Gesammelte Aufsätze

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1938

Wilhelm Pinder

GESAMMELTE AUFSÄTZE

J. Adolf Szinnoh g. Rosenwaldy
Dezember 1938.

WILHELM PINDER · GESAMMELTE AUFSÄTZE

Wilhelm Pinder

WILHELM PINDER

GESAMMELTE AUFSÄTZE

AUS DEN JAHREN 1907–1935

Herausgegeben von Leo Brubns

Mit einem Bildnis und sieben Tafeln

VERLAG E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Einband und Umschlagentwurf von Walter Tiemann

DEM

VERFASSER DARGEBRACHT

ZU SEINEM 60. GEBURTSTAG

25. JUNI 1938

INHALTSVERZEICHNIS

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

EIN GRUPPENBILDNIS FRIEDRICH TISCHBEINS IN LEIPZIG

Erschienen in den „Kunstwissenschaftlichen Beiträgen, August Schmarsow gewidmet", Leipzig 1907

Wir bereiten uns vor, die Geschichte unserer neueren Malerei zu schreiben. Die rückblickenden Ausstellungen des letzten Jahres konnten erst tastende Versuche sein; indessen versicherten sie uns, daß unsere Vorstellungen vom 19. Jahrhundert – nun vom Grunde aus bewegt – sich nie mehr zu dem glatteren Bilde zurückberuhigen werden, das jenem Jahrhundert selbst als Wahrheit galt. Und so ist eine neue Unsicherheit unser sicherster Gewinn. Ein guter Gewinn: die Möglichkeit neuer Fragen, das Recht zu neuer Fragestellung.

Wir hoffen nicht auf eine große Linie, die dem Anstiege der Franzosen sich vergleichen ließe. Aber wir dürfen gewärtig sein, verborgene Schätze an so vielen Punkten zu entdecken, daß uns die Linie ersetzt wird. Soll unsere Hoffnung haltmachen an der Grenze des Jahrhunderts? Müssen wir nicht suchen, immer mehr rückwärts zu graben? Die Grenzen unseres aufsteigenden Zeitalters zurückzuschieben gegen das traurige Nichts, das seit Holbeins Tode die deutsche Malerei bedeutete – eine Finsternis, die von dem einzigen Sterne Elsheimer kein Licht annehmen konnte?

Es ist nur natürlich, daß die neuen Ahnungen, die werdenden geschichtlichen Erkenntnisse auf dem Boden des 19. Jahrhunderts wuchsen, daß die Zeit vorher auch auf der Berliner Ausstellung, die von 1775 an rechnete, uns am wenigsten zu erzählen wußte. Unsere Lehrbücher sagen etwas über den römischen Kreis unter Mengs und ein paar Worte über Graff, die einzige indiskutable deutsche Größe. Sie nennen einen oder zwei Tischbeins, und in einigen erfährt man flüchtig von einer Malerfamilie dieses Namens. Es geschieht dies sogar ziemlich häufig – und doch gehört diese Familie zu dem ganz Verborgenen. Es ist die schlimmste Verborgenheit: die große Zahl von gegen 20 malenden Familiengliedern hat einen nebulösen Sammelbegriff geschaffen, den selten jemand zu durchdringen wünscht.

Hier aber ist ein doppeltes Unrecht. Denn das Verborgene ist ein Schatz. Schon den Sammelbegriff, schon die Kunst der Familie, werden wir besser

bewerten müssen. Edmond Michel hat in seiner „Etude biographique sur les Tischbein" (1) ausgesprochen, was die Deutschen als die ersten wissen sollten: „Les Tischbein ont su fonder une école dans leur patrie; c'est à eux que l'on doit cette nouvelle renaissance de l'art en Allemagne; ils sont les précurseurs des Overbeck et des Cornelius."

Wir wissen nicht, ob auch wir noch die Maler der Casa Bartholdy auf dem Wege antreffen werden, der von uns zu den Tischbeins sich bahnen läßt. Aber das werden wir – glaube ich – einsehen müssen, daß in dieser Familie mancher, den wir, uns abgewandt, „dahinten" im 18. Jahrhundert glaubten, mit entschiedenem Ausdruck vorwärts blickt: uns selber ins Gesicht.

Vorher muß freilich das andere Unrecht überwunden sein. Wir müssen die Unterschiede in der großen Familie sehen lernen. Wir brauchen nicht von jedem Kleinen ein klares Bild zu schaffen; aber das muß erkannt werden, daß da zum mindesten drei Persönlichkeiten von wirklicher Bedeutung sind, Persönlichkeiten, deren jede eine der wichtigsten Seiten aus jener kritischen Zeit unserer Kultur wiedergibt – der schikanöse Sammelbegriff hält sie nur den meisten verborgen. Es sind Johann Heinrich der Ältere (1722–1789), Johann Heinrich Wilhelm (1751–1829) und Johann Friedrich August (1750 bis 1812). Ich möchte sie im Rahmen dieser Studie kurz als Heinrich, Wilhelm und Friedrich benennen dürfen.

Der Älteste gehört stilistisch noch ganz zum Rokoko, ist Schüler des van Loo und des Piazzetta. Er weist nur dadurch vorwärts, daß er überhaupt malen kann, mit einer Eleganz, einem farbigen Reichtum, die das arme Deutschland von damals nicht kannte. Er hat noch wenig neue Töne und pinselt auch, wo es verlangt wird, im leichtsinnigsten Seigneur-Geschmack. Man vergleiche nur seine affektierte „Schönheitsgallerie" im Schlosse Wilhelmsthal mit dem in köstlichem Rot raffiniert gehaltenen Porträt eines Bückeburger Fürsten zu Kassel (2). Aber mitten in sein Werk hat er das Bildnis der Frau vom Rath (3) gestellt, das ein freudiges Versprechen einer neuen künstlerischen Ehrlichkeit ist. Die deutsche Malerei verdankt ihm, daß einmal einer das Handwerk wieder konnte.

Die beiden anderen, seine Neffen, haben es von ihm gelernt. Sie sind um die Mitte des Jahrhunderts geboren, sie leben unter den Menschen, denen unsere Musik und Literatur ihren grandiosen Aufschwung dankt, im Strome der bewußten Selbsterneuerung, die uns Justis „Winckelmann" in klassischer Klarheit dargestellt hat. Hier haben wir das Recht, nach einem entschiedenen Vorwärts der Gesinnung zu fragen.

Eine bedingte Antwort hat man sich bisher erst bei Wilhelm, dem „Goethe-Tischbein", geholt. Natürlich, denn er war eine von Grund aus literarische Natur. Dies verband ihn mit Goethe, es verband ihn mit den Kräften eines Aufschwunges, der für jene Zeit außer Frage steht. Er gab einen „Homer, nach Antiken gezeichnet", heraus, zu dem Heyne die Erläuterungen schrieb. Er veröffentlichte ein Werk über antike Vasen gemeinsam mit Lord Hamilton. Und zum Lebensvollsten seiner Hinterlassenschaft gehört die ausgezeichnete Selbstbiographie (4), deren eigentliche Erzählung der intelligente Satz eröffnet: „Meiner Existenz ward ich zuerst inne, als ich auf die Nase gefallen war."

Auf der Brücke zum Literarischen stehen auch noch jene prächtigen Studien von Tiergesichtern, deren physiognomische Kraft er vergleichend bis zum menschlichen Charakterkopfe steigerte (5). Die Patenschaft seines freundlichen Gönners Lavater ist hier außer Zweifel. Ja, selbst das, was in der Entwicklungsgeschichte unserer Malerei wenigstens als Symptom sein Wichtigstes ist – die Wendung zum Nationalen – entstammt einer literarischen Phantasie. Er hat sich als Jüngling für die deutsche Geschichte begeistert – weil in der historischen Situation die beste Quelle auch der bildenden Kunst erblickt wird – und verficht mit einer rührenden und bedeutungsvollen Sehnsucht die Rechte der vaterländischen Historie neben der klassischen. Und so entsteht ein „Armin, der Retter Deutschlands", ein „Götz von Berlichingen", ein „Luther" und vor allem jenes Erstlingswerk, das bei den französischen Akademikern – David voran – das Staunen einer uns unbegreiflichen Bewunderung erregt hat (6): der Konradin (7).

Das alles bleibt bedeutsam genug. Wilhelm Tischbein hat sich zwar dem Klassizismus nicht dauernd entzogen; aber immerhin: was hier im literarischen Untergrunde sich ankündigte, konnte doch einst als befreiende Tat in der Landschaftsmalerei heraustreten. Es war schon ein Vorspiel, ein erstes „Besinnen auf die eigene Scholle".

Freilich verlor jener Wille zur Selbstbesinnung sein Bestes, als er unter die Formen einer noch schwachen Malerei niederduckte. Der Konradin ist noch ganz jenes negative Ideal, mit dem der Deutsche sich über seine Schwäche trösten mußte: der Jüngling „ohne Falsch" – und damit schon zu Ende. Und das Wichtigste: dem Auge wird kaum etwas Echtes angeboten, geschweige denn eine neue Schönheit. Der plumpe und dennoch weichliche Götz ist wohl ein lauter Protest gegen alles Rokoko – aber nicht vom Geiste der Malerei selbst erhoben. Der suchte andere Siege und forderte andere Mühen. Er forderte einen engen Kreis, damit die aus langer Ohnmacht sich aufrichtende

Kunst ihre Kräfte sammeln könne. Und er hatte ihn schon gefunden – eben da, wo Wilhelm Tischbein nach eigenem Geständnis es am leichtesten nahm: im Porträt. Im Porträt war die Ablösung von der Literatur am leichtesten einzuleiten – der Weg der Rettung und vielleicht der Größe für unsere Malerei. Hier war schon Natur – das letzte Ziel –, aber hinter ihr blickte noch der Reichtum allgemeinsten menschlichen Geschehens hindurch, der die geheime Beihilfe literarischer Kräfte noch einmal zusicherte. Und es war die Größe Graffs, daß er seine ganze Kunst auf die Natur im menschlichen Gesichte einstellte. Die männliche Kraft seiner Bildnisse ist so neu, weil sie unmittelbare Naturanschauung ist. Durch ihn griff die Malerei selbst endlich wieder mit einer sicheren Hand nach der Wirklichkeit, die sie tragen mußte, und die sich ins Kleine, in die kluge Enge Chodowieckischer Stiche und allenfalls den feinen, aber schüchternen Schmetterlingsglanz Fügerscher Miniaturen geflüchtet hatte. Das Porträt des Dieners Samuel Nagel (8), dessen warmherziger Treue er eine Art natürlichen Heiligenscheines gemalt hat, beweist eine originale Verwandtschaft dieser jungen Malerei mit dem bürgerlichen Drama Lessings und des jungen Schiller. In dem Reichtum, den diese neue Objektivität über Graffs Bildnisse ausgoß, scheint mir eine neue deutsche Malerei zum ersten Male wieder Tatsache geworden zu sein.

Damals konnte es ein Vorzug sein, einen engeren Willen zu haben. Wilhelm Tischbein hat – durch einen übermächtigen literarischen Instinkt verführt – das Beste seiner Kraft nicht an diesen Kreis getragen, der die Gesundung barg. Sein Vetter Friedrich, weniger geistreich, weniger vielseitig, übertraf ihn, indem er seinen Platz in der Geschichte hier zu wählen wußte. Es war der Platz an der Seite Graffs. Man hat ihn Friedrich Tischbein in einem engeren Sinne schon früher zugestanden. Graffs männliches Talent versagte seine letzte Feinheit vor der Darstellung der Frau. Schon Friedrichs eines Bildnis der Königin Luise (9) dagegen versichert mit einem bezaubernden Charme, daß die Lücke, die Graff hier ließ, geschlossen wurde. Indessen scheint eine genauere Einsicht in sein Werk – die heute sehr erschwert ist – noch in einem höheren Sinne den Rang neben Graff dem Künstler zubilligen zu dürfen. Unsere junge Malerei – als eine Kunst, die erst wieder das Gehen lernen mußte – arbeitete sich vom Bildnis aus langsam vorwärts; vom Kopfe aus die Gestalt zurückerobernd, von der Gestalt aus den größeren Raum: bis endlich das beseelte Landschaftsporträt – wenn auch, wie alles Deutsche, als seltene und scheinbar isolierte Leistung – möglich war. Mir scheint diese Wahrheit evident. Ein Brustbildnis von Graff ist von einer wirklichen, neuen,

anschauenden und stilbildenden Kraft völlig durchdrungen; aber schon bei der ganzen Gestalt wird alles flacher, leerer – unsicherer. Dem Gruppenbilde fehlt die haltende Energie deutscher Räumlichkeit, und was gar von Landschaft selbst erscheint, ist einfach eine Verabredung – Abbreviatur.

Friedrich Tischbein, dessen künstlerischer Wille vor Bestellungen leicht ermüdete und dessen Bild in den Museen durch solche schwächeren Leistungen wesentlich gefälscht wird, hat in den Werken seiner ganz freien Wahl ein gutes Stück jenes notwendigen Weges begangen – weiter, wie mir scheint, als Graff und darum dem größeren Genossen doch noch beinahe ebenbürtig geworden. Schon auf der Dresdener Porträtausstellung von 1904 sah man das Bildnis eines Kaufmanns Dufour-Feronce und seiner Tochter, das zwei Gestalten mit nobler Sicherheit vor der Landschaft zeigte. Und ich möchte hier das größte und schönste jener Werke mitteilen, die im Privatbesitze seiner Nachkommen verborgen sind – um so lieber, als dieses Bild gleich dem eben genannten sich in Leipzig befindet. An ihm erkennt man, daß, wenn Heinrich zuerst das Werkzeug der Malerei durch Fremde wirklich meistern lernte, wenn Wilhelm beschloß, es den Schätzen einer wesentlich deutschen Bildung zuzuwenden, so Friedrich jenen einzigen kleinen Kreis ganz originaler Kunst erfüllte, in dem die Zukunft beschlossen lag; und das so in jedem der drei eine der notwendigen Formen unserer Selbsterneuerung sich widerspiegelt: die Schule des Auslandes, die Universalität noch suchenden, noch um sich schauenden Denkens, und als Letztes die stille und entschiedene Versammlung der Kraft auf den Ansatzpunkt einer ersten selbständigen Bewegung.

*

Johann Friedrich August Tischbein, 1750 zu Maastricht geboren, hatte seine Ausbildung durchaus innerhalb der Gens empfangen können: zuerst durch seinen Vater, den Hildburghäuser Hofmaler Johann Valentin Tischbein, später bei dessen jüngerem Bruder, dem berühmten Johann Heinrich dem Älteren zu Kassel (10). Dort, an der Akademie des Oheims, war er 1771 als „dessinateur" angestellt. Schon 1772 aber ergriff ihn der Wandertrieb seiner Familie und führte ihn durch zehn Jahre sammelnden, lernenden Eifers hin. Er suchte Paris für zwei Jahre auf und brachte von dort die Freundschaft mit Gotthard von Müller, dem ausgezeichneten Stuttgarter Kupferstecher, heim. Und als in der Heimat der Fürst von Waldeck ihn zum Hofmaler annahm, gewann er hieraus die Gewähr zu erneuten Reisen. Er sah Frankreich

wieder, lernte Holland kennen, malte mit großem Erfolge in Rom und Neapel und schloß Freundschaft mit Jacques Louis David. In Wien fand er einen Maler, von dessen Farbenton gelernt zu haben er gerne bekannte: Friedrich Heinrich Füger. Vielleicht empfing hier sein Kolorit das zarte warme Gold – in Fügers Kieler Selbstbildnis (11) ist es vielleicht im gröberen Vorbild zu erkennen. In jenen Jahren sammelte und sog seine Seele alles Verwandte ein. Auch das französische Genre wirkte. Es ist verständlich, wenn Michel bei Tischbeins famosem Kinderbildnis „La petite Boudeuse" (12) an die Vigée-Lebrun, ja an Greuze erinnert. Aber schon damals formte sich in ihm, was seine eigenste Tat und Schöpfung war. Um 1780 entstand in Stuttgart, etwa gleichzeitig mit der Boudeuse, das Pastellbild von Gotthard v. Müllers Gattin mit dem Kinde „La tendre mère" heißt es auf Müllers Stich von 1783 (13). Es ist ein Durchgangspunkt in Tischbeins Schaffen. Hinter der französisch-genrehaften Anordnung schimmert hier jenes ihm ganz eigene entzückende Frauenideal hindurch, das dann aus allen seinen Damenbildnissen herausblickt – herausblickt mit einer derartigen visionären Leichtigkeit, daß die Ähnlichkeit nirgends versehrt wird. Im Jahre 1782 scheint es durch eine glückliche Berührung mit der Wirklichkeit zu voller Reinheit ans Licht gelockt worden zu sein. In Mengeringhausen malte Tischbein das Porträt der jungen Sophie Müller (14). Es war eine gemalte Werbung. Mit freiem Wurfe blickt der Kopf aus ovalem Rahmen; die Wangen von so köstlichem Rot, daß es durch die leichte Schminke dringt, das zartgepuderte Haar eine lustige lockere Wolke wie von silbergrauem Dampf, die Lippen feucht und frisch, die blauen Augen mit einer tiefen Zärtlichkeit redend, das leuchtende Grün des Ärmels von einem duftigen Schleier wie von Schaumwellen überkräuselt; dies alles zu kühner, golden-froher, kräftiger Harmonie verschmolzen – man fühlt, wie hier ein übermächtiges Künstlerideal sich mit der anmutigsten Wirklichkeit verbündete, wie es gleichsam übersprang in das Modell und die erotische Gewalt in seine Dienste nahm. Die künstlerische Energie des Erlebens, die hier sich niederschlug, kleidete auch den wirklichen Abschluß der Werbung in gefällige Form. Caroline Wilken, Tischbeins älteste Tochter, erzählt in ihren Aufzeichnungen für ihre Nachkommen (15): „Der Vater tanzte mit der Mutter ein Menuett. Als sie nach der Eingangstour sich wieder vereinigten, benutzte der Vater den kurzen Moment, um die Mutter zu fragen, ob sie geneigt sei, mit ihm durch das Leben zu tanzen. Zeit zur Antwort gestattete die Figur des Tanzes nicht, als sie aber in der Schlußtour sich wiederfanden, antwortete die Mutter ‚o ja!', und der Bund war geschlossen."

Von jener Zeit an – die Hochzeit war im Januar 1783 – war das Feinste und Zarteste von Tischbeins Kunst sichergestellt. Aber er hat weitergearbeitet, sich nach den Seiten ausgebreitet und ist – als ausgesprochener Porträtist – doch im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts weit mehr als ein „Frauenmaler" gewesen. Außer von einer Reise nach Weimar um 1785, die ihn zu Wieland in nähere Beziehung brachte, wissen wir von mehreren Reisen nach Holland, ja einem mehrjährigen Aufenthalt im Haag und in Amsterdam. Dort entstanden die charakteristischen Pastellbildnisse der holländischen Fürstenfamilie, die jetzt größtenteils aus dem Mauritshuis in das Rijksmuseum übernommen worden sind. 1795 war er wieder beim waldeckischen Fürsten und nahm dann einen Ruf des dessauischen an. Damals sind auf der Reise über Kassel, Erfurt und Weimar eine Anzahl sehr ernst zu nehmender Männerbildnisse gemalt worden, vor allem ein Wieland und ein Herder (gestochen von E. Pfeiffer). Beide fest in sich ruhend, von einer fast nüchternen Stille, die schon etwas vom kälteren Hauche des 19. Jahrhunderts verrät. Bis zu dessen Anfang blieb er in Dessau. Dann wurde er an Oesers Statt zum Direktor der Leipziger Akademie ernannt.

Vorher aber, in der letzten Zeit des Dessauer Aufenthaltes, muß das große Bildnis entstanden sein, das ich hier mitteile – das Bildnis seines Familienglückes. Das Wort darf hier im vollen Sinne genommen werden. Zwei Töchter waren herangewachsen: die ältere, Caroline, ein äußerst lebendiges Geschöpf, ganz dunkel, mit sprühenden Augen, die die geborene Zeichnerin verrieten (16); die jüngere, Betty, dunkelblond, stiller, sanfter, lieblicher, ein ausgesprochen musikalisches Wesen. Die Töchter bildeten mit der unverändert schönen Mutter ein Gesangsterzett, das schon in Dessau, namentlich aber in der Leipziger Zeit, eine gesellschaftliche Berühmtheit war. Es war eine innere Notwendigkeit, daß der „geborene Frauenmaler" unter dem Gesang und dem Lachen dieser drei glücklichen Geschöpfe malen durfte. Caroline erzählt, wie Tischbein „plötzlich im erhebenden Gefühle seines Glückes aufspringen konnte" und die Seinen „der Reihe nach umarmen". Aus diesem Glücksgefühl heraus, diesem tiefsten Bewußtsein einer Wahlverwandtschaft zwischen seiner Kunst und seiner Wirklichkeit, schuf er das große Gruppenbild, das sich jetzt zu Leipzig im Besitze von Frau Sophie Gumprecht befindet (16a).

Damals war der Sohn Carl Wilhelm, der spätere Bückeburger Hofmaler, noch nicht drei Jahre alt. Daraus – denn 1797 ist er geboren – ist die Datierung in das letzte Jahr des 18. Jahrhunderts abzuleiten.

Die Familientradition hat den anmutig-sonderbaren Gedanken erhalten, den der Künstler in die gemalte Situation hineinspielte.

Er schafft an der Staffelei: offenbar ein „Stück in der Art einer heiligen Familie", wie er einmal eines in einem Gedichte geschildert hat (17). Wenigstens erkennt man auf der sehr tief beschatteten Leinwand rechts einen Frauenkopf von madonnenhafter Haltung. Da bringen die drei Frauen den nackten Kleinen getragen. Die dreizehnjährige Betty hat ihn an den Beinchen gefaßt und schwebt in zierlichem Tanzschritt heran, daß das zarte Brustband wie im Windhauch flattert. Die Mutter, schon angekommen, schon stehend, neigt sich sachte vorwärts, den „bambino" unter dem Arme fassend und seinen Kopf an ihren Hals nehmend (18). Caroline wendet ihre dunklen Augen aus dem Schatten heraus der Gruppe zu. Der Vater, der in anmutiger Pose die Palette hält, blickt an ihnen vorbei aus dem Bilde heraus, wie mit offenen Augen träumend: er schmeckt eine feine malerische Sensation. Er hat den Pinsel der roten Wange seines kleinen Sohnes genähert und träumt, er nähme die zarte Farbe von ihm ab, um sie seinem Bilde zu geben.

Es ist eine altväterische, graziöse Wunderlichkeit, die hier einen flüchtigen, phantastischen, unerfüllbaren Wunsch im Bilde verdichtet. Aber sie ist ehrlich: die liebenswürdige Dringlichkeit eines Malers zur Natur, der seinem kleinen Kreise nur ihr Bestes und Zartestes für gut genug erachtet. Und es ist etwas, was dieses Werk vom Geiste des 19. Jahrhunderts reinlich abtrennt: ein später Klang vom Rokoko, der auf dem letzten bestehende Geschmack eines Mannes, der stets sein Wollen in die Grenzen eines vorzüglichen Benehmens spannte. Das ist symptomatisch. Nichts ist hier „schon da", das wir zu unseren neuesten Errungenschaften rechnen, kein elementarer Impressionismus, den wir heraus- oder hineinsehen dürften. Was hier als Fortschritt sich erkennen läßt, muß an der Vergangenheit gemessen werden. Es ist völlig durch die Hilfe einer alten vornehmen Kunst errungen, die – vom Auslande her sich niederlassend – ihre fertigen Mittel noch einmal einem wieder erstarkenden, wieder sich verjüngenden Volke darreicht.

In den deutschen Gruppenbildnissen der nächsten Zeit – man denke an Runge und Wasmann – ist das gerade wie eine lästige Hülle fortgeworfen, was hier das Ganze trägt: die „akademische" Komposition an der durchgehenden Diagonale hin. Die sanfte Bewegung des kleinen künstlerischen Festzuges von der Mutter zum Vater hat in der sehr deutlichen Linienführung von links oben nach rechts unten ihr formales Gleichnis gefunden: der Formenstrom gleitet aus dem Dunklen hervor, den frischen Kinderkörper ans

2. Tischbein, Selbstbildnis mit Familie
Museum der bildenden Künste Leipzig

Licht tragend – in Bettys Augen, die sich herauswenden, gewinnt er gleichsam Blick und Rede – und taucht langsam in den Hintergrund zurück. Dazu ist überall auch den kleineren Formengruppen das Dreieck untergelegt; am schönsten jenes, das von der rechten Fußspitze des Knaben, dem Ellenbogen der Mutter und jenem Punkte begrenzt wird, an dem Carolinens Haupt sich dem der Mutter zuneigt – es enthält die vier Köpfe der Angehörigen. Aber frei und fein ist es auch in Bettys Figur und in der Pose des Vaters verwertet. Überall der wohlgeschulte Akademiedirektor, der Mensch des 18. Jahrhunderts, der seine Formen nach einem abstrakten Ideal verkettet – hier aber so, daß sie, durchaus sinnvoll verbunden, sein zeitlos Eigenes, eine distinguierte Farbenrechnung, tragen können.

Carolinens Gewand, das ganz im Dunklen erscheint, ist so gemalt, daß es zweifellos als ein tiefbeschattetes Hellblau erkannt wird. Es wirkt hier als dumpferer Unterton zu dem herrlichen Olivgrün von Frau Tischbeins Kleide, das mit seinen grauen Schatten eine festliche Introduktion des Farbenzuges ist. Der Körper des Sohnes, dessen eminent zart gemalte Wangen des Vaters phantastischen Wunsch im Kunstwerke nun doch noch erfüllt zeigen, wird durch eine schwerrote Draperie gehoben – durchaus ein Auskunftsmittel aus dem Hausschatz des 18. Jahrhunderts. Im Gewande der bräunlichblonden Betty endlich spielt alles Lichte und Frohe von Tischbeins Farbensinn ein freies Spiel. Es ist ganz weiß, von lauter feinen Schattenstrichen belebt, das durchsichtige Brustband von der Farbe der Herbstzeitlose und die dünnen weichen Schuhe der sehr kleinen Füße von duftigem Seegrün. Der Maler selbst, schon halb vom Dunkel aufgenommen, sitzt in schwarzer Hose und grüner Weste da. Der Rock ist dunkelbraun und eine gute Folie für das Jabot: eine jener Stellen lockerer, schaumiger Malerei, in denen Friedrich sich weit von seinem Lehrer entfernt, der die Spitzen glasigklar zu malen pflegte.

Diese ganze koloristische Rechnung empfängt ihre Gesetze keineswegs von einer „wirklichen" Situation, sondern ausdrücklich von einem wählerischen Geschmacke, der sie behutsam, aber ganz frei dem Linienzuge anschmiegt. Dies alles weist noch keineswegs in die neue Generation, in der einige Kühne mit notwendigem, entschlossenem Trotze vor die Natur traten. Aber es ist gerade das, was die alte Generation der jungen geben konnte – soweit in Deutschland von Nehmen und Geben die Rede sein kann, wo gerade damals nur eine verzettelte Logik zu walten scheint und alle Kausalität der Entwicklung in tausend Fetzchen zerrissen. Friedrich Tischbein ist hier wenig-

stens so weit gelangt, als eben seine Generation ihre Kunst der neuen entgegentreiben konnte, eine Generation, die mit der französischen fast nichts gemein hatte, die in Deutschland auf allen Gebieten jung, lernbegierig, erwachend, aufstrebend gewesen ist und einer künftigen eigenen Malerei vom ehrlich und nahe angeschauten Porträt aus am besten entgegenarbeiten konnte. An ihm richteten jedenfalls diejenigen ihr Können erst wieder auf, die nicht – wie die Mengssche Klassizistenschule – den Aufgaben der Zukunft überhaupt entfremdet waren: jene vereinzelten innerlich Einheimischen, deren führender Name Anton Graff ist. Ihnen fehlte einfach noch der Raum selbst, der lebendige Raum, der als Interieur oder Landschaft zur Person werden kann, und auf den dann von einer anderen Seite her Joseph Anton Koch zuging. Ihnen stand nur der Körper zur Verfügung. Ich glaube, daß man unter ihren Werken – bei Graff selbst wie bei Edlinger, Hetsch, Ölenhainz, Wyrsch – vergeblich nach einer Leistung suchen wird, die, bei noch matter Raumanschauung, aus diesen beschränkten Mitteln ein gleich treffliches Ganzes kombiniert. Es ist hier ein Gesamtporträt gelungen, die gleiche sanfte harmonische Einheit aus fünf lebensgroßen Körpern entwickelt, die sonst sich regelmäßig jenseits des Einzelbildnisses schon verflüchtigt. Ja, es ist schon der Körpergruppe eine innerliche räumliche Dehnung gegeben, ein An- und Abschwellen, ein Vorquellen gegen die Bildfläche und Sich-Zurückwenden in die Tiefe, das diese Gestaltenkunst der Schwelle einer persönlich belebenden Raumanschauung nähert. Die Flachheit, die unsere Bildnisse jener Zeit kennzeichnet – zum Unterschiede von den kraftstrotzenden englischen, die das Glück eines allgemeinen Erwachens, einer Blüte auch der Landschaftsmalerei bezeugen –, diese nicht greisenhafte, sondern noch schüchtern-kindliche Flachheit ist hier in bemerkenswerter Weise überwunden. Es ist so viel Tiefe und Fülle hineingekommen, als die Generation der Vorarbeit – nun alt geworden – der jungen, gespalteneren, aber weiter suchenden, reicher wollenden, überhaupt anbieten konnte. Sie hat den letzten Punkt ihres Weges genau an der Schwelle des 19. Jahrhunderts erreicht.

Dieses hat neben der Nazarenerschule, die unter einer neuen historischen Anleihe doch die „Natur" suchte, uns schon in seinen ersten Jahren eine Reihe kühnerer Versuche geschenkt, vereinzelt aufsprießend, scheinbar zusammenhanglos – und doch von einer geheimen Notwendigkeit getragen. Als ihre feinste Blüte erscheinen uns heute Caspar David Friedrichs und Kerstings Werke.

Es ist nicht zu beweisen, im Gegenteil: es ist nicht einmal nötig anzunehmen, daß die Neueren Tischbeins Leistung gekannt oder gewürdigt hätten, die ihnen

im Gewande einer vornehmeren und gebundeneren Zeit entgegenkam – obgleich zumal eine Berührung von Hamburger Meistern, wie Gröger, Aldenrath und Kaufmann, mit Tischbein und seinen Verwandten keineswegs ausgeschlossen erscheint, und obgleich die seltsame Schatzgräberarbeit, die wir Kenner älterer Zeiten an unseren Urgroßvätern leisten, vielleicht noch mehrere verwandte Werke seiner Hand ans Licht bringen wird. Dennoch tritt vor unserem Blicke, je besser wir abrücken, desto deutlicher die letzte Kraftanstrengung der ersten Generation mit den ersten Arbeitsfrüchten der zweiten in eine Linie. Wir schließen von beiden auf sie als auf das unsichtbare Dritte, das historische Wachstum. Es vereint Erscheinungen, die sich in der „lebendigen Wirklichkeit" vielleicht nie gekannt haben.

*

Friedrich Tischbein ist im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts Akademiedirektor zu Leipzig gewesen. Was von Werken jener Zeit mir bekannt ist, sieht etwas kälter aus als das frühere: als hätte diese feine enge Begabung mit dem Jahrhundert des Rokoko ihren Blütenstaub und einen Teil ihrer sanften Wärme verloren. Tischbein gewann dafür der neueren Zeit in einigen Bildnissen ein nobles Grau ab, das er in raffinierten Nuancen der ganzen Fläche mitteilen konnte. Ein unfertiges Damenbildnis, das die Kasseler Gemäldegalerie vor etwa einem Jahre erworben hat, scheint durchaus auf eine solche Wirkung hin gedacht zu sein – in einer Weise, die die Echtheit und Freiheit des malerischen Anlegens glänzend beweist. Und vielleicht sind von seinen guten Männerbildnissen die besten in dieser Zeit entstanden.

Daß aber vor ihrem kälteren Anhauch auch der innere Zauber seiner Frauenbildnisse nicht wirklich erstarb, beweisen die um 1800 entstandenen Porträts preußischer Prinzessinnen; und ebenso das Porträt Bettys als Emilia Galotti, für eine Leipziger Privataufführung gemalt und ganz kürzlich von der Kgl. Gemäldegalerie zu Kassel angekauft. Ja, das Bildnis eines jungen Mädchens gegen freien Himmel (19), das auf der schon erwähnten Dresdener Ausstellung im Empirezimmer zu sehen war, scheint mir den verwandelten Charme der Spätzeit noch einmal ebenso glücklich in sich zu fassen wie jenes der bräutlichen Sophie Müller alle glänzenderen Zauber der früheren.

Friedrich Tischbein ist, nachdem er von 1806 bis 1808 in Petersburg durch zahlreiche Arbeiten aufgehalten worden war und von der Reise den Keim körperlicher Leiden mit heimgebracht hatte, am 21. Juni 1812 zu Heidelberg gestorben.

Seine Tätigkeit als Akademiedirektor in Leipzig trennt zwei Zeitalter – er wirkte zwischen Oeser und Schnorr von Carolsfeld. Sein Platz in der Geschichte wird dieser Mittlerstellung entsprechen. Was duftend und bezaubernd ist an seiner Kunst, entstammt dem graziösen Geiste der älteren Zeit. Aber was er aus ihr entwickelte, vom Genre kommend, im Bildnis eine eigene und feine Sprache gewinnend, auf seinem Gipfel die Bildnisanschauung zum Gesamtporträt erweiternd – diese Lebensleistung liegt in der Linie der neuen.

Aus dem großen Familienbildnis von 1799 spricht eine Kunst, die, durchaus im leisen Tanzschritt des 18. Jahrhunderts, der schwereren Ehrlichkeit des neunzehnten entgegengleitet.

Anmerkungen

1 Lyon. Librairie Générale Henri Georg. 1881, p. 38.
2 Königliche Gemäldegalerie Nr 719.
3 Ein Stich danach bei Michel, a. a. O.
4 Aus meinem Leben. Ed. Schiller. Braunschweig 1861.
5 Têtes des différens animaux dessinées d'après nature pour donner une idée plus exacte de leurs caractères. 16 planches gravées sur cuivre. Naples 1796.
6 J. H. W. Tischbein, Aus meinem Leben II, p. 45–46.
7 Jetzt in Gotha, Herzogl. Museum.
8 Leipzig, Museum der Bildenden Künste.
9 Zuletzt auf der Jahrhundertausstellung in Berlin ausgestellt. Der Bruckmannschen Publikation in Heliogravüre beigegeben.
10 Die tatsächlichen Angaben beruhen auf in meiner Familie erhaltenen Papieren, den Aufzeichnungen des verstorbenen Geheimrats Friedrich Wilken und denen seiner Mutter Caroline, der ältesten Tochter F. Tischbeins. In der Literatur wird dieser zuweilen gedankenlos als Schüler seines jüngeren Vetters Wilhelm genannt.
11 Im Besitze des Schleswig-Holstein. Kunstvereins. – Jahrhundertausstellung Nr. 549.
12 Gestochen von Huber 1782, abgebildet bei Michel, a. a. O.
13 Abgebildet bei Michel, a. a. O.
14 Jetzt im Besitze von Frau Lisbeth Pinder.
15 Veröffentlicht bei Stoll, „Der Geschichtsschreiber Friedrich Wilken". Kassel 1896. Siehe dort p. 254ff.
16 Am bekanntesten ist ihr im Stiche verbreitetes Gleimbildnis geworden, danach das ihrer Freundin Elise von der Recke.
16a Seit 1912 im Museum der Bildenden Künste zu Leipzig.
17 Carolinens Schwiegertochter, Frau Geheimrat Wilken in Kassel, besitzt ein Heft mit handschriftlichen Poesien.
18 „Die Tischbein ist eine angenehme Gegenwart", hat zu jener Zeit Goethe von ihr gesagt.
19 Aus dem Besitze von Frau Geheimrat Keil in Weißtropp.

JEAN-BAPTISTE SIMÉON CHARDIN

1699—1779

Erschienen im „Museum", Berlin und Stuttgart 1909

Die Malerei Frankreichs erreicht ihre europäische Höhe zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Noch im 16. hat sie sich Ausländer leihen müssen. Schon im 17. hat sie Poussin, Claude, die Le Nain zurückgegeben. Zu Anfang des 18. ist sie die Malerei Europas. Sie wurde es, als der letzte Niederländer in ihr aufging. Watteaus Übersiedlung vollendete eine Auswechslung der Kräfte, die seit Jahrzehnten im Gange war. Als daheim die Lairessesche Forderung siegte: die Gegenstände dem Malerischen schon einmal vorzuformen, sie schön und künstlich zu machen, ehe sie malenswürdig seien – da rettete sich der niederländische Malergeist mit einem letzten Sprunge nach eben dem Frankreich, dessen klassisches Ideal ihm den Boden abgegraben hatte. Was mit Watteau wanderte, war zunächst veredelter Teniers. Es war im dauernden und höheren Sinne Rubens – Rubens verfeinert und zart geworden. Von neuem trat in die Ahnenreihe der französischen Malerei die flämische ein. Es wird nicht immer beachtet, daß damals auch die holländische in Paris mündet – auch sie nur durch einen, und schon einen Urpariser: Chardin.

Die gleiche myopische Kulturhistorik, die in Watteau lediglich den „Ausdruck" der Régencegesellschaft bemerkte, hat Chardin neben Greuze gestellt als „Vertreter der bürgerlichen Note". Das Ergebnis dieser Historik war unhistorisch: ein Anachronismus. Man machte Chardin zum „Maler der Zopfzeit" nach dem handlichen Schema: Der Bürger kam nach dem Adligen, Chardin malte Bürger usw. Man vergaß, daß er in den 30er Jahren des Jahrhunderts fertig, ja, daß er, gleich Watteau, noch im Siebenzehnten geboren war.

Der Irrtum lag zuletzt in der Unterschätzung des Künstlerischen. Chardin malte nicht so breit, so realistisch, so „anders", so „bürgerlich", weil er bürgerlich gesonnen war. Es war eher umgekehrt. Er hatte ein Mandat in der Geschichte der Kunst. Sein Genre, seine Interieurs, seine unvergleichlichen Stilleben wahren die Kontinuität der malerischen Blickruhe in Europa. Wie

die Landschaft Hobbemas bei den Engländern wieder durchgriff, wie Rubens bei Constable, wie Ruisdael in der Barbizonschule wieder ausbrach, so wuchs bei Chardin die Farbenstille der Amsterdamer und Delfter Meister abseits in geheimem Garten weiter. Wer von innen her Maler sein mußte in jenem niederländischen Sinne der Erdverwandtschaft, der Freude am Blicke selbst, des stummen Eintrinkens der farbigen Erscheinung, der tat damals gut, im bourgeoisen Kreise zu bleiben – und gleich da geboren zu werden. Aber nur, weil dabei der gehaltene Blick gedieh, weil der enge Zaun den Gefahren der Auftragskunst, ihren verabredeten Galanterien, ihren bequem werdenden Abkürzungen, der ganzen Degradierung der Malerei zum Kunstgewerbe den Eintritt verwehrte. Man weiß, wie rapid ihre Grenzen sich nach unten schoben, sobald sie die geheimnisvolle Traumwelt Watteaus verlassen hatte. Alsbald übergoß sie in industrieller Betriebsamkeit alle Dinge des täglichen Lebens bis herab zum Wagenschlage. Gewiß resultierte noch ein Stil – aber man hatte ihm das Blut der Malerei geopfert, und unter David wurde eine harte Selbstbesinnung nötig. Watteaus visionäre Genialität bleibt dieser ganzen Entwicklung gegenüber unantastbarer schöpferischer Anfang. Der frühe Tod hat es für aller Augen hervorgehoben. Ihm zur Seite, nicht dem episodischen Greuze, tritt als geschichtliche Größe Chardin, der alle Krisen des Jahrhunderts mit urwüchsiger Lebenskraft überdauerte. Watteau, der ihnen vorwegstarb, und Chardin, der sie totlebte, der enthobene Jüngling und der unbeirrte Alte, reichen über die Grenzen ihrer Nation und ihres Jahrhunderts hinaus. Sie beide vollenden die Transfusion des Niederländischen in das Französische. Sie beide konstituieren sich im ersten Drittel des Achtzehnten. Ihren Kräften in der Zukunft zu begegnen, darf man immer gewärtig sein.

Chardin – als die einzig ebenbürtige Qualität – ist gerade Watteaus größter Gegensatz der individuellen Färbung. Die Nachrichten über seine künstlerischen Anfänge versetzen in eine völlig andere Luft. Sohn eines Tischlers, der schon selbst mit dem Pinsel dilettierte, wird er bald statt zum Handwerker zum Maler bestimmt. Der Peintre du Roi Cazes, zu dem man ihn bringt, hat ihm die rein französische Louis-quatorze-Tradition zu übermitteln – und diese ganze Tradition vermag ihn überhaupt nicht zu rühren. Wie anders begierig hatte Watteau in Valenciennes die flämischen Lehren eingesogen!

Den jungen Chardin drängt eine innere Bestimmung, zu warten. Er erwacht – wenn wir den Goncourts glauben dürfen – an einer Nebensache. Noël Nicolas Coypel läßt ihn an einem Jägerporträt ein Gewehr malen. Selbst erstaunt, nicht phantasieren zu sollen, lernt er schnell den Reiz der nahen

Beobachtung, der Umbildung des Wirklichen im Auge. Dieser Geist des stillen Sehens bleibt ihm; aus diesem treuen Blicke wächst langsam, während die Probleme sacht sich dehnen, seine zarte, schweigsam beredte Welt. Er beginnt sie zu sehen, wo alle sehen, in Blumen und Früchten und Jagdzeug – „nature morte"; dann hebt er seinen Blick über die nahen Gegenstände auf alle menschliche Existenz, wenn sie nur ruht und in leisen Beziehungen schweben bleibt, um endlich auch in dem webenden Dämmer geschlossener Räume das wieder zu finden, was nun einmal das Ziel all seines Wollens ist: Still-Leben.

Zu allererst handelte es sich einmal darum, die Dinge zu treffen. Man spürt die Freude daran noch in der vielbewunderten malerischen Nachbildung eines Bronzereliefs, die 1726 auf der Place Dauphine von J. B. Vanloo selbst gekauft wurde. Noch fesselt der Wert des „Täuschenden" – man denkt unwillkürlich an Jakob de Wit, den wenig älteren Amsterdamer Reliefimitator. Aber zuletzt mußte es darum gehen, jenen eigenen Lebensreiz des Beiwerkes, der in Coypels Diensten ihm aufgetaucht war, zu emanzipieren. Gelang das, so war ein neuer Meister der „nature morte" da. Was es heißt, einen solchen Reiz auf den Wert eines geschlossenen Kunstwerkes zu verbreitern, spürt man sehr wohl gerade an den ersten berühmten Arrangements. Zwar ist vom ersten Augenblicke an der feste Blick und die zwingende Faust da, das Ganze rund einzuspannen. Aber es muß doch noch recht viel in den Rahmen hinein, damit ein „Bild" entstehe.

Man betrachte den „Rochen" (Louvre). Er hat – und mit Recht – seinen Meister berühmt gemacht. Im Sommer 1728, unter dem freien Himmel der Place Dauphine, mitten im festlichen Gedränge des Fronleichnamstages, als Werk eines „Jungen" für wenige Stunden einer Tapetenwand anvertraut, zog er aller Blicke auf sich, öffnete dem Inconnu die Pforten der Académie Royale und wurde samt einem „Speisetisch voll Früchten und Silber" sein Rezeptionsstück. Aber so prachtvoll der Fisch, der dem großen Arrangement den Namen gab, die Form wie die Farbe beherrscht – im ganzen ist es doch noch ein rechtes Vielerlei. Der spätere Chardin hätte drei bis fünf Stilleben daraus gewonnen. Neben allerhand niederländischen Elementen hat sogar noch ein lebendiges Tier in den Rahmen hinein gemußt. Später legte Chardin das alles auseinander. Je feiner sein Auge wurde, desto sicherer ging die Mannigfaltigkeit aus dem Objekt in den Pinsel hinüber. Rund zehn Jahre nach dem „Rochen" entstand ein Werk von so delikater Einfachheit wie der „Hase neben dem Kessel" in Stockholm. Mühelos angesogen, unmerklich verweilend,

findet unser Blick sich mit dem Bilde eins, um endlich langsam, getränkt von wundersamen Erlebnissen, sich zurückzuziehen. Aber was war es schließlich? Ein Hase und ein Kessel vor einer Wand, eine Quitte, irgendwo zwei Maronen – ein Nichts, wenn wir ihm im Leben begegnen. Aber da ist einmal ein Farbenerlebnis. Wand, Hasenfell und Kessel: drei Werte von Grau zu Braun in harmonischer Verschiedenheit. Da ist – etwas ganz Seltenes – ein noch intensiveres Stofferlebnis.

Daß dieser Kessel breitgeschlossene Form, stehende Rundung, mattierte Glätte, daß dieser Hase länglich zerzauste Form, hangende Biegung, lockere Rauheit ist, daß neben kühlem Metall warmer Zottelpelz herabgleitet und hinter beiden ein dem Gefühle gleich weit entferntes Material, feuchtkalter, harter, schürfiger, leise rissiger Stein sich schiebt – das wird uns wie eine niegeahnte Schönheit plötzlich offenbart. Hier reden die Intervalle der stofflichen Empfindung. Es ist eine Harmonie aus physikalischen Werten. Mit der wundervollen Absetzung der Dinge und der Farben kreuzt sich als ein Drittes die Logik der Valeurs. Von rechts unten her, der großen Frucht, legt sich eine keilförmige Masse dunklerer Töne, von einigen hellen Lichtern aufgebrochen, durch das Bild. So entsteht eine polyphone Dreiheit harmonischer Kontraste, die jedes Element zu jeder Bindungsreihe zwingt. Ihr entspringt die verborgene Mannigfaltigkeit, die keine Häufungen an der Oberfläche duldet.

In der Karlsruher Galerie ist für Deutsche eine vorzügliche Gelegenheit gegeben, diesen reifen Chardin der sparsamen Delikatesse – eine Etappe in der gesamten Geschichte des Stillebens – von dem Chardin spätniederländischer Arrangements abzusetzen. Die beiden Pendants Nr. 498 und 499, das „tote Rebhuhn" und die „toten Kaninchen" geben noch etwas ungeschickte Erinnerungen an Weenixsche Jagdstücke. Ihr ein wenig gezwungenes Vielerlei sieht stark nach Bestellung aus, und der erdige Gesamtton scheint mit dem Verluste des stofflichen Charakters zumal der Früchte noch etwas teuer erkauft.

Dagegen muß man – im gleichen Saale und in der Nachbarschaft von Willem van Aelst, Claas te Heda, Huysum – die beiden anderen Gegenstücke sehen, den „Zinnkrug" und die „Glasflasche" (Nr. 496 und 497). Man fühlt auf der Stelle dem allem gegenüber, das an die Arbeit von mehr als einem Jahrhundert erinnert, wie das alte Thema „Stilleben" in ein neues Stadium getreten ist. Die Abkunft der Gattung aus dem Detail ist überwunden, jede Nachspur botanisierender Sammlerinstinkte verflogen – weder Ausschnitt noch Kollektion, sondern kleine farbige Legenden, aus einem Mindestmaß von Gegenständlichkeit zum Ganzen kleiner Weltbilder gerundet. Die „Glas-

flasche" erzählt eine zarte Metamorphose: eine angeschälte Zitrone trägt schon die leis-grünliche Metallkälte, die der Zinnbecher daneben als Stoff rechtfertigt; dieser wieder das glasige Blinken der großen Flasche, die selbst matt spiegelnd dem saftigen Grün einer großen Birne entgegenkommt. Und von diesem sacht gewandelten Grün umschlungen, ruht nahe der Mitte das leuchtende Rot eines Apfels und taucht im Hauch der Spiegelung in den Grund zurück. Im „Zinnkruge" wieder gehen Pfirsichgelbrot und Pflaumenblau gegeneinander in geformter Bewegung. Mehr als durch Format und Gruppierung werden so durch den Parallelismus zweier elementarer Komplementärverhältnisse die Stücke zu Pendants. Rot-Grün und Orange-Violett: daraus wächst der Inhalt der Bilder.

Dem Stockholmer Hasen-Stilleben gegenüber ist das ein Schritt weiter in der Emanzipation des Optischen. Dort kräftig gegriffene Intervalle aus der Differenz der stofflichen Charaktere gewonnen, hier gerade ihre Verwandtschaft unter dem Lichte zusammengewoben. So wenig wie das Optische dort, fehlt das Stoffliche hier; aber es scheint, jenem entgegenschwindend, in einen feineren Aggregatzustand übergegangen.

Der fünfte Karlsruher Chardin ist zwischen diesen Gegensätzen zweier Pendantpaare ein Ding für sich, eine kompaktere Masse, die formale Mittel zu größter Ruhe des Umrisses ordnen: das „Orangebäumchen". Die tonige Einheit der Farbe ruht auf einem Gerüste fast plastisch strenger Berechnung. Auf kräftiger Horizontalplatte – ihre Ränder drängen sich uns entgegen – gipfelt die Gruppe unter der heimlichen Grundform eines Kegels. Es ist auffallend, wie der Hintergrund auf jede gegenständliche Suggestion verzichtet, die der steinernen Platte entspräche, weil er mehr als die Gegenstände ist, die Gelegenheit zu allen, die Atmosphäre. Mit einer Kraft zur Bedeutung, wie er sie nur in der Landschaft zu zeigen pflegt, legt er sich links als dunkler Träger unter das bläuliche Grün der Blätter und dehnt sich rechts hinter dem beschatteten Fruchtkörbchen ins Hellere hinweg. Fast Himmel hier, fast Wolke dort, aber in einer traumartigen Mischung der Vorstellungen zugleich weniger und mehr, macht er das Ganze so ganz, daß es die Welt bedeutet.

Man weiß, daß Chardin jede Komposition mit solcher innerlichen Sorgfalt ersann, daß er sie schon aus Verliebtheit gern wiederholte; man darf sich nicht wundern, zumal in späteren Jahren Dokumente verschiedener Entwicklungsstufen nebeneinander liegen zu sehen. Die Freude der Vaterschaft verdeckte gewiß ihm selbst, daß er eine neue Gattung von Stilleben hervor-

gerufen hatte, die einen Teil der eigenen Schöpfungen der Vergangenheit zuwies. Nur da, wo aus dem erlesenen Wenigsten selbst die stofflichen Differenzen zu klingen beginnen und mühelos in farbige Wandlungen hinübergleiten, erhebt sich die Zukunft. In dem Banne dieser neuen Ganzheit entfalten sich die Dinge zu jenem „Magischen", das Diderot so froh bestürzt. „On n'entend rien à cette magie", gesteht er sich. Und in den „Salons" von 1765 bricht er, ehrfürchtig bewundernd, in die Worte aus: „Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes!" Er staunt, wie alle diese Wunder dem nahen Blicke in nichts zerrinnen, dem wieder entfernten unfaßbar-faßbar zusammenrücken, und findet nur geringen Trost an der Rätselhaftigkeit der Technik, der noch kein Bekannter habe zuschauen dürfen: „es heißt, daß er ebensosehr den Daumen wie den Pinsel benutze".

Der heutige Mensch wird vor den diskret zerstreuten, aber heimlich gebundenen Farben einer Cézanneschen „nature morte" ebenso wie vor dem tauig-losen Leben Schuchscher Äpfel sich Chardins erinnern. Ein isolierter Mandatar des geschichtlichen Wachstums, verbindet er das 17. mit dem 19. Jahrhundert.

Durch seine Stilleben. Daß er da wurzelt und groß ist, sollte man nie vergessen, auch vor den Genreszenen nicht, zu denen er weiterging. Der Titel, unter dem die Akademie ihn 1728 aufnahm, „peintre des fleurs, des fruits et des sujets de charactère" gibt die richtige Alters- und Rangfolge seiner Werte. Das Ethos seiner sauberen häuslich-stillen Genrebilder ist den Moralismen des Louis-seize schon zeitlich um mehr als eine Generation voraus. Diese Bilder sind verwandelte Stilleben und nehmen nur Stimmungen und Gebärden an, die der Schweigsamkeit der Natur konform sind. Chardin basiert seine Menschendarstellung auf das träumerische Dasein des Kindes als eine untere, dumpfere und leisere Regung unserer Existenz. Das heißt viel. In einer Zeit, als es ringsum nichts als Amoretten zu geben schien, als vor den flüchtigen Augen der anderen der Himmel von ganzen rosigen Wolken kleiner Nacktbeinchen flatterte, da richtete er allein auf das Kind den ruhenden Blick des Stillebenmalers.

Das instinktive Mitwissen um elementares Dasein verließ ihn auch vor dieser Lebensstufe nicht. Es machte ihn „objektiv", d. h. es erlaubte ihm – ihm allein vielleicht in einem ganzen Zeitalter –, das Kind beziehungslos zu sehen: kein Symbol, keine Allegorie, keine Dekoration, sondern Existenz, die über die „nature morte" hinaus sich regt: nature vivante. Diese Kinder sticken still für sich, sie lassen Seifenblasen steigen, sie träumen mit Kirschen

im Schoß, sie warten vor der Mutter, sie heben die Hände zum Gebet – alles ohne uns zu kennen, ohne etwas zu bedeuten, mit der vollendeten Unbekümmertheit vegetabilischer Wesen. Aber Chardin hört das Gras wachsen. Es gelingt seiner Magie, unsere Existenz in diese zartere, daunigere hinüberzuspielen – und alsbald fühlen wir, daß ihre stumme Gebärde voller geheimer Bewegung ist; wie man unter dem schimmerigen Flaumpelz seiner Früchte unhörbar brodelnde Säfte der Natur zu vernehmen glaubt. Ein Muster dieser Prägnanz ist der „Knabe mit dem Kreisel" (Louvre). Wie viele seelische Wendungsmöglichkeiten bedeckt und verrät zugleich diese unverwandte Haltung! Die Suggestion bannt uns, bis wir selber in uns die verborgene Mimik, die innerlich nachahmenden Bewegungen fühlen, mit denen das gespannte kleine Gehirn dem Kreisel folgt.

Unter den Genreszenen gibt es Stücke, die spätniederländisch aussehen, wie die „Seifenblase" bei Madame Simpson (Nr. 12 der Pariser Chardin- und Fragonard-Ausstellung von 1907). Eine Fensterszene à la Mieris. Solche Dinge treten zurück hinter der völlig neuen Art bürgerlich-feiner Interieurszenen, die wieder selbst aus den psychischen Stilleben der Kinderbilder heraus erweitert scheinen – wie die Wiener „Mutter mit dem Sohn" und das „Tischgebet", „Le Bénédicité" (Louvre). Farbig und kompositionell sind diese Werke ohne Vorbilder, aber sie sind darum nicht ohne Ahnen. In einem entscheidenden Punkte antworten sie das gleiche, wie Szenen des Vermeer van Delft oder des Pieter de Hooch: wenn wir nach ihrem Maße von Gegenständlichkeit fragen. Sie sind auf ein Minimum von Handlung herunterberuhigt. Sie scheuen sich nicht vor einer poetischen Unterbeziehung, aber sie fassen sie genau da an, wo eine Erzählung in Worten eine Pause macht.

Das Söhnchen will in die Schule, die Mutter nimmt noch einmal den Hut, um ihn zu bürsten. Aber selbst das läßt sie. Pause. Sie blickt mit prüfender Liebe zum Kinde.

Das Essen ist auf dem Tisch. Die Teller haben geklappert. Die ältere Tochter sitzt mit gefalteten Händen. Pause. Die Mutter beugt sich lauschend mit rührender Anmut nur ein wenig nach dem Kleinsten vor: es hebt die Hände und wird beten.

Man darf in beide Bilder hineinhorchen: man wird nichts als stille Atemzüge hören. Aber man mache einmal eine Gegenprobe und stelle sein Gehör auf eine Szene von Greuze ein. Vielleicht den Petersburger „Tod des Gichtbrüchigen": vor dem gurgelnden Geschmatze und Geschluchze wird man unwillkürlich die Hände an die Ohren heben. Chardin – man sieht es gerade,

wenn man hört – sucht das fremde Sinnesgebiet auszuschalten. Seine „Momente“ sind höchst „fruchtbar“ – aber sie bieten das Vorher wie das Nachher nicht um derer selber, sondern um des Atemzuges willen, den sie tränken, und der hier in die verewigende Ruhe des Stillebens eingeht. Wenn man die literarische Parallele sucht, so findet man statt der Handlung die Pause, statt des „Und da und da“ – den Gedankenstrich. Es ist die Rassereinheit einer Kunst von autochthonen Mitteln.

Sie trifft auf die schlichteste Formel ihres Reichtumes um 1738 in der „Pourvoyeuse“ (Louvre). In der vollendeten Ruhe dieses Bildes ist der ganze Chardin gegenwärtig. Vierzig Jahre liegen hinter ihm – ein Wachstum vom Detail zum Stilleben, vom Stilleben zum Genre, vom Genre zum Interieur; und an diesem einen Punkte ist jedes Stadium des Weges sichtbar. In den vierzig Jahren, die folgten, war kein neuer mehr zu bahnen. Chardin war längst fertig, als die bürgerliche Bewegung in seine Nähe heranwuchs. In ihres klügsten Trägers Gesichtskreis trat er nicht als eine zukunftsbringende, sondern als eine abseitige und schwer qualifizierbare Größe. In der Überschau über das französische Können, die Diderot in den „Salons“ von 1767 brachte, erschien er nur wie ein sich entfernender Stern: „excellent peintre, mais il s'en va“. Ja, im Grunde drohte er die Rechnung des Jahrhunderts umzustoßen: „Il n'est pas un peintre d'histoire – mais c'est un grand homme!“

Man muß den „grand sage“ im Verkehr gefühlt haben. Er sah mit der leisen Ironie des ganz gütigen Erfahrenen auf die Agilität derer, die als „Kenner“ in die Kämpfe der Zukunft gingen. Diderot erinnert einmal den Baron Grimm an Worte, die Chardin im Salon zu ihnen gesagt habe: „Messieurs, messieurs, de la douceur. Entre tous les tableaux qui sont ici cherchez les plus mauvais; et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau de désespoir de faire jamais aussi mal.“

Daß er Menschen malen konnte, versteht sich von selbst. Einmal, im Porträt des Dichters Sedaine, springt sogar ganz hell und fröhlich die Kraft des Lebens selbst hervor, die – nur verhüllt – gerade dazu nötig war, Werke von Chardinscher Stille zu schaffen (Paris, Slg. Chèramy).

Später, als er zum Pastell übergegangen, hat er die verschlossene Energie und listige Güte der eigenen Züge festgehalten. Wer seine Werke kennt, wird gern hinter dem alten Gesichte die heimliche Überlegenheit eines Menschen herausfinden, der sich der Rechnung seiner Zeit entzog, weil er einem größeren Zusammenhange angehörte.

DIE DICHTERISCHE WURZEL DER PIETÀ

Erschienen im „Repertorium für Kunstwissenschaft" Bd. XLII, Berlin 1920

Vorbemerkung: Für das zweite Heft der neuen Zeitschrift „Genius" habe ich einen Aufsatz „Marienklage" kürzlich abgeschlossen, der das Ergebnis einer längeren Nachforschung nach den Quellen der Pietà-Darstellung gekürzt und ohne den wissenschaftlichen Beweisapparat veröffentlicht. Ich glaube jedoch diesen Beweisapparat den Fachgenossen schuldig zu sein, zumal er sich über die Voraussetzungen jenes kleineren Aufsatzes inzwischen erweitert hat. Natürlich bin ich mir der Lückenhaftigkeit des Materials bewußt, mit der ich rechnen mußte. Auch kann ich nicht sicher sein, selbst erschöpfend gearbeitet zu haben, zumal ich mich auf einem Grenzgebiete befand. Auch so aber halte ich es für erlaubt, unter allem Vorbehalte meine vorläufigen Ergebnisse zu veröffentlichen. Ich bitte Fachgenossen wie Germanisten um Nachsicht. Meinen Breslauer Kollegen Max Koch und Siebs sage ich für erste Hilfe beim Aufsuchen der Literatur, dem ersteren außerdem für freundliches Herleihen von Büchern aus seinem eigenen reichen Besitze herzlichen Dank.

Geschrieben in Breslau, Frühjahr 1919.

Im Laufe des 14. Jahrhunderts beschenkt die deutsche Plastik – wie es scheint früher, sicher aber leidenschaftlicher zeugend und häufiger als irgendeine ihrer Nachbarinnen – die europäische Kunst mit einer Reihe von Darstellungen der Pietà. Schon in der Frühzeit steht das mächtige, überlebensgroße Vesperbild von Koburg (1) da, scheinbar plötzlich hervorgewachsen. Die Menge der Darstellungen schwillt durch das ganze Jahrhundert an und erreicht ihre größte Breite am Beginne des folgenden. Woher kommt dieser jähe Zustrom? Wo liegt die Quelle?

Ohne entscheidende Bedeutung ist sicher der Hinweis auf die Einführung des „festum spasmi Mariae" (Mariä Kümmernis, Mariä Ohnmachtsfeier) durch das Kölner Konzil von 1423, ohne Bedeutung wenigstens für die Herkunftsfrage. Die Behauptung, dieses Fest habe die Pietà-Gruppen unmittelbar hervorgerufen, findet sich bei Julius Schmidt (2): „Die Szene ist nicht in den Erzählungen der Evangelien gegeben, sondern erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts ausgebildet worden. Höchstwahrscheinlich gab hierzu Anlaß die Einführung des Festes Mariä Betrübnis" usf.

Dies ist zunächst historisch falsch. Wir wissen ja heute, daß um 1423 die wichtigste Geschichte des Vesperbildes bereits zurückliegt. Die leidenschaftlichen Diagonalkompositionen des Westens, Koburg, Erfurt–Ursulinerinnen (3), Wetzlar (4), Fritzlar (5), Bonn (ehemals Röttgen), Germ.

Mus. Nr. 226, Deggingen (6) u. v. a., sind ebenso wie jene feierlich stilleren Gruppen des Ostens, die zum Teil auf böhmischen Versand zurückzugehen scheinen, durchweg älter. Aber die Behauptung ist vor allem unpsychologisch. Eher liegt das Verhältnis umgekehrt, eher noch hat die Pietà das festum spasmi erzeugt, hat die Kirche geheiligt und verwertet, was an Stimmungen in jener niedergelegt war, genauer: eher ist das Fest „Mariä Kümmernis" ein mittelbares und späteres Ergebnis der gleichen Stimmung, der wir das Bildwerk verdanken. Schon Paul Weber hat es denn auch in seinem Aufsatze „Eine böhmische Bildhauerarbeit in der Elisabethkirche zu Marburg" (7) nur einschränkend erwähnt: es habe „dem Thema eine besondere Popularisierung gegeben". Aus dem genaueren Bericht in Beißels „Geschichte der Marienverehrung" (8) erfährt man übrigens, daß der nächste Anlaß des Festes die Zerstörungen der Hussiten waren, für die man die Madonna gewissermaßen sühnend entschädigen wollte.

Daß kirchliche Verordnungen Werke erzeugen, ist zwar ein durchaus denkbarer Vorgang, jedoch nicht jener, der für diese Untersuchung von Belang wäre. Immer führt die eigentliche Frage in das Schöpferische, immer liegt, was wir zuletzt wissen wollen, zwischen der Gelegenheit und dem künstlerischen Ergebnis.

Wir können aber die Wurzel der Pietà-Gattung, jene „Erzählung" zunächst, „die nicht in den Evangelien enthalten ist", sehr weit zurückverfolgen. Sie liegt tief im Dichterischen, und auch in unserem Falle trifft in etwas der Satz Julius von Schlossers zu, daß in der mittelalterlichen Kunst „das Wort das Bild meistert". Es hat es jedenfalls, als Vorform der sichtbaren Vision, nachweislich erzeugt.

Die Verschlingung unseres Problemes mit den Fragen des Dichterischen ist schon mehrfach, doch immer nur ganz von weitem, gesehen worden (9). In seinen schönen „Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance" (10) hat Max Herrmann ausgesprochen, daß „in der Gesamtlage der (Theater-) Vorführung ein starker Einfluß der erzählenden Kunst und der bildenden Kunst und ihrer in der Beweinung gipfelnden Darstellung der Schmerzen Mariä in einer Wechselwirkung vorliegt, die noch der zusammenfassenden Betrachtung harrt". Noch näher unserem Probleme fragte Detzel (11), „ob die Feder des Schriftstellers oder der Pinsel des Malers unseren Gegenstand (die Pietà) zuerst gezeichnet hat. Es fehlt wenigstens nicht an genauen mittelalterlichen Schilderungen dieser Beweinung des Herrn". Auch Paul Weber spricht in dem erwähnten Aufsatz von der Beziehung

des Vesperbildes zu den Marienklagen, „die sich aus dem Passionsspiel der mittelalterlichen Mysterienbühne entwickelten". Die allgemeine Richtung des Hinweises trifft sicher zu. Leider liegt aber schon hier ein Irrtum: die Marienklage ist vielmehr umgekehrt in das Passionsspiel hineingewachsen. Hier spielt wohl die unbewußte Voreingenommenheit des verdienstvollen Verfassers der „Ecclesia und Synagoge" für die Priorität des Schauspiels hinein. Der Glaube an sie, auch der bildenden Kunst gegenüber, ist durch Emile Mâle (12) erneut vertreten und in fast grotesker Weise von Gustave Cohen in seiner an Bildern, Anregungen und Irrtümern reichen „Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiel des Mittelalters in Frankreich" (13) aufgenommen worden (vgl. Abschnitt über Kunst und Mysterienspiele S. 98ff.) (14).

Selbstverständlich gibt es auch zahlreiche Einwirkungen des Dramas auf die bildende Kunst in Einzelzügen. Außer Weber haben z. B. – von der älteren Literatur ganz abgesehen – C. Meyer (15) und Tscheuschner (16) Beispiele genug gegeben.

Aber es ist allgemein Vorsicht geboten, und in unserem Falle ist von der Priorität der Bühne sicher keine Rede, wie ich zu beweisen hoffe. Mir sind übrigens auch nur drei Stellen bekannt geworden, an denen sie – mit verschieden deutlicher Betonung – behauptet wird. Wirklich grotesk bei Gustave Cohen (17). Cohen druckt eine Rubrik aus Jean Michels Passion (gegen 1490) ab, aus einer Zeit, wo über anderthalb Jahrhunderte lang schon die plastische Pietà bekannt war, als Beweis für die „erstaunliche Plastik" dieser Bühnenanweisungen und den darin enthaltenen „Stoff zu lebenden Bildern", der „der Nachbildung durch Meisterhand" würdig war. Es ist in Wahrheit nur die Wiederholung einer der Pietà noch wieder um mehrere Jahrhunderte vorausgehenden, ziemlich feststehenden Beschreibung, wie sie ähnlich z. B. auch das Malerbuch vom Berge Athos enthält (18), u. a.: „Die Mutter des Herrn setzt sich auf den Boden und nimmt Jesus auf den Schoß". „Eine schönere und eindrucksvollere Kreuzesabnahme kann nicht gedacht werden. Einzelheiten, wie die wundervolle Bewegung der Mutter, ihren Sohn in den Schoß nehmend, lassen uns unwillkürlich an den berühmten Rubens der Antwerpener Kathedrale (!) denken". Bei solchen Worten könnte man glauben, Frankreich kenne die Pietà überhaupt nicht (was selbstverständlich ein gründlicher Irrtum wäre) (19). Aber auch Bergner (20) deutet die Priorität der Pietà auf der Bühne an; und Meyer (21) spricht, vage vermutend, wenigstens von der Möglichkeit: „Doch mögen einige Züge, wie der, daß der Leichnam Christi in Mariens Schoß gelegt wird, oder Mariä Ohnmacht, ebenfalls von den

Mysterien entlehnt sein." Bei F. X. Krauß fand ich (22) den leider nachher enttäuschenden Hinweis, unser Problem sei in Scherers deutscher Literaturgeschichte, S. 247, behandelt. Ich konnte davon nichts entdecken.

Vergegenwärtigen wir uns dieses Problem: im früheren 14. Jahrhundert steht die plastische Vision der Szene mit scheinbarer Plötzlichkeit sichtbar da. Dieser Punkt, rein kunstgeschichtlich ein Anfang, ist für eine lange innerliche Vorgeschichte schon ein Ende.

Die plastische Pietà hat von Natur aus dichterische Wurzel. Was sie verwirklicht, ist der tragisch selbstbetrügerische Wunsch der Zurückgelassenen: durch die letzte Möglichkeit der Umarmung die Unmöglichkeit jeder künftigen zu verschleiern, den wirklichen Verlust durch den scheinbaren Besitz, das unwiederbringlich Verlorene durch sein vergängliches Bild zu ersetzen. Etwas Dichterisches also, als plastischer Anblick erst möglich, wenn sich das künstlerische Erlebnis vom Spiegel der Handlung zum Spiegel der Gefühle gewendet; in unserem Falle, wenn die Seele der erlebenden Mutter, wenn Maria überhaupt in den Mittelpunkt des künstlerischen Traumes geschoben war. Der Schmerz der Verlassenen, der den letzten Abschied verlangt, gebot dann mitten im Verlaufe der abendlichen Geschehnisse ein lyrisches Verweilen. Nicht genug damit: um die plastische Pietà möglich zu machen, mußte dieser Schmerz der Mutter selbst aus dem Schmerze aller Miterlebenden, Johannes, Nikodemus, Joseph von Arimathia, der anderen Marien heraus gleichsam auf einen Thron gehoben werden. Er ist ein isolierbares Moment im Gesamtverlaufe. Wenn erst für das Auge geschaffen wurde, war es die Plastik, die ihm zustreben mußte. Der Malerei fiel der Zusammenhang der Klagenden zu – Giotto hat ihn in der Arena zu Padua unüberbietbar für das Mittelalter festgelegt. Also: ein isolierbares Moment, damit die Plastik zugreifen, ein dichterisches Vorerlebnis, damit überhaupt eine sichtbare Vision sich bilden könne. Wo wir dieses Vorerlebnis, wo wir auch nur den lyrischen Wunsch der Mutter nach der letzten Liebkosung nachweisen können, da beginnt die heimliche Geschichte der Pietà. Wo seine Erfüllung erzählt wird, formt sich der lyrische Wunsch zum unsichtbaren Bilde des Dichters, wo das dichterisch Gesehene greifbar versinnlicht wird, haben wir die plastische Pietà, ein Andachtsbild gewiß, zugleich aber verstohlen hineingelegt eine heimliche Feier des menschlichen Leidensgefühles überhaupt, jenseits alles Liturgischen und religiös Gesonderten.

Das Evangelium Johannis legt zu dieser Vorgeschichte erst den Boden (19, Vers 25–27). „Stabat autem iuxta crucem Jesu mater eius et soror

matris eius Maria, Cleophae uxor, et Maria Magdalena. Cum vidisset ergo Jesus matrem ac discipulum astantem, quem diligebat, dicit matri suae: mulier ecce filius tuus. Deinde dicit discipulo: ecce mater tua." Es gehört zur Größe der Bibel, daß sie Kompositionsgrundrisse für sichtbare Formen unter dem Schleier des Wortes enthält. So ist Christus zwischen den beiden Schächern eine symmetrische Vorstellung, die sich dem vorherrschenden Denken des Mittelalters, dem architektonischen, ohne weiteres einfügt. Christus als Achse, die Schächer als Flanken, – jeder weiß, daß diese symmetrische Dreiheit eine Grundform bildender Kunst geliefert hat.

Auch hier spürt man die geheime Bildkraft des Wortes, wie es über den bloßen Schauplatz hin einen geistigeren Raum wölbt, den es einsam bestrahlt, wie es zwei Diagonalen durch ihn verschränkt: ecce mater tua, ecce filius tuus. Eine Auslese aus dem Szenischen. Die Nebenfiguren verschwinden, zwei Gestalten stehen um die Achse des Kreuzes. Auch hier ruht ein symmetrischer Kompositionskern, dessen feierliche Architektur schon das frühe Mittelalter in zahlreichen Schöpfungen verwirklichte. Aber hier ruht auch, tiefer verschlossen und schwieriger zu heben, traumhafter verhüllt und innerlich später, jene seltenere Form, die wir suchen, und die erst durch eine Verrückung der Achse möglich sein wird, durch die Aufrichtung der Klagenden in der Mitte des Raumes, zunächst des geistigen der Dichtung (23). Hier steckt – nur in der blassen Spiegelung des Trostes – der noch unsichtbare Keim aller Marienklagen. Von hier aus über die Abendgeschehnisse hin mußte der Vorgang dichterisch erweitert und mußte in ihm gleichsam ein Schacht gegraben werden, der zu dem Zärtlichkeitsgefühle der Mutter für den Sohn führt und in ihr, der alles Menschliche übertragen, die Menschenmutter sichtbar macht.

Diesen Schacht gräbt die Dichtung schon sehr frühe. Nach neuerer Ansicht im 11. oder 12., nach anderer, freilich älterer, entsteht sogar schon im 4. Jahrhundert auf östlichem Boden das große Drama *Χριστὸς Πάσχων* (24). Das letzte große griechische Trauerspiel, bewußt euripideisch, in iambischen Trimetern, mit Boten und teilnehmenden Chören, – das letzte griechische Trauerspiel und das erste Passionsspiel, das wir kennen. Man hat es „eine Marienklage großen Stiles" genannt (25). Tatsächlich steht die Theotokos, sehr kaiserlich und auf sehr hohem Kothurne, im Mittelpunkte aller Handlung. Das ganze Drama spielt um ihre Gefühle. Spiegelung des Vorgangs im Gefühl, Lyrisierung, ist aber der erste Schritt in der Richtung, die wir suchen.

Beide Stadien des Dichterischen sind schon hier zu erkennen: der lyrische Wunsch, der noch unter dem Gekreuzigten sich regt, in einer Situation also, die im Sichtbaren von der Komposition der Triumphkreuze noch umspannt wäre, der Wunsch, den Toten noch einmal in zärtlicher Umarmung zu besitzen – und dann die Erfüllung, wenn endlich den vom Kreuze Genommenen die Hand berührt:

V. 1273: Laß mich mein Kind beweinen und begraben, laßt
Die Füße mich berühren und umfah'n den Leib!
Empfang den Leichnam, unglückselige Hand!

Hier ist der Wunsch da, in dem das Bild noch ungehoben schlummert. Als er aber erfüllt ist:

V. 1309: So faß ihn denn, den Toten, unglückselige Hand!
Weh, weh mir! Was erblick ich? Wen berühr' ich hier?
Wie drück ich, heiliger Scheu und Ehrfurcht voll, ihn an
Die Mutterbrust? Wie mach ich meinen Jammer Luft?
Vergönne mir, Dich Toten anzureden, Sohn,
Mit Küssen zu bedecken den geliebten Leib!
Sei mir gegrüßt, zum letzten Mal Gesehener,
Den ich gebar, den von den Frevlern jetzt erwürgt
Zu sehn mir das Verhängnis grausam vorbehielt.

Eine großtönende Deklamation, zweifellos vom Worte aus und kaum für das Auge erfaßt – wir wissen nicht einmal, ob das Drama für Aufführungen bestimmt war (26) –, aber der Bildstoff des späteren Plastikers liegt schon da, noch ohne sich zu formen. Indessen, eher als zur echten Pietà führt hier der Weg zu Kompositionen wie der byzantinischen Miniatur des Pariser Evangeliars Bibl. Nat. 74 (27) oder dem Relief der Externsteine.

Es kennzeichnet die lyrische Wurzel der Vorstellung, daß die Worte des Wunsches anfangs wichtiger erscheinen als die Erfüllung. Die Prosadichtung des apokryphen Evangelium Nicodemi gibt in der Fassung Acta Pilati B (28) an mehreren Stellen Marienklagen. Für die Worte der Erfüllung fehlt der Platz, denn die Kreuzabnahme selbst wird überhaupt nicht geschildert. Wieder aber ruft vorher – im Rahmen der erweiterten johanneischen Vorstellung der Gruppe unter dem Kreuze – ein ohnmächtiger Wunsch der unter dem Kruzifixus Verzweifelnden das fern aufdämmernde Bild wach (29). „Neige dich, Kreuz, damit ich meinen Sohn umarmend ihn zärtlich küsse, meinen Sohn, den ich mit allen meinen Brüsten ernährte, wie ich ihn, keinen Mann kennend

(„Muoter unde meit!"), auf rätselhafte Art gebar. Neige dich, Kreuz, ich will meinen Sohn umschlingen! Neige dich, Kreuz, daß ich mich meinem Sohne wie eine Mutter vereinige." Wir sind dem Bilde der Pietà sicher ferner als im *Χριστὸς Πάσχων*. Die Worte der Acta Pilati sind hier lyrischer und weiter ins Unmögliche greifend als die Worte des Dramas. Doch wäre eine Entwicklung zur Pietà auch von da aus denkbar gewesen. Immer aber bleibt das Sehen jener Zeit, das undeutliche dichterische Sehen, bei den Marienklagen mit dem Kreuze verknüpft: *σταυροθεοτοκία* nennt man sie (30). Aber die Enkomia, ein Hauptteil des Sonnabend-Gottesdienstes in den Athosklöstern, enthalten als Morgengesang der Chöre eigentlich schon eine lyrische Pietà: „Wie sie dich liegen sah, die Allreine, weinte sie Mutterträne: O mein süßer Frühling, mein süßestes Kind, wohin schwand deine Schönheit?" (31).

