



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Sonderleistungen der deutschen Kunst**

**Pinder, Wilhelm**

**München, 1944**

Bildnerei

---

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

tum der Hausformen nicht nur von Gegend zu Gegend, sondern innerhalb der großen Typen auch noch innerhalb des einzelnen Dorfes, ist in Deutschland über jeden Vergleich erhaben. Es empfiehlt sich eine Reise von Straßburg nach dem französischen Lothringen. Im deutschen Elsaß ein beglückender Reichtum, im französisch denkenden Lothringen eine uns gänzlich fremde Gleichartigkeit der Häuser. Gewiß, in den großen Nachbarländern, wenigstens in Italien, wirken die Dörfer manchmal wie kleine Städte, im alten Deutschland die Städte manchmal wie große Dörfer. Aber „Dorf“ bedeutet bei uns nicht verwinkelte Kleinheit, sondern Stattlichkeit und einen Formenreichtum, in dem noch etwas lebt von jener Kunst des Holzbaues namentlich, die schon im 6. Jahrhundert das Staunen der Fremden hervorrief (Venantius Fortunatus).

### B I L D N E R E I

Zu den auf den ersten Blick unwahrscheinlichsten Behauptungen dieser Schrift wird vielleicht jene gerechnet werden müssen, der in diesem zweiten Abschnitte die erste Stelle gebührt. Sie stellt den häufigen V o r r a n g bildnerischer Arbeit vor der malerischen bei den Deutschen fest. Das alte Vorurteil von der „Formlosigkeit“ als Element unserer Kunst, ebenso auch das wohl richtige Urteil über ihre Liebe zum All, legt nahe, gerade die Neigung zum Plastischen am wenigsten bei uns zu erwarten. Nun aber ist zunächst Arbeit im Plastischen noch keineswegs gleichbedeutend mit reiner Plastizität. Dies gilt durchaus nicht nur für Deutschland, sondern auch für oft größte Bildner des Auslandes (Donatello, Michelangelo, Rodin!). Zunächst soll nur gesagt sein, daß im Gesamtbilde unseres darstellenden Schaffens der Griff des Deutschen nach dem Schnitzmesser oder nach der knetbaren Masse auf lange Strecken hinaus häufiger, ja glücklicher erfolgt erscheint als der nach dem Pinsel und der Malfläche. Wer sich lehrend gezwungen sah, gleichlaufende europäische Erscheinungen zu bestimmten Zeiten in verschiedenen Ländern zu verfolgen, der konnte erfahren, daß er nicht selten auf ein deutsches Schnitzwerk verweisen mußte, um zu einem ausländischen Gemälde die Entsprechung nach Wert und Stillage herzustellen. Besonders gilt dies für das 15. und frühere 16. Jahrhundert, es gilt aber auch für die spätere Barockzeit, wo

zwar eine sehr reiche und bedeutende Freskotätigkeit im Dienste des Gesamtkunstwerkes herrscht, aber wenigstens das Tafelbild der bildnerischen Leistung gegenüber zurücktritt. Deutsche Tafelbildmaler, die bei gleicher Geschichtslage an Werthöhe neben Andreas Schlüter oder G. R. Donner gestellt werden könnten, sind wirklich nicht aufzufinden. In deren Falle handelt es sich sogar um Bildnerei von ausgesprochen *plastischem* Willen. In vielen anderen ist sicherlich das gemeißelte oder geschnitzte oder gegossene Werk mehr ein Vertreter malerischen oder zeichnerischen Wollens gewesen. Wir haben besonders oft geschnitzt, um damit zu zeichnen oder zu „malen“. Auch in solchen Fällen aber wird man kaum daran vorbeigehen können, daß in der Blütezeit des deutschen Flügelaltares — den wir als eine der unbestreitbarsten Sonderleistungen finden werden — rein schon die Zahl der bedeutenden Schnitzarbeiten jene der Gemälde überwiegt (Sterzing, Nördlingen, Lautenbach, Krakau, St. Wolfgang, Kefermarkt, Münnerstadt, Creglingen, Blaubeuren, Alt-Breisach, Bordesholm [Schleswig], Odense, Mauer und Zwettl, nur zum kleineren Teile mit Gemälden arbeitend).

