



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Sonderleistungen der deutschen Kunst**

**Pinder, Wilhelm**

**München, 1944**

Einleitung

---

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

## E I N L E I T U N G

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## B A U K U N S T

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