Ich vermag natürlich nicht zu sagen, ob das abendländische Mittelalter diese morgenländischen Fassungen kannte. Wechßler (32) läßt für die Acta Pilati B die Frage offen. Zu seiner Zeit (und wohl auch heute noch) weiß man jedenfalls nur von einer einzigen lateinischen Übersetzung, und zwar nur der Acta Pilati A, die gänzlich ohne Marienklagen sind (33).

Mögen die griechischen Dichtungen nur ein Vorspiel sein – sicher klafft jetzt eine Lücke bis zum 12. Jahrhundert. In dieser Zeit, in der die Marienverehrung ebenso wie das innere Nacherleben der Passion einen gewaltigen Aufschwung nimmt, beginnt die Entwicklung gleichsam von vorne, nun aber unaufhaltsam und mit Notwendigkeit im Sichtbaren mündend. Die Kreuzung jener beiden Elemente ist die Voraussetzung – aus ihrer Begegnung nur kann die Pietà erwachsen. Die Entwicklung beginnt mit den lyrischen Wunschworten der Maria unter dem Kreuze in den lateinischen Sequenzen. Wechßler (34) führt 14 solcher lyrischer, nur latent monodramatischer Marienklagen auf und unter ihnen als Lat. V. die Sequenz „Planctus ante nescia". Von dieser Sequenz aber hat Anton Schönbach (35) durch eine grundlegende Abhandlung nachgewiesen, daß sie die Mutter aller deutschen Marienklagen ist. Er hat 18 Versikel zusammengestellt, die in einer großen Reihe auch der späteren dramatischen Marienklagen – selbst in späteren Passionsspielen wie dem Alsfelder von 1501 – vorkommen. Unter diesen von der Germanistik viel beachteten Versikeln finden sich gerade diejenigen Worte nicht, auf die es mir für unsere Untersuchung ankommt. Sie sind aber doch in der Sequenz enthalten, und sie sind auch noch im 12. Jahrhundert in das Mittelniederdeutsche übertragen worden. Es sind die Verse 65 ff. (36).

Reddite moestissimae
Corpus vel exanime,
Ut sic minoratus
Crescat cruciatus
Osculis amplexibus (37).

Eine erstaunlich bewußte Psychologie: das Wissen um die trügerische Verminderung der Qual, die dann gerade wachsen muß (und soll!) durch die letzten Küsse und Umarmungen. Es ist eine lyrische Sequenz, in liturgischer Verwertung als Gesang und ohne Augeneindruck zu denken. Der sichtbare Rahmen der Gestalt, den die Worte voraussetzen, ist immer noch jener der *σταυροθεοτοκία*, noch immer der des Johannes-Evangeliums. Aber in das innerste Seelische eindringend, lassen die Verse als sehnsüchtig gewünschtes Ziel – die Pietà heraufdämmern. Nur wo der Weg zur Pietà führt, sind gerade sie aufgenommen worden, die nicht zu den beliebten 18 Versikeln gehören. Besonders gern aber, wie es scheint, doch gerade in deutschen Dichtungen. „Unsir vrowen klage" (38) wurde noch im 12. Jahrhundert am Niederrhein gedichtet. Hier sind jene Verse des „Planctus ante nescia" so übersetzt:

V. 82: Gevit mir doch den doden lip,
Wan ich sin mudir bin unde ein viel armiz wip,
Dat ich mich gisade (sättige) minis ruen (Schmerzes)
Unde min leit dicke (vielfach) ernuen.

Jene Worte des „Planctus ante nescia" haben sich aber auch in die bald einsetzende Prosadichtung begeben. Und diese hat sich nun – sehr begreiflich – nicht mit dem lyrischen Element des Wunsches begnügt, sondern die Erfüllung breit erzählt. An der Spitze der heutigen Überlieferung steht, obwohl selbst wahrscheinlich kein Original, der „Tractatus de Planctu beatae Mariae virginis" (39). Die Verehrung, die das Mittelalter dieser Dichtung zollte, geht schon daraus hervor, daß man sie dem heiligen Bernhard von Clairvaux zuschrieb. Der „Tractatus" ist nichts anderes als eine Marienklage mit wenigen Betrachtungen. Man höre:

„Stabat dolens seu confectu dolore expectans corpus Christi deponi de cruce et plorabat dicens: reddite miseri matri corpus velut exanime... deponite illum, ut habeam mecum eius corpus mihi solamen vel saltem sic defunctum. iuxta crucem stabat Maria (der alte Wortklang nach dem Johannes-Evangelium der Vulgata) ... voluit amplecti Christum in alto pendentem"

(wie im Nicodemus-Evangelium). Nach der Abnahme: „quem cum attingere valebat, in osculi et amplexibus ruens de suo carissimo filio satiari non poterat." Man hört, wie die Worte der Sequenz aus der sehnsüchtigen Ahnung in die Erfüllung, aus dem Lyrischen in das Erzählende übergleiten. Die Schilderung läßt noch weiter Maria stehen, immer klingt das Stabat Mater durch, das Jacopones da Todi unvergeßlicher Gesang verewigt hat (40). Aber mitten in der Klage um den Abgenommenen heißt es:

„In gremio enim meo te mortuum teneo, tristissima mater tua" (41). Eine Übersetzung in das Sichtbare müßte zwar auch hier noch, dem Ganzen folgend, keine isolierte Pietàgruppe geben. Aber der monologische Charakter, der die Dichtung und das spätere Bildwerk verbindet, läßt die Form schon undeutlich und flüchtig aufleuchten. Die weiteren Klagen steigern sich bis zum Selbstmordgedanken. Herrmann (42) hat die hervorragende Bedeutung des „Tractatus" allgemein und besonders für die mittelalterliche Gestik hervorgehoben. Für uns ist wichtig, daß jetzt der Lyrik des Wunsches die Schilderung der Erfüllung gefolgt ist, und zwar auch noch jedenfalls im 12. Jahrhundert.

Vom „Tractatus" geht eine Reihe wichtiger Schöpfungen gerade deutscher Dichter aus. Noch Ludolf von Sachsen (um 1330 Prior zu Straßburg) benutzte ihn in seiner Vita Christi. Vor ihm ist Hugo von Trimberg wahrscheinlich der Verfasser jener „Vita Beatae Virginis Mariae et Salvatoris Rhythmica", die wohl noch im 13. Jahrhundert das Werk des Pseudo-Bernhard ins Breitere überträgt (43). Der Schweizer Walther von Rheinau hat die Vita übersetzt (44), der schöne Konstanzer „Spiegel" (45) hat sie in vielem verwertet und nicht anders Bruder Philipp der Karthäuser in seinem Marienleben (46). Die Vita Hugos von Trimberg ist sehr breit in der Klageschilderung bei und nach der Kreuzabnahme. Ein eigentliches Bild der Pietà ist aber auch hier noch nicht zu sehen. Die Darstellung ist zu bewegt dazu. Eher entsprechen ihr Kompositionen wie die im Psalter von Bonmont zu Besançon (Abb. Dehio, Gesch. d. deutschen Kunst I, 351) sowie der ἐπιτάφιος θρῆνος und der ἐνταφίασμος τοῦ χριστοῦ des Athosbuches.

Vers 5948: Super corpus filii ruit amens facta,
Jacuit exanimis mater incontacta,
Vix resumpto spiritu cepit lamentari usf.

Alle Glieder, die sie küßt, werden aufgezählt. Nicht die Gruppe selbst erscheint, wohl aber die Züge, die sie sich aneignen wird:

Vers 5968: Caput atque collum eius ulnis amplexatur,
Comprimens ad ubera sua lamentatur.
Vers 5966: Sic filii corpusculo mater incumbebat
Amplectens illud, et at hoc avelli vix valebat.

Die Schilderung der Bewegungen ist reich bis zur Übertreibung, der eigentlich lyrische Gehalt, der aus dem Umriß der Gruppe leuchten kann, sehr gering. Gerade dieser aber ist das Neue und Wichtige am Konstanzer „Spiegel", der wohl schönsten Fassung von „unser vrouwen klage" im Mittelhochdeutschen. Der Dichter selbst gibt an, daß er einem anderen, einem „Capellanus", nachdichtete, dessen Werk mit den Worten „quis dabit capiti meo" angefangen. (Es sind die ersten Worte des Tractatus!). Aber seine eigene Fähigkeit zur plastischen Vision geht weit über den Vorgänger hinaus und unterscheidet ihn auch stark vom Verfasser der Vita Beatae Virginis Mariae (47).

Vers 17: Do sin muter vil reine
ir kindes lip ein kleine
berüeren mohte mit der hant,
mit begierde begreife si den heilant.
si leite sin houpt an ihr brust,
do wart sin mund so gar durkust.
si triudelt sin wunden,
vil tief, noch unverbunden.

Aus der Bewegung hebt er den Blick der Mutter – und in ihrem Blicke für uns den Anblick. Der Dichter tritt gleichsam selbst zur Seite und schaut auf sein Bild:

Vers 34: ir kind lag vor ihr ougen vâl,
es lag wunt, tot unde blint.
doch kuste si ir totez kint,
si kuste in minneclîchen
und zarte im süezeclîchen
sin ougen, wangen und den munt,
und kust si mê den tusent stunt,
siten, hende und vüeze,
di trute si vil süeze.
sie sach in an und aber an.
Vers 55: si nam sin hande in ihr hant,
di waren ir vil wol erkant,

si leit si an ir wangen,
ir herze ward bevangen
mit jamer und mit biterkeit.

Auch diese Worte haben weiter gewirkt, so besonders deutlich auf die Marienklage des 14. Jahrhunderts (48).

Das Entscheidende ist, daß hier die Vorstellung ausruht. Die Atemlosigkeit, die sich in Worten und Gebärden überschlägt, ist überwunden, es ist Dauer, etwas von räumlicher Ruhe, Blick und Bild in die Dichtung hineingekommen. Dies macht die Verse des „Spiegels" zum fast letzten und wichtigsten Dokument noch vor dem Eintritt der plastischen Verwirklichung (49). Sicher sind wir hier an der Grenze angelangt, wo die Vision des bildenden Künstlers einsetzen konnte.

Auch das mittelniederdeutsche Gedicht aus der Königsberger Handschrift Nr. 905, das Fritz Rohde (50) veröffentlicht hat, bringt bei allem Anschluß an den pseudobernhardinischen „Tractatus" den Sinn für die sichtbare Szene, den Halt im Strome der Bewegungen:

Vers 666: do se ene lange hadde gecust,
se toch en over up er brust.
men leged en do dar neder.
de moder vel over weder
uppe sinen munt.
unde cust en an dusend stunt.
se ne war umme dat
van leve cussendes ni sat.
se nam sin hovet an den scot
unde sat also se were dot.

Dies ist doch eine sehr weiterbauende Übersetzung des „in gremio meo te teneo". Das im „Tractatus" immer wieder klingende „Stabat" ist überwunden. Hier ist auch kein Zweifel, daß der Dichter die Madonna sitzend sieht. Vor allem: er sieht sie. Er legt den Lauf der Gebärden still und verharrt vor dem Anblick der verewigungsbereiten Form. Dies ist es, was die deutschen Dichtungen des 14. Jahrhunderts für unsere Betrachtung auszeichnen muß, es ist die deutlichere Helligkeit der Vision, das Anhalten an der Gruppe, das verweilende Sehen. Die literarische Vorgeschichte hat hier unzweifelhaft den Punkt erreicht, an dem der Bildner nur noch das Letzte zu tun hat – immer wird es noch eine Tat sein. Aber fast möchte man bei den Worten

der Königsberger Handschrift meinen, sie kenne schon den Eindruck der plastischen Pietà.

Sehr nahe ist dieser endlich auch Heinrich Suso im Cap. XIX des „Büchleins von der ewigen Weisheit" (51), das vor 1334 geschrieben sein muß, weil in diesem Jahre bereits die lateinische Übertragung in das Horologium Sapientiae entstand (52). Die Madonna spricht: „und do er mir her abe wart, wie grunt-lieblich ich in mit minen armen also toten umbvieng, zu minem muterlichen herzen daz einig uzerweltes zartes liep truckte und sin blutig vrischen wunden, sin totes antlúte durkuste, daz doch, als och all sin lip, gar in ein wúnklich schonheit was verkeret, daz enkondin elliu herzen nit betrahten! Ich nam min zartes kint uf min schoze und sah in an – do waz er tot; ich lugt in aber und aber an (s. „Spiegel") –do enwas da wedder sin noch stimme." – Es ist auffallend, wie auch hier noch der „Tractatus", schon in der ganzen Anlage, daß die Madonna „inquiriert" wird und erzählen muß, durchwirkt. Es ist nützlich, das zu wissen, um nicht die ganze Vorstellung gleich wieder „den Mystikern" (sc. dem 14. Jahrhundert) zuzuschreiben, wozu man heute leicht geneigt sein möchte. Aber auszeichnend ist auch für Suso das Verweilen. Man spürt den angehaltenen Atem – hier schweigt das Bild. Gerade zu Susos Dialog zwischen der Weisheit und der Seele, also eigentlich einem Monologe der Maria, wird in der bildenden Kunst die plastische Vereinzelung der Gruppe die Parallele bilden. Die Verinnerlichung des ganzen Vorganges auf das Gefühl und die Vereinzelung der Fühlenden selbst, auf die allein das Licht der Vision fällt, während alle tätigen und handelnden Begleitgestalten im Dunkel untergehen, verbindet das räumliche Kunstwerk, das damals aufkommt, mit dem dichterischen, das einer schon langen Geschichte entsteigt (53).

Ein wichtiger Ergänzungsbeweis für den Zusammenhang von Poesie und Plastik der Deutschen ist der Vergleich mit der italienischen Art, die die Pietà überwiegend im Zusammenhange schildert.

Die „Meditationes vitae Christi", die zwar nicht von Bonaventura selbst, sicher aber von einem italienischen Franziskaner stammen (54), betonen sehr stark den Zusammenhang der Gruppe bei der Beweinung. „Maria hat Kopf und Schulter in ihrem Schoße, Magdalena aber die Füße. – Die anderen stehen herum! Alle erheben laute Klage über ihn und beweinen ihn wie einen Eingeborenen aufs bitterlichste." Auch hier ist eine gefestigte Vision, aber von ihr aus kommt man zu Giottos Gemälde, nicht zur plastischen Pietà – jenes ist die Parallele zu „Bonaventura" wie diese zu Suso und

der deutschen Dichtung. In Italien vielstimmige Klage und malerische Gruppe, in Deutschland lyrischer Monolog und Plastik. Die italienischen Passionsoffizien des 14. Jahrhunderts, die „Devozioni del Giovedi Santo" und „del Venerdi Santo" verwirklichen ebenso die gleiche Szene aus der Gesamtheit der Handelnden. So in der Devozione del Venerdi von 1375 (55): „E poi, stando Christo dov' e ordinato, la Madre se meta in mezo, et Johane al capo e la Madalena al piè." usf. Die deutsche Kunst scheint die Meditationes im Gegensatze zu Frankreich und Italien weniger benutzt zu haben. Man denke, wie spät (wenn ich nicht irre) der Abschied Christi von seiner Mutter bei uns eine Rolle spielt (überwiegend bei den Süd- und Südostdeutschen zwischen 1480 und 1530), während er in den romanischen Ländern sehr früh auftritt, in Mysterien, Malerei und Plastik, weil er dort eben aus den Meditationes stammt (56).

Es ist wohl kein Zufall: deutsche Dichtung und deutsche Plastik scheinen besonders frühe, leidenschaftlich und folgerichtig der isolierten Pietà zugestrebt zu haben (57). In der Frühzeit des 14. Jahrhunderts sind sie beide bei ihr angelangt, die Dichtung nach einer langen Vorgeschichte, die Plastik, indem sie das poetisch Erreichte mit einem Ruck in das Sichtbare heraufhebt.

Wie aber steht es mit dem deutschen Schauspiel? Es hat sich besonders gern zur Passion entwickelt und hat darin offenbar seine besonderen Eigenheiten, so die betonte Ausgestaltung des Magdalenenspiels und der Marienklage. Das Material an Passionen ist sehr lückenhaft und quillt reichlicher erst seit dem späteren 15. Jahrhundert. Ich dürfte darum, zumal ich obendrein mich hier auf einem Grenzgebiete befinde, kein ganz endgültiges Urteil abgeben. Doch möchte ich soviel feststellen: ich habe alle mir erreichbaren deutschen Passionsspiele, von dem ältesten, dem Benediktbeurer, einem noch wesentlich liturgischen Drama des 13. Jahrhunderts, an bis zu denen des 16. Jahrhunderts, auf die Frage der Pietà hin angesehen. Ich finde alle anderen Elemente der Marienklage, aber ich finde unsere Szene nicht vor dem späteren fünfzehnten, nicht vor 1464. Dieser Zeitpunkt ist gewiß durch die Zufälligkeiten der Überlieferung bestimmt. Immerhin ist folgendes Ergebnis bemerkenswert:

Das Benediktbeurer Passionsspiel (58) reicht nur bis zur Bitte an Pilatus, die Abnahme des Leichnams zu bewilligen, kann also nicht aussagen, desgleichen das Wiener (59), das schon beim Abendmahle abbricht. Die in vielen späteren Stücken benutzte Trierer Marienklage (60), die sicher für die Aufführung bestimmt war und noch viel vom Charakter der alten geistlichen Oper hat, kann es aber: sie setzt ihr „Finis" hinter den Abschied der Mutter und des

Lieblingsjüngers von dem toten, aber noch nicht herabgenommenen Christus. Das Auferstehungsspiel schließt unmittelbar an; die Pietà ist also nachweislich mit der ganzen Szene der Abnahme ausgeschlossen, die doch der Epik längst vertraut war. Ob die Trierer Klage schon mit plastischen Vesperbildern gleichzeitig ist, weiß ich nicht zu sagen. Der kritischen Zeit steht sie wohl schon nahe. Diese drei Spiele sind rheinisch, wie ja der Beitrag des Rheinlandes zur Passionsdarstellung in Literatur und Kunst von besonders hoher Bedeutung ist. Von größter Wichtigkeit, um wenigstens das rechtzeitige Mitgehen der Bühne mit dem Bildwerk zu beweisen, wäre nun die Frankfurter Dirigierrolle des Baldemar von Peterweil (61), die nach 1350 entstanden sein muß, später als die älteren Vesperbilder. Sie diente lediglich dem „Regens ludi", enthält vom Texte also nur Anfänge und Stichworte, umso genauer aber die szenischen Anweisungen. Ich gebe den hier interessierenden Zusammenhang nach Froning, S. 362/363:

Hoc dicto Joseph ab Arimathia de Pilato postulans corpus Jhesu dicat:
Pylatus, herre, ich biden dich –

Pylatus miretur Jhesum esse iam mortuum, dicat centurioni:
Uf uwer druwe sagit an –

Centurio dicat Pylato:
Ja er, here, sicherlich –

Hoc audiens Pylatus dicat Joseph:
Joseph getruwir, sis gewert –

Deinde Josephus, Nychodemus et eorum adiutores induti stolis et albis circumdati (also noch im Sinne des liturgischen Spieles) deponant Jhesum et panno mundissimo involutum deportent ad monumentum cantantes sub silentio:
Ecce quomodo moritur iustus.

Man sieht, daß hier liturgische Feierlichkeit herrscht, und daß die Vergegenwärtigung von Marias Leiden an dieser Stelle (im Gegensatze zu früheren des gleichen Stückes) keinen Platz gefunden. Hier also, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, fehlt die Pietà im Schauspiel, während sie der Plastik schon gehört. Der enge Zusammenhang fast aller Passionen legt es nahe, den zufällig erhaltenen Fall nicht für vereinzelt, sondern als für seine Zeit sehr aussagefähig zu erachten.

Nach Froning geht die Frankfurter Dirigierrolle u. a. auf ein älteres Stück in St. Gallen zurück, dessen spätere Version Mone (62) herausgegeben hat.

Dieses letztere Stück nun gibt, noch vor 1400, aber wohl nach der Frankfurter Rolle, eine erste Annäherung an die Pietà – nicht mehr als das. Es gilt für linksmittelrheinisch (Koblenz–Trier) und umfaßt, sehr reich, in einem Tage die Handlung von der Hochzeit zu Kana bis zur Auferstehung. Hier heißt es: Et cum (Joseph) deponit eum, Maria apprehendens manus eius dicat:

o we vil lieber min sün
waz sal ich arme vorbaz dün?
ich hade drostes an dir vil,
du were miner augenweide spil,
des bin ich nun beraubet gar,
wan ich bin aller vreuden bar,
daz ich leider din mangeln sol.
owe, wie were mir so wol,
als ich daz mohte erwerben,
daz ich bi dir solte sterben.

Ich habe diese ziemlich belanglosen Worte eben ihrer Belanglosigkeit wegen hierher gesetzt – sie könnten in ihrer völligen Allgemeinheit fast an jeder anderen Klagestelle stehen und gleich den dann folgenden zum Teil auch von Maria Magdalena gesprochen werden (was nicht selten, aber immer nur da vorkommt, wo das dichterische Auge nicht in der Richtung der Pietà geblickt hat). Diese verrät sich in den Worten kaum und ist auf der Szene sicher nicht sichtbar geworden. Man muß sich vorstellen, daß die Verse während des Herabgleitens des Leichnams gesprochen wurden. Maria hielt (gebeugt stehend vermutlich) nur die Hände fest. Es ist noch die gleiche Szene wie auf dem Relief der Externsteine – die ἀποκαθήλωσις des Athos-Buches hat den Zug auch.

Um – soweit ich das hier kann – vollständig zu sein, muß ich noch eine Vermutung von Bartsch erwähnen, der das späte Egerer Passionsspiel herausgegeben hat (63). Danach gehen in diesem Stücke die Klageworte unter dem Kreuze auf ein thüringisches Schauspiel des 13. Jahrhunderts zurück, auf eine Bearbeitung des 14. aber jene nach der Abnahme:

Vers 283 ff.: Bis mir willkommen, lîchnam zart
geboren von jungfraulicher art,
nun ist mein sorg ein teil gewant,
sît ich dich ruer mit miner hant
und mag begrîfen min kint,
eyâ wie tief dine wunden sint.

Es sind Worte alter Herkunft, die an die „Spiegel"-Verse erinnern, aber auch in viel späteren Schauspielen vorkommen. Der Anfang klingt ganz gleich im Alsfelder Spiel von 1501 (64). Die Worte mögen wohl aus dem 14. Jahrhundert stammen, aber daß sie aus einem Schauspiel sind, wäre damit noch nicht bewiesen. Wäre dem so, dann freilich könnten wir hier die älteste Darstellung der Pietà auf der Bühne annehmen – immer noch viel später als die Pietà in der Lyrik. Doch dieser einzige vielleicht mögliche Gegenbeweis ist so unsicher, wie das Schweigen der Frankfurter Dirigierrolle beredt ist.

Auf sicheren Boden kommen wir erst mit der Friedberger Dirigierrolle von 1464 (65). Hier ist die Pietà gegeben, und das gleiche gilt von fast allen späteren Stücken, namentlich auch der mittelrheinischen Gruppe, Frankfurt 1493, Alsfeld 1501, Heidelberg 1513 (66). Sie sind die engeren Landsleute berühmter Vesperbilder, die 100 Jahre älter sind. Die Vision des Plastikers hat nun ihren Einzug auf der Bühne gehalten, und nun erklingen zu dem übernommenen Bilde auch die alten Wunschworte, wie die Worte der Erfüllung. Die szenische Anweisung klingt jetzt ganz anders als etwa im St. Gallener Spiele. So im Frankfurter: „Cum depositus fuerit corpus, ponetur in synum Marie, et dicit Maria osculando Christum". Aber dies noch zu verfolgen, würde über meinen Zweck hinausführen.

Ich wollte die innere Vorgeschichte der Pietà-Szene bis zum Erscheinen in der Plastik untersuchen, einen schöpferischen Vorgang, der uns eine seltene Gattung von Werken, eine von der deutschen Kunst besonders geliebte und reich ausgebeutete, beschert hat. Dieser Vorgang sieht, am Ende der Untersuchung, so aus:

Die Wurzel der Pietà ist lyrisch. Die Plastiker, die sie zuerst verwirklichten (es spricht vieles dafür, daß es Deutsche waren), haben einen dichterischen Traum übersetzt, der, im Worte reifend, dem Sichtbaren jahrhundertelang stetig entgegengewachsen war. Sie haben nicht den Anblick einer Theaterszene abgebildet, sondern (früher als die Bühne) die in Worte gegossene Leidenschaft ursprünglich lyrischer Vorstellungen wahrhaft übersetzt.

Der Prolog der dichterischen Vorgeschichte spielt in frühbyzantinischer Zeit. Mag die verhüllt monodramatische Pathetik des *Χριστὸς Πάσχων* erst späterer Zeit angehören – die gefühlsreiche Schilderung des Nicodemus-Evangeliums zum mindesten formt die Ahnung der sichtbaren Vision als lyrischen Wunsch der Gottesmutter, als rein seelisches Bild für das innere Auge, darum flüchtig und umrißlos. Das Drama gibt auch die Erfüllung des

Wunsches schon in Versen, die zu einer Pietà stimmen könnten. Doch wird noch das Bild von der deklamatorischen Kraft des Wortes in der Tiefe niedergehalten. Kein Zufall, daß die byzantinische Kunst (soviel ich wenigstens weiß) in ihren zahlreichen Elfenbeinarbeiten als äußeren Rahmen der Marienklage überwiegend die symmetrische Gruppe unter dem Kruzifixus kennt – sie bleibt *σταυροθεοτόκιον*. Außerdem liegt sie bei ihr in den drei auch auf das Abendland vererbten Szenen der *ἀποκαθήλωσις*, des *ἐπιτάφιος θρῆνος* und des *ἐνταφιασμός* (67). Der Gesang der Enkomien, nur durch das Ohr wirkend, kommt der schlummernden Vision noch am nächsten.

Das Abendland beginnt spätestens seit dem 12. Jahrhundert die Entwicklung von neuem. Es ist die Zeit allgemeinen Ausbruches tief menschlicher Gefühle (68). Zuerst formt wieder die Lyrik das Bild als Wunsch. Im „Planctus ante nescia" dämmert an einer Stelle die Pietà, aber erst als mögliche Zukunft: „Reddite moestissimae". Soweit dem Hörer Erinnerungen an sichtbar Gegenwärtiges hineinspielten, waren sie gewiß noch eingespannt in die johanneische Symmetrik. Ihre räumliche Übersetzung gaben Triumphkreuze wie das Halberstädter. „Mi Johannes, planctum move" sind Worte, mit denen die Sequenz später weitergeführt wurde. Doch der Keim war da, und vielleicht nicht lange nachher schildert die erzählende Dichtung des „Tractatus" die Erfüllung jenes Wunsches, breit auskostend, nur noch anfangs zu bewegt, um die Vorstellung zum räumlichen Bilde gerinnen zu lassen. Die italienische Malerei erfaßt wie die italienische Dichtung der „Meditationes" die Pietà wesentlich (69) als notwendigen Mittelteil der weiteren Beweinungsgruppe. In Deutschland aber strebt selbst die Dichtung der plastischen Pietà entgegen, indem sie immer deutlicher den Mutterschmerz an der Stelle zwischen Kreuzabnahme und Grablegung isolierend beleuchtet, indem sie gleichsam stillhält, so daß die Ränder des Plastischen sich heimlich runden können. Der Konstanzer „Spiegel", der die mittelhochdeutsche „Unser vrouwen klage" wohl besonders schön vertritt, danach die mittelniederdeutsche Königsberger Handschrift und endlich Susos „Büchlein von der ewigen Weisheit" verweilen nachdrücklich auf dem herausgehobenen Bilde der schmerzhaften Mutter. Man spürt an der Dichtung selbst, daß für die heraufdämmernde Gruppe der Augenblick der Sichtbarwerdung gekommen ist. Die Worte verhalten bei ihr und erreichen, sie still bestrahlend, die einsame Klarheit der plastischen Vision. Jetzt greift die Plastik zu und hebt das gehärtete Bild an die Oberfläche des Tastbaren herauf, hebt die Verlassene mit dem Toten auf einen Thronsitz, und die Pietà ist geschaffen. Dies geschieht

noch durch die erste Generation des 14. Jahrhunderts. Susos Werk und das Koburger Vesperbild könnten gleichzeitig sein.

Das geistliche Schauspiel hat offenbar zunächst noch kein Interesse an der breiten Darstellung, dem „lebenden Bilde" der Pietà. Es unterdrückt daher auch die „Wunsch-Worte" aus der Sequenz, während es die Marienklage unter dem Kreuze ebenso freudig wie das Magdalenenspiel schon früh aufgenommen hat. Es nähert sich, dem Bildner folgend, nur zögernd der Pietà selbst und gibt ihr erst im 15. Jahrhundert eine Stelle, nun auch mit beiden dichterischen Vorformen, den Worten des Wunsches und den Worten der Erfüllung, die hier fast überall nicht neu, sondern ein Nachhall sehr alter Klänge sind.

Die Gestaltung wandert also aus der Seele des Lyrikers durch die Schilderung des Epikers in die Hände des Bildners. Seine Tat ist immer noch eine Neuzeugung, nur entzündet durch eine lange dichterische Vorgeschichte. Erst nachdem sie getan, folgt im Abstande der Regisseur des geistlichen Schauspiels. Der entscheidende Vorgang, den wir hier beobachten, ist die innere Weiterwanderung einer Form aus der Tiefe des Lyrischen an die Vorderfläche des Sichtbaren.

Die plastischen Werke verraten ihre ursprüngliche Herkunft aus dem Worte (und nicht dem Bühnenbilde) deutlich genug. Der Westen, der die dichterische Vorgeschichte am stärksten erlebt hat (in den wenigen böhmischen Marienklagen, die ich kenne, steckt keine Pietà, doch mag dies Zufall sein), der Westen jedenfalls übersetzt das Dichterische in Kompositionen von unerhörter Leidenschaftlichkeit. Es ist der unsichtbare Anprall der Worte, der diese Wellen schickt. Aber der Westen selbst kennt daneben auch die andere Möglichkeit, die Pietà nicht als erregte Szene, als gespenstisch aufpeitschende Zwiesprache zu geben, sondern als stilleres Andachtsbild. Zuweilen trifft man in einer südwestdeutschen Stadt beide Möglichkeiten verwirklicht. So in Mergentheim, wo die Gruppe der Dominikanerkirche die schräge Führung des Leichnams mit dem trostlos herabhängenden Arme zeigt, jene der Pfarrkirche aber die symmetrienahe und achsenstrengere mit der Querlage des Totenkörpers. Und wenn die neuerdings so berühmt gewordene Frankfurter Pietà wirklich einst in Boppard stand, so hatte auch sie am gleichen Orte in dem Vesperbild der Karmeliterkirche (70) ein Gegenstück von der ruhigeren Auffassung. Der Westen erschöpft sich überhaupt nicht in der Variierung eines Typus, etwa des Koburgers, der allerdings sehr stark und erfolgreich war. Die Stücke in Münster und Frankfurt, zu denen neuerdings immer mehr

Verwandte auftauchen, haben wieder eine ganz andere Sprache. Das Gemeinsame ist die dichterische Freiheit, die aus der heißen Vorstellung der vergegenwärtigten Szene erwächst. Der Osten, der an der dichterischen Vorgeschichte nicht beteiligt erscheint, kennt auch die dramatische Auffassung der Pietà nicht (71). Er ist sicher dafür die Heimat jener durch Versand so häufig verbreiteten Vesperbilder, die einen bestimmten Typus von strengerer Stille und monologischer Auffassung meist nur leicht variieren.

Der Unterschied, der sich hier verrät, ist nicht zufällig. Die Verwandlung der Szene zum Andachtsbilde, die Wahl des Entrückten statt des Vergegenwärtigten, geriet dem Osten leichter, weil die Glut des dichterischen Erlebnisses hier weiter entfernt lag. Die Beweglichkeit der westdeutschen Auffassung ist nicht nur allgemeines Stammgut – sie ist in diesem Falle das Mal der Leidenschaft, das alles von Ursprung Geträumte und Gehörte jenen Werken einbrennt, die es in das Sichtbare zwingen wollen.

Anmerkungen

1 Abb. Koburg-Gothaische Heimatsbl., H. 8, S. 35 (Loßnitzer). – „Genius", 1919, H. 2.
2 In der „Beschr. Darst. der ält. Bau- u. Kunstdenkm. d. Stadt Nordhausen", S. 219ff.
3 Overmann, Kunstdenkm. d. Stadt Erfurt, Nr. 78.
4 „Genius", 1919, H. 2.
5 Bau- und Kunstdenkm. im Reg.-Bez. Kassel, Bd. 2, Tafel 95.
6 Stuttgart, Altertümer-Samml. Nr. 49.
7 Hessenkunst 1909, S. 5ff.
8 S. 407.
9 z. B. von Witte in der sehr lesenswerten Einleitung zum Katalog d. Slg. Schnütgen, S. 46f.
10 Berlin 1914, S. 242.
11 Christl. Ikonographie I, S. 432.
12 Gaz. des Beaux Arts 1904, Jan. bis Mai.
13 Übers. Leipzig 1907.
14 Die Kritik dieses Buches durch Karl Appel in Max Kochs Studien z. vergl. Lit.-Gesch. 1908, H. 1, hat mir in diesem Punkte aufrichtige Freude gemacht, z. B. mit der grundsätzlichen Bemerkung (S. 134), daß „der Realismus jener Zeit (des 15. Jahrhunderts) in Lit. u. bild. Kunst aus derselben Quelle, der geistigen Entwicklungsstufe der Periode, stammt". Selbst die Menschenmenge auf den späteren Kreuzigungsbildern sollte ja aus den Mysterien kommen! Alles Gefühl für gemeinsame parallele Entwicklung, alles wirklich Psychologische wird in das Gegenteil verkehrt. (Es handelt sich in der späteren Zeit um einen großen gemeinsamen Vorgang in allen schöpferischen Vorstellungen, den ich lieber als mit „Realismus" mit „Vergegenwärtigung" bezeichnen möchte.) Und wenn man selbst die Simultaneität der Vorgänge auf den Bildern von der Simultandekoration ableiten will – ist es nicht wirklich einfacher, die Fähigkeit zur Vorstellung des Simultanbildes überhaupt zu betonen? Kommt sie in Masaccios „Zinsgroschen" auch von der Bühne her? – Ähnlich besonnen wie Appel hat sich Panzer in einem

wichtigen Vortrage ausgesprochen: Dichtung und bildende Kunst des deutschen Mittelalters in ihren Wechselbeziehungen. Ilbergs Neue Jahrbücher 1904, S. 135ff. Auch F. X. Krauß, Christl. Kunstgesch. II, S. 422, hat beachtenswerte Einwände vorgebracht.

15 Geistl. Schausp. u. kirchl. Kunst, Geigers Viertelj.-Schr. f. Kult. u. Lit. d. Renaiss. I, S. 162ff., 356ff., 409ff.

16 Repert. f. Kunstwiss. 1904, 1905.

17 a. a. O. S. 116.

18 Vgl. Detzel, Christl. Ikon. I, S. 431. Die Pietà ist jedoch in der Vorschrift des Malerbuches gerade nicht enthalten. Die Ähnlichkeit liegt in den übrigen Zügen. Vgl. Schäfer, D. Malerbuch v. Berge Athos, 1855, S. 206.

19 Um Genaueres über die plastische Pietà in Frankreich sagen zu können, fehlen mir leider die Vorarbeiten. Ich bin mir dieser Lücke bewußt.

20 Im Handbuch der kirchl. Kunstaltert. S. 523.

21 a. a. O. S. 383.

22 a. a. O. Bd. II.

23 Ein Beispiel dieser beginnenden Achsenverschiebung in der bildenden Kunst das bemalte Kreuzreliquiar aus der Kapelle Sancta Sanctorum, wohl noch 9. Jahrhundert. Abb. bei Wulff, Altchristl. u. byzantin. Kunst, S. 511, Abb. 441.

24 ed. Ellissen, Analekten der mittel- und neugriech. Lit. I. Teil 1855. Die neue Datierung bei Creizenach, Gesch. d. neuer. Dramas, Halle 1911, S. 359.

25 Wechßler, Die roman. Marienklagen, Diss. Halle 1893, S. 7.

26 Nach Creizenach a. a. O. S. 359, der sich auf Krumbacher, Gesch. d. byzantin. Literatur, beruft, ist es „ohne Zweifel als Buchdrama aufzufassen."

27 Wulff, a. a. O. Abb. 470, S. 535.

28 ed. Tischendorff, Ev. apocrypha, Leipzig 1873, S. 287ff.

29 a. a. O. S. 306.

30 Wechßler, a. a. O. S. 10; vgl. auch Stephanus, Thesaur. ling. graec.

31 s. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, S. 130.

32 a. a. O. S. 910.

33 Offenbar meint W. die bei Tischendorff (a. a. O. S. 333f.) gedruckten Gesta Pilati. Hier ist nur in Caput X am Schlusse die Abnahme kurz behandelt und keine Wurzel der Pietà zu erkennen.

34 a. a. O. S. 12ff. Über den oratorienhaften, nichtdramatischen Charakter der älteren Marienklagen vgl. Creizenach a. a. O. S. 247f.

35 In der Grazer Univ.-Festschrift 1874.

36 Schönbach a. a. O. S. 8.

37 Auch Beißel hat in seinem wichtigen Kapitel: „Die Verehrung der schmerzhaften Mutter" sich um die Vorgeschichte der eigentlichen Pietà nicht näher bemüht (S. 379ff.). Er druckt nur die 18 Versikel ab, in denen die Wurzel unserer Gruppe sich nirgends andeutet.

38 ed. W. Grimm, Haupts Ztschr. I, S. 34–37, und O. Schade, Niederrh. Ged. S. 208–211.

39 Ich benutzte einen Abdruck in „Nicolai de Lyra Praeceptorium" von 1501, doch fand ich dann einen bequemeren (meist übereinstimmenden) bei Fritz Rohde, Ein mnd. Gedicht usf. Diss. Königsberg 1911.

40 Es gibt jetzt eine schöne Übersetzung bei Friedrich Wolters, Hymnen und Sequenzen, Berlin 1914. S. 173.

41 Liegt hier vielleicht eine Stelle aus einer anderen Dichtung eingesprengt? Daß der Tractatus nicht einheitlich ist, legt schon der von der Philologie längst betonte Übergang des Ganzen aus direkter in indirekte Rede nahe.

42 a. a. O. S. 207.

43 ed. A. Vögtlin in der Biblioth. d. Lit. Vereins zu Stuttgart, 1888, 180. Publikation.

44 ed. Adalbert v. Keller, Tübingen 1849–1855.
45 Mone, Schauspiele des Mittelalters I, S. 204ff. Vgl. Milchsack, Unser vrouwen klage, Paul u. Braunes Beitr. 5, 193ff.
46 ed. Rückert, Bibl. d. dtsch. Nat.-Lit. 1853.
47 Auch hier kann ich natürlich nicht entscheiden, ob nicht eine andere, verlorene Dichtung durch ihn hindurchredet.
48 In den „Altdeutschen Blättern" (I, Bd. 836, S. 387).
49 Mone hielt das Gedicht schon für 13. Jahrhundert. Eine gütige Auskunft von Geh. Rat Vogt-Marburg, die Dr. Kurt Wagner mir freundlich vermittelte, bestätigte den Ansatz auf den Ausgang des 13. Jahrhunderts als von „großer Wahrscheinlichkeit". Wir nähern uns also der kritischen Zeit für die plastische Pietà.
50 s. oben S. 153, Anm. 34.
51 Seuse, Dtsche Schriften, herausg. v. Bihlmeyer, 1907, S. 275.
52 Vgl. Bihlmeyer, a. a. O. Einl. S. 102.
53 Eine engl. Marienklage d. 14. Jahrhunderts, in der Maria Christus zweifellos auch auf dem Schoße haltend gesehen ist, veröffentlichte Max Förster, dem ich für diesen Hinweis danke, in Anglia 42, S. 167. – Liter. z. engl. Marienklage bei Thien, D. e. M.-Kl. Diss. Kiel 1906; Creizenach, a. a. O. S. 303; G. E. Taylor, Modern Philology IV, S. 605ff.
54 Ausführliche Auszüge bei Beißel a. a. O. S. 396/97, Thode, Franz von Assisi, S. 498, Mâle, Gaz. des Beaux arts, 1904.
55 Palermo, Manoscritti Palatini, Firenze 1860, 2. Bd., S. 286.
56 Vgl. Mâle, a. a. O. S. 223 und Tscheuschner, a. a. O. S. 298.
57 Vielleicht mit dem italienischen Einflusse wächst auch bei uns wohl, zumal im 15. Jahrhundert, die ausgedehntere Gruppe. Ein schönes Beispiel die Beweinung des Hans Olmützer in der Görlitzer Oberkirche – im Kerne der dramatischen Gruppe ist die ursprünglich nach deutscher Art isolierte Pietà sehr schön zu erkennen. Ältere Beispiele u. a. Slg. Schnütgen, Kat. I, 38.
58 ed. Froning, Drama des Mittelalters, S. 284ff. und Hoffmann, Fundgruben II, S. 245ff.
59 ed. Froning, a. a. O. S. 302ff.
60 ed. Hoffmann, Fundgruben II, 259ff.
61 Froning, a. a. O. S. 340ff.
62 Schauspiele d. MA., I, S. 49ff.
63 Germania III, 1858, S. 267ff.
64 Bei Froning, S. 808, V. 6703.
65 Bespr. v. Weigand, Haupts Zeitschrift 1849, VII, S. 545–556; s. S. 551.
66 Sämtlich bei Froning.
67 S. Schäfer, a. a. O. S. 206f.
68 Schon für das frühe Mittelalter betont übrigens Dehio, Gesch. d. deutsch. Kunst I, S. 187, die „Parteinahme des jungen germanischen Christentumes für das Kreuzigungsbild", das ja schließlich der Wurzelkomplex auch der Pietà ist.
69 Nicht ausschließlich; vgl. Thode, Franz v. Assisi, S. 499.
70 Abgeb. bei Beißel, a. a. O. I, S. 398.
71 Der einzige mir bekannte Fall der westlichen Form auf östlichem Boden ist die Pietà von Leubus in Schlesien. Wie mir Herr Dr. Wiese mitteilt, lebt heute dort noch die Tradition, daß sie aus Süddeutschland stamme, und zwar aus Bamberg. Vielleicht bemerkenswert.

GEORG DEHIO ZU SEINEM SIEBZIGSTEN GEBURTSTAG

Erschienen in „Kunstchronik und Kunstmarkt", Leipzig 1920/1921

Am 22. November 1920 ist es siebzig Jahre her, daß Georg Dehio (1) in Reval geboren wurde. Der gesamten Kunstwissenschaft könnte dies ein äußerer Anlaß zu festlichem Gedenken sein. Die europäische Gefühlsverwirrung wird die Zahl der öffentlich Dankenden wesentlich auf die deutschen Gelehrten geschichtlicher Fächer beschränken (2). Aber alle innerlich Gebildeten unseres Volkes haben Grund, sich zu beteiligen.

Es ist ein Balte, der uns so vieles gegeben hat, ein sehr bewußter und leidenschaftlicher Balte, was immer einen sehr bewußten und leidenschaftlichen Deutschen bedeutet. Seinen Stamm haben wir preisgeben müssen, vielleicht für immer. Sechsundzwanzig Jahre lang hat er selbst in Straßburg gewirkt, wo er ein Institut von idealer Arbeitsgelegenheit geschaffen hatte. Auch Straßburg ist preisgegeben, vielleicht auch für immer. Den Schöpfer jenes Institutes aber wollten die Franzosen 1918 unter den damals üblichen Formen, den Schmähungen und Prügeln eines bezahlten Pöbels, dem Speichel auf Wagen herangeschaffter Kokotten, einsam mit einem Koffer in der Hand über die Rheinbrücke gehen lassen, nur eine zufällige Sistierung der Ausweisungen hat ihnen diese Blamage erspart. Weichen mußte Dehio natürlich doch; und sein schönes Institut bleibt eingesargt, solange jeder auch nur ernsthafte Blick auf alles, was je deutsch war, von den Franzosen verboten sein wird. Also vielleicht auch für immer.

Es schadet den Deutschen nichts, sich das recht lebendig vorzustellen. Das Bewußtsein dieser Bitternis im Schicksal eines bedeutenden Menschen, dessen waches politisches Bewußtsein genau die fünfzig Jahre unseres staatlichen Aufstieges und Niederbruches umfaßt, gehört zu seinem geschichtlichen Bilde. Wir ehren den Historiker, der er ist, indem wir ihn selbst geschichtlich sehen. Er ist der vollkommenste Gegensatz zu jenem Typus des wurzellosen geistigen Arbeitnehmers ohne Stamm, Volk und Geschichte, den ein Teil des heutigen Geschlechtes als Ideal betrachtet. „Für den Geistigen ist es egal, ob er in Krotoschin oder in Paris geboren ist", sagt der Geistige.

Dehio sagt genau das Gegenteil: „Es entstehen keine klaren, starken Individualitäten als durch Steigerung und zugleich Reinigung der Art und der Gaben ihres Stammes.“ Er sagt es von Viktor Hehn, seinem Landsmanne, mit dem ihn entscheidende Züge der kulturellen Atmosphäre verbinden. Was er sagt, trifft auf ihn selber zu. Ich finde in jenen „Lebensnachrichten über Viktor Hehn“, die er dessen „Italien“ in der Neuauflage von 1909 vorausschickte, die Charakteristik des baltischen „Literaten“ in seiner hohen Form so klassisch gegeben, daß ich bitten muß, sie dort nachzulesen.

Seine Jugend und noch das erste (Dorpater) Semester hat Dehio in der Heimat verlebt. Die politischen Erregungen, die das Mutterland nach Olmütz zerwühlten, fehlten hier. Um so reiner war die deutsche Stimmung der vorpolitischen Zeit erhalten geblieben, das „weimarische“ Deutschtum, das auf dem kolonialen Boden eine selbstverständlich-bewußte Vornehmheit und Ausschließlichkeit besaß. Goethe war noch ein wirkliches Zentrum. Die Einstellung auf ihn blieb Dehio sein Leben lang treu.

Unter seinen Arbeiten zeugt der Aufsatz von den „Altitalienischen Gemälden als Quelle zu Faust“ (1886) dafür und 1890, in dem Beitrage zur Reformbewegung „Die Schulreform und das Auge“ (Beil. z. Allg. Zeitung, Nr. 284), die Berufung auf Goethes Zeugnis für den Wert der Zeichenkunst als Mittel der Anschauung; weit tiefer jedoch seine gesamte schriftstellerische Haltung, sein Verantwortungsgefühl für Sprache, nicht selten in den eigenen Schriften deren Klang. Angeborene Eigenschaften festigten sich an Goethe: das Dringen auf klar gesehene Zusammenhänge des Werdens, der Widerstand gegen jegliche Unsauberkeit und Gefühlsverschlammung, gegen „Zungenreden“ – die Fähigkeit, als Künstler zu denken. Denn Dehio ist nicht nur baltischer „Literat“ und Historiker – er ist Künstler; und wieder nicht nur durch seine talentvolle Landschaftsmalerei (die gewiß aus seinem Bilde nicht weggedacht werden kann), sondern eben ganz eigentlich durch jenes Gefühl für das Lebendig-Werdende, sein echtes Historikertum, den inneren Zwang, Bewegtes zu gestalten, das Nebeneinander scharf beobachteter Tatsachen in ein Nacheinander umzusetzen, das lebt.

Die Kunstgeschichte war noch kein Spezialfach, als seine Laufbahn begann. Er wandte sich nach Göttingen, wo Georg Waitz lehrte, damals schon wichtigster Mitarbeiter, später Leiter der Monumenta Germaniae. Der unermüdliche Forscher und makellose Charakter, der Sohn des hohen Nordens, der selbständig und phrasenlos nationale Mensch, der in der Paulskirche für eine Reichseinheit mit Einschluß des deutschen, aber auch nur des deutschen

Österreich gekämpft hatte, beherrschte Göttingen damals seit 20 Jahren – Georgia Waitzia statt Georgia Augusta nannten es manche. Sein Eindruck auf den jungen Balten muß stark gewesen sein; wissenschaftlich aber wohl nur in der Richtung der reinen Historie. Noch gab es hier keine Interessen für bildende Kunst. Was entwickelt werden konnte, war sogar mehr noch als der Blick für große Zusammenhänge der unbedingte Respekt vor Quellen.

Die Dissertation, 1872, galt der tragischen Gestalt des Bremer Erzbischofs Hartwich von Stade. Es war ein vorausgenommenes Stück der zweibändigen „Geschichte des Erzbistums Hamburg-Bremen", die Dehio 1877 der Universität München als Habilitationsschrift vorlegte, eines Buches, das thematisch mit der baltischen Heimat eng verknüpft ist: das ausgedehnte zehnte Kapitel behandelt Deutschlivland.

Hier ist schon der ganze Dehio zu erkennen: sein „Altes", die Verwurzelung mit der geschichtlichen Gewissenhaftigkeit, mit dem Heroenzeitalter der geschichtlichen Studien in Deutschland, und sein Neues, das ihn über den Kreis der damaligen Historie hinaustreiben mußte. „Mit dem Wunsche, daß es gelesen werde, habe ich dieses Buch geschrieben. Etwas in seiner Art Fertiges und unmittelbar Wirkendes will es sein, nicht eine bloße Stoffzusammenstellung für Nachfolger." Dieser Wille war im Waitzischen Kreise befremdlich. Dennoch bekennt der Waitzschüler seine „Pflicht, schon in der Darstellung selbst, und wäre es auch zum Schaden der künstlerischen Wirkung," (die also ein Ziel ist!) „die Lücken und Grenzen unseres Wissens unverkleidet hervortreten zu lassen". „Jenes geheimnisvolle Element, das wir Form nennen", (3) Form und Phantasie – aber in den freiwillig genommenen Ketten der Quellentreue: das stimmt auch noch für das letzte Werk, an dem er heute arbeitet.

In jenem ersten leben die Vorgänge wie die Gestalten – ein Adalbert von Bremen, ein Hartwich von Stade – in dichterischer Intensität. Der alte Waitz, den der Verlag um sein Urteil bat, äußerte bedenklich: „Aber das liest sich ja wie ein Roman". Geschichte ist hier schon zugleich als Kulturgeschichte gefaßt; ein glänzendes Beispiel etwa die Darstellung des Hofkreises um Adalbert (Bd. I, S. 199ff.). Der Zusammenhang aller Lebensäußerungen umfaßt auch die Architektur als Sprache der Geschichte. Hartwichs Gründung von Jerichow und der Aufgang der Backsteinbaukunst gibt den Anlaß zu ersten baugeschichtlichen Exkursen.

Als der junge Historiker sich mit diesem Werke, noch für reine Geschichte,

habilitierte, war im Verborgenen schon die Wendung erfolgt. Wohl noch nicht in Bonn, wo er 1873 nach der Promotion ein Semester voll lebhafter philologisch-historischer Eindrücke erlebte; aber, vorbereitet durch die südlichere Kulturluft Münchens, mit endgültiger und umwerfender Kraft durch die erste große Reise nach Italien 1876. Wie Goethe selbst, wie später Hehn, Burckhardt oder Geymüller ist ihm Rom das zentrale Erlebnis. Die nächsten zehn Jahre sind geradezu die italienische Epoche, die dem damaligen Geschlechte – nach zahlreichen Erfahrungen – vorgeschrieben war. Der nächste Verkehr waren noch Historiker, der Münchener Cornelius und Friedrich v. Bezold. Aber aus den Kollegs über Papstgeschichte wurden allmählich Vorlesungen über italienische Kunst. Fast alle kleinen Arbeiten bis 1887 gelten dem mit der Leidenschaft des Nordländers erlebten Süden. „Die Bauprojekte Nicolaus' V. und Leon Battista Alberti" 1880; „Zur Geschichte der Buchstabenreform in der Renaissance" im gleichen Jahre (auf Grund eines in der Münchener Bibliothek aufgefundenen Manuskriptes von Hartmann Schedel deutsch-italienische Beziehungen erläuternd); „Die Genesis der altchristlichen Basilika" 1882; „Die Rivalität zwischen Raffael und Michelangelo" 1885; die „Altitalienischen Gemälde als Quelle zu Faust" (Pisaner Camposantofresken in einer bestimmten Stichfolge) 1886.

Überall der scharfe Vergleich zwischen Dokument und Monument. Hier und da Beziehungen zu Deutschland – im Hintergrunde des Ganzen die Atmosphäre Jacob Burckhardts, dessen Schriften gewiß dem umwälzenden Eindruck Roms nachgeholfen haben, wie sie wohl schon auf den Verfasser der Hamburger Erzbistumsgeschichte hier und da eingewirkt. Noch die Königsberger Vorlesungen wählen mit Vorliebe die Malerei der klassischen Renaissance. Wie sehr Dehios Herz seitdem an Ialien hing, wurde 1915 bei der Kriegserklärung offenbar. Der „Abschied von Italien" in der Frankfurter Zeitung bewies, daß er tiefer als andere, im Sinne einer anderen Generation, unter dem Bruche litt.

Perioden, auch im Einzelmenschen, haben keine scharfen Ränder. Wie noch innerhalb der deutschhistorischen die römische Reise, so bereitet schon innerhalb der italienischen Periode eine französische an Gustav von Bezolds Seite eine neue, dritte vor – erst in ihrem Lichte pflegt man Dehio allgemein zu sehen. Schon die „Genesis der altchristlichen Basilika" zeigte den Blick ins Weite gerichtet. Das Problem war südlich, aber es wies in das Mittelalter. Nun ersteht der neue Aufgabenkreis des Kunsthistorikers, der, uns allen verheißungsvoll, über den Burckhardtischen hinausgeht: die Erforschung

des abendländischen Mittelalters unter der Vorherrschaft der Architekturgeschichte.

1883 war Dehio in Königsberg Extraordinarius, 1884 Ordinarius geworden. Von diesem Jahre an bis zum ersten des neuen Jahrhunderts, während der Dozent anfangs noch häufig im Kreise Italiens sich aufhält, stehen alle Veröffentlichungen des Schriftstellers unter dem einen großen Zeichen der „Kirchlichen Baukunst des Abendlandes", die unter G. v. Bezolds Mitwirkung in sieben Tafel- und zwei Textbänden im Laufe von 18 Jahren erschien. In Frankreich war der Plan gefaßt worden; Frankreich und Deutschland, die Architektur und auch die Skulptur des Mittelalters beherrschen den Forscher. Nur noch zweimal, und nur noch im Laufe dieser Periode, ergreift er das Wort zu italienischen Fragen. 1896, veranlaßt durch den von ihm gearbeiteten „Straßburger Gallerie-Katalog", zu den „Kopien nach Lionardos Abendmahl"; 1898 in der Vorrede zu Fischels „Raffael-Zeichnungen". Aber schon 1886 erscheint in der „Romanischen Renaissance", 1889 in der „Basilica des Hl. Martin zu Tours" der neue Aufgabenkreis. Die Bedeutung Frankreichs ist voll erkannt und nicht nur Nordfrankreichs: schon hier ist der Süden und Burgund – dieses sogar mit merkbar besonderer Anteilnahme des Herzens, einem Gefühle kongenialer Stimmung – gewürdigt. In den Schätzen des romanischen Stiles findet Dehio eine unausgenützte Kraftquelle auch für die Gegenwart. Eine Unzahl von Problemen – immer Mittelalter, fast immer Architektur, Hüttenkunst jedenfalls – geht auf. 1890 die „Bamberger Domskulpturen", bahnbrechend für die Erkenntnis französischer, darunter auch hier wieder burgundischer Einwirkungen. 1891 „Zwei Zisterzienserkirchen" (Pontigny und Fossanova, wieder Burgund!). 1893 „Zwei Probleme zur Geschichte der Anfänge des romanischen Baustiles" (Erwiderungspolemik gegen Hugo Graf). 1894 das „Straßburger Münster" (in „Straßburg und seine Bauten"). Dann 1894/95 drei Arbeiten um ein Problem herum, das der Triangulation. 1896 die „Anfänge des gotischen Baustiles"; 1899 „Zur Parlerfrage" (Zwettl, Gmünd usw.). Fast ausschließlich Nebenfrüchte des einen Riesenwerkes.

Seit 1892 war Dehio in Straßburg Ordinarius, erlöst aus der inneren Vereinsamung von Königsberg, in täglichem Verkehr mit dem mächtigsten Bauwerk des deutschen Mittelalters. Immer stärker wird das deutsche und heimatliche Interesse. Mit einer Frage und einer Antwort ist der Beginn einer neuen Epoche entschieden: „Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden?" 1901 war die Frage gestellt; und Dehio, dessen grimmige Liebe zum

Echten, dessen künstlerisches Historikertum Freunde ironischer Prägungen am köstlichsten in den blitzkurzen, spöttisch-überlegenen Ausfällen gegen die elsässischen Taten des Konservators Winkler genießen, wendet sich mit einem ergreifenden Mahnworte an das ganze Volk gegen die drohende „Verschäferung" des nationalen Denkmals. Das Bauwerk nicht nur als Gewesenes, sondern als Gewordenes, als Summe formgewordener Geschichte, wird verteidigt. Der Kunst- und Architekturhistoriker des Mittelalters hat einen neuen Boden gefunden: das Interesse des heimischen Denkmalschutzes und der Denkmälerstatistik – beides in großartiger Weise und mit tiefer Liebe begriffen. Der Kunsthistoriker, der aus der Geschichte hervorgegangen war, führt seine Wissenschaft wieder in die Atmosphäre der Geschichte: aber nicht als deren „Illustration", sondern als ihren wertvollsten organischen Teil. Und der deutsche Historiker, dem in Italien die bildende Kunst aufgegangen, der von da aus in die Breite der abendländisch-mittelalterlichen Gesamtentwicklung gezogen war, steht wieder auf dem Boden seiner Jugend, aber als ein Erweiterter und Gewandelter. Neben der „Kirchlichen Baukunst des Abendlandes" war seit 1892–1902 die „Kunstgeschichte in Bildern" bei E. A. Seemann hervorgegangen; auch sie ist ein Stück der Plattform des universalen Kunsthistorikers, der aus dem italienischen geworden war. Nun wird er – ohne sein Universales zu verlieren – der deutsche. Etwas innerlich längst Vorbereitetes verwirklicht sich weithin sichtbar. Schon 1887 hatte Dehio das „Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien", sein eigenes Lebensproblem, am Beispiele Quicherats und der französischen Archivarerziehung beleuchtet: das Ziel, das er sieht, ist die nationale Kunstgeschichte als Teil der Geschichte. 1900 wurden die „Grenzen der Renaissance gegen die Gothik" geschrieben, 1902 „Konrad Witz", 1904 „Die Kunst des Mittelalters", 1905 „Die Kunst Unteritaliens in der Zeit Friedrichs II.". Hier fiel wieder ein Blick in die Weite der orientalischen Beziehungen. Im ganzen sah man überall den Erforscher der abendländischen Kunst vorwiegend deutschen Dingen zugewendet. Seit 1905 bis zu den letzten Friedensjahren aber ist nun das fünfbändige „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler" (bis 1912) – neben ihm die „Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst" (bis 1913) – das, was vorher die „Kirchliche Baukunst" gewesen war: das große Hauptgebiet des wissenschaftlichen Willens, von dem alle kleineren Arbeiten ausstrahlen. Das „Handbuch" gab Anlaß zu zahlreichen Reisen. Diese andere Form von Arbeit, das ständige unmittelbare Erleben der Einzelwerke, war die einzige Erholung des Unermüdlichen. In stetem Kampfe mit

dem schweren Augenleiden, dessen Widerstand hier und da in Kleinigkeiten fühlbar geblieben ist, siegte im ganzen doch der ungeheure zähe Wille, die leidenschaftliche Liebe zu dem unerschlossenen Reichtum der deutschen Kunst. Was hier geschaffen wurde, besitzt kein Volk außer uns. Und überhaupt ist es wohl, soweit es von Dehio selbst stammt, das einzige ganz beseelte statistische Werk, das wir kennen. Das Methodische des neuen Standpunktes erläuterten Vorträge wie „Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert" (1905) und „Denkmalpflege und Museen" (1911). Persönliche Beziehungen zu Gurlitt, Oechelhaeuser, Lörsch quollen aus der Aufgabe. Nun ist es Deutschland und nur noch Deutschland, dem alle Arbeiten gelten: 1907 die „Untersuchungen über die Glasgemälde des Straßburger Münsters", daneben „Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte"; 1908 „Zwei romanische Zentralbauten" (Wimpfen und Burg Egisheim), neue Ausblicke nach dem Orient, niemals beschränkte, sondern universal begründete Nationalkunsthistorie; 1909 die „Historischen Betrachtungen über die Kunst im Elsaß" und – unabhängig von Paul Kautzsch – die Wiederentdeckung Backoffens als „Meister des Gemmingen-Grabmals im Mainzer Dom"; 1910 „Zur Geschichte der gotischen Rezeption in Deutschland", wo der Oberrhein (Basel, Elsaß, Trier) im Vordergrunde steht und wieder burgundisch-provenzalische Kräfte gegenübergestellt sind; („Die französische Schule hat in der gotischen Rezeption das letzte Wort gesprochen, das erste nicht"); im gleichen Jahre über „Einige Künstlerinschriften des 15. Jahrhunderts" – der bescheidene Titel verbirgt eine sehr wichtige Mahnung zur Vorsicht in der Frage der Künstlernamen; 1912 „Der Ulmer Apostelmeister"; endlich 1913 die „Krisis der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts", ein Vortrag im Städelschen Institut, der einzige, den ich selbst je hören durfte. Der Eindruck der feinen Helligkeit, die sich unter dem Hören über ein so großes Problem verbreitete, ist mir unvergeßlich geblieben.

Eine ungeheure Summe von Eindrücken über deutsche Kunst war gewonnen und in dem fünfbändigen „Handbuch" zum Nutzen des kunsthistorischen Wanderers ausgebreitet. Aber immer war die Zusammenfassung das Ziel des großen Historikers. Die „Denkmäler der Bildhauerkunst" sollten einen Text erhalten, der eine Geschichte der deutschen Plastik hätte werden müssen. Indes eine größere Aufgabe wurde gestellt und schlang jene Absicht in sich hinein: seit 1915 arbeitet Dehio an seiner „Geschichte der deutschen Kunst", deren erster Band uns schon geschenkt worden ist. Was ich persönlich an diesem Buche liebe und bewundere, mag ich nicht wiederholen; ich

habe es kurz in meiner Besprechung (Preußische Jahrbücher 1920) gesagt. Nur eines darf in diesem flüchtigen Gesamtumriß nicht fehlen: ausdrücklich ist die Vorherrschaft des geschichtlichen Willens betont. „Mein wahrer Held ist das deutsche Volk." An einem höheren Punkte ist die alte Linie erreicht.

Die Fülle der Leistungen dieses reichen Lebens ist, wie man sieht, nicht „verwirrend", sondern organisch gegliedert. Sie ist selbst Geschichte. Die Werke – alle kleineren durch Stränge an die großen gebunden – gruppieren sich ausdrucksvoll historisch um die starke Individualität, deren wir uns an diesem Gedenktage öffentlich freuen wollen.

Es scheint nicht zufällig, daß auch unter dem heutigen vielgeschäftigen Geschlechte sich wenig ernstliche Neigung zeigt, an Dehio sich zu reiben – so wenig wir alle seine Ergebnisse für unumstößlich halten wollen (nichts würde ihn auch weniger freuen). Ich glaube, es wirkt hier ein unmittelbares Gefühl für Abstand, bei vielen als Verehrung, zum mindesten Respekt, bei manchen als leichte Fremdheit. Nur in einem schönen Sinne ist Dehio unserer Zeit „fremd", die, selbst voller „Betrieb", soviel vom „Geiste" redet. Schon sein Baltentum sichert ihm Züge, von denen leider der Reichsdeutsche seltener frei ist. „Richtung? ich habe eigentlich gar keine Richtung; Schule? ich habe eigentlich gar keine Schule", sagte er einmal im Gespräche. In der Tat konnte, sein Schüler zu sein, nur geistige Vorteile bringen, keine praktischen. Dieser liebenswerte Mangel beruht auf der inneren Einsamkeit, die starken und künstlerischen Naturen immer eigen ist (selbst solchen, denen, wie Goethe, durch ihr Geburtsland eine leichte, stetige Verbindlichkeit natürlicher ist als dem Sohne des Nordens). Auch Rezensionen hat er selten, die mir bekannten nur in freundlichem Sinne geschrieben, Kritik an eigenen Arbeiten (Graf, Reimers) nur selten, dann mit überlegener Schärfe erwidert. Jener „tiefe Abscheu vor jeder Kameraderie in wissenschaftlichen Dingen", den Dehio an Viktor Hehn hervorhebt, kennzeichnet ihn selbst.

Überhaupt rate ich denen, die eine Stunde in nächster Nähe am Zentrum seines Wesens verbringen möchten, die Sätze zu lesen, die er verehrten Menschen gewidmet hat: die kurze Grabrede für den Baron Geymüller, ein Meisterstück knappster Prägungen; die Rede zu Viktor Hehns hundertstem Geburtstage (beide in den 1914 gesammelten „Kunsthistorischen Aufsätzen" zu finden); dann die Mitteilungen über „Privatbriefe und publizistische Korrespondenzen von Viktor Hehn" in der 56. Beilage zur Allg. Zeitung von 1891. Ein kleiner, sehr kennzeichnender Zug ist hier die Hervorhebung von

Hehns Stellung zu Bismarck. Sie ist, wie die Dehios selbst, in ihrem tiefsten Werte nicht politisch, bestimmt nicht parteipolitisch zu verstehen. Ähnlich wie für Nietzsche war für Hehn „mitten in der demokratischen Plattheit und Seichtigkeit, von der man millionenfach in Wort und Schrift und Tat umwimmelt wird", „dieser einzige Mann Trost und Erbauung". Für die Übersendung des Hehn-Wichmannschen Briefwechsels hat der alte Kanzler dem Münchener Privatdozenten in einem Handschreiben gedankt. Für mich selbst gestehe ich, daß mir die Person Dehios vor jeder Begegnung am deutlichsten in den „Lebensnachrichten über V. Hehn" aufgegangen ist. Ein so unlyrischer wissenschaftlicher Künstler stellt sich selbst nur über außer ihm liegende Werte dar, die er begreift. Wer hier die Erfassung des Menschlichen erlebt, wird sich in wunderbarer Weise an die schönsten Stellen solcher Dehioscher Schriften erinnert fühlen, die nicht Menschen, sondern Kunstwerken gewidmet sind: die zusammenfassenden Kapitel in der „Kirchlichen Baukunst", von denen die großartige Kühle steinerner Werke auszugehen scheint; alles namentlich, was er über den romanischen Stil gesagt hat, für dessen breite Kraft, für dessen Bindung germanischer mit antiken Werten er irgendein innerstes Verwandtschaftsgefühl besitzen muß; die in knapper Form dargebrachten Feiern einzelner Bauten, sei es S. Front zu Périgueux, sei es Weltenburg an der Donau – denn auch die Traumwelt des deutschen Barocks hat ihn mächtig angezogen. (Mit welcher Freude hat er die neuen Forschungen etwa über Stengel und Welsch aufgenommen!)

Die Art, in der Dehio genossen sein will, ist gewiß nicht die irgendeiner persönlichen Verehrung. Die Distanz und die rein sachliche Wirkung gehört bei ihm zur Form, die er in einem heute selten gewordenen Ausmaße als hohe und selbstverständliche Forderung begreift. Seine kleinen Schriften sind überwiegend sehr kurz, aus handfesten Funden gewonnen, auch die großen gesättigt von Sachlichkeit. Das Sachliche selbst freilich ist Kunst, von einem künstlerischen Kopfe so frisch erlebt, daß der Gang der Sätze selbst den Gang des unmittelbaren Erlebnisses vom Schriftsteller auf uns überträgt.

Aber diese eine Gelegenheit wollen wir doch nicht vorübergehen lassen, diese Leistungen einer hohen Sachlichkeit, die abgelöst von ihrem Schöpfer ihre Wirkung tun, einmal auf den starken Kopf zurückzugruppieren, der sie alle eint und ohne den sie ja nicht wären; einmal getrost diesem großen Gelehrten unseren Dank zu sagen, solange er ihn noch hören kann. Wir wollen ihm nach seinem Tübinger Refugium unsere guten Wünsche hinbringen, darunter – zugleich als einen für uns selbst – jenen, daß er in friedvoller Kraft

das große Spätwerk seines Lebens vollenden möge. Alle, die mit dem Erscheinen dieses Werkes zu tun haben, tragen eine nationale Pflicht. Möge sie so erfüllt werden, daß der meisterliche Mann sich mit uns allen an der Krönung seines reichen Lebens freuen kann.

Anmerkungen

1 Herrn Dr. Ludwig Dehio in Münster sage ich für die wertvollen Nachrichten, die er mir auf meine Bitte gegeben hat, auch hier meinen Dank.

2 Doch dürfen wir einiger rühmlicher Ausnahmen in benachbarten Ländern, in Holland und Skandinavien vor allem, sicher sein.

3 Dehio über Hehn. Beil. z. Allg. Zeitg. 1891.

ZUR VERMITTLERROLLE DES MEISTERS E. S. IN DER DEUTSCHEN PLASTIK

Erschienen in der „Zeitschrift für Bildende Kunst", Leipzig 1921

I.

Längere Beobachtung in den Kreisen des Kaiser-Friedrich-Museums hat endlich der Dangolsheimer Madonna ihre richtige geschichtliche Stellung verschafft. Adolph Goldschmidt hat, wenn ich nicht irre, zum ersten Male den Namen Simon Lainbergers vor ihr ausgesprochen, Karl Zürchers Aufsatz über diesen Meister (1) sie dem Lebenswerke des geistvollen und leidenschaftlichen Nürnbergers glücklich eingefügt. Nun steht sie, eine späte „Schöne Madonna", unter den Zeugnissen jener neuen Kunst der blitzartigen Wendung und rätselhaften Hintergründigkeit, der drehenden Bewegung und kunstvollen Verschlingung der Form, die unsere Plastik der 1470er und 1480er Jahre auszeichnet. Sie gehört, wie die Altäre von St. Wolfgang und von S. Marien zu Krakau, von Nördlingen und Bopfingen, von Lauterbach und Meersburg, wie Grassers Maruskatänzer, wie die „tänzelnden" Heiligen Georg und Martinus des Bayerischen Nationalmuseums, wie der Stockholmer Georg Bernt Notkes, der genialen Epoche des ersten spätgotischen Barocks an, dessen erster Name – wie der des zweiten – ein Lainberger ist. Und sie steht nicht nur Nikolaus Gerharts geheimnisvoller Welt nahe, sondern auch (was schon Ad. Goldschmidt aussprach) dem Formenkreise des E. S.

Ich glaube, hier ist Gelegenheit, die schöpferische Mittlerrolle des großen Stechers noch etwas näher zu sehen – zugleich aber das heimlich Altertümliche der Dangolsheimer Figur in etwas zu beleuchten. Eine späte „Schöne Madonna" nannte ich sie und dachte an die zuweilen so benannten älteren Werke z. B. in Bonn, Thorn, Stralsund, Krumau (Wien), Wittingau, Breslau, die man früher für mittelrheinisch hielt, deren größerer Teil aber ganz offenbar mit einer Reihe bekannter Vesperbilder des östlichen Typus gleichen, nämlich böhmischen Ursprunges ist (2). Und in der Tat, wer diese merkwürdigen Figuren näher kennt, wer die vielleicht feinste von ihnen, die des Schlesischen Altertümermuseums, mit eigenen Augen sah, dem wird irgendein leiser Eindruck allgemeiner Verwandtschaft oder gar einer unterirdischen Beziehung zur Dangolsheimer Maria aufgedämmert sein. Insbesondere vor der

Breslauer Madonna war er zu spüren, bevor er genauer zu erklären war. Die intime Wirkung des Maßstabes, das juwelenhaft Zierliche und Hold-Sinnliche der Form, der raffinierte Reiz der Farbe, der leichte Hauch höfischer Delikatesse, die feinfühlige Behandlung der Rückseite nicht als Brettfläche oder Hohlraum, sondern als zu Ende gedachte, nur im einzelnen sachte zurückgedämpfte Rundgestaltung – das sind Züge, die eine zunächst ästhetische Vergleichbarkeit begründen. Ich glaube sie zur geschichtlichen Verbindung erweitern zu können. Hat man schon beachtet, vielmehr zu deuten gesucht, daß der Kupferstich L 79 des Meisters E. S., den Zürcher bereits heranzog, der Dangolsheimer Madonna im Gegensinne entspricht (3), das Kind also in nicht gerade unmöglicher, aber zu dieser Zeit immerhin ungewöhnlicher Weise auf dem rechten Arme der Mutter erscheint? – Sicherlich hat E. S., wo es nötig war, etwa bei der Kreuzigung, die Spiegelwendung des Abdrucks berechnet. Hat er es hier auch getan?

Daß Lainberger irgendwie von jenem Stiche ausging, wenn auch nicht so genau wie der Meister des holzgeschnitzten Michael in S. Andreas zu Köln von dem gestochenen im Britischen Museum (4), das möchte man gerne als bestimmt annehmen, wiewohl der Plastiker schon durch die Erfindung des „Guckguck"-Motives die wundervollste Neugestaltung erreichte. Nicht nur das immerhin seltene und so auffallend ähnliche Gewandmotiv, auch die Bildung der Haare, die Auffassung des Kindes, dies alles spricht für eine nahe Beziehung. Gleichwohl übersetzte Lainberger die Gestaltung des Stiches aus dem Gegensinne zurück – wenn er wirklich nur von ihm ausging (5). Warum? – Der Stich des E. S. hat auch eine Reihe anderer Züge, die Lainberger – immer eine Nachfolge vorausgesetzt – nicht benutzte, oder die er abwandelte, aus der Sprache der Fläche in die des Körpers übersetzte; so den Griff der mütterlichen Rechten aus der Tiefe heraus – der an der Skulptur entfernt ähnlich. Ganz erstaunlich aber entspricht gerade die unvergeßliche Form der Linken bei E. S. der Breslauer Madonna! Man versuche sich einmal vorzustellen, der Stecher habe eine Figur vom Typus der Breslauer „Schönen Madonna", die einen Goldschmied wohl besonders reizen konnte, gesehen und nachgezeichnet. Ist es nicht überraschend, wie sehr trotz aller Abwandlungen der aus dem Gegensinne zurückübersetzte Stich, d. h. die gedachte Abzeichnung, der Vorderansicht der schlesischen Gestalt in entscheidenden Zügen gleicht? Die Wendung des mütterlichen Hauptes, der intime Raum zwischen ihm und dem Kinde, der kurze Oberkörper mit den Vertikalfalten der Tunika unterhalb des Gürtels, das Höhenverhältnis der gesamten oberen

Formengruppe bis zum Ellenbogen, das Zusammengehen des Umrisses von hier aus abwärts, die Raffung des Mantels, die üppige Fülle des Stoffes (ein altertümlicher Gedanke aus der Zeit des „weichen Stiles"!), hier wie an unsichtbaren Nägeln hangengeblieben und verhaftet hinter der breiten Diagonale des Umschlages; ganz besonders aber die Biegung und innere Spaltung der Hand, die elegante Schmiegung, das Klettern der Linien von ihr nach dem Körper des Kindes – ist das nicht alles wie eine Übersetzung aus dem Typus des früheren 15. Jahrhunderts in die Sprache der sechziger Jahre?