In verschiedenen Geschichtslagen ist der innere Sinn des bildnerischen Arbeitens natürlich verschieden. Steigen wir in das frühe Mittelalter zurück, so verspricht schon die Aussage der Baukunst, verspricht deren Wille zur gegliederten Masse, ihre Fähigkeit zur großen Monumentalform, ein Vorwalten echt plastischen Geistes. Die Bildnerei jener Zeit hat ihn vollauf bewiesen. Sie ist dabei ursprünglich keineswegs im gleichen Maße wie namentlich die Bildnerei der französischen Kathedralen an den Stein gebunden. In Holz, Stuck und Metall hat sie oft gerade das Größte und Überraschendste geleistet.

Rund um 1160 schuf Frankreich die steinerne Westfassade von Chartres. Wir bewundern sie ehrlich. Sie stellt das hohe Zielbild der gotischen Kathedralbildnerei schon in vollendeter Form dar, die Riefelung des Baukörpers, namentlich der Westfassade, durch Reihen von Säulen, die sich zu Gestalten vermenschlichen, ohne doch den Säulencharakter völlig zu verlieren: Außenplastik, Freiluftplastik also, Relief und Reihung, und alles aus dem Werkstoffe des Bauwerkes selber erreicht, dem Steine. Noch einmal gesagt: es ist *Außenplastik, Säulenplastik und Reihenplastik*. Deutschland aber konnte die Statue schon deshalb nicht als *Ausrie-*



21 *Der Braunschweiger Löwe*

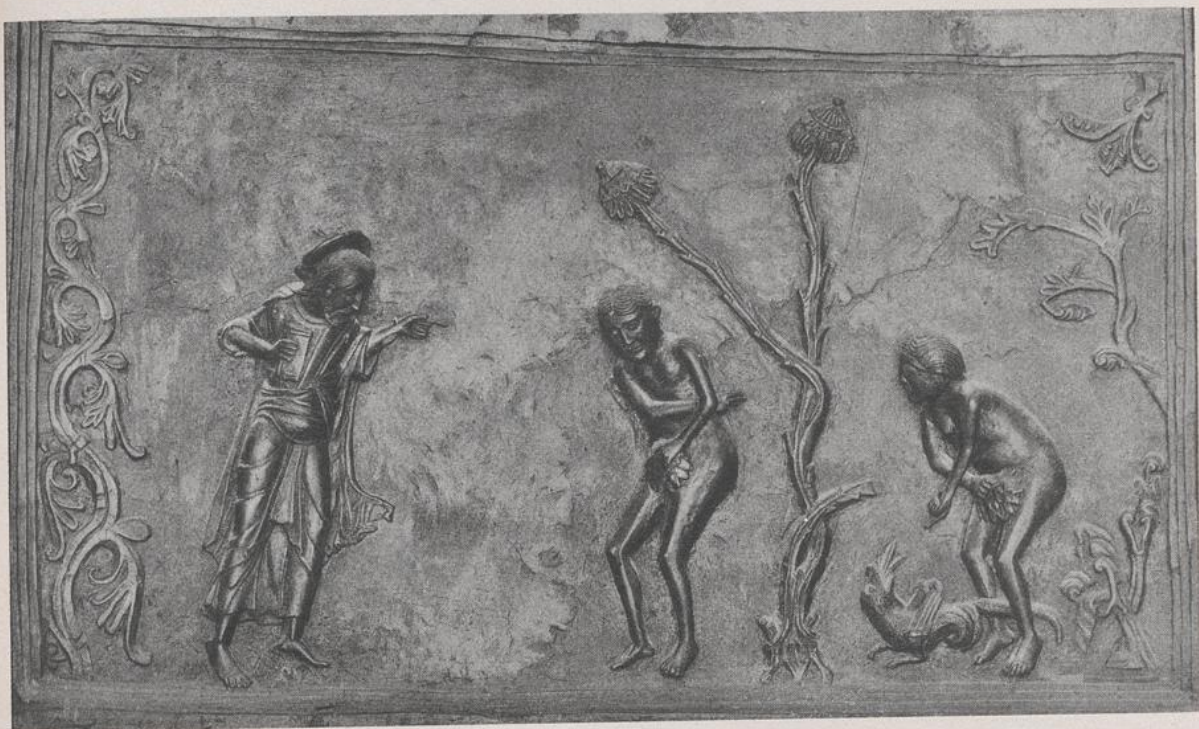
felung der Fassade empfinden, weil es ja gerade in seiner größten plastischen Zeit, der staufischen, die Westfassade so gut wie überall ablehnte. Es lehnte auch die Reihe ab, es lehnte auch die Säule als Grundform der Menschengestalt, als deren inneren Träger und Erzeuger ab. Es sah die Gestalt zunächst einsam, als ihr Wohngebiet aber nicht den Untergrund der Außenmauer, sondern den Raum selber, und als Form ihrer Verbindung, wenn solche schon gewollt war, die Gruppe (Naumburg) lieber als die Reihe (Reims). So kam sie in der Zeit der Fassade von Chartres zum ersten Freimonument des ganzen Abendlandes, zum Braunschweiger Löwen von 1166! Er ist unser „Chartres“. Gewiß war der Innenraum die bevorzugte Wohnung der deutschen Einzelgestalt. Es erwies sich aber vor allem, daß der Raum es war. Es konnte damit auch der Freiraum sein. Nur absichtliche Blindheit könnte leugnen wollen, daß der Braunschweiger Löwe eine Erst- und Sonderleistung der Deutschen ist. Nicht erst der Prager Georg von 1373 ist das erste Freimonument, d. h. das erste von der Wand abgelöste Bildwerk des gesamten Abendlandes, sondern der Braunschweiger Löwe ist es, mehr als 200 Jahre früher.