Gewiß sieht nicht weniges anders aus: die Mondsichel ist hinzugefügt, die breite Faltenbahn weniger tief herabgeführt und das Standmotiv dadurch sichtbar gemacht, die dunkle Schattensphäre rechts geschaffen, die auch Lainberger herausholte, die wallenden Locken gar sind gänzlich neu – aber gerade diese letzteren sagen in einer sehr bezeichnenden Einzelheit genau das, was der Plastiker der Frühzeit noch durch das Schleiertuch ausgedrückt hatte. Das Verschwinden dort des Zipfels, hier der inneren Locke hinter der so ähnlich greifenden, so ähnlich auftauchenden Hand – das ist ja doch nichts anderes als das gleiche Detail in zwei verschiedenen Sprachen. Gerade die gesamte diagonale Formengruppe zwischen den beiden Händen der Mutter, ihre Richtung, ihre Wendungen, ihre Überschneidungen, ihr Abschluß unter dem Schenkel des Kindes und dessen Sitzlage: die Ähnlichkeit des alten Vorbildes ausgerechnet mit der zufällig in Breslau erhaltenen Figur muß gerade hierin sehr weit gegangen sein. So etwas ist kein Zufall. Hier ist ein Späterer der feinsinnigen Erfindung eines Altvorderen zärtlich nachgegangen. Der Stich gibt nicht einfach eine frei erdachte Gestalt im Raume, sondern – trotz der pflanzlichen Zutaten am Boden, die dies verschleiern – die frei verwertete Ansicht eines plastischen Kunstwerkes, und zwar in vielen Dingen eines schon damals recht altertümlichen. Wie deutlich spiegelt sich der Eindruck eben des altertümlichen Apfelrundes im Gesichte Mariens, die Form des „Katzenkopfes" im Umriß und in der starken Schattierung! Das ist das Herausmodellieren einer Skulptur vergangenen Stiles, wie die Schattenpartien der unteren Hälfte den neuen Schnitzerstil ausdrücken, der an der Stelle der breiten Schwellung die tiefe Höhlung verlangt. Kaum irgendwo sonst hat E. S. einen so ausgesprochen kurzköpfigen Typus gegeben, selbst nicht in der vielleicht nächstverwandten Sitzmadonna L 82. Überhaupt die Proportionen, die des Ganzen! Man schreibt ja unserem Meister auch noch genug andere Stiche zu, die ausgesprochen von Plastik oder auf Plastik ausgehen. Aber man vergleiche einmal die Madonna in der Strahlenglorie L 63:

sie ist unverkennbar „schnitzplastisch" gedacht, man fühlt sogar das Material des Holzes, es ist die Mondsichelmadonna eines Altares – aber im Gesamtwurfe wie in den Falten ist dieses hier ein etwa aus dem reifsten Sterzinger gewonnener Stil. Hier oder in L 78 haben wir eben zeitgenössische Plastik. Der Unterschied der Proportionen gegenüber unserem Stiche ist kein anderer als der Unterschied zwischen der Stilstufe des spätesten Multscher und jener der „Schönen Madonnen" – kann man nicht sogar den Unterschied zwischen Stein und Holz leise hindurchklingen fühlen? Mußte nicht wirklich ebenso wie unser Stich eine frei weiterdenkende Zeichnung ausfallen, die ein oberrheinischer Künstler, ein schöpferischer, kein knechtischer Kopist, im Zeitalter Nikolaus Gerharts nach der Vorderansicht einer Skulptur wie der Breslauer Madonna machte? Und konnte sich nicht in diesem Falle der Stecher straflos die unmittelbare Übertragung auf die Platte leisten, durch die dann der Stich im Gegensinne herauskam? Auch seine „Anbetung des Kindes" L 23 entspricht ja der plastischen in der Isenheimer Sammlung Spetz in vielen Dingen deutlich, jedoch ebenfalls im Gegensinne. Hier war eben die Berechnung auf die Spiegelwendung des Abdrucks nicht gerade zwingend nötig, so wenig wie bei einer Madonna, obwohl in beiden Fällen das Ergebnis von dem üblichen Eindruck abwich.

Daß auch bei Lainberger das Motiv dem Stiche gegenüber im Gegensinne erscheint, mithin genau so normal wie bei der Breslauer Figur, kann freilich zu denken geben. War er gewöhnt, in solchem Falle zurückzuübersetzen? Kannte er nicht nur den Stich, sondern auch die Zeichnung oder deren Original? Gab es für beide Künstler eine Zeichnung oder gar vielleicht ein späteres Original, hatte ein anderer, ein Plastiker, schon die Übersetzung aus dem Stile der Frühzeit in den bewegteren des Gerhartschen Zeitalters geleistet? Wer träumen wollte, könnte auf ein verlorenes Prunkstück des großen Nikolaus geraten – aber der ist mit Rätseln und Hypothesen genugsam umstellt. Vor allem aber: was der Vergleich gelehrt hatte, die Proportionierung des Ganzen und des Madonnenkopfes insbesondere, das spricht weit eher für ein unmittelbares altes Vorbild. Beziehungen zu Gerhart sind bei E. S. gewiß nicht selten. Wie er noch aus dem Zeitalter Multschers kommt, so zeigt er auch, daß er den großen Niederländer erlebt hat: sein Kruzifixus L 31 ist genau von dem straffen Typus des Baden-Badeners; und Lainberger hätte ihn wohl schon von E. S. auf den Altar in Nördlingen übernehmen können, dessen Magdalena wieder dem Johannes L 103 unverkennbar verwandt ist. Auch der feinsinnige Künstler des Lautenbacher Altares scheint, nebenbei bemerkt,

unserem Stecher nahezustehen. Sein geschnitzter Evangelist hat mehrere Züge von L 103 und ähnliche Gesamtbewegung wie die Barbara L 164.

Sicher haben wir – bei dem Nürnberger Bildner wie bei dem oberrheinischen Stecher – den Griff über den Rücken jener kritischen Zeit der Umgruppierung aller Formen in der zweiten Generation des 15. zurück auf die reichere und sicherere Frühzeit des Jahrhunderts; von einer Zeit, die wieder Harmonie besaß, nun freilich eine rauschend reiche und stürmische, zurück auf eine Zeit, in der die Harmonie noch nicht gestört war. (Wie gestört sie war zwischen beiden Epochen, gestört bis zur „Formzertrümmerung" gelegentlich, das beweist – ein fast übermäßig weit gehendes Beispiel, aber nur zwischen den Zeiten möglich – am schärfsten wohl die Madonna von S. Severin zu Passau, in der alle alten Bindungen zerrissen, gleichsam zerkaut, zerknüllt, zerfetzt erscheinen. Damals, als man so zu denken überhaupt vermochte, waren die „schönen Madonnen" verlassene letzte Vergangenheit – man wäre innerlich weit weniger bereit gewesen, auf sie zurückzugreifen, als von dem sicheren Abstandsgefühl einer späteren Zeit her.)

Ich meine natürlich nicht, daß die Breslauer Madonna selbst am Oberrhein bekannt gewesen sei. Aber daß böhmische Figuren im frühen 15. Jahrhundert gerade nach Straßburg gelangt sind, ist bewiesen. In Spektlins handschriftlichen Kollektaneen aus dem Münsterarchiv findet sich der Eintrag: „Anno 1404 kam ein künstlich Marienbild her von Prag aus Böhmen, welches die Junckhern von Prag gemacht haben, das schenkte Conrad Frankenberger, des Werks Ballirer" (6).

Es ist verführerisch, sich hier eine „Schöne Madonna" zu denken, die im Münster stand, fremd und kostbar, und auf E. S. wie auf den Meister der Dangolsheimerin wirkte. Indessen, wenn Bach darin recht hat (was ich augenblicklich nicht nachprüfen kann), daß das Straßburger Donationsbuch die gleiche Marienfigur „tristem ymaginem beatae virginis" nennt, so handelte es sich um eine böhmische Pietà. Wichtig genug bliebe die Nachricht auch so noch. Prager Versand in der fraglichen Zeit nach Straßburg, nach dem Oberrhein, ist jedenfalls damit bewiesen und Verbindung mit den Werkstätten der „Schönen Madonnen" ebenfalls. Jeder Kenner des Breslauer Altertümermuseums, wo beide Typen, Pietà und Madonna, in ausgezeichneten Vertreterinnen nebeneinandergestellt sind, wird daran keinen Zweifel hegen können.

Andererseits war der „schöne" Madonnentypus bekanntlich weiter verbreitet, nach Bayern und dem Rhein z. B., und in seinem Hintergrunde ist

3. Meister E. S., Madonna. Kupferstich (L 63)

der westlich-höfische, zuletzt internationale Charakter der Kunst um 1400 nicht zu verkennen. Im Westen selbst könnte Ähnliches entstanden sein. Auch die burgundische Madonna der Frankfurter Skulpturengalerie z. B. hat, wenn auch gänzlich anders begründet, die breite Faltenbahn, die der üblichen deutschen Kunst fremd ist; und weit deutlicher teilt die Madonna vom Westportal der Würzburger Marienkapelle mit der Krumauer Figur in Wien die Behandlung des Kindeskörpers mit den weich sich eindrückenden Fingern der Mutter. Die letzte Quelle des böhmischen Typus kennen wir noch nicht.

Jedenfalls, dem Stecher kann durchaus eine Verwandte der Breslauer Madonna vor Augen gestanden haben, gerade wenn er (wie wir heute annehmen) am Oberrhein tätig war, und der Augenschein redet dafür vernehmlich genug – es könnte allenfalls auch schon die plastische Umbildung einer solchen durch einen Zeitgenossen (etwa gar durch ihn selbst, einen Goldschmied?) gewesen sein. Ein solches plastisches Original könnte dann schließlich auch unmittelbar und ohne Stecher auf Lainberger gewirkt haben. Aber dies alles ist doch weit weniger wahrscheinlich. Alles Faßbare spricht für ein Original des frühen Fünfzehnten und für die Weiterreichung seiner Grundidee durch E. S. Völlig eindeutig ist der Zusammenhang noch nicht, vorhanden aber ist er ganz offenbar. Verknüpfen wir nur, was uns real erhalten ist, so erscheint der Stecher als der Mittler zwischen zwei Welten, die eine anders denkende Zwischenzeit im übrigen stilistisch getrennt hielt, der Stecher als Mittler zwischen Plastik und Plastik; und die Dangolsheimer Figur als eines jener Zeugnisse vom „Erwachen des Großvaters im Enkel", die wir nicht selten beobachten. Hier können wir das einmal „auf dem Wege" sehen.

Eine neue Harmonie hat sich an einer alten – von „vorgestern", nicht von „gestern" – entzündet, eine verspätete „Schöne Madonna" ist entstanden, von der juwelenhaften Feinheit, dem zärtlichen Reize der alten, aber aus jenem gänzlich neuen Begriffe von Aufbrechung der Masse, von Bewegung und innerer Handlung heraus, den Nikolaus von Leyen als erster vertrat; ist das nicht ein Teil ihres Geheimnisses, dieses Hindurchreden einer verschollenen Schönheit durch ein neues Raffinement? Der Stecher aber erscheint – wenn wir uns auf Gegebenes beschränken – als der Mittler zwischen zwei Plastikern, der schöpferische Mittler zwischen zwei Stilen: von einem alten hat er genommen, einem neuen hat er gegeben.

II.

Die Verbindung zwischen E. S. und Lainberger wird immer deutlicher; immer deutlicher auch beider Verbindung mit Nikolaus von Leyen. Nicht nur die Dangolsheimer Madonna – dies sprach zuerst Adolph Goldschmidt aus, der die Hand des Nürnbergers in ihr erkannte –, nicht nur sie hat ihre ältere Verwandte im Werke des Stechers; auch Simons Hauptwerk, der Nördlinger Hochaltar, ist bei dem oberrheinischen Künstler vorgebildet. Daß seine Mittelfigur von Gerharts Kruzifixus in Baden-Baden herstammt, hat als erster Loßnitzer (7) gesehen. Aber zwischen beiden steht, wie der Verfasser betonte (8), ein Blatt des Meisters E. S., L 31.

Der Stecher hat dort mit unverkennbarer Deutlichkeit Eindrücke des Gerhartschen Werkes, das straffe Hangen am gemaserten Holzbalken, den eingezogenen Umriß des Leibes, besonders auch die Führung der Beine, in seiner eigenen, etwas zageren Weise wiedergegeben. Mit dem Stiche allein verglichen, scheint die geschnitzte Gestalt Lainbergers sich zu großen Teilen schon von diesem aus zu erklären, die Übereinstimmung ist streckenweise verblüffend; indessen, die schöpferische Arbeit, die vom bescheidenen Flächenbilde zur großplastischen Ausrundung hätte vorschreiten müssen, verwertete zugleich zweifellos die Erinnerung an das gemeißelte Vorbild selbst; fast peinlich genau im Unterkörper, mit selbständig breiter Wucht und über E. S. weit hinausgreifend im Kopfe und im Rumpfe – so sehr, daß man nun schon wieder glauben möchte, auf den Stich ganz verzichten zu können. Allein, dieser hat etwas anderes vor dem einsamen Friedhofskreuze in Baden-Baden voraus: er gibt eine ausgedehnte Gruppe, die ohne weiteres als Kompositionsmitte eines Altarschreines verwertbar war. Mag hier noch einiges in der Schwebe bleiben – eines sehen wir sicher: Der Typus der Nördlinger Mittelkomposition ist hier im Stiche festgelegt, sicher schon vor 1478. Und das ist natürlich wichtig, schon den Zweifeln gegenüber, die das merkwürdige Werk der Zeit um 1480 nicht zutrauen möchten.

Noch immer wird ja diese Zeit, wird ihre geniale Besonderheit auch in der Wissenschaft nicht allgemein gesehen. Ihre Art ist eng – auf rund 20 Jahre – begrenzt und scharf geprägt; man darf sie nicht im Allgemeinbegriff des „Spätgotischen" ertrinken lassen; der „spätgotische Barock" um 1520 ist ihr zwar im Drange nach Bewegung verwandt, aber er ist schon etwas Zweites, er ist der zweite, seine Bewegung umrauscht von außen die gefestigte Figur, die die Kunst um 1500 geschaffen. Auch diese ist anders, sie muß nur

ihren Namen oft als Mantel für Unklarheiten über die frühere und die spätere herleihen. Der Zwang des epochalen Willens ist sogar so groß, daß er überkreuzend in den Zusammenhang der Persönlichkeit eingreifen kann. Veit Stoß, der alle drei Perioden erlebte, hat nur in jener frühesten die Sonderart flammender Windungen der Gestalt gewollt, die den gewaltigen Marienaltar von Krakau so unvergeßlich und selbst die schmerzbewegte Gestalt des Johannes darin der heiteren Maria von Dangolsheim so ähnlich macht. Es ist das Geschlecht vor der Reformation, das aus diesem wie dem Pacherschen Meisterwerke in St. Wolfgang zu uns spricht – es spricht auch aus dem Nördlinger. In diesem Geschlechte gärte noch erst, was in Dürers Mannesjahren zum Ausbruch kam, und sein Stil war schon verklungen, als dies geschah. Aber als Dürer 1498 die Apokalypse herausgab, hat er nicht nur die neue Zeit verkündet – er hat auch nachträglich das Fazit aus dem Wesen der Epoche gezogen, die er als Kind erlebte. M. J. Friedländer hat fein betont (9), welche Bedeutung gerade die Goldschmiedekunst (der auch Lainberger wohl entsproß) für den jungen Dürer gewann, wie sie ihm weit mehr vom „spätgotischen Gefühle" (d. h. hier, von der Besonderheit der achtziger Jahre) gab, als die Malerei hätte vermitteln können. Die Welt der Goldschmiede ist eine wenn auch zierliche, doch plastische Welt; in ihr, auch in der Graphik, der Schwesterkunst in inniger Personalunion, aber in der plastischen Welt vor allem und überhaupt, hat unsere Kunst am stärksten gesprochen, als Dürer noch ein Kind war. Das Wiener Metallstiftbildnis des Vaters von 1486 (10) gibt dem alten Goldschmied ein Krönungsfigürchen in die Hand, das wesentliche Züge jener Kunst besitzt: das eminent Räumliche, die gewundene Bewegung aus der Tiefe (wie etwa bei der Dangolsheimer Madonna), die gegensätzliche Stellung der Füße. Das Lieblingsgesetz dieses Stiles, das der fließenden Verschränkung, führt eben in der vollrunden Gestalt zur Schraubenwindung, macht ihre Glieder zu Funktionen, zu inneren Linien eines verwickelten Raumgebildes – in geheimer Verwandtschaft mit gewissen Gewölbefigurationen der Spätgotik. Wenn man das Wesen dieses Gesetzes einmal erfaßt hat, so wird man in Grassers grotesken Tänzern nicht sonderbare Ausnahmen sehen, sondern Typen, Typen eines epochalen Charakters, die nur eine günstige Aufgabe besonders klar geprägt. Nicht nur die Zierlichkeit ist wesentlich – ebensosehr die Bewegung um jeden Preis, als Selbstdarstellung eines leidenschaftlichen Geschlechtes, das nur scheinbar noch im Künstlerischen „spielt", bevor das nächste den verborgenen Ernst enthüllen wird. Nicht selten schon läßt es ihn selbst großartig aufzucken.

Nicht erst Schongauer ist der einflußreichste Graphiker dieses Stiles, der vom Reize des Verwickelten, der feinen Mühen für das Auge lebt – gerade E. S., altertümlicher, „schüchterner", doch schon in offenkundiger Verbindung mit Nikolaus Gerhart, hat hier das Wort geführt, hat gesammelt, festgelegt, übermittelt, vorbereitet. Wir können immer wieder beobachten, wie die erstaunlichen Erfindungen Simon Lainbergers gerade von dieses Stechers Welt, der Formenwelt vor 1470, hinterfangen sind.

Heute stehen die Nördlinger Figuren mit zurechtgemachten Basen im Barockschrein von 1683 – jene Zeit scheint in ihnen mit dunkler Sicherheit Verwandte gefühlt zu haben. Sie stehen gewiß nicht mehr ganz richtig, die Maria insbesondere. Man müßte sie so rücken, daß sie mehr Vorderansicht zeigte (was freilich der heutige Zustand mit einem unangenehmen Vorkragen des Sockels bezahlt machen würde). Stellt man sie aber einmal so – oder tritt man wenigstens so weit nach rechts, daß man diese Ansicht erlangt – so ist die Ähnlichkeit mit der Madonna des Stiches schlagend. Der Ausschwung nach rechts (von uns aus), der Einknick, das Einbiegen und Zusammensinken der Gestalt nach links, die tiefe Verwandtschaft der Faltenzüge – dies alles übertönt selbstverständliche Abweichungen, wie sie etwa in der Gebärde der Hände liegen (11). Dagegen ist der Johannes völlig anders und wundervoll neu, so wundervoll neu wie das Motiv des Dangolsheimes Kindes gegenüber jenem auf L 79. Das Verhalten des Plastikers ist in beiden Fällen völlig gleichartig. Er verwertet eine Form, die der Stecher als Muster festgehalten (man sieht, wie das Gefühl der Zeit über die Verschiedenheit der Maßstäbe wie des Technischen hinwegsetzt), er steigert sie stetig zu selbständiger Freiheit – und durchbricht sie unerwartet mit einem glänzenden Einfall. Nicht willkürlich: der Johannes des E. S. ist Schließender in einer Flächengliederung, der Nördlinger wirft, vom Gekreuzigten in tragischer Einsamkeit weggewendet, eine Woge herrlichster Bewegung nach rechts weiter, wo sie im Georg unter reichen Windungen zur Ruhe kommt. Es ist von Anfang an der Georg gewesen, dem diese Aufgabe zufiel. Man könnte sich ja fragen (solche Fragen sind beliebt), ob nicht die äußeren Figuren zur Barockzeit vertauscht worden sind, aber dagegen gibt es einen Beweis. Die Kanzelbrüstung der gleichen Kirche nämlich bietet als Rahmen der Evangelisten sämtliche vier äußeren Figuren des Altars schon in der Reihenfolge, wie sie heute dort stehen. Worauf das Datum 1499 für die Kanzel in Dehios „Handbuch" beruht, weiß ich nicht zu sagen, es paßt jedoch vollkommen auf den Stil. Die Motive sämtlicher Altarfiguren (mit der einzigen Ausnahme,

daß für den Kruzifixus der stehende Schmerzensmann gewählt wurde) sind dort frei, aber deutlich verwertet, das Unvergeßliche des Johannes damit in einer der wenigen Wiederholungen, die wir überhaupt besitzen, neben jener auf dem Bock-Epitaph der Straßburger Katharinenkapelle (1480!) und dem schönen „bayrischen" Johannes des Frankfurter Liebighauses (dort im Gegensinne).

Schon länger war ich mir darüber klar, daß uns der Kreuzigungsstich des E. S. in der Rekonstruktion des Altares noch weiterführen könne: dort sind noch zwei kleine fliegende Engel gegeben, ein nackt-gefiederter, vom offenen Mantel weit umbauscht, zur Linken – einer im langen Hemdgewande mit gekreuzten Flatterbändern zur Rechten. Es schien mir selbstverständlich, daß solche Engel auch im Nördlinger Altare einst über den jetzt nackten Grund hin vermittelt hatten; ihr Fehlen war schmerzlich, eine Lücke in der Form. Nun, das Gefühl hat seinen Beweis gefunden: diese Engel gehörten hinein – und sie fehlen auch gar nicht, sie mußten nur gesehen werden. Noch heute beherbergt sie die Kirche, sie hängen, im wesentlichen wundervoll erhalten, über der Tür im Innern der Sakristei: ein nackt-gefiederter, vom offenen Mantel weit umbauscht, zur Linken – einer im langen Hemdgewande mit gekreuzten Flatterbändern zur Rechten. Dieser letztere hat etwas mehr gelitten: bei beiden sind die Flügel beschädigt, ihm aber fehlt noch die rechte Hand, die linke ist unvollständig, das Band abgebrochen. Schade, daß es nicht möglich war, diese Engel schon im Altare zu photographieren (es wäre freilich auch schwierig gewesen, die Abstände genau wiederzufinden). Aber der Vergleich einer solchen Gesamtaufnahme, bei der auch die Maria die alte Front erhalten müßte, mit L 31 wäre sehr einleuchtend geworden. Ich habe wenigstens die Figürchen einzeln gleich nach dem Funde (Anfang September 1921) unter gütiger Unterstützung des Herrn Stadtpfarrers Brügel und des Kirchners Jahreis durch Photographen Niecke aufnehmen lassen. Der zuerst genannte Herr hatte auch die große Güte, auf meine Bitte und nach meinen Angaben die genauen Messungen vorzunehmen: der linke Engel mißt von der höchsten Flügelspitze bis zum untersten Mantelzipfel in der Luftlinie 79 cm, von seiner linken Haarlocke bis zur Spitze seines rechten Fußes 47,5 cm; der rechte von seiner rechten Haarlocke bis zum äußersten Mantelzipfel 53 cm. Das heißt, die Figuren selbst haben rund ein Drittel von der Höhe der Standfiguren. (Der Johannes z. B. ist 1,53 m hoch.) Die wirkliche Form der Engel ist ebenso frei dem Stiche gegenüber wie die der übrigen Figuren, ihr Ausdruck ebensosehr gesteigert (der letzte Rest attributiven Wesens in

absolute Gebärde aufgelöst) und ihre grundsätzliche Verwandtschaft ebenso deutlich. Sie haben (ganz natürlich) auf den Rückseiten noch die Löcher für die Eisenstangen, die sie einst freischwebend vor dem Schreingrunde hielten (zur Zeit hängen die Figürchen an Stricken). Die alte Fassung ist noch da: Gold, rot unterlegt auf Gips, im Gewande und Gefieder, leichtes Gold auch auf den Haaren, rote Tönung auf den fleischfarbenen Wangen; die Bänder wundervoll tiefrot, mit kleinen flachen Rundscheibchen in Gold besetzt. Die Erfindung, auf Grund der durch E. S. belegten Typen, ist des Simon Lainberger würdig. Der linke Engel ein Musterbeispiel für die Phantasie der achtziger Jahre, ein idealer Bruder von Grassers Maruskatänzern. Der Kopf neigt sich nach links, dorthin schiebt sich die rechte Schulter, infolgedessen greift der rechte Arm nach links hinüber, vom linken großartig überkrampft, die Beine überkreuzen sich, das Gewand schlingt sich in mehrfacher Schraubenwindung um die verschränkten Glieder: es ist der kühne Kontrapost, den eben jene Zeit verstand, der erste „Manierismus" als Stil (nicht Manier!), mehr noch, ein Vorklang von Michelangelo-Motiven in der deutschen Plastik, erster „spätgotischer Barock". Im rechten Engel strömt alles gerader, aber im gleichen Tempo, gleichem, eilig-sicherem Sturme der Form. Wie das abgebrochene Band einst flatterte, läßt sich nicht schwer erschließen: es muß aufwärts fliegend, dann sinkend, einen weich gerundeten Gegenbogen zu der Schwingung der Mantelenden beschrieben haben. Man vergleiche den entsprechenden Engel auf der Kreuzigung des E. S. oder – besser noch – in der prachtvollen Sammlung von je drei Gestalten beider Typen zu Seiten der Magdalena des gleichen Stechers (L 169) den untersten links. Diese sechs Engel können jeden Zaudernden schon durch die verblüffende Ähnlichkeit der Faltenführung – man vergleiche neben vielem anderem den Mantelzipfel links oben mit dem unserer linken Figur – von der nahen zeitlichen Stellung, der tiefen stilistischen Verwandtschaft der wiedergefundenen Nördlinger überzeugen. Darüber hinaus sind sie in ihrer chiastischen Verteilung einfach Musterbeispiele für den schöpferischen Lieblingsgrundsatz jenes geistreichen Stiles: den der fließenden Verschränkung; die nackt-gefiederten: oben rechts, in der Mitte links, unten rechts; die hemdgewandeten: oben links, in der Mitte rechts, unten links. Wer sich die beiden verschränkten Windungslinien zeichnet, hat ein Grundbild des Stiles empfangen. Auch hier übrigens liegt eine Altarkomposition verborgen: der spätere Tiefenbronner Magdalenenaltar – aus einer Zeit, die freilich die Verschränkung schon verlernt hat – gibt einen deutlichen Beweis. Der Schreingrund vermochte durch unsichtbare Eisen-

stangen die Schwebenden dem Auge ähnlich entgegenzuhalten wie das Blatt des Kupferstechers oder die Tafel des Malers.

Ich halte für nahezu sicher, daß in Nördlingen nur diese zwei wiedergefundenen Engel waren, ebenso viele, wie der Stich des E. S. angibt. Sie erreichen, mit den großen Gestalten der Maria und des Johannes zusammengesehen, eine chiastische Verteilung des seelischen Ausdrucks: der linke, mit der packenden Gebärde des Schmerzes, verbindet sich nach rechts unten hin der von Leidenschaft mächtig durchrollten Gestalt des Johannes; der rechte, sanfter, von fast heiterem Ernst, nach links hin der Maria, die verklärter und stiller gebildet ist – was zu erkennen wohl auch der heutige Zustand trotz der Überarbeitung erlaubt. Noch bis in die Einzelformen hinein wirkt diese verschränkende Verknüpfung. Auch in den winkelreichen Schnittflächen des linken Engelskopfes schwingt ein leiser Anklang an die Wucht des Johanneshauptes, das ganz aus dem kantigen Zusammenstoß von Flächen als Grenzen fester Massen großartig kubisch entsteht. Der rechte ist weiblicher, weicher gebildet; er wird auch dem echten Zustande der Maria frei entsprochen haben. Sein unerhört individuell wirkendes Profil mit der langen Nase, dem feinen Klümpchen daran, dem tief einschneidenden Munde, dem entschiedenen Kinn ist dennoch eine sehr bestimmte Stilform, es weist auf die beiden Meister hin, die wir immer wieder im Hintergrunde des Lainbergerschen Formgefühles auftauchen sehen. Einmal auf E. S. Verwandt ist – für den, der nur ein wenig zu übersetzen versteht – schon auf dem Stiche der Kreuzigung der Kopf des entsprechenden Engels zur Rechten, auf dem der Magdalena noch deutlicher ebenfalls der rechts heranfliegende oben. Unser Profil ist ein „E.-S.-Profil". Gleichzeitig aber, und weit fühlbarer noch, kommt es von Nikolaus Gerhart her. Die Straßburger Reliquienbüste, die Vöge (12) als jenem sehr nahestehend veröffentlichte, die auch in einer Figur der Wiener Burgkapelle (13) nachwirkt, ist die ältere Verwandte – kein Wunder, da auch der kokett-sphinxhafte Kopf der Dangolsheimer Madonna mit den geschweiften Lidern, den hochgezogenen Brauen und dem geheimnisvollen Mona-Lisa-Lächeln in den Mundwinkeln auf Nikolaus zurückführt (das „Bärbele"!). Am Altare selbst aber kommt das Profil noch einmal vor: der Georg hat es; man muß nur, da er fälschlich über Eck gestellt ist, nach rechts gegen den Chorpfeiler zurücktreten, um es zu sehen. Selbst Kleinigkeiten, wie das Ausschneiden eines Haarbogens rechts vom Auge, lassen sich als verwandt begreifen.

Damit ist schon die Antwort auf eine Hauptfrage gegeben: die Zugehörigkeit der Engel zum Altare wird niemand bezweifeln können, aber wie

steht es mit der Eigenhändigkeit? Ich meine, der Vergleich der beiden Profile sagt es deutlich genug: wer das des Georg schuf, der schnitzte auch den rechten Engel. Ich füge hinzu: und wer den Johannes erfand, der bildete auch den gefiederten linken. Es fehlen freilich die frei rollenden, schlangenhaft lebendigen Locken, jene Musterbeispiele für eine Kunst der gewundenen Hohl- und Bohrräume selbst im Detail, ohne die wir uns des Meisters Gestalten kaum denken können; doch hier genügt der kleine Maßstab, die Anbringung in der Höhe, zur Erklärung. Die Haare sind infolgedessen gleich im ganzen so reliefartig anliegend geschnitten wie beim Georg erst die des Scheitels. Der Faltenstil ist überall von dem Gefühle Meister Simons erfüllt: rauschend, bauschig, noch saftig und gleichsam feucht selbst in den Brüchen, im Gleichgewichte von Dellen und Knicken, gleichsam noch eine „weiche" Form des „eckigen" Stiles. Wir dürfen den Wiedergewinn zweier echter Arbeiten Lainbergers als sicher ansehen.

Weitere Ausblicke tun sich auf: die ganze Frage nach der Plastik der Herlin-Altäre überhaupt. In keinem der drei berühmten Schreine, die der Nördlinger Maler geliefert hat, dem Rothenburger (1466), dem Bopfinger (1472) und unserem (rund 1478), fehlen jene bewegten flatternden Engelsgestalten. Dennoch sind die Schnitzer jedesmal verschiedene Meister gewesen. Hat Herlin selbst eine Vorliebe für diese Figuren gehabt? Oder hat sie ihm einer, der mit ihm in Verbindung stand, eingegeben? Schon Bode (14) rühmte die Rothenburger Engel: „von einem Liebreiz und einer Freiheit der Bewegung, die in der deutschen Kunst wohl kaum übertroffen sind". In welcher überhaupt? können wir weiter fragen. Niemand wird indessen gerade diese Engel dem Künstler der Rothenburger Standfiguren zutrauen; er ist der altertümlichste der von Herlin beschäftigten Schnitzer, breit und schwer, in ähnlichem Verhältnis etwa zu dem Scharenstetter Altar, wie der Tiefenbronner Hochaltar-Meister zum Sterzinger (es sind zwei Richtungen einer Schule, die unter dem Namen „Multscher" gehen). Erst im Bopfinger Schreine, sechs Jahre später, rauscht auch durch die Hauptfiguren, besonders den Christophorus, das Leben des neuen Stiles. (Wer auch bei diesem nicht an die „frühe" Zeit von 1472 glauben möchte, der möge den gestochenen Christoph vom „Meister des Johannes Baptista", Geisberg, T. 14, vergleichen!) Der ganze Oberteil der Rothenburger Kompositionsmitte, der Gekreuzigte zusamt den heranstürmenden Engeln, muß spätere Zutat sein. Der Typus des Kruzifixus ist allerdings nicht der von Gerhart stammende des Nördlingers, es ist der ältere, den unter den Stechern etwa der „Meister der Nürnberger

Passion" anwandte (L 9, Geisberg T. 15), ein diagonaler Typus mit Linienbrechung, ohne die neue machtvolle Straffheit. Der Form, die jener Stich vertritt, steht jedenfalls auch die Körperbildung nahe, der jähe Vorsprung des Rippenkorbes, noch ein Erbe des 14. Jahrhunderts, der Neigungsgrad, ja selbst der Ausdruck des Kopfes, die untersetzte Proportion – alles altertümliche Züge, die ähnlich aus van Eycks Berliner Kruzifixus sprechen (die Frage nach der Eigenhändigkeit dieses Bildes ist hier Nebensache). Gleichzeitig verrät aber der Rothenburger Kruzifixus irgendwelche etwas späteren niederländischen Wirkungen, die jenseits des Gerhart-Stiles liegen: aus der Malerei. Otto Holtze (Leipzig) riet mir, auch die Wiener Kreuzigung des Rogier van der Weyden zu vergleichen. Der Gedanke hat schon das für sich, daß wir uns hier eben im Kreise Herlins befinden. Und in der Tat: die entschiedenere Wallung des Lendentuches schon, dann die (freilich weit stärkere) Teilnahme auch des linken Beines an der Schwingung – die bei dem deutschen Stiche fehlt – läßt zugleich diesen Typus im Hintergrunde erscheinen. In der Einzelbildung ist die Form der Arme, besonders aber die der linken Schulter, in dem niederländischen Bilde ähnlicher als in dem deutschen Stiche. Und noch eines: auch schwebende Engel hat das Wiener Triptychon, und der Gedanke, sie mit der Schwingung des Kruzifixus in eine einheitlich durchbewegte Gesamtgestaltung zu bringen, nähert die Komposition – im Gegensatz zu der des deutschen Stiches – der Rothenburger erheblich. Doch darauf komme ich noch zurück. In den Verhältnissen, in der Durchbildung des Leichnams sind die beiden deutschen Werke, Kupferstich und Schnitzfigur, einander jedenfalls doch weit näher – nur eine entfernte Erinnerung an den Rogierschen Typus bleibt bestehen und könnte als irgendwie wirksam vorausgesetzt werden, etwa durch eine flüchtige Skizze hindurch. Wie ganz anders weich und lang zugleich fließen die Körperformen bei dem Niederländer! Vielleicht, daß man in der Nasenbildung unseres Kruzifixus noch einen verwandten Zug zu einem des Wiener Bildes erkennen zu können glaubt. Aber es liegt zugleich ein spürbarer Hauch fränkischen Wesens über dem ganzen Haupte. – Die Engel, durchaus mit der göttlichen Gestalt zusammen erfunden, sind unverkennbar von der gleichen Hand. Besonders zeigt der untere links, im hochgeschlitzten, befransten Diakonengewande, die deutlichste Verwandtschaft: eine ähnliche Gesichtsbildung, die gleiche scharfe längliche Nase, die gleiche Schärfung auch der Gewandfalten. Der ältere Typus wohl – allein ein späteres Formgefühl, ein weiteres Vordringen im Sinne der Eckigkeit und Brüchigkeit. Ich habe, unter

dem frischen Eindruck des Nördlinger Fundes, die Rothenburger Engel genau verglichen. In der Reihenfolge: oben rechts, oben links, unten rechts, unten links, scheinen sie sich von den (ebenbürtigen!) Brüdern am Georgsaltar zu entfernen. Die beiden oberen, nackt-gefiedert, dem linken von Nördlingen deutlich verwandt im Tempo der wundervollen Erfindung, weichen doch schon im Profil von ihm ab. Wie ihre Bewegung etwas weniger in sich selbst verschränkt, stürmischer vorwärts gerafft ist, so ist auch zumal das herrliche Profil des linken gerader und ganz auf schlanke Parallelen gebaut. Einzigartig gerade dieser linke, mit dem kühn zurückgewehten Haare, stolz in der blitzenden Unwiderstehlichkeit des Heranfluges! Aber auch bei ihm sind die Falten schon ein wenig linearer, schneidender. Der Besatz – mit den flachen Rundscheibchen der Nördlinger Bandornamente zu vergleichen – ist plastischer, hochgebuckelt (Glas? Buntsteine? ich konnte es nicht einwandfrei feststellen), eyckisch. Die Komposition ist auch hier chiastisch, zwar nicht im Wechsel der Typen – beide oberen gefiedert, beide unteren im Diakonengewande –, auch nicht im Wechsel des plastischen Grades – beide linken hager, beide rechten voller –, aber eben in der Überkreuzung dieser beiden Berechnungen, und dann in der Verteilung des Ausdrucks. Links oben, rechts unten Triumph und Verklärung, rechts oben, links unten Schmerz und Mitleid. Der Grundsatz also schließlich doch der gleiche, nur anders angewandt als in Nördlingen, wo offenbar nur zwei Engel zur Verfügung standen, dafür aber in einheitlicher Erfindung mit den Standfiguren. Qualität und Grundgefühl sind ebenfalls gleich, die Einzelheiten der Formbildung jedoch weichen fühlbar ab.

Wieder anders sind die beiden Schwebeengel über der Bopfinger Madonna. Beide sind vom allgemeinen Typus des linken Nördlingers, der oberen Rothenburger. Die Gesichter jedoch etwas kleinlich, das Nasenprofil weniger ausladend, die Mündchen fest geschlossen, der Abstand der Oberlippe von der unteren geringer, die Backen breitknochig, horizontal empfunden das Ganze, sehr ähnlich wie bei den Engeln des Dorsale hinter der Muttergottes; die Falten, namentlich beim linken, blasiger, etwas ärmer. Kurz – in jedem der drei Altäre zeigen die Engel Unterschiede der Durchbildung im einzelnen – und dennoch: in jedem der drei Altäre spürt man einen verwandten Geist unter der Erfindung. Außerdem treten sogar Beziehungen unter den Hauptfiguren auf, merkwürdigerweise gerade auch zwischen Rothenburg und Bopfingen. Sie können bis in Einzelheiten gehen: die Haarbildung beim Christophorus und dem Rothenburger Christus etwa. Auch der Gewandstil – man vergleiche

den Blasius mit Lainbergers Johannes – läßt Erinnerungen zwischen den drei Altären hin- und herwandern, so verschieden die Hauptmeister sind. Doch, hier will ich einhalten.

Was spüren wir hinter alledem? Zeitstil – oder mehr? Es ist mir schon längst eine Lieblingsfrage gewesen, ob nicht gerade die Rothenburger Engel in jener Zeit entstanden, als Herlin mit Lainberger in Verbindung war, ob nicht eben Lainberger, der Meister leidenschaftlicher, zierlich-leidenschaftlicher Bewegung, der Inspirator jener kostbaren Elementargeister gewesen. Ich will noch kein allzu betontes „Ja" aussprechen. Allein, der Gedanke hat sich mir noch erheblich eingetieft. Gerade das stetige Sich-Entfernen der Rothenburger Engel von den Nördlingern könnte sie als weitere Entwicklung erscheinen lassen. Die Bopfinger möchte ich, wie den ganzen Altar (denn hier herrscht ein Stil über Klein und Groß), einem Manne zutrauen, der Meister Simon schon kannte und von dem Wirbel seiner Phantasie ergriffen war. Vielleicht – im höchsten Falle – hat er einen seiner Entwürfe ausgeführt. In Nördlingen tritt der große Nürnberger dann zweifelsfrei in allen Gestalten auf; die wiedergefundenen Engel muß er selbst geschnitzt haben – und sehr naheliegend ist immerhin die Annahme, daß als Letztes der Reihe die Rothenburger Fliegenden entstanden, die mit dem Christus zusammen erfunden sind. Offenbar hatte diesen, aus unbekannten Gründen, der alte Hauptmeister nicht mehr liefern können, und Lainberger mag hier ausgeholfen haben. Wie weit mit eigener Hand – das mag offenbleiben für eine der zahlreichen Untersuchungen, deren die junge Geschichte der deutschen Plastik noch wartet, die freilich durch die Undurchsichtigkeit des Werkstattbetriebes von vornherein zur größten Vorsicht angehalten sind. Der ältere Kruzifixustypus bei späterem Formcharakter – der sich dem Johannes der Nürnberger Johanneskirche auffällig nähert (15) – würde sich aus dem Anschluß an den älteren Entwurf gut erklären.

Aber zugleich erhebt sich hier allerdings die Frage, wie weit bei eben diesem Entwurfe Herlin selbst, durch seine nahe Kenntnis der Rogierschen Formenwelt, mitgesprochen habe; nur durch diese natürlich – die phantastische Freiheit der geschnitzten Engel ist seinen eigenen Formen gänzlich unerreichbar. Wir haben zwar kein sicheres Kreuzigungsbild von ihm. Immerhin, der Dinkelsbühler Hochaltar, den Haack ihm abspricht (16), der magere geschnitzte Christus mit den steifen Engeln würde immer noch eher bei ihm zu erwarten sein, als irgendeine der kühnen Grundformen, die die plastischen Teile seiner Altäre auszeichnen. Doch – er kannte Rogier! An die Wiener

Kreuzigung wurde schon erinnert. Sie gibt im ganzen Triptychon vier kleine Schwebeengel; zwei verteilt sie auf die Flügel, zwei aber schwingt sie zu ausdrucksvoller Einheitlichkeit in eine Gesamtform mit dem Gekreuzigten. Die Typen erinnern – sehr von ferne – an den rechten, durchaus nicht den linken, der Nördlinger Fliegenden; der linke in Wien kann, flüchtig gesehen, beinahe wie ein Spiegelbild des rechten bei Lainberger wirken – nur ist er gewichtsloser und verzichtet in sehr bezeichnender Weise auf die Flatterbänder. Aber, wie die großartigen Erfindungen Rogiers in der Gruppe der Trauernden jedesmal himmelweit von den deutschen plastischen entfernt sind, die eine ältere Formel nur geistvoll neu auslegen, so fehlt bei dem Niederländer wieder der Sinn für die kontrastierende Verschränkung zwischen den Gestalten und innerhalb ihrer Glieder. Sie ist offenbar eigenstes Gut der deutschen Bildschnitzer um 1480 und der Erfahrungen aus der Goldschmiedekunst, die in der Schraubung ihrer Formen mitsprachen – wie denn überhaupt der Nachweis von Ahnenreihen niemals den Eigenwert wahrhafter Schöpfungen beeinträchtigt. Gerade diese deutsche Kunst ist von unerhörter Kraft, ist starkes Volkstum im vornehmsten Sinne – und der Gedanke der Schwebeengel an sich ist unseren Meistern ohnehin (wie gleich zu betonen sein wird) niemals fremd gewesen. Bei Rogier selbst ist übrigens die Engelgruppe um Christus durchaus nicht durchgehend vorgeschrieben. Im Antwerpener Sakramentsaltar, der über jedem Sakramente eine himmlische Erscheinung im langen Chorhemde mit Spruchband gibt, schwebt der Gekreuzigte gerade einsam vor dem Grunde; ebenso auf dem Bilde aus dem Eskorial im Prado. Weit näher kommt auch hierin unserer Welt der Meister von Flémalle, der auf die Deutschen des mittleren 15. Jahrhunderts ähnlich wahlverwandt gewirkt zu haben scheint wie auf die des 13. die Kathedrale von Laon – und der auch innerlich altertümlicher ist (17). Die Liverpooler Kopie seines großen Altares der Kreuzabnahme gibt links drei, rechts zwei schwebende Engel, die den Hemdgewandeten bei E. S. weit näher verwandt sind, schwerer und breiter als die des Rogier; hier nur finden sich auch die Flatterbänder. Und nun gar die kleine Berliner Kreuzigung, mit ihren sechs stürmischen Gestalten in leidenschaftlicher Gebärde! Nun ,wo die Erregung durchgebrochen – sei sie auch, wie Winkler betont (18), durch die geschmeidigen Figuren der Wiener Kreuzigung Rogiers beflügelt –, nun spürt man erst recht eine geheime Blutsverwandtschaft mit deutscher Phantasie. Es ist weder Rothenburg noch Nördlingen, aber wohl doch das grundsätzlich Ähnlichste, das die Malerei wenigstens jener Zeit zu beiden bietet – dann zumal, wenn wir uns als ursprüng-

lich einen neutralen Goldgrund denken. Die Frage nach der Eigenhändigkeit des Bildes darf außer Betracht bleiben. Winkler (19) möchte sie bejahen. Zweifellos ist die Bewegung der Himmelsvögel so erstaunlich flink, die Gestaltenbildung so schlank und leicht, das Getümmel so emsig, daß ein großer Unterschied gegen die älteren Engel der Kreuzabnahme entsteht. Gegen jene verhalten sie sich ganz ähnlich wie die Nördlinger und gar die Rothenburger zu denen des E. S.

Auch im großen finden sich merkwürdige Beziehungen, das Berliner Bild ist wie ein Extrakt aus den Voraussetzungen der beiden Schnitzaltäre. Der Christus entspricht mehr dem Nördlinger, die Engel entsprechen mehr den Rothenburgern. Aber ist nicht sogar in dem Johannes des Flémallers, in seiner abgewendeten, tragischen, seiner plastischen Einsamkeit, ja im schnitzplastischen Charakter seines Gewandes, in der Gebärde der Linken etwas wie die andere Ansicht, die ungewöhnliche, einer Skulptur – einer Skulptur, die man fast auch schon dem Meister des Nördlinger Johannes zutrauen könnte? Man denke sich diesen einmal erheblich gedreht, so frei gestellt, wie wir heute die Dangolsheimer Madonna sehen können. Und noch etwas Merkwürdiges: Der Johannes des Flémallers hat zugleich – in der Schmerzensgebärde seiner Linken vor allem – etwas von einer anderen Ansicht des van Eyckschen auf der Kreuzigung des Berliner Museums. Dieser aber steht noch frontal, wie in unserem Schnitzaltare, neben einem Christus, wie ihn der „Meister der Nürnberger Passion" im Kopfe hatte, – und ist er nicht in der Proportion, im Umriß, in den Grundzügen des Aufbaues, auch in Einzelheiten wie den steilen Röhrenfalten des Untergewandes, dem Lockenkranze seiner Haare, vor allem aber in seiner Idee ein deutlicher Vorklang des Lainbergerschen? Kehrt nicht sogar die Form seiner Linken in unserem Altar wieder, allerdings bei der Magdalena, und hier wohl durch E. S. vermittelt? Was hier im Hintergrunde vor sich gegangen, ist noch nicht zu erkennen, zumal beide Berliner Bilder überhaupt voller Rätsel sind. Aber der Wert der Beobachtung wird sich vielleicht einmal enthüllen. In einem ist er schon sicher: sie vermehrt die zahlreichen Gründe gegen den Versuch, den Nördlinger Altar zeitlich herabzurücken und damit die Urkunde für Lainbergers Hand anzuzweifeln.

Die wichtigste, die eher erreichbare Frage ist immer noch die der schwebenden Engel. In unseren Altären sind sie zweifellos Zeugnisse jener engsten Denk- und Arbeitsgemeinschaft zwischen Skulptur und Malerei, die uns wohlvertraut ist. Der Gedanke an sich aber ist uralt, und gerade in der deutschen

Plastik. Schon die karolingischen Elfenbeine kennen die himmlischen Zeugen des Todesopfers. Ein bequemes Beispiel: der Metzer Buchdeckel des 9. Jahrhunderts in London, den Dehio (20) abgebildet hat. Von beiden Seiten neigen sich die Geflügelten zu dem gekreuzigten Gotte. Noch fehlt – selbstverständlich – das Gefühl für ihre Eigenbewegung in der Atmosphäre, sie stehen im Irgendwo. Aber schon die Dreipässe an den Balkenenden des Halberstädter oder des Wechselburger Triumphkreuzes werden durch die Energie in den Gliedern der Engel, die hier – in Halberstadt sogar als Halbfiguren – erscheinen, in bedingtem, nicht-malerischem Sinne, im Sinne der Möglichkeit, Bewegungsmöglichkeit, zum Raume umgedeutet. Doch dies beschränkt sich jedesmal auf die einzelne Figur. Noch fehlt, naturgemäß, der einheitliche Grund, die bildhafte Gruppierung, die unsere späteren Altäre mit den Bedingungen der Malerei verbinden. Auch diese aber hat durch das ganze Mittelalter, im Buche wie an der Wand, die tröstlichen Erscheinungen dem Leidenden gerne zugesellt, in der Regel über dem Kreuzesbalken und meist nur zu zweit; so – als Halbfiguren – in einem Missale des frühen 13. Jahrhunderts im Kestner-Museum in Hannover, oder, nun als Ganzfiguren in stärkster, tatsächlich unser Problem vorausnehmender Bewegung, in einem schönen Blatte aus Kloster Scheyern (21). In dem Altaraufsatz aus der Soester Wiesenkirche in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) sammelt sich schon ein ganzer Schwarm, zwölf Engel in zwei Halbchören, oberhalb der Kreuzigung (22). Den vollen Sturm freilich – und nun den Gott persönlich in seinem Raume umwogend – entfesselt erst die frühe Malerei Italiens. Das großartigste Beispiel: in der Arena zu Padua, über der Beweinung, namentlich aber gerade um den Kruzifixus herum, stoßen die kleinen Fliegenden, zum Teil von vorne gesehen, in kühner Verkürzung aus der Tiefe hervor. Wie die Vermittlung dieser neuen Form nach dem Norden erfolgte, ob sie erfolgte, vermag ich hier nicht näher zu untersuchen. Doch scheint sich schon bei kürzerem Hinblicken die noch schwache Linie einer durchgehenden Überlieferung abzuzeichnen. Auffallend und wohl richtungweisend ist jedenfalls das Auftreten giottesker Engelmotive bei der Kreuzigung in der französischen Malerei des 14. Jahrhunderts, so in den „Heures dites de Jean de Pucelle" (Paris, Moritz Rothschild) (23). Zwei Engel schweben noch in altertümlicher Weise über dem Kreuze, in recht freier Bewegung übrigens, zwei aber unmittelbar an Christi Haupte, zwischen den Schächern, und mindestens der linke von diesen wäre, dem Motive nach, auch in der Arena denkbar. Nordischer schon und mittelalterlicher noch die das Blut auffangenden drei Schwebeengel im berühmten

Paramente von Narbonne (Louvre) (24). Ikonographisch eng verwandt die drei in der Kreuzigung von S. Salvator zu Brügge. – Ähnlich steht es aber auch mit der deutschen Malerei. Bald über, bald unter dem Kreuze erscheinen die Schwebenden, besonders in den böhmischen Bildern des 14. Jahrhunderts, und rufen mit wechselnder Stärke Erinnerungen an jene Giottos wach; so in der Kreuzigung des Hohenfurther Passionsmeisters in der Hohenfurther Stiftsgalerie (Burger, Deutsche Malerei, S. 156, Abb. 177) oder in jener der Berliner Sammlung Kaufmann aus der gleichen Schule (ebenda, S. 146, Abb. 162). Ja, gelegentlich, so im Mittelbilde der Klosterneuburger Passionstafel, glaubt man sich – hundert Jahre früher – der Welt des Rothenburger Altares schon ganz nahe (ebenda, S. 204, Abb. 235). Unter dem Kreuze allein schon sechs Schwebende in kühner Bewegung, der Krümmung des Kruzifixus ausdrucksvoll eingeschmiegt, so daß auch die beiden jenseits des Balkens in die Atmosphäre deutlich aufgenommen sind. Immer mehr verstärkt sich nun dieses Gefühl: die Körper als Ausdruck für Atmosphäre. Um 1400 ein geschmeidiges Schwimmen, ein fischhaftes Hinschlüpfen der geflügelten Leiber. Im „burgundischen" Kunstkreise schwillt das neue Gefühl an; nicht ikonographisch, aber formal wichtig für unser Problem etwa Broederlams Altar in Dijon. Auch die „Très Riches Heures du Duc de Berry" in Chantilly (25) sind voller Schwebeengel, nur freilich gerade nicht bei der Kreuzigung. Und nahe der burgundischen Kunst erhebt sich der neue Sturm in unserer deutschen – noch vor der Einwirkung Rogiers. Schüchtern noch auf Conrad von Soests Altar in Niederwildungen (1414) (26), wo auch schon neben dem Gekreuzigten – nicht mehr, durch den Balken abgesperrt, in einer jenseitigen Sphäre – die Engel heranschweben. Dann aber, bei Stephan Lochner, in der Altenburger Geburt Christi, im Kölner Dombilde über der thronenden Muttergottes, auf dem Darmstädter Spätwerke von 1447, der „Darbringung im Tempel" (27) züngeln und schießen die blasenstirnigen Kinderengel durch den himmlischen Luftraum wie die Forellen im Bache. Gäbe es eine Lochnersche Kreuzigung – wir würden sie auch dort gewiß antreffen. Gerade das scheinbare Mißverhältnis zwischen der Neutralität des Goldgrundes und der Eigenbewegung der Gestalten, die diesen (für jene) zur Atmosphäre macht, ist eine Bedingung, genau verwandt jener der Altarschreine. Es ist eben in unserem, im nordischen Sinne doch noch ein plastischer Gedanke, um den es sich handelt, der Gedanke der Gestalt als Bewegungsträger. Der Grund ist „neutrale Unendlichkeit". Auch an den Multscherkreis, an die plastischen Bildungen des Kargschen und des Sterzinger Altares, darf erinnert werden.

Die Geschmeidigkeit ist gerade in dieser noch frühen Zeit mindestens so groß wie bei den Wiener Schwebenden Rogiers, die selbst wieder den schlanken, ernsten Mädchenengeln seines Antwerpener Sakramentsaltares beinahe, nicht ganz so fern sind wie unsere geschnitzten deutschen. Dazwischen schiebt sich eine neue Schwere ein, die Schwere, die wir bei Witz empfinden. Beim Flémaller und dieses Mal offenbar durch ihn bei E. S. treten breite Engel mit Flatterbändern auf. Die Hemdgewandeten der Liverpooler Kreuzabnahme und der E.-S.-Stiche bilden eine deutliche Gruppe. Die letzte Gelöstheit erreicht erst die deutsche Plastik um 1480. Welch ein Weg bis zu dem traumhaft überwältigenden Leben, das hier den Schwarm der Himmelsvögel durchschießt, nicht nur im Herlinkreise, auch auf Stoßens Krakauer Altar!

Schon die nächste Folgezeit hat so etwas nicht mehr gewollt. Es gibt selbstverständlich Nachzügler: am interessantesten für den Vergleich die des Gemmingen-Grabmals im Mainzer Dome (1514). Die Zahl der Engel neben Christus ist die gleiche wie auf dem Rothenburger Altare; auch der Kontrapost ist wieder da und die stürmische Bewegung. Aber es sind nackte Putten, und ihre saftigen Glieder sind von zuständlicher Fülle geschwellt. Es sind „Renaissance"-Körper, die hier der zweite „spätgotische Barock" erfaßt, gesehen durch die Leistung der Kunst um 1500 – bewegte Schwere. Bewegte Körper mehr als verkörperte Bewegung. Hier ist die bequemste Gelegenheit, den zweiten vom ersten „spätgotischen Barock" zu unterscheiden. Es ist nicht nur Raum zwischen den Rothenburger und den Mainzer Fliegenden – auch „Zeit", die Erlebnisse eines Menschenalters. Auch die Malerei treibt Spätlinge: so die Augsburger Kreuzigung des Ulrich Apt. Der Engelchor, nah und fern, in der dunklen Wolke, wirkt unwillkürlich nachzüglerisch – auch wer den ikonographischen Einzelfall nicht näher untersucht hat, spürt gefühlsmäßig, daß es ein mittelalterlicher Gedanke ist, der da in die Spätzeit hinüberragt. Vielleicht, daß im deutschen Barock des 18. Jahrhunderts wieder – verwandelt, sinnlicher, zärtlicher – jener Bewegungstrieb auch in vergleichbaren Formen herrscht, der um 1480 die Körper in Flammen setzte.

Ausgesprochen innerdeutsch – soweit mir bis jetzt ein Urteil möglich ist, aber unter jedem Vorbehalte – scheint unser Typus der nackt-gefiederten Engel zu sein, den keines der herangezogenen Bilder, auch keines der unmittelbar vorangehenden niederländischen, kennt, und der ikonographisch wohl zuletzt auf die Cherubim des Halberstädter Triumphkreuzes und ihre östlich-antike Ahnenreihe zurückführt (28). Doch jene verharren still in feierlicher Repräsentation. Wie monumentale Vertreter des Ewigen ruhen sie

4. Simon Lainberger, Zwei Engel
Nördlingen, St. Georg

auch noch im Paramente von Narbonne über dem Kreuze, während die zweigeflügelten, im langen Gewande einherschießend, der Zone des Lebens und Leidens angehören. Und auch die Marienkrönung der „Très Riches Heures" (29) verwertet die stillen, ganz von den gekreuzten Fittichen bedeckten Zaubervögel als Ausdruck endgültiger Erlösung gegenüber den musizierenden fliegenden Menschlein hinter Maria, den Trägern eben menschlich wandelbarer Stimmung. Aber was wir bei E. S. und im Herlinkreise finden, ist doch etwas recht Neues. Nur das Federkleid bedeutet eine Erinnerung – und die Möglichkeit der Kontrastbildung zu den Hemdgewandeten ist noch einmal ausgenutzt, von einem Stile, dem Kontraste und Verschränkungen Lebenselemente waren. Auch die gefiederten, jetzt ebenfalls zweiflügelig, mit der neuen Bewegung zu füllen, um nun noch innerhalb gemeinsamer Bewegung Kontraste der Typen zu gewinnen, scheint Drang und eigene Leistung unserer Kunst um 1460 gewesen und nur noch den achtziger Jahren eigentümlich zu sein. An der Schwelle zu dieser merkwürdigen Zeit ist das Epitaph der Elisabeth von Görlitz († 1451) in der Trierer Dreifaltigkeitskirche ein deutlicher erster Anschlag dieses Klanges. Eine vogelartige Wappenfigur, ein lockenhaariger Engel im Federkleide, vom Mantelbausche kühn umwallt, eine prächtig bewegte Gestalt, die erste vielleicht des „zierlich-leidenschaftlichen" Stiles (30) – und in der Stadt, in der Nikolaus Gerhart uns zuerst entgegentritt! Der Strom der Fragen wird unübersehbar und muß hier zurückgedämmt werden. Bestehen bleibt, daß im Kreise Herlins der Schwarm gerade jener Engel plastische Gestalt gewinnt, wie sie E. S. zu zeichnen liebte, daß er aber über alle Voraussetzungen hinaus unerhört flammende Kühnheit erreicht, durchaus und in engerem Sinne deutsch, hinweg insbesondere über alles Niederländische. Nur die Beziehungen Herlins zu Rogier, des E. S. zum Flémaller legen eine Möglichkeit nahe, daß von hier aus die Wiederbelebung des Gedankens gerade in diesem Kreise wenigstens angeregt wurde. Aber es ist Wiederbelebung – einer Idee, die den Oberdeutschen selbst schon lange vertraut war. Der starke Vorklang im Klosterneuburger Passionsbilde, hundert Jahre vorher, dürfte bei genaueren Untersuchungen nicht ungehört verhallen. Und die oberdeutsche Eigenart geht offenbar bis in die Grundtypen hinein. Fast nur in Trier, bei E. S. und im Herlinkreise kennen wir bisher die Engel im engen Federkleide, und Ausnahmen aus anderen deutschen Gebieten gehören, wie es scheint, wenigstens der gleichen Periode an (31).

Der Nördlinger Altar tritt mit dem neuen Funde als wichtiges Zeugnis in diesen Kreis. Und man empfängt den Eindruck: wer es auch war, der nach-

träglich über die schweren und bürgerlichen Gestalten des alten Rothenburger Meisters den Gekreuzigten zwischen den Schwarm der Engel hing – er lebte in der sprühenden und schnell dahinrauschenden Welt, die E. S. und Lainberger bezeichnen und schon fast begrenzen, und es muß ihm ein innerster Trieb gewesen sein, den Triumph der neuen Bewegung, den Sieg eines Zeitgefühles von großartiger Einmaligkeit, gerade jetzt durchzusetzen, eine Steigerung noch über die Leistung von Nördlingen zu gewinnen. In den Engeln, die er aufflattern ließ, war dem neuen Geiste wohl das Letzte seiner Zunge gelöst, in ihnen konnte er am freudigsten sprechen. Fragen wir aber eben nach dem Geiste, dem persönlichen nunmehr, der diesen anmutigen Sturm zu entsenden vermochte – wen kennen wir bisher, von wem könnten wir ihn so sicher erwarten wie von dem Meister der Dangolsheimer Madonna und des Nördlinger Altares?

Der Führer aber bis an den Rand auch dieses Ausblickes ist wieder einmal E. S. gewesen. Denn er ist es zuletzt, der den Weg zu den Nördlinger Engeln gezeigt.

Anmerkungen

1 „Berliner Museen", 1920, Heft 6. – Der Sitzungsbericht der Berliner Kunsthistor. Gesellschaft von 1916 über Goldschmidts Vortrag war mir unerreichbar und ist mir nur inhaltlich durch Zürchers Aufsatz bekannt.

2 Vgl. u. a. Ernst: „Jahrbuch der K. K. Zentralkommission" IX, 1917. – Buchwald, Einige Hauptwerke der kirchlichen Malerei und Bildhauerei des Mittelalters. Verlag des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, 1920, S. 9. – Die Breslauer Madonna wurde zuerst gewürdigt durch Semrau, „Schles. Vorzeit" N. F. VII, S. 185ff.

3 Für die untere Hälfte des Stiches betont bei Zürcher, a. a. O. Sp. 262.

4 Nach Lehrs ein Frühwerk des E. S. – Vgl. Molsdorf in Zeitschrift für christl. Kunst XXII, Sp. 77/78. Dieser Michael ist nicht im Gegensinne, sondern rechtshändig gegeben! Der Plastiker konnte ihn ohne weiteres nachbilden. Wenn der Stecher nicht nur vor-, sondern zugleich nachbildete, konnte es anders ausfallen.

5 Die von Zürcher Sp. 262, Anm. 2, herangezogenen Beispiele sind für die Weiterwirkung von L 79 zum Teil sehr lehrreich. Die Maria von Kippenheim nimmt das Gewandmotiv nach dem Stiche, nicht im Gegensinne, sehr unverkennbar auf, während das Kind in seiner Lage ein wenig an das Dangolsheimer erinnert; die Sandsteinmadonna des Pfarrhauses von Schuttern dagegen entspricht, zumal im Christusknaben, dem verkehrt gehaltenen Stiche.

6 Vgl. Bach im Rep. für Kunstwissenschaft 1901, S. 116.

7 „Veit Stoß", S. 32ff., und Tafel 24. – Loßnitzer hat übrigens auch den Zusammenhang zwischen dem Michael von S. Lorenz in Nürnberg und dem des E. S., L 152, gezeigt. Vgl. a. a. O., Tafel 30.

8 a. a. O. S. 131.

9 „Albrecht Dürer". Inselverlag 1921, S. 14, 15.

10 Friedländer, a. a. O. S. 29.

11 Daß die Magdalena entscheidende Züge mit dem Johannes des E. S. L 103 (Geisberg, T. 36) teilt, sprach ich schon aus. Loßnitzer verwies auf die Beziehung von Stoßens Kupferstich der Genoveva P 10 zu ihr (a. a. O., T. 23). Noch enger aber hängt dieser wieder mit der plastischen Genoveva Lainbergers (nicht eigenhändig) in Altsimonswald zusammen. (Abb. Kunstdenkmäler Badens VI, Tafel 35). Es ist ein ständiges Hin und Her zwischen Graphik und Plastik.

12 Jahrgang 1912/13 der Zeitschrift für Bildende Kunst, H. 5, S. 98, Abb. 3.

13 Vgl. die Zusammenstellung durch Dreger, Österreichische Kunsttopographie, Bd. 14, S. 35. Die Wiener Figur auch in dem wichtigen Aufsatze von Demmler, Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen 1921, Heft 1, S. 31, Abb. 8, rechts.

14 „Geschichte der deutschen Plastik", S. 179. Die beiden Abbildungen Seite 180/181, wiewohl Xylographien, bieten für die Bewegung interessante Vergleiche zu unseren Engeln.

15 Vgl. die Abb. bei Zürcher, „Berliner Museen" 1920, H. 6. Die Figur scheint von Lainberger, aber aus der Zeit nach Nördlingen zu sein. – Die Zuschreibung bereits bei Loßnitzer, a. a. O. S. 28 und Tafel 21, links.

16 Vgl. Haack, Friedrich Herlin. Straßburg, Heitz 1900, S. 64 und Abb. 15.

17 Vgl. Winkler, „Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden". Straßburg 1913, S. 40.

18 a. a. O. S. 39.

19 a. a. O. S. 39.

20 „Geschichte der deutschen Kunst" I, Tafelband. Abb. 396.

21 Abb. bei Schönermark, „Der Kruzifixus in der bildenden Kunst", Straßburg, Heitz, 1908. – Abb. 62 und 58.

22 Schönermark, a. a. O. S. 61.

23 Delisle, „Les Heures dites de Jean de Pucelle". Paris 1913. – Bequem erreichbare Abbildung: Burger, Deutsche Malerei, S. 178.

24 Bequemer erreichbare Abbildungen: Michel, Hist. de l'Art. Tome III, 1. p. 123. – Gaz. d. Beaux Arts 1904, I, p. 9.

25 Paul Durrieu, „Les Très Riches Heures etc." Paris 1904, z. B. Taf. XL u. XLI.

26 Das Datum hier (statt 1404) nach Hölker, „M. Konrad v. Soest etc.". Beitr. zur westfälischen Kunstgeschichte, 7. N. – Vgl. Wackernagel, „Denkmalpflege", 23. Jahrg. S. 85.

27 Abb. bei Heidrich, „Altdeutsche Malerei", Abb. 14, 15, 12.

28 Vgl. Oskar Wulff, „Cherubim, Throne und Seraphim". Diss. Leipzig 1894. (Die Tafeln.)

29 a. a. O. Taf. XL. Es gibt noch eine Reihe ähnlicher Fälle.

30 Herr Prof. Deusser in Trier, dem ich für die Zusendung einer erbetenen Aufnahme verpflichtet bin, teilt mir mit, daß es in Trier noch mehr gefiederte Engel gibt, so an der Altartafel in S. Gangolf von 1468 („von dem trierischen Bildhauer Peter von Wederath, von dem auch sehr wahrscheinlich das Görlitz-Epitaph stammt").

31 So ein sächsisches Bild im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig, das aus der Sammlung Weber erworben wurde, eine Maria auf der Mondsichel mit Magdalena zwischen Engeln. Hier ist der Typus der nackt-gefiederten Engel in chiastischem Wechsel mit jenem der Chorhemdengel mit gekreuzten Flatterbändern zweimal in auffallender Deutlichkeit gegeben mit gebuckeltem Besatz auf den Mantelsäumen, der genau dem plastisch ausgeführten in Nördlingen entspricht. Auf dieses Bild, das zur Zeit schlecht zu sehen ist, machte mich Herr Dr. Jahn-Leipzig aufmerksam.

VOM AUSDRUCKSWERT DER MITTELALTERLICHEN KIRCHE

Erschienen im „Genius", München 1921

Warum sind wir enttäuscht, wenn wir eine alte Kirche erwarten und eine neue treffen? Warum froh gespannt, wenn statt der neuen eine alte auftaucht? Sind wir schnurrige Liebhaber toter Dinge, des Alten um des Alters willen, ganz ohne Gegenwart, ohne Leben? Oder spricht hier ein Gefühl, das von Erkenntnis stammt? Gibt es einen so ungeheuren Unterschied zwischen Dingen, die den gleichen Namen tragen, zwischen Kirche und Kirche? und was hätte ihn schaffen können?

Es gibt ihn – und unser eigenes Werden hat ihn geschaffen, unsere eigene Wandlung hat uns eines Wertes beraubt, den wir selbst in die Welt gebracht hatten, unser eigener „Fortschritt" ist es, der hier unser Wertgefühl nach rückwärts richtet.

Wer, ohne viel Wissen und Denken, aber empfänglichen Herzens, die mittelalterliche Kirche betritt, fühlt ein Leben, für dessen Sinn er keinen Ausdruck in seiner Sprache hat. Am Abend zumal, wenn alle Geräusche und Zufälligkeiten des Tages zurückgedämmt sind und die Macht der geformten Masse einsam herrscht, soll er, selbst einsam, in der alten Kathedrale stehen – er wird fühlen, daß er nicht allein ist: ein gleichsam beredtes Mauerwerk umfängt und belauert, ein ungeheures Lebewesen betrachtet ihn, er fühlt sich mit tausend Augen angesehen, angeredet; die Form klingt, sie spricht. Er kann und darf das nicht in Worte übersetzen, er fühlt, daß, was da spricht, nicht gebaut wäre, wenn es gesagt werden könnte. Wenn er schöpferisch ist, kann es ihn verzweifelt bedrängen: wie kann ich hier antworten? Er kann stammelnde Worte, werdende Klänge fühlen – er wird zuletzt in eine wunderbar schweigsame Erregung zurückversinken. Später, und wenn er weiß und denkt, wird er sich sagen müssen, daß eben Zwang und Macht, so durch gebaute Form zu sprechen, von einem großen und verlorenen Seelenzustande des eigenen Geschlechts zeugt; daß diese Macht des Bauens heute am wenigsten in der Kirche da ist, und daß wieder das Wort, nach dem er ringt, das Wort und der Ton, heute etwas anderes sind als damals, wo man so zu bauen

innerlichst getrieben war. Vielleicht ahnt er, daß ein weit größerer Teil dessen, was in der Seele nach Ausdruck drängt, was wir heute in Worte und Töne setzen, damals vom Baumeister aufgefangen wurde, noch ehe es zum Worte oder Tone werden konnte.

So war es. Im Mittelalter war die Baukunst der vornehmste Träger des Ausdrucks. Sie erfüllte die ganze Breite der Seele. Wir Heutigen wagen dieser Kunst eine Aussagefähigkeit über die menschliche Seele kaum noch zuzutrauen. Das Ringen um die Baukunst, das die letzte Zeit vor dem Kriege brachte, wollte nur dieses eine: diese Aussagefähigkeit ihr wieder verschaffen. Wir alle sind noch in einer Zeit aufgewachsen, in der die Architektur fast eine Angelegenheit der Ingenieure und der Firmen war. Die Antwort, die sie auf die Frage nach der menschlichen Seele gibt, hängt durchaus von dem Zeitpunkte ab, den man befragt.

Man versuche doch, den Menschen des 19. Jahrhunderts in der Baukunst seiner Zeit zu finden – wir hoffen doch, er war bei allem Bedenklichen und Verdächtigen nicht so, daß wir in ihr sein Innerlichstes träfen. Diese Baukunst, entseelt, zum Zweckwerke mit den umgehängten Mantelfetzen aller vergangenen Zeiten gesunken, mag allenfalls seine Schwächen spiegeln – sie sagt uns vor allem doch, worin sich der Mensch des 19. Jahrhunderts eben nicht ausgedrückt hat. Oder gab es eine Baukunst, die Keller, Brahms, selbst Wagner – oder gar kurz vorher eine, die Goethe, Beethoven und Schubert ebenbürtig gleichlief?

Zweifellos haben wir in den letzten Jahrzehnten vor dem Kriege Ansätze zu einer Baukunst erlebt, die in sich selbst wenigstens ehrlich sein wollte, formgerecht, bestrebt, ein eigenes Gesicht zu gewinnen, ja, wieder zur Kunst zu werden, die kleinere Aufgaben oft vorzüglich löste, mächtigen hier und da mit Glück sich näherte. Der Krieg hat sie unterbrochen. Setzen wir aber selbst den Fall, sie stände siegreich da, eine fertige, heutige Baukunst, die keine abgelegten Flicken brauchte, bis in die Einzelheiten sie selbst und auch dem Größten gewachsen – sicher würde sie einen Teil unseres Wesens spiegeln, aber jeder Denkende fühlt sofort: einen Teil, einen kleinen Teil. Welche Unvollständigkeit! Denn: welcher Wettbewerb!

Welcher Wettbewerb an einer vielfältig wuchernden Schriftstellerei – einerlei noch, ob gut oder schlecht – an einer zeichnerischen Kunst, die sie umdrängt, an einer Malerei, die Tausende von Aufgaben anspielt, an der Musik vor allem, die als unabhängige Ausdruckskunst ja erst ganz jung, ein Geschenk der nachmittelalterlichen Zeit ist! Diesem Wettbewerbe gegenüber

bliebe immer nur ein kleiner Teil von uns in den Händen selbst einer großen Baukunst.

Aber blicken wir von dieser Tausendfältigkeit des heutigen Menschen zum Mittelalter. Die Menschen des Mittelalters, unser eigenes Blut in einer älteren Form, unsere Vorfahren, haben diesen Wettbewerb der Ausdrucksmittel nicht gekannt! Keine Rede von einer durch das ganze Volk verbreiteten höheren Musik, einer symphonischen Kunst für das Gehör, keine Rede von der Unflut schriftstellerischer Aussprachen und Eindrücke! Kein Konzert, kein Schauspiel, kein Buch in unserem Sinne. Alles, worin diese unsere Möglichkeiten damals keimen – die Heilige Schrift, die Legenden, das geistliche Schauspiel –, das liegt streng in der Hand der Kirche, von einer volksfernen Gemeinschaft Weniger verwaltet. Im Untergrunde darunter gewiß etwas Sage und Volksgesang, und zwischen beiden, aber erst in reiferer Zeit, die ritterliche Dichtung, immer nur eine dem Ausdruck des Ichs und des Gefühls selten sich nähernde, kaum aber letzte Anliegen des Seelenlebens, des tiefsten und gemeinsamsten Seelenlebens unmittelbar verfechtende Kunst.

Dafür aber: je tiefer wir zurückgehen, je entfernter von uns der mittelalterliche Vorfahre in der eigenen Ahnenreihe ist – um so mächtiger der Eindruck: die Baukunst ist es, die alle vordersten Kräfte an sich zieht, in sie wird mit geschichtlichem Zwange der Träger und Vermittler des stärksten künstlerischen Lebens hineingeboren. Für unsere ganze Art von Musik, Schriftstellerei, Malerei, Zeichnung ist noch gar kein Platz. Wo ist der Beethoven, der Schubert des Mittelalters? Wo müßten wir ihn erwarten? Man versuche doch, sich die Vorstellung zu bilden, Beethoven sei im Mittelalter, in der Zeit des großen Kirchenbauens, geboren worden. Natürlich: eigentlich geht es nicht, natürlich ist er als geschichtliche Person unversetzbar; seine ganze Art, den Menschen in der Welt von innen her darzustellen, ist überhaupt noch nicht vorhanden, seine Mittel sind noch nicht geboren. Was ich aber meine, ist dies: Beethoven im Mittelalter, Beethoven gewillt, die Mittel einer fertigen Kunst zum Ausdruck des Ichs als Welt zu erheben, Beethoven hätte Kathedralen bauen müssen. Wer wollen durfte, was er konnte, der wurde damals in die Baukunst hineingeboren – die Musik, soviel große Zukunft aus ihr schon sprechen mag, war noch „angewandte Kunst". So unmöglich aber damals die unabhängig beseelte Musik unseres Zeitalters, so unmöglich auch jene entseelte Architektur, die zumal das 19. Jahrhundert neben einer führenden Musik besaß. Eine völlige Verschiebung, eine Auswechselung in den Grundlagen des Schaffens: damals eine Musik, die „noch nicht da ist", aber

die Kathedrale als Symphonie für das Auge. Heute eine eben noch lebende Musik, aber aus dem Raume geschieden – die Symphonie als Kathedrale für das Ohr. Sollte es auch wirklich nur ein Zufall sein, daß gerade, als Beethoven die Musik aus dem Kammerstil heraus vor eine Menge als Hörer, eine „Menschheit" riß, als er die ersten Kathedralen für das Ohr baute, die Kathedrale im Raume erfror? Denn schon damals starb sie. Die süddeutschen Barockmeister waren die letzten Erben der mittelalterlichen Kathedrale gewesen, die letzten Europäer, die durch ein unvergleichliches geschichtliches Glück noch eine große Baukunst besaßen, festlich und groß zugleich – noch eben, während schon die erste große symphonische Musik da war, mit ihr verwandt und in geheimnisvoll wechselseitiger Befeuerung.

Entwerfen und Errichten großer Bauwerke bedeutet auch im Mittelalter gewiß nur einen Teil, aber doch einen ganz unvergleichlich größeren Teil der seelischen Gesamtleistung, als heute selbst eine wieder erlöste Baukunst bedeuten könnte – es sei denn, daß ihr Druck die Kunst der Worte und der Töne, der Malerei und der Zeichnung aus ihren heutigen Sitzen vertriebe. Der mittelalterliche Mensch, von dem wir stammen, der über den Trümmern des Altertums seine Augen aufschlug, hat im Bauwerke zuerst, früher als irgendwo sonst, seinen geistigen Ausdruck gefunden. Der Späte, dem vielleicht nur noch die Musik ganz lebt, hat sie aus der Baukunst scheiden sehen. Die letzten Gründe führen in die junge und gefährliche Wissenschaft der vergleichenden Kunstlehre, die hier die gesetzmäßige Rolle der Baukunst bei jugendlichen Völkern nachweisen könnte – die geschichtliche Wahrheit in unserem Falle wird niemand ableugnen können.