Zudem kann die deutsche Wissenschaft gerade als Wissenschaft, d. h. als ehrliche Sucherin nach Erkenntnis, nicht daran vorbei, daß auch die Brüder von Klausenburg, die im späteren 14. Jahrhundert den Prager Georg schufen, Deutsche gewesen sein müssen. „Von Clussenberch“ nannten sie sich. Jeder Sprachforscher weiß, was dies bedeutet; es ist siebenbürgischer, also moselfränkischer Dialekt. (Wenn die Brüder in einem anderen Falle sich „de Kolosvar“ genannt haben sollen, so hebt das ja jene Tatsache nicht auf. „Kolosvar“ konnte auch der Deutsche schreiben, „Clussenberch“ aber nur er.) Es führt obendrein vom Braunschweiger Löwen zum Prager Georg eine Linie der Entwicklung, die nur innerhalb der deutschen Kunst zu finden ist. Man muß sie nur nicht in Einzelformen suchen, die nie entscheiden. Schon die staufische Kunst noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts fand in Deutschland den klassischen Reiter. Nur sie fand ihn, in ganz Europa sie allein. Wir kennen die provençalischen Vorläufer wie den Reiter von Melle wohl. Der Reiter von Melle ist ein archaisches Relief in einem Bogenfelde. Der Bamberger — von edelster nordischer Schönheit, von einem Meister geleistet, der wohl das nördliche, nicht aber das südliche Frankreich gekannt haben muß — ist schon eine klassische Wandstatue. Es ist