Eine andere Rolle der Baukunst also – aber auch eine andere Rolle der Kirche. Gerade im kirchlichen Bauwerk treffen wir bei uns selbst, wenn irgendwo, auf den geringsten Grad eigenen und selbstverständlichen Lebens. Da ist kein Vergleich mit Bahnhöfen, Theatern, Warenhäusern, Fabriken. Das ganze 19. Jahrhundert hat bei uns eine einzige nennenswerte Kirchenbauschule hervorgebracht; es ist jene, die sich um den Ausbau des Kölner Domes gruppiert. Eine kluge, tüchtige, eifrige, aber eine mühsam sklavische Bestrebung, verlorenes Mittelalterliches nachahmend zurückzufinden. Eine außerordentliche Kraftleistung, damit erst recht ein Bekenntnis. Heute haben wir beachtenswerte Ansätze im Kirchenbau – Th. Fischer, Schumacher, Schilling und Gräbner, Meißner, Pützer, Roeckle, Körner u. a. –, dennoch fühlen wir das verzichtreiche Urteil: Wiederbelebungsversuche.

Im Mittelalter aber ist gerade der Kirchenbau das Natürlichste von der Welt, darum das Liebste, darum eine Angelegenheit aller, die von den vordersten Geistern vertreten wird. In jener Zeit herrscht buchstäblich die Kirche. Der geistliche Mensch bedeutet auch geistig die höchste Auslese. Er verwahrt nicht nur die Heilige Schrift und die Legenden; er ist Schriftsteller, Gelehrter, Dichter, Krieger, Staatsmann, vorbildlicher Fürst. Er bestimmt, ja entwirft sogar zuweilen die Kirche, und wie und weil sie selbst im Seelischen, so herrscht im Künstlerischen das Gebäude, das ihren Namen trägt.

Der mittelalterliche Mensch, zumal der frühe, lebt ein kindhaftes und starkes Leben, das ihn fühlbarer als den heutigen mit der kirchlichen Sittenlehre in Zwist bringt – fühlbarer vor allem, weil diese kirchliche Sittenlehre die unbestritten einzige überhaupt ist. Dumpfe, unterirdische Nöte peinigen ihn – es ist jene Unterwelt des Gefühls, die sich nicht selten in der schmückenden Bildhauerei spiegelt. Wenn die Machthaber des Mittelalters in die Geschicke ihrer Mitmenschen eingriffen, waren harte und blutige Taten selbstverständlich. Gleich selbstverständlich war das Bedürfnis des Gegengewichts, der Entlastung, der Entsühnung – sie fanden es, indem sie Kirchen bauten. Sie brauchten ebenso einen strahlenden Ausdruck ihrer Macht – sie fanden auch den, indem sie Kirchen bauten. Teilnahme am Bau aber war Gottesdienst, zu dem in den Zeiten höchster Erregung sie sich leidenschaftlich drängten, in Zügen mit Fahnen, unter Bußgesang und Feindesvergebung. Wie anders als heute entstand die Kirche!

Wie entsteht sie denn heute? Als Anstandspflicht unter den Gemeindeangelegenheiten. Ein genau begrenzter Baugrund wird mühsam gefunden, die Zahl der Sitzplätze ausgerechnet, ein Kostenanschlag gemacht, ein Ausschreiben erlassen wie bei einer städtischen Fabrikanlage, Firmen bewerben sich, eine „Kommission" entscheidet. Eine feste Bindung durch den Zweck, eine abgegrenzte Stelle in einer kaufmännisch und rechtlich durchverteilten Welt.

Im Mittelalter ist die Kirche frei und herrenhaft, sie ist älter als die Gemeinde, sie hat die Gemeinde geschaffen, zu der sie bei uns als werbende Klosterstätte drang – dann ist sie in tausendfältigen Schöpfungen von dieser wieder gleichsam sich selbst entgegengesendet worden. Da wird nicht auf eine bebestimmte Menge von Plätzen gerechnet, da wird das Bedürfnis viel weiter umschrieben, da wird über das Bedürfnis hinaus gebaut, im Maßstabe der einzelnen Kirche wie in der Zahl der Gesamtheit. Die Baubeschlüsse schießen um ihrer selber willen in heiliger Begeisterung aus der Erde, und zur Bau-

5. Der Dom zu Speier

stätte strebt neben der Menge freiwilliger Hilfsarbeiter die Schar der Künstler und Werkmeister, die unter dem Leitenden die „Hütte" bildet. Bald hier, bald dort erscheint sie, von der Aufgabe selbst geschaffen und nur an sie und nicht an den Ort gebunden. Der schöpferische Wille selbst umspannt Geschlechterfolgen. Das Geschlecht, das die Kirche beschließt, weiß, daß es sie selbst nicht erleben wird – es wird sie übrigens nicht einmal selbst bezahlen, denn eine großartige Werbetätigkeit, vom geistlichen Oberhaupte durch Ablässe unterstützt, führt die Beiträge von allen Seiten zu. Man baut in einer allgemeinen, nicht durch genauen Geldplan gesicherten Zuversicht. Und wenn die Geldgrundlage versagt, so hat auch dies oft geistige, ja künstlerische Gründe. Denn kaum hat ein großer Plan eine Lösung der Aufgabe festgelegt, so entsteht irgendwo nebenan, nicht für eine beschränkte Gemeindezahl, sondern für das geistige Bedürfnis aller, eine neue, die jene Lösung überbietet, lange bevor sie drüben im Wirklichen zu Ende geführt ist. So wird jeder Bau zu einem großartigen Versuche, den die schöpferische Vorstellung vor aller Augen am Wirklichen vornimmt; und diese innere Verbindung der Kirchen untereinander, als Lösungen einer immer gegenwärtigen höchsten Aufgabe, ist noch stärker als die der einzelnen mit der Gemeinde, in deren Bereich sie sich – fast zufällig – erhebt.

Dies nähert den mittelalterlichen Kirchenbau dem Werke der freien Einbildungskraft, wie es heute in der Symphonie dasteht, dem schon unsichtbaren Gewebe, das zweck- und raumbefreit in der Zeit verläuft. Auch im freiesten Falle hat zwar das Bauwerk noch nicht die Freiheit der Symphonie, es ist noch erdgebunden, es hebt aus dem „wirklichen" Raume, der uns umgibt, ein Stück heraus, ordnet schöpferisch sein Erlebnis und zwingt es uns auf. Der Raum selbst aber ist heute buchstäblich vergeben – einst die natürlichste Wirkungsstätte des Schöpferischen, ist er heute Grundbesitz. Auch rechtlich steht der mittelalterliche Meister mit freierer Verfügung dem Raume gegenüber. Es ist noch viel Platz auf der Erde. Kurz: Kirchen wurden nicht gebaut, um für eine zahlenmäßig feststehende Gemeinde auf beschränktem Baugrund Sitzplätze zu vereinigen, sondern um ein allgemeines feierliches Bedürfnis zu befriedigen, zuletzt um der Lösungen selbst willen, die diese Befriedigung hervortrieb.

Heutige Meister, die ihre Kunst wieder als Kunst auffassen, können das sehnsüchtige Bedürfnis spüren, einmal ein Bauwerk ganz ohne Auftrag und Zweck, als festliches Werk der Einbildungskraft, aufzurichten. Es ist die symphonische Freiheit, die sie erstreben. Denen des Mittelalters war sie Besitz.

Die Aufgaben wurden in solcher Fülle ihnen entgegengetragen, ihre Erfindung fand darin soviel zu tun, daß solche Wünsche gar nicht keimen konnten. Der Inhalt aller Festlichkeit war das kirchliche Gefühl, das Gefäß aller Festlichkeit das kirchliche Gebäude. Wo ist heute dieses Gefühl und dieses Gefäß? Alles, was Menschen festlich vereinigt und erhebt, was heute bruchstückhaft Konzertsaal und Bühnenspielhaus erfassen, das bringt und bedeutet die mittelalterliche Kirche.

Eine andere Lage der Kunst und eine andere Lage der Menschheit. Wir sind im ganzen nicht ärmer, vielleicht in manchem reicher geworden, im Ausdruck des Ungreifbaren schon durch unsere unabhängige Musik ein Stück weiter gekommen. Aber der Gewinn wurde mit Verlusten bezahlt. Und diese große Umlagerung der Kräfte, deren ferner Umriß hier sichtbar wird, ist der Grund, warum der lebensuchende Freund der Kunst, derjenige, der mithelfen will, den Tod zu überwinden, indem er aus den Werken das Leben der Gestorbenen zurückerbaut, für die sie geschaffen wurden – warum er von der neuen Kirche sich keine Erleuchtung verspricht, warum er sich zur alten wendet und zu ihr (auch wenn er das Mittelalter allein sucht) wieder eher als zur Bildnerei und danach zu jeder anderen Kunst. Die neue Kirche weiß nichts von unserem innersten Leben – die mittelalterliche erzählt ihm in wahrhaft unaussprechlichen Formen von der stärksten Kraft ihrer Zeit.

ZUM PROBLEM DER „SCHÖNEN MADONNEN" UM 1400

Erschienen im „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", Bd. 44, Berlin 1923

Dieses Problem hat zum Reize des Gegenstandes den der geschichtskritischen Komplikationen.

Es ist nicht nur schön, es ist auch sehr lehrreich. Ein weiter Horizont blickt überall hindurch, und alle Möglichkeiten stilgeschichtlicher Fernverbindung sind hier verschlungen. Der Name der „Schönen Madonnen um 1400" deckt einen Typus von unüberbietbarer Feinheit und Holdheit, zierlich im Maßstabe, reich in der Form, juwelenhaft in der Bemalung – Kabinettskunst offenbar, für Privatandacht erlesener Menschen, deren Geschmack die letzte Höhe einer sehr europäischen Epoche gewonnen hat. Die Grenze des Typus schwankt gelegentlich: hier wird versucht, sie verhältnismäßig eng zu nehmen. Statt jeder vorausgeschickten Definition soll die Betrachtung selber führend sein: sie wirkt in sich grenzbestimmend. Das Problem ist so oft angerührt (1), daß es nützlich scheint, Einzelpolemik zu vermeiden und zunächst eine klare Ordnung des Stoffes selbständig zu versuchen. Deutschland ist der Boden, der das Problem stellt. Die reine Stilbetrachtung ergibt Gruppen, die zugleich topographisch ziemlich deutlich sind.

Ich beginne mit jener immer noch hier und da für mittelrheinisch gehaltenen, als deren schönstes Beispiel lange die Kalksteinfigur des Bonner Provinzialmuseums (aus der Sammlung Thewaldt) galt. Längst hatte man bemerkt, daß eine nahe Schwester sich in der Johanneskirche zu Thorn befindet (2). Man sah hier einen Einzelfall mittelrheinischen Importes. Allein, zunächst hat Thewaldt nicht nur am Rhein, vielmehr sehr häufig im Osten, besonders gerne in Schlesien, gekauft. (Freundliche Mitteilung von Prof. Buchwald, Breslau.) Vor allem aber ist inzwischen eine Reihe weiterer Madonnen bekanntgeworden, die in der Form wie im Ausdruck, meist auch im Material (3) (Kalk- oder Kunststein) wie im Maßstabe (1,10–1,40 m) mit der Bonner und der Thorner zusammengehören, aber im Südosten vorkommen. Die Thorner ist wohl schon in alter, die Bonner sicher in neuerer Zeit verpflanzt worden. Von den anderen aber kennt man genau die Orte, meist sogar die Kirchen, aus denen sie stammen. Berechtigter wis-

senschaftlicher Gewöhnung folgend, wird man diese Gruppe nach der Aussage der festen Provenienzen zu benennen haben – bis zu einem Gegenbeweise, dessen Last denen obliegen muß, die ein ferngelegenes Ursprungsland vorziehen möchten. Wir nennen diese Gruppe also südostdeutsch. In der Tat sind diese Madonnen in einzelnen Fällen aus gleichen, mindestens sehr ähnlichen Werkstätten mit gewissen Vesperbildern des gleichen Verbreitungsgebietes. Die Farbengebung (blau-weiß-gold, Rot nur als Futterfarbe), die raffinierte Behandlung der Oberfläche mit glaszarten Säumen und feinsten Narbungen bestätigen die Verbindung so deutlich wie der Stil des Entwurfes.

Im Südosten an alter Stelle vorhanden oder nachweisbar sind folgende Stücke: Breslau (Magdalenenkirche und Elisabethkirche, beide jetzt im Schlesischen Altertümermuseum); Krumau (jetzt Wien, Staatsgalerie); Wittingau, Maria-Kulm, Pilsen (das Gnadenbild) und eine noch heute im Krumauer Kloster selbst befindliche Mondsichelmadonna; schließlich noch in weiterem Abstande zu nennen: Hollenburg (Bezirk Krems), Suchenthal, Nesvacil und Tismitz (4). Zwei Fassungen stehen in vorderster Linie nebeneinander und müssen klar unterschieden werden: die Breslauer aus St. Magdalenen und die Krumauer (Wien, Staatsgalerie). Nach ihnen dürfen wir – und sei es zunächst nur im Sinne einer Verabredung – zwei sehr verschiedene Nuancen südostdeutscher Kunst trennend benennen: die schlesische und die südböhmische. Im einen Falle ist das mit Böhmen politisch und geistig eng verbundene Breslau die nachgewiesene Stelle des Vorkommens, im anderen jenes auch Prag gegenüber sehr bedeutungsvolle Gebiet der südböhmischen Klöster, das in der Geschichte der Malerei des XIV. Jahrhunderts eine bekannte, sehr große Rolle spielt. Die Breslauer Madonna scheint mir die ältere; sie braucht es nicht der Idee, sie scheint es aber dem persönlichen Stile nach zu sein. Sie ist weicher, runder, im Relief geschlossener, die Krumauer dagegen von gesteigerter Verräumlichung, tieferer Ausschachtung der Falten, spitzerer Linienführung, koketterer Gesamtbewegung.

Die Breslauer: Ein einheitlicher Block von sehr geschlossenem Umriß wächst in sanfter Verbreiterung bis zur Hüftengegend, dann schießt der Umriß schnell zusammen und endet in einem zierlich geneigten Köpfchen von apfelrunder Form. Das Gewand bildet eine rund-schwellende Schale, in weitem Bogen nach rechts (von der Figur her) ausschwingend; ein Umschlag von leise unregelmäßiger, aber stetiger Verbreiterung zieht nach rechts unten, ein Gegenschwung nach links antwortet aus der Tiefe her. Ein festes

System rundlicher Querbogen ist durchgeführt: oberer umgeblätterter Mantelsaum, zweimalige Sackung in schweren Schüsselfalten, endlich eine Begegnung der äußeren längsten Tuchfalten in einem unteren geschlossenen Bügel. „Haarnadelfalte“ nennt das Erich Wiese treffend. Die Figur wird dadurch mit sanfter Schwere nach unten zu verhaftet. Die andere Seite, die des Kindes, ist kontrapostisch gehalten, die damals so häufige Symmetriebetonung vermeidend. Wundervoll unterschnittene, bis auf Glaszartheit hinterhöhlte Faltensäume rieseln und plätschern herab. (Im Breslauer Museum sieht man sie unmittelbar neben der Madonna an der Pietà aus St. Elisabeth wieder, über dieser wieder ihre Projektion in die Fläche an dem böhmischen Bilde der Anna selbdritt.) Der Mantel schlägt sich nach außen um, und nun blüht aus der weichschweren Schale ein zarter Kern von unbeschreiblicher Melodik, ein intimer Raum für kletternde Gliederungen. Die Rechte greift quer, sie spaltet sich in entzückender Biegung; im Bogen kommt die Hand des Kindes, nach dem Apfel greifend, herab, und im Bogen schwingt der Umriß des Jesusknäbleins wieder aus- und aufwärts und über gegengeneigten Kopf, ausfahrendes Ärmchen, in den übereinandergeschlagenen Beinen über die fein-sicher stützende Linke der Mutter herab und zum Kerne zurück. Dieses Herausblühen und Zurückkehren kommt nur auf Grund einer sehr verwickelten, das Verwickelte klar sehenden Vorstellung vom Gestaltungsraume der Figur zustande. Ein über weicher Bewegtheit geschlossener Block unten, ein differenzierter Gestaltungsraum oben – wie jener zu diesem, so verhält sich auch in den Kopfbildungen die festere Grundmasse zu den zierlichen Einzelformen von Mund und Nase. Überall Entfaltung des Feinen aus dem Vollen, das delikate Menschliche genaues Widerspiel, gesteigertes Ergebnis, selbst also wieder Blüte der tastbaren Form; eine verharrende holde Zuständlichkeit als Grund, daraus feinstes Leben sich entwickelt, bis in die Fingerspitzen gewählt und so „natürlich“ wie alle echte Kultur.

Die Krumauer Fassung, von ebenso erstaunlichem Reiz, ist erheblich anders. Die Ausführung könnte ein wenig später sein, sie ist jedoch vor allem von anderer Richtung, nicht Vorform, nicht Nachbildung, sondern gleichberechtigte andere Auslegung einer gemeinsamen Idee – eine andere Stilgesinnung. Die Schrägung ist stärker, die Haarnadelfalte nach der anderen Seite und nach vorne verlegt. Die weit stärkere Schwingung hat das Gewand miterfaßt, der Kopf Mariens legt sich parallel zu dem des Kindes, aus einer fast prallenden Bewegung zurückgeschmiegt. Im Gestaltungsraume mehr Tiefe noch, weniger Front als in Breslau. Die Rechte, nicht die Linke, stützt das Kind,

das den Apfel schon hält (ein anderer Augenblick der gleichen Szene also). Die Finger graben sich zärtlich in das flaumig-daunige Fleisch des Kindes. Der Kopf pikanter, die Brauen raffinierter hochgezogen, die Augen leicht geschlitzt, bei Mutter und Kind ein seltsamer Reiz wie von graziösen Tieren. Man möchte an slawische Modelle denken. Gewiß, hier wirkt eine Stilform; auch die burgundische Madonna der Frankfurter Skulpturengalerie trägt ihren „Katzenkopf“. Die Krumauer Nuance aber ist zweifellos böhmisch. Ganz Ähnliches findet sich bei der Verkündigungsmadonna „aus Großgmain“ (Frankfurt, Privatbesitz) (5), die durch Material und Stil ihre böhmischen Beziehungen verrät. Eine schwächere, flachere Madonna auf polnischem Boden, aus Kruzlova, jetzt im Krakauer Nationalmuseum, blickt ähnlich tierhaft reizvoll (6). Zur wunderbarsten Feinheit aber steigert sich die gleiche Ausdrucksform in der köstlichen Tonbüste des Kaiser-Friedrich-Museums, deren Beziehungen zu böhmischen Bildern Vöge richtig erkannt hat (7).

Von beiden Fassungen gibt es Varianten. Die der Krumauer sind – das ist sehr zu betonen – weit freier als die der Breslauer, nicht durch Werkstatteinheit, sondern durch Weiterwanderung eines Eindrucks verbunden. Ein schwächerer Abglanz auf einer bereits sich entfremdenden Form ist die Wittingauer, von dieser wieder jene zu Maria-Kulm. In der Wittingauer, die eine allgemeine Richtung des Gewandes, die Haarnadelfalte, die Neigung des Madonnenkopfes und dessen Typus mit der Krumauer verbinden, ist alles verflacht und vervielfältigt, in ähnlicher Weise wie ihre eigene Form bei der Madonna von Hollenburg (unter den Vesperbildern ist das von Schweidnitz am nächsten stilverwandt). Vor allem aber verschwindet das Doppelgehänge, die Strömfalten sind nur einseitig, der Typus nähert sich dem Thorner, wie wir sehen werden. Äußerst lehrreich der Anblick der Rückseite bei der Wittingauer: sie ist auf das Haar so wie bei Krumau und Breslau und einer Reihe verwandter schlesischer Figuren behandelt. Im Motive des Kindes, in dem winkelreicheren Gesamtprofil eine etwas abgeflachte Wiederkehr des Breslauers. Der eingedrückte Griff der mütterlichen Hand fehlt! Zur Gruppe gehört offenbar noch eine reizende kleine Madonna der ehemaligen Sammlung Oertel (Katalog, Nr. 62). Auch klingen starke Züge der Krumauer in einer eigenartig reichen Weinstrauchmadonna aus Lemberg (jetzt im Krakauer Nationalmuseum) nach, auf die Erich Wiese bei einer anderen Gelegenheit verwiesen hat (8). Der Strom ist weit nach Osten gegangen. Nach üblicheren, doch in sich verschiedenen Typen hin verfärbt sich der unserige in den Madonnen von Suchenthal, Nesvacil und Tismitz sowie einer

neuerworbenen großen Schnitzstatue des Kaiser-Friedrich-Museums, die zur Zeit am Ausgange des Saales der Sammlung Simon ausgestellt ist. Sie ist im Südwesten gekauft, doch hängt ihr schlesischer Ursprung an. Auf das Gnadenbild von Pilsen und auf die noch heute in Krumau befindliche Mondsichelmadonna gehe ich unten noch kurz ein.

Weit enger ist die Gruppierung um die Breslauer Madonna aus St. Magdalenen. Verwandt ist sicher die aus St. Elisabeth, eine freie Variante, zum Teil im Gegensinne, in der Behandlung der Rückseite sehr nahestehend. Durch das Material (Holz) tritt sie ein wenig zur Seite. Die Kopfneigung geht hier, wenn auch nicht so entschieden wie bei Wittingau, doch der des Kindes schon mehr parallel. Die allgemeine Anlage kehrt verbauert, aber noch erkennbar in dem ländlichen Altar von Merzdorf (Breslau, Diözesanmuseum) wieder. Um so enger ist der Anschluß der Thorner Figur, sie ist einfach eine Replik aus gleicher Werkstatt. Das beweist der Gesamtumriß mit dem festen Blocke unten, dem zarten und aufgebrochenen Ovale oben, der Kopf und die Krone mit dem zweizipfeligen Schleiertuche, ganz besonders aber das Motiv des Kindes. Einzelaufnahmen der Oberpartie beider Werke könnten auch von Kennern auf den ersten Blick verwechselt werden. Nur in Kleinigkeiten hat sich der Sitz des Kindes verändert. Auch hier ist mehr Tiefe als Profil – eine kleine zeitliche Verschiebung abwärts vielleicht. Zugleich aber sind nun auch Züge mit der nach Bonn geratenen gemeinsam: das Gewandmotiv ist auch bei dieser in den Gegensinn übersetzt, die Haarnadelfalte ein wenig mehr nach vorne verlegt, tiefer und schattiger ausgewölbt, mehr Grundriß darin. Auch vom Knie ist bei beiden mehr zu sehen, und das System der Hauptfalten ist bei beiden um eine Zwischenschüssel ärmer als bei Breslau. Das ist aber auch fast alles. Der Aufriß der Breslauer läßt sich bei der Thorner oft bis in Kleinigkeiten nachzählen. Was müssen wir nun also über die Bonner Figur denken? Thorn lehnt sich an Breslau, wo die Provenienz fest ist, Bonn ist von Thorn gleichfalls nicht zu trennen, aber unbekannter Herkunft. Nach menschlichem Ermessen muß die Bonner eben mit hinüber, dahin, wo sie Thewaldt wahrscheinlich auch gekauft hat, nach der Breslauer Gegend, ja zuletzt wohl in die Werkstatt der Magdalenen-Madonna. Die engste Verwandte im Typus des Kopfes ist vielleicht die Pietà-Madonna von Hermannstadt! So wundervoll fein übrigens auch dieses Bonner Werk noch ist, in der unüberbietbaren Materialbehandlung, die für die ganze Schule charakteristisch ist (auch hier zarter Kalkstein, den die Feinarbeiter in den Versandwerkstätten bei Vesperbildern wie bei Madonnen nicht mit der pastosen Kühnheit von Entwerfenden, son-

dern mit der kühlen Sauberkeit italienischer Marmorarii bearbeiteten) – es ist von allen in der heutigen Wirkung das im Menschlichen geringste, hinter Breslau-Thorn wie hinter Krumau zurückstehend. Das liegt jedoch an den Ergänzungen. Die so störende Rechte der Mutter und das meiste am Kinde ist falsch. Wahrscheinlich war die Bewegung viel lebendiger und den Fassungen von Breslau und Thorn nahe verwandt. Jedenfalls: wir müssen das Werk zur schlesischen Gruppe rechnen – oder wir müßten diese ganze Gruppe selbst als nach Osten importiert ansehen. Dafür aber gibt es, wie ich zu zeigen hoffe, nicht den Schatten eines Grundes, während erdrückende Beweise für die östliche Heimat sich erbringen lassen.

Es gibt noch ein paar Stücke aus Schnitzerwerkstätten, die an diese Gruppe erinnern: ziemlich eng die kleine, nur 19 cm hohe Buchsbaumfigur der Sammlung Clemen (9), die wieder nur zufällig an den Rhein, aus einer Münchener Sammlung nach Köln gekommen ist. Man hat sie früher schwäbisch, dann mittelrheinisch genannt. Die Herkunft ist unbekannt, der Typus jedenfalls der schlesische. Zurückgeebnet, aber noch erkennbar bestimmt der gleiche Typus auch ein Stück des Kaiser-Friedrich-Museums, die ungefähr im Maßstabe der Kalksteinfiguren gehaltene Schnitzmadonna aus Sammlung Simon (Inv. 8024, „süddeutsch“). Unbekannt ist leider auch die Herkunft einer Madonna in Budapest (10), die „aus Amiens“ oder „rheinisch“ genannt wird. Swarzenski ließ mir mitteilen, daß er sie für böhmisch halte. In der Grundanlage steht sie jedenfalls der schlesischen Gruppe nahe. Aber sie ist älter. Das Kind, noch bekleidet (das kommt viel in Burgund vor!), scheint die allgemeine Kletterbewegung des Breslauers vorauszunehmen; aber noch steckt alles in dumpferem Vorzustande. Eine Aufklärung über die Herkunft (hinter den Pariser Kunsthandel zurück) wäre nützlich, aber sie fehlt.

Jedenfalls haben wir schon jetzt zwei Gruppen gefunden, die im weiteren Sinne zunächst böhmisch heißen müssen – der Provenienz aller gesicherten Werke nach. Ist diese verpflichtend? Dürfen wir dem „Osten“ das zutrauen, ist das südostdeutsch, „Kolonialkunst“? Der Vortrag der Formen ist es sicherlich. Die Existenz einer „böhmischen“, d. h. einer in Böhmen eingewachsenen, stark international beeinflußten, zugleich stark oberdeutschen Kunst, mindestens seit Karl IV., wird von niemandem mehr bestritten. Seit den großen Tagen der Parler ist die politische Bedeutung des Südostens (durch Habsburger und Luxemburger) auch in künstlerischen Dingen sichtbar, von unten auf, von der Baukunst an aufwärts. Daß gerade Breslau in dieser Sphäre eine bedeutende Rolle, wenn auch nicht die des Anregers, spielt, ist weniger

bekannt. Wer sich aber die Mühe macht (die ein Genuß ist!), durch die siebzehn alten Kirchen der Stadt, durch die Museen und die Depots zu gehen, der erlebt, was vielen unerwartet, aber eigentlich nur natürlich ist: Breslau um 1400, eine reiche deutsche Stadt mit rein deutschem Hinterlande, schon kein Kolonialland mehr, kein Vakuum, das Import ansaugt, wie Westpreußen oder Posen – Breslau ist reich an Werken hohen Ranges. Aber mehr noch: der Stil der schönen Madonna aus St. Magdalenen ist in einer ganzen Reihe von Werken vertreten, bis in technische Raffinements, die der Westen nicht kennt, die man aber bis nach Mitteldeutschland (Jena!) hinein auch an den zahlreichen östlichen Vesperbildern entdecken kann. Sobald das vielversprechende Buch von Erich Wiese vorliegen wird, ist eine Revision des immer noch allgemeinen Urteils über die schlesische Plastik sicher. Neben gewaltigen Werken, wie dem Triumphkreuze der Corpus-Christi-Kirche, einer Erfindung von trotziger Monumentalität, die weithin ihresgleichen sucht, treten immer wieder Zeugnisse einer intimen Feinkunst auf. Eine erste, bezaubernde Überraschung war dem Verfasser auf seinen Breslauer Wanderungen die Kreuzigung der Dumlosekapelle in St. Elisabeth, die – bis dahin unerkannt – an das Ende einer weit späteren Kreuztragungsgruppe verpflanzt, die letzte Gepflegtheit der Kunst um 1400 verriet. Dazu tritt u. a. die hl. Barbara ebenda, die Madonna aus St. Elisabeth und ein heiliger Bischof des Schlesischen Altertümermuseums. Alle diese Werke haben den Reiz des Entwurfes, die Feinheit der Ausführung, das Verantwortungsgefühl auch gegen die Gestaltung der nicht frontalen Seiten mit der Schönen gemeinsam, wenn auch wohl nicht die gleiche Meisterhand. Erich Wiese wird eine Zusammenstellung gerade der Rückseiten bringen, die die Magdalenenmadonna mit einer Reihe einheimischer Werke, alle zusammen aber mit Krumau-Wittingau verbindet. Ich brauche ihm nicht vorzugreifen – auch diese Zusammenstellung verbietet es, die Schöne als Import anzusehen. Aber auch, wenn man deren menschliche Atmosphäre begreifen will – was ist sie anders als jene seltsame Kultur deutscher Zunge mit südlichem und slawischem Einschlage, die wir „österreichisch“ nennen? Österreichisch in dem alten Sinne einer politisch umgrenzten, im Grunde deutschen Mischkultur, aus der Schlesien ja erst durch Friedrich den Großen gelöst worden ist. Wer Dialekte versteht, muß ja nur beruhigt sein, wenn ihm die unlösbare Aufgabe abgenommen wird, diesen Klang in die rheinische Sprachmelodie einordnen zu müssen. Der Mittelrhein gerade, der hier so gerne genannt wurde, hat sich in Wahrheit der Verlockung des Zierlich-Üppigen gegenüber deutlich zurückgehalten. Die zarte Glätte der Tonfiguren aus Hallgarten, Dromers-

heim (Kaiser-Friedrich-Museum), Eberbach (Louvre, noch immer „Belle Alsacienne“ genannt), auch die vornehme Lieblichkeit der Cauber Madonna (11) – das ist, was der Mittelrhein in der Richtung des Hold-Intimen und Mütterlich-Feinen zu sagen hat. Wundervoll – aber anders! Das unterscheidet sich von der betäubenden Süßigkeit unserer Madonnen wie klare rheinische Singstimmen von sinnlichem österreichischem Geigenstrich; ja, wie rheinischer Wein von dem Ungar, den man im Osten liebt, und wie in der Welt der sichtbaren Formen von dem orgiastischen östlichen Barock der kühlere westliche, der immer schon sein Gran Louis-seize in sich trägt. Ja, es gibt hier sogar einmal eine wirkliche literarische Parallele, nicht des Gegenständlichen, sondern der Stilform: es ist der Dialog des Deutschböhmen Johann von Saaz „Der Ackermann und der Tod“. Die üppige Pracht der Sprache, die glanzvollen Häufungen im parallelismus membrorum sind „weicher Stil“ in der Wortkunst – aber östlicher, wie der Schwung und das Rieseln der Gewänder in den schlesisch-böhmischen Madonnen. Die Stilgruppe Saarwerdengrabmal-Memorienpforte-Ulm hat gewiß auch ihre holde Weichheit; aber ihr fehlt der Rausch. Wo ist da – oder in dem keusch-zarten, fein-schlanken Engel des Frankfurter Gewerbemuseums – ein Weg zu der bauschigen Schwellung, der tiefen Verräumlichung, dem bacchisch trägen Gewichtsgefühl unserer Schönen? Selbst ein so andersartiges Werk wie der Schmerzensmann des Breslauer Goldschmiedealtars, der sich tief hinabzubücken scheint in einen Raum von Gewandung, ist da näher als alles am Mittelrhein.

Der Vortrag ist also echt südöstlich. Darum muß das Schema es nicht sein, das hier zugrunde liegt. Die bekannte Wanderfähigkeit der Typen erlaubt die Frage nach einer ferngelegenen Quelle immer noch – gewisse Züge aber legen sie sogar sehr nahe. Es sind bei diesen Madonnen Formen, die jenseits des Üblich-Deutschen liegen: die sehr deutliche Freiheit gegenüber dem Lieblingsmotive dieser so gerne mit dem Abstrakt-Gehäuften wuchernden Zeit, den zweiseitigen Hängedraperien (besonders deutlich bei der schlesischen Gruppe); dann die große Haarnadelfalte; schließlich die freien Unregelmäßigkeiten, etwa des herabsinkenden Umschlages bei der Breslauer Figur. Ganz allgemein erinnert dieser letztere an die regelbefreiten großen Zugfalten, die in Florenz Donatellos Campanilefiguren, in Siena Quercias Figuren von S. Petronio zu Bologna, in Dijon die Frankfurter „Slüter“-Madonna oder der bärtige Heilige von Baume-les-Messieurs zeigen (12): Zerstörungen des Abstrakt-Rhythmischen am „weichen“ Stile. Hier wird schon etwas Fremdes liegen. Doch ehe wir es suchen, sei betont, daß gerade Böhmen diese freien

Motive am häufigsten zeigt, auch außerhalb der Schönen Madonnen. Böhmisch beeinflußt scheint mir die hl. Agnes der Sammlung Oertel mit ihrem freiwallenden Faltenzuge (13). In sicherer Verbindung mit Böhmen stehen die zwei köstlichen Kalksteinfiguren aus Klosterneuburg bei Wien, die Garger veröffentlicht hat (14). Ihr Meister kannte zunächst Prag genau. Die fast buchstäbliche Abschrift, die er vom Profile der Anna von Schweidnitz genommen hat, genügt zum Beweise. Der gleiche Meister aber wendet auch die Gewandmotive der „Schönen Madonnen“ an, vor allem jene wendungsreiche, fein unregelmäßige Umschlagsfalte. Garger hat richtig gesehen, daß die Sitzstatue Karls IV. am Altstädter Brückenturme zu Prag Ähnliches zeigt. Das Herausblühen des Figurenkernes aber aus der herumschwellenden Gewandschale ist besonders deutlich bei Statue II (Garger, S. 117). In Gargers Arbeit ist auch richtig eine weibliche Heilige des Salzburger Städtischen Museums herangezogen worden. Die reiche Biegung, der Gestaltenraum, der als Komponente der geformten Masse hier deutlich wird, beinahe schon so, als schraubten sich Körper und Hohlraum umeinander herum – das ist wirklich ähnlich. Auch eine schöne Steinfigur der Straubinger Jesuitenkirche (15) gehört hierher. Das Gegeneinander von Kern und Schale ist zugleich das immer neu variierte Thema des Braunschweiger Skizzenbuches. Ein deutscher Maler der böhmischen Schule hat es geführt! Der Geist seiner Zeichnungen, der den Geschmack der Schönen Madonnen, zumal den der Krumauer berührt, kehrt auch in einer Dorothea vom Kirchenportale zu Steyr wieder. Hier verkreuzen die Linien sich scherenförmig, ein zarter Körper windet sich in bezauberndem Flusse aus der Toga heraus, eine lange Locke rieselt wie ein Bächlein in den Gesamtstrom der Falten. Der Kopf, pikant wie der Krumauer, ist lieblicher, deutscher. Von hier aus kommt man zu Figuren wie der hübschen Barbara in Frankfurter Privatbesitz (16).

Überall ist es – in weiterem Sinne wenigstens – der böhmisch-österreichische Kulturkreis, der sich als Verbreitungsgebiet jener kühner arhythmischen Formen erweist. Die unbekannte Quelle der Schönen Madonnen könnte auch die verwandten Gestaltungen böhmischer Kunst gespeist haben. Wo aber liegt sie? Ich glaube in einem Werke die nahezu älteste Form unseres Typus zu sehen, in einer Madonna des Louvre (Nr. 157 des Kataloges von 1922) (17). Unglücklicherweise ist sie nun gerade nicht von einwandfreier Provenienz. Der Katalog nennt sie burgundisch. Eine Auskunft aus Paris, die Curt Glaser freundlicherweise vermittelte, besagt, daß die Angabe „Burgund“ von dem Händler kam (1889), von Courajod angenommen und von

Vitry beibehalten wurde – von diesem jedoch ohne betonte Überzeugung. „Ohne Courajods Versicherung würde er sie bei den ‚ateliers indéterminés du XV^me^s.‘ untergebracht haben. Wenn er sich absolut genau ausdrücken müßte, so würde er geneigt sein, an die Werkstätten des Rheinlandes zu denken.“ – Nun sehe ich das Rheinische leider nicht. Nachforschungen auf französischem Boden sind völlig unmöglich. Es klafft hier also ganz zweifellos eine Lücke. Auch ich würde an den Westen denken – aber nur in allgemeinster Weise und ohne im geringsten präzisieren zu können, zumal es mir jedenfalls an jeder Klarheit etwa über das lothringische Gebiet fehlt, das sich – als geographisches Mittel, also in vielleicht sehr irreführender Weise – unwillkürlich zwischen Rheinland und Burgund anmelden könnte. Burgund würde mir nicht ganz unmöglich scheinen. Der Typus der bekannten, wohl von der Slüter-Werkstatt abstammenden „Vierges bourguignonnes“ ist das natürlich keineswegs. Auch diese haben indessen Züge mit unseren Schönen gemeinsam. Die Madonna aus einem Hause der Rue Porte-des-Lions in Dijon (18) (Louvre) hat z. B. eine unverkennbare Andeutung der „Haarnadelfalte“. Dafür ist freilich schon ihre Verwandte (nach Gesichtstypus und Ausdruck) in der Frankfurter Skulpturengalerie von anderer Gesamtanlage. Beide, ebenso die herrliche aus St.-Jean-de-Losnes (19), auch die malerisch reichere von Rouvres, sind vor allem im Grunde repräsentativ gemeint, ihre breite Form entwickelt sich in einheitlich herabfließender Gewandwallung auf den Beschauer hin. Nicht der heimliche Reiz des Belauschens, nicht das intime Erlebnis des Mütterlichen bestimmt die Form. Nach diesem wendet sich wohl die Madonna von Plombières-les-Dijon, auch die des Musée Cluny (20). Aber alle sind doch dem eigentlichen Schema, das wir suchen, fremd. Schon in Äußerlichkeiten: nirgends findet sich die starke Agraffe, die unser Typus vorschreibt, fast nie die Krone; das Übliche ist ein breites Kopftuch. Es gehört zu dem Stile der Verhüllung, der den Pleureurs des Claus de Werwe ihren tragischen Ausdruck sichert; und aus dem gleichen Geschmack heraus ist immer das Kind bekleidet. Die Form ist tastbar geschlossen, kubisch-schwer. Auch in der Louvre-Madonna Kat. 157 fehlt das eigentümliche Ausrauschen und Einfangen schattiger Hohlräume, der allgemeine Geist des Plastischen scheint dem der „Vierges bourguignonnes“ verwandt. Aber die Lösung des Herkunftsproblems scheint mir eben in ihr versteckt zu sein. Schon der erste Eindruck läßt das Grundbild unserer Gruppen aufleuchten. Diese Madonna ist anders als die „slüterischen“, schon in den kleinen Einzelzügen wie der Agraffe und dem Zipfeltuche, dem nackten Kinde mit dem Apfel; sie hat auch die zärtliche

Neigung, sie hat den Kopftypus, sie hat vor allem auch die Wendung vom Repräsentativen zum Intimen, sie hat nicht mehr die unsichtbare Kirchenfront hinter sich, vor der sie uns entgegenwirkte – sie lebt in einem eigenen Raume, in dem wir sie beobachten. Es ist der Typus der „Schönen Madonna“. Er muß in dieser Form in Böhmen gerade bekannt gewesen sein. Eine nicht in allem, im Motiv des Kindes jedoch fast buchstäbliche Abschrift ist schon das Gnadenbild von Pilsen, das oben zunächst nur als allgemein problemverwandt bezeichnet wurde. Sein Meister hat jede Linie der „Burgunderin“ (d. h. des von ihr für uns vertretenen Typus) übersetzt, in eine Sprache, die der des Wittingauer Meisters nahekommt, stillere Flächen möglichst nach Linien durchsträhnend. Auch er aber drückt die mütterlichen Finger ein, statt sie aufzulegen, auch er gibt dem Kinderköpfchen das lallend Wackelige, das wir schon von Krumau kennen. Im Krumauer Kloster selbst aber steht heute noch eine reichbewegte Mondsichelmadonna, die den Kopftypus mit der jetzt in Wien befindlichen überlegenen Landsmännin teilt, in der Faltengebung freilich etwas mehr ins Übliche geht. Auch sie noch erinnert an das Werk im Louvre. Das Motiv des Kindes besonders ist immer noch sehr ähnlich. Aber hier verklingt der Eindruck schon leise. Weder diese Madonna noch das Pilsener Gnadenbild sind Wege zu der herrlichen Krumauerin. Gerade deren Meister muß selbst ein echtes Werk in der Art der Louvre-Madonna gekannt, Eindrücke davon im Skizzenbuch heimgebracht haben. Seine Übersetzung dieser Eindrücke ist eine wundervolle Neuschöpfung, aber das Schema, das er wandelte und gänzlich neu beseelte, ist hier nicht zu verkennen. Hier ist, nur etwas schwerer, die gleiche Gesamtbildung, hier ist – was unter den Ostdeutschen der Krumauer neben dem Pilsener Meister allein hat – der Griff der mütterlichen Hand (nicht eingegraben, sondern aufliegend), hier auch die verschobene Symmetrie der zweiseitigen Hängedraperien. In eine Seele geraten, die nicht nur das burgundisch-schwere, die auch das leichtere Raffinement echt nordfranzösischer Kunst genossen haben mochte, selbst aber voll sinnlich-süßer österreichischer Melodie steckte, ist der wohl doch westliche, vielleicht „burgundische“ Eindruck zu einem neuen Wunderwerke gediehen, das nun von sich aus weiterwirken konnte. Aber nicht auf den Breslau-Thorner Typus. Was diesen mit Krumau verbindet, ist – außer dem allgemein böhmischen Schulstil – eine andere, ebenso selbständige Auslegung des gleichen Vorbildschemas. Der Krumauer hat alles herausgeholt und verschärft, was auf Bewegung deutet. Er ist ein Manierist der feinsten Art und im edelsten Sinne, im Geschmack etwa dem Laurin von Klattau verwandt. Er hat zudem,

wie noch zu zeigen ist, ein nicht burgundisches, sondern französisches Motiv bei dem Kinde durchgeführt. Der Breslauer Meister aber, ganz im Sinne seiner heimischen Schule, hat die Schwere ausgenützt, die vertikalen Motive geschwächt, die horizontalen betont und gleichwohl durch eine sehr selbständige Verfeinerung vor dem Ausdruck des Dumpf-Gesackten bewahrt. In der Louvre-Madonna ist meist nur der Grundriß seiner Falten flach aufgezeichnet – erst seine eigene Schöpfung wölbt sie zu rundem Ausschwung empor. Wie beide östlichen Gruppen aber die Erinnerung an das gemeinsam vorschwebende, verschieden ausgelegte Schema an einer Stelle gleichartig gestalten können, lehrt die Haarnadelfalte. Bei den Burgunderinnen wie bei der problematischen Louvre-Figur ist diese Form niemals in abstrakter Reinheit da. Zwei Bahnen von Gewandung nähern sich nach unten zu, aber sie verbinden sich nie zu einem geschlossenen Bügel. Selbst wo sie sich treffen, wird die Begegnungsstelle überdeckt. Das ist die ausdrucksvolle Unregelmäßigkeit einer frei beobachteten Form. Die südostdeutsche Haarnadel dagegen ist die Erinnerungsform, in der der Eindruck einer ursprünglich unregelmäßigen Linienbewegung sich mathematisch abstrakt zu straffer Regelhaftigkeit vereinfacht. In der Erinnerung vereinfachen die Deutschen – wo sie Eigenes wollen, übersteigern sie. Von Plagiat darf hier niemand reden. Nicht anders hat der Meister der Bamberger Sibylle den seines Reimser Vorbildes sogar an Unabhängigkeit (gemessen an dem, was jener der augusteischen Renaissance verdankte) übertroffen. Ich wüßte nicht, wo im Westen die betäubende Süßigkeit des Ausdrucks vorkäme, die unsere ostdeutschen Madonnen so unvergleichlich macht. Vor allem aber: dieser Ausdruck hat ja eine ganz eigene Form geschaffen, der burgundischen entgegengesetzt: den verwickelten Gestaltungsraum der Oberpartie, wo sich die Formen vor Schattenschächten fein vergittern. Das fehlt auch der Louvre-Madonna. Was dieser außer dem allgemeinsten Aufriß verdankt wird, das ist die Gestaltung der Unterpartie. Die obere aber ist bei unseren Schönen nicht burgundisch, nicht französisch, nicht geschlossen-kubisch vor allem, sondern geöffnet-malerisch. Und nun offenbart sich eine der merkwürdigsten Überkreuzungen stilistischer Formbindung. Diese Oberpartien, bei Breslau wie bei Krumau, entstammen der böhmischen Malerei. Schon ein Blick in das Braunschweiger Skizzenbuch zeigt, daß die fein kletternden Bewegungen unserer Madonnenkinder den böhmischen Malern vertraut waren. Am stärksten bei Blatt 8′, ähnlich aber auch bei der Sitzmadonna Bl. 17, die in der unteren Partie so deutlich an die östlichen Vesperbilder erinnert; schließlich auch bei Blatt 11′ (21).

Wenn hier die andere Hand des Kindes gern mit einem Vogel spielt, so erinnert man sich der Linken des Breslauer Kindes, die einen kleinen Gewandbausch wie ein Vögelchen hält. Aber noch weit vor 1400, etwa in der Anbetung des Hohenfurther Meisters, ist das Formgefühl unserer Madonnenkinder deutlich zu erkennen. Diese ältere böhmische Malerei hat, wie man weiß, ihre auswärtigen Beziehungen, zu Italien und Avignon, aber sie ist schnell etwas Eigenes geworden. Was sie aufnahm, war Besitz. Wir können jedoch noch viel Genaueres sagen: die Oberteile unserer Madonnen sind Übertragungen bestimmter Bildwirkungen. Die berühmten, in zahlreichen Kopien verbreiteten Gnadenbilder der südböhmischen Malkunst konnten, als Halbfigurenbilder, nur diese oberen Teile bestimmen, dies aber haben sie um so gründlicher getan. Das Gnadenbild von Goldenkron (kompositionell identisch mit dem der Prager Schatzkammer) und das Gnadenbild von Hohenfurth – das sind die entscheidenden Gedanken von Krumau und von Breslau. Der Unterschied des „südböhmischen" vom „schlesischen" Typus löst sich in diesem Punkte nach dem Unterschiede zweier böhmischer Gemälde auf. Das Goldenkron-Prager Gnadenbild pflegt man auf ein verlorenes Original vom Meister des Hohenfurther Heilszyklus zurückzuführen; bestimmt spiegelt es die Formenwelt des späteren, noch nicht des ganz späten Vierzehnten wider. Eine unmittelbare, aber nicht feine Übersetzung ins Relief gibt es z. B. in dem kleinen Stück aus vergoldetem Kupferblech zu Altbunzlau (Böhm. Bezirk Karolinenthal) (22). Das ist flache Abschrift. Der Plastiker von Krumau aber, voll tiefer Lust am Malerisch-Räumlichen, hat wirklich das Gnadenbild – nur im Gegensinne – in das Plastische übersetzt (von dem es selbst einst hergekommen sein wird). Mit nur leichter Nuance der persönlichen Handschrift stimmt das Ganze, stimmt Zug für Zug die Faltenführung und besonders das Motiv des Kindes völlig überein. – Auch das Hohenfurther Gnadenbild geht noch in das Vierzehnte zurück. Um 1384 soll es bereits urkundlich erwähnt sein (23). (Das ist keineswegs unmöglich; alle Datierungen werden noch zurückzuprüfen sein.) Aber es verrät doch innerhalb der Malerei jenen energischeren Totalitäts-Stil, jene gegen das Rhythmische freiere, mehr Körper- und Raumganze als Liniensummationen liebende Richtung, die in der Plastik durch die Parlerhütten vor allem aufkam, und der an anderer Stelle die Art des Theoderich von Prag, aber auch der sonst wesentlich verschiedene Meister von Wittingau, der große Rivale und Überflügler des Hohenfurther Passionsmeisters, entspricht. Hier, wie gesagt, ist der Breslauer Typus vorgebildet, seine untersetztere, nicht in verschobenen Entsprechungen abwärts gleitende,

sondern nach einer Seite energievoll auswogende Formbildung. Auch die Gestaltung des Kopfes folgt der gleichen Tendenz, sie ist voller, apfelhafter. Allerdings nur vorgebildet ist das Motiv des Kindes, es erscheint hier noch einfacher. Es mußte für Breslau – im Gegensatz zu Krumau, dessen malerische Vorbedingung genauer erfüllt, aber auch altertümlicher ist – erst noch das reiche Kletterspiel der Linien hinzutreten, wie es die Blätter des Braunschweiger Skizzenbuches als sicheren Besitz böhmischer Malerei verraten. Das Gnadenbild selbst weist vielleicht auch noch auf den Eindruck einer Skulptur zurück, gerade rechts unten erscheint es wie ein Ausschnitt – es ist ein ständiges Hin und Her. Eine bekannte Replik des Gemäldes, jetzt im Rudolfinum (24), stammt nun wieder aus dem gleichen Krumau, dessen wichtigste plastische Madonna vom Goldenkron-Prager Bilde ausging. Nicht genug damit, das Gnadenbild aus der Brünner Thomaskirche (25) kombiniert die Madonna des Hohenfurther Typus mit dem Kinde des Goldenkroners: von uns aus gesehen also gleichsam die Typen Breslau und Krumau! Noch heute aber bewahrt Breslau selbst eine Replik des Hohenfurther Bildes im Diözesan-Museum! Die Einheit des Kulturgebiets spricht gerade aus diesen vielfältigen Verschlingungen. Ich meine, die letzten Zweifel an der südostdeutschen Herkunft beider Gruppen, auch der schlesischen, müßten sich endgültig lösen. So scharf die Unterscheidung zwischen Breslau und Krumau sein muß, beide gehören doch einer Schicksalsgemeinschaft an, und der Vorgang ihrer Gestaltwerdung ist durchaus parallel. Von Westen wahrscheinlich kam die allgemeine Anregung des plastischen Schemas, vor allem die Gestaltung der unteren Partie; die der oberen jedoch kam nicht von ferne her, sondern unmittelbar aus der Heimat. Vielleicht versteht man nun erst jenen heimlich in die glücklichste Harmonie hineingebundenen Gegensatz zwischen der Blockfestigkeit der unteren, der räumlichen Aufgebrochenheit der oberen Teile gerade bei Breslau-Thorn. Jene wird dem kubischen Denken wirklicher Plastiker verdankt, diese der jungen Raumfreude feinfühliger Maler. Der Ring schließt sich durch die Betrachtung der Madonna in der Münchener Sammlung Sepp. Das ist eine echte „Schöne Madonna“, nur eine gemalte. Ein echtes böhmisches Bild auch – es denkt das Hohenfurther Gnadenbild zu Ende. Nun aber ist auch fast genau die Szene mit dem Apfel gegeben, so wie bei Breslau. Die völlige Übereinstimmung im Ethos und in der Form, die innere Gleichzeitigkeit (im Gegensatz zu dem mehr vorbereitenden Charakter des Hohenfurther Originals) legt den Gedanken nahe, daß nun wieder die Bildhauerkunst zurückgegeben habe, daß nun wieder das Gemälde die Skulptur, den Typus unserer Breslauer Ma-

6. Schöne Madonna aus Krumau (Wien)

Schöne Madonna (Breslau)

donna, voraussetzte. Nicht nur ist die ganze Traubensüßigkeit des frühen XV. Jahrhunderts in das Bild eingedrungen – ich möchte sogar glauben, daß die breit vorgetragene Mantelschlinge, der mit prachtvollem Gefühl in sie gebettete Schattenraum nicht am „Leben“, sondern am Bildwerke studiert sei. Jedenfalls – das ist einfach eine Welt.

Es scheint mir, daß damit das Bild der südostdeutschen Gruppen etwas geklärt und gefestigt ist. Das Gesamtproblem ist damit längst nicht erschöpft. Wer die Vesperbilder des Ostens verfolgt, kann auf den Gedanken kommen, daß es auch in den Alpenländern eigene Versandwerkstätten gab, die im Wettbewerb mit den böhmischen auftraten (von deren Existenz ich noch immer überzeugt bin). Ganz ähnlich scheint nun auch der Fall bei den Schönen zu liegen. In der Salzburger Franziskanerkirche steht eine Madonna (26), die man auf den ersten Blick als etwas irgendwie Verwandtes, aber doch Eigenes gegenüber den böhmischen und schlesischen erkennt. Man hat das Gefühl, daß man etwa von der Thorner aus zu ihr gelangen könnte. Wie jene geht sie auf die von Breslau am feinsten vertretene Grundform zurück, gibt aber den Mantelumschlag rundlicher, verlegt die Saumpartie an die untere Seite, schiebt das Kind zurück, noch mehr, so daß es fast zum Liegen kommt. Auch hier gibt es – gerade für die Oberpartie – eine unverkennbare Parallele in der Malerei, in der heimischen, also hier der salzburgischen. Es ist das schöne Votivbild (heute in Freising) des erzbischöflichen Hofmeisters Johann Rauchenberger, der 1423 starb (27). Das Motiv des Kindes wie des Madonnenkopfes ist nahezu identisch. Auch bei dem Bilde erscheint Böhmen im Hintergrunde (das Braunschweiger Skizzenbuch!), aber es ist eine andere Note darin: das Alpenländische. Es ist möglich, daß das Bild die plastische Figur voraussetzt. Aber man braucht nur an das Braunschweiger Skizzenbuch zu denken – seit dem Hochkommen des Altars gegen die Kathedrale sind Malerei und Plastik enger als je in ihren Gedankengängen verbunden. Die Entscheidung wird damit sehr erschwert. Bei der Franziskaner-Madonna denkt man auch an die des Louvre zurück – aber wieviel ferner, wieviel undeutlicher ist sie geworden. Es liegt eine größere Energie in der Bewegung – das Bein tritt vor, es steht nicht –, das Knie ist betont, die Falten fließen auseinander, der Umriß unter der Hüfte ist stärker eingezogen. Es liegt im Ganzen ein weniger höfisch-internationaler, ein mehr innerdeutscher Geist, etwas eben nicht „Böhmisches“, sondern Alpenländisches. In der Tat läßt sich auch eine ziemlich große Gruppe dieser Art zusammenstellen, die wahrscheinlich von Böhmen angeregt, jedoch gemeinsam-eigenen Charakters und nachweisbar alpenländisch, im

engeren salzburgisch ist. Unter den südböhmischen Madonnen kommt die Wittingauer noch am nächsten. Zu derb-bäurischer, echt altbayrischer Mächtigkeit, zu riesigem Rauschen gesteigert, finden wir unsere bekannten Gedankengänge, aber auch schon etwas von der Art der Salzburger Madonna in jener von Feichten (28) wieder. Dieses Werk würde ich niemals rein alpenländisch, sondern eine Begegnungsform zweier Formulierungen, der Salzburger und der schlesisch-böhmischen, nennen, unter stärkerem Druck von der letzteren her. Das menschliche Motiv ist genau das Breslauer, das Gefühl für die Schwere des Unterblockes ist, wie bei den Schlesierinnen, dem eingezogenen Umrisse der alpenländischen Form entgegengesetzt. Der Rundschwung aber hat alpenländisches Tempo, nur ist alles gewaltig aufgepumpt und klotzig, zumal der bajuwarische Mordsschädel des Kindes. Weit feiner, und nun rein salzburgisch, ist eine kleine Kalksteinheilige mit Buch (Verkündigungsmadonna?) aus Berchtesgaden (jetzt Kaiser-Friedrich-Museum). Das Muttermotiv fehlt, aber die gesamte Anlage ist der der Salzburger Schönen stilistisch so nahe wie landschaftlich. Noch einmal möge man sich auch der von Garger herangezogenen Figur des Salzburger Städtischen Museums erinnern (29). Man erkennt nun, daß der – Klosterneuburg gegenüber – vereinfachte und verschnellerte Schwung, das wie mit der Hand Zusammengewrungene gerade der Unterpartie eben die spezifisch salzburgische Nuance ist. Der Johannes des Rauchenbergerschen Votivbildes hat Ähnliches. Von der Berchtesgadener Heiligen gelangt man nun wieder leicht zu einer Madonna („aus Steinmasse“) in Winhöring (30). Der Kopftypus ist der gleiche, das Motiv näher der Bonnerin, in einigem auch der echt-westlichen Fassung, von der später zu reden sein wird. Das Umschlagsmotiv, verbunden mit ebenfalls deutlichsten Anklängen in der Gesichtsform, nähert diesem Kreise auch die schon erwähnte hl. Agnes der Sammlung Oertel. Das Material ist wieder „Kunststein“. Alle diese Werke beweisen zunächst die Vertrautheit des Alpenlandes mit unserem Typus, zugleich aber seine Selbständigkeit in der Verarbeitung. Es muß aber auch einen Export gegeben haben, so wie er von Breslau nach Thorn geführt hat. Innerhalb der Plastik um Rottenburg, Horb und Hechingen, die Weise veröffentlichte, steht als ein wundersamer Fremdkörper, in Schwaben isoliert, nur gelegentlich plump nachgeahmt, die Madonna aus der Spitalkirche in Horb (31). Sie ist aus Kalkstein, 1,33 m groß und trug einst zu dem zweizipfeligen Schleiertuche eine Krone, die abgemeißelt ist. (Frdl. Mitteilung von Herrn Bildhauer Klink in Horb.) Diese Madonna, für die Baum keinerlei schwäbische Verwandte zu finden wußte, ist unverkenn-

bar Import, genau so wie in gleicher Gegend die schöne Pietà von Bildechingen, deren engste Verwandte mir alpenländisch scheinen. Sie will durchaus Ähnliches wie die schönen Böhmerinnen, doch will sie es auf eine andere, ich glaube eben, salzburgische Weise. An die Franziskaner-Madonna erinnert das weit vorgesetzte Knie, die nach rechts rund auswogende Schüsselfalte, der Verzicht auf die Haarnadel, die Umblätterungsform des Mantels, die vollschwer ziehende, nicht nervös-fein rieselnde Draperie. Es ist die gleiche Herauswindung der oberen Figur aus der unten vorgetriebenen Masse, die gleiche Einziehung des unteren Umrisses, die in deutlichem Gegensatze zur schlesischen Gruppe, damit auch zu Feichten, steht. Dem Verfasser hatte schon die Abbildung des Kopfes allein genügt, den Zusammenhang mit unserm Problemkreise zu sehen. Daß aber nicht etwa böhmischer, sondern salzburgischer Versand vorliege, bestätigt obendrein die unverkennbare Ähnlichkeit mit einer Madonna des Kasseler Landesmuseums, die sicher aus Salzburg ist (32). Auch sie ist kleinen Maßstabes und – von der zurückgedrängten Rolle des Knies abgesehen – einfach eine Variante der Horber. Diese hat, als der Fremdkörper, der sie ist, in ihrer neuen Heimat die lokale (nach Weise „Poltringer“) Schule in eine leichte Aufregung versetzt. Die Madonna von Weildorf (33) ist ein Erfolg davon. Das typische Beispiel provinzieller Nachahmung, ganz gewiß nicht die Vorgängerin der Horber. Sie ist reichlich spät, vielleicht schon nahe der Jahrhundertmitte, dem Stile der späteren Multscherwerkstatt, und von da aus wie durch ihre geringere Qualität schon gänzlich außerstande, das erste selbständige Auftauchen eines so überraschenden Motives enthalten zu können. Der Meister der Horber mochte selbst noch dem Zauber der Schönen Madonnen des Ostens ins Gesicht geblickt haben; der Weildorfer wußte wohl nichts mehr von ihnen und gab eine rührende Vergröberung des von fernher hereingeschneiten Vorbildes. Auch die Bisinger Madonna (34) in der gleichen Gegend setzt den Salzburger Typus voraus. Aber während die Weildorfer sich immerhin in die alpenländische Beweglichkeit einzufühlen bemühte, gibt jene die Erstarrung zum Anorganisch-Dekorativen. Ich glaube, daß von hier, ja wohl allein von hier aus die einzige „Schöne Madonna“ verständlich wird, die sich meines Wissens heute am Mittelrhein befindet: die von Horchheim bei Worms. (Die Kenntnis ihrer Existenz verdanke ich gütiger Mitteilung der Spezialistin für die Plastik dieser Zeit und Gegend, Frau Dr. Zimmermann-Deißler; die von dieser gemachten schönen Aufnahmen stellte das Frankfurter Kunsthistorische Institut freundlich zur Verfügung.) Zweierlei, meine ich, erkennt der erste Blick: einmal, daß das Werk eng in unseren Problem-

kreis gehört, dann aber, daß es ein Fremdling auf seinem rheinischen Boden ist. Wie es auch hingeraten sein mag: ich kann beim besten Willen weder zur Mainzer Memorienpforte und ihren Verwandten, noch zur Binger Tonplastik und zu der mittelrheinischen Grabmalkunst irgendwelche stilistischen Beziehungen entdecken. Aber auch nur sehr entfernte zu unserer schlesisch-böhmischen Gruppe – etwas nähere zu einem Stück der südböhmischen, der Madonna von Wittingau. Mit dieser hat – im Gegensinne – die Organisation des Gewandes eine gewisse Ähnlichkeit. Aber das ist ja auch diejenige, die den alpenländischen Schönen allenfalls am nächsten kommt. Und hier, glaube ich, liegt die Erklärung: die drei nächsten wirklich verwandten sind die der Salzburger Franziskanerkirche, die von Horb und die von Feichten. Mit der letzteren teilt die Horchheimer nicht nur den völlig unrheinischen „Kooperator“-Kopf des Kindes (obwohl auch dieser, wie alles, wesentlich zarter ist); hier ist auch dessen Sitzmotiv am ähnlichsten und die Richtung der Hauptfalten. Sie unterscheidet sich aber von ihr in allen den Zügen, die jene mit dem Breslauer Typus teilt, d. h. also in denen die Feichtener selbst nicht rein alpenländisch ist. Nur eine Linie hat die Horchheimer mit der Breslauer selbst gemeinsam: die starke Winkelung im rechten Kinderärmchen. Aber nun vergleiche man alles andere, die beiden Hände Mariens, die beiden Füße des Kindes, mit Salzburg-Franziskaner. Die Rechte der Mutter zeigt in beiden Fällen nicht die Handfläche (wie Breslau und Feichten), sondern liegt fast senkrecht zum Körper. Und Kopf und Hals und Mantelschlinge – ist das nicht ein Gefühl, nicht Zeitstil, sondern Schuleinheit? Was aber die Horchheimer am stärksten von der schlesischen Gruppe unterscheidet, die ganze Unterpartie, das finden wir bei weitem am ähnlichsten in Horb! Das Durchtreten des Knies, das Auseinander der unteren Falten, die Verschlingung der Schüsseln an der Standseite. Und hier ist auch die sehr charakteristische Linie des linken Kinderarmes, das Aufdrücken gleichsam auf den Knauf der Rieselfalten identisch. Horb ist nach zwei Seiten (Franziskanerkirche und Kassel) fest in Salzburg verankert. Von Salzburg kam offenbar das Horchheimer Werk, zum wenigsten sein Meister. Man könnte fragen, ob nicht Einzelheiten der untersten Partie mit der Madonna der Würzburger Marienkapelle Beziehungen verraten, die ich weiter unten als einziges wahrscheinlich vom Mittelrhein ausgeführtes Stück zu besprechen habe. Das wäre nicht ganz unmöglich – solche Dinge nimmt ein Fremder leichter ab. Aber nie werde ich glauben, daß die Fülle der anderen Züge, zumal die Nuancen des menschlichen Ausdrucks, mittelrheinisch sein könnten. Es wäre nur möglich, daß ein eingewanderter Salzburger rhei-

nische Einzelzüge aufgenommen hätte. Amüsant ist auch der Vergleich mit Weildorf und Bisingen. Gerade mit Weildorf stimmt der untere Faltenfluß oft genau. Der gemeinsame alpenländische Untergrund schafft seine Ähnlichkeiten – aber bei den schwäbischen Arbeiten ist er Hintergrund, bei der Horchheimer das, was wir im Geistigen „Grund und Boden“ nennen können. In Salzburg selbst verklingt der Typus nach einem anderen hinüber, dem der weit ausgeschwungenen Madonna mit reichstem Gewandspiele und symmetrischen Hängefalten, in der schönen Muttergottes von St. Peter (35). Aber man spürt doch, daß es der Zauber unserer „Schönen“ ist, der zumal den Kopf durchtränkt. Die Maria der Breslauer Dorotheenkirche (36), später, schon von einer neuen Stilgesinnung in der Einheit der Linienführung angenagt, hat doch eine etwas ähnliche Stellung.

So hätten wir also eine zweite, oder wenn wir die südostdeutschen gesondert zählen, dritte Gruppe gefunden, die alpenländische, deren Zentrum Salzburg zu sein scheint. Sie ist von selbständigem Charakter, aber doch wohl eher vom Südosten als von der burgundischen Quelle selbst berührt. Der Südosten aber hat nun auch nach Norden gewirkt, enger zufassend und keinen selbständigen Wettbewerb, wenigstens nicht bis zum Export, entfesselnd. Der Küstenkunst entgegen, die von Westen her die Ostseestädte entlang wanderte und sich hier und da tiefer in das Land hineinbog, hat er zunächst Versandwerke ausgeschickt. Ein solches ist in Thorn noch erhalten, offenbar ist es von Breslau aus geliefert. Ist dieser Weg übrigens nicht weit natürlicher als der früher angenommene vom Mittelrhein her? In den folgenden hundert Jahren ist die Kunst ihn ständig gegangen. Doch es gibt ja offenbar eine wirkliche Küstenkunst, und bei unserm Problem ist die Begegnungsstelle, vom Thorner Werke selbst oder einem verlorenen ähnlichen her, in Stralsund (37) deutlich. Die Madonna des Junge-Altares ist kein Versandwerk mehr, sondern heimische Schnitzarbeit, jedoch noch unter sehr genauer Anlehnung an das Thorner oder ein diesem verwandtes Vorbild – solange wir nur unter den erhaltenen die Wahl haben, ist übrigens kein Zweifel: Thorn, nicht Bonn scheint hier oft buchstäblich abgeschrieben, z. B. an Marias rechtem Arme und den Mantelfalten um ihn herum. Allein der österreichische Geigenklang ist verstummt. Es ist eine nordische Keuschheit und lieblich-trockene Strenge im Gesicht, die lübisch oder sundisch sein wird. Das Kind gar ist echteste, tapfer-biedere Ostseekunst, derb charaktervoll und so plattdeutsch wie die Salzburger Kinder alpenländlerisch. In Farbe und Maßstab ist der südliche Typus noch ganz streng gewahrt – der Schnitzer muß diesen aus eigener An-

schauung gekannt haben. Anders in Danzig. Die großartige Madonna der Marienkirche (Reinoldikapelle) (38) ist gewiß undenkbar ohne den schlesischen Grundtypus, aber schon im Maßstab ist sie anders, von monumentaler Strenge, die den Ausdruck beherrscht. Das Kind ausnahmsweise auf der Rechten Mariens. Die Linke aber, die den Apfel hält, spaltet sich in so feiner Biegung wie die Rechte der Schlesierinnen. Es ist symptomatisch, daß die gleiche Kapelle auch eine große Pietà des östlichen Typus enthält. Begegnungsformen zwischen Küsten- und südostdeutscher Kunst in gleicher Richtung hat Danzig noch mehrfach, vor allem in der Kreuzigung der Elftausend-Jungfrauen-Kapelle und in der kleinen Ton-Madonna der Danziger Priesterbrüderschaft (St. Maria). Schließlich ist durch Schäfer auch in Bremen (39) eine weibliche Heilige (Elisabeth?) entdeckt worden, die südöstliche Beziehungen verrät. Daß sie vom Thorner, also Breslauer Meister sei, leuchtet mir nicht ein. Die kleine Begleitfigur hat sogar deutlich lübische Züge. Doch hat Schäfer offenbar den Problemkreis richtig gefühlt. Die Gewandbehandlung und das kokette Raffinement der Biegung erinnert zugleich an Krumau und Großgmain, damit an den französischen Manierismus. In Nystad (Finnland) (40) gibt es dann noch eine deutlich lübische Sichelmadonna, die in ähnlicher Weise wie die der Krumauer Klosterkirche an unser Problem anklingt. Man wird verstehen, daß schon das Schweben über dem Monde die innere Aufgabe solcher Figuren von dem Hold-Profanen der echten Schönen entfernt.

Noch immer sind wir nicht zu Ende. Immer weiter spannt das Problem seinen Horizont. Es gibt nun auch noch eine wirklich westliche Gruppe, die den vier bisher besprochenen, den beiden südostdeutschen wie der alpenländischen und der ostseedeutschen, freier gegenübersteht als irgendeine von diesen den anderen. Es gibt eine westliche – nur gerade Bonn hat nichts mit ihr zu tun, außer auf Grund des Gesamtproblems. Diese westlichste aber teilt einen wichtigen Zug mit der Pilsener und besonders mit der Krumauer Madonna, der im Menschlichen am meisten östlich, fast slawisch, in der Manier am meisten französisch wirkenden. Eine davon, die offenbar älteste, gilt als französisch, und wohl mit Recht, eine Holzfigur des Suermondt-Museums (41). Das Kind, hier auf der Rechten sitzend, neigt das Köpfchen wie lallend, vier Finger der Mutterhand legen sich auf seine Brust, die Beinlein überkreuzen sich. Die Madonna schlank, von durchgehendem Schwunge, ohne rauschende Falten, ohne „Haarnadel“, mit starker (altererbter) Betonung des Knies. Das ist französisch, nicht burgundisch. Sehr eng verwandt aber, nur im Gegen-

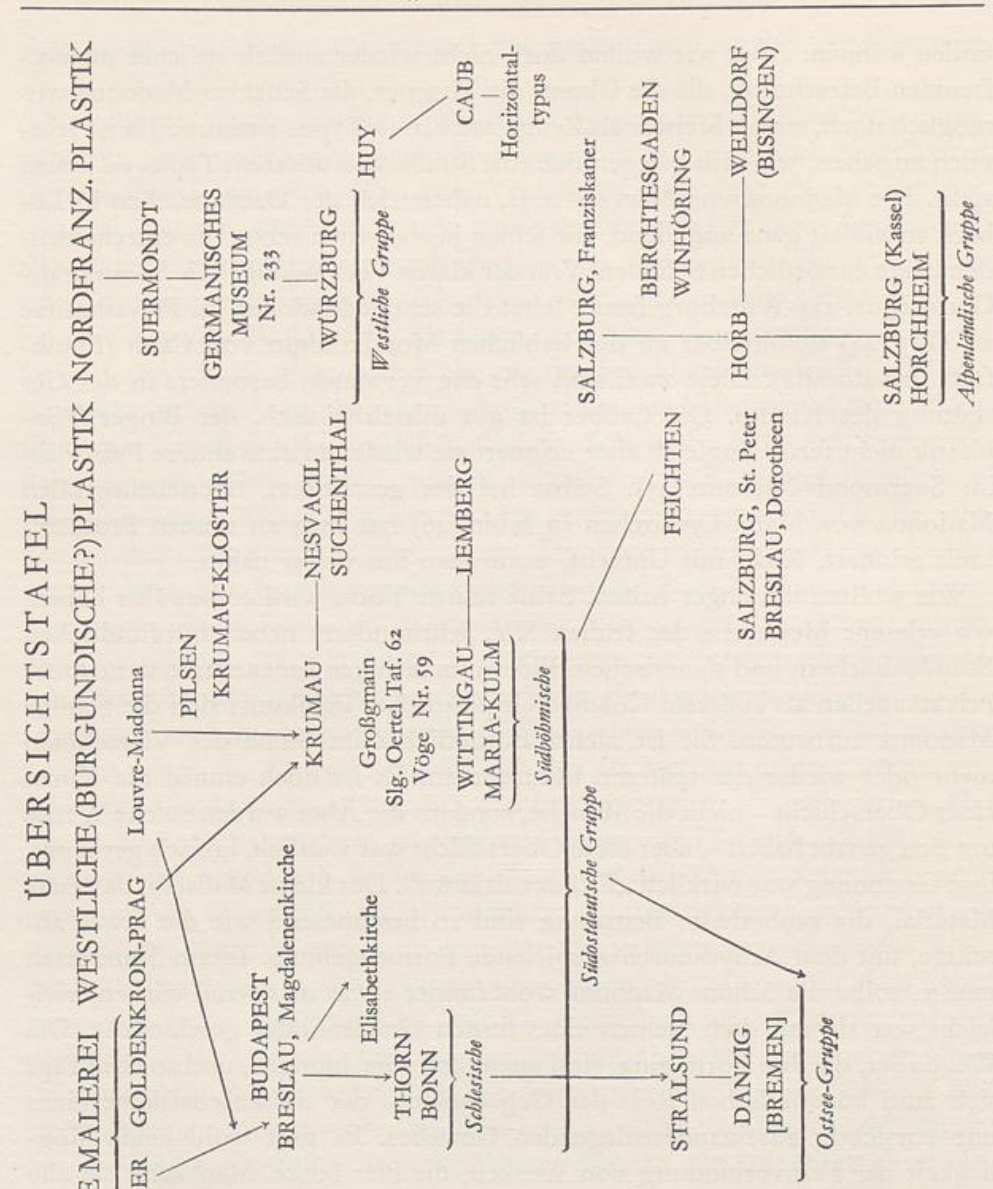
sinne entworfen, ist die Madonna des Germanischen Museums (Josephi Nr. 233). Im allgemeinen Aufbau ein sehr verfeinertes Exemplar der Art, die sich bei Winhöring mit Alpenländischem und Östlichem mischte. Im Gesichtstypus, der hohen Stirn, dem lächelnd aufwärts gezogenen Munde, eine unmittelbare Nachwirkung der Aachener Französin, d. h. wieder nur: der Erfindung, die jene vertritt. Nun aber ist das Motiv der mütterlichen Hand auf das delikateste gesteigert, jetzt gräbt sie sich, wie bei Krumau und Pilsen (bei den Schlesierinnen niemals), in das Fleisch des Kindes. Diese Verfeinerung habe ich bisher ausschließlich bei den deutschen Werken gefunden. „Rheinisch unter französischem Einfluß“, sagt Josephi mit gutem Instinkt zu dieser Schnitzfigur. Und nun, von hier aus ist endlich nur ein kleiner Schritt zu der köstlichen Madonna am Türpfeiler der Würzburger Marienkapelle (42). Der Adel der Proportionen und der Gesichtsbildung, hier fast der einer Aristokratin des XVIII. Jahrhunderts, die milde Feinheit der Gewandlinien wirkt echt westlich, westlich schon von Würzburg her gesehen, das keine heimische Richtung verwandter Art besitzt. Will man diese holde Lieblichkeit des Ethos, diese gänzlich beherrschte und im Grunde kinderzarte Sinnlichkeit für mittelrheinisch halten: das kann überzeugen, das ist möglich. Das entspricht wirklich dem Geiste der Mainzer wie der Binger Plastik, an die auch die Einzelformen erinnern. (Der Kopftypus scheint aus dem der Lorcher Kreuztragung entwickelt.) Wenn irgendwo, so hätten wir hier vielleicht wirklich eine „Schöne Madonna“ vom Mittelrhein. Aber gibt es für den, der Spezifisches fühlt und die Nuance als das Wesentliche empfindet, einen tieferen Unterschied im Vortrage des Gleichen als zwischen dieser schlanken Schönen und den untersetzten der Breslauer Art? Es ist aber nicht nur der verschiedene Stammescharakter, der Dialekt des Vortrages, es ist überhaupt ein anderes Schema, kein burgundisches, sondern ein französisches, das zugrunde liegt. Der westliche Typus hat offenbar eine andere Ahnenreihe – die Louvremadonna fehlt in ihm. Vielleicht, daß diese beiden Ahnenreihen selbst wieder in der Tiefe irgendwo im Westen sich vergabeln – das ist möglich, aber voraussichtlich unaufdeckbar, zur Zeit jedenfalls für deutsche Gelehrte gar nicht anzurühren. Was man aber versuchen kann, das ist die Sichtung, das Aufspüren gemeinsamer Unterschiede, die Zerlegung des Gesamtproblems, das – solange es nur als vage empfundenes Ganzes wirkt – die Betrachtung von einer Teilähnlichkeit zur anderen taumeln, bald Würzburg und Bonn, bald Nürnberg und Thorn, bald Krumau und Breslau verwechseln läßt. Man muß das Gesamtgewebe empfinden, überraschende Verkreuzungen für möglich halten,

aber dann vorsichtig auseinanderzulegen suchen: so löst sich der Wirrwarr, ohne daß die Fäden reißen.

Wir haben, durch die Praxis der Betrachtung, den Problemkreis eingeschränkt. In Wirklichkeit fließt die Grenze, denn die „Wirklichkeit“ ist ja Leben. Einen Typus vor allem gibt es (nicht ihn allein) (43), der sein Problem mit dem unseren verflechten kann, weil sich die unsäglich feine Zerstäubung alles Gedachten, das sichtbar wird, über ihn wie über den unseren setzt. Unterscheiden kann man ihn doch. Ich meine jenen, der so sehr verschieden gefühlte Werke wie die Darssow-Madonna in Lübeck, die „Hartman“-Madonna in Ulm, die von St. Gereon in Köln, die des Sebalduschores und die Lobenhofersche in Nürnberg als geheim durchwirkender Hintergrund umschließt. Er ist ein Typus des Horizontalempfindens. Sobald das Kind sich dem wirklichen Liegen nähert, die Hängefalten sich symmetrisch auspendeln möchten, wird er schon spürbar. Je näher man bei unserem Typus an die Quelle geht, desto näher erscheint auch jener andere. Die Louvremadonna hat zweiseitige Hängefalten. Die Entfaltung der eigentlichen schönen Madonna hat in den wichtigsten Fällen, besonders in der schlesischen und alpenländischen Gruppe, diese aufgegeben. Wo sie dennoch vorkommen, ist durch starke Schrägverschiebung die horizontal bindende Funktion als Pendelgewicht aufgehoben. Die Mondsichel ist bei jenem ferneren Typus genau so häufig, wie sie bei dem unseren selten ist. Das ist bezeichnend – er ist weniger profan, intim, vergegenwärtigend, er ist „gotischer“ und monumentaler, oft auch derber. Der unsere beginnt seinen Sinn zu verlieren, wenn der Maßstab wächst, jener, wenn er sich verringert. Beides kommt vor und erschwert anfänglich noch manchem die Scheidung. Zu jenem gehört die unsichtbare Kirchenfront, zu unserem der kleinere Innenraum, jener wendet sich repräsentativ an das Volk, der unsere will sich von beglückten Auserlesenen belauschen lassen. Das Leben verschiebt beide gegeneinander, wie es Altarplastik und Kathedralenkunst gegeneinander verschob, gerade in der Zeit um 1400. Die Würzburger Maria steht an einem Türpfeiler, die des Sebalduschores, im Grunde mehr als Bild verstanden, im Innenraume. Die Danziger, in einer Kapelle, streckt sich zu imposanter Größe und ist von vornehmer Strenge, die Ulmer, an einer Fassade, ist von intimer Kleinheit und möchte lieblich sein. So spielt das Leben mit den Gegensätzen. Wenn wir verstehen wollen, müssen wir sie zurückdenken, ohne zu vergessen, wie sie im Wirklichen sich überschneiden. So wird man bei jenen anderen Marien hier und da einen ähnlichen Gesichtstypus, ähnliche Delikatesse der Behandlung, auch verwandte Faltengänge

finden können. Aber wir wollen doch nicht wieder zurück zu jener nuancefremden Betrachtung, die die Ulmer, die Thorner, die Sebaldus-Madonna womöglich noch, einem Meister als Zeugnisse eines Typus zutraute. Es ist lehrreich zu sehen, wie sich gelegentlich eine Straße von unserem Typus zu jenem zieht. Die Madonna von Nesvacil z. B. nähert sich der Darssowschen in Lübeck scheinbar ganz auffallend. Ihr fehlen ja aber auch schon die entscheidenden Züge der östlichen Schönen. Von der klaren Verbindungslinie Suermondt-Germ. Mus. 233-Würzburg ferner leitet die schöne Madonna im Privatbesitze zu Huy (44) unmittelbar zu der lieblichen Mondkönigin von Caub (Frankfurt, Privatbesitz). Diese zwei sind sehr eng verwandt, besonders in der Gestaltung des Kindes. Die Cauber ist gut mittelrheinisch, der Binger Tonplastik nicht fern. Zugleich aber erinnert sie wieder an eine andere Französin im Suermondt-Museum (45). Selbst bei der gewaltigen, überlebensgroßen Madonna von Maria-Lyskirchen in Köln (46) hat man an unsern Problemkreis erinnert. Nicht mit Unrecht, wenn man ihn weiter nahm.

Wir wollten ihn enger halten. Seine reinste Form wird er bewährt haben, wo erlesene Menschen des frühen XV. Jahrhunderts neben burgundischen Stundenbüchern und sienesischen Bildern im farbigen Innenraume vornehmer Privatkapellen als äußerste Kostbarkeit plastischer Feinkunst sich die Schöne Madonna aufbauten. Sie ist nichts Bürgerliches im Sinne des Vierzehnten mehr oder wieder des späteren Fünfzehnten. Es ist noch einmal die Kunst einer Oberschicht – nicht die Mönche, sondern die Äbte werden solche Werke um sich gehabt haben –, aber diese Oberschicht war weltlich, höfisch gerichtet, ihre Gesinnung war wirklich „Frührenaissance“. Der kleine Maßstab, das zarte Material, die zauberhafte Bemalung sind so bestimmend wie die etwas abseitige, mit dem Arhythmischen spielende Formengebung. Ihrem Sinne nach mußte, sollte die Schöne Madonna wohl immer etwas ortsfremd wirken, vielleicht war sie mit dem Namen eines fernen Gnadenbildes geschmückt. Die Wege aber, die ihre Form ging, sind unendlich verschlungen, und so eben fügt sich zum künstlerischen Reiz des Gegenstandes der wissenschaftliche eines nur vorsichtig auseinanderzulegenden Gewebes. Es gibt wohl keine Möglichkeit der Fernverbindung von Werken, die hier fehlte. Man kann sie alle an diesem Problem kennen und abschätzen lernen. Die äußerlichste, die in Wahrheit irreführende, ist die nachträgliche Entwurzelung durch moderne Sammlertätigkeit, die Scheinverbindung des Werkes mit einer fremden Gegend. Dies ist der Fall der Bonner – selbst der Name „Provinzialmuseum“ richtet hier unabsichtliche Verwirrung an. Aber dies ist ja nur verfälschte Geschichte.


ÜBERSICHTSTAFEL
BÖHMISCHE MALEREI
WESTLICHE (BURGUNDISCHE?) PLASTIK
NORDFRANZ. PLASTIK
HOHENFURTHER GNADENBILD
GOLDENKRON-PRAG
Louvre-Madonna
MADONNA SEPP
BUDAPEST
BRESLAU, Magdalenenkirche
Elisabethkirche
PILSEN
KRUMAU-KLOSTER
KRUMAU
NESVACIL
SUCHENTHAL
Großgmain
Slg. Oertel Taf. 62
Vöge Nr. 59
WITTINGAU
LEMBERG
MARIA-KULM
Südböhmische
THORN
BONN
Schlesische
Südostdeutsche Gruppe
STRALSUND
DANZIG
[BREMEN]
Ostsee-Gruppe
FEICHTEN
SALZBURG, St. Peter
BRESLAU, Dorotheen
SUERMONDT
GERMANISCHES MUSEUM Nr. 233
WÜRZBURG
Westliche Gruppe
HUY
CAUB
Horizontaltypus
SALZBURG, Franziskaner
BERCHTESGADEN
WINHÖRING
HORB
WEILDORF (BISINGEN)
SALZBURG (Kassel)
HORCHHEIM
Alpenländische Gruppe

Die wirkliche erst bietet die wichtigsten Möglichkeiten der geistigen Gestaltwerdung. Einwirkungen von Gegend zu Gegend können durch mitgebrachte Eindrücke, aber auch durch versandte Werke entstehen. Es ist Wanderung jedesmal, aber einmal wandert der Künstler, das andere Mal das Werk. Das letztere, der Export, liegt vor von Salzburg nach Horb, von Breslau nach Thorn. Das versandte Werk kann einsam bleiben und vielleicht spät erst mit dem Reiz des Fremden eine verwandelte Nachfolge vereinzelt entzünden. Es kann auch, schnell begriffen, in der Sphäre seines eigenen Generationswillens Folge, ja Nachahmung erwecken. Diese kann provinziell beschränkt bleiben wie die Übersetzung der vornehmen Kalksteinfigur von Horb in die ländlichere Schnitzerform des Weildorfer Meisters. Sie kann eine sehr genaue und doch eigenartige Nachbildung erwecken, so die Thorner Form in Stralsund. Diese Folgeform kann dann freier weiterwirken, wie vielleicht die Stralsunder nach Danzig. Hier braucht schon kein schlesisches Vorbild mehr vorausgesetzt zu werden. Die plattdeutsche Ostseekunst hat den Typ sich angeeignet, nun wandert er: Typenwanderung. Jetzt hat die reale Wanderung des Werkes eine geistige eingeleitet. Diese Verlegung aus dem räumlichen Transportwege in den innerlichen der Phantasie macht den Ursprung der Bewegung schon undeutlich und nähert die Situation jener anderen, bei der nicht das Werk, sondern der Künstler wandert. Es kann einer einen frischen Eindruck empfangen haben, der in ihm weiterzeugt. Wenn er, am neuen Orte angelangt (den wir nun oft seine „Heimat“ nennen), ihn gestaltet, so hat er kein reales Vorbild vor sich, sondern ein dunkel-allgemeines, rein psychisches Gebilde, einen Gedächtnisschatz, der sich längst produktiv in ihm gewandelt. So denke ich mir die Entstehung des alpenländischen Typus aus dem böhmischen. Ein Salzburger (der nicht einmal ein Einheimischer zu sein braucht) hat im Osten ein solches höfisch-feines Werk gesehen. Er schafft zu Hause etwas wie jenes, keine freie Kopie, sondern eine konkurrierende Eigenschöpfung ähnlicher Art, in die Einzelzüge des anregenden Eindrucks einfließen: Typenwettbewerb. Nun kann wieder der Kreis der Möglichkeiten sich entrollen, Versand und innerliche Umbildung von hier aus beginnen. Ebenso kann aber einer auch neben allgemeiner Erinnerung seine Skizzen vom Ganzen oder von einer beglückenden Einzelheit mit sich tragen. Das letztere zeigen die Südostdeutschen. Einer kommt von Westen nach Osten – zum ersten Male, als Fremder, oder zurück, als Heimgefundener, der Krumauer etwa – er schafft etwas sehr Östliches, bringt aber zugleich das französische Motiv des Kindes genau hinein. Andere, räumlich benachbarte, in denen

das Ganze seines Werkes weiterwirkt, empfinden gerade dieses hineingeheilte Motiv nicht als wesentlich, so der Wittingauer. Aber noch von einer andern Stelle hat dann der gleiche Krumauer eine Anregung mitgebracht, vielleicht von Burgund, sicher aus der unbekannten Heimat der Louvremadonna: das Grundschema der Gesamtfigur. Dieses gleiche Schema kennt auch der Breslauer Meister. Und nun entwickelt sich die parallele, aber verschiedenartige Auslegung gleichen Vorbildes. Es können – wie es hier geschah – zwei solche Auslegungen in einem Kulturkreise entstehen. Es kann dann die schon verschiedene, aber verwandte Grundform – denken wir an unsere „schlesische“ und „südböhmische“ – auf ein heimisches Prinzip auftreffen, es kann dieses wieder hineinheilen. So geschieht es mit dem Gnadenbildtypus, der die Oberpartie ergreift. Typenbegegnung und Mischung also. Mischung fremder Eindrücke miteinander, Hineinwachsen von Heimischem in fremdes Vorbild, Anfliegen fremder Erinnerung an Heimisches. Auch Winhöring, wo Westliches und Östliches sich auf alpenländisch begegnen, ist ein Beispiel. Es kann nicht nur eine fremde Stilrichtung, es kann auch eine Nachbarkunst sein, die ihre Wirkungen hinübersendet. So prägt sich der feine Bildraum der böhmischen Gnadenbilder dem festen Block auf, dessen Urbild ein vielleicht abgelegenes Land, vielleicht Burgund, geliefert hat. Und die Auswahl der verschiedenen Bilder wieder begegnet sich mit der Verschiedenheit der Auslegung des plastischen Schemas. Zuletzt kann sich alles kombinieren, indem etwa eine vom Westen angeregte östliche Kunst ihre neue Formulierung als Versandwerk wieder in den Westen schickt: Hinweg durch Wanderung des Künstlers, Rückweg durch Wanderung des Werkes. Ich habe wahrscheinlich machen können, daß eine Figur des Breslauer Typus am Oberrhein bekannt gewesen sein muß, wo gerade seine Fremdartigkeit einen Einzelnen reizen mochte (47). Meister E. S. hat das Motiv in den Kupferstich übersetzt, und auch die Plastik seiner Zeit und Gegend hat es aufgenommen. Den Weg gab es: 1404, so erzählen Specktlins Kollektaneen über das Straßburger Münster, „kam ein künstlich Marienbild her von Prag in Böhmen, welches die Junckherren von Prag gemacht haben, das schenkte Conrad Frankenberger, des Werks Ballierer“ (48). War es eine Pietà oder eine schöne Madonna? Den Weg jedenfalls gab es.

Es gibt noch weitere, noch schwerer greifbare geschichtliche Verbindungen als diese verschlungenen Filiationen. Unser Typus ist in seiner Reinheit gewiß an die Kunst um 1400 gebunden. Er setzt das weiche Massengefühl voraus, das erst in der zweiten Hälfte des Vierzehnten sich bilden konnte, seit

jener großen Wendung vom Bewegten zum Zuständlichen, vom Rhythmisch-Summierten zur Totalität, vom Zeichnerischen zum Malerischen, die ganz Europa um 1350 ausführte; das flache Reliefgefühl des früheren Vierzehnten schloß die wogenden Formen unseres Typus noch aus. Aber wenn man sehr weit zurückzublicken, wenn man geschichtliche Verbindung nicht nur auf den Wegen der Einflüsse und der Typenwanderung, sondern zuletzt als selbständige Erlebnisse eines geheimnisvollen Gesamtorganismus anzusehen wagt, wie Gedankenbildungen eines Gehirnes, die auftauchen, zurücksinken, verwandelt wiederkehren, so darf man vielleicht sagen, daß dem reifen Dreizehnten, das sich auf harmonische Kontraste verstand, eine Vorform unseres Typus möglich sein mußte, eine ferne und monumentalere gewiß. In der Tat – sieht man daraufhin eine Madonna des Magdeburger Domes an, die ihr Wesentliches dem Dreizehnten verdankt, vergleicht man sie etwa mit der Thorner, so meint man unser Problem schon einmal aufleuchten zu sehen, das Grundsätzliche der Gesamtform und manche Einzelheiten bis zu der bügelförmig die oberen umfangenden Hauptschüsselfalte, die unsere „Haarnadel“ vorwegnimmt. Hinter der Magdeburger aber steht – noch viel ferner – vielleicht die Vierge Dorée von Amiens, eine der schönsten Stellen, wo die Kathedralenplastik das Intime schon einmal aufzusuchen wagt, dessen Sieg unser Typus voraussetzt. Und wenn man in der Magdeburger ein spezifisch deutsches Ausrauschen der inneren Kräfte zu spüren meint, ein erstes Aufblitzen des Gewandmotivs unserer Schönen, so hat die Gottesmutter von Amiens schon das Apfelmotiv, dessen jene sich so gerne bedienten. Der harmonische Kontrast zwischen Figurenkern und Gewandschale, der vom Dreizehnten her noch möglich, schon einmal möglich war, wurde es um 1400 wieder; aber nun breitet die Atmosphäre des malerischen Sehens, die Errungenschaft der Mühen des Vierzehnten, einen neuen Duft über die Gestalt.

Nichts wäre falscher, als in den Verbindungen nach Frankreich zurück eine Beeinträchtigung der deutschen Originalität zu erblicken. Nach allem, was wir sehen können, war die echte, entwickelte Schöne Madonna nur in Deutschland möglich – selbst ein Vorklang wie der Magdeburger ist eminent deutsch. Aus Deutschland kommt das Wesentliche, eigentlich Stilbildende: der Sinn für den Reiz der Umwege in der Form, das schnelle Tempo, der lange Atem. Das spätere Deutschland, nach den Folgen der Reformationskrisis, hat das alles aus der Welt des schweifenden Blickes in die Welt der verwickelten Töne, der verschlungenen Worte und Gedanken hinüberverlegt. Solange aber, in jenem alten Deutschland, die sichtbaren Formen die wichtigste Kunstsprache

unseres Volkes bildeten, ist dieser Reiz der Mühen für das Auge das sicherste Erkennungszeichen deutscher Art. Auch die Madonnen des Ostens tragen es unter der Hülle ihrer holden Trägheit. So international bedingt und vielverschlungen das Werden unseres Typus also sein kann, sein Wesentliches bleibt deutsch, sein Ruhm ein Ruhm unserer Kunst. In Deutschland sehen wir ihn auch zu Ende gehen. Als gegen 1440 hin der Reiz der ununterbrechlichen Linie erlosch, von dem die holde Schönheit unserer Madonnen den tiefsten Vorteil zog, als die neue Brüchigkeit eindrang, verscholl ihr Klang. Die Madonnen von Lippach bei Markdorf im Südwesten, von Goyau (49) im Südosten, verdanken ihre Ähnlichkeit einer parallelen Lage im Organismus des geschichtlichen Wachstums an ebendieser späteren Stelle. Dann schlief der Typus ein. Ein letzter Ton, kaum vernehmlich, noch bei Kaschauer in der Madonna von Freising. Die zweite Gotik der entwickelten Multscherzeit, die neue Kunst der langen, aber brüchigen Linie, hatte keinen Platz für diese Regungen. Erst der neue Bewegungsrausch, der von Nikolaus Gerharts Art her den einzigartigen Stil von 1480 vorbereitete, entdeckte noch einmal den Reiz der Schönen Madonna und gab ihm seine eigene, gewandelte Sprache. Das Kaiser-Friedrich-Museum, das so viele Nebenbeiträge zu unserem Probleme bietet, bewahrt auch, als einen seiner kostbarsten Schätze, die letzte „Schöne Madonna“. Sie ist es nach Absicht und Anlage, nach Maßstab, Form und Farbe: es ist die Dangolsheimer des Simon Lainberger.

Anmerkungen

1 Vgl. besonders: Semrau, Schles. Vorzeit. N. F. VII, II. Hälfte. – Richard Ernst, Jahrbuch d. Zentralkommission IX, 1917. – Rauch, Hessenkunst 1912, S. 16. – Paul, Lübische und sundische Kunst. Diss. Greifswald. Berlin 1917. – Witte, Zeitschr. f. christl. Kunst 1911, Sp. 127, und 1920, H. 4, S. 54ff. – Isphording, Zur Kölner Plastik d. XV. Jahrh. Bonn 1912. – Buchwald, Einige Hauptwerke usw. Breslau 1921. – Garger, Kunst und Kunsthandwerk XXIV, H. 5/6, S. 122. – Das Problem wird in zwei bald gedruckt zu erwartenden größeren Arbeiten weiter beleuchtet werden, von Erich Wiese über die schlesische, von Frau Dr. Zimmermann über die mittelrhein. Plastik.

2 Semrau, S. 188/189.

3 Die Bonner, früher als aus Sandstein bezeichnet, ist von Kalkstein, einem feinen, „fast weiß, mit einem Stich ins Bläuliche“. „Die Herkunft ist geologisch nicht festgestellt.“ (Freundl. Auskunft der Museumsverwaltung.) Ich bin mir bewußt, daß in meinen Darlegungen eine Lücke ist, solange die Materialfrage nicht entschieden wird. Wahrscheinlich spielt Pläner Kalkstein eine Rolle – der aber auch unverarbeitet, z. B. 1492 nach Görlitz, verschickt worden ist, also nicht gerade Prager Arbeit beweist. (Vgl. Semrau, Schles. Vorzeit. N. F. IV, S. 76.) – Wie mir mehrfach Museumsvorstände bestätigten, sind die Geologen selbst oft sehr unsicher. Die Thorner bezeichnet Semrau als aus „mattrötlichem Marmor“. An der Bonner sind — nach der erwähnten freundlichen Auskunft der Museumsverwaltung — ergänzt: „an der Maria die Nasenspitze, die rechte Hand, von der linken Hand die Spitzen der 3 Mittelfinger, die Mantelschließe auf der Brust, ferner das Kind vom Nabel aufwärts sowie seine beiden Füße (nicht also nur der Hinterleib und die Beine)“. – Cohen, Führer d. d. Bonner Provinzialmuseum, 1913, S. 29 (Nr. 16058), erinnert an französisch-burgundische Plastik.

4 Abb.: Breslau bei Semrau. – Krumau 1 und 2, Wittingau, Pilsen, Nesvacil, Suchenthal bei Ernst. – Tismitz: Böhm. Kunsttopogr. XXIV. (Böhmisch-Brod) Fig. 297. – Nesvacil ebenda XXXV (Beneschau). – Maria-Kulm: Mitteil. d. Zentralkomm. XVI, Nr. 1, Fig. 57.

5 Schmitt-Swarzenski, Meisterw. d. Bildh. a. Frankf. Privatbes. T. 46–48. Ich höre jedoch, daß sie aus Großloping (Kärnten) stammen soll.

6 Den Hinweis verdanke ich Erich Wiese. Abb. Sprawozdania VII, LXIII.

7 Vöge, Nr. 59.

8 Cicerone, A. XIV, H. 13. Nach einer Mitteilung von Frl. Ameisen am Krakauer Nationalmuseum, in die mich E. Wiese freundlichst Einsicht nehmen ließ, gibt es in Polen eine ganze Reihe verwandter Madonnen, die ausnahmslos gleich der Lemberger (jetzt Krakau, Nationalmuseum) aus Alabaster sind.

9 Zeitschr. f. christl. Kunst 1920, S. 56.

10 Darüber ein mir unbekannter Aufsatz von Swarzenski in einer ungar. Zeitschr. – Lüthgen, Niederrh. Pl. T. XVIII, 1, u. Got. Pl. i. d. Rheinl., Taf. 50.

11 Dehio, Gesch. d. deutsch. Kunst, Bd. II, Abb. 279, 281. Caub bei Schmitt-Swarzenski, T. 49, u. Lüthgen, Got. Pl., T. 47–49.

12 Vitry-Brière, La Sculpt. franç. au Moyen-Age pl. CXI, 1.

13 Demmler, Kat. d. Slg. Oertel, T. 18B.

14 Garger, a. a. O. S. 106ff.

15 Inv. N. B. IV, Fig. 160.

16 Schmitt-Swarzenski, T. 43.

17 Walsdorf, T. 34. Daß hier eine „Schöne“ vorkomme, erfuhr ich zuerst von Herrn N. Pevsner (Leipzig).

18 Vitry-Brière, Pl. CXI, 5, und Walsdorf, Kirchl. Figürl. Bildhauerwerke. Verl. Bruno Weßling 1907. Taf. 50, 1.

19 Vitry-Brière, Pl. CXI, 7 und 2. – Ich erinnere auch an die noch ältere Burgunderin des K. Fr. Mus. Inv. 7689.

20 Vitry-Brière, Pl. CXI, 6, 8.

21 Neuwirth, D. Braunschw. Skizzenb. e. mittelalterl. Malers. Prag 1897. Taf. VI, XV.

22 Böhm. Kunsttopogr. XV, Fig. 85.

23 Burger, Deutsche Malerei I, S. 138.

24 Ebenda, Fig. 155.

25 Prokop, Markgrafschaft Mähren, Bd. 2, Fig. 911. Text S. 629.

26 Österr. Kunsttopogr. 9, Fig. 142, S. 108.

27 Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig, Hiersemann 1908, Taf. 4. – Text S. 45. „Wie eine Statue“, sagt Fischer mit richtigem Gefühl.

28 Semrau, Abb. 5. Ernst, Abb. 109.
29 Vgl. Garger, a. a. O. S. 117.
30 Inv. O. Baiern. Fig. 265.
31 Weise, P. Got. Holzpl. um Rothenburg, Horb und Hechingen. – Tübingen 1921. Abb. 36/37. Baum, Got. Bildw. Schwab. T. 45.
32 Die Angabe der Provenienz, die mir sehr gelegen kam, fand ich bei Schäfer (s. unten). Herr Dr. Luthmer hatte die Freundlichkeit, sie mir ausdrücklich zu bestätigen.
33 Weise, Abb. 35.
34 Ebenda, Abb. 46–48.
35 Österr. K. T. 12, Fig. 34.
36 Wiese, Cicerone, A, XIV, H. 13.
37 Paul, S. 62.
38 Ehrenberg, D. Mal. u. Pl. v. 1350–1450. Bonn 1920. Abb. 79.
39 Cicerone, A., XIV, H. 21, S. 849ff.
40 Finlands Kyrkor, Helsingfors 1912, S. 97.
41 Schweitzer, Taf. 54 rechts.
42 Pinder, Mittelalterl. Pl. Würzburgs, Taf. LVI.
43 Hier kämen vor allem mitteldeutsche Madonnen in Betracht, die Dr. Wiese zur Zeit untersucht: Heiligenstadt, Arnstadt, Wilsdruff (diese nach dem Y-Typus hin). Die der Meininger Stadtpfarrkirche noch ferner. Unserer Fassung am nächsten kommt in diesem Gebiete noch die Madonna aus der Erfurter Futterstraße Nr. 2 (Erfurt, Mus.) mit dem saugenden Kinde.
44 Burger, Dtsch. Mal. I, Abb. 100k.
45 Schweitzer, Taf. 54 links.
46 Semrau, Abb. 4. – Inv. Rheinprov. VII, Fig. 215/216.
47 Zeitschr. f. bild. K. 1921, H. 7/8.
48 Vgl. Bach, Repert. f. Kunstw. 1901, S. 116.
49 Lippach, Phot. Kratt-Karlsruhe. Goyau b. Ernst, Fig. 93.

ANTIKE KAMPFMOTIVE IN NEUERER KUNST

Erschienen im „Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", München 1928
[Festschrift für Paul Wolters]

Im 26. Psalme des karolingischen Utrecht-Psalters, in einer Zeichnung des Lionardo da Vinci und bei Rubens – bei diesem mehrfach, am deutlichsten in der Berliner Skizze zur Schlacht von Tunis – findet sich ein Motiv von verblüffender Ausdruckskraft in überraschender Ähnlichkeit: ein Pferd, im Kampfgetümmel hochgebäumt, den Kopf wild rückwärts schleudernd, die gekrümmten Vorderhufe ins Leere hauend, mit dem Ausdruck fesselloser Verzweiflung, als ob es schriee; grandios und hilflos zugleich. Jeder versteht das Motiv aus dem Leben selbst, und gleichwohl meint man gerade diese Prägung als etwas Einmaliges und Gemeinsames zugleich nicht vergessen zu können, gleichwohl wirkt die Übereinstimmung so, als liege sie nicht nur im erlebbar Wirklichen, sondern in der Formung durch den menschlichen Geist, als sei sie „mehr als Zufall".

Ist sie es doch nur? Und was hieße hier Zufall? – Das Auftreten gleichartiger Motive kann von zwei Polen her gedeutet werden: Einfluß oder Wachstum. Ein Formenmotiv kann gewandert sein, über lange Zeitstrecken hin; seine Wiederkehr kann Erinnerung sein, Wiederauftauchen und Aktivwerden eines künstlerischen Eindrucks, also wirklich – bewußt oder unbewußt – Wiedergabe, also wirklich: Einfluß. Doch ebensogut kann das gleiche Motiv aus verwandten geistigen Lagen sich mehrfach selbständig bilden, es kann selbständig erwachsen. Welche Art der Deutung eine geschichtsforschende Menschenart, eine „Zeit", bevorzugt, das kann auf sie selbst ein Licht werfen. Als das Exaktere gilt auf den ersten Blick die Voraussetzung einer notwendigen Verknüpfung auffallend ähnlicher Fälle durch persönliche Eindrücke schöpferischer Menschen, also die Idee der realen Weiterpflanzung. Sie arbeitet mit sogenannten bekannten Größen: Austausch, Zwischenhandel, Weitergabe, Wiedergabe. Als Voraussetzung ist freilich auch sie nur Glaube, jedenfalls in dem Augenblicke, wo sie als die ausschließliche, weil einzig kontrollierbare Möglichkeit gilt (die andere könnte nur konstatierbar sein). Sie hat für sich, daß sie mit menschlichem Handeln in doppeltem Sinne rechnet. Die andere Möglichkeit kann von der ersten her romantisch aussehen. Sie ist in Wahrheit

einfach. Sie rechnet mit dem menschlichen Werden, mit der Originalität im echten Sinne. Sie grundsätzlich und ausschließlich zu bevorzugen, würde wieder Glaubenssache sein – nicht weniger, als sie grundsätzlich abzuleugnen. Die zweite Auffassung ist die jüngere. Wie soll man zwischen beiden Möglichkeiten stehen? Nun – zwischen ihnen; sie sind beide wirkliche Möglichkeiten. Nur das primitive Denken in A und Non-A wird die einfachste Form der Antithese wählen, die Alternative, das Entweder-Oder. Aber die einfache Antithese ist der schlimmste Feind der geschichtlichen Wahrheit. Entwickeltere Geschichtsbetrachtung wird die Antithese nur im Sinne polarer Möglichkeiten zulassen, mit zahllosen Zwischenstufen und Begegnungen, sie wird mit der Gleichzeitigkeit der Grundmöglichkeiten rechnen. Sie wird in unserem Falle dem menschlichen Geiste die Fähigkeit zutrauen, selbst überraschend Ähnliches in voller Unabhängigkeit aus entsprechenden Lagen, an verschiedenen Herden und nicht nur durch Ansteckung, zu erzeugen; aber sie wird selbst in einem Falle, der diese Möglichkeit als entscheidend nahelegt, auch die Weitergabe, die wirkliche Verpflanzung nicht völlig ausschließen. Sie wird mit beidem rechnen. Nun scheint freilich die Lage noch schwieriger, für eine alleinherrschende Einflußtheorie jedenfalls noch bedenklicher, wo es sich nicht um mathematisch-ornamentale Formen, sondern um Wiedergabe der Erscheinungswelt handelt. Hier tritt das wirkliche Erlebnis als Fehlerquelle der Deutung hinzu. Da es immer und überall wieder möglich ist, kann es sich selbst immer von neuem spiegeln – so könnte man wenigstens glauben. Aber die Geschichte der Kunst ist auch eine Geschichte der Themen, der ständigen Auslese des Formwürdigen. Nicht nur, wie – auch was man darstellt, das ist schon Bekenntnis und menschliche Tat. Und an das Was pflegt das Wie sich anzuhängen. Wir sind als Künstler mehr Sender denn Empfänger. Die Geschichte der Kunst ist auch keineswegs die Geschichte einer geradlinig stetigen Erweiterung des Themenkreises. Sie zeigt, wie große Möglichkeiten, Wirkliches widerzuspiegeln, untertauchen können, um nach langer Zeit unvermutet wieder zu erscheinen. Es bleibt dabei, daß die Verwandtschaft einer geistigen Lage Voraussetzung ist für Verwandtschaft formaler Motive – selbst, ja gerade dann, wenn es sich um Prägung lebendiger Eindrücke handelt.

Nun ist eines deutlich: der Meister des Utrecht-Psalters, Lionardo und Rubens – alle drei sind feurige Geister von unwiderstehlichem Temperament. Jeder von ihnen überleuchtet für uns Heutige ein ganzes Zeitalter, bei jedem hat man den Eindruck eines rastlosen Bewegungsdranges, einer persönlichen Kühnheit des Gefühls, also auch des Vortrags, die um ihrer eigenen Selbst-

darstellung willen zu Motiven von objektiver Kühnheit und Bewegtheit als dem thematisch Kongenialen greift. Es ist, so verschieden diese drei Menschen waren, etwas da, das ihre Individualitäten verbindet. Das ist schon Verwandtschaft der geistigen Lage. Aber sie geht noch weiter. Der jedesmal für seine Zeit einzige und unvergleichbare Mensch steht doch in einer Geschichtslage, die ihn nicht nur heraushebt, sondern auch ermöglicht. Auch sie ist bei allen drei Künstlern vergleichbar. Der Psalter-Meister und Rubens besonders treffen sich darin, daß sie offenbar nordische Menschen sind, die eine ferne, aber ihnen innerlich notwendige Welt mit starkem Arme ergreifen: Rubens als etwas ihm Neues die südliche überhaupt, der Utrecht-Meister – als etwas Altes, noch immer, noch einmal – die Antike. Hinter jedem steht etwas, das Geschichtliche, das „außerhalb seines Wesens" liegt und es dennoch bedingt. Die Paradoxie, daß es damit also doch noch zu seinem Wesen gehört, erzielt wieder jene Doppelperspektive, ohne die wir nicht auskommen können. Freilich wissen wir nicht mit völliger Bestimmtheit, welcher Nation der Illustrator des Psalters angehörte. Nachdem die frische Kühnheit seiner Form zuerst als rein nordisches Gut angesehen worden (Springer), trat das Hellenistische fast übermächtig für uns zutage (Graeven), so daß es wieder nötig wurde, das Nordische zu betonen (Swarzenski). Wir werden heute auch hier wieder mit der Kombination des Verschiedenen, mit Persönlichkeit und Erbe, mit Tat und Überlieferung rechnen: südliche Formenwelt, ursprünglich antike, aber auf jeden Fall von einem ihr schon fernen Geiste her gesehen, einem sicher zeitlich und räumlich fernen. So stark und unverkennbar das antike Erbe ist, das sich immer wieder, selbst in statuarischen Typen, bei gänzlich antistatuarischem Vortragsstile bezeugt – dieser Vortrag selbst ist auf jeden Fall eine nicht mehr antike Leistung. Ähnlich steht es mit Rubens gegenüber der Monumentalwelt des Südens, gegenüber Lionardo selbst. Lionardo aber, dieses größte Wunder des menschlichen Geistes, steht zwischen dem karolingischen und dem hochbarocken Künstler als ein ebenfalls sehr freier Europäer, der zu allererst eruptiv und selbständig schafft und dennoch von den Formen einer großen Vergangenheit, auf ihrem Boden lebend, wie selbstverständlich weiß. – Aber er ist doch, anders als jene, ein „Klassiker"? – Gewiß nicht nur dieses. Für keinen ist das Wort „Klassik" als Formenbegriff so sehr zu eng wie für Lionardo. Was er für die Anghiari-Schlacht wie für einen Teil der Denkmalsprojekte ersann, war in höchstem Grade barock gedacht, in einem viel weiteren, späteren Sinne barock als der unmittelbar anschließende Früh- oder Protobarock um 1520. Die Nächstjüngeren, die

sich an ihm entzündeten, Michelangelo wie Raffael, waren noch unfähig, gerade das, was jene Entwürfe auszeichnete, zu entwickeln; schon weil ihnen das schöpferische Ja zur gesamten Fülle der Welt, die barocke Breite, fehlte, schon weil beide kein echtes Gefühl für das Tier hatten. Die ganze großartige Weite des entwickelten Barocks war in Lionardo vorweggenommen, und erst in Rubens konnte diese Seite seines Wesens wiederkehren – so wie Rubens selbst in Delacroix. Das bewegte Schlachtenbild gehörte notwendig zu dem Psalter-Illustrator, zu Lionardo, zu Rubens; ebenso notwendig, wie es zu Raffael und Michelangelo, obwohl sie es beide zu leisten hatten, innerlich nicht gehörte. Alle drei Künstler aber standen in einem schöpferischen Blicke zu einer vierten Welt hinüber: zur Antike. Alle drei dachten barock im Blicke auf eine ferne Antike, die sie gerade da verwandelten, wo sie ihnen verwandt war. Alle drei übrigens fanden in den unmittelbaren Nachfolgern keineswegs eine Steigerung, sondern zunächst nur eine Dämpfung und Abkühlung ihres Wesens.

Aber ist nicht außerdem zwischen ihren so auffällig verwandten Prägungen des gleichen Motives eine geschichtliche Verbindung unmittelbarer Art? Für Lionardo-Rubens zunächst ist sie gar nicht zu bezweifeln. Das eine Wort Anghiari-Schlacht läßt beide Namen stets zugleich aufklingen. Rubens verdanken wir die wesentliche Erhaltung einer Hauptgruppe aus Lionardos barockestem Werk. Zwar hat Rubens das Original, das Lionardo wohl im Herbst 1503 begann und nur zu kleinem Teile ausführte, nicht mehr sehen können. Der Saal des Palazzo Vecchio, den die beiden größten Florentiner mit den Bildern des kriegerischen Ruhmes ihrer Stadt schmücken sollten, war 1557 durch Vasari neu bemalt worden. Aber den Karton muß Rubens gesehen haben; seine Zeichnung im Louvre, von Edelinck gestochen, verbreitete den Ruhm des Fahnenkampfes. Rubens muß auch die zahlreichen Einzelentwürfe gekannt haben, insbesondere das Blatt der venezianischen Akademie. Die Übereinstimmungen insbesondere zwischen der Schlacht von Tunis und dieser Zeichnung gehen außerordentlich weit. Sie betreffen außer den Reitern auch die Fußkämpfer in der Nähe. Daß das Motiv, das wir nur einleitend und vorläufig isoliert betrachten, in Wahrheit nicht allein sich wiederholt, das verbietet, hier an Zufall, das heißt genauer: an völlig unbeeinflußte Neuschöpfung bei Rubens zu denken. Schöpfung freilich bleibt hier durchaus. Nur fand Rubens Dinge, die erst ihm wieder von innen her möglich waren, bei Lionardo so stark sich entgegengeformt, daß sie sich zwangsmäßig meldeten, sobald er in ihre Nähe kam. Hier stehen wir auf festem Boden. Wie aber erklärt sich Lionardos Verhältnis zum Psalter?

Daß er ihn gekannt habe, ist ausgeschlossen. Lionardo verhielt sich zum Psalter-Meister nicht so wie Rubens zu ihm selbst. Er wußte nichts von ihm. Wir stehen vor einem Rätsel – jedoch nur, solange wir die einzige Erklärung derartiger Übereinstimmungen von Einflüssen, sogar nur: solange wir sie von unmittelbaren Einflüssen allein erhoffen. Es ist gewiß zunächst das schöne Naturwunder der Temperamentsverwandtschaft, das hinter dem Gleichklange der Form erscheint. Wir greifen hier schöpferische Augenblicke von höchster Macht, feurige Vorstellungen, die schon durch die verwandte Glut der Künstler ähnlich werden konnten. Aber diese Ähnlichkeit ist denn doch zu verblüffend; es muß ein drittes geben, das X zu A und B, das beide Male in unabhängiger Verwandtschaft neu geformt, doch eben beide Male zur Stelle war. Es ist da und bleibt kein X, wir haben es schon genannt: es kann nur die Antike sein. Daß der Utrechtpsalter sie überall voraussetzt – ohne dadurch seine völlige Eigenart zu verlieren – ist zu bekannt, um noch einmal bewiesen werden zu müssen. Es genügt, an Tikkanens Feststellungen zu erinnern, an die antiken Wassergottheiten, ja nur an die römische Priesterin des 24. Psalmes. Daß auch Lionardo die Antike kannte, ist ebenso sicher. Wie seine Generation sich mit ihr beschäftigte, beweist allein schon der Codex Escurialensis, den Hermann Egger 1906 als „ein Skizzenbuch aus der Werkstatt D. Ghirlandaios" herausgab. Der Escurialensis bringt auf einer ganzen Reihe von Blättern Sarkophagreliefs, Werke, die der Psalter-Illustrator ebensogut kennen konnte wie Lionardo. Er hat sie gekannt, wenn auch wahrscheinlich vor allem durch Weiterwirkungen in der Illustration. Denn wirklich, gerade unser Motiv findet sich in den Sarkophagreliefs wenigstens als sehr nahe heranführende Vorform – wohl niemals ganz mit der blitzhaften Abkürzung, wie sie die abendländischen Schöpfungen fanden, aber doch so deutlich, daß es offenbar nur jener Blitze bedurfte, um an ganz verschiedenen Zeitpunkten, durch den Zutritt verwandter Bedingungen, nunmehr in sich tief Verwandtes der Form zu entzünden. Es handelt sich um antike Reliefplastik, in der statuarische Elemente, noch so sehr verwandelt, doch eine größere Rolle spielten als in den dämonisch genial hingeworfenen Skizzen. Das Motiv hängt mit dem Rossebändigen zusammen. Regelmäßig ist ein Mensch mit dargestellt, der das gebäumte Roß zu halten sucht. Aber die Form, die sich bei den Abendländern gesteigert emanzipiert, wird dabei schon sehr deutlich. Bl. 55 des Codex Escurialensis gibt auf der Vorderseite einen Reliefstreifen, von dem es obendrein so gut wie sicher ist, daß auch Rubens ihn kannte. Es ist eine Amazonenschlacht dargestellt, das Thema, an dem der Rubens des 2. Jahrzehnts des

17. Jahrhunderts seine Neigung zur Kampfdarstellung am genialsten gezeigt hat. Die Verwandtschaft der linken Flügelgruppe des Sarkophags mit der Hauptgruppe auf der Brücke in Rubens' Münchener Bilde hat, wie der Verfasser nachträglich feststellte, auch Robert schon gesehen. Er hat („Die antiken Sarkophagreliefs" II, S. 96) wenigstens betont, daß Rubens die Komposition benutzt habe. Hier interessiert, daß gerade unser Motiv darin vorgeformt ist. Der Sarkophag stand vor der Zeit des Rubens offen vor SS. Cosma e Damiano in Rom, er war leicht zugänglich. Später, nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, gelangte er in das Belvedere des Vatikans. Dort hat ihn Pozzo für sein Museo Cartaceo gezeichnet. (Heute die linke Ecke der Vorderseite im Palazzo Salviati; Robert, a. a. O. II, Nr. 79, Taf. 33.) Lionardo scheint die Zeichnungen des Escurialensis überhaupt gekannt zu haben. Auch Bl. 40 z. B., der Florentiner Phaeton-Sarkophag, zeigt Lionardo-Pferde, die durch eine leise Umdeutung zum Sichverbeißen zu bringen waren. Aber bleiben wir bei unserem Motive. Der Sarkophagteil im Palazzo Salviati unterdrückt freilich gerade das wesentliche Element der ausgreifenden Vorderbeine, aber er gibt dafür das kontrapostische Gesamtmotiv in der charakteristischen Steilheit. Ein anderer (Robert II. 69, Tafel 28), 1836 in Saloniki gefunden – im Gebiete der griechischen Kirche, deren Kunst nun wieder der Utrecht-Psalter voraussetzt! –, gibt gerade das leidenschaftliche Ausgreifen sehr großartig. Lionardos Entwurf der Poseidon-Pferde in Windsor (Popp, L.d.V. Zeichn., München 1928, Taf. 28) sieht wie eine Redaktion im Gegensinne aus (das Pferd vorne rechts!). Dieser Entwurf, nach Popp spätestens 1504, fällt gerade in die Zeit der Schlachtenentwürfe! Noch deutlicher aber ist die Pferdestudie in Windsor (Popp 56), in der verschiedene Vorstellungen sich abspalten – sie zeigt drei Vorderbeine, mehrere Kopfhaltungen gleichzeitig –, durchdrungen von unserem Motive, das hier mit der üblicheren Vorstellung des sprengenden Reiters sich kreuzt und in sie einbricht. Ganz blaß und klein erscheint unser Motiv, weitergedacht, dann auf dem gleichen Blatte links unten. Man kann bei Robert II, Taf. 31–36, 39, 48 immer wieder unser Motiv finden. Hervorgehoben sei Robert II, Taf. 36, Nr. 87, ein Sarkophag in Venedig, angeblich aus Rom, bei dem der heutige Zustand die ausdrucksvolle Zäsur zwischen dem bändigenden Menschen und dem Pferde schafft, des Pferdes Form isoliert. Auch Robert II, Taf. 39, Nr. 92b, im Belvedere, ist ein gutes Beispiel, ebenso der Sarkophag im Dome von Mazzara, Robert Nr. 86, sowie Nr. 80, im Vatikan. Es gibt also bestimmt antike Vorformen, die der Fassung bei den drei abendländischen Künstlern zum Teil außerordentlich nahe kommen. Der Psalter-

meister muß solche Vorformen gekannt haben, wie Lionardo und wie Rubens. Rubens wieder hat obendrein Lionardo gekannt. Bei ihm ist das Motiv nicht nur in der Schlacht bei Tunis – auch in der Amazonenschlacht, in der Berliner Bekehrung Pauli, in der Münchener Löwenjagd verwendet; und in dieser letzteren wieder ist es sogar das besonders genaue Vorbild für die Berliner Schlachtenskizze. Es gehört der köpflings Herabstürzende dazu. Und so geschieht das Seltsame, daß die einander fernsten der drei Künstler, der Psalter-Illustrator und Rubens, sich am genauesten motivisch treffen. Auch das karolingische Blatt zeigt einen sehr ähnlichen Gestürzten.

Wir dürfen das bisher Beobachtete zusammenfassen: ein antikes Kampfmotiv, eines von den vielen, die sich in den zahlreichen Darstellungen der Amazonomachie in immer neuer Begegnung erhalten haben, liegt bei allen drei Künstlern ihrer besonderen Prägung zugrunde. Die Verbindung geht zum Psaltermeister so unmittelbar wie zu Lionardo. Sie geht auch zu Rubens unmittelbar, zu diesem aber außerdem und weit deutlicher noch durch Lionardo hindurch. Das erklärt vieles, doch nicht alles; es erklärt besonders nicht, wieso die Ähnlichkeit zwischen dem Psalter und der Berliner Rubens-Skizze (die doch gerade gar keine unmittelbare Verbindung haben) fast noch schlagender ist als die zwischen der Skizze und Lionardos Zeichnung in Venedig. Möglich, daß hier noch Glieder einer Kette fehlen; möglich, aber nicht nötig. Hier eben ist der weniger kontrollierbare als konstatierbare Faktor einzusetzen: das ähnliche Handeln ähnlicher Geister in ähnlichen Lagen. Alle drei sind nicht in der Lage von Reliefplastikern, alle drei sind in der schöpferischen Siedehitze temperamentvoller Improvisation. Etwas Gemeinsames ist da, das bei allen drei Meistern eine gemeinsame Steigerung und Neudeutung des gleichen Motives bringen kann: sie sind eben doch nicht Griechen, wie sie auch nicht Plastiker in erster Linie sind. Und so ist doch nicht alles, gerade das Letzte und Entscheidende nicht, Einfluß – sondern Wachstum. Nur die Kombination beider Deutungsmöglichkeiten wird dem Problem gerecht.

Aber hier können wir nicht stehenbleiben. Das künstlich von uns isolierte Motiv hatte nur den Wert eines einführenden Beispiels. In Wahrheit tritt es nicht allein auf. Im besonderen ist es regelmäßig, so auch in den drei Fällen, von denen wir ausgingen, als Motiv der Niederlage mit einem bestimmten Motive siegreichen Angriffs kombiniert. Auch im Utrecht-Psalter ist das so, wenigstens der Form, wenn auch nicht dem nunmehrigen Sinne nach (denn es handelt sich ja bei den Reitern um gemeinsame Gegner Davids, nicht Feinde untereinander). Den Typus des von links heransprengenden Helden

erkennen wir auch im Psalter, formal so, wie er bei Lionardo und Rubens in seiner echten Bedeutung auftritt. Wenn Rubens in der Schlacht von Tunis den Kontrast auch farbig ausdrückt (das helle Roß des Siegers gegen das dunkle des Gestürzten), so steigert er doch nur ein unverkennbar antikes Motiv. Dieser Helden-, Sieger- und Herrscher-Typus ist so bekannt, daß er nicht näher geschildert zu werden braucht. Er lebt im Dexileos (394 v. Chr.) und pflanzt sich von da aus bis zu den Reiterdenkmälern der Moderne fort; er lebt in zahllosen mittelalterlichen Siegeln, namentlich des 14. Jahrhunderts, er ist im Prager Georg von 1373 wie in Lionardos Denkmalsentwürfen, in Taccas Madrider Königsmonument wie in Falconets Peter d. Gr. Er ist im Alexander des Neapeler Schlachtenmosaiks wie des sidonischen Sarkophages, im vatikanischen Konstantin der Raffael-Schule wie in dem des Rubensschen Gobelin-Entwurfes. Er ist in Raffaels Heliodor, in Rubens' Heinrich IV. in der Schlacht bei Ivry und in zahlreichen anderen Fällen bis zu Delacroix hin immer wiedergekommen. Diese Profilgestalt, die ebenso zum Denkmal wie zum Bilde sich fügt, monumental und stürmisch zugleich, ist dem menschlichen Geiste, wie es scheint, überhaupt geläufig und stellt sich ähnlich sogar in fremden Kulturen ein. Bei uns hat sie ihre deutliche Ahnenreihe von der Antike her. Wir haben sie bisher, mit dem wild-kontrapostisch hochgebäumten Pferde zugleich, immer wieder in den Amazonenkampfszenen gefunden. Man fragt sich, ob nicht diese Kombination einem ganz bestimmten größeren Zusammenhange entstammt, den wir nicht mehr kennen, einer vorbildlichen Gesamtprägung der Amazonomachie. Es kann auffallen, daß sie nur selten im Gegensinne erscheint, und obendrein, wo sie in Reihen vorkommt, immer auf der linken Seite, in unseren drei ersten Beispielen ebenso wie in den antiken Sarkophagen. Gewiß, es mag mit unserer Art des Lesens zusammenhängen, daß der Angriff von links her seine überzeugende Wucht hat. Und so könnte auch hier ein allgemeines und immer neu wirksames Gesetz in seiner Wirkung mit jener eines beeinflussenden Vorbildes verwechselt werden. Indessen kommt der Angriff in der Antike zuweilen auch von rechts, und doch bleibt das Motiv an seiner Stelle links. Ein größeres Vorbild ist wenigstens nicht unwahrscheinlich, das für die einzelnen Motive gewisse Plätze kompositionell festlegte. Robert hat hypothetisch an das attalische Weihgeschenk des vollplastischen Amazonenkampfes auf der Akropolis erinnert. Irgendeine vorbildliche Komposition könnte wohl existiert haben. Doch steht dem Verfasser hier keine Vermutung zu. Wohl aber darf er als höchstwahrscheinlich feststellen, daß, wo wir auch diese Kombination finden, sie jedenfalls aus dem

7. Leonardo, Zeichnung eines Pferdes (Windsor)

Formenkreise der Amazonomachie stammt. (Daß das Pferd des Siegers, allein genommen, zahllose Verwandte auch in den Meleager-, Phaeton-, Iliupersis-Szenen – Schleifung des Hektor-Leichnams – hat, sei als fast selbstverständlich nur nebenbei bemerkt. Es ist fast die normale Vorstellung des stürmenden Rosses.) Jedoch, schon aus den obengenannten Beispielen geht hervor, daß der siegreich ansprengende Held natürlich nicht nur in dieser einen – wie es wenigstens dem Verfasser scheint, ausschließlich der Amazonenkampfdarstellung entstammenden – Kombination vorkommt. In vielen anderen, zum Teil schon obengenannten Fällen ist er mit einem vollkommen anderen Motiv der Niederlage kombiniert (oft auch mit beiden gleichzeitig). Dieses andere Motiv ist das zusammengebrochene Pferd, von dem der Reiter, meist getroffen, absteigt. Jeder Fachmann kennt das berühmteste Beispiel: es ist das Mosaik der Alexanderschlacht in Neapel, das 1836 in der Casa del Fauno zu Pompeji gefunden wurde. Bei gleichem Thema zeigt der Alexander-Sarkophag in Sidon das Motiv. Eine Reihe nahestehender Fälle ist von der archäologischen Forschung festgestellt worden: so ein Tongefäß des C. Popilius, das Hartwig (Röm. Mitt. Bd. XIII, S. 399ff., Taf. 11) in die Literatur eingeführt hat; so vor allem das sehr wichtige Relieffragment einer Römer-Germanen-Schlacht bei Arnold Ruesch in Zürich, auf das in dankenswerter Weise Professor Sieveking den Verfasser hinwies. (Rizzo hat im Bullettino d'Arte 1926, Nr. 12, dem Besitzer die Veröffentlichung vorweggenommen. Ruesch hat sich in einer eigenen Veröffentlichung kritisch dazu geäußert: „Il Bassorilievo con motivo della battaglia di Alessandro", München, Bruckmann 1926; dazu Besprechung von Lippold, Deutsche Lit.-Ztg. 1927, H. 14, Spalte 673-74.) Für die rein archäologischen Fragen ergeben sich hier neue Verwicklungen. Ruesch vermutet überhaupt ein anderes Werk als die Alexanderschlacht hinter seinem Relief: den Kampf der Sieben gegen Theben. Ich gehe auf diese von Lippold schon abgelehnte Vermutung so wenig ein wie auf die rein archäologische Frage der Unterscheidung zwischen dem sidonischen Typus und dem des Alexander-Mosaiks. Für das hier zu behandelnde Problem spielt sie keine Rolle. Sie betrifft nur die Haltung der Menschen, nicht der Rosse. Die Archäologie hat längst die Möglichkeit, ja Notwendigkeit, einer Nebenüberlieferung der Alexanderschlacht in Betracht gezogen. (Leider sind Lippolds Forschungen darüber nicht veröffentlicht.) Das Sonderbare ist ja, daß das berühmte Mosaik von 79 v. Chr. bis 1836 n. Chr. nicht selbst hat wirken können, und daß dennoch überall seine Spuren uns entgegenzutreten scheinen. Nun, da es selber nicht wirken konnte, so muß sein eigener Kreis, der seiner

Wurzel- oder seiner Folgeerscheinungen gewirkt haben. Es tritt also, während für das zuerst besprochene Motiv mit der Amazonomachie allein auszukommen ist, jetzt der Kreis der Alexanderschlacht hinzu; aber vorläufig noch nicht als ausschließlich Neues: er tritt zunächst nur hinzu.

In der Grundidee ist nämlich dieses zweite Motiv der Niederlage gleichzeitig auch noch innerhalb der Amazonomachie gesichert. Nur eine kleine, formengeschichtlich freilich wichtige Nuance stempelt es, sehr wahrscheinlich wenigstens, zu einem besonderen Zuge der Alexanderschlacht. Zunächst ist es einmal vollplastisch überliefert durch die verwundete Amazone Patrizi (abgebildet Robert a. a. O. II, S. 83), eine ca. 1 m hohe Statue, die nach Robert mit der attalischen Gruppe auf der Akropolis zusammenhängen könnte. Ebenso kommt es häufig auf den Sarkophagen im Kreise der Amazonomachie vor, schon auf dem Wiener (Robert II. 68), aber noch auf vielen anderen, die ja alle untereinander durch Inhalt und Motivbegegnung, zuweilen bis zum Verwechseln eng, verknüpft sind. (Die Tafeln 28–38 bei Robert geben allein schon genügend Beispiele.) Es findet sich auch auf einer Gruppe etruskischer Urnen aus Perugia und dem (schon sehr barbarischen) Relief von Isernia. (Rizzo a. a. O. Fig. 7, 9a, 9b; Ruesch a. a. O. Taf. 3.) Indessen pflegt diese plastische Überlieferung den Kopf des Pferdes im Profil zu geben. Begreiflich: eine reliefplastische Auffassung, wie sie zuletzt auch in der Freifigur der Amazone Patrizi steckt, neigt, zumal in der Antike, zur Parallelschichtung der Formen. Dagegen ist es für eine Malerei, deren Ziel gerade die interessante Projektion von tiefräumlichen Formen in die Fläche ist – und das Mosaik selbst, also auch sein Urbild, charakterisiert sich auffallend durch diese Neigung –, es ist für eine solche Malerei von besonderem Reiz, den Kopf des Pferdes gegen uns herumzubiegen. Das ist ein malerischer Gedanke, im Relief sachlich nicht unmöglich, doch ästhetisch nicht naheliegend, im Gemälde weit eher zu erwarten. Vielleicht wäre diese Nuance als Leistung des Malers Philoxenos, dessen Gemälde der Schlacht von Issos man hinter dem Mosaik vermutet, als verständlich zu buchen. Dieser malerischen Auffassung mag sich hier und da auch einmal ein Relief nähern (z. B. Robert, Nr. 86, Statue 36) – aber dann wird eben das Malerische schon gewirkt haben, die Alexanderschlacht selbst, sowie auch in der Züricher Germanenschlacht und im Tongefäße des Popilius. In dieser spezifischen Abwandlung nun hat die abendländische Kunst das Motiv gekannt. Bei Lionardo vermag es der Verfasser allerdings nicht nachzuweisen. Aber Raffael bringt es in seiner Konstantin-Schlacht, die in ihrem Helden ja auch den Alexander-Typus kennt. Dann

natürlich Rubens, in den überhaupt alle Ströme münden; er wandelt es in wundervoller Weise ab, aber es bleibt erkennbar. (Münchner und Berliner Bekehrung Pauli, Tod des Decius Mus, Schlacht von Tunis.) Es fragt sich: Haben wir hier den gleichen Fall wie bei unserem ersten Motiv des kontrapostisch hochgebäumten Rosses? Handelt es sich um Renaissance in engerem Wortsinne? Hat man erst um 1500 das Verlorene wiedergefunden? Schweigt im eigentlichen Mittelalter die Überlieferung, wie sie für jenes erste Motiv zwischen dem Utrecht-Psalter (der karolingischen Noch-Antike) und Lionardo schweigt? – Dieses Mal nicht, und das wird vielleicht sehr vielsagend sein. Das echte Mittelalter hat dieses zugleich der Alexander- wie der Amazonenschlacht gehörige Motiv gekannt, und zwar auch in der malerischen Fassung, in jener der Alexanderschlacht. Gerne wäre der Verfasser in die Lage gekommen, seine noch sehr kleine Liste von Belegen zu vergrößern. Dazu hat ihm, wie er ehrlich gestehen muß, Zeit und Finderglück, vor allem die Zeit gefehlt. Aber für die Tatsache selbst würde in diesem Falle sogar ein einziger Beleg genügen können. Es zeigt sich hier eine bekannte Eigenschaft des früheren Mittelalters: es zieht Formen, die ein anderer Zusammenhang um ihrer selbst willen geprägt, als Zeichen an sich, an denen es geistliche Inhalte übermittelt. Unser erstes Motiv ist dazu wenig geeignet. Es verlangt eine intensive Einfühlung in das Tier, das für den echt-mittelalterlichen Christen ja gar keine Seele hat. Eine Kultur freilich, in deren heroischer Zeit eine Dichtung wie das Wagenrennen zu Patroklos' Ehren im 23. Gesange des Ilias steht, wo das Roß heroisiert und vertraut zugleich erscheint, als verwandtes und verstehendes Lebewesen, zu dem man mit Gründen spricht – eine solche Kultur konnte diese stolz-tragische Form erfinden, die heißes Miterleben voraussetzt. Noch in den Utrecht-Psalter konnte sie ihren Schimmer werfen. Schon im Utrecht-Psalter aber droht der alte Zusammenhang, aus dem die Form wurde, seinen ursprünglichen Sinn zu verlieren. Schon ist es jüdischer Wortgeist, dessen inhaltliche Bedeutung noch einmal einem genialen Temperament die Form zu entzünden, ja sogar zu steigern erlaubt: „Darum so die Bösen, meine Widersacher und Feinde, an mich wollen, mein Fleisch zu fressen, müssen sie anlaufen und fallen."

Der Kampf um seiner selbst willen ist schon nicht mehr formwürdig. Und dann verlöscht diese grandiose Formvision überhaupt. Sie war als Zeichen nicht geeignet, sie war auch als Vorstellung dem flächenhafteren Denken ebenso fern, wie sie dem Gefühl zu dämonisch-stolz, zu kühn-lebendig, zu heidnisch war. Erst Lionardos feuriger Wille schuf sie neu. Aber das zusam-

mengebrochene Pferd, viel enger mit dem Reiter, also dem Menschen verbunden (und das ist für den Christen, der Symbole seelischer Verhältnisse sucht, entscheidend!), das gab ein vorzügliches Symbol ab. Ein nur schlachtenähnliches Thema (schon der Utrecht-Psalter gab ein solches) band dieses Zeichen an sich. Und es ist kein Zufall, daß es noch bei Rubens diese Kraft bewährt: es ist die Bekehrung Pauli. Es ist dabei menschlich begreiflich, daß unter dem Vorwande der christlichen Bedeutung nun gewiß auch die ritterliche Lust am Kampfe, die aus den Tiefen des Europäertums niemals auszutreibende, gerade hier sich wie heimlich unterschlüpfend einbergen konnte. Bei Rubens ist die Bekehrung Pauli nach dem ganzen formalen Ausdruck ein Schlachtenbild. Sein Münchener Gemälde besonders gehört mit der Löwenjagd, der Amazonenschlacht, der Niederlage Sanheribs (wo ebenfalls der Himmel Sieger ist) einer engen Gruppe von Werken an, in denen der Meister das Problem der Massenverschmelzung durch Schlachtgetümmel und atmosphärische Vorgänge löste (2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, nach der Antwerpener Kreuzaufrichtung). Aber auch im Mittelalter sah die Bekehrungsszene wie ein Schlachtenbild aus. Leider fehlt uns noch die Ikonographie des Paulus, die Dobschütz vorbereitet. Wenn sie einmal vorliegt, wird die Zahl der Beispiele vielleicht sehr groß sein. Indessen würde zum Beweise schon das einzige Beispiel des „Psalters der Queen Mary" gehören. Es ist ein englischer Kodex des 14. Jahrhunderts. (Ed. Warner, London 1912 „The Queen Mary's Psalter". August Schmarsow hat ihn besprochen: Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters III. Leipzig 1922.) Das Manuskript bringt die Bekehrung Pauli sogar zweimal, auf Bl. 244 und 298 (abgebild. Schmarsow a. a. O. Taf. 20 und 21, jedesmal unten).

Man betrachte Blatt 244 der Warnerschen Publikation. Die Hauptzüge der dramatischen Bekehrungsszene, die wir noch bei Rubens finden, sind schon da. Rubens hat den Paulus selbst im Berliner Bilde unmittelbar mit dem Motiv des zusammengebrochenen Pferdes verknüpft (im Münchener, wo das Motiv an die rechte Seite verwiesen, mit einem anderen, das gleich zu besprechen ist und der Alexanderschlacht speziell zu gehören scheint). Die englische Miniatur des 14. Jahrhunderts ist der Vorgänger des Rubens – ganz gewiß ohne daß der barocke Meister gerade diesen Kodex zu kennen brauchte. Jener signalisiert uns nur eine Traditionslinie, die bis zu Rubens geführt haben muß. Selbstverständlich erzeugt der Abstand der Stile große Veränderungen. Rubens hat die raffinierteste Tiefräumlichkeit, wo der Psalter wesentlich parallel der Fläche ordnet. Die Rubenssche Form folgt

einem typisch hochbarocken Gesetze: Unabhängigkeit der inneren Bildform von der äußeren, von der des Rahmens und der Fläche. Das Berliner Paulus-Pferd ist als Ganzes in die Bildtiefe geschoben, viel mehr von vorne gesehen; aber es kommt, wie das der mittelalterlichen Miniatur, geradlinig von dem antiken Typus her, und zwar in der besonderen malerischen Prägung, wie sie das Alexanderschlachtmosaik uns zeigt. Auch im Queen Mary's Psalter ist offenbar nicht die in den Sarkophagreliefs vorwiegende, sondern die typisch malerische Form gemeint, wenn auch nicht deutlich herausgekommen. Der Antike sind wir dabei weit näher als bei Rubens. Die Formung der Menschengestalt ist freilich von völlig abweichender Art. Und wollte man (wohl überflüssigerweise) auch hier auf antiker Ableitung bestehen, so käme höchstens ein fernliegendes Motiv in Betracht wie auf Robert 342 (Florenz, Uffizien). Die Gesamtkomposition selbst, die Aufspaltung der Gruppe im Dreiecksintervall durch den Einschluß der göttlichen Strahlen von Christus her, ist in diesem einen Punkte verwandt – das Gleiche in den verschiedenen Sprachen zweier Stile. Dabei findet sich in der Miniatur auch, verschiedentlich abgewandelt, das Motiv des siegreichen Helden, naturgemäß seinem ursprünglichen Sinne entfremdet. Denn der Sieger ist ja die göttliche Macht. Es findet sich rechts sehr unverkennbar, aber auch links. Der linke Reiter, dessen Pferd den Kopf wendet, kann an den metallenen Georg in Prag erinnern, der nur wenig später ist. (Über dessen Ableitung aus der Antike durch byzantinische Kleinplastik hindurch, die die Rückwendung des Kopfes erhielt, vgl. Béla Lázár, Studien zur Kunstgeschichte, Wien 1917. Ferner Pinder, im Handb. der Kunstwissensch., Die deutsche Plastik, Bd. I, S. 88ff.) Die Abwandlungen der zweiten Fassung (Bl. 298) bieten für unsere Frage nichts Entscheidendes. Die Lust an den Reitererscheinungen äußert sich im gleichen Kodex (Warner Bl. 262) auch schon als reine Schlachtenszene. Man könnte bei den Bildern des Queen Mary's Psalter vielleicht noch Zweifel haben, ob wirklich die malerische Entgegenkrümmung des Pferdekopfes, die Fassung der Alexanderschlacht, gemeint sei. Über jedem Zweifel steht das aber bei einem Werke der deutschen Plastik von der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert. Es ist das Paulus-Relief vom Singertor des Wiener Stefansdomes. Das Werk ist zugleich wichtig für die Geschichte der mittelalterlichen Reliefkunst überhaupt: zwischen zwei Reihen von Hängebogen wird in drei Szenen ein verhältnismäßig großer Reichtum an Bewegungen ausgebreitet, die, stark differierend, ohne die malerische Vorstellung räumlicher Tiefe nicht möglich sind. Reiter spielen eine besonders hohe Rolle; es ist die Zeit, in der keineswegs nur in italienischer

Malerei, sondern gerade in deutscher Plastik Reiterzüge die Phantasie sehr lebhaft beschäftigen. Ein Blick genügt, um zunächst die Verwendung unseres Motives festzustellen. Wir werden aber auch noch von anderen Belegen einer wahrscheinlichen Rückbeziehung auf die Alexanderschlacht zu sprechen haben. Die mittlere Komposition ist außerordentlich eindrucksvoll. Das niederknickende Pferd mit dem umgelegten Kopfe, der stürzende Reiter, darüber ein zweiter Stürzender, dessen Pferd, nach rechts hochgebäumt, in auffällig an die Alexanderschlacht gemahnender Nähe zu dem vorderen, an ganz ähnlicher Stelle wie im Neapeler Mosaik erscheint. Darüber der aus der Tiefe herausfahrende Gott. Die niederschmetternde Kraftkurve, die bei Rubens vom Lichte her die Körper wie elektrisch durchfährt, liegt hier im plastischen Schriftbande – aber wieviel kommendes Malerisches ist hier schon vorausgesagt! Der Reiter links neben dem Paulus ist zwar kein ansprengender Held, aber die allgemeine (zwar sehr ruhige) Stellung seines Pferdes entspricht der Stelle des Alexander-Rosses vielleicht doch nicht ganz zufällig. Wenn man die genannten drei Pferde zusammensieht, wagt man an einen Zusammenhang mit der hellenistischen Komposition zu denken, der über die Verwendung des gestürzten Pferdes noch hinausginge. Selbst die auseinandergestellten Tiere des rechten Flügels könnten an die auseinanderstrebenden Rosse des Dareios-Wagens formal erinnern. Doch bleibt Vorsicht geboten. Ganz sicher ist jedenfalls die Verwendung unseres zur Zeit verfolgten Motives. Wir würden bei einer genaueren Durchforschung wahrscheinlich auf Hunderte von Beispielen, namentlich aus der eigentlichen Spätgotik, kommen können. Doch läßt sich im allgemeinen sagen, daß das Motiv seinen Weg allein oder nur mit den siegreichen Helden gemeinsam gemacht hat. Auch in der Antike, in Sarkophagen wie etruskischen Urnen, bahnt sich das bereits an. Sicher greift Kemke (Jahrbuch d. Archäolog. Instituts, Bd. XVI, 1901, S. 69ff.) durchaus fehl, wenn er in einem Holzschnitt, der 1520 bei Thielmann Kerwer in Paris erschien (abgebildet auch bei Rizzo, a. a. O. Fig. 11), das Ganze der Alexanderschlacht voraussetzt. Die Wunschidee, es müsse hier eine Erinnerung an das Ganze übersetzt sein, verführt zu den absonderlichsten Verbiegungen. Wirklich da ist nur unser Motiv, kombiniert mit dem des von links ansprengenden Siegers. Den Holzschnitt von Pegouchet (nach einem Neapeler Exemplar) hätte Rizzo (a. a. O. Fig. 10) lieber gar nicht abbilden sollen. Hier ist die Verbindung schon viel zu lose geworden. (Das Pferd bricht gegen den Angreifer hin zusammen.) Wie gesagt, unser Motiv hat seinen Weg besonders gerne allein gemacht. Ein paar Beispiele aus dem 15. Jahrhundert: in den ver-

schiedenen Manuskripten der Froissartschen Chronik auf der Bibliothèque Nationale und der Bibl. de l'Arsenal zu Paris kommt das Motiv mehrfach vor; besonders deutlich, jedoch ohne den reitenden Angreifer, in Bibl. de l'Arsenal Ms. Nr. 5188, im „Tode des Bailli de Gand" (Abb. in der populären Froissart-Ausgabe von de Witt-Guizot, Paris 1881, pag. 431); ähnlich im „Tode des Wat Tyler" (abgebildet ebenda pag. 491, nach Bibl. Nat. Ms. Fr. Nr. 2644). Auch der „Miroir historial de Jacques, duc de Nemours" hat das Motiv, hier im gleichen Gegensinne wie bei Pegouchet, doch in weit charakteristischerer Haltung (abgebildet bei Chantelauze, Mémoires de Phil. de Commynes, Paris 1881, pag. 27). In all diesen Fällen ist das Motiv völlig isoliert erhalten. Irgendeine Erinnerung an das Ganze der Alexanderschlacht kann hier nicht vorausgesetzt werden. Aus dieser inzwischen rein französisch gewordenen Überlieferung aber kommt das Motiv offenbar an spätere Leute, wie den Kerwerschen Holzschneider. Daß bei diesem unter dem siegreichen Angreifer Helm und Schwert liegen, dazu bedarf es ebenfalls keiner Wirkung des Ganzen der Alexanderschlacht. Seit dem frühen 15. Jahrhundert ist das ein selbstverständliches Requisit des Schlachtenbildes (vgl. Uccellos Londoner Reiterschlacht, die den von links auf weißem Rosse heransprengenden Reiter auch hat – auch der muß ja nicht nur aus der Alexanderschlacht stammen, wie wir wissen). Diese Stücke sind aus dem gleichen Interesse wie die lebendigen Gestalten selbst zu erklären: sie schaffen als projizierte Körper Raum.

Bewiesen aber ist, auch mit dieser sehr geringen und vorläufigen Zahl von Beispielen, daß das Motiv der Amazone Patrizi, und zwar auch in der besonderen Fassung der Alexanderschlacht, vom Mittelalter übernommen wurde. Wir trafen es bei der Bekehrung Pauli, sahen es sich dann emanzipieren (wie es im Sinne des 15. Jahrhunderts liegt, das die Selbständigkeit der Erscheinungswelt auf allen Gebieten wieder sucht), wissen aber auch, daß es gerade bei Rubens sich mit seinem alten christlichen Thema wieder verbunden hat. Rubens nun kombiniert auf seinem Münchener Saulus-Paulus-Bilde den niedergebrochenen Helden mit einem anderen, bei ihm sehr großartigen Motive: es ist ein vom Rücken her gesehenes Roß, dessen Hals in grandioser Kurve in die Tiefe und nach links gebogen ist. Es wird von einem Krieger gehalten. Dieses Motiv aber stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Alexanderschlacht und legt nahe, daß es eine Nebenüberlieferung des hellenistischen Gemäldes gegeben habe, die von dem verschütteten pompejanischen Mosaik unabhängig wirkte. Gewiß muß der Verfasser als Außenseiter hier sehr vorsichtig sein. Ihm selbst aber ist dieser Formgedanke bei der Amazonomachie nicht ent-

gegengetreten. Ist dieser Gedanke nicht alleiniges Gut der Alexanderschlacht? Er ist ja, gleich der besonderen Fassung des zusammenbrechenden Pferdes, er nun aber ganz vom Grunde aus, wirklich malerisch: sein Reiz liegt in der gekrümmten Durchmessung der malerischen Raumtiefe von der idealen Bildebene her. Es liegt nahe, hier erst recht eine besondere Tat des Philoxenos zu vermuten. Wie aber kam sie an Rubens? Im eigentlichen Mittelalter ist sie bis jetzt wenigstens, sehr im Gegensatz zu dem zuletzt besprochenen Motive, nicht nachzuweisen. Sollte sich kein Gegenbeweis finden, so dürfte die Erklärung an ähnlichen Stellen gesucht werden wie die für das Fehlen des zuletzt im Utrecht-Psalter nachzuweisenden Motives, des kontrapostisch hochgebäumten Rosses. Auch hier ist das Erlebnis des Tieres, die selbständige Freude an seiner stolzen Schönheit, eine Voraussetzung, die das Mittelalter nicht erfüllen kann. Die Beziehung zum Menschen – auch wenn er dann, wie der bekehrte Saulus, sehr selbständig geformt ist – machte das zusammenbrechende Tier zum bequemen Symbol und inhaltlichen Ausdrucksträger. Ja, vielleicht ist es nicht zu kühn, sogar das Passivische des Motives, den deutlichen Ausdruck menschlicher Ohnmacht, der hier sich anknüpfen ließ, als etwas sehr Christliches verantwortlich zu machen. Das vom Rücken gesehene Roß aber hat offenbar eine solche Eignung nicht. Das wären Gründe der Weltanschauung. Ästhetisch-formale treten dazu: erst seit dem 15. Jahrhundert bemüht sich das Abendland wieder um die malerische Eroberung der Raumtiefe von projizierten Körpern aus – wie es einst der Hellenismus getan. Eine so starke Raumtiefe, wie dieses Motiv sie verlangt, wird etwa seit Antonio Pisano, Masaccio, Uccello, seit den Problematikern wieder gesucht. Die ersten Regungen könnten allenfalls bis in das 14. Jahrhundert zurückführen. Sehr hüten aber muß man sich vor einem Fehler, der wiederum Kemke (a. a. O.) begegnet ist. Das Charakteristische unseres Motivs liegt nämlich noch nicht in der Rückenansicht allein. Mit dem geradeaus gesehenen Hinterteil eines Pferdes ist es noch nicht gegeben. Kemke irrt, wenn er z. B. in der Gruppe der Kavalkade unter Lionardos Entwürfen zur Anghiari-Schlacht (Windsor, Popp 55) das von hinten gesehene Pferd aus der Alexanderschlacht ableiten will. Schon daß es sich hier noch gar nicht um Kampf handelt, sondern um eine das Eingreifen erwartende, unruhige Rosse zügelnde Reiterschar – wie auch Popp richtig sieht: offenbar um ein Stück von der rechten Hälfte der Lionardoschen Gesamtkomposition –, schon das ist gerade für Kemke nicht günstig, der nicht Einzelmotive verfolgt, sondern überall eine Übersetzung des Ganzen der Alexanderschlacht zu finden sucht. Auch das sehr ähnliche Pferd auf Raffaels

recht flüchtiger Nachzeichnung (dieses Mal allerdings des Fahnenkampfes), das ganz unorganisch über die Kampfgruppe gesetzt ist, deutlich von einer anderen Stelle her – auch dieses ist in keiner Weise, wie Kemke glaubte, „identisch" mit dem Rosse der Alexanderschlacht. Dieses Lionardo-Pferdes Ahnen suche man besser bei den Problematikern des frühen 15. Jahrhunderts, bei Antonio Pisanos St. Georg, in Masaccios Kreuzigung von S. Clemente, in Uccellos Reiterschlachten zu London und Paris – wenn man sie überhaupt suchen will. Das Verhältnis wird auch dann nicht als Typenwanderung, sondern als allgemeinste Formentwicklung aufzufassen sein. Jene Meister kamen auf die Rückenansicht, weil sie sich mit der Projektion plastisch starker Körper beschäftigten und sich dabei möglichst einfacher Winkelverhältnisse bedienten. Zu unserem Motive aber gehört vor allem die wundervolle Krümmung des Halses und des Kopfes (ursprünglich natürlich auch der Pferdehalter). Diese Krümmung hat einen hinreißenden Ausdruck, sie ist pathetische Gebärde; zugleich ist sie Tiefenweiser. Wie gesagt, dem Mittelalter scheint das Motiv in diesem Sinne zu fehlen. Eine vorsichtige Frage hat man freilich vor dem Wiener Paulus-Relief zu stellen. Sein Meister gehört zu dem gleichen Geschlechte der Problematiker wie Uccello. Der Reiter links mit seinem vom Rücken her gesehenen Pferde läßt sich also auch von da aus schon erklären. Aber hier tritt – was z. B. bei einem sonst allenfalls vergleichbaren Reiter Uccellos (Londoner Schlachtenbild rechts) nicht der Fall ist – die Krümmungslinie des Pferdehalses in allgemein ähnlicher Weise auf. Da dieses Relief überhaupt in der Abfolge und selbst in der räumlichen Richtung seiner Motive den Gedanken an die Alexanderschlacht nahelegen kann, so soll hier wenigstens gefragt sein. Sicheren Boden erreichen wir erst bei Raffael. Und wieder ist es eine Bekehrung Pauli, es ist der Wandteppich von 1515/16 im Vatikan, der dieses antike Motiv an sich gezogen hat. Das Pferd ist ledig, Paulus liegt von ihm schon losgelöst an der linken Bildseite vorne. Links im Hintergrunde führt ein Krieger das stürmende Roß fort. Obwohl es den Hals nach der anderen Seite dreht, erinnert es so stark an das Pferd des Dareios, daß man kaum einen „Zufall" zulassen kann. (Übrigens liegt eine Reaktion im Gegensinne bei einem Wandteppich in jener Zeit so nahe wie bei der Graphik – selbst wenn die Rechtshändigkeit bedacht ist.) Raffaels Fassung hat offenbar auf Michelangelo gewirkt. Seine Bekehrung Pauli in der Pauls-Kapelle des Vatikans (aus den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts) setzt das Motiv in die Bildmitte, wo ein allgemeines zentrifugales Auseinanderschrecken der Gestalten gegeben ist. Wird schon bei Raffael das Motiv etwas versteift, so ist es bei

Michelangelo geradezu hölzern geworden und der schönen Kurve weitgehend beraubt. Beide Meister hatten kein Verhältnis zum Tiere, wie es Lionardo und Rubens eignete. Bei Michelangelo ist die Steifheit des Pferdes überhaupt nur verständlich, selbst genießbar, aus der Gesamtplastizität aller Körper; die Menschen selbst bewegen sich, wie es Steinstatuen tun würden (was freilich nur in seltsamen Träumen „wirklich" vorkommen kann). Sonderbar – erst bei Rubens wird die geschmeidige Form des Originals wieder erreicht und dann sofort überboten. Dieser typische Vorgang trat auch bei dem einleitend besprochenen Motive aus der Amazonomachie ein. Erst jetzt, in der Münchener Bekehrung Pauli, in der Niederlage des Sanherib, im Tode des Decius Mus, ist die große und beredte Kurve wiedergefunden, während das Motiv zugleich sich sehr frei verändert. Das Entscheidende ist eigene Tat. Dennoch wird die Vermutung bestärkt, daß seit Raffael irgendeine Verbindung zur hellenistischen Alexanderschlacht wieder aufgenommen wurde.

In dieser letzteren gibt es nun schließlich noch ein anderes Motiv, das zu beachten ist: das hoch sich bäumende Pferd links von Dareios, unmittelbar über dem zusammengebrochenen. Es wurde schon gelegentlich des Wiener Paulus-Reliefs erwähnt, wo es freilich durch Kopfbiegung nach vorne zu abgewandelt erschien. In ursprünglicher Form ist es eine Entsprechung zu dem ganz anfangs behandelten Motive des Utrecht-Psalters, aber ohne dessen leidenschaftliche Kontrapostik: der Kopf steht in der Richtung der Vorderbeine. Es hat ebenfalls seine Nachkommen bei Lionardo, bei Raffael und bei Rubens (Tod des Decius, Raub der Leukippostöchter, Sanherib, Livinus-Marter, Schlacht bei Ivry, Amazonenschlacht usw.). Es findet wieder bei Géricault seine Auferstehung. Es ist stolz und schön, aber doch nicht so erlesen, nicht so unverkennbar charakteristisch wie sein kontrapostisches Brudermotiv oder jenes des Dareiospferdes. Für Beziehungen zur Alexanderschlacht könnte es, wie dem Verfasser scheint, nur gelegentlich durch seine besondere Stelle in einer Komposition sprechen (wie vielleicht im Wiener Paulus-Relief). Es findet sich im ganzen allzu häufig, besonders im Kreise der Amazonenschlacht. Schließlich hat es sich auch im Parthenonfriese längst beständig angemeldet. Wo wir es treffen, wird es im allgemeinen gleich dem des ansprengenden Siegers für eine besondere Beziehung zur Alexanderschlacht kaum entscheidend gewertet werden können. Ja, man wird sogar schwanken dürfen, ob hier überhaupt noch reine Typenwanderung vorliege – ob hier nicht immer wieder Neuschöpfung, allenfalls auf Grund ganz dunkler, sogar unbewußt gewordener Erinnerungen, die Wiederkehr getragen. Im beson-

deren darf man in der vatikanischen Konstantinschlacht, die ja erst nach dem Tode Raffaels entstand und in allem Wesentlichen Giulio Romano gehört, in diesem Punkte eine freie Neuschöpfung sehen. So wie dort das nach links hochgebäumte weiße Roß (rechts neben dem zusammengebrochenen Pferde) erscheint, eröffnet es sehr selbständig gerade die Reihe der bei Rubens (Sanherib, Löwenjagd, Raub der Leukippostöchter usw.) auftauchenden Formen. Im übrigen ist die Konstantinschlacht des Vatikans ein bekanntes Dokument antiker Einwirkungen. Für die Kämpfer im Flusse z. B. hat schon der Escurialensis entscheidende Vorbilder festgehalten: Bl. 65 v gibt den Übergang der Daker über die Donau, von der Trajanssäule. Robert hat in den Röm. Mitt. XVI. 1901 S. 209 über ein Skizzenbuch auf Schloß Wolfegg gehandelt, das er recht überzeugend dem Giulio Romano zuschreibt. „Unter den von ihm (Giulio Romano) kopierten Monumenten fehlt kein einziges von denen, die man längst als die hauptsächlichen Vorbilder der Konstantinschlacht erkannt hat, die vier großen Trajanischen Reliefs vom Konstantinsbogen und die betreffenden Szenen von der Trajanssäule." In das Riesengebiet der Beziehungen neuerer Kunst zur Antike, von dem hier nur ein winziger Teil gezeigt werden konnte, würde natürlich auch die Weiterwirkung des Brückenkampfmotives gehören, das in der vatikanischen Konstantinschlacht – als Schlacht an der Milvischen Brücke – auftritt. Von daher wird es Rubens in die Amazonenschlacht eingeführt haben, freilich in sehr großartig neuer Weise: er gewann damit die zentrifugale Rotation. Auch in der historischen Schlacht von Anghiari, 1440, hat Brückenkampf eine entscheidende Rolle gespielt. Der von Popp (a. a. O. S. 48) genannte Cassone Schubring Taf. XVIII zeigt die Brücke, freilich ohne die Form für die Kampfdarstellung zu verwerten. Lionardos Gemälde muß den Brückenkampf im Hintergrunde ebenfalls gegeben haben – vielleicht anregend für das Werk der Raffaelschule wie für Rubens' Zeichnung in der venezianischen Akademie, Popp 54; das Fußkämpfermotiv dieses Blattes, das bei Rubens mehrfach, so auch in der Konstantinschlacht nachklingt, dürfte mindestens bei diesem wieder mit dem borghesischen Fechter zusammenhängen, worauf vor Jahren Studniczka mündlich den Verfasser hinwies.

Eines jedenfalls bezeugt auch das zuletzt genannte Motiv, wie die bisher verfolgten: die Darstellung des Kämpfens, insbesondere kampfbestürzter Rosse, ist einer der Wege, die Antike und Abendland auf das tiefste verbinden. So viele Umwege, so viele Zeit Europa im Mittelalter verbrauchte, um unter dem Diktat geistlicher Inhalte hindurch zur Bejahung der Erscheinungswelt

als solcher hinzufinden – als es sie fand, traf es auf der Stelle die Antike als etwas in der innersten Wurzel Verwandtes. Das läßt sich auch auf ganz anderen Gebieten zeigen, besonders auf dem der Monumentalfigur, wo der entschlossenste Griff des neuen Europäertums nach statuarischer Größe – er geschah im 13. Jahrhundert, nicht in der Renaissance – geradezu den einzigen wirklich „griechischen Augenblick" Europas schuf. Immer wieder stand vor dem Europäer die Antike auf, lange Zeit fast bei jedem Schritte, den er tat, seine Antike zunächst und schon dadurch jedesmal eine andere, oft wirklich nur ein fernes Traumbild. Aber auch die wirkliche Antike als ein gegenwärtiger Lehrmeister konnte lebendig werden. Sie selbst, ihr wirkliches Wesen in seinen reichen eigenen Wandlungen – wie vieles und Verschiedenes bedecken wir mit dem einen Worte! –, sie konnte zu bestimmten Zeiten sich unmittelbar mit unseren Wandlungen berühren. Und wenn eine innere Verwandtschaft das ältere 5. Jahrhundert mit unserem früheren dreizehnten eint, ein plötzliches „Verstehen" auch für tatsächlich wiedergefundene Werte und Werke in Reims oder Bamberg da ist, so ist das, was im Meister des Utrecht-Psalters noch nachklang, was in Lionardo und Rubens wieder aufstand – in ungeheuer erweiterter, tief selbständiger Form wieder aufstand – der Hellenismus gewesen. Der europäische wie der antike Barock treffen sich nicht nur durch die Ähnlichkeit „gesetzmäßiger Stadien". Sie treffen sich als Ausdrucksformen der Blutsverwandtschaft. Nicht das Sichabspulen einer mechanischen Gesetzmäßigkeit – erst das Nocheinmal, die Wiedergeburt einer Rasse in einer verwandten, bringt so nahe verwandte Formen hervor. Was dem Europäer im Spätstadium zur Gefahr geworden ist, was er heute oft bereut, die lebendige Einfühlung in die bejahte Erscheinungswelt, der Glaube an die Formkraft des Organisch-Lebendigen, das organisch verstanden werden kann, an eine Natur, die an sich und schon im Physischen Stolz und Schönheit für stolze und schöne Geister berge – das ist mit dem ersten Griechen und erst mit ihm dagewesen. Der Europäer von heute, dem man die Antike ausreden will, darf sich getrost sagen, daß man ihm den Europäer selbst ausreden will und nichts anderes. Das Angebot exotischer und primitiver Formenwelten, das in einem kritischen Zeitpunkte überlaut und verräterisch erfolgt, will mit der Schmähung der Antike uns selbst treffen. Wir gehören zusammen. Unser besonderes europäisches Lebensgefühl, so scheinbar langsam wir es selbst gefunden haben, das Gefühl, das mit Lionardo, Dürer und Rubens am stärksten durchbrach, ist schon da in den Knien des Apolls von Tenea. Das Gefühl, das wir bei dieser archaischen Figur haben, daß wir die Gelenke knacken spüren, dieses Gefühl

der Übertragung organischer Innenerlebnisse aus dem Künstler in das Werk, aus dem Werke in den Betrachter, ist ein europäisches Gefühl und jeder anderen Kunst fremd. Wer heute in der Münchener Universität an der Statue des Polykletischen Doryphoros vorbeigeht, die unter Paul Wolters' weiser Fürsorge zum Gedächtnis unserer Gefallenen aufgestellt wurde, der wird sich zwar gewiß sagen müssen, daß eine so reine Form der Rundplastik bei uns niemals ganz wiedergekommen ist, daß dafür jene Welt vieles noch nicht ahnte, das uns erst gelang. Vor der Bejahung des Organischen aber, die sie ausdrückt, ja schon vor der Person, vor dem Menschentum, das da wahrhaft auf uns hinstrahlt, wird er sich sagen müssen: das sind wir, das ist unser. Nur auf dieser untersten Einheit beruht die auffällige Tatsache, daß gerade die beiden größten Meister Europas in der Darstellung kämpfender Rosse, Lionardo und Rubens, da am stärksten mit der Antike zusammenhängen, wo sie am stärksten europäisch – man darf ruhig sagen: wo sie am selbständigsten sind. Auf ihr beruht zuletzt der ganze Beziehungskreis, auf den dieser Aufsatz, im einzelnen mehr anregend und fragend als ausbreitend und antwortend, hinzuzeigen suchte.

ZUM GEDÄCHTNIS ALBRECHT DÜRERS

Aufsatz zum 400. Todestag in den „Leipziger Neuesten Nachrichten" vom 6. April 1928

I.

Der Tod Albrecht Dürers vor vierhundert Jahren ist nur der größte und deutlichste Fall in dem großen Sterben, das die Meister der reichsten und dichtesten Periode deutscher Kunst ergriff. Um die gleiche Zeit etwa, nach den neuesten Behauptungen der Frankfurter Archivforschung sogar genau 1528, starb Dürers gewaltigster Gegenspieler, der Meister des Isenheimer Altares, Matthias Grünewald. Sicher im gleichen Jahre 1528 starb einer der edelsten deutschen Plastiker, der geniale zweite Sohn Peter Vischers des Älteren, Peter der Jüngere, dessen Kunst in manchem Betracht wie eine Erfüllung Dürerscher Forderungen anmutet: sie ist so rund und klar, wie wir das von Italien zu erwarten pflegen, und dennoch deutsch auf den ersten Blick. Der Vater aber folgte dem Sohne 1529. Auch Hans Strigel, ein kleinerer, aber immerhin charakteristischer Meister, starb 1528. Kurz vorher tobte in Franken der Bauernaufstand, in dessen Verfolg Tillmann Riemenschneiders innere Kraft den schwersten Stoß erlitt. Er starb 1531, im gleichen Jahre Hans Burgkmair, im folgenden Ulrich Apt, im darauffolgenden, uralt, Veit Stoß. Auch Hans Leinberger muß gegen 1530 gestorben sein. Das große Sterben fragte nicht nach dem Lebensalter.

Kein Faden, den unser Verstand erfassen könnte, führt von einem dieser Todesfälle zu den anderen. Aber es hieße das Monopol des Erklärbaren übersteigern, wollte man sich vor dem gemeinsamen Ausdruck dieser Fälle verschließen. Er ist anschaubar als Geschichte, als Zusammenhang, nur nicht „erklärbar". Seine Anschaulichkeit wird für viele gewiß noch zwingender durch andere Geschehnisse, die von gleicher Richtung, aber dem Verstande erreichbar sind. 1528 kehrte Hans Holbein d. J. zu letztem kurzem Aufenthalt auf deutschen Kulturboden zurück; dann (1532) fing ihn endgültig die westliche Welt des englischen Hofes ein. Der große Plastiker Konrad Meit war schon im zweiten Jahrzehnt fortgegangen, auch er in die westlich höfische Sphäre, nach den Niederlanden. Hinter dem allem steht ein gemeinsames Schicksal. Es war eine Krisis der deutschen Kunst eingetreten. Das große

Sterben der Künstler begründet sie nicht, erklärt sie nicht, aber es macht sie als Geschehen anschaulich, während die Erscheinung der Abwanderung begreifbares Symptom ist. Den tieferen Sinn dieser Krisis lehrt der Vergleich mit den hundertsten Todestagen, die Deutschland in diesen Jahren feiert (oder feiern könnte). Das Dürer-Jahr ist zugleich das Schubert-Jahr. 1828 starb Schubert, 1825 Jean Paul, 1827 Beethoven, 1831 Hegel, 1832 Goethe! Das große Sterben um 1830 verdeutlicht das große Leben um 1800, wie das große Sterben um 1530 das große Leben um 1500. Aber die künstlerischen Führer vor hundert Jahren, zu denen wir aufblicken, sind Dichter, Musiker, Philosophen. Die vor vierhundert Jahren waren bildende Künstler. Goethe war der große Führer um 1800 – er war ein Dichter und konnte nur ein Dichter sein. Dürer war der große Führer um 1500 – er war ein bildender Künstler und konnte nur ein solcher sein. Deutschland hat mit katastrophaler Schnelligkeit vollzogen, was auf die Dauer ganz Europa getan hat: die soziologische Umlagerung von der Führerschaft der bildenden Kunst als natürlichster Volkssprache zur Führerschaft des Unräumlich-Unsichtbaren – des Dichtens, Denkens, Musizierens. Der riesenhafteste Aufschwung der sichtbaren Form, die urwüchsigste, genialste Zeugungskraft des Volkes um 1500, war in der Geschichte der bildenden Kunst bei uns etwas Letztes; nicht in dem Sinne, daß nun die Qualitäten ausgegangen wären, daß nicht immer noch deutsche bildende Künstler von großer und größter Bedeutung geboren worden wären. Aber für die unmittelbarsten geistigen Wünsche der Nation traten Bau- und Bildwerk immer mehr in den Schatten des Buches und des musikalischen Kunstwerkes. Und nie wieder, auch im Barock nicht, konzentrierte sich die Genialität der Deutschen so überwiegend, so fast ausschließlich auf die Sprache des Sichtbaren, wie es um 1500 geschah. Noch mehr: man darf sagen, daß jene letzte Führerschaft deutscher bildender Kunst zugleich die erste deutscher Malerei in eigentlichem Sinne war – und also diese erste auch die letzte.

II.

In Dürer tritt dies alles zutage. Er ist eine wahre geschichtliche Größe. Alle wesentlichen Tendenzen seines Schicksals sind Tendenzen der Allgemeinheit, alles Persönliche tat und erlebte er im Auftrage der Geschichte. 1471 geboren, Sohn eines Goldschmiedes, Enkel zweier Goldschmiede, sollte auch er Goldschmied werden. Der Goldschmied ist in der Epoche, aus der und gegen die Dürer hervorwuchs, gewiß nicht der wichtigste, aber der be-

zeichnendste Künstlertypus. Die unmonumentale Zierlichkeit, die raffinierte Verwindung spätgotischer Form, wie sie gerade in Dürers Jugendzeit herrschte, war in der Kunst des Goldschmiedes am natürlichsten zu Hause, die unlösliche Durchdrängung von Ornament und Gestalt – gegen die Dürer gerade kämpfen sollte – näher als sonst schon in der Aufgabe gelegen. Eine persönliche „Lust" zum Malen trieb den Knaben gegen den Widerstand des Vaters aus der Werkstatt. Dieser persönliche Vorgang ist Symptom, ja Symbol für einen allgemeineren. In Dürers Kindheit waren rein der Qualität nach nicht die Maler, sondern die Plastiker Deutschlands größte Stärke, sie und die ihnen nahe verwandten, oft mit ihnen identischen Graphiker. Die Goldschmiede standen ihnen sehr nahe. Dürer setzte sie fort und bekämpfte sie – diese Doppelheit bleibt charakteristisch für sein Wesen –, aber erst in seiner Zeit, erst mit ihm, fast durch ihn, gelangte die Malerei an die erste Stelle. Die größten deutschen Maler in Dürers Jugendzeit waren Pacher und Schongauer – der eine Plastiker, der andere Graphiker zugleich. Die Glut und Intensität, durch die sie hervorragten, selbst ihr Stil, war in der Plastik weit allgemeiner zu Hause. Es ist ein noch ungeschriebenes, aber sehr wichtiges Kapitel deutscher Kunstgeschichte: was Dürer der deutschen Schnitzerkunst als dem weitaus Größten seiner Jugendzeit verdankt. Der Stil der Apokalypse wird einen bedeutenden Raum darin einnehmen: er ist der Abschied der deutschen Kunst von einer ihrer seltsamsten und originalsten Epochen, vom Stil der deutschen Plastik, wie er in den achtziger Jahren am reinsten geblüht, wie ihn die eigentliche Malerei nur sehr schwach gespiegelt hatte. Es gibt in dieser Malerei nichts, was den Holzschnitten der „Heimlichen Offenbarung" so innerlich entspräche wie etwa der Schnitzaltar vom Kefermarkt. So wird man auch später einsehen, daß das Jesuskind des Rosenkranzbildes das typische Madonnenkind der deutschen Plastik ist, in zahlreichen Beispielen seit zwanzig Jahren von ihr vorgetragen. Man wird sehen, daß der Hellersche Altar seinen großartigsten Vorgänger im Krakauer Marienaltare des Veit Stoß besitzt, und wieder nicht in deutscher Malerei. Ja, überall, wo bei Dürer, nach Wölfflins schönem Ausdruck, „die Zeichnung kocht", wird man weit mehr das Erbe der älteren Schnitzerkunst als der älteren Malkunst erkennen lernen. Die Übertragung in die Sphäre der Malerei und einer zumal im Holzschnitt gänzlich neuen Graphik, die bei Dürer geschah und die er zunächst unbewußt als Schicksal, als Kampf erlebte, war geschichtliches Ereignis von vernehmlicher Größe.

Er selbst hat den gewaltigen Hintergrund empfunden, vor dem er stand, er hat ihn gesehen. An der Bezeichnung als Deutscher, die er auf das Rosen-

kranzbild und den Hellerschen Altar (und nicht nur auf diese) malte, ist nicht der Stolz auf die Nation das Wesentliche, sondern das Bewußtsein gerade eines Malers, sie zu vertreten. Das war neu, das gab es nicht vorher. Man nannte sich nach einer Stadt und gab damit ein erweitertes Firmenzeichen, man war darin Zünftler und Bürger. Es ist eine neue geistige Wachheit in Dürer und das Bewußtsein einer Rolle, wie sie um 1800 nur dem Dichter zukam; es ist ein Gefühl, dem vorher keiner Ausdruck gab und das offenbar eine neue Lage bezeichnet: den Maler als Führer seines Volkes. Es lebt noch, und besonders herrlich, in dem Geschenk der Apostel, das der fertige Meister gegen Ende seines Lebens (1526) der Vaterstadt machte. Das Kunstwerk war ihm nichts Artistisches, es war Tat, Mahnung und geistiges Programm. Dieses Gefühl mußte natürlich heranwachsen. Der Jüngling hatte zuerst den Kampf mit dem eigenen Ich zu beginnen, und er hat ihn mit dämonischer Gewalt empfunden. Immer war er Kämpfer, er kannte kein kleines Behagen, und nichts wäre sinnloser, als ihn zum traulichen Hausgenossen degradieren zu wollen. Der Grundzug seines Wesens war tragisch und sein Sieg, sein unbezweifelbarer Sieg, nur schwer errungen. Er hatte mit der Welt und mit sich selbst zu kämpfen. Wenn er in Wolgemuts Werkstatt, die den Knaben aufnahm, von den Gesellen nach eigenem Berichte viel zu leiden hatte, so spüren wir noch heute den Zusammenstoß des zugleich zart Verletzlichen und innerlich Starken, zu Großem Bestimmten, mit der Gewöhnlichkeit. Ein Selbstbildnis in der Albertina von 1484, noch vor der Lehrzeit bei Wolgemut gezeichnet, gibt das geniale Kind ergreifend wieder. Schon hier spürt man den tiefen Ernst des Menschen. Der Dürer der Wanderjahre aber (1490–1494) hat den Kampf im eigenen Ich mit einer Kühnheit dargestellt, für die das ganze Europa von damals überhaupt keinen Vergleich kennt: im Erlanger Selbstbildnis. Er hat hier gezeichnet – gewiß: nur erst gezeichnet, aber schon dieses war beispiellos –, was im Gemälde erst Rembrandt wollen konnte: die Selbstdarstellung des schöpferischen Zweifels, die Spaltung in den Sehenden und den Gesehenen. An der Ausdrucksverteilung in den beiden Augen, einem wie irrend suchenden und einem starr verbohrten, ist sie unverkennbar abzulesen. Eine schwarze Stunde des Brütens und Fragens, ein typisches Erlebnis werdender Geister – aber wer vor Dürer, wer selbst nach ihm hätte sie in die Form gerettet? Man erwartet das Größte von einem Menschen, der sich so quälen und dabei so haarscharf sehen kann. Er hat es geleistet, aber nicht in einer geradlinig-einreihigen Entwicklung. Dürer entfaltet sich – hegelisch zu reden – dialektisch zwischen zwei Polen seines Wesens. Sie sind

zuletzt die Pole aller Kunst, d. h. aller Menschlichkeit. Es gibt in ihm ein unbewußtes, triebhaftes Müssen, ein wucherndes und drängendes Bedürfnis nach Ausdruck; und ein bewußtes Wollen, das nach Gesetz und Maß zielt. Das hat ihm schwer zu schaffen gemacht, aber an der Lösung ist er zum Helden gereift. Die Erlanger Zeichnung ist in reiner Hingabe an die Natur, an das Erlebnis, das Einmalige und Gegebene, seine Oberfläche wie seine Hintergründe, entstanden. Sie ist unmittelbarer Ausdruck.

Das Münchener Selbstbildnis von 1500 entfaltet sich in umgekehrter Richtung: vom Gesetz, von der vorgefaßten Formenmeinung als dem ersten nach der Erscheinung hinab, soweit das Gesetz sie gestattet. Dieses Gesetz wird der Erscheinung auferlegt als übergeordnete Form. Es beschäftigte Dürer gerade um 1500: er träumte von einer Konstruierbarkeit absolut schöner Verhältnisse. Man weiß, daß er hier an ein reales Geheimnis glaubte, das die Griechen besessen hätten, die Italiener noch halbwegs wüßten. Jener Glaube hat aber an sich noch nichts Notwendiges mit diesem Trieb zu tun. Der Trieb ist als Korrektiv deutschen Ausdruckswillens immer wieder bei uns hervorgetreten; vor Dürer besonders stark im 14. und wieder in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts. Auf diese letztere greift Dürers großer Stil nicht anders zurück als Michelangelo auf Masaccio (und jener auf Giotto). Die Form des Münchener Bildnisses ist nicht italienisch. Symmetrie und Frontalität, die dieses merkwürdige Werk – eigentlich einen als Selbstbildnis verkleideten Jdealtypus – bestimmen, gehören der nordischen, der deutschen Kunst mit immer neu sich beweisender Selbstverständlichkeit an. Daß einfache Menschen hier zuweilen den „Herrn Jesus" sehen, hat seinen ganz richtigen Grund: Jantzen hat erkannt, daß der alte, besonders in den Niederlanden entwickelte Typus des Salvator Mundi – den übrigens wieder die deutschen Schnitzaltäre in zahllosen Fällen innerhalb der Predella bringen – von dem jungen Meister gewählt wurde. Es ist zugleich das Gesetz der Fassade – wieder etwas dem Norden völlig Vertrautes – durchgeführt. So kommt gewiß nicht eine Form zustande, die uns mit unruhiger Lockung in sich zöge (Erlangen), sondern eine Entrückung, ein hartes und reines Gegenüber, das sich unerreichbar vor unserem zudringenden Gefühle verwahrt. Nur an einer Stelle verrät sich die innere Zweiheit in Dürer, die dauernde Anwesenheit zweier Pole: die klaffende Lücke innerhalb der greifenden Hand, ja diese selbst, ihre spätgotischen Finger – das ist der unbewußte Protest des zurückgedrängten anderen.

Es handelt sich nicht um Entwicklung, sondern um rhythmische Entfaltung zwischen zwei Polen. 1495 muß Dürer schon einmal in Italien gewesen

sein. Und schon 1494 hat er zwei Blätter nach Mantegna kopiert. Im Kampf der Meergötter besonders ist eine Körpervorstellung begriffen, die der Deutsche nun gewiß nicht aus sich allein haben konnte, etwas ganz anderes als die kathedralenhaft symmetrische Frontalität des Münchener Selbstbildnisses, die nordisch-mittelalterliches Erbgut ist. Aber gerade in diesen Blättern ist auch ein geheimer, dem Deutschen naher Bewegungsrausch – wie denn überhaupt Mantegna eine Gestalt voller nordischer Züge ist. Dürers größte Antwort auf die Frage, was die erste italienische Reise an Dauerndem ihm gegeben, ist die Offenbarung Johannis, die 1498 erschien. So gut wie nichts von Italien, die leidenschaftliche Hingabe an nordische Form! Selbst in der technischen Verwirklichung setzen diese ungewöhnlich großen Blätter etwas Ähnliches voraus wie ihr Stil: sie wurden in Holz geschnitten, und ihr Stil ist jener der deutschen Holzschnitzerei, letzter nachklingender Stil der deutschen Plastik aus den achtziger Jahren. Und nichts vielleicht ist für das Ethos dieser Zeit und dieser Kunst so bezeichnend wie der passivische Ausdruck des Kampfes selbst im siegreichen Erzengel: es ist der Ausdruck leidvoller Mühe, nicht selbstverständlicher Kraft. Der Reiz der Mühe ist es auch, der dem Auge abverlangt wird. Dieser Reiz will nicht verwirren, sondern entwirrt sein.

III.

Es ist unmöglich, das Riesenwerk Dürers hier im einzelnen durchzuverfolgen, aber es ist möglich und sinnvoll, den eigentümlichen Rhythmus von Schlag und Gegenschlag zweier dauernd wirksamer Prinzipien bis zur endlichen Synthese durchzuverfolgen. 1504 – bezeichnenderweise gar nicht in Italien, sondern kurz vor der zweiten oberitalienischen Reise – schuf Dürer die herrliche Anbetung der Könige in den Uffizien. Auch im rein Malerischen – das Dürers Stärke gewiß nicht war – ist sie eine der glücklichsten Schöpfungen mit ihrer Komplementärfarbenberechnung auf braunem Einheitsgrunde. Genau so wie in Italien hatte im Norden die Spätgotik des späteren 15. Jahrhunderts (die wir in Italien in engerem Sinne „quattrocento" nennen) die große Klarheit und Ruhe des 15. Jahrhunderts aufgegeben. Der Norden wie der Süden hatte diese Klarheit besessen, Lochners Kölner Dombild ist für Deutschland der edelste Beweis. Im Norden wie im Süden hatte eine Richtung, die alles andere als eine unvollkommene Vorform der großen Kunst um 1500, vielmehr auch hier Gegenschlag eines anderen Prinzips im bipolar bestimmten Rhythmus der Geschichte war, eine Kunst verunklärender Linien-

verschlingung gezüchtet. Im Norden wie im Süden war die Kunst um 1500 – aber im Norden gewiß undeutlicher und stärker widersprochen – in dem einen Punkte der kompositionellen Klarheit und Übersichtlichkeit eine (sehr verwandelte) Wiederkehr des Älteren. In diesem Sinne hat Wölfflin nicht zuviel gesagt mit dem ausgezeichneten Worte, daß die Florentiner Anbetung „das erste vollkommen klare Bild der deutschen Kunst" sei. Hier ist scharfe Anerkennung der idealen Bildebene in Gestalten und Raumstraßen, eine Abteilung in architektonische Joche, eine bindende Kraft einfachster Geometrie durchgeführt. Aber die Spannweite Dürers hindert nicht, sondern erzwingt sogar gerade im nächsten Jahre das „Memento mori": den reitenden Tod, eine Kohlezeichnung von wahrhaft rembrandtischer Wandelbarkeit der Strichstärke, ganz Erlebnis, ganz Ausdruck, ganz Hingabe. Gewiß, in der reinen Phantasie nicht so kühn, in der Form kühner und zügiger als die frühe Zeichnung des Todes, der den Reiter überfällt; gewiß also Zeichen einer vorschreitenden Entwicklung: aber keineswegs die Konsequenz aus dem Stile, der 1504 die Anbetung der Könige bestimmte. Nicht Konsequenz im Sinne einlinigen Fortschrittes, sondern im Sinne rhythmisch bestimmten Gegenschlages. Hier spricht wieder das andere Prinzip. Sogar im einzelnen Werke können sich die beiden Dürer – die beiden Gestalten eines gewaltig reichen und verantwortungsbeschwerten Genius – begegnen. Man denke an das tief und unmittelbar erlebte Waldesdunkel im sammetigen Grunde hinter den deutlich ersonnenen und wenig „erlebten" Beispielfiguren von Adam und Eva auf dem Kupferstiche von 1504.

Das Bild dieses großartigen Kampfes darf man nicht verflachen, indem man ihn als Kampf des Fremden gegen das Eigene ansieht, des Italienischen gegen das Deutsche, womöglich gar als Verrat am Deutschtum. Es ist das Eigene, das gegen das Eigene kämpft. Aber freilich, das Eigene konnte in Italien Wichtiges finden, hätte noch viel Wichtigeres finden können – wenn Dürer so wie Goethe nach Italien gereist wäre, nämlich in einer bewußten Bildungsabsicht. Dürer hat das richtige Italien nie gesehen, er ist 1505/06 zum zweiten Male in Venedig und von da aus in einigen wenigen norditalienischen Städten gewesen. Die neue klassische Kunst hat er nicht aufgesucht. Was ihr in Venedig zu entsprechen begann – Giorgione –, scheint ihm keinen Eindruck gemacht zu haben. Der alte Quattrocentist Giovanni Bellini war ihm der wichtigste Künstler. Wahrscheinlich haben ihn nicht Bildungs-, sondern praktische Gründe zunächst zur Reise bewogen, Angst vor der Pest in Nürnberg.

Selbstverständlich, er war ein großer Künstler und mußte Feuer fangen.

Was er lernte, war doch viel weniger Klassisches als rein Malerisches; der breite Strich, das weiche Licht auf den Frauenbildnissen von Wien und Berlin; etwas, das ihm nicht blieb. Das Rosenkranzbild, das die deutschen Kaufleute für den Fondaco dei Tedeschi bestellten – auch dieser Auftrag kann nicht der Grund der Reise gewesen sein – verdankt seine symmetrische Ordnung wiederum nicht Italien. Es hat mit Recht den italienischen Künstlern einen fremdartigen, aber gewaltigen Eindruck gemacht. Dafür gehört es zu den Rätseln des geschichtlichen Wachstums, nicht zu den berechenbaren Wirkungen von „Einflüssen", daß Dürer in den Jahren nach Venedig etwas der klassischen Kunst Paralleles schuf; nicht nur den zerstörten Hellerschen Altar von 1509, sondern auch das Allerheiligenbild in Wien von 1511. Man vergesse nicht: die Dialektik der Dürerschen Entfaltung spricht wieder daraus, daß 1508 nach Venedig, aber kurz vor dem Hellerschen Altare, die „Marter der Zehntausend" (Wien) entstand. Wölfflin konnte überzeugend auf eine perspektivische Musterzeichnung des Jean Péllérin verweisen. Aber was sich ergab, war ein quälend gedrängtes Bild ohne allen klassischen Gehalt. Das Allerheiligenbild jedoch – das ist wie eine Antwort auf die Camera della Segnatura des Raffael; indessen doch wohl sicher eine unbewußte. Mit dem Italien, das Dürer kannte, hat sie gerade gar nichts zu tun. Dieses Bild spricht den typischen Charakter des Klassischen aus: Gleichgewicht von Architektonik, Plastizität, malerischer Haltung. Raffaels Disputa gibt eine aus gerader Wand zurückgerundete Apsis, einen von der realen Architektur vorgeformten, monumentalen Raumgrundriß – so deutlich, daß im oberen Stockwerk, der unteren Schranke entsprechend, die Wolkenschichten zu seiten der apsidialen Rundung wie an einer unsichtbaren Glasschicht plattgedrückt werden. Dürer gibt, in himmlischen Höhen, eine angedeutete Dreikonchenanlage aus Gestalten: ebenfalls monumentale Architektur als geheimen Grundriß, nur nicht italienische Hochklassik, sondern deutsche Romanik – deren überall auftauchende Wiederkehr in der deutschen „Renaissance" ebenfalls ein wichtiges Kapitel deutscher Kunstgeschichte ist. Dürer und Raffael geben den Gestalten monumentale Plastizität; man glaubt sie isolieren zu können. Dürer wie Raffael geben eine bestimmte malerische Gesamthaltung, die freilich gewiß bei Dürer heller und greller ausgefallen ist. Aber klassisch ist auch Dürer hier, er ist es von innen heraus.

Noch immer gehen die zwei Seelen nebeneinander her. Die Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians (1515) sind Ergüsse einer im einzelnen verwandelten, als Ganzes unverkennbar nordisch-spätgotischen Linien-

phantasie, von quellender Leichtigkeit und überströmendem Eigenausdruck. Die alte Eigengesetzlichkeit der nordischen Linie umspielt den Textspiegel mit Rinnsalen von unbeschreiblicher Feinheit und Freiheit. Aber in der „Melancholie" von 1514 herrscht ein gänzlich anderer Strich, und das ist nicht ausschließlich – wiewohl sicher auch (!) durch den Unterschied der Aufgabe bedingt. In dem Meisterstiche ist alles herb großartig, weit nordischer noch als im Allerheiligenbilde, aber streng und gewichtig. Hier beginnt eigentlich schon die Synthese, denn auch das gewaltige Weib ist nordisch gesehen, aber zugleich von ausdrucksvoller Schwere, einem tragischen Lasten, fast wie bei Michelangelo. Die Spätgotik ist im Wesen überwunden und leiht dennoch die Sprache des Einzelnen.

Hier gehen die Prinzipien zusammen: unmittelbarer Ausdruck herrscht zugleich mit Schwere und Ordnung der Form. Denn trotz des verstellten Mittelgrundes ist ein wohlberechnetes, ausdrucksvoll klares Abklingen in parallelen Schrägen vom Vordergrunde rechts bis zu dem mystischen Meereshorizonte durchgeführt.

IV.

Als Dürer in das sechste Lebensjahrzehnt eintrat, wurde sein Sieg, das heißt die Versöhnung seiner inneren Gegensätze, immer deutlicher. Das Natürlich-Gewachsene, die zweite Jugend des Fünfzigers, ist auch hier wieder viel wichtiger als der „Einfluß" der niederländischen Reise, die er damals unternahm – um sich sein Gehalt bestätigen zu lassen. Gewiß, er sah ein reiches Leben, gerade in Antwerpen, er sah viele merkwürdige Dinge, und er sah seinen Ruhm in den Augen der Künstler. Was er ihrer Kunst verdankte, ist in einigen kleinen Zügen wahrzunehmen, aber nicht das Entscheidende. Dieses liegt vielmehr in der neuen Stellung zum Menschen, die das Ergebnis persönlicher Reife war. Er sah ihn nun weniger als Objekt formaler Experimente, er sah ihn als Charakter und individuelle Prägung. Es ist die großartigste Selbstdarstellung des Mannes von damals, die sich jetzt entfaltete. Die neue Wendung ins Männliche – ganz allgemein – ist auch sonst zu sehen. Schon eine Zeichnung wie die 1520 datierte von „Antorf" (Antwerpen) beweist, daß Dürer jetzt zu einer Erlesenheit, zur Sicherheit des Wenigen, zum karg vielsagenden Striche gekommen war – so daß die genialen Landschaftsaquarelle des Jünglings gegen diese farblose Zeichnung verblassen. Wie er jetzt Männer sah, den Ulrich Varnbühler (Holzschnitt von 1522), den Willibald Pirkheimer (Stich von

1523), den grimmigen Unbekannten des Prado, die Muffel, Holzschuher, Kleeberger (1526), das bedeutet schon das Letzte und Höchste seiner Kunst: klare und erlesene Form nicht als Gegensatz zum unmittelbaren Ausdruck, sondern als dessen selbstverständliches Kleid. Und zwischen Zeichnungen und Stichen kämpft er sich gleichzeitig durch bis zu der grandiosen Darstellung der sogenannten „Vier Apostel", die er der Vaterstadt Nürnberg mit unterschriftlichen Ermahnungen schenkte. Kein Auftrag stand dahinter, sondern ein freier Wille, Höheres mit dem Kunstwerke zu sagen: er hatte um den Geist der Ordnung gekämpft, er sah ihn bedroht, im „Prozeß der gottlosen Maler", der damals in Nürnberg gespielt, und in der Schwarmgeisterei. Indem er etwas zu sagen hatte, sichtbare Form buchstäblich als Sprache, als Predigt gab, gedieh diese Form in sich selber zur wahren Majestät.

Unsäglich fern und klein erscheinen die niederländischen „Italisten" neben der wahrhaft nordischen Größe, die hier erreicht ist: monumental wie der Süden, aber gar nicht mit südlichen Zügen verwirklicht. Großartig hingetretene und wie aus Stein gemauerte Gestalten, wie sie seit der Naumburger Plastik nicht mehr in Deutschland entstanden waren, und in den stärksten Köpfen ein erhabenes Grollen geistiger Gewitter. Gerade in diesen letzten Jahren brachte Dürer seine drei theoretischen Bücher zu Ende. Er hatte sie lange in sich getragen, aber sie konnten sich nun freier aus ihm lösen. Denken und künstlerisches Schaffen konnten nebeneinanderstehen, denn der Künstler hatte gesiegt. Auch die Bücher aber waren nicht um seiner selbst, sondern um der anderen willen geschrieben. Führerschaft war für ihn Dienst.

So fraglich die Möglichkeit ist, das ganze ungeheure Werk Dürers den Heutigen verständlich und zum Besitz zu machen, so zweifellos ist die andere, die dem heutigen Menschen leichter zugänglich ist: auch wer dem Meister nicht in alle Winkel seiner Wege folgen kann – und das ist die Regel heute, reden wir uns nichts Falsches ein! –, der kann Dürer als Gesamterscheinung anblicken. Sie ist groß durch ihre Geschichtlichkeit, sie ist unmittelbar nachzuerleben in ihrer Männlichkeit, mit Verehrung anzuschauen in dem heldenhaften Kämpfertum, dem wachen Verantwortungsbewußtsein, das den großen Menschen zum Siege geführt hat. Man wird in diesen Tagen viel Gelegenheit haben, seine Werke zu sehen oder an sie erinnert zu werden. Viele werden auch Entdeckungen machen können, die immer Wunder erschließen. Aber selbst wenn die Sprache seiner Form sich für uns einmal ins Unverständliche verlieren sollte, groß und anschaubar soll uns das Ganze bleiben: Dürer als Gestalt.

GEDÄCHTNISREDE AUF FRANZ STUDNICZKA

Gehalten im Dezember 1930 beim Winckelmannfest des Archäologischen Instituts Leipzig

Bei diesem zweiten Winckelmannfeste, das Franz Studniczka nicht mehr unter den Lebenden sieht, könnte es naheliegen, an der Stelle, von der aus er als Inhalt seines Lieblingsfestes Wissenschaft zu geben pflegte, gerade seiner wissenschaftlichen Leistung zu gedenken. Dies aber ist schon an mehreren anderen Stellen geschehen: so durch L. Curtius im Römischen Institut; durch Paul Wolters – warmherzig und das Menschliche schön einbeziehend – im „Gnomon"; vor allem aber durch Studniczkas Nachfolger Herbert Koch in der Sächsischen Akademie der Wissenschaften.

So soll es dem Schüler, dem Freunde, dem Amtsnachbarn durch sieben reiche Jahre zufallen, nicht von der archäologischen Lebensleistung, sondern von der menschlichen Art des Unvergeßlichen in diesem Kreise zu sprechen. Es kann nur ein Versuch sein. Es ist kein leichter, es ist ein durchaus bedrückender Versuch, vor Menschen, die zum großen Teile die unmittelbare Anschauung Franz Studniczkas besitzen dürfen, von diesem selten Menschen zu reden.

Es gibt Gestalten, die sich zwar nie dem Allernächsten, wohl aber jedem weiteren Kreise gegenüber zur Abstraktion, zum Vertreter ihrer Ideen, zu ihrer „Bedeutung" verflüchtigen lassen. Franz Studniczka aber, so stark seine geistige Persönlichkeit in seiner Wissenschaft weitergezeugt hat, ist in einem unmittelbaren, auch körperlichen Sinne Gestalt, er ist konkreter gewesen, als es den meisten anderen vergönnt ist. Er war in einem so hohen Maße stärkstes und einmaliges Leben, daß wir von seinem Anblick, von dem Klange seiner unvergeßlichen Stimme uns nicht trennen können, daß wir den Wunsch haben, seine Gegenwart mit allen Sinnen in uns festzuhalten, stärker noch als bei anderen, auch Verehrten, die sich williger von ihrer Erscheinung lösen wollen.

Wir, die ihn kannten, wir müssen das alle erlebt haben: dieser Tod war unglaubhafter als der Tod vieler anderer Menschen, auch solcher von Bedeutung. Der Klang von Studniczkas Stimme allein kann den, der ihn lieben durfte, heute noch aus Traum oder Halbschlaf aufjagen. Und es will uns – so all-

gemein erschreckend die Vergänglichkeit uns auch immer und in allen Fällen berührt – nicht in den Kopf, daß das Leben selbst auf diese seine eigenste Prägung verzichten mußte. Das Erdennahe und Erdhafte, Ur-Männliche und Ur-Menschliche, der gewaltige Körper, der starke und vollkommen plastische Kopf, die hünenhaft breite, ausladende Kraft seines Armes und seiner in aller Massivität stets beredten Hand, das Blockhafte des Wesens, das Dröhnend-Klangvolle seiner Stimme, die wie dunkles Erz, aus einem Berginneren heraufgeholt, vor uns lebendig war – dieses ganz Einmalige vergißt keiner, der es sehen und hören durfte. Aber man möchte davor verzweifeln, solchen, die das alles nur noch vom Hörensagen kennen – und sie mögen schon jetzt und hier da sein, und sie werden vor allen Dingen kommen und heranwachsen – solchen noch irgend etwas Wesentliches vor Augen zu stellen von dieser uns entrissenen Gesamterscheinung. Ebenso, wie der, der das Meer liebt, sich wundert, daß es Menschen gibt, die es nicht gesehen haben, so scheint uns denen etwas zu fehlen, die diese großartige Naturerscheinung verfehlten.

Er war ganz, und er war ganz Gegenwart; und er war zugleich schon bei Lebzeiten etwas völlig Geschichtliches. Wenn man, mit Liebe und Bewunderung, oft auch im Widerstand, wie ihn echte Naturkraft immer entfesseln muß, auf ihn blickte und auf ihn hörte – so hatte man dieses doppelte Gefühl: dieser Mann ist das Leben selbst, er hat das zugleich Widerspruchsvolle und ganz Fraglose, das immer wieder neu Augenblickliche, das Unentrinnbar-Gegenwärtige wirklichsten Lebens – und zugleich ist das alles eigentlich schon „kaum mehr wahr", es ist ein geschichtliches Lebensstadium, das der Europäer meist längst verloren hat. Es ragt da etwas hinüber zu uns kleineren, zarteren, störungsempfindlicheren Menschen, das mit der verlorenen Kraft einer Vor- und Ur-Zeit noch begabt ist. Man mußte auf-sehen und auf-, hinaufhorchen; ich glaube, selbst Menschen von hohem Wuchs muß das so gegangen sein. Es war der Eindruck einer Ausnahme für heute und zugleich einer Norm von ehemals, aus verlorenen Kraftzuständen des Europäertums: es war wie der Eindruck eines ganzen Volkes, das es nicht mehr gibt. Ein alter Führer aus der Völkerwanderung, ein römischer Kaiser aus nicht-italischem Blute, etwas Großes und Fernes blickte durch diesen Menschen hindurch, der zugleich – und mit welcher Leidenschaft! – in seinem Heute nichts anderes war als ein Professor der klassischen Archäologie. Er glich aber eher einem Waldgott als einem Professor.

Dieses Stück verlorener Geschichte war ganz gegenwärtig. Der Mensch eines älteren und stärkeren geschichtlichen Lebens brach unmittelbar hin-

durch: im verblüffend-erlösenden Hohn gegen alles abgewetzt Zivilisierte, vor allem gegen subalternes Dienertum, wenn es aus einem Schüler herauskam, ja, als Trotz auch selbst gegenüber vornehm ritterlicher Unterordnung. Im Seminar, vor fast dreißig Jahren, wollte ihm ein keineswegs unterwürfiger, sehr wertvoller, von ihm besonders geschätzter Student helfen, beim Schleppen irgendeines ungeheuerlichen Atlantenwerkes. Seine Abwehr hieß unter dröhnendem Lachen und kurzem Knurren vorher: „Ich bin kein Geheimrat!" Alle seine Schüler – und natürlich alle Menschen, die in seinen Gesichtskreis traten – erfaßte er, höchst illiberal, von ihrem Ganzen her: nach Stamm und Familie, nach Wuchs und Haltung, nach Gesinnung und Benehmen, nach Blut und Persönlichkeit, nach Sprache und Anzug. Die sogenannte Begabung, die Verwendbarkeit kam weit dahinter; sie kam freilich auch, wie wir sehen werden. Das heißt: er wog zunächst ganz spürsicher, so schön spürsicher wie ein Tier oder eben wie ein Mensch von Rasse, den Lebenswert der Einzelnen. Großartig ungerecht (im liberal-demokratischen Sinne), auf geborene Fähigkeit zum Idealismus und auf gewählte Ideale, auf die fruchtbaren Unterschiede hin, die das Schicksal schafft, fern jedem Gleichheitsglauben, unterschied und wertete er die Menschen als Ganzes noch vor ihrer Leistung. Er konnte erheblich irren, er konnte sich von Blutsympathien und Blutgegnerschaft täuschen lassen; aber diese Irrtümer waren ehrlicher und echter, sie waren jedenfalls lebensgerechter als solche, die sich vor Fähigkeiten und Leistungen erzeugen, die nur Beurteilung sind und nicht Wertung.

Der Mensch war ihm, als einem Beauftragten des Lebens selbst, zunächst der Lebenswert. Er glaubte nicht nur – das Glauben war nur die Erscheinungsform in seinem gewiß hellen und starken Bewußtsein –, er wußte vor allem im dunkelsten Inneren mit dem Spürsinn des starken Mannes die Kräfte des Schicksals, der Geschichte, des Blutes, des Lebens eben als das Eigentliche. Der Mensch als Nutzbarkeit, als Mittel, als braver Diener eines Zweckes bestand zunächst nicht für ihn. So sehr er im höchsten Maße auf Leistung drängte: ein innerlich schöner Mensch, den das Schicksal an verwertbaren Leistungen gehindert hätte, wäre ihm immer lieber gewesen als ein innerlich kleiner voller Verwendbarkeit. Und doch konnte er jeden, mit niederdrückender Kraft sogar, gebrauchen, einspannen, zwingen, auch und gerade den Wertvollen.

Vielleicht sieht man von hier aus erst das Ergreifende und Tragische in Franz Studniczkas Wesen. Hineingestellt in eine späte Zeit, zum Betrachten gezwungen, wo sein eigentliches, sein fast vorgeschichtliches innerstes Ich

Handeln und Tun verlangt hätte, warf er die Leidenschaft eines Urmenschen auf einen modernen Begriff, den die großartigeren Zeiten jenes älteren Ichs noch gar nicht gekannt hatten: die „Objektivität". Jeder Versuch, vor Tatsachen auszubiegen, jede Flucht in das Empfindsame vor allem war ihm – mit Recht – ein geradezu körperlicher Greuel. Aber das gibt es überall, wo geistiger Anstand herrscht. Hier war es etwas ganz Elementares. Es war Forderung des Blutes zunächst nach Reinheit und Kraft, Anwendung des eigenen Ideals der Stärke auf das „Objektive". Als Forderung seiner Wissenschaft aber wurde es in ihm zur Angst, zur Angst vor dem Irrtum. Diese Angst vor dem Irrtum ließ ihn oft wie ein großes Kind, fast zaghaft, erscheinen. Sie hat es nicht zugelassen, daß dieser in Wahrheit so breite Mensch groß überschauende Bücher hätte schreiben können, zu denen er das Zeug hatte (jedes Kolleg bewies das!). Sie verwies ihn auf zahlreiche Opuskula und auf jahrzehntelange mühsamste Aufbauarbeit. Er sah sich dabei, in aller Leidenschaft, ironisch zu: „Das Hirschklein" nannte er die zahllosen winzigen Reste, die er zu seiner Artemisgruppe mühselig zusammenflickte. Er hatte Humor wie jeder wirklich starke Mensch des Geistes. Er brauchte ihn auch, denn er trug das schwere Schicksal eines ganzen wissenschaftlichen Geschlechts. In der Geschichte der Wissenschaft werden die Siebzigjährigen unserer Archäologie ganz überwiegend mit diesem tragischen – und also vornehmen – Ausdruck vor uns stehen, daß sie, oft gefüllt mit Leidenschaft bis an den Rand, fähig, die größten Gesichtspunkte zu nehmen, gesprächsweise Ausblicke von sich zu geben, auf die sich das unvornehmere Geschlecht der heutigen Kunsthistoriker unbedenklich als auf ganze Bücherstoffe gestürzt hätte – daß sie, nicht durch Begabung, sondern lediglich durch Moral gehemmt, das Große und Weite wie etwas Allzugefährliches und Allzuheiliges in sich absperrten und dafür in den Dienst einer Wissensmenge traten, die sich als Last auf ihre Schultern legte. Gerade Franz Studniczka – aber nicht er allein – hat dem erwerbbaren Wissen so gegenübergestanden, als ob es zwar riesenhaft ausgedehnt, aber doch schließlich begrenzt, der Idee nach also als Ganzes von einem einzelnen Menschen aufzunehmen sei. Dies hieß für ihn, daß es ganz unbedingt aufgenommen werden müsse, ohne Gnade und ohne Zaudern. Hier wird sich die jüngere Archäologie – auch das ist schon deutlich zu sehen – von der älteren abscheiden. Sie ist nicht nur in ihrem Glauben an die grundsätzliche Unvergleichbarkeit der klassischen Antike erschüttert. Sie hat – weit wichtiger – die Leitvorstellung einer beherrschbaren Wissensmenge aufgeben müssen. Sie hat verloren – sie wird auch gewonnen und zu gewinnen haben.

So „imposant“ aber – das hat H. Koch schon ausgesprochen – kann heute keiner mehr sein, auch darin gerade, daß einer eine ganze volkhafte Urkraft auf das Aufnehmen und Verarbeiten eines großen Gebietes an Wissen anzuwenden verstünde. Wenn aber das jüngere Geschlecht auf seinem neuen und nun wieder anders gefährlichen Wege (zu einer weit mehr vergleichenden Kunstgeschichte der Antike) den Halt nicht verliert und nicht ins Taumeln gerät, so kann es das nur, weil diese strengen Erzieher noch hinter ihm stehen. Wer von Franz Studniczka den Ritterschlag erhielt, wer endlich, nach scheinbar aussichtsloser, oft quälender, immer neuer Durchknetung in das Freie gelassen wurde – der wird sicher, in allem tiefen Respekt, zunächst aufgeatmet haben. Heute wird er nur dankbar sein. Sein Gewissen, wenn es gut und groß, wenn es wirkliche wissenschaftliche Moral ist, wird am stärksten sein, wenn es für ihn die sichtbare gewaltige Gestalt dieses einzigartigen Lehrers annimmt. Er war der geborene Lehrer durch Beispiel. Wer sein Schüler war, der wird diesen Menschen gleichsam immer hinter seiner Schulter fühlen und er wird, wenn er nicht ganz stumpf ist, gerade dem Elementaren, dem Vor- und Außerwissenschaftlichen dankbar sein, das mit dem Kraftdruck lebendigster Leidenschaft sich als wissenschaftliche Moral äußerte, aber im tiefsten Grunde etwas anderes, eben etwas Elementares war. In Wahrheit wirkte dieser Mann eben doch befreiend. Sein starkes Blut war in allem. Vater Studniczka nannten wir ihn und sogar den „großen Pan“. Das war noch nicht zur Hälfte ein Witz, das war im innersten Kerne Bewunderung und Verehrung und Dank. Das Gran Lächeln darin spiegelte nur Studniczkas eigenen Humor wider. Das Ernste darin, das Wesentliche würdigte die menschliche Größe. Wir wußten eben: Alles dies, was sich in heiligstem, furchtbarstem Ernst als Wissenschaft gibt, mit dem reinsten Herzen und mit starkem Geiste das Richtige und Wahre sucht, den billigen Irrtum verachtet, das Winzige, Zutreffende begeistert begrüßt – das ist noch etwas anderes als reiner „Geist der Wissenschaft“. Es ist Natur, wie ein See, eine Eiche, ein Volk oder ein Bergsturz.

Diese Natur dem zu schildern, der sie nicht sah, ist wirklich nicht leicht. Etwas ist schon angedeutet: Geschichte, namentlich Geschichte alles dessen, was greifbar, tastbar, plastisch im Ursinne, körperhafte Gestalt ist, das war für ihn (er hätte diese Deutung selber niemals zugelassen!) wie ein Akt der persönlichen Erinnerung. Menschen, die vor Tausenden von Jahren verstorben sind, genau wie Lebendige von heute zu empfinden – dieses physiognomische und bildnis-ikonographische Interesse, das ja tatsächlich uns ein Corpus der Imagines Illustrium schenken wollte, das war der Kampf eines

Naturgeistes gegen den Tod, der Wille, die Vergänglichkeit zu überwinden, das Sterben zu verneinen. Geschichte war für ihn eine Reihe lebendiger Gestalten. Geschichtsstufen, die uns heute so sehr fesseln, die uns oft nur blenden, wie „der" archaische, „der" klassische, „der" hellenistische Mensch – alle Abgezogenheiten überhaupt verschwanden vor dem feurigen Wunsche nach lebendiger Begegnung mit Personen. Menander oder Sokrates oder Aristoteles, das waren Menschen für ihn, so gegenwärtig wie heutige. Es war, als ob er durch den Traum hindurch, der alles geschichtsbedingte Leben ist, alles Bedingte verneinend, sich dieser Menschen wie aus eigenem Leben erinnern wollte. Ein Seminar, das dem Bildnis galt, konnte ermüdend wirken – zuletzt doch nur, weil niemand die Kraft des heißen Wunsches nach Wiedererweckung der Einzelgestalt so lange durch alle Schwierigkeiten aufrecht zu erhalten wußte. Dann war der große Lehrer manchmal einsam – und er fühlte es!

Eine ursprünglich großartige Gesundheit trug ihn lange. Als Vierzigjähriger wußte er noch nicht, was Krankheit ist, nicht von sich selbst; aus der Familie kannte er es wohl. Brüder waren ihm sehr früh dahingestorben. Er sprach mit Stolz davon, wie er sechzehn Stunden in Griechenland geritten war, ohne richtig müde werden zu können. Ich weiß es noch wie heute. Ich war Student. Ich sehe noch den Tisch vor mir, an dem er sprach. An diesem Tische unter uns Studenten um 1900, an den Freitagabenden, wo wir Aristophanes, Bion, Theophrast mit ihm gelesen haben, brach immer wieder, während griechische Texte peinlich philologisch erschlossen wurden, der elementare Mensch jenseits und vor aller Philologie hervor, und eben darum lebte auch alle Philologie bei ihm! Einer wollte ihn nach neuesten Grabungen ausfragen. „Nein", – mit dröhnendem Lachen – „da habe ich noch nichts nachgelesen, aber l'Aiglon von Rostand habe ich gelesen." Er las uns auch vergnügliche Verse von damals vor.

Aber er hatte auch einen Band Gottfried Kellerscher Gedichte da, durchschossen mit weißem Papier, und darin hatte der Professor der klassischen Archäologie alle Wandlungen der verschiedensten Ausgaben genau eingetragen. Hier war vielleicht das Erstaunlichste, wenigstens für den Unerfahrenen. Dieser Mann der wissenschaftlichen Schärfe, zugleich dieser Mann der waldgottartigen Urkraft, hatte einen unsäglich fein ausgebildeten Sinn für Lyrik! Plastik und Lyrik waren die Gebiete, die ihm das Unmittelbarste ablockten. Das klingt befremdend. Aber das war, als ob ein starker und vereinsamter Mensch in sich selbst die beiden Pole des Menschlichen – im Sinne

von Platons Gastmahl – aufgerichtet hätte. Der Vorrang des Plastischen in seinem Gefühlsleben leuchtet gewiß auch dem Fernerstehenden ein. Er war so stark, daß Studniczka in einer überwiegend auf Farbe gestellten heutigen Wohnung magnetisch angezogen sofort auf alles zuschoß, was vollkörperlich geformt war. Das gehörte zum Urmännlichen in diesem Menschen. Im Sprachlichen aber war doch Lyrik seine eigentliche Liebe – wie ein zarterer weiblicher Gegenklang. Er sprach von der Lyrik Mörikes mit einer österreichischen Melodie-Empfindlichkeit, die gerade durch den Gegensatz des gewaltigen Metalls in seiner Stimme überwältigend wirkte. Ja, er hat tatsächlich als junger Mensch lyrische Gedichte geschrieben und sogar veröffentlicht. Er sprach unter körperlichem Erröten davon. Es war aber geschehen. Wer diese andere Seite Franz Studniczkas nicht kennt oder wenigstens nicht ahnt, der weiß doch eben noch nicht genug von ihm.

So war es auch mit dem, was wir „Nerven" nennen. Er konnte in seinem fünften Jahrzehnt vor allem, aber erst recht in der späteren Zeit, durch ein krankes Bein gehemmt und schwer geworden, wie ein Bär wirken. Er war aber nervös in dem Sinne, wie es edle Tiere sind: reizsam und sogar reizbar – es war ganz gewiß gefährlich, seine Feindschaft herauszufordern. Auch dem Freunde verzieh er nur langsam – dann etwa, wenn er glaubte, die leiseste Spur von Pflichtverletzung gesehen zu haben.

Wir wissen schon: er war die Genauigkeit selbst, der Inbegriff der wissenschaftlichen Moral, aber er war durchaus nicht der Typus „voraussetzungsloser Wissenschaft" = Blutleere. Wissenschaft war ihm Leidenschaft. Er hätte eben doch das ungeheure Fleißopfer nicht dahin gerichtet, wohin er es brachte, zur klassischen Archäologie, wenn er nicht leidenschaftlich überzeugt gewesen wäre, daß in der Antike fast allein menschliche Größe rein zu finden sei. Er war darum doch fähig, solche auch anderwärts zu sehen, bei Michelangelo oder vor allem bei Rembrandt: „Heiliges Donnerwetter, was ist das für ein Kerl!" sagte er einmal von Rembrandt.

Eben darauf beruhte auch sein Verhältnis zu unserem Volke. Hier gerade gab es für ihn keine „besonnene internationale Gerechtigkeit", sondern heißeste Parteinahme. Hier wäre er tausendmal lieber ungerecht gewesen als lau. Er war nicht einmal ungerecht. Das böse Schicksal seines Volkes machte es ihm leicht, nicht ungerecht zu sein. Er hat das Unglück Deutschlands, seine Verkennung, seine Bloßstellung und Schmähung vor ganz Europa wie eine persönlichste Schmach empfunden. Hier kannte er nicht die armselige Fähigkeit solcher Geister, die sich „groß" nennen, weil sie „nichts geniert" – hier

bäumte sich alles in ihm auf. Die Niedrigkeit der Verdächtigungen von außen, ebenso aber, genau ebenso die Niedrigkeit, wo sie bei uns sich zeigte, jeder Augenblick, wo von außen oder von innen her Dreck auf die deutsche Ehre geworfen wurde, brachte ihn zum Rasen wie einen See. Er wäre glücklich gewesen, als alter Mann, sein Blut für uns verspritzen zu dürfen. Er konnte vor Sympathie und Stolz innerlich zittern, wenn er auf die Schulter eines hochgeachteten Schülers wies, die bei Tannenberg halb abgeschossen war. Es blitzte in ihm, wenn er sich aus dem Felde erzählen ließ.

Wir besitzen eine nur kleine Reihe von Blättern seiner Hand, im Kriege, wie es scheint, begonnen. Es ist der Beginn einer Selbstbiographie. „Lebensnachrichten von Franz Studniczka." Sie bricht mitten auf Seite 21 ab mit dem Satzanfang: „Der Sommer..." Studniczka betont, daß sein Vater Böhme altösterreichischer Staatsgesinnung war, „zu einer Schicht gehörig ohne Volksbewußtsein, aber von überwiegend deutschem Wesen". Seine Mutter dagegen, eine geborene Strobach, war rein deutscher Abkunft. Viele in ähnlicher Lage haben sich, namentlich wenig später, anders entschieden. Studniczka aber, der als Schüler einer tschechischen Schule zu lernen begonnen, wurde schon damals, „vom Widerstand gegen den agitatorischen Einfluß der tschechischen Schulen ergriffen, der zeitweilig auf seine kindliche Phantasie stark einwirkte". Er „blieb" deutsch, wie seine Brüder, „dem Tschechentume innerlich fremd". Gleichwohl folgte noch eine Tat bewußter Entscheidung. Das ist in Prag gewesen. Hier geschah die „endgültige Parteinahme in dem an Schärfe zunehmenden Kampfe der beiden Völker". Und hier sagt die begonnene Selbstbiographie einen Satz von ungewöhnlicher Schönheit der Gesinnung und edelster Prägung. „Es war mir sittlich unmöglich, in und von der deutschen Kultur zu leben, dennoch aber in der harmlosen Unentschiedenheit der alten Mischbevölkerung zu beharren." Er erwähnt dann mit besonderer Freude, daß selbst das jungtschechische Parteiblatt Narodny Listy seine erste Arbeit zwar unter dem Titel „Tschechische Gelehrte in der deutschen Wissenschaft" angezeigt hatte, aber sich ohne sein Zutun selbst berichtigen mußte: man könne ihn nicht mehr unter die tschechischen Gelehrten rechnen.

Es ist uns gar nicht vorzustellen, daß die Entscheidung hätte anders fallen können. Und doch wäre es vielleicht theoretisch an sich möglich gewesen. Daß es tatsächlich nicht möglich war, das gehört auch zu dem dramatischen Bilde dieses Menschen. – „Reichsdeutsch" war er gar nicht, er besaß von Natur das weitere Deutschtum, das sich jetzt erst die Reichsdeutschen wieder erobern,

er war Deutscher aus leidenschaftlichem Gewissen, und – wie alles, was er war und was er tat – er war es aus seiner Natur. Aber Deutsche dieser Art sind ein seltenes Geschenk, und es war gerade in diesem Falle ein Geschenk. In der unerbittlichen Treue, der völligen, schönen Verständnislosigkeit für allen innerdeutschen Jammer, alles Kleine und Dienerhafte, für den ganzen Kampf gegen den Ehrbegriff, der sogar heute noch aus der eigenen Mitte heraus geführt wird, hatte er die typische nationale Bewußtheit des Grenz- und Kolonialdeutschen, der sich entschieden hatte. Gewiß hat er dabei, als Natur, auch noch manche Töne in sich vernommen, die aus den verwandten, feindlichen Nachbarvölkern durch sein eigenes Blut noch zu ihm heraufklangen. Aber sie waren ihm nur Bereicherungen seiner Deutschheit.

Man hätte sich einen der von Franz Studniczka so geliebten römischen Bildnisplastiker gewünscht, um den mächtigen, herrenhaften und naturstarken, im Ursinne plastischen Kopf uns zu erhalten. Dem Kunsthistoriker fällt vielleicht ein deutscher Meister ein, der vor fünfeinhalb Jahrhunderten in dem gleichen Prag gewirkt hat, wo sich Studniczka für unser Volk, für sein Volk entschied. Ein Mann, aus dessen Werkstatt die stolzeste Reihe früher plastischer Bildnisse hervorgegangen ist: Peter Parler, schwäbischen Blutes wohl, wie Studniczka es von Mutterseite her sich zusprach, und auch in der gleichen deutsch bestimmten Kultur lebend; der Mann, der uns das bärenstarke Haupt des Przemysliden Ottokar I. im Prager Dome geschenkt hat. In dem steckte ein verwandter Klang.

Wir wollen die Erinnerung an den Tapferen wachhalten, den Dank, die lebendige Vorstellung, die den Unvergeßlichen sieht und hört und mit allen Sinnen zu halten versucht, als Sinnbild der Kraft und der Natur selber.

GOETHE UND DIE BILDENDE KUNST

Festrede, gehalten in der öffentlichen Sitzung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften am 11. Mai 1932

An dieser Stelle über den größten Toten unserer Akademie zu reden, ist eine harte Aufgabe. Ich kann nicht ohne ein Bekenntnis an sie herantreten: dieser Aufgabe habe ich mich durchaus nicht entziehen wollen, ich hätte aber kaum gewagt, sie mir frei zu wählen.

Es ist ohnehin drückend, zu wissen, daß in einem Feierjahre, aus Kalendergründen, an fast allen Stellen der bewohnten Erde das unsichtbare Denkmal des großen Toten von zahllosen Stimmen wie von Fliegen umsummt wird. Man kann nicht damit rechnen, daß nicht an vielen Stellen gezwungene, nicht völlig redliche Bekenntnisse erfolgen. Man wird sich sagen müssen, daß manchen, der in dieser Zeit von Goethe spricht, anderes treibt als die unmittelbare Verehrung des gewaltigen Menschen, daß mancher unwillkürlich mehr das eigene Ich oder (außerhalb Deutschlands) mehr seine eigene Nation meint, wenn er den großen Namen nennt.

Die größte Schwierigkeit der Aufgabe, zugleich gewiß ihr höchster Reiz, liegt in folgendem: Es versteht sich von selbst, daß sowohl im Namen deutscher Wissenschaft wie im Namen Goethes nur mit unbedingter Ehrlichkeit gesprochen werden darf. Die Seite aber, die unser Thema uns anweist, ist jedenfalls nicht unmittelbar die stärkste von Goethes Wesen. Erst in der Rückbeziehung auf das unvergleichlich starke Zentrum wird verständlich, was hier sich an Bedingtem vor das Ewige stellen möchte. Wir meinen das Ewige an Goethe, aber wir haben es gerade in unserer Frage hinter einem unverkennbar Bedingten aufzusuchen.

Das klingt nach einem Widerspruche. Dies jedoch scheint nun gerade wieder Goethe gemäß zu sein. Er war ja wirklich das, was ihm das Höchste war, auch in aller Kunst: er war Natur. So wie er selbst in einem unvergeßlichen Hymnus die Natur gepriesen hat, in einem Hymnus, der ihre Rundung und Ganzheit durch eine Folge ständig sich widersprechender Sätze einkreiste, – so wird auch der Versuch, Goethe in seinem Verhältnis zur bildenden Kunst zu sehen, eine Kette sich widersprechender Feststellungen bringen müssen. Erst die Gesamtheit des Widersprüchlichen kann uns den Eindruck

der Rundung geben. Man muß ihn umschreiten, um ihn ganz zu sehen. Er ist kein Bild, sondern eine Gestalt mit wechselnden Ansichten. Er ist es nicht nur im zeitlichen Ablaufe seiner Entwicklung, sondern in jedem Augenblicke, von vorneherein und ein für alle Male. Was er über Kunst überhaupt gesagt hat, ist gesättigt von ewiger innerer Wahrheit und Gültigkeit. Was er über bildende Kunst gesagt hat, ist nicht nur im geschichtlichen Ganzen Goethes voller Widersprüche; es ist auch in hohem Maße bedingt, ja oft zur eigenen Zeit schon überholt gewesen.

Ich gebe ein paar Beispiele des Widersprüchlichen, des schöpferisch Widersprüchlichen, das durchaus das Gegenteil von Charakterlosigkeit ist. Vom Auge als von seiner Sonne, vom sonnenhaften Auge her hat Goethe die Welt erfaßt. Dennoch tat er es nicht eigentlich als bildender Künstler. Dies ist geschichtliche Bedingtheit. Wir werden es zu begreifen suchen müssen.

Die Farbenlehre hat in seinem Denken eine außerordentlich große Rolle gespielt. Aber gerade die Farbe hat er selten bei Kunstwerken geschildert, noch seltener in eigener Kunst gesucht.

Über den Dilettantismus hat er (in einer mit Schiller und Meyer zusammen verfaßten Schrift) das Tiefste ausgesagt. Aber als Dilettant hat er, sogar zu seinen eigenen Gunsten, gerade jene besonderen Züge nicht entwickelt, die ihm die praktische Konsequenz aus seiner so tief richtigen Grundanschauung schienen. Er war Dilettant, und er war doch auch als bildender Künstler noch etwas anderes als ein Dilettant.

Als das eigentliche Ziel bildender Kunst erschien ihm die menschliche Gestalt. Aber das in Wahrheit Nächste war ihm ohne Frage die Landschaft. „Eine gewisse Zärtlichkeit gegen landschaftliche Umgebungen" sprach er sich selber zu. Wohl hat er ein anatomisches Skizzenbuch gehabt, hat gerne auch Bildnisse gezeichnet (das der Schwester Cornelia gilt als besonders gelungen) – das Stärkste ist und bleibt für ihn das Landschaftliche.

Weiter: Fertigmachen, Vollenden, zu Ende denken war ihm eine sittliche Forderung, die schon der Vater erweckt hatte. Aber gerade das Fertigmachen hat er in der bildenden Kunst selber nicht gesucht. Ja, er hat andere, Kaaz oder Lieber, schwächere, aber fertigere Menschen, seine eigenen Blätter, oft verflachend, zu Ende führen lassen.

Endlich: Über Kunst zu reden und zu denken, ist ihm ein dauerndes Bedürfnis gewesen. Dennoch ruft er am 29. Juli 1788 in Italien aus: „Die Kunst ist deshalb da, daß man sie sehe, nicht davon spreche als höchstens in ihrer Gegenwart. Wie schäme ich mich alles Kunstgeschwätzes, in das ich ehe-

dem einstimmte." Er fühlte also das Unsprachliche aller sichtbaren Form. Und dennoch preist er in dem Aufsatze über Polygnots Gemälde diejenigen Männer am höchsten, die von einem nicht erhaltenen Kunstwerke nach Beschreibungen eine Anschauung geben könnten. Eine Anschauung überhaupt – aber doch gerade nicht die Anschauung der echten Form, eben jener Form, vor der als dem Eigentlichen zu schweigen ihm, dem großen Meister der Sprache, nach eigener Meinung Gebot war.

Ich betone: diese Widersprüche sind zuletzt gerade das, was uns am meisten weiterhilft. Sie gerade sind das Verehrungswürdige, ihr Gesamt ist die unwillkürliche Darstellung des unfaßbaren Lebensreichtums selber: der Natur, die auch die Kunst ist – so wie Goethe selbst am 6. September 1787 schreibt: „Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden." Übrigens: auch hier gibt es einen Widerspruch, der kein Fehler ist, sondern ein Vorzug. Ein anderes Mal heißt es nämlich, daß „eine ungeheure Kluft Kunst und Natur trenne". Beides ist wahr und erst beides hat die Rundung des Wirklichen. Der tiefste und tragischeste Widerspruch indessen und zugleich (wieder widersprüchlich) das stolzeste Anzeichen für Goethes Größe ist dies, daß er das Gesetzgeberische und Ewig-Gültige bildnerischer Form suchte, und daß gerade er in diesem einen Punkte von besonders weitgehender geschichtlicher Bedingtheit war.

Dies muß jetzt zuerst gesagt werden: der geschichtliche Augenblick, in dem Goethe auftritt, ist genau jener, an dem die schlimmsten Leiden der heutigen künstlerischen Krisis begründet wurden. Ja, Goethe selbst ist der höchste Ausdruck dieser Krisis. Es ist nämlich der Augenblick, wo der gesamte bisher normale Verlauf der Kunstgeschichte ein katastrophales Ende nahm. Damals zum ersten Male wurde die Einheit aller bildenden Kunst gründlich zerschlagen. Seit es abendländische Kunst gibt, hatte, bis eben zum Zeitalter Goethes, eine tiefe Wurzelverbindung zwischen allen bildenden Künsten bestanden. Das heißt: sie hatten Stil gehabt, es hatte – bei allen Wertverschiebungen zwischen den einzelnen Künsten – immer noch eine Architektur und eine Ornamentik gegeben, die auch hinter dem Bilde wie hinter der Statue standen. Ja, gerade der Barock hatte diese innere Einheit in einem neuen Leben des Gesamtkunstwerkes zu einem leuchtenden Ausdruck gesteigert; und gerade in Deutschland. Gerade die Deutschen, Goethes Deutsche, hatten als letzte aller Europäer in einem triumphalen Aufschwung eine großartige sakrale Baukunst hervorgebracht, die noch raumgestaltend und in großem

Sinne schöpferisch wirkte, als ringsumher die Kraft sakralen Bauens erloschen war. Gerade, als Goethe geboren wurde, waren die letzten gewaltigsten Schöpfungen des größten deutschen Synthetikers, des Balthasar Neumann, im Gange: Vierzehnheiligen und Neresheim. Balthasar Neumann starb wenige Jahre nach Goethes Geburt. Selbst dann noch, bis in die Zeit der großen italienischen Reise hinein, hielten sich letzte Ausläufer einer architektonisch gehaltenen Gesamtheit der bildenden Kunst, gab es noch einen Stil. Ringsumher war schon das Rokoko da, eine Kunst des Ornamentalen und Dekorativen, der erste Stil (und damit schon ein Letztes), der nicht mehr aus einer starken Raumgestaltung hervorging, der schon wesentlich nur noch bekleidend wirkte. Es war immerhin zugleich der letzte naive Stil. Das ist ja das Sonderbare: dieser Stil der Unnatur, des Raffinements, der Künstlichkeit und Verschraubtheit, wie er der Goethezeit mit Recht erscheinen mußte – er war doch noch der letzte naive Stil. D. h. er war ein Stil, der zu seiner Rechtfertigung keiner Theorie bedurfte, der sich nicht sprachlich zu erklären und zu verteidigen brauchte; ein letzter Stil noch immer von gutem Gewissen. Er suchte nicht nach Stil an sich – er war einer.

Daß er ein Letztes war, verriet sich freilich daran: er konnte schon die letzte, abgelöste Kunst, als die wir vor allem im 19. Jahrhundert die Malerei erleben mußten, nicht durchweg mehr erfassen. Diese Erfassung wird man im Bilde u. a. stets an einer notwendigen Verbindung mit der Rahmenform erkennen können. Die Rahmenform ist die Stelle, an der sich das Bild mit seiner architektonischen Umwelt berührt. Wo sie vollendet da war, herrschte der Rokokostil. Herrschte er aber, so war damit jene Selbständigkeit des Bildes, die es bei aller Verbindung mit einer architektonischen Umgebung trotzdem bewahren kann, stark bedroht: dem Bilde selber drohte das Absinken ins Ornamentale und Dekorative. Daneben gab es, zum ersten Male – eben weil das Rokoko wesentlich kein Raum-, sondern mehr ein Dekorationsstil war – schon eine Malerei, die sehr unabhängig nichts als Malerei sein wollte. Chardin ist ihr größter Name. Schon in den Menschen, die rund 50 Jahre älter als Goethe waren, war immerhin eine erste Trennung angebahnt. Die Einheit begann zu zerbrechen. Boucher, für den es zwischen Tafelbild, Fächer, Türe und Wagenwand fast keinen Unterschied mehr gab, und Chardin, der das freie Bild, wie es zum ersten Male die Holländer des 17. Jahrhunderts aufgestellt hatten, erneut aufnahm, bezeichnen die Gegensätze: Rokoko und unabhängiges Malen. Im 19. Jahrhundert ist dann der Zustand eingetreten, daß zum Gemälde, als dem noch Lebendigsten bildender Kunst überhaupt,

schon keine Baukunst, nicht einmal mehr eine zeiteigene Ornamentik gehörte; so daß ein gutes Bild des 19. Jahrhunderts Rahmen aus allen möglichen Formenwelten tragen konnte, nur keinen stilvollen Rahmen der eigenen Zeit; so daß, wenn ein Künstler wie Hans von Marées wahren Stil im Bilde suchte, er zugleich den Rahmen dazu erfinden mußte, er selbst oder ein anderer. Die Zeit jedenfalls hielt ihn nicht mehr bereit. Die Baukunst war gestorben, die sakrale Baukunst insbesondere war vernichtet. Das Zeitalter der Kathedralen war endgültig mit dem Spätbarock zu Ende gegangen – ziemlich genau damals, als Goethe auf die große italienische Reise ging. Damals war die ganze Zerfetzung der künstlerischen Gesamtform entstanden, um deren Wiedergutmachung heute unser heißestes Ringen geht (immer noch mit viel zu viel Bewußtheit, immer noch mit viel zu wenig Naivität!).

Nun aber geschah eben dieses Merkwürdige. Nicht nur, daß mit Beethoven die Musik, eine Kunst jenseits der Raum-Körper-Welt, Kathedralen-Bedeutung erlangte: in Goethe erschien der Mensch, der in seiner Person, in der Gestaltung seines eigenen Lebens, in der so noch nie dagewesenen Verbindung von Betrachten und Tun (nur Lionardo hatte Ähnliches besessen) die Einheit suchte und fand, die in der Gesamtwelt der bildenden Kunst verlorengegangen war. Auch in der Musik war, mit Mozart und erst recht mit Beethoven, der große Einzelne aufgetreten, der noch vom letzten Schwunge eines Gesamtweltempfindens aus doch schon persönliche Innenerlebnisse zu objektiver, für Menschenmassen wirksamer Größe steigerte. Ein Zeitalter des Dichtens, Denkens, Musizierens, ein Zeitalter ohne einen maßgeblichen Gesamtstil bildender Künste, ein Zeitalter des unräumlich und unkörperlich zu Gestaltenden ist das 19. Jahrhundert gewesen. Größtes Dichten, Denken, Musizieren stand neben heillosem Stilwirrwarr in den Formen des sichtbaren Raumes. Auch der Klassizismus, so tief vornehm seine Gesinnung zu uns spricht, hat daran nichts ändern können. Er war ein verzweifelter und heldenhafter Versuch, verurteilt schon, weil hier zum ersten Male die endgültige Wahrheit verkündet wurde, an die lebendige Kunst nicht bewußt zu glauben braucht. Er scheiterte, und er war in sich selbst romantisch angekränkelt.

Goethe ist für das Gesamtgebiet des sprachlichen Ausdrucks von der Forschung bis zur Dichtung in einer unerhörten Einheitlichkeit und darum Vielfarbigkeit des Gesamtgefühles der stärkste positive Ausdruck dieses gewaltigen geschichtlichen Wechsels gewesen. Die Einheit, die draußen zerschlagen war, baute er in seinem Inneren auf.

Aber so mußte er ja auch, gerade auf Grund dieses außerordentlich Positiven, der stärkste Ausdruck der Entfremdung von der Welt eines allgemein und selbstverständlich möglichen bildnerischen Stiles werden. So mußte sich in ihm, dem Augenmenschen, dessen Auge das Sprachliche eroberte und bewußt erobern wollte, seine Stellung zur bildenden Kunst zu dem formen, was wir das Diktat der Literatur an die bildende Kunst nennen können. Gerade er mußte die Bewußtheit vertreten, die das Erlöschen der selbstverständlichen Stilkraft kennzeichnet.

Eroberung des Sprachlichen vom Auge aus – sie steht nicht umsonst, nicht zufällig an der Bruchstelle zwischen einer Welt, die noch bildnerischen Gesamtstil gekannt hatte (der barocken) und einer neuen (der des 19. Jahrhunderts), die nur noch jenseits der sichtbaren Form, die nur im großen Einzelnen überhaupt noch Stil erleben konnte. Noch das Auge, aber schon zugunsten des Sprachlichen, zuletzt doch zugunsten des Unsichtbaren! Noch das Allgemeine, aber schon nur in der Kraft des großen Einzelnen noch darzustellen! Von da aus ist beides zu begreifen, was hier kurz zu betrachten ist: Goethe als bildender Künstler und Goethe als Betrachter bildender Kunst.

Zum ersteren hat er sich mit aller erwünschten Klarheit selber ausgesprochen: „Daß ich zeichne, hilft dem Dichtungsvermögen auf, statt es zu hindern." Das ist nur ein Ausspruch von vielen. Goethe äußert sich noch genauer: „Ich führte das Detail, das ich mit dem Bleistift nicht erreichen konnte, in Worten gleich daneben aus und gewann mir auf diese Weise eine solche innere Gegenwart von dergleichen Ansichten, daß eine jede Lokalität, wie ich sie nachher in Gedicht oder Erzählung nur etwas brauchen mochte, mir alsbald vorschwebte und zu Gebote stand." Im Auslegen dieser Stelle hat man eine grobe Verwechselung begangen. Man hat hier eine Übung namentlich moderner Maler erkennen wollen. Selbstverständlich kommt es auch bei bildenden Künstlern vor, daß sie auf einer Skizze sprachliche Notizen anbringen. Diese aber sind Anweisungen auf eine bildnerische Tätigkeit, sie finden ihre Ausführung durch die malende oder zeichnende, durch die gestaltende Hand, durch das „äußere" Auge. Goethes sprachliche Notizen dagegen zielten auf eine sprachliche Fortsetzung. Die „innere Gegenwart", von der Goethe spricht, ist eben das, was der Dichter braucht. Er suggeriert uns die Gegenstände, er läßt unsere Phantasie arbeiten, ohne irgend etwas im Raume selber sichtbar machen zu können noch zu wollen. Er wendet sich an das innere Auge.

Beschäftigung mit bildender Kunst, zuletzt im Dienste einer Sprachkunst, die nur das innere Auge beteiligt – das ist zugleich widersprüchlich und ganzheitlich, und es ist an dieser Stelle der Gesamtkulturgeschichte geschichtlich bedingt.

Es gibt aus der Zeit der Hochblüte bildnerischer Betätigung einen Augenblick, wo Goethe dieses Verhältnis sogar mit dem Ausdruck bewußten Verzichtes klargestellt hat. Am 22. Februar 1787 schreibt er von der italienischen Reise: „Täglich wird mir deutlicher, daß ich eigentlich zur Dichtkunst geboren bin, und daß ich die nächsten zehn Jahre, die ich höchstens noch arbeiten darf, dieses Talent exkolieren und noch etwas Gutes machen sollte, da mir das Feuer der Jugend manches ohne große Studien gelingen ließ. Von meinem längeren Aufenthalt in Rom werde ich den Vorteil (!) haben, daß ich auf die Ausübung der bildenden Kunst Verzicht tue." Das schreibt der gleiche Goethe, von dem das Wort stammt: „Schreiben muß man nur wenig – zeichnen viel"! Ein schöpferischer Widerspruch ist das. Denn wir ergänzen, in aller Ehrfurcht und zweifellos der Wahrheit folgend: „schreiben muß man nur wenig, zeichnen viel – um viel schreiben zu können."

Denn so hat Goethe ja gehandelt, widerspruchsvoll und großartig. Vergessen wir doch nicht, daß er die Iphigenie und den Tasso bei sich führte, als er die Größe Italiens auf sich wirken ließ, daß er in Sizilien am Egmont schrieb. Wo wir kritisch bleiben müssen, wird alles immer durch dieses eine ausgeglichen: was auch an künstlerischer Leistung als schwach, an künstlerischem Urteil als bedingt erscheinen muß – alles, was er sah, war Baustein wohl einer Welt des Auges, jedoch einer Welt des inneren Auges, das nur durch Sprache sich aufsuggeriert. Was uns als Kunstwerk bedingt, als Urteil schief erscheinen kann, das treffen wir – ohne es unmittelbar zu erkennen – in schöpferischer Umsetzung und nun in makelloser Schönheit als Verse an, in Iphigenie oder Tasso.

Von Jugend auf hat Goethe sich mit Zeichnen beschäftigt. Über zweitausend Zeichnungen zählt der Nachlaß. Gewiß findet sich darunter (nicht anders als bei Lionardo) manches, das mehr nach wissenschaftlichen als nach künstlerischen Zielen gerichtet war. Im ganzen überwiegt doch das eigentlich künstlerische Interesse. Auf der Schweizer Reise von 1775 hat Goethe „sehr kunstlose Skizzen" gemacht, nur, um die Natur besser sich selbst, seinem inneren Auge einzuverleiben. Der größte Vorstoß erfolgte 1787 mit der italienischen Reise. Es ist äußerlich richtig, wenn man gesagt hat, der Dichter habe sie als bildender Künstler unternommen. Tatsächlich schildert er es wie

eine Abweichung, wenn ihm unerwartet entscheidende Gedanken zur Iphigenie kommen, während er es doch mit bildender Kunst zu tun haben will. So stark denkt er an diese letztere, daß ihm die Natur im Stile bestimmter Maler erscheint. Gundolf hat ein paar besonders bezeichnende Stellen hervorgehoben: „Der Mond ging auf und beleuchtete ungeheure Gegenstände. Einige Mühlen zwischen uralten Fichten waren völliger Everdingen." In Bozen erinnerte ihn das Marktgetriebe an Heinrich Roos. Ich glaube aber sagen zu dürfen, daß nicht zufällig Bemerkungen dieser Art häufiger am Anfange stehen. Denn allmählich beginnt Goethe immer mehr selber zuzugreifen, also: zu zeichnen. Und man wird im Urteil über seine Leistungen weder mit Gundolf noch mit anderen ganz zusammengehen können – ganz besonders nicht mit Max Liebermann, der in die Mitte seines Berliner Akademie-Vortrages die fast allzu einfache Frage gestellt hat: Wie konnte Goethe ein so großer Dichter und ein so schwacher Künstler sein? Liebermanns Antwort war nicht sehr viel mehr als eine Wiederholung der Frage ohne Fragezeichen. Es ist aber nicht einseitig wahr, daß Goethe nur ein schwacher Künstler gewesen sei. Es scheint vielmehr, daß man zwei grundverschiedene Möglichkeiten seiner bildnerischen Kunst unterscheiden müsse, zwischen denen es selbstverständlich vermittelnde Nüancen gibt: packend Ungeschultes und schwächlich Schulmäßiges; also Dinge, die schulmäßig unrichtig, aber stark, und solche, die schulmäßig richtig, aber schwach sind. Ich verweise kurz zuerst auf das Schwache, d. h. auf das Schulmäßige. Goethe hatte sich durch Oeser, später durch J. H. W. Tischbein technisch bilden lassen. Er hat dann an Kniep gelernt, mit dem er einen festen Pakt für die sizilianische Reise schloß. Dabei sind ihm nun freilich die Kniepschen Zeichnungen genau so wichtig gewesen, als es eigene hätten sein können, weil sie nämlich – ja vielleicht sie erst recht – das Objektive festhielten. Auf die Gegenstände kam es an, mochte auch ein anderer sie festhalten. Insofern sprach hier kein Entladungsdrang, nicht eine aufgestaute eigene Bildkraft, eher ein sachliches Interesse, wie es heute durch Photographien befriedigt werden kann. Er hat von Hackert sich namentlich den Baumschlag anzueignen versucht. Dieser trockene, wirklich nicht phantasiestarke Lehrer hat ihn aufgefordert, längere Zeit sich ihm ganz anzuvertrauen. Er glaubte also an Goethes Talent. Bei Verschaffelt hat Goethe namentlich Perspektive gelernt. Indessen, alle diese technischen Bemühungen gerade sind es nicht, die Goethes stärkste Leistungen erzielten. Sie waren ihm an sich so wichtig, daß er selber sagen konnte, er habe in seinem Leben weit mehr auf das Technische der Malerei als auf

das Technische der Dichtkunst geachtet. Dies glauben wir ihm unbesehen. Goethe hat auch radiert, sogar recht viel. Überall aber, wo das Lernen, das technische Interesse deutlich wird, ist die Leistung schwach. Man kann sogar ein scheinbar äußerliches Merkmal nennen: Bleistiftzeichnung und reine Federzeichnung, alles, was im engsten Sinne der Sauberkeit richtig sein sollte, ist schwächer.

Daneben aber – und dies verdient doch hervorgehoben zu werden – gibt es ganz anderes: fast immer in Sepia, in Tuschmanier, auch in Aquarell ausgeführte Blätter, bei denen eine verblüffende und packende Wirkung eintritt. Sie kann sich nicht immer auf die Dauer halten, aber sie ist zunächst mit schlagender Kraft wirksam. Das sind Blätter, die man ganz positiv als goethisch erkennt und die wir zu den selbständigen Äußerungen der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts rechnen müssen. Sie gehören der Kunstgeschichte an. In solchen Blättern sind wir der schöpferischen Mitte Goethes fühlbar nahe. Sie sind nicht Bemühungen (solche sind meist mißlungen), sie sind Ausbrüche einer Kraft, die innere Wahrheit verbürgt. Es ist neuerdings versucht worden, Goethe als Vorläufer des Impressionismus hinzustellen. Es ist ebenso versucht worden, in ihm den ersten Expressionisten zu zeigen, den Vorläufer der Brücke-Künstler. Beides wird nicht zu bejahen sein. Aber daß beides immerhin behauptet werden konnte, liegt daran, daß solche Blätter in ihrer atmosphärischen Wucht, ihrer starken Licht- und Schattenverteilung tatsächlich kleine Bilder sind, Ganzheiten von merkwürdig starker Andeutungskraft, von kompositionellem Zugriff, von Sicherheit des Ausschnittes, die Erinnerungen an Modernes begreiflich machen. Etwa: Sonnenuntergang am Meere, Ruine am Meere, Vesuvausbruch. Man darf wohl weiter sagen: wie diese Blätter rein technisch meist schon an Sepia- und Aquarellmanier erkannt werden können, so sind sie geistig offenbar ganz überwiegend Erinnerungs-Phantasien. Sie sind nicht unmittelbar vor der Natur entstanden, sie haben einen inneren Weg durchgemacht, einen Weg durch Goethe, und dies muß uns in jedem Falle aufblicken lassen. Das innere Auge wirft da mit vulkanischer Kraft bildmäßige, oft gewiß rohe, aber eben doch wahrhaft bildmäßige Erscheinungen nach außen. Blätter dieser Art besitzen durchaus nicht die von Goethe dem Dilettanten angemerkte kleinliche Sauberkeit. Sie sind vielmehr gedichthaft packend durch starken Wurf. Diese Möglichkeit also darf keinen Falles unterschlagen werden. Aber auch hier werden wir Goethe gegen Goethe anführen müssen: wenn er einmal „Reinheit der Form und ihre Bestimmtheit“ über „markige Roheit und schwebende Geistigkeit“

stellt, so tadelt er gerade die besseren Möglichkeiten seiner eigenen Kunst. Das Stärkste, das ihm gelingen kann, grenzt an markige Roheit, zuweilen auch an schwebende Geistigkeit. So oft er jedoch an jene Reinheit der Form zu gelangen versucht, die seinem großen Denken entsprechen müßte, denkt er an andere und durch andere – und versagt. Er packt uns, sobald er es mit der von ihm selbst gerügten markigen Roheit wagt. Denn dann spricht nicht sein Erkenntnistrieb, sondern seine Natur. Dann erklärt sich im Ausdruck sein Inneres, dann dringt sein Dichterisches auch in die Züge seiner zeichnerischen Handschrift. Er hat einmal (in den wunderschönen Äußerungen über Rubens) gesagt, daß der Künstler zugleich Herr der Natur und ihr Sklave sei. Er selbst war, wenn überhaupt zum bildenden Künstler, so zum Herrn geschaffen.

Wäre es nicht schade, wenn es gerade jene frischen, wenn auch etwas roheren Leistungen nicht gäbe? Sobald ein Mensch überhaupt stark ist, so haben alle starken Zeiten nicht gezweifelt, daß jede seiner Leistungen, auch auf abgelegenen Gebieten, eben diese Kraft in irgendeiner Weise offenbaren müsse. Erst das 19. Jahrhundert, das Wissen und Können in Fächer und Menschen in „einzelne Fähigkeiten" zerlegte, schloß umgekehrt, es schloß wider die Natur: kann er auf einem Gebiete etwas, so hat er auf dem nächsten nichts mehr zu können. Vor Goethes stärkeren und roheren Zeichnungen, vor diesen Bildern im Urzustand, sagt man sich: hier war doch Keim und Stoff zu einem bildenden Künstler. Das heißt: Es war so viel Leidenschaft und Kraft, so viel Phantasie und Ausdruck da, daß ein anderer, der nicht das glückselige Unglück gehabt hätte, ein großer Dichter zu sein, daraus einen immerhin bedeutenden bildenden Künstler hätte entwickeln können. Goethe aber, größer und tragischer, an der Schwelle eines neuen, jenseits der Herrschaft bildender Kunst führenden Zeitalters, eines Zeitalters der redenden und tönenden Künste, hat folgerichtig seine große Kraft nicht hierher gewendet. Er brauchte es nicht, ja er durfte es nicht, denn, was da an dämonisch Starkem herausbrach, das vermochte er redend und schreibend noch besser auszudrücken. In jenen Blättern spricht in roher Urform der starke Künstler, also auch der große Dichter, in den anderen freilich nicht selten ein schwächerer Schüler. Nur der letztere ist der Dilettant im goethischen Sinne. Der andere ist ein unausgereifter möglicher Künstler.

Wieder haben wir es mit Widersprüchlichem zu tun, das sich zur Ganzheit rundet. Und wieder läßt sich auch auf diese Produktion ein Satz anwenden, der zu dem Dichter des Erkennens und Forschens in Widerspruch zu stehen

scheint und eben dadurch dessen Ganzheit beweist: „Das Bewußtsein des Dichters ist eine schöne Sache, aber die wahre Produktionskraft liegt am Ende immer im Bewußtlosen.“ Wo wir dieses Bewußtlose (wir Heutigen nennen es das Unbewußte) wirken fühlen, da spüren wir die Löwenklaue auch in der Zeichnung. Dennoch trifft auf beides, das schulmäßig Schwache wie das ungeschult Starke, das eine zu: Goethe als bildender Künstler bringt es nicht zu einem Stil.

Ja – und damit finden wir den Übergang vom bildenden Künstler zum Kunstbetrachter – er findet nicht einmal einen positiven Stilbegriff. In der Schrift von 1789, die er bald nach der italienischen Reise in Wielands Merkur erscheinen ließ, unterscheidet er drei Stufen der Kunst: zuerst die einfache Nachahmung (für fähige, aber beschränkte Naturen passend); dann die Manier, die sich eigenen Ausdruck schafft, besonders bei der Unterordnung von Einzelheiten unter ein Ganzes. (Das Wort bedeutet keinen unbedingten Tadel, bezeichnet aber dennoch etwas noch nicht völlig Genügendes.) Endlich den Stil, das Höchste. Aber diesen Stil definiert Goethe nicht so, daß wenigstens wir Heutigen etwas damit anfangen könnten. In der Kunstgeschichte jedenfalls wären wir damit verloren. Der Stil nämlich besteht in der „genauen Kenntnis der Eigenschaften der Dinge“; er „ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis“.

Nun, was Goethe als bildender Künstler erreicht hat, ist in seinen besten Fällen „Manier“, nach seinem eigenen Ausdruck. Er hat es niemals bis zum Stil gebracht, wieder insbesondere nach seiner eigenen Auffassung.

Aber wir stehen damit im zweiten Teile unserer Betrachtung: bei Goethe dem Kunstbetrachter im weitesten Sinne.

Hierher würde auch der Sammler gehören. Leider sind da nur kurze Erwähnungen möglich. Zu einer genaueren Charakteristik würde u. a. ein längerer Aufenthalt in Weimar nötig geworden sein, zu dem dem Vortragenden jede Gelegenheit gefehlt hat. Aber es ist ein wichtiges Kapitel, und schon das Allgemeinste klingt besonders. Offenbar ist Goethe ein für seine Zeit auffallend guter Kenner von Plaketten und Medaillen gewesen. Er hat italienische Majoliken von verschiedenster Herkunft gesammelt, die heute einen hohen Wert darstellen. Rund 4000 graphische Originale, darunter 250 Dürer-Blätter, haben ihm gehört. Da auch Rembrandt, Ostade, Schongauer nicht fehlten, so beweist sich ein großer Trieb zur Umfassung, insbesondere auch eine Neigung zur nordischen Kunst. Nordische Kunst steckt auch reichlich in den über 2000 Handzeichnungen. Darunter befinden sich Werke unserer

ersten „Romantiker" des 16. Jahrhunderts, der bayerischen Meister Altdorfer von Regensburg und Wolf Huber von Passau. Auch Peter Flötner ist mit 32 Blättern vertreten; ferner Schweizer Scheibenrisse und französische Graphik. Neben solchen wahrhaft originalen Werten gab es selbstverständlich die unvermeidlichen Gipsabgüsse nach der Antike. Daß diese keinen richtigeren Begriff vom Altertum offenbaren können, als er damals überhaupt erreichbar war, versteht sich ebenso von selbst. Dagegen ist eines zu erwähnen, wobei vielleicht wieder der Vorrang des Unbewußten betont werden darf: von den Rembrandt-Zeichnungen, die Goethe erwarb, ist noch heute der größere Teil als echt anerkannt. Wenn man weiß, wie heikel gerade diese Frage ist, wie viele unechte Rembrandt-Zeichnungen in der Welt herumgehen, wie unentwickelt zu Goethes Zeiten insbesondere die Rembrandt-Forschung war, so ist dies ein erstaunliches Ergebnis. Es mag im Grunde mehr den Genius an sich offenbaren als den gerechten Kenner, mehr den an sich schöpferischen Menschen als den geschulten Beurteiler. Hier waren Genies unter sich.

Unsere Quellen für den Kunstbetrachter Goethe sind verwirrend reich. Der Vortragende kennt sie keineswegs alle. Denn dafür müßte er den ganzen Goethe wirklich kennen, und davon ist er weit entfernt. Man wird ja bei diesem dichtenden und forschenden Augenmenschen kaum irgendein Werk finden, das nicht etwas über sein Verhältnis zur bildenden Kunst aussagte; ebenso, wie man fast keine Dichtung finden wird, die nicht zugleich überhaupt Erkenntnisse, vor allem solche der Natur, enthielten – das Liebesgedicht „Wiederfinden" mag das herrlichste Beispiel sein —; ebenso, wie man in jeder wissenschaftlichen Betrachtung den Dichter findet. Wenn in dem Liebesgedichte „Wiederfinden" von der Morgenröte gesagt wird: „sie entwickelte dem Trüben ein erklingend Farbenspiel, und so konnte wieder lieben, was erst auseinanderfiel" – so ist das Liebesphantasie und Farbenlehre zugleich. Die Metamorphose der Pflanzen ist zugleich Untersuchung und Vision, darum als Prosa wie als Dichtung gestaltbar. Daher würde eine wahrhafte und genaue Darstellung unseres Themas tatsächlich den ganzen Goethe, auch in seinen reinsten Dichtungen, zu durchgehen haben. Dafür mögen kleine Beispiele genügen: man würde am Anfange der Wahlverwandtschaften eine Widerspiegelung nicht nur Kunst betreffender Meinungen, sondern sogar einer bei Goethe durchaus denkbaren landschaftsgärtnerischen, ja, gartenarchitektonischen Ausübung erkennen können – so wie ja auch Goethes Haus, dessen Gestaltung schließlich noch zu seinen Leistungen in sichtbarer Form

gerechnet werden muß, eine Art Kunstwerk war. Oder: man schlägt den Werther auf, den Liebesroman für ganze Generationen, und man findet fast auf der ersten Seite ein Bekenntnis zum „englischen Garten" als dem sentimentalischen Kunsttypus, auf der zweiten eine Äußerung, die unsere Gesamtauffassung aufs neue stützen kann. „Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesem Augenblicke." Bildende Kunst erscheint hier als Denkform, mehr noch als Gefühlsform. Die hier jugendlich zugespitzte Einschätzung des inneren Auges ist reines Dichterbekenntnis, Bekenntnis eines späten Menschen obendrein. Nie hätte in jenen Zeiten, als noch die technai die Welt beherrschten, ein großer Mann diesen Satz denken können – so wenig wie Lessings Satz vom ohne Hände geborenen Raffael. Beide Sätze gehören der oben gezeichneten Geschichtslage zu, der Rettung einer in der bildenden Gesamtkunst zerschlagenen Einheit in die innerliche Welt des Geistes. Diese tiefe Verbindung zwischen Phantasievorstellung und Bild, diese in Wahrheit immer wieder der Sprache zugedachte „innerliche Malerei" muß als dauernder Grundzug im Auge behalten werden. Goethe hat zu radierten Zeichnungen von Holdermann und Lieber, künstlerisch höchst unbedeutenden Leistungen, die besonders den Verfall der Radierkunst traurig beleuchten, Gedichte geschrieben (1821). Obwohl hier auf weniger würdige Bildkraft angewendet, zeigt sich doch wohl das eigentliche Grundverhältnis. Das Sprachliche erweist sich als wahres Ziel. Allerdings wollen wir – das widersprüchlich Ganzheitliche auszurunden – nicht vergessen, daß auch der umgekehrte Fall berichtet wird: als Zuhörer beim Vorlesen einer Reisebeschreibung aus Abessinien hat Goethe fast unwillkürlich mitgezeichnet. Und ebenso darf (ein weiterer Nachtrag zu dem bildenden Künstler) nicht vergessen werden, daß er Schreibende, denen er diktierte, und Vorlesende, denen er zuhörte, zuweilen in ihren Stellungen skizzierte – wie er selber sagt, mit dem Erfolge der Ähnlichkeit.

Wie gesagt, das ganze Lebenswerk ist von der Nähe zur bildenden Kunst als einer Augenwelt gesättigt. Als engere Quellen aber kommen natürlich vor allem die selbstbiographischen Hauptwerke in Betracht, besonders die Italienische Reise, so wie sie aus späterer Überschau zusammenredigiert wurde; dann die Maximen und Reflexionen, die Briefe, die Gespräche und vor allem: die eigentlichen Schriften zur Kunst. Über sechzig Jahre hin hat der Mann, der sagte: „Schreiben muß man wenig, zeichnen viel", über Kunst geschrieben. Er hat dabei nicht nur das Wort „Kunst", sondern auch das uns so modern klingende „Kunstgeschichte" bewußt und in unserem Sinne an-

gewendet. Kunsttheorie, wie sie vor allem seit Lessing, Kunstgeschichte, wie sie von Winckelmann her im Gange war, spiegelt sich darin. Noch 1831 gibt die „Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände" einen ausgezeichneten Begriff von dem Kunsthistoriker. Hier ist wirklich Geschichte der Kunst, nicht nur Systematisches, gerade da, wo dieser letztere Name angewendet wird. Die Entwicklung vom hohen Horizont zum niedrigen, die Verselbständigung der Landschaft sind im Grunde nicht anders gesehen, als das auch uns heute möglich ist.

Was uns am meisten angeht, ist die Geschichte seines inneren Anteiles, der sich zuweilen bis zum Eingreifen, bis zur Kunstpolitik gesteigert hat. Die Theorie als Ganzes herauszuschälen, ist hier nicht möglich. Es ist fraglich, wieweit es überhaupt möglich wäre. Alles bisher Gesagte läßt auch hier den lebensvollen Reichtum des Widersprüchlichen erwarten. An eines sei erinnert, das sich sofort als kunstgeschichtliches Verhältnis, wenn auch negativ, begreifen läßt: wenn Goethe Stil als „Wesenserkenntnis der wirklichen Dinge" definiert, so kann er unmöglich jenen rein kunsthistorischen Standpunkt gewinnen, der eine große Reihe von Stilen als geschichtliche Tatsachen anerkennen muß. Stil ist ihm eine Forderung. Hier klafft die Leere der Zeit auf. Hier ergibt sich von selbst, daß es für den Fordernden eigentlich nur eine Art von Stil geben kann, eine bestimmte Art höchster Qualität nämlich, die Goethe theoretisch als völlige Wesenserkenntnis bestimmt: Stil ist geradezu höchste Qualität. Es würde wohl unmöglich sein, jemals sich zu einigen darüber, wo diese völlige Wesenserkenntnis der Dinge – als etwas objektiv Mögliches gedacht – erreicht sei. Hier ist ein unausschaltbares subjektives Moment. Selbst was hier objektiv höchste Erkenntnis sei, wird immer wieder subjektiv entschieden werden. Das ist zugleich die Gefahr und das Lebenselement aller Geisteswissenschaften. Denn in ihnen betrachtet der menschliche Geist nicht ein ihm fremdes Gegenüber (wie die Naturwissenschaft), sondern sich selbst. Wie sollte er anders als subjektiv urteilen! Nur ein Gott wäre dem enthoben. Von uns Menschen blickt jeder, auch der größte, durch sich selber auf sich selber wie durch ein Rohr. Infolgedessen wundert es uns, wenn wir gerecht sein wollen, gar nicht, vielmehr begrüßen wir es als das Leben selbst, das so unvorstellbar mächtig in Goethe zugegen war, wenn er in jeder seiner Wandlungen etwas anderes als dieses Höchste empfand: der Mann empfand sehr anders als der Jüngling, der Greis sehr anders als der Mann und manchmal wieder dem Jünglinge ähnlicher.

Goethe spricht einmal in geheimnisvoller Weise von einem Prinzip – eigent-

lich sei es ein „kolumbisches Ei" –, das er zur Qualitätsbeurteilung, also zum Urteil: „hier ist Stil", gefunden habe. Aber er nennt es nicht, er hält es in orphischem Dunkel! Gundolf hat sich bemüht, uns heranzuführen. Er glaubt es im „fruchtbaren Moment" gefunden zu haben, in dem möglichst viel Vorher und Nachher erfaßt sei. Man erinnert sich dabei der großartigen Analyse von Lionardos Abendmahl. Immerhin wäre dies doch nur etwas, das man in darstellender Kunst allein finden könnte. Ja, es wäre zuletzt doch nur wieder ein dichterisches Moment und als Kriterium auf Musik so wenig anwendbar wie auf Baukunst, so wenig für uns verwendbar wie Goethes Stilbegriff selber.

Lassen wir lieber, ganz kurz und zu ehrfürchtiger Erinnerung, die lebendigen Wandlungen an uns vorüberziehen, in denen Goethes Lieben und Hassen gegenüber bildender Kunst vor sich ging. Der Einundzwanzigjährige hat bekanntlich mit oft geschilderter Begeisterung das Straßburger Münster und durch dieses hindurch die Gotik erlebt. Es war schon eine Tat, so früh das Mittelalter zu entdecken. Zugleich aber hat er hier für sich das „Deutsche" entdeckt, und er hat (wenn auch geschichtlich falsch) seine ungeheure Formung des Chaotischen, des Charakteristischen der kalten französischen Regelhaftigkeit gegenübergestellt. Schon 1778, als er 29 Jahre zählte, hat ihn das freilich nicht mehr hindern können, Blondel nachzuzeichnen. Er mußte, nicht anders als die deutsche Kunst in ihrer Geschichte selber, seinen Pendelgang nach der anderen Seite antreten. Er fand, 38jährig, in Italien, nicht nur in der Antike, sondern auch im damals Gegenwärtigen, im Italienischen selbst eine sichere Freiheit und Reinheit der Form, die ihm alles Nordische als „multiplizierte Kleinheit" erscheinen ließ. So hat er, ein Jahr nach der italienischen Reise, in der Schrift „Baukunst" und in der Schrift „Material der bildenden Kunst" sich genau gegen die Götter der Jugend gewandt. Der Wandel des kunstgeschichtlichen Urteils war jedoch nichts anderes als der Wandel des Schaffens: vom Werther zur Iphigenie. Dabei hat er gerade in Italien, was sehr wesentlich ist, den Kreis der Landsleute auf das engste eingehalten, er ist über deutsche Künstlerfreundschaften dort auch nicht ein einziges Mal hinausgegangen: Tischbein, Kniep, Hackert, Angelika Kauffmann, Trippel, Bury, Verschaffelt, Schütz etwa bezeichnen diesen Kreis. Sein Urteil, dessen Richtung wir heute zu verstehen glauben, das in einer großartigen Selbstberichtigung der schweifenden Anlagen unseres Volkes auf das Große und Ruhende ging, traf durchaus nicht immer das wirklich Größte und Ruhigste; ja, es nahm vieles als Ersatz an, es nahm nicht selten

das Klassizistische für das Klassische. Dem Dichter, dem Menschen jener Zeit, und gerade dem Größten, müssen wir das zugestehen. Der Apoll von Belvedere oder die Juno Ludovisi mußten ihm die klassische Antike ersetzen. Wir brauchen aber doch nicht zu zweifeln: er hätte die echte Antike erkannt! Aber er sah sie ja nicht. Und so ahnte er auch nicht, wie ähnlich dem zeitgebundenen Zopfgeschmack gerade der Apoll von Belvedere war, in dem wir Heutigen so viel „18. Jahrhundert" verspüren. Er liebte (eine sehr verwandte Kunst) auch Guido Reni, besonders das Neapler Atalante-Bild. Er sah Palladio nicht so, wie wir ihn heute sehen dürfen, als Spätling nämlich, als Angehörigen eines manieristischen Zeitalters. Er nahm ihn als vollendete Klassik und spürte nur vorübergehend – immerhin, das kam vor und ehrt ihn –, wie lebensfern, wie mathematisch bewußt und großartig geklügelt etwa die Villa Rotonda ist. Er weigerte sich in Assisi, das weitaus Großartigste, San Francesco, anzusehen. Der kleine Minerva-Tempel war ihm mehr. Das ist oft in wirklich allzu billiger Weise getadelt worden. Man hat etwa gedacht: ein Tier schon hätte rein die äußere Gewalt des Riesenbaues auf seinen Substruktionen bemerken müssen. Ein Tier – ja! Bemerken – ja! Aber gerade weil Goethe ein Mensch war, war er bedingt und also frei. Er konnte wählen und meiden. Er wog nicht als Kenner und Historiker die Werke ab – wobei gewiß die Rolle des Minerva-Tempels als antike Leistung weit schwächer herausgekommen wäre als die Rolle von San Francesco für das Mittelalter –, er suchte als Dichter die antike Welt. Er suchte wohl mehr den Homer als jenen kleinen Tempel. Er suchte eine Idee. Das war sein Recht. Und – brauchte er das nicht alles zuletzt wieder für Iphigenie? Auch merkte er vielleicht gar nicht, wie weit er mit seiner Liebe jenseits des Klassischen geraten konnte. Michelangelo war ihm „etwas Ungeheures". Erst um 1790 trat dieser für ihn etwas hinter Raffael zurück. Auch fand Goethe warme Worte für den ausgemacht hochbarocken Guercino, er würdigte Rubens, Rembrandt, Ruisdael! Daß er daneben Poussin und Claude aufruft, versteht sich fast von selbst.

In der Heimat wuchs das Theoretische zur Absicht, auf die Zeit zu wirken. Dieses Kapitel ist wohl das bedenklichste, aber nur wer wahrhaft liebt und verehrt, darf dies aussprechen. Nur er wird hier verstehen. Was Goethe jetzt vollzog, war erst seit dem Zeitalter Lessings und Winckelmanns möglich: das Diktat der Literatur. Daß der Schriftsteller dieses wagen durfte, ist zuletzt auch eine kunstgeschichtliche Erscheinung. Die Schwäche des Widerstandes bei der bildenden Kunst erklärt zu drei Vierteln die Absicht der

Literatur (vom Standpunkte bildender Kunst aus eine frevelhafte Absicht), der Kunst zu sagen: du sollst. Wo sie es tat, erlitt sie Schiffbruch. Zum ersten Male geschah es ja, daß sie in dieser Weise sich beugte. Alle Kunstschriftstellerei früherer Zeiten war dagegen Rechenschaft von Künstlern über sich selbst, technischer Rat oder Beginn kunstgeschichtlichen Berichtens. Dabei befand sich an Goethes Seite ein Mann weit unter seinem eigenen Formate, dem er überwältigendes Vertrauen schenkte: der Schweizer Heinrich Meyer. Mit diesem schuf Goethe, nachdem Schillers Horen eingegangen waren, die Propyläen (1798—1800). Damit stellte sich der Kreis der Weimarer Kunstfreunde in den Kampf. Er galt der Romantik und dem Berliner Naturalismus. Es war Klassizismus, wenn Goethe ein Jahr vor den Propyläen schrieb über „Vorteile, die ein junger Maler haben könnte, welcher sich zu einem Bildhauer in die Lehre gäbe". Weit bedenklicher war der Versuch, in das Kunstschaffen durch Preisausschreiben einzugreifen. Sieben Aufgaben wurden 1799—1805 gestellt, Aufgaben im Sinne der Dichtung, zugleich auch im Sinne des französischen 17. und 18. Jahrhunderts. Der verhältnismäßig wichtigste der Preisträger war noch J. Martin Wagner, als Künstler schwach, für München wichtig als der kluge Berater des bayerischen Kronprinzen, der geistige Hauptbegründer der Glyptothek; ein Mann, dessen Bildung sein Können weit übertraf. (Kein Wunder bei Goethe, der ja auch unter den Tischbeins den gebildeteren J. H. Wilhelm dem malerisch feineren J. Fr. August vorzog.) Unter den Abgewiesenen war der bedeutendste Philipp Otto Runge, der gleiche Runge, mit dessen Tageszeiten und mit dessen Farbenlehre sich Goethe so warm beschäftigt hat. Dabei war gewiß Runges Leistung („Achill und Skamandros") auch diesem selber nicht genug. Aber indem er sich selbst über sie erhob, hat er sich doch zunächst (gemeinsam mit Tieck) von Weimar losgesagt. Den stärksten Plastiker von damals, Schadow, hat Goethe bitter gekränkt, aber später wiedergewonnen. Und aller Klassizismus hat nicht ein tiefes Interesse an C. D. Friedrich verhindern können, den Goethe zu sich kommen ließ, von dem er sogar gekauft hat.

Es wäre eben doch nichts falscher, als Goethe einen Klassizisten zu nennen. Wir müssen ihn umschreiten, so hatten wir schon gesagt.

Um 1814 aber hören wir ganz neue Urteile. Gewiß, die Antike bleibt. Um 1815 in Heidelberg wünscht sich Goethe, „in einem Statuensaal zu wohnen und zu schlafen, um unter Göttergestalten zu erwachen". Und wir hören auch, daß er damals das Griechische zurückstellte hinter das Römische, das er kannte. Aber ein Jahr zuvor hatte er ein Erlebnis echtester Art an der

Sammlung der Brüder Boisserée. Jetzt entdeckte er, wie ein gewaltiges Versäumnis, die alte nordische, die altdeutsche und altniederländische Kunst. Dies geschah in Formen, die nun erst der Forderung von der Italienischen Reise, daß Kunst nicht zum Reden da sei, voll entsprechen. W. Grimm schreibt: „Vor dem großen Bilde Eycks hat Goethe lange schweigend gesessen, den ganzen Tag nichts darüber geredet, aber nachmittags beim Spaziergange gesagt: da habe ich nun in meinem Leben viele Verse gemacht, darunter sind ein paar gute und viele mittelmäßige. Da macht der Eyck ein solches Bild, das mehr wert ist als alles, was ich gemacht habe." Ein anderes Mal erzählt Sulpiz Boisserée: „Ach Kinder, rief er fast alle Tage, was sind wir dumm, was sind wir dumm. Wir bilden uns ein, unsere Großmutter sei nicht auch schön gewesen! Das waren andere Kerle als wir, ja schwere Not, die wollen wir gelten lassen, die wollen wir loben." Nebenbei gesagt: das Gleichnis von der Großmutter ist, recht zu Ende gedacht, die beste Kritik aller Fortschritts-Kunstgeschichte. Diese vergißt, weil die Großmutter alt ist, daß sie jung war und dann erwachsen, aber doch nicht einfach die unvollkommene Vorform, gleichsam der Embryo ihres Enkels. Was aber uns am meisten angeht: Goethe hat nun zu lieben gelernt, wo er glaubte vorbeigehen zu müssen – und wo er doch herkam! Es war eine Rückkehr in die Heimat. Jedes Bild studierte er gesondert auf der Staffelei. Eine „neue ewige Jugend" empfand er bei diesen sogenannten „Primitiven". Aus dem Marientode „schlägt uns die Wahrheit wie mit Fäusten entgegen"! Dies ist mit einem Male sehr „ungriechisch", in Wahrheit nur sehr unklassizistisch gedacht. Kein Wunder, daß damals auch die gotische Baukunst für Goethe ihren Wert wiederbekam. Der neugefundene Riß zum Kölner Dome regte ihn mächtig auf, nun fand er eine große Vollkommenheit im Mittelalter; er freute sich, daß er die ihm nun erst erkennbaren klaren Maßverhältnisse als junger Mensch doch dunkel geahnt haben, daß er also des jugendlichen Urteils sich nicht schämen müsse. Damit erkennt er einen der größten, noch heute nicht zerstörten und dennoch leicht widerlegbaren Irrtümer: als habe nur Italien feste Maßverhältnisse gekannt.

Ist aber nicht auch dieser Weg zuletzt der Weg von Goethes Dichtung? Der zweite Teil des Faust ist später als die Iphigenie. Und ebenso ist die Wiederbejahung der nordischen, der eigenen Kunst später – und reifer als ihre Bekämpfung.

Goethe in seinem Verhältnis zur bildenden Kunst ist nicht unter einer Forderung nach Exaktheit und Konsequenz zu sehen, die grimmige Enttäuschung

brächte, sondern in freier Hingabe an das Wirkliche, wie er selbst sie forderte. Er ist weder ein folgerichtiger Theoretiker noch ein großer Tätiger der bildenden Kunst gewesen. Er war etwas ganz anderes: er war Leben in höchstem Maße, geladen mit Widersprüchen, wandlungsreich nicht nur, also nicht nur wechselnd in der Zeit, sondern auch jeden Augenblick bereit, vielseitig zu sein im schönsten Sinne. Das Ewige an ihm suchten wir von da aus, wo er am meisten bedingt erscheinen mußte. Gerade da wurde er zu einem Angelpunkte. Die zerschlagene Welt des Stiles der sichtbaren Form konnte er nicht heilen, aber so ganz, wie jene zerschlagene Welt einst gewesen war, so ganz und reich wurde die Welt, die er in seinem Inneren erbaut hat: eine Kuppel, die das Gegensätzliche in sich vereint, Aufstieg und Breite.

VEIT STOSS

Festrede zur Eröffnung der Veit-Stoss-Ausstellung Nürnberg, 26. Mai 1933

Das festliche Gefühl, das uns in diesem von Geschichte erfüllten Saale vereinigt, gilt einem großen deutschen Meister, der vor vierhundert Jahren diese Erde verließ, und dessen Ruhm heute noch und wieder lebt, ebenso stark – nun aber in einem neuen, in einem späten, geschichtlichen Sinne erhellt – wie zur Zeit seiner höchsten Schaffenskraft.

Es gilt einem Menschen von ergreifendem Ausdruck unwiederholbarer Einmaligkeit, eigenwillig glühend in der selbstgeschaffenen Sprache geistiger Leidenschaft, voll Glanz und Trauer, vom Ruhme gekrönt und von der Schmach nicht verschont – einer Persönlichkeit genauesten Sinnes und von schärfster Umrissenheit. Sein Name klingt kurz und gegensätzlich rein, wie ein Ruf und ein Glockenhammerschlag: Veit Stoss.

Aber unser Gefühl gilt zugleich in diesem Einzelmenschen einem Teile unseres eigenen Wesens, einem Sohne dieser Stadt nicht nur, sondern unseres, des alten großen tragischen und unsäglich lebensentschlossenen Volkes, in einer der bewegtesten Stunden seiner Geschichte.

Jeder große und besondere Mensch muß diese zwei Ansichten bieten. Wir sehen sein Unwiederholbares und heben es für Zeiten der Betrachtung aus aller Geschichte: dieser Mensch, sagen wir, und wir vereinsamen ihn, solange wir das tun. Aber wir haben ebenso gelernt – und wohl kaum ein Volk so wie das unsere –, den gleichen einmaligen Menschen zugleich in seiner Bedingtheit zu sehen, die auch dem Größten nicht erspart bleibt und ihn keineswegs verarmt. Seine Bedingtheit durch Volk, Kulturkreis und geschichtlichen Zeitpunkt rechnen wir seinem Wesen zu!

Die höheren Formen gerade unserer deutschen Geschichtsanschauung haben längst diesen Weg eingeschlagen. Keineswegs nur da, wo unser Volk, unser Kulturkreis, unsere Geschichte jene Bedingungen lieferten; keineswegs also in einer ausschließenden Selbstbespiegelung, die feindliche Menschen als erweiterte Eitelkeit auslegen würden, – sondern überall, wo wir verehrend vor dem Schauspiel einer großen Erscheinung stehen, in welchem Volke und welcher Zeit sie hafte. Sie ist uns eine Erscheinung – auch in dem

Sinne, daß mehr als ihr eigenes Ich, daß ein Größeres dahinter, ein Ur- und Untergrund in ihr erscheint. Die Welt auch der größten, selbst der sogenannten universalsten Persönlichkeiten – weit universalerer, als es Veit Stoss sein konnte – zersplittern wir nicht mehr in eine gesetzlose Menge anregender Einzelfälle, Zufälle zuletzt. Überall suchen wir die Wurzeln des großen Einzelnen zu finden, das gemeinsame Erdreich unter ihm, den besonderen Himmel über ihm, den er nicht allein hat, den er aber auch nicht mit allen Menschen teilt, sondern mit seinem Volke zu seiner Zeit.

„Keiner", so hat der verstorbene alte Meister deutscher Kunstgeschichte, Georg Dehio, einmal gesagt, „ist groß geworden, es sei denn durch Steigerung der Art und der Gaben seines Stammes." So denkt schon lange ein entscheidender Teil deutscher Wissenschaft.

Dagegen, als vor einem Jahre ein anderer großer Deutscher – gewiß von viel umfassenderer Bedeutung für die heutige Welt als Veit Stoss –, als Goethe im vorigen Jahre zu Frankfurt von einer Gruppe internationaler Köpfe in „Unterhaltungen" gefeiert wurde, – da hob man, wohl ehrlich und auch nicht ohne Recht, die europäische, ja die universale Größe dieses einzigen Menschen immer neu hervor. Aber auch nur sie! Wenigstens die Ausländer wußten nur von einer Art der „Volksbezogenheit". Nämlich: die anderen Nationen bezogen irgendeine Seite von Goethes Wesen auf sich selbst. Nicht nur, daß man es vorzog, zu sagen, Goethe gehöre keiner Nation an, anstatt richtiger zu sagen, daß er nicht nur Deutschland gehört, sondern außerdem und dadurch und von da aus erst Europa und der ganzen Welt – nein, keiner kam auf den Einfall, Goethe als die Erscheinung zu sehen, die er war als Deutscher seiner Zeit. Er war für sie ein geschichtslos zufälliger Einzelmensch, zufällig Deutscher und zufällig vor hundert Jahren verstorben.

Wir aber sehen ja doch, daß Goethe als einer, ein größter unter erstaunlich vielen Zeugen einer allgemeinen geistigen Erhebung des deutschen Volkes aufgestanden ist. Wir können ihn gar nicht sehen, ohne zu wissen, daß an dem gleichen deutschen Zeithimmel eine ganze Reihe größter und großer Namen stehen, die alle zu einer anderen Zeit nicht möglich waren, die damals aber gleichzeitig auftreten mußten.

Dies brauchen wir nicht zu begründen – in dem frevelhaften und lächerlichen Wahne, daß Tatsachen erst dann wirklich seien, wenn wir sie wie die Teile einer Maschine erklären können –, das brauchen wir nur anzuschauen. Denn so eben geht das Leben vor!

Eine ebensolche, nicht platt begründbare, aber anschaulich wahre, wunderhaft einheitliche Gesamtbewegung ist es, die Veit Stoss mit vulkanischer Gewalt als eine großartige Feuersäule aus der deutschen Erde hochstieß, auch ihn als einen unter einer Schar von großen Künstlern. Die gleiche ewig rätselhafte Macht, die uns um 1800 ganze Scharen von Philosophen, Dichtern, Musikern als Lebensvorgang unseres Volkes schenkte, hat ihm um 1500 eine vergleichbar große Schar von Malern, Bildnern und Graphikern in vergleichbar dichtem Wuchse beschert. Wir wagen kaum das Aufzählen zu beginnen: Dürer und Grünewald, die Holbeins, Altdorfer und Huber, Cranach und Baldung, Riemenschneider und Krafft, die Vischers, Backoffen und Hans Leinberger, Dreyer und Claus Berg – und mitten unter so viel mehr noch nicht Genannten Stoss.

So groß aber ist der rätselhafte und gleichwohl lebendig überzeugende Zusammenklang solcher Geschehnisse, die wir große Menschen nennen, daß wir in den gleichen Jahren um 1930 die hundertsten Todestage Goethes und Beethovens feiern können und die vierhundertsten Todestage Dürers und Veit Stossens.

Auch der Tod ist ein Lebensvorgang. Zum großen Leben Deutschlands um 1800 gehört das große Sterben um 1830 – zum großen Leben Deutschlands um 1500 das „große Sterben der deutschen Künstler um 1530", das schon lange beobachtet worden ist. Wie wir in diesen Jahren neben Goethe, Beethoven und Schubert auch Hegel und Jean Paul aus gleichem Anlaß hätten feiern können – so konnten wir außer an Dürer auch an Burgkmair, Riemenschneider, Hans Leinberger durch Ausstellungen denken. Wir hätten zur gleichen Zeit wie Dürers Todesjahr das des jüngeren Peter Vischer, ja sehr wahrscheinlich das des „Matthias Grünewald" feiern können. Der alte Peter Vischer wie der junge Hans von Kulmbach und wie viele andere aller Altersstufen sanken eben damals vor rund vierhundert Jahren dahin. – So, eingeborgen in das Gesamtlebewesen Deutschland, sehen wir auch Veit Stoss in die Reihe unserer großen Toten eintreten.

Unserer großen Toten! Wir wissen wohl, daß schon im nächsten Monat eine Festsitzung in Krakau stattfinden wird: für „Vit Stwoss", aller Voraussicht nach als einen großen „Meister der polnischen Kunst". Es ist möglich, daß zu den bisher von der polnischen Forschung herangezogenen Scheingründen noch neue treten werden, die wir noch nicht kennen und also noch nicht zu beantworten vermögen. Aber wir können ruhig sagen: wir wissen, daß Veit Stoss uns gehört! – und zwar noch viel genauer, als er auch dann

schon zu den Unseren gerechnet werden müßte, wenn wir gar nichts als Urkunde besäßen als das Auftreten seiner Werke in Krakau und in Nürnberg; als den unerwarteten, gänzlich unvorbereiteten Glanz, den das Hauptwerk seiner Jugend, der Hochaltar der Krakauer Marienkirche, plötzlich über eine polnische – übrigens damals nur eine gemischtpolnische – Stadt verbreitete, und dagegen die enge Verwurzelung seiner Kunst in der reichen Erde der deutschen, ja der fränkischen Spätgotik. Selbst wenn wir gar nichts über Veit Stossens Abkunft aussagen könnten, so würde jenes geheimnisvolle geschichtliche Gesetz der Anhäufung, des gemeinsamen Auftretens zahlreicher Größen in bestimmten Gebieten der Anziehungskraft, die gerade dahin immer neue Genies lenkt, wo schon ohnehin solche geboren wurden, – es würde für das Land sprechen, das damals eine nördlich der Alpen sonst nirgends gekannte große Anzahl gerade wichtigster Plastiker hervorgebracht hat: unseres.

So wie in der großen Kunst südlich der Alpen zu Bramante und Raffael, zu Lionardo und Michelangelo nun auch noch Genies wie Giorgione oder Tizian gerade im gleichen Volke hinzugeboren wurden und nicht etwa einer davon plötzlich in einem abgelegenen – weil eben das Große das Große anzieht in dem geheimen Zeugungsvorgange der geschichtlichen Natur –, so würde schon diese Art Wahrscheinlichkeit im Falle unseres Meisters für einen Deutschen sprechen. Wir kennen zudem das kunstgeschichtliche Verhältnis Nürnbergs zu Krakau. Nicht Nürnberg bestellte sich Krakauer Kunst – wobei Krakauer Kunst noch nicht einmal notwendig polnische bedeuten müßte –, sondern Krakau bestellte sich Nürnberger (und andere deutsche) Kunst. Krakau ist ein Ort mit deutschem Recht, eine der zahlreichen östlichen Städte, in denen das deutsche Element die Rolle des ersten Kulturträgers innehatte.

In den weiten wogenden Ostraum, in dem allein die Völkerwanderung noch heute nicht ganz zu Ende gekommen ist, stößt damals immer noch mit einseitiger Richtung immer wieder dieses deutsche Element vor. Gewiß ist überall der Slawe da, unser europäischer Verwandter, dem wir ja – schon auf Grund dieser europäischen Verwandtschaft – keineswegs seine echte künstlerische Begabung absprechen wollen, die er genügend inzwischen bewiesen hat. Damals aber ist er jedenfalls noch besonders deutlich als der kulturell jüngere europäische Bruder, dessen Möglichkeiten der Deutsche überbietet – und weckt. Die östlichen Fürsten rufen den Deutschen überall ins Land, sein eigener Unternehmungsgeist führt ihn überall weit nach Osten.

Einzelne Rinnsale dieses West-Ost-Stromes finden abgetrennt ihr eigenes Becken, in dem sie heute noch ihr von uns bewundertes und geliebtes deutsches Eigenleben führen, wie Siebenbürgen oder Westungarn oder das Banat. Andere sind im Verlaufe der Zeit nach den rohen Gesetzen der demokratischen Zahl verschlungen worden. Der Deutsche aber war damals noch immer und überall der geistige Herr im Ostraume, der Städtegründer, der Aufbauende, der Kaufmann, der Künstler. Natürlich, auch Zwischenformen bildeten sich. Die deutsche Sprache und die deutsche Schreibweise nehmen selbstverständlich fremde Betonungen auf. Aber ihre Richtung, ihre Herkunft bleibt unverkennbar deutsch.

So aber, wie Jahrhunderte hindurch nach dem nördlichen Ostseeraume, nach Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland und Nordrußland, Lübeck die große gebende Stadt war, so war es Nürnberg für die südlicheren Gebiete des Ostens.

So aber auch, wie die deutsche Sprache im Osten sich umfärbte, wie auch das Blut sich mischte, so daß heute oft im Kampfe der Sprachen und der Völker die Vorkämpfer des Deutschtums slawische, die Vorkämpfer des Slawentums deutsche Namen tragen –, so wird gewiß niemand leugnen wollen, daß die Kunst des Veit Stoss auch östliche Züge trägt, ostdeutsche immer noch, deren Klang die Berührung mit dem fremderen Ostraume verrät. Und es wäre auch nicht ganz unmöglich, daß schon Vorfahren des Meisters dort gelegentlich gewandert wären. Die ungeheure Unruhe, die unser altes leidenschaftliches Volk in diese oft gefährlich verzackten Ausbreitungsgebiete trieb, spricht wirklich gerade aus den Formen des Veit Stoss. Sie trieb auch seine Söhne überall in die Fremde gegen Osten hinein, nach Pilsen, Görlitz, Aussig, Krakau, Siebenbürgen und in ruhelose Wanderschaft.

Aber wir wissen viel Genaueres. Noch immer bleibt die erste ganz unmittelbare Nachricht über unseren Meister die, daß er 1477 sein Nürnberger Bürgerrecht aufgab, um nach Krakau zu übersiedeln. Nun kennen wir seit 1429 die Nürnberger Neubürgerlisten, und nirgends finden wir, daß ein Veit Stoss von auswärts zugezogen und eingebürgert sei. Er war längst Nürnberger Bürger, als er zum ersten Male nach Krakau ging. Und in Polen mußte man einen 1476 zu Nürnberg eingebürgerten Fritz Stoss mit unserem Meister gleichsetzen, diesen zum Künstler machen und ihn aus Krakau eingewandert annehmen, um diese Tatsache anzugreifen, die dadurch nur um so fester bleibt.

Durch die Forschungen von Reinhold Schaffer über Andreas Stoss, einen Sohn des Veit, wissen wir, daß dieser und nicht der in Krakau geborene

Stanislaus der älteste bisher bekannte Sohn des Meisters ist. Er nennt sich „Kloster- und Stadtkind von Nürnberg". Schon vor 1477 war also Veit in Nürnberg Bürger, Vater, Meister. Wenn er später 1496 sich nun wieder, von Krakau kommend, in seiner Vaterstadt einbürgern ließ und dabei „von Krakau" genannt wurde, so bedeutete das, wie wir aus zahlreichen anderen Beispielen wissen, gar nichts weiter, als daß er zuletzt vorher Krakauer Bürger gewesen war. Vielleicht geht darauf der Zusatz „von Krakau birdig" zurück, der erst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert in Nürnberger Nachrichten neben seinem Namen auftaucht. Möglich ist nur, vielleicht sogar wahrscheinlich, daß Veit in Dinkelsbühl geboren, als sieben- oder achtjähriger Knabe nach Nürnberg kam, Sohn der Witwe eines 1452 verstorbenen Dinkelsbühler Bürgers Fritz Stoss, die 1454 nach Nürnberg zog (Forschungen von Gümbel).

Was den Namen angeht, so ist er nicht nur für Nürnberg im ganzen 15. Jahrhundert bezeugt: er kommt in Franken, Schwaben, Österreich, Tirol, der Schweiz vor. Er kommt auch in Ostpreußen und Siebenbürgen und – wenigstens in verwandten Formen – auch im slawischeren Ostraume vor. Aber nur, wenn er hier bei uns, in Nürnberg, Franken und anderen deutschen Landschaften fremd wäre, könnte dieses letztere etwas bedeuten. Jener Hanus Stochse, Rotgießer, der sich 1432 in Krakau einbürgern ließ (woher kam er?) und ohne jeden Grund zum Vater unseres Meisters gemacht wurde, bedeutet nichts gegen die Michael, Heinz, Fritz Stosse, die wir ab 1415 spätestens in Nürnberg finden.

Indessen, es wäre schade, eine Stunde festlichen Gedenkens mit zuviel Einzelstoff zu belasten. Die deutsche Wissenschaft erwartet mit Ruhe jeden Versuch, uns den Meister zu nehmen – falls er überhaupt kommen sollte. Eines sei nur noch gesagt: es ist kein „unfreundlicher Akt" der deutschen Kunstgeschichte, es ist keine vorurteilsvolle Herabsetzung der selbstverständlich gegebenen Fähigkeit auch des polnischen Volkes, Genies hervorzubringen (Chopin!), wenn sie die Hand auf unser Eigentum legt. So sicher, wie ein redliches Selbstbewußtsein es nicht nötig hat, andere herabzusetzen, um selbst zu sein, so sicher bleibt dieses in unserem Falle verpflichtet, sich nicht an der Abbröckelung geschichtlichen Gutes zu beteiligen, wie sie immer wieder von den verschiedensten Seiten gerade an uns versucht wird, an der alten großen Mitte Europas.

Man hat auch das unruhige Temperament Stossens für fremd gehalten. Aber hier gilt es, ein kräftiges Wort zu sagen. Zunächst: Kenner versichern,

daß gerade polnische Kunst von damals ein derartiges Temperament keineswegs zeige – sehr begreiflich, denn es gehört eine verfeinerte Kultur dazu, Temperament in den verharrenden Formen der gestalteten Sichtbarkeit darzustellen. Vor allem aber: es gehört zu den törichtsten Irreführungen über deutsche Kunst, also über deutsches Wesen – und Deutsche selbst sind dabei mitschuldig –, wenn unter anderem gleich Unsinnigem uns immer wieder eine milde behagliche Traulichkeit, eine kleine, heimatkünstlerische, friedliche Gartenlaubenstimmung als „typisch deutsch" angedichtet wird.

Im Gegenteil: vom altgermanischen Ornament über die Schranken des Bamberger Georgenchores, über Dürer bis zu Balthasar Neumann und den Asams, bis zu Beethoven und Kleist und immer wieder bis heute und wohl in jede Zukunft hinein ist der Kampf, der Kampf mit der Überfülle des Sagenwollens, die Leidenschaft, die drangvolle Sehnsucht und also die höchste Bewegung bis zur Zersträhnung und Zerschlitzung Gefahr wie Segen deutscher Form gewesen. Nicht der Kleinbürger, sondern der Kämpfer – wie oft der tragische! – ist der wahre Vertreter unserer alten und ewigen Art; ein seelisches und geistiges Wikingertum, das nur ab und an zu sehr weisen, sehr nötigen Selbstberichtigungen greifen muß, um nicht vom eigenen Feuer verzehrt zu werden. Kampf um das Maß, auferlegt durch einen bis ans Selbstzerstörerische grenzenden Trieb zum heißesten Ausdruck, ist nur als Gegengewicht deutsch – daher die Kämpfe Dürers wie Goethes und die ewige Gegenrede, in der sie sich selber gegenüberstanden. Daher auch zuweilen der Griff nach dem Süden – nicht weil der Süden besser und schöner wäre an sich (selbst wenn der nach ihm Greifende dies glauben mochte), sondern weil er gerade nun einmal nötig war, an gewissen Zeitpunkten.

Veit Stoß aber lebte und schuf in kritischer Zeit, als Unruhe und Maß, Hingerissenheit und Selbstbindung schon in einen neuen Kampf zu geraten begannen, er lebte damals als einer der letzten, völlig unangetasteten Deutschen spätgotischer Art. Er lebte – sicherer als Dürer, der das im Grunde ja auch tun, aber nach seinem noch größeren Schicksal in Sorgen und Zweifel geraten mußte – gänzlich aus dem Formenschatze des alten Deutschland und ohne den Süden.

Es war ein Formenschatz, woraus er lebte; es war Form, was er gab. Nichts wäre falscher, als Formlosigkeit das zu nennen, was lediglich eine andere als die südliche, eine zeitlich bewegte, eine geheim musikantische, eine gewiß weniger auf räumliche Schlichtheit und Festigkeit als auf dauernde Veränderung sich berechnende Form ist – Feinheit, Gedächtnis, Findigkeit, Fleiß

8. Veit Stoss, Schrein des Marien-Altars in Krakau

des Auges, Mühen und Beglückungen der Wandlung forderndes Sehen. Stoss ist ein Muster dafür.

Wir wollen gerade hier gerne den Mitteilungen des Nürnberger Schreibmeisters Neudörffer glauben, daß Veit Stoss – so unbequem er werden konnte – ein Mann von erstaunlicher Mäßigkeit der Lebenshaltung gewesen ist, kein Mann der künstlichen Räusche, sondern der „heiligen Nüchternheit" Hölderlins. Denn es war ein heiliges, ein geistiges und seelisches Fieber, von dem er besessen war, und er bedurfte nicht der künstlichen und körperlichen Räusche. Sie hätten ihn nur gehindert. In einem langen Leben hat dieser stärkste Spätgotiker mit nie erkaltendem Feuer, wandlungsreich auch in seiner eigenen Entwicklung, um seine Form, eine ausgesprochen unsüdliche, nordische, deutsche Form gerungen, und insbesondere von manchem Kruzifixus, den er geschaffen hat, schlägt uns die innere Strenge entgegen, eine herbe und trotzige Strenge, die nur in die Randformen die alten Wogen der spätgotischen Bewegung verweist.

Das schwere Unglück, das ihn 1503 traf und sein Altersleben verfinsterte, das ihm strenge (immer noch gemilderte) und sicher verdiente Strafe eintrug, war sicherlich selbstverschuldet. Dennoch wirkte nur ein mißleitetes Rechtsgefühl in ihm, etwas, das an Kleists Michael Kohlhaas eher denken ließe als an einen Betrüger – wenn er, um einen Betrug, den man ihm zugefügt, unschädlich zu machen, die hohe Fertigkeit seiner Hand zu einer Fälschung erniedrigte. Man könnte auch heute noch ehrenwerte und edle Naturen finden, die einer solchen Ausschreitung ehrlich empörten, sich selbst mißverstehenden Rechtsgefühles an sich wohl fähig wären – und denen man lediglich Glück zu wünschen hat, daß eine weit längere bürgerliche Erziehung sie da rechtzeitig und erfolgreich warnen würde, wo der alte, in seinen Kreisen vergrabene Meister, weltfremd und aufgeschreckt, in sicherlich schwere Schuld sich verstrickte.

Vor Jahrzehnten, als die deutsche Öffentlichkeit davon erfuhr, hat das ganze Bild des Künstlers, selbst die Beschäftigung mit ihm, dadurch schwere Einbuße erlitten. Wir aber wollen keinen Stein aufheben gegen diese verjährte Schuld, wir wollen dankbar und ohne Überheblichkeit vor dem Schöpfer unsterblicher Werke stehen. Am Urbanstage 1477 soll Veit Stoss sein erstes Hauptwerk begonnen haben, den Marienaltar von Krakau. Das ist der 25. Mai! Wir haben heute den 26.! Es ist genau 456 Jahre her, daß dieses Riesenwerk begonnen wurde. Die Urkunde von 1533, die nachträglich davon berichtet, ist zwar leider nur in späterer polnischer Abschrift erhalten. Da sie sehr deut-

lich den deutschen Standpunkt der Besteller betont, hat die polnische Forschung sogar versucht, hier eine in der Zeit heftigster Nationalitätenkämpfe unternommene Fälschung (!) hinzustellen. Gewiß, nach erhaltenen Urkunden haben auch Menschen mit polnischem Namen zu dem Riesenwerke Geld beigesteuert, und insofern ist es nicht völlig richtig, daß kein Pole dies getan habe – wie die Urkunde behauptet. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß noch 1512 der Bischof Jan Konarski selbst bestätigte, es sei „in der Marienkirche von Ewigkeit her immer und über Menschengedenken hinaus das Wort Gottes in deutscher Sprache verkündigt worden". (Erst 1537 wurde die Kirche den Deutschen genommen – wir kennen diese Art von Vorgängen genau, wir brauchen nur an Riga und Reval zu denken.) Offenbar galten die Menschen polnischen Namens aus der deutschsprechenden Gemeinde eben nicht als richtige Polen. Zudem überwogen bei weitem die reinen Deutschen.

Es klingt verständlich, wenn die Urkunde erzählt, daß viele Polen lachten über das riesige Werk, das niemals fertig werden würde. Sie freilich kannten solche Maßstäbe gewiß nicht. Wir aber sehen heute, daß gerade die tief erregte und erregende deutsche Altarplastik gegen 1480 eben diese Riesenmaßstäbe kannte und liebte. Wir kennen den herrlichen Marienaltar Michael Pachers in St. Wolfgang und den passauischen Altar von Kefermarkt – der wie eine Zusammenfassung und Begegnung pacherischer und stossischer, tirolischer und fränkischer Kunst auf schon östlich deutschem Boden wirkt –, wir kennen sie auch in ihren gewaltigen Maßstäben als typisch deutsche Zeitgenossen. Das heutige geschichtliche Wissen also gibt der Behauptung der Urkunde einen neuen, einleuchtenden Sinn. Stoss wurde als „magister Vitus alemanus de Norinberga" bezeichnet, und der Führer der Krakauer Deutschen war dabei der Erzpriester Johann Heideke – genau derjenige, dem Veit Stoss auf einer Geschäftsreise nach Nürnberg Vollmacht und Vormundschaft über die eigene Familie übertrug. (Nochmals ein Beweis, wie sehr er selbst sich zu den Deutschen rechnete, einfach weil er einer war.)

Dreißig Jahre alt mag Veit Stoss gewesen sein, als er das Riesenwerk begann. In der ersten Vollkraft des Mannesalters fügte er es in eine ganze Schar von Werken ein, die die uralte Grundrichtung deutscher Kunst – auf das musikantisch Bewegte – eben damals durchführten, in einer Sprache verwickelter Bewegung zwischen Raum und Körper.

Es herrschte die Vorgewitterstimmung des Geschlechtes vor der Reformation. Man wußte nicht, was kommen würde – daß Deutschland wieder einmal für ganz Europa sich vorwagen, Ruhe und Behagen hingeben und sein

äußeres Dasein, ja die Sicherheit seiner reichen Form für die Anliegen des Seelischen opfern würde. Aber man ahnte es dumpf voraus, und, so persönlich der Marienaltar von Krakau ist: er gerade steht in einer gewaltigen Gesamtbewegung, die seit den sechziger Jahren anhebend damals zur Höhe einer letzten, unbeeinflußt deutschen Ausdruckskunst anschwoll.

Seltsam aber: gerade in der Mittelgruppe, der ostdeutsch gefaßten Gruppe des Marientodes (Typus der Nürnberger Terrakotten von 1400) mit den Aufsteigenden über ihr ist nicht nur der Maßstab, ist doch gerade die innere Form selber monumental. Ein „Himmel-und-Erde-Bild" mit halbrundem oberen Abschluß, wie man es gewöhnlich erst von der großen Malerei Italiens her erwartet. Ist nicht sogar eine Vorahnung von Dürers Hellerschem Altar darin zu spüren, im zweigeteilten Aufbau und in der Anordnung, ja, in den Köpfen der Aufblickenden?

Daß dieses Werk auf unserer Ausstellung fehlen muß, ist deutsches Schicksal. Keine Kunst ist ohnehin so wenig museal wie die unsrige. Ortsgebunden ist sie wie wenige – ortsgebundene, weil geweihte Kunst. Keine Ausstellung könnte jemals ahnen machen, was sich zumal in unseren Kirchen als höchster Ausdruck religiös befeuerter deutscher Kunst fest eingeborgen hat. Aber dazu kommt noch, daß dieses Werk draußen ist, jenseits unserer Grenzen – wie heute auch der Isenheimer Altar!

So monumental ist Stoss nicht sogleich wieder gewesen. Wir können hier keineswegs die große Schar seiner Werke an uns vorbeiziehen lassen, vielmehr nur soviel sagen: sein hitziger Wille trieb ihn zu seltsam verpreßten Formen, wie etwa den Volkamerschen Reliefs, wo aus der plastischen Form der hineingebannte Graphiker sprach, der Kupferstecher und Maler, der er ja zugleich gewesen.

Das war in den neunziger Jahren des Jahrhunderts. Im zweiten Jahrzehnt des 16. näherte er sich aufs neue monumentaleren Formen. Der „Englische Gruß" entstand, der aus dem wundervollen Chor der Lorenzkirche erst ein vollendetes Bild gemacht hat, und der auf unserer Ausstellung gleich vielem anderen wie eine neue Offenbarung wirken wird, nachdem er durch die Sorgfalt des Germanischen Museums neu hergestellt worden ist. Es entstand der großartige Rochus der Annunziata zu Florenz. Es entstand um 1520 der Wickelsche Kruzifixus, ein Werk von stürmisch grandiosem Ausdruck. Und endlich, in dem späten Bamberger Altar, der hier zu sehen sein wird, beruhigte sich die Form zum Ausdruck festerer Zuständlichkeit.

Gerade daran aber erkennt man die Sonderstellung unseres Meisters. Er

war der reinste Spätgotiker, er war es in heißerer und gewaltigerer, manchmal gewalttätigerer Weise als der andere Spätgotiker, der ebenso ein Einzelner und ein Zentrum für viele war, der zartere Tilman Riemenschneider. Was man an Stoss „spätgotischen Barock" nennen kann, das ist etwas ganz anderes als die Kunst jener jüngeren Meister, die wir gern nach diesem benennen – zu denen Hans Leinberger, Backoffen, Claus Berg gehören –, jene Kunst, die gerade zur gleichen Zeit ihre höchsten Wogen schlug, als Veit Stoss vielmehr eine überlegenere Formenruhe, eine geballte schwere Plastizität fand.

Jene jüngeren Meister setzten das Zwischenerlebnis einer festen Körperlichkeit (mehr im Sinne der Renaissance) schon voraus und umbrandeten diese Körperlichkeit von außen mit kochenden Randformen. Veit Stoss, der weit ältere, fand jenes Körpererlebnis erst gegen Ende seiner Wirksamkeit, in schwerer gedrückter Zeit – er aber war ganz und von vornherein voller Glut, und erst die abendliche Senkung seines Temperamentes führte ihn an die gefestigte Form und stillte die Wogen seiner oft eigenwillig wegzüngelnden Außenformen.

Aber dieser letzte, reinste Spätgotiker ragte zugleich doch schon in neue, scheinbar zukunftsreichere Möglichkeiten. Er war kein zünftlerisch gebundener Handwerker mehr, er war schon mehr – in einer Vorahnung modernen Künstlertumes –: Maler, Stecher, Schnitzer, Steinbildhauer, gelegentlich sogar Metallplastiker und im ganzen ein Beherrscher jeder Technik von einer aller Technik übergeordneten Einbildungskraft her.

Er wurzelte dabei im Fränkischen, wenn auch nicht allein in diesem. Daher erklärt sich, daß so vieles ihm nicht selbst Gehörige ihm zugeschrieben werden konnte, auch schon in Zeiten etwas vorgeschrittenerer Stilkritik. In den Beifiguren der Cadolzburger Kreuzigung ist schon ein fränkisch-nürnbergischer Stil bezeugt, der als Verwandter immer neben Stossens persönlichem einherging und schließlich zu Schöpfungen führen konnte wie dem Schwabacher Altar.

Die rauschende Ohrenfalte, die als so stossisch gilt, ist im Grunde heimisches Erbgut. Sie ist zugleich dem Osten vertraut – und überall, wo wir Ähnliches dort aufklingen fühlen, verstehen wir, daß gerade dieser wogende und von Unruhe erfüllte Raum nach seinem größten Beherrscher rief. Aber freilich, die „Vorbereitung" auf Veit Stoss ist nicht in anderem Sinne dagewesen als die auf Vischer oder Krafft oder andere große deutsche Meister, – d. h.: eben nur sehr bedingt. Ein Erdreich war da, gerade in Nürnberg, wie es Krakau nicht hätte bieten können. Aber jeder persönliche Meister bringt immer

noch etwas, das erst mit ihm beginnt. Und wir können durch ihn wohl nachträglich verstehen, was ihm vorausging – aber niemand hätte aus dem Vorausgehenden auch gerade einen Veit Stoss vorhersagen können, so wenig als Dürer oder irgendein anderes Genie.

Sein Erdreich war gewiß nicht nur die fränkische Kunst. Der ostdeutsche Kolonialraum war ihm von sich aus gemäß, ihm entgegen gebildet, auch er trug Formen, die auf Stoss hinzuweisen scheinen und die dann oft erst von ihm ganz entfesselt werden konnten. So kann man etwa in Breslau schon, aus einer Zeit, bevor Veit Stoss es besuchte, Formen verwandten Klanges entdecken – erst recht aber, nachdem er dort gewesen war und (wenn auch nur kurz) gewirkt hatte.

Stossens Erdreich war gewiß nicht nur Franken und nicht nur der Osten – es war Deutschland im ganzen, das unter sich Kräfte austauschte, wie es auch selbst nach anderen Seiten hin offen war. Wir wissen noch nicht genau, ob wir unseren Meister von dem Kraftstrom jenes wunderbaren stammverwandten Künstlers berührt denken dürfen, der von Westen nach Osten durch Deutschland zog, von Trier und Straßburg und Konstanz bis Passau, Wien und Wiener-Neustadt: Nicolaus Gerhart von Leyden, ein Zauberer der Form, der überall in Oberdeutschland Verwandtes entzündete. Aber es ist nicht unwahrscheinlich. Und wir wissen ebenso nicht genau, ob wir einen Vermittler eben in jenem Formenkreise fänden, der den noch umstrittenen Namen des Simon Lainberger trägt, der vierzig Jahre vor dem „zweiten spätgotischen Barock" eines Hans Leinberger einen älteren, zarteren und westlich bedingten entfesselt hatte. Aber auch dies ist nicht unwahrscheinlich.

Man darf einen großen Künstler nicht in Bedingungen, gar in Einflüsse auflösen – aber man muß ihn dennoch in Bedingungen verankert und Einflüssen schöpferisch offen wissen. Gerade dann erhellt aus seiner Bedingtheit seine Einmaligkeit.

Es hätte wenig Sinn, von einzelnen Werken zu sprechen. Die Ausstellung wird zu uns von dem schwer vorstellbaren Reichtum dieses Genius am deutlichsten reden.

Wir wollen uns damit begnügen, in einer abendlichen Stunde des Gedenkens uns auf diese vorbereitet zu haben. Dieses Gedenken gilt mit Stoss zugleich der Stadt, der er – und sei es auch in düsterer Zeit widerwillig und gezwungen – angehörte, er gilt dem Geschlecht, das mit ihm aufwuchs, den anderen, die es begleiteten – und dem alten ewigen Boden, der alles trägt, die Geschlechter wie ihre Führer: Deutschland.

ZUR RETTUNG DER DEUTSCHEN ALTSTADT

Vortrag, gehalten auf dem Denkmalspflegetag in Kassel am 7. Oktober 1933

Bevor ich meine Ausführungen beginne, muß ich etwas gestehen dürfen: den hemmenden Druck, den derjenige mit Recht verspürt, der sich zum ersten Male in diesem Kreise äußert; derjenige, der bisher seine ganze Liebe zu Deutschland, seiner Geschichte, seiner Kunst, seinem Bilde auf eine ganz andere Art bewiesen hatte: in einem ausschließlichen Bestreben, diese Kunst kennenzulernen und bekanntzumachen; die unmöglich großen Lücken ihrer Geschichte schließen zu helfen; die innere Einheit deutscher Kunst zu erweisen, ihren hohen Rang, ihre in Wahrheit verblüffende Selbständigkeit, die im Grunde königlich freie Art, wie sie in jeder gesunden Zeit Fremdes aufnahm; kurz: daran mitzuhelfen, uns stolz zu machen auf unsere bildende Kunst.

Der Übergang vom Betrachter zum Handelnden ist das große Grunderlebnis, das der deutsche Mensch unserer Zeit zu vollziehen hat. Im anderen Falle kann er wohl noch persönlich existieren, aber nicht mitleben, nicht miterleben, was die Leistung des Führers von uns zu leben verlangt!

Es ist möglich, daß dem Erfahrenen manches selbstverständlich erscheinen wird, was ich hier zu sagen habe. Aber das wird zuletzt nur gut sein. Denn da eben Handeln, Tun unser Ziel ist, so ist Verdoppelung, ja Verhundertfachung gleicher Forderungen nur erwünscht! Je mehr Übereinstimmung, desto besser. Diskussion ist für uns niemals Selbstzweck, sondern nur ein (manchmal) notwendiges Übel.

Die Gedanken, die ich vertrete, sind freilich nicht erst seit heute in mir. Ich habe sie seit langen Jahren wie einen unerfüllbaren Traum in mir getragen. Ich bin oft damit eingeschlafen und aufgewacht. Jetzt kommt die Zeit, wo viele Träume im scheinbar Unmöglichen Wirklichkeit gewinnen, weil sie Notwendigkeit besaßen.

Rettung der deutschen Altstadt – das ist nichts nur Rückblickendes. Für reinen Rückblick haben wir keinen Platz mehr. Nur solche Rückblicke gibt es noch für uns, die ein Vorwärts erzwingen. Ich suche zu erörtern, daß hierin ein Vorwärts liegt.

Die wahrhaft Lebensgläubigen unter den Vertretern der deutschen Wissenschaft, d. h. also diejenigen, die Wissenschaft nie als voraussetzungslos und nie als Selbstzweck gesehen, die nur aus Liebe wissenschaftlich gefragt und immer gewußt haben, daß Wissenschaft Leidenschaft ist oder sinnlos – diese und nur diese Gelehrten finden sich heute bestätigt durch eine ungeheure Bewegung aus dem Grunde des Lebens selber. Wer aber so denkt, für den ist Geschichte Gegenwart. Er glaubt nicht an den einfachen Fortschritt, an Geschichte als Weg zum happy end; er kennt ihren tragischen Gehalt: er hat weder den billigen Optimismus des Fortschrittsgläubigen noch den lähmenden Pessimismus des Untergangspropheten. Er weiß, daß jeder geschichtliche Gewinn mit Verlusten bezahlt worden ist, er weiß auch, daß jeder Verlust durch einen Gewinn wettgemacht werden kann, wenn ein starker Wille da ist. Er fühlt sich verantwortlich für jede Schmach unserer Vergangenheit (auch die Sünden an der deutschen Altstadt), als habe er sie selbst persönlich auf sich geladen – und nur dann darf er auch stolz sein auf alles Große, das wir geleistet haben, als auf etwas, zu dem er gehörte, schon bevor er geboren wurde, und wozu er auch gehörig bleibt, auch wenn er gestorben sein wird. Wir fühlen uns – so spricht man es jetzt oft aus – als die leiblich vergänglichen Träger eines Überindividuellen, des deutschen Volkes. Und so wird uns Heutigen der Umgang mit dem „Alten", die Art, wie wir es weiterzugeben haben, zu einer heiligen Pflicht gegen Zukunft wie gegen Vergangenheit – als zwei Formen einer ewigen Gegenwart, einer für uns ewig gemeinten Gestalt: Deutschland! Das „Alte" ist nichts anderes als unser eigenes Blut in einer älteren Form.

Die deutsche Altstadt als Ganzheit ist ein Teil dieser ewigen Gegenwart! Sie ist vom Schicksal angegriffen und bedroht, uns aber anvertraut als ein Stück des deutschen Gesichtes.

Was hat man diesem Gesichte angetan? Wie kann man ihm helfen? Das sind unsere beiden Fragen, die seit Jahrzehnten ja schon gestellt werden. Deutlicher: was ist an der deutschen Altstadt geschehen? Was kann – mehr noch als bisher – für sie geschehen?

Zum ersteren darf ich mit einer persönlichen Erfahrungskette beginnen. Es ist kein Privaterlebnis – es ist unser geschichtliches Erlebnis, das meiner Generation und mancher mitlebenden.

Ich bin in Kassel geboren. Von dort aus hat sich mir die „Welt" geweitet vom alten Hugenottenhause am Karlsplatz, von der nächsten Nachbarschaft zur Stadt, zum Lande, schließlich zu Deutschland und Europa. Als ich auf

die Schule kam, lernte ich, daß Kassel an die 60000 Einwohner habe! (1884.) Heute zählt es 170000! Ist Kassel dadurch schöner geworden, echter?

Als ich hier umzublicken lernte, da war das noch an vielen Stellen die Stadt, wie sie vor nunmehr hundert Jahren der hessische Dichter Koch („Hellmer"), der Schüler Jean Pauls, im Prinz Rosa Stramin geschildert hatte. Gewiß, die eigentliche Neustadt war schon stark im Entstehen, aber sie bestimmte noch nicht das Gesamtbild. Gewiß, es gab auch finstere und häßliche Gegenden in der Unterneustadt, die keine Erhaltung verdienten, unhygienische Häuseranhäufungen – aber die vermied man ganz selbstverständlich. Das wahre Zentrum war der Friedrichsplatz. Das vornehme Waitzsche Haus blickte noch frei vom Spohrplatz nach dem gewaltigen Friedrichsplatze hinüber. Die fürchterliche „Lokomotive", wie der Volksmund sagt, gab es noch nicht. Links davor stand das wunderbar feine alte Theater, das älteste ständige Theater Deutschlands, ein Bau von nobel schlichter Gehaltenheit. Der Königsplatz am Ende der Königsstraße war erst an einer Seite – schon schlimm genug! – in seinen Verhältnissen gestört, durch die Hauptpost. Noch wirkte er überwiegend mit seinen echten Proportionen: die Geschoßhöhen ideal abgestimmt auf die Rundung des Grundrisses. Die prachtvollen Schwälmer Bauern verkauften ihre Butter und ihre Eier in dem höfischen Rahmen dieser Architektur, der zu ihrer stolzen Tracht, ihrer Haltung und ihren adligen Gesichtern vollendet paßte. Das vornehme Hotel „König von Preußen" war noch nicht erdrückt. Heute sind von sechs Segmenten gerade noch zwei annähernd in Form. Das Wunderbarste aber war der Friedrichsplatz. Er ist objektiv noch da – aber es ist nicht mehr der eigentliche Platz. Denn das war das einzig Schöne an dieser Stadt, daß sie sich gegen die Landschaft hin öffnete, und daß man sich dem natürlichen Verlauf der Hügel nach, immer mit dem Ausblick auf Fuldatal und Habichtswald, nicht nur bis zum Tempelchen, sondern auch den ganzen Weinberg entlang, an Eisengartens Felsenkeller vorbei – wie bei Prinz Rosa Stramin – in freier Fühlung mit der Weite, nach der natürlichen Form der Berge bewegen konnte. Wo heute – viel zu groß! und doch zu locker-formlos – das neue Theater steht, da öffnete sich das Auetor zwischen den Kolonnaden. Die Kolonnaden sind abgerissen, das Tor steht heute abseits, es bedeutet keinen Weg mehr, es hat seinen Sinn verloren. Das Atmungsorgan der Stadt, ihre in Deutschland fast einzigartige Augenöffnung zur befreundeten Landschaft ist zum Teil verschlossen und verstopft worden. Trat man früher durch das Auetor – wo bei Kaisers Geburtstag die Kanonen feuerten –, so lag in richtiger Proportion, noch nicht gedrückt durch die ver-

gröberte und vergrößerte Nachahmung ihrer Formen vom neuen Theater her, die Orangerie mit ihren Flügelbauten da. Ein kleines bescheidenes Treppchen stürzte sich in die Karlsaue hinab. Die sprangen wir Jungens hinab und hinauf zum Schwimmbad und vom Schwimmbad. Durch die gekrümmten und steilen Gassen der Altstadt blickte der Turm der Martinskirche – damals nur einer, von schlichtestem Umriß – nach einer Oberneustadt hinüber, die überall in einmütiger Proportion, mit der verlorenen Sicherheit alter Zeiten, eine einzige Öffnung und Anschmiegung der Stadt an ihre Landschaft bedeutete.

Die architektonische Einheit hat man zerstört, den alten Sinn der Stadt und ihres schönsten Platzes, der eben kein Stadtplatz, sondern ein Vorhof von der Stadt zur Landschaft war, hat man zerstört. Man hat, von der „Schönen Aussicht" abgesehen, die Stadt von ihrer Landschaft abgedrängt und weggerissen, so am Weinberg durch gerade Straßenführung bei der Villa Henschel. Wo heute das neue Rathaus steht, da war ein gut proportionierter Platz. Da lebte die bunte Kasseler Messe noch. Und da habe ich noch echten westdeutschen Karneval erlebt. Das paßte noch in das alte Kassel. Für dieses Leben war diese Stadt einmal ein Rahmen.

Ich weiß nicht genug, was alles in Kassel zu früheren Zeiten zerstört worden ist. Der größte Verlust war wohl die Vernichtung der Kattenburg. Aber was die Neuzeit hier getan, das ist wahrlich genug, um sie besonders anzuklagen! Überall in Deutschland hat sie die schlimmsten Zerstörungen verschuldet.

Was hat diese Neuzeit an Kassel getan, sogar gegen den Willen der eigentlichen Bevölkerung? Was ist der Sinn und der Erfolg des Geschehens? Es hat ihm den Ausdruck der Stammeshauptstadt, seinen Volkstumsausdruck, das geprägt Niederhessische genommen. Die Walze der wilhelminischen Zeit ist über das natürliche Wachstum hinweggegangen.

Gewiß, in den letzten Jahrzehnten ist auch Schönes geleistet worden, und bester Wille ist tätig gewesen. Aber die Schuld des 19. und auch noch des 20. Jahrhunderts ist nicht wegzuleugnen. Ist es nicht an vielen Punkten so geworden, daß man in unserem doch von Grund aus so schönen Lande das alte Schöne aufsuchen muß, anstatt es in natürlicher Weise vorzufinden? Man hat nicht nur das Einzelne oft zerstört, man hat die Ganzheiten zerstört. „Ganzheit" aber ist nicht umsonst ein philosophischer Grundbegriff innerhalb der Selbstbesinnung unserer Tage – Ganzheit und Gestalt. Ganzheitsphilosophie steht hinter den Gedanken unseres großen Führers – Ganzheits- und Gestaltphilosophie. Das zerfetzte Bild der Neustädte ist das unwillkürliche

Selbstporträt der liberalistischen Haltung. Es ist der Kampf aller gegen alle unter staatlichem Schutze, der hier sein Bildnis gefunden hat. Eine Zeit, die vom Volke aus für das Volk denkt, kann nur Ganzheit wollen. Ganzheitlicher Stil gehört zu ganzheitlichem Wollen. Daß der Stil überhaupt der neuen Bewegung vorangehen oder auch nur gleichzeitig mit ihr auftreten könnte, ist nach jeder geschichtlichen Erfahrung nicht anzunehmen. Hier aber, in den Fragen der Altstadt, in unserer Scham über ihre Zerstörung, spiegelt sich immerhin auch der Ganzheitswille, der heranwuchs, bis er in der Leistung des Führers offenbar und zur großen Tat wurde.

Wir glauben oft, schon in diesem Punkte weitgehend geheilt zu sein. Aber wir sind erst noch höchstens mitten im Heilprozeß! Gewiß würde man heute nicht mehr, wie noch vor hundertundzwanzig Jahren, einen herrlichen romanischen Zentralbau, wie es die Johanniskirche neben dem Wormser Dome war, abbrechen. Gewiß nicht! Man würde sie stehenlassen und restaurieren – aber man wäre doch noch nicht gesichert, daß damit ihr Eindruck erhalten bliebe. Das hinge von der Umgebung ab! Die Erhaltung des einzelnen echten Eindrucks hängt nicht von der Erhaltung des einzelnen Werkes allein ab! Man kann ein Gebäude stehenlassen, aber durch ein benachbartes seinen Sinn verändern – wie es dem römischen Kapitol durch das riesige Viktor-Emanuel-Denkmal geschehen ist. Man zerstört aber noch heute! Ganz neuerdings hat man in Wolframseschenbach die beste alte Straße durch Ladeneinbauten zerstört. Und in den norddeutschen Backsteinstädten sieht man oft genug, wie der ganze untere Teil eines ehemals schönen alten Hauses ganz neuerdings von unten her aufgefressen ist durch eine plumpe und nur praktisch nutzbringende Umkonstruktion. Oben schwebt dann, sinnlos geworden, der alte Giebelrest in der Luft – und es ist nur ein schlechter Trost, daß man ihn immerhin „erhalten" habe!

Außerdem ist ja die Form nicht Selbstzweck! Selbst wenn wir eine Form scheinbar völlig erhalten, können wir ihr durch eine falsche Verwendung ihren Sinn und ihre Würde rauben. Dies nur kurz als eine Nebengelegenheit: es ist fürchterlich, wenn oft die schönsten Klöster und Schlösser Zuchthäuslern oder Irren dienen müssen! Eine Frage, die schon lange quälend empfunden wurde.

Wir Älteren erinnern uns auch noch der Zeit, wo etwa die Reichspost die Parole ausgab, die Postgebäude „dem Stadtcharakter anzupassen", wo man einer Stadt wie Goslar oder Eisenach einen Bahnhof in „romanischem Stile" zudachte. Gerade das war Zerstörung, gerade darin lag nichts Verwandtes

mit dem Willen, aus dem heraus hier gedacht wird! Die Imitation des Alten – ich brauche hier nur zu erinnern, hier braucht heute keiner mehr zu kämpfen, diese Erkenntnis ist längst Allgemeingut – ist einer seiner fürchterlichsten Feinde. Falsches Alt-Hildesheim, falsches Alt-Nürnberg – man braucht gar nicht anzufangen: wir alle kennen das und schaudern davor.

Warum? Wieder kommen wir auf die Kernfrage der Ganzheit! Nicht nur, daß man das alte Einzelne nicht neu erfinden kann – das Schlimmste ist und bleibt doch immer die Abweichung der Proportionen, des Rhythmus, der Farbe, des Werkstoffes, des Umrisses. Das extremste Bild mag es in Amerika geben, wenn eine winzige Kirche zwischen zwei Wolkenkratzern wie durchgerutscht und an der Erde steckengeblieben erscheint. Aber gegen unsere eigenen Sünden ist das nur ein Gradunterschied. Dem Sinne nach hat schon das Postgebäude am Kasseler Königsplatze nichts anderes mit sich gebracht.

In diesem Punkte empfindet der deutsche Süden meist glücklicher. Zumal in München ist das Gefühl für Proportionen im ganzen noch nicht ausgestorben. Die Ludwigstraße in München ist eine der schönsten Straßen Deutschlands, obwohl sie kaum ein ganz schönes Haus besitzt! Aber das Ganzheitsgefühl, das die Geschoßhöhen nur leise variiert und auch noch heute in dieser Straße die Steckschilder verboten hat – dies eben entscheidet. Proportion, Rhythmus, Farbe, Werkstoff, Umrißverwandtschaft sind die Elemente der ganzheitlichen Einheit.

Ich brauche nicht weiterzuklagen. Was kann man tun? Wir wissen alle: es ist schon vieles geschehen, und gerade auf den deutschen technischen Hochschulen wird Städtebau schon seit Jahrzehnten mit gutem Erfolge getrieben, Städtebau: die Lehre von der architektonischen Ganzheitlichkeit. Auch haben die einzelnen Länder ihren Denkmalschutz. Aber die Gesetze sind ungleichartig, ihre Anwendung ist bis in die Provinzen hinein verschieden, und allgemein fehlt ihnen die durchschneidende Kraft: sie sind Messer ohne Griff.

Hier kann es nur eines geben. Fast scheue ich mich, es auszusprechen, weil es sicher den meisten als das heute Selbstverständliche erscheint, aber es muß noch einmal gesagt werden: absolut einheitliche reichsgesetzliche Regelung! Schaffung einer übergeordneten Instanz, die die Macht hat, verbietend, Schlechtes vernichtend, Neues aufbauend, durchzugreifen. Nach dem Führerprinzip! und unserem Wahlspruch: Gemeinnutz geht vor Eigennutz! Also: u. a. ein ganz weitgehendes Enteignungsrecht, nicht nur gegenüber Besitzern alter guter, künstlerischer Werte, sondern auch gegenüber Anwohnern, die vielleicht nur ein Geschoß abzunehmen brauchen, in andern Fällen

aber auch einmal ihr ganzes Haus hergeben müssen, um einen benachbarten großen Wert zu retten. Hier haben natürlich die Juristen das Wort. Aber es muß sofort und durchgreifend gehandelt werden! Dem einzelnen Volksgenossen darf natürlich kein finanzieller Schaden geschehen. Ein etwa für nötig erachteter Anstrich, eine Vereinfachung des Umrisses, ein Umbau oder ein Abbruch muß auf Reichskosten geschehen. Aber es darf nicht mehr jene bekannten sinnlosen Wertsteigerungen durch den Denkmalschutz geben! Und genau so muß der Eigennutz mancher Architekten, die nur für ihre Tasche „Bedürfnisse" der Öffentlichkeit erfinden, die sinnlos abbrechen, umgestalten, neubauen wollen, unterdrückt werden. Hierin wird man nicht hart genug sein können. Jedes Vampyrtum an unserem kostbaren Altbesitz muß bestraft und unterdrückt werden. Jeder, den es trifft und angeht, muß wissen, daß hier ein zwingendes Gesamtinteresse, eine heilige Pflicht vor ihm steht. Denn so kann es nicht weitergehen.

Diese Reichsinstanz, die die Denkmalpflege der Länder nicht aufheben, aber entscheidend überwachen soll, hätte nicht nur aufklärende Propaganda zu treiben, sondern sofort zu handeln. Auch aufklärende Propaganda hätte sie zu treiben! Denn noch kann es vorkommen, daß eine für uns beschämende architektonische Situation, etwa der Zwickauer Marktplatz, im Eisenbahnabteil ahnungslos mit der Absicht der Reklame ausgestellt wird! Vor allem aber ist Handeln nötig!

Striktes Verbot auch nur der geringsten Zerstörung von alten Werten! Viele glauben, es sei schon da. Ich gestehe meine Unkenntnis über die Rechtsfragen im einzelnen. Ich weiß nur eines: praktisch ist ein solches Verbot noch nicht genug zu spüren. In dem herrlichen Eichstätt z. B. war bisher nur ein ganz schwerer Fleck: die protestantische Backsteinkirche – nicht weil sie protestantisch ist, sondern weil sie das Stadtbild verschandelt. Neuerdings nun – das ist wirklich etwas Neues – wird der Blick auf die Stadt an bestimmten Stellen durch Drahtzäune erschwert. Das ist relativ harmlos, verglichen mit den Leiden vieler norddeutscher Altstädte. Dennoch – es ist bedauerlich. Was uns daran interessiert, ist aber dieses: der Eichstätter Herr, der dagegen kämpft, schreibt mir, daß eine gesetzliche Handhabe fehle nach Ausspruch der Behörden selbst, daß die Behörden gerne helfen wollen, aber voraussichtlich nicht können.

Selbstverständlich: stinkende alte Häusergerümpel, unwürdige Wohnstätten für deutsche Menschen fallen nicht unter den Schutz. Sie verschwinden am besten so schnell wie möglich. Manchmal wird man auch hinter alten

Fassaden für Luft und Licht sorgen können. Aber eine Zentralinstanz für Prüfung und Entscheidung muß geschaffen werden! Sie hat zu entscheiden: was verschwinden muß und was nicht verschwinden darf!

Sie hätte auch die Fragen der Verwendung alter großer Werte zu prüfen. Unsere neue, großgeleitete Jugenderziehung wird nur dankbar sein, wenn sie immer mehr schöne Gebäude für ihre Zwecke gewinnt: wenn also in Ebrach oder Werneck so, wie laut langer Tradition in Schulpforta oder Maulbronn, deutsche Jugend aufwachsen dürfte, anstatt daß Zuchthäusler oder Irre darin eingeschlossen würden! Wie schön wäre das! Wie schön ist es, daß aus dem romantischen Hohnstein (Sächsische Schweiz) eine Jugendherberge gemacht worden ist an Stelle einer Strafanstalt! Ja, wird man nicht auch in der akademischen Erziehung zu Elitekursen kommen, wo man hundert bis zweihundert Studenten an einer solchen Stelle für die Ferien zusammenziehen kann? Möglichst sollte das in Bauwerken von hohem Werte, in der Umgebung einer echten alten Stadt, vielleicht in oder nahe bei ihr geschehen (Plassenburg bei Kulmbach, Feste Kronach). Gewiß, der alte Zweck wäre auch hier nicht erfüllt, aber ein des Ausdrucks großer alter Werte würdiger wäre gewonnen. Nicht Gleichheit ist möglich – denn die Zwecke verändert das Leben! Aber Angleichung auch der Bestimmungen ist nötig, Angleichung im Grade der Würde.

Imitation ist im allgemeinen zu verbieten. Die Freiburger Tortürme sind ein berüchtigter, nicht mehr zu ändernder Fall. Der vorzügliche Stadtbaurat ist noch machtlos gegenüber dieser Sünde des 19. Jahrhunderts. Der Marktplatz von Lübeck mit seiner imitierten Hauptpost ist eines der schauerlichsten Beispiele. Es gibt beim Imitieren allerdings eine einzige Ausnahme – im Grunde nur eine scheinbare, im Grunde etwas anderes. Man darf ganz ruhig einmal die Ganzheit eines Baukomplexes mit jener eines nicht voll erhaltenen Gemäldes vergleichen. Imitierten alten Gemäldestil lehnen wir alle instinktiv ab. So denken wir auch für die Architektur. Es kann aber der Fall eintreten, daß eine Form nur schadhaft, aber im ganzen fraglos ist, daß man etwa ein paar Achsenbreiten aus einer Fassade herausgebrochen hat. Das entspräche solchen (seltenen) Lücken eines Gemäldes, die ein Restaurator mit Sicherheit ausfüllen könnte. Voraussetzung ist vollkommene Fraglosigkeit der verschwundenen Teilform. Ich denke etwa an das alte Johannisspital in Stralsund oder an Ignaz Neumanns Häuser um den Mainzer Dom. Im Stralsunder Altleuteheim sitzt – nur ein paar Achsen breit – eine ganz abscheuliche, stillose Backsteinkonstruktion. Der Abbruch und die richtige Ergänzung bietet

hier keine Gefahren. Es bedarf hier keiner Phantasie. Hier würde ein Wiederaufbau der ganz bescheidenen und völlig fraglos erkennbaren Form zu fordern sein. Gewiß brauchte man nicht etwa echte alte Schindeln aufzulegen, aber den richtigen Farbton müßte man treffen: den Farbton, die Proportion, den Werkstoff, den Umriß. Wo diese Faktoren einwandfrei feststehen, da ist eine Flickung erlaubt und ist keine Fälschung. Das gleiche bei der Umgebung des Mainzer Domes: hier wissen wir genau, wie das eine Haus aussieht, das durch einen schlechten Neubau an einer einzigen Stelle aus der in allen Punkten festgelegten Gesamtanlage herausgedrängt ist. Hier muß der Neubau durch eine „Imitation" ersetzt werden, die nur Ausflickung ist. Es gibt schon gute Beispiele – so in Kassel am Marständer Platze ein ganz ausgezeichnet geschicktes!

In der Regel aber wird man ganz anders vorzugehen haben: so nämlich, wie der vorsichtige Gemälderestaurator, der eine breite, zerstörte Stelle eines alten Bildes nicht neu malt, sondern nur im neutralen Farbtone zudeckt. Dabei wird die Lage des Architekten jedoch viel günstiger sein als die des Gemälderestaurators. Denn sie wird mehr Erfindung zeigen können. Nichts künstlich Altes zwar soll für die Umgebung des Alten erfunden werden, aber mit diskretem Takte sind Formen zu schaffen, die als Begleitung wirken. Auch dazu gehört Phantasie – die vornehmste: die sich zu bescheiden weiß.

Auf einer Münchener Werkbundtagung hatte Alfred Weber gefragt: Soll moderne Kunst in die alten baulichen Zusammenhänge hineinplatzen? Nein! Wir müssen uns bescheiden. Wir haben noch kein Recht, mit selbständigem Anspruch neben dem großen Alten aufzutreten.

Sicher: wir werden, wenn unser großes Werk gelingt, dazu kommen, selbst Stil zu haben. Das ist der Sinn der Bewegung! Nur weil wir selbst nicht mehr und noch nicht wieder eine stilvolle Ganzheit von Menschen sind, eines Glaubens trotz aller persönlichen Wert- und Artunterschiede – nur darum haben wir keinen eigenen monumentalen Stil. Nicht mehr – so sagen wir in Trauer und Reue. Noch nicht wieder – so sagen wir in Zuversicht und Hoffnung.

Erst eine Welt mit eigenem starkem Stile würde mit den Stätten des großen Alten so umgehen dürfen, wie es vergangene stilsichere Spätzeiten taten. Uns fehlt dazu das Recht. Das Neue aber, auf das wir mit innigster Zuversicht uns hinbewegen, wird voraussichtlich nach seinem inneren Sinne gar kein Bedürfnis haben, sich zwischen das Alte einzusetzen. Es wird seine eigenen Plätze suchen, denn es wird ganzheitlich sein. Wir haben nur zu sorgen, daß die Menschen einer wieder stilsicheren Zeit das Alte noch vorfinden, dem sie achtungsvoll ausweichen werden. Sie werden sich an eigene

Plätze setzen; so, wie heute schon der Stuttgarter Bahnhof auf das gute Alte hinführt, ohne es zu bedrängen – schon eines der vielen Versprechen, die ringsum auftauchen. Daß dieser Bahnhof nicht „Alt-Stuttgart" markiert, das freut uns ja alle. Und ebenso freut uns, daß er außerhalb der Zone des Alten bleibt, als Anfang, als freie Einleitung.

Ich denke an die Marktplätze von Lübeck, Stralsund, Wismar, Schwerin. Ich denke mir im Traume die Lübecker Post durch ein völlig schlichtes, anspruchsloses Gebäude ersetzt, das keine imitierte Backsteingotik ist, sondern sich in den Intervallen, im Rhythmus also, im Werkstoffe, im einfachen Umriß und vor allem in den Verhältnissen – Breiten, Höhen! – als bescheidene Begleitung anschließt, so daß man nun das herrliche Alte erst wieder ungestört sieht. Nicht Wettbewerb mit dem Alten also, sondern Dienst am Alten! (Neutralisierung, wie sie u. a. auch Paul Clemen gefordert hat!)

In manchen Fällen genügt das Abheben eines einzigen Geschosses an einem einzigen Hause (Rostocker Marktplatz), dazu vielleicht noch eine kleine Abtönung der Farbe – und im Falle von Rostock würde die Ganzheit des Platzes wiederhergestellt sein, die Marienkirche würde obendrein ihre Wirkung noch verstärken. Dies letztere wäre nicht der Hauptgrund der Änderung – der Hauptgrund für eine solche (dieses Mal leichte) Änderung wäre die Wiederherstellung der feinen rhythmischen Gesamtbewegung im Häuserrahmen. Auch vor der Turmfassade der Kasseler Martinskirche wäre dazu eine Gelegenheit – eine zwingende sogar! Das Recht, Geschosse abzuheben, u. U. aber auch ganze Häuser abzubrechen, andere etwa nur zu tönen, an anderen nur „Verzierungen" fortzunehmen, ein neues bescheidenes Gesicht in die Nachbarschaft des Alten zu bringen – dieses juristische Recht haben wir offenbar noch nicht völlig. So scheint mir wenigstens. Dann aber muß es geschaffen werden. Zum mindesten – es wird nicht genügend ausgeübt.

Noch ein Punkt gehört hierher: wie oft stören die öffentlichen Denkmäler des 19. Jahrhunderts den Sinn eines alten guten baulichen Zusammenhanges! Man müßte sich das Recht nehmen, in bestimmten Fällen solche Denkmäler zu versetzen, so wie es Messel sehr erfolgreich mit dem Darmstädter Kriegerdenkmal getan hat. In manchen Fällen genügt ein einfaches Zurücksetzen, so für das Denkmal Philipps des Großmütigen vor der Kasseler Martinskirche. Ich denke nicht an Abbrechen, denn es hängen echte Pietätswerte an solchen Denkmälern, die nicht geschändet werden dürfen. Versetzung aber ist nicht Schändung, wenn sie richtig gemacht wird. Die freien Anlagen werden die rechten Stellen sein. Und, verlassen Sie sich darauf: die Denkmäler

des 19. Jahrhunderts vertragen die Versetzung wunderbar! Sie sind durchgehend so unmonumental, daß sie in der loseren Umgebung freier Grünanlagen sogar besser wirken.

Grundsätzlich ist die Folge unserer geschichtlichen Lage – daß wir nämlich sehr viel mehr wissen als die früheren Spätzeiten, aber sehr viel weniger Eigenes können, daß wir noch keinen großen monumentalen zeiteigenen Stil haben –, grundsätzlich ist die Folge dieser Geschichtslage die Forderung: das Alte zu erhalten, nicht nur unmittelbar mit allen Mitteln heutiger Technik, sondern vor allem durch taktvolle Angleichung der Umgebung; durch Dienst am Alten, durch begleitende Formen! Höhenunterschiede ausgleichen, Umrisse vereinfachen, Farben angleichen, Werkstoffe angleichen, ganz Schlechtes vernichten! Ganzheiten wiederherstellen! Das ist möglich, das ist Pflicht. Am besten wäre es vielleicht, ein erstes Beispiel aufzustellen, eine Stadt wie Soest als Nationaldenkmal zu erklären und die verschiedenen Möglichkeiten beispielsweise daran aufzuzeigen. Es handelt sich jedenfalls um eine Pflicht!

Denn Architektur ist Moral! Jede Zeit nach uns wird an der Architektur unsere Moral erkennen: an der Zerrissenheit architektonischer Ganzheiten die Zerrissenheit des Menschlichen, an ihrer Ganzheit unsere Ganzheit. Wir aber wollen ganzheitlich werden! Das ist ein wesentlicher Sinn des Nationalsozialismus!

Die praktische Gegenfrage heißt nun immer wieder: woher das Geld? Das Geld – dieser Zauberwahn! Das meiste, was Geld kostet, ist der Arbeitslohn. Aber wir wollen ja gerade Arbeit schaffen. Ist hier nicht die schönste Gelegenheit, Arbeit zu schaffen nicht nur um der Arbeit willen, sondern um der Gestalt Deutschlands willen?

In das Programm zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit eingesetzt – und das ist die notwendige Forderung! –, wird diese „Last" auf die Dauer nur Erleichterung bedeuten. Aber – gut gehen kann das nur, wenn eine in glücklicher Wahl geschaffene Führerstelle einheitlich für ganz Deutschland diese Riesenaufgabe anfaßt.

An vielen Punkten wird man resignieren müssen! An anderen Stellen wird vieles möglich sein, sogar die Wiedergutmachung schlechter Verbesserungen! Eine so herrliche Stadt wie Stralsund denke ich mir für die Zukunft etwa so: Ein völlig sachlicher, moderner Bahnhof, ohne die geringste Anspielung auf Alt-Stralsund, in kühl anständigem Backstein aber, müßte uns empfangen. Die Büsche am Fahrdamm, die uns heute verbergen, daß wir eine Stadt im Wasser betreten, müßten verschwinden. Die einfache Gegebenheit

der Lage mit ihrer eigenartigen Größe würde zum Sprechen kommen. Das kostet nicht viel! Die Umgebung des Rathauses und der Nikolaikirche müßte in sicherem Proportionsgefühl zurückgestaltet werden, ohne irgendeine imitative Scheinangleichung, aus guter, feiner, dienender Phantasie. Am Johannisspital müßte man den falschen Klecks entfernen und einfach das Alte durch Ausflickung wiederherstellen. Im Stadtbilde nach dem Sunde zu müßte man einige störende Gebäude entfernen. – In Eichstätt wäre nicht viel mehr zu tun, als daß man an jener störenden Kirche den Backstein in bescheidenem Graustrich zudeckte, kleine Auswüchse abbräche und vor allem den Turm entfernte. – In Breslau würde ich sogar vorschlagen, die Erneuerung der Domtürme rückgängig zu machen. Diese ursprünglich ganz herrliche Stadt würde eine Sammlung von Musterbeispielen bieten. Auf der wunderbar stillen Dominsel müßte der Schrecken ausgelöscht werden, den das jäh auftauchende moderne Backsteingebäude links vom Dome uns einjagt. Man brauchte dieses vielleicht nicht abzubrechen, man müßte es durch Färbung, vielleicht auch durch Efeu neutralisieren. Völliger Abbruch wäre freilich noch schöner. Gegenüber dem wundervollen Rathause müßte u. a. das grauenerregende Warenhaus von Barasch verschwinden! – Am Bremer Rathausplatze müßte man versuchen, vor allem durch eine Neuregelung des Verkehrs die Drähte der elektrischen Bahn zu entfernen – was freilich erst ein erster Anfang wäre. – In Fällen, wo die ganze Stadt noch ein schnell von außen her dem Auge erfaßbares Bild ist, müßte manchmal nur eine, vielleicht eine einzige, aber wirksame Störung auch um den Preis größerer Kosten aufgehoben werden. So sah ich eben das Bild der Stadt Schwandorf von der Bahn aus völlig ruiniert durch ein einziges modernes Gebäude! Nicht die Modernität ist in diesem Falle das Schlimme – denn offenbar handelt es sich um einen ehrlichen Zweckbau –, sondern die schrille Zerreißung von Umriß, Proportion und Farbe.

Alle solchen Verbesserungen und Änderungen müßten im neuen Staate nicht nur wesentliche Ziele – sie müßten auch durchführbar sein.

Bescheidung und Zuversicht: dies beides brauchen wir. Retten wir zuerst die Altstadt, bauen wir das Neue, das wir brauchen, heran, nicht hinein. Und warten wir auf das Große, das kommen muß, auf den neuen großen Stil einer Ganzheit, die wir an der Altstadt in bescheidenem Dienste schon jetzt bewähren können. Im Grunde natürlich wollen wir nicht warten, nicht untätig sein – wir wollen uns den neuen Stil verdienen, indem wir die Menschen werden, die unser großer Führer aus uns machen will!

ARCHITEKTUR ALS MORAL

Erschienen in der Festschrift für Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag, Dresden 1935

Die reichsdeutschen Kunsthistoriker, die dem großen Vorbilde Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstage ihre Verehrung ausdrücken wollen, stehen heute in einer Lage, die der Verehrte selber niemals erlebt hat, die er selber nicht wird teilen können. Ihr Volk, in dessen alte Kunst der große Schweizer aus dem Bewußtsein natürlicher und geistiger Zugehörigkeit so tiefe Einsichten eröffnet hat, nimmt einen Aufschwung aus verzweifelter Not, den die Welt noch nicht verstehen will, der aber uns alle, die wir dazu gehören, leidenschaftlich angeht, und der gerade den Lebendigsten die Frage entgegenwirft: Was soll noch Kunstgeschichte heute, wo das Leben nach Taten ruft? Was darf und soll noch Betrachten, wo Handeln das Nötigste geworden ist? Es wäre unecht und unrecht, es entspräche nicht der aufrichtigen Verehrung, die wir dem großen, unseren äußeren Grenzen entrückten Geiste entgegenbringen, wenn unsere Lage nicht gerade hier zugleich mit unserem Danke und unserer Bewunderung zum Ausdruck käme.

Wir spüren aber auch: Wir dürfen auf Verständnis rechnen. Denn nichts wäre falscher, als in Wölfflins Lebensarbeit ein hintergrundloses Ringen um das Verständnis lediglich von Formen und ihrer Geschichte zu sehen. Wir wissen – mancher vielleicht erst neuerdings, mancher schon seit langem –, welche Bedeutung dem Worte Gesinnung gerade in seiner Darstellungskunst innewohnt. Große Form ist nicht da ohne große Gesinnung. Wer dieses Gefühl, das selber Gesinnung ist, nicht gerade aus den formverständigsten und selber formvollendetsten Schriften Wölfflins gewonnen hat, der hat ihn gewiß nicht verstanden. So vertraut auch derjenige, der Wölfflins letzten reichsdeutschen Lehrstuhl zu betreuen hat, darauf, daß er verstanden wird, wenn er in freier Form, ohne ausgreifende wissenschaftliche Beweise, manches schon anderwärts Gesagte getrost wiederholend, sein Bekenntnis ablegt, einen Teil wenigstens des allgemeineren Bekenntnisses gibt, das ihn in die Reihen der neuen Bewegung treiben mußte.

Anschauung der Welt ist Weltanschauung. Bildende Kunst ist Weltanschauung, in unsprachlicher Form geäußert – oder verraten. Ihre Form drückt

Gesinnung aus. Gesinnung ist ein sittlicher Begriff. Formengeschichte ist also auch Gesinnungs-, auch Sittlichkeitsgeschichte. Wissenschaft aber ist Leidenschaft. Echte Wissenschaft von der Kunst ist leidenschaftliche Mühe um den Sinn von formgewordenen Gesinnungen, echte Kunstgeschichte leidenschaftliche Mühe um die Schicksale dieser Gesinnungen – unserer eigenen zuerst, wie sie unsere Vorfahren, ihre Verwandten, ihre Nachbarn erlebt und geformt haben. Wissen um Geschichte der Formen kann heute aufrechthalten. Die Leidenschaft des Forschens wird gerade dem heutigen Deutschen in einer neuen Weise zu einer Leidenschaft des Wollens. Das Betrachten wird wieder zum Handeln.

Innerhalb der Kunstgeschichte, auf die wir zurückblicken können, scheint die Gesinnung, die ein Kunstwerk bezeugt, immer um so mehr die einmalige einer Persönlichkeit geworden zu sein, je später dieses Kunstwerk war; je früher es war, desto mehr scheint es von einem allgemeineren Ganzen auszusagen. Freilich, auch eine echte Persönlichkeit ist noch immer nichts gänzlich aus der Welt Gerissenes. Eben deshalb können ja Persönlichkeiten zum Volke zurück, können gerade Persönlichkeiten ein Volk wiederherstellen. Eine echte Persönlichkeit ist Volk, Stamm, Familie, Typus in einer einmaligen Zuspitzung. Wölfflin selber, seine eigene, so unvergeßlich festumrissene Persönlichkeit wird niemand anschauen können, ohne zu begreifen, daß hier ein Schweizer vor ihm steht; natürlich nicht ein Landsmann Borrominis oder Rousseaus, wohl aber ein Landsmann Hodlers.

Je mehr im Laufe der Geschichte die Persönlichkeiten sich gegeneinander zerspalteten, desto größer wurde ihre Entfernung nicht nur voneinander, sondern auch vom Ganzen ihres Volkes – bis an einen Punkt, wo das Ganze überhaupt zu zerreißen drohte. Das ist nicht nur besonders deutliches Schicksal der Deutschen, die in ihrer ganzen Geschichte Katastrophen angezogen haben wie der Blitzableiter den Blitz – das ist zuletzt europäisches Schicksal gewesen. Die Freiheit des Willens aber, der sich dagegen stemmt, ist bei uns gerade heute um ebensoviel deutlicher geworden, als Deutschlands Katastrophen, seine Leiden, seine Mühen, seine Taten (denken wir nur an den Weltkrieg) über alles Maß größer waren als die der anderen. Jener tragische europäische Vorgang aber spiegelt sich in der Kunst selber. Er wird im späteren 19. Jahrhundert deutlich als Formengeschichte. Die allgemeine Zerfetztheit, der Mangel eines bindenden Glaubens, einer bindenden Gesinnung, ohne die große Stile noch niemals möglich waren, offenbarte sich in der Kunst. Nur eine der bildenden Künste war noch wenigstens zu hervorragenden Einzelleistungen

in größerer Zahl fähig: die Malerei. Eine andere aber war ebenso besonders unfähig, noch eigenen Stil zu haben: die Architektur. Ein echtes Sprachgefühl redet von malerischer Unordnung und von architektonischer Ordnung. So sicher wir (und gerade durch Wölfflin) wissen, daß ein gutes Bild, auch ein spätes, sich nicht in malerischer Unordnung erschöpft – der Begriff selber lebt. Malerische Unordnung ist sinnvoll möglich, architektonische Unordnung ist es nicht. Wir haben erlebt, daß eine Zeit da war, ja, wir wissen, daß sie erst noch durch uns zu überwinden ist, in der es eine große Augenkultur gab, eine Kultur des gemalten Bildes, auf Auserwählte beschränkt, ein zeiteigenes malerisches Sehen – aber keine zeiteigene Baukunst, nicht einmal eine zeiteigene Rahmenform für das Bild. Einzelne, übrigens deutsche Versuche, von Thoma, Marées, Hildebrand, bewiesen ja gerade, daß es nicht einmal mehr einen Rahmen des späteren 19. Jahrhunderts gegeben hat. Wie hätte es ihn auch geben sollen, da ja kein zeiteigener Kirchenstil, kein monumentaler Stil da war! Diese Zeit, die wohl noch raffinierte Bilder, aber keinen monumentalen Bau aus eigener Kraft erzeugte, war ohne Ganzheitlichkeit. Sie war der Musik, des Dichtens, des Denkens in Einzelköpfen fähig, so wie in der bildenden Kunst noch gerade der Malerei (oder einer der Malerei verfallenen Plastik), weil hier noch ein privates Dasein möglich war: das einzige, was im letzten Grunde galt. (Auch dies zum Gebiete der Moral gehörig.) Große Architektur dagegen ist stets das Gesicht einer überindividuellen Ganzheit, so sehr sie auch durch große Persönlichkeiten geformt werden muß. In allen echten großen Zeiten, in allen durch einen eigenen Mythos gebundenen, erfolgte die architektonische Leistung, die Leistung des großen Einzelnen, im unverkennbaren Auftrage eines Ganzen. Nicht sich selbst zuletzt suchte der Künstler – er suchte das bindende Wort für alle, die seiner weiteren Umwelt zugehörten. Architektur ist das Gesicht eines überpersönlichen Gesamtcharakters, sie ist immer einer Allgemeinheit zugedacht und eben darum schon Moral, eben darum auch aussagend über Schmach oder Ehre. Da dieser Gesamtcharakter nicht mehr in sicheren Umrissen bestand, zerriß auch das Gesicht, und tausend Masken wurden vergeblich ihm vorgeklebt. Die einfachsten Grundgefühle für Verhältnisse und Ausdehnung versanken. Stil wurde aus Wesensform zur Zutat. Die neuen Bedürfnisse wurden erfüllt, ein Mantel aber, aus tausend Flicken zusammengefügt, darübergehängt. Am Züricher Polytechnikum hat man einst sogar „gotische" Dampfmaschinen gebaut. Aber eine Lokomotive ist keine Kirche, eine Bank kein Adelspalast, ein Postgebäude kein Rathaus. Das Schlimmste, das fürchterliche Bild der Neustädte mit ihren Brandmauern,

die schmähliche Schändung der alten Stadtbilder, sobald man wagte, in sie zu greifen (gar noch mit gut gemeinter, stets mißlungener Nachahmung), das chaotische Durcheinanderstürzen von Maßen und Verhältnissen, das ist das unwillkürliche Selbstbildnis jenes Zeitalters, das wir verlassen wollen: Kampf aller gegen alle unter staatlichem Schutze.

Genau so wie das neue Deutschland diesen Kampf aller gegen alle nicht mehr will, wie es mit Entschlossenheit, selbst große Härten mit vollem Recht nicht scheuend, gegen diesen als den schlimmsten aller Lebensfeinde vorgeht, so kann es auch eine Architektur des Scheines, der Zerrissenheit, vor allem der Unganzheitlichkeit nicht mehr wollen. Und hier mitzuhelfen, ist Sache auch derer, die Zeit, Recht, Pflicht zum Betrachten haben. Hier eben wird Betrachten zur Forderung, hier eben wird es Handeln. Die Bewegung ist im einzelnen längst im Gange, aber erst jetzt wird ihr tieferer Sinn deutlich. Er liegt nur außen auf ästhetischem, er liegt zuletzt auf moralischem Gebiete.

Nicht daß wir, die das offen sehen und geschichtlich begründen können, in der Lage wären, das Neue selbst zu schaffen. Wir können nichts tun, als es gläubig erwarten, von einer allgemeinen Umformung der Geister erwarten, an der wir nun freilich unmittelbar mithelfen können und die nötig ist, wenn wir leben wollen. Das aber wollen wir. Dieses von allen verkannte, von den nächsten Verwandten geschmähte, mißverstandene und verratene Volk will leben und wird es! Wir deutschen Kunsthistoriker aber haben die Pflicht, diesen tiefen inneren Zusammenhang zu zeigen und zu deuten. Wir müssen natürlich auch den Mut haben, zu warnen, vor Verfrühtem wie vor Veraltetem.

Wir blicken auf die Zeit zurück, da Architektur noch Sprache und Volksgesicht war, Bauen ein heiliger und allgemeiner Vorgang. Nichts ahnte man von ästhetischen Forderungen im Sinne jener eiskalten Bewußtheit, die erst das Fieber der Spätzeit erzeugt. Aber, was auch entstand, das klang, das stimmte. Es war vor allem Sprache. Der Anspruch Clunys auf Gottes Weltherrschaft durch den Papst wurde zum Bauwerke. Der Gegenanspruch des Kaisertumes formte sich unter dem großen und tragischen Heinrich IV. zum Trutz- und Gegencluny des Speyerer Domes. Der Sieg der Pisaner wurde zum Dome von Pisa. Der Stolz jedes einzelnen Herrn an der normannischen Küste sprach durch Kirche und Turm. Es war nicht anders als in der heroischen Zeit des Griechentumes. Die Form war kein Problem, sie war nur eine selbstverständliche Aufgabe und, war die Aufgabe gelöst, eine sprechende Leistung. Ein noch unbezweifelter Glaube bildete sie naturhaft durch. War oder schien gegen den Glauben gehandelt, sollte wieder für ihn gehandelt werden,

so war das Bauwerk der deutlichste Zeuge der Gegenbewegung, es war geformte Moral. Das erste Cluny wollte noch zu altchristlicher Schlichtheit zurück. Das sprach sich im ersten Bau aus. Als der Orden seinem eigenen ursprünglichen Sinne untreu wurde, kam der übersteigerte Machtanspruch, der Verrat am alten eigenen Ideal, zum naiv prahlerischen Ausdruck im dritten Bau. Als Cîteaux dagegen aufstand, war die Askese der sittlichen Absicht sofort deutlich als Askese der Form, und so war immer Architektur ein moralisches Bekenntnis. Städte wuchsen als Lebewesen heran – gerade damals, als die Lehre vom Städtebau noch kein Fachgebiet technischer Hochschulen sein konnte. Und immer – noch heute sehen wir es – stimmte alles, und alles klang.

Ein eingeborener Phantasietrieb, durchaus nicht notwendig gefordert von der christlichen Lehre, gefordert vielmehr von einer innersten Gestaltungslust, die Lehre verwendend, um sich selbst zu verwirklichen, schmückte die Kirchen mit einer Plastik, die immer deutlicher die Verwandten der Griechen verriet – doch wohl nirgends so deutlich als in Deutschland. Sie bekleidete die Kirchen überwiegend da, wo man romanische Sprachen redete, sie nahm vorzugsweise ihren Innenraum als Wohnstätte bei den Deutschen. Sprache, der Architektur entstammend, auch hier! Niemand dachte an eine „ästhetische Würdigung". Das Werk entstand, um da zu sein, nicht um betrachtet zu werden. Eben darum hält es heute dem höchsten ästhetischen Maßstabe stand. Die Größe des kirchlichen Bauwerkes hing nicht von der Zahl der Plätze ab, sondern von der Gewalt der Raumphantasie. Die Figur an oder in ihm konnte auch gut sichtbar werden, sie wurde es zumeist; aber sie mußte es nicht. Sollte sie unbedingt gesehen werden, so nicht um ihrer ästhetischen Wirkung, sondern um ihrer Bedeutung willen. Sie sollte eher „gelesen" werden als „gewürdigt". Genau damals im 13. Jahrhundert, als sie die größte Vollendung erreichte, noch von monumentaler Baukunst gehalten und noch nicht vom Malerischen angenagt, genau damals schuf der Künstler als namenloser Diener am Werke das Reinste, was der Norden je an echt statuarischer Plastik hervorgebracht hat. Noch einmal: was er schuf, hält höchsten Maßstäben später ästhetischer Betrachtung stand – zu seiner Zeit gab es gerade diese nicht, wenigstens nicht als Arbeitsfeld des kritischen Bewußtseins. Die Sicherheit der Form lag in der Sicherheit des Überformalen.

Später dachte man an den Betrachter. Die große Plastik war vom Ideal einer Adelsschicht getragen gewesen, die Haltung und Benehmen selbstverständlich als seelische und körperliche Verpflichtung zugleich auffaßte – wie bei den

Griechen des 5. Jahrhunderts. Der Ritteradel versank, das Bürgertum trat in den Vordergrund. Mit ihm drang das Malerische durch, mit diesem die Anerkennung des Betrachters. Giottos gewaltige Form, unüberbietbar knapp und hinreißend, wollte noch gelesen werden, im Entlang eines rhythmischen und strophischen Sehens. Um 1400 gelang die Aufforderung des Bildes zum senkrecht eindringenden Blicke. Sie war an einen Betrachter gerichtet. Jetzt begann man an ihn zu denken, ihn anzuerkennen. Nur weil der Betrachter nach allen drei Dimensionen des Raumes, nach Sehwinkel, Augenhöhe und Entfernung zum Bilde festgestellt wurde, nur ihm zuliebe entstand die Perspektive, entstanden Augenpunkt und Distanzpunkt als Formwerte des Bildes. Große Werte wurden dadurch geschaffen – aber auch große Gefahren. Der Verehrende konnte zum Genießenden, die Gemeinde zum Publikum werden und damit einst das Ganze zur Summe zerfallen. Das konnte nicht nur, es mußte zuletzt geschehen, es ist geschehen. Einst wurden erlesene Künstler mit geschulten Helfern vom großen Bauwerke angefordert und erzogen. Heute bieten zahllose Künstler unerwünschte Kunst in Kunstausstellungen an. Mit der ganzheitlichen Moral sank die Ganzheitlichkeit der Architektur und von da aus die ganzheitliche Moral alles Künstlerischen. Seit der Betrachter anerkannt war, begann auch für die Baukunst erst die Möglichkeit, Selbstdarstellung des Architekten zu werden. Diese konnte noch sehr großartig ausfallen, wie wir oft genug gesehen haben. Immerhin war das Schicksal der Architektur bereits an einzelne gegeben. Nun hing es ganz anders als früher von der Größe des einzelnen ab, ob eben diese eigene Größe noch vertretungsfähig war für die Größe eines Ganzen. Michelangelo war zu so etwas fähig, aber schon er erfuhr die Leiden des Vereinsamten und litt privat unter schon halbprivaten Aufträgen. Er hatte, ähnlich Rembrandt und Beethoven an ähnlichen Stellen späterer Geschichte, noch eben die Größe einer Epoche namenloser Kunst, aber er wandte sie schon an auf die Darstellung seines großen Ichs.

Seit dem 15. Jahrhundert diente auch das Ornament erst deutlich der Schaubarmachung des architektonischen Äußeren. Eine spätere Emporenbrüstung etwa entfaltet nur noch eine Bildseite zum Ansehen; die dem Betrachter abgewandte hat nur noch so viel Bedeutung wie die Rückseite eines modernen Tafelbildes. Das heißt: hier ist ein Stück Form erloschen, ein Stück Wachstum der Form aus sich selber heraus. Im älteren Bau, der keine Betrachter, sondern Verehrende kannte, war auch das der Betrachtung nicht Zugängliche durchgebildet, eine natürliche Gestalt aus sich selbst heraus. Aber wo früher auch

die andere Seite noch eine Gestalt war, gleichwertig als Wachstum – so wie die Pflanze blüht, ohne sich um uns zu kümmern –, da ist später die tote „Rückwand" da, der Blick hinter sie ein Blick hinter Kulissen, ein Teil der Form Kulisse, der Raum schließlich Theater. Darin steckt etwas Moralisches: der Keim der Lüge. Sicher steigerte sich die menschliche Phantasie gerade daran zu neuen Taten, sicher wurden hier auch im Barock noch großartige Siege erfochten, die letzten Siege eines verzweifelt kämpfenden Ganzheitsgefühles. Wir dürfen sie in den letzten Werken des deutschen Barocks erkennen. Dann aber drang, gerade von den vornehmsten Gefühlen gelenkt, eine Betrachtung durch, die zuletzt vom sprachlichen Denken her erzeugt war, ein erster großer Reuevorgang, in mancher Beziehung eine Vorahnung dessen, was heute in uns vorgeht. Nicht zufällig hat auch damals Deutschland einen Befreiungskampf durchgefochten. Aber die edle Haltung des Klassizismus verlor sich zum großen Teil in flächenhaften Träumen. Sein Bestes gedieh auf Papier. Man denke nur an die rein abstrakten, gerade die architektonischen Entwürfe für die Denkmäler Friedrichs des Großen, der Befreiungskriege, des damaligen „Weltfriedens". Noch war vom Barock her, von der noch unzweifelhaften Ganzheitlichkeit, die aber schon ein dynastisch beherrschtes Leben dem Volke hatte abzwingen müssen, ein Stück heroischen Ausdrucks im Klassizismus erhalten geblieben. Aber dieser Stil, der erste, der mit voller Bewußtheit moralisch gemeint war, konnte die Moral des Europäertums selber nicht schaffen. Moral in der Architektur ist eben doch nur möglich durch die Moral der menschlichen Ganzheit, die dahinter steht. So entschwand aus dem Klassizismus das Erbe des Barocks: das Heroische. Was übrigblieb, nennen wir, solange es noch mit dem schlichten Formenanstande des Klassizismus zusammenhängt, Biedermeier. Dieses sicherte noch, solange es eine bescheiden anständige Bürgerlichkeit gab, auch für diese einen Ausdruck von Behagen und Schlichtheit. Der Zerfall aber war unaufhaltsam. Die Stilhetze begann. Architektur wurde zur Lüge. Warum? Der Mensch hatte, auch als einzelner, seine Ganzheitlichkeit verloren, also den Stil. Der Begriff des Vollmenschen lebte nicht mehr. Ein Mensch mit überzüchtetem Gehirn oder mit einseitigem Augensinne, dafür aber mit vernachlässigtem Körper und stumpfen Sinnen gegenüber echt Architektonischem, auch echt Plastischem, galt als „gebildet" und war doch keineswegs gestaltet. Er galt als vollwertig, uns gilt er als minderwertig. Damit hängen alle dem Auslande oft so unverständlichen, oft so gewaltsam erscheinenden neuen Bestrebungen in der Menschengestaltung bei uns zusammen. Wir wollen den einzelnen zu einem vollwertigen Menschen

machen, ohne überzüchtetes Gehirn, ohne Einseitigkeit, mit gesundem Körper, gesundem Geiste, gesunder Seele. Gelingt es, diesen Menschen wieder zu schaffen, gelingt es, ein Volk solcher Art in einem heißen und einheitlichen Glauben zu vereinigen, so heißt das alles andere als die Züchtung von Einheitsmenschen – die das Ende wäre. Gerade dann wird der vornehme und führende Einzelne unter Erhaltung des ewigen schöpferischen Rangunterschiedes der Persönlichkeiten allgemein ähnlich proportionierte, aber durchaus persönliche, durchaus verschiedenartige, in sich nach Möglichkeit freie, freiwillig gebundene Menschen zu führen haben. Wenn dies gelingt, dann wird man auch in einer neuen großen Architektur diese moralische Gesundung so selbstverständlich sich ausdrücken sehen, wie das Wesen jedes unverbogenen Vollmenschen in Gestalt und Gesicht zum Ausdruck kommt. Jede Zeit nach uns wird unsere Moral im weitesten Sinne nach unserer Baukunst beurteilen müssen. Wir haben zu ihr erst die Ansätze. Wir haben auch erst die Ansätze zu unserem Menschenideal. Dieses hat voranzugehen. Wenn es aber siegt – und es wird siegen –, so wird man zu unseren Ehren auch Moral wieder als Architektur vor sich sehen.

Dies ist ein Bekenntnis. Es wurde keineswegs abgelegt, um sich aufzudrängen; es wurde gewagt, selbst auf die Gefahr hin, daß es rein sachlich nicht überzeuge. Aber echte Verehrung einer großen Persönlichkeit fordert und erlaubt die freie Darlegung eines eigenen Standpunktes. Je ehrlicher sie als Bekenntnis ist, um so deutlicher ist sie auch ein Zeichen vertrauensvoller Verehrung.

PFLICHT UND ANSPRUCH DER WISSENSCHAFT

Erschienen in der „Zeitschrift für Deutsche Bildung", Frankfurt a. M. 1935

Pflicht und Anspruch der Wissenschaft sollen hier in allgemeiner Betrachtung erscheinen. Die Beleuchtung im einzelnen soll aus der Lage eines einzelnen Faches erfolgen. Es ist in diesem Falle eine Geisteswissenschaft, eine geschichtliche: die Kunstgeschichte. Angeredet ist in erster Linie die Jugend; in ihr nicht nur derjenige, der in dieser einen Richtung schon Ziele in sich spürt, sondern alle Jugend, die aus einem Gefühle für die Gesamtheit des nationalen Lebens heraus die Wissenschaft anschaut.

Pflicht und Anspruch sind zunächst nur zwei Seiten eines Wesens. Sie gleichen schon jenseits der Wissenschaft, schon im einfachsten Erwerbsleben, leitend verbundenen Röhren, die immer den gleichen Höhenstand anzeigen müssen. Überall tritt das zutage, wo das Leben gesund ist: der Anspruch ergibt sich ausschließlich aus der erfüllten Pflicht; die Pflicht ergibt sich auf der Stelle aus dem erhobenen Anspruch. Wo dies nicht erreicht ist, stimmt etwas nicht. Doch gilt dies noch ganz allgemein. Bei der Wissenschaft tritt etwas Besonderes hinzu: sie meint mit ihrem „Anspruch" in erster Linie nicht einen Lohn, der von außen käme, jene „Bezahlung" nicht nur in Geld, sondern auch in Achtung, die jede Arbeit aus natürlichem Rechte beansprucht. Sie nämlich erhebt zuerst nicht den Anspruch durch Leistung, sondern den Anspruch auf Leistung. Sie muß wirken! Sie versteht „Leistung" ganz jenseits von „Lohn". Denn sie ist ein Trieb! Wer ihn hat, würde ersticken, wenn er ihm nicht leben könnte. Wer ihn nicht hat, bleibe von Anfang an draußen. Die Pflicht der Leistung ist der Wissenschaft nicht von außen aufgenötigt, sie entsteht nicht aus der wirtschaftlichen Not des einzelnen, sie kann diese viel eher manchmal erst herbeiführen. Sie stammt aus einem inneren Drange, der sein Recht will und dieses Recht mit Mut, oft gegen schweren Widerstand, kämpferisch und opfernd durchzusetzen hat. Die Wissenschaft hat darum in hoher Zahl ihre Kämpfer und Märtyrer hervorgebracht – wie Krieg, Kunst und Religion. Das Beispiel solcher Ärzte, die ein vielleicht tödliches Mittel an sich selber erproben, der Naturforscher, die ein vielleicht tödliches

Experiment als erste wagen, ist nur besonders deutlich. Geisteswissenschaften erzeugen so unmittelbar körpergefährliche Lagen aus ihrem eigenen Wesen noch nicht. Sie bringen andere mit sich, aber auch körperliche Gefahren, zuweilen Überanstrengung bis zur Erschöpfung und verfrühtem Tod. Auch in ihnen aber wird vor allem Erkenntnis zum Bekenntnis führen müssen. Bekenntnis aber bringt unter Umständen Feindschaft in jeder Form, schmutzige Verleumdung, offene Gegnerschaft mächtiger Einzelner, mächtiger Einrichtungen, vielleicht selbst sogar wissenschaftlicher Einrichtungen – denn so verwickelt ist das Leben. In vielen Jahrhunderten hat Wissenschaft darum Armut, äußere Entehrung, Gefängnis, selbst Hinrichtung mit sich bringen können (nicht müssen!) für den, der ihr dienen mußte, weil seine Seele nicht anders konnte.

Sie hat das alles eben darum mit sich gebracht, weil ihr Anspruch nicht in erster Linie dem Lohne, sondern der Leistung gilt; weil ihr eben Pflicht im engsten Sinne gleich Anspruch ist. Sie hat selbstverständlich Pflichten gegen die Allgemeinheit. Aber auch hier liegt zuletzt eine Wurzelgemeinschaft. Denn keine Wissenschaft hat Sinn, wenn sie nicht weiterwirkt. Darüber aber sei man sich vor allem klar: ob die Pflicht gegen die Allgemeinheit erfüllt wird, das liest sich in gar keiner Weise daran ab, ob die Allgemeinheit in allen ihren Teilen die Wissenschaft in allen ihren Teilen verstehen kann. Im Gegenteil: dies wäre der furchtbarste aller Irrtümer, er bedeutete den Selbstmord der Allgemeinheit. Der erfüllte Dienst an dieser braucht nicht nur oft sehr viel Zeit, um durchzudringen, er kann in vielen Fällen zunächst immer nur zu wenigen gelangen. Und dann wäre doch der Allgemeinheit Genüge getan? Das ist es! Auch die Arbeit eines Generalstabes wird von den wenigsten verstanden, die doch als Soldaten von ihrer Wirkung kämpfend leben, die nach ihr handeln müssen. Paßte man die Generalstabsarbeit dem Verständnis der Einfachsten, gar der Unbegabten an, so würde sie ungenügend und so ginge die Allgemeinheit, das Volk nämlich, zugrunde.

Das Volk ginge freilich genau so zugrunde, wenn die Arbeit des Generalstabes in seinen Schreibstuben bliebe, wenn sie sich nicht durch abgestufte Organe nach unten verbreitete, sich zu Folgen verwandelte und schließlich den letzten Soldaten in ihrer Wirkung erreichte. Aber dort äußert sie sich als Marsch und Schuß und Ritt – nicht als Generalstabsarbeit. Sie hat sich bis zur Unkenntlichkeit verwandelt. Der Vergleich ist nicht genau – Generalstabsarbeit ist zum Teile ja selber Wissenschaft. Eines aber besteht: zum Volke gehört auch der Generalstab, zum Volke gehört auch die höchste, scheinbar

„fremdeste" Wissenschaft. Gleich der Wissenschaft ist der Generalstab nur gut, wenn er die für diesen Beruf Erlesenen in schärfster Auslese zusammenzieht. Er wird oft unvolkstümlich sein – Gneisenau war unvolkstümlich, Blücher war volkstümlich –; dennoch ist er volkhaft und muß volksgemäß sein. Denn das Volk besteht nicht nur aus der Grundlage seiner breiten Masse – es verdeutlicht sich sogar erst in seinen Spitzen. Ein deutscher Generalstab also, der sehr gut ist, wird es nicht erst damit sein, daß er gleiche Arbeit leistet wie ein französischer oder englischer. Er wird es dann erst sein, wenn er die besonderen Fähigkeiten des deutschen Soldaten richtig zur Wirkung bringt. Auch was die Wissenschaft tut, auch die Kunstgeschichte, das kommt zuletzt dem Ganzen des Volkes zugute – zugute aber nur, wenn es von den Berufensten geleistet wird. An seiner Ausgangsstelle wird es oft nur kleinen Kreisen verständlich sein. Die schöpferische Arbeit des Gelehrten ist sehr mühsam. Nicht das Forschen selber, sondern das Erforschte muß dann weitergegeben werden. Vorher muß es gut geleistet sein! In jeder Maschine, die heute ein Nicht-Ingenieur bedienen kann, steckt die geistige Arbeit von Ingenieuren. In deren Arbeit steckt die scheinbar „unpraktische" von Gelehrten. Beides könnte der noch nicht leisten, der jetzt die Maschine bedienen kann. Hier steht es ganz wie zwischen Musketier und Generalstab, und daher wäre es Selbstmord, nur allgemein verständliche Wissenschaft noch zuzulassen, also etwa unsere Hochschulen nur mit Lehrkräften zu besetzen, die sich wohl auf das Vermitteln von Ergebnissen verstehen, aber nicht auf das Gewinnen. Die Hochschule hat die Pflicht, auch die Vermittler auszubilden. Aber sie hat auch die Hochschullehrer auszubilden, die forschen können. Nur der kann Forschen lehren, der zu forschen versteht. Das muß nicht jeder, das kann auch nicht jeder.

Auf der Schule soll man zum Beispiel ruhig lernen, daß Cäsar den Rubikon überschritten hat. Die Hochschule aber lehrt fragen, wieso man zu dieser Behauptung kommen kann. Erste Forschungen über solche Fragen werden „trocken" und nur für kleine Kreise von Wirkung sein. Es ist wesentlich, daß auch der spätere Mittelschullehrer auf der Hochschule das Wie des Forschens begreifen lernt. Aber Ergebnisse vermitteln ist etwas anderes als sie finden. Das meiste, was wir gedanklich unbewußt verwerten und verwenden, stammt ja aus Wissenschaft. Da, wo es in dieser selbst entspringt, ist es zuerst nur wenigen zugänglich. Es muß von da aus in Kanäle geleitet und damit in den Gebrauch hinein vertrieben werden. Und dann beweist es sich als volkhaft und volksgemäß! Wenn heute der Name Grünewald oft wie ein

Gegenwert gegen Wissenschaft dieser selbst entgegengehalten wird – ja, wer kennte denn Grünewald, wenn ihn nicht Forscher in mühsamer Arbeit erst entdeckt hätten? – Wenn heute der Bamberger Reiter ein sehr verbreitetes Sinnbild unserer höchsten Wünsche geworden ist – wer kennte ihn denn, wenn nicht in der Wissenschaft für das Volk die Wendung zur deutschen Vergangenheit vollzogen worden wäre? Der Weg bis zu dieser „Selbstverständlichkeit" begann in einsamen Mühen. Man muß ihn gehen lernen!

Wer Kunsthistoriker wird, muß nicht nur sich in dem Gestrüpp der gedruckten Arbeiten lesend zurechtfinden. Er muß außerdem noch eine andere, ungewöhnliche Gedächtnisarbeit leisten. Er muß vor allem Formengedächtnis besitzen. Und nicht nur dieses – zuerst Formempfindlichkeit. So, wie Musikhistoriker nur werden kann, wer wissenschaftlicher Historiker und musikalisch ist, so sollte wenigstens Kunsthistoriker nur werden, wer ebenfalls Historiker und für sichtbare Formen empfindlich ist! Und die Fähigkeit muß entwickelt, sie muß von geschichtlichem Ordnungssinn immer neu gelenkt werden. Vor den Aufgaben aber zeigt sich in sehr verschiedenen Graden das Schöpferische. Es liegt schon im Erkennen geschichtlicher Bestände aus der Form. Es äußert sich bei den Höherstehenden als Intuition, als wissenschaftliche Phantasie, als Gestaltung, als Darstellung. Wissenschaftliche Intuition ist nur bei Wissen sinnvoll wirksam. Sie liegt darin, daß aus dem inneren Formenschatze vor einem noch unbewältigten Eindruck sich gerade dasjenige meldet, was mit diesem verwandt ist. Dann sagt man: Mitte des 13. oder 15. Jahrhunderts, deutsch oder italienisch – und engt vielleicht bis auf einen Zeitpunkt und einen Künstler ein. Und dann muß noch bewiesen werden, was man erkannte. Und dabei sind Zahlen kein Gedächtniskram, sondern Namen für geschichtliche Lagen.

Es gibt ebenso wissenschaftliche Phantasie. Jeder braucht sie, auch der große Chemiker. Wissenschaftliche Phantasie muß schmiegsam sein am wirklich Gefundenen. Man kann von einer falschen Voraussetzung ausgehen, die einen sehr schönen Gedankengang versprach. Man findet dann, zuerst erschreckt, daß diese Voraussetzung eben falsch war. Alles scheint umgeworfen, aber nun erscheint eine neue Tatsache. Jetzt regt sie die Phantasie an: „so wird es gewesen sein". Und dann wird der von der Phantasie neugewiesene Weg in neuer Prüfung verfolgt werden.

Das muß man gestalten können. Es ist viel Gestaltungskraft in der alten Form aus der Welt verschwunden. Wir besitzen zum Beispiel keine Selbst-

verständlichkeit eines baukünstlerischen Stiles mehr. Dafür gibt es heute geistige Gestalten, die man früher nicht ahnte, die sich im Innern bilden und übertragen werden können: Gestaltbildung durch Wissenschaft!

Das muß man darstellen können. Auch hier ergibt sich die Notwendigkeit, das Volkhafte von einem falschen und herabdrückenden Begriffe des „Volkstümlichen" abzugrenzen. Die erste Darstellung wird sich an die Wissenschaft selber wenden. Die Allgemeinheit würde sich selber schaden, wenn sie hier eingriffe. Was sich in der Prüfung der Wissenschaft selber bewährt hat, was Ergebnis ist, das kann dann an das Volk gehen und muß es. Und dann freilich heißt volkstümlich sein im guten Sinne: das gerade Gegenteil von „niedrigem Niveau". Die Mühen der Wissenschaft sollen in solchen ergebnisvermittelnden Büchern der Allgemeinheit wohl bewußt gemacht, aber nicht übertragen werden. Nur das nach schärfster Prüfung Erkannte darf an die Allgemeinheit. Dieser muß es dann in derjenigen Leichtigkeit der Form geboten werden, die sich mit dem Volke und der Wahrheit verträgt. Hier ist dann wirklich nur „das Beste gut genug!"

Das alles wird nur möglich bei einer schöpferischen Leidenschaft. Es kommt darauf an, sie zu haben, nicht von ihr zu sprechen. Es ist eine von der Aufgabe gebotene Ausnahme, wenn dies hier dennoch geschieht. Leidenschaft ist Voraussetzung und Pflicht zugleich. Sie dient der Allgemeinheit, selbst wenn sie nicht daran denkt. In einer geschichtlichen Wissenschaft tut sie auch dieses. Man wird dem eigenen Volke deutlich dienen, indem man vor allem seine Geschichte klärt – was freilich nur möglich ist, wenn man nicht nur die deutsche, sondern möglichst viel zugleich von den anderen kennt. Am Vergleiche schärft sich das Geschichtsbild. Das ist ein Kampf gegen den Tod (ein unbewußter, stärkster Trieb aller Geschichte!). Die Menschen, auf die vergangene Formen rechneten, sind längst vermodert. Ihre Zeugnisse sind erhalten; die unsprachlichen, wie Kunstgeschichte sie aufsucht, mögen die ehrlichsten sein. Diese Formen verstehen, heißt sie dem Tode entreißen. Geschichte wird zur Gegenwart. „Vergangenheit" – das sind wir selbst in einer älteren Form, in den Vätern! Dem echten Kunsthistoriker sind Formen Zeugnisse menschlicher Haltung. Heute mehr als je ist seine Pflicht, Haltungsgeschichte hinter Formengeschichte aufzudecken. Seit mehreren Jahrzehnten ist das im Gange. Zur Frage nach der eigenen alten Kunst drängt das völkische Selbstbewußtsein. Die Antworten verstärken es. Kunstgeschichte also kann ihren Dienst am Volke in heller Bewußtheit leisten.

Es scheint dabei nur auf den ersten Blick nicht so wichtig, ob einer sagt: ich forsche „objektiv" – wenn er nur diese Forschung nationalen Zielen zuwendet; oder: ich forsche aus Leidenschaft – wenn er nur weiß, daß ausschließlich bei ehrlichster Sauberkeit seine Arbeit Sinn erhält. Auf den ersten Blick! In Wahrheit findet man jedoch mehr, wenn man etwa so fragt, mit einer Art innerer Wut: ist es wirklich denkbar, daß die deutsche Kunst hier und da 150 Jahre lang schwieg? Oder daß sie sich selbst verriet? Oder daß sie immer nachhinkte? Oder immer nur empfing, statt zu geben? Oder: es ist zwar wahr, daß die Deutschen nicht die Gotik schufen, aber muß uns das drücken? Hatten wir nicht gleichzeitig Ebenbürtiges und Eigenes? Wer so fragt, findet mehr, als wer voraussetzungslos vorgeht. Er dient auch noch sicherer lebenstärkenden Gefühlen, er bekämpft die lebenmindernden, die geschichtlich verkleideten Minderwertigkeitsgefühle. Er muß also auch selbstverständlich werten können.

Indessen, er leistet dies alles nur wirklich, wenn er sich von seinen Wünschen nicht täuschen läßt. Hier gilt die Forderung Rothackers: die Fragestellung muß national sein; ist die Frage gestellt, dann gibt es nichts als Wahrheitsliebe. Denn hier liegt ja die tiefste Pflicht der Wissenschaft, ihr wahres Wesen litte ja, wenn sie nicht Wahrheitsfindung wollte. Gewiß wird die Wissenschaft sich der Wahrheit immer nur annähern können, dies aber muß sie unerschütterlich wollen. Wieder offenbart sich die Pflicht der Wissenschaft gegen sich selbst als Pflicht gegen die Allgemeinheit. Falsche Funde würden ja dieser nur schaden. Mehr noch: Aufrichtigkeit ist eine sittliche Forderung, echte Wissenschaft als sittliche Macht schafft aufrechte Menschen; je sauberer sie arbeitet, desto sittlicher wirkt sie, je sittlicher sie wirkt, desto nützlicher für unser Volk! Das bleibt wahr, auch wenn der Stoff einer einzelnen Wissenschaft nicht das Nationale unmittelbar betrifft. Die Pflicht der Wissenschaft gegen sich selbst deckt sich überall mit ihrer Pflicht gegen die Allgemeinheit. Was man sonst zuweilen noch als ihre Pflicht nennen hört, ist manchmal gar nicht ihre besondere Pflicht, sondern eine selbstverständliche des Gelehrten als Staatsbürgers. Wenn ich betone, daß ein Gelehrter sein Volk nicht zu verraten und nicht zu schmähen hat, so habe ich nur etwas betont, was ich genau so gut von jedem anderen verlangen muß. Mißbraucht aber etwa ein Gelehrter seinen Lehrstuhl für staatsfeindliche Zwecke, so hat er, mehr noch als eine Pflicht, gerade einen Anspruch der Wissenschaft verletzt: den nämlich, daß ihre Einrichtungen nicht mißbraucht werden! Wenn in der Nachkriegszeit sich derartiges ungestraft begab, so versagte der da-

malige Staat, nicht die Wissenschaft. Was diese will, ist nur, daß sie ihrem Wesen leben darf. Erst wenn hier die Allgemeinheit versagen würde, bedürfte dieser Anspruch noch besonderer Betonung, also: wenn man den selbständigen Forscher durch den kleineren Vermittler ersetzen wollte; wenn man der Wissenschaft das Recht nähme, ihre Leistungen selbst zu beurteilen; wenn man ihr die Mittel, die Kraft und Zeit zur Forschung entziehen wollte. Immer wieder treffen sich Pflicht und Anspruch in der Einheit des Wesens. Dienst ist die Pflicht der Wissenschaft, Dienst ist ihr Anspruch; dienen müssen ist ihre Pflicht, dienen dürfen ist ihr Anspruch.

Wilhelm Linder

AUFSÄTZE