22 Magdeburg. Kaiserdenkmal

freilich auch noch eine Wandstatue, gemessen an seinem wenig jüngeren, aber auch noch vor 1250 entstandenen Bruder, dem Magdeburger. Dieser, das Sinnbild der Kaiserfreiheit der Stadt (keineswegs Abbild eines einzelnen Herrschers, sondern Sinnbild des Kaisergedankens), war gewiß von Anbeginn her in einen monstranzartigen Baldachin gesperrt, über schmalerem Sockel; aber das Ganze, das ihn enthält, stand und steht heute noch frei, wie der herrliche Braunschweiger Löwe, das sinnbildliche Bildnis des berühmten Herzogs. Selbst wer es Zufall nennen wollte, daß das Gebiet der Harzgegend auch die größte Folge des Braunschweiger Löwen gebracht hat — die Tatsache jedenfalls kann niemand leugnen. Niemand auch kann leugnen, daß keines der Nachbarvölker schon damals zum klassisch empfundenen Reiterbilde vorgestoßen ist. Schon zum Bamberger gibt es kein wirkliches Vorbild und keine vergleichbare Erscheinung außerhalb Deutschlands. Erst recht gilt dies von dem Magdeburger. Hier stehen wir vor einer Sonderleistung höchster Wertstufe. Die Grabfiguren, die Verona seinen Scaligern errichtet hat, sind nicht nur kleiner, sondern vor allem später. Die früheste stammt bereits aus dem 14. Jahrhundert; mehr als 50 Jahre trennen die veronesische Tat, die wir alle lieben und bewundern, von den Vorgängern auf deutschem Boden. Es ist durchaus möglich, daß beim Magdeburger Reiter der Gedanke „Kaiser“ noch mit dem Gedanken „Konstantin“ verknüpft war. Konstantin hieß Kaiser. Die Reiterstatue Marc Aurels selber entging als einzige der Zerstörung durch die Christen nur, weil man sie auf den ersten Christenkaiser benannte. Aber keineswegs die Form des Marc Aurel hat hier gewirkt. Eine völlig neue Kühnheit befeuerte den Magdeburger Künstler, über seinen Bamberger Vorgänger so weit hinaus zu gehen. Er gab auch schon die ruhige Waagerechte vom Menschen zum Rosse hin, die man gewöhnlich dem Gattamelata Donatellos als Erstleistung zuzuschreiben pflegt. Damit war ein Schritt getan, aus dem die Brüder Martin und Georg von Klausenburg noch im späteren 14. Jahrhundert Folgen gezogen haben. Sie schufen den Ladislaus von Großwardein. Er ist verloren, aber ein später Holzschnitt von Huofnagel gibt uns noch das Wesentliche. Hier war ein überlebensgroßer Reiter in Metall entstanden, der ruhig auf stolz schreitendem Pferde erschien — einige Menschenalter vor dem Gattamelata. Wir wissen, daß aus diesen Taten noch keine zusammenhängende Geschichte des europäischen Reiterdenkmales auf deutschem



23 und 24 Hildesheim, 2 Tafeln der Bronzetüren von St. Michael



Boden entstand. Diese Geschichte hat auf den italienischen hinübergewechselt. Als Beitrag zur europäischen Gesamtentwicklung bleibt aber die deutsche Leistung voll bestehen. Vom ersten Freimonumente, dem Braunschweiger Löwen, über den Bamberger und den Magdeburger Reiter zum Prager Georg und zum Ladislaus von Großwardein führt ein Weg. Auf ihm stehen auch die großartigen Reiterreliefs des Regensburger Dollingersaales, stehen die vollplastischen Reiter von Regensburg, Straßburg und Basel, lauter Werke des 14. Jahrhunderts, das man früher das „Jahrhundert des Stillstandes“ schalt.

Es war dies nirgends, und ganz gewiß nicht in Deutschland. Doch sind ja die Aussagen der früheren Jahrhunderte noch nicht abgefragt. Wie die gesamte Kunst Europas um das Jahr 1000 einen Vorrang der Deutschen zeigt — dieses Mal einen auch nicht vom Auslande bestrittenen —, so hat diese vielleicht größte Zeit der deutschen Domgründungen und der frühen Buchmalerei, die ottonische, auch Bildnerei von besonders hohem Range erbracht. Dabei tritt etwa dem großartigen Gerokreuz von Köln die Schöpfung der Hildesheimer Bronzetüren (um 1015) zur Seite. Sie ist noch weniger Plastik als Zeichnung in Erz, darin aber von beispielloser Kraft. Deutsche Erztüren sind auch in die Ferne gesandt worden. Das gegossene Grabmal hat vom Rudolf von Schwaben in Merseburg an (1080) über die Magdeburger Bischofsgestalten eine starke und eigene Entwicklung vollzogen. „Schranken und Schreine“ (Beenken) haben das Relief zu Sonderleistungen geführt, wie den Hildesheimer, Halberstädter, Bamberger Schranken. Früh schon erweist sich ferner als eigendeutscher Zug der Wille zur *Blickdarstellung*. Das Auge nicht als Körperteil nur, sondern wesentlich als Seelenfenster zu sehen, das ist immer ein deutscher Trieb gewesen. Der Blick, der als Eroberung der Ferne im Bamberger Reiter wie in der Bamberger Elisabeth uns ebenso ergreift, wie als Träger höchsten Seelenschmerzes im Straßburger Marientode, er ist schon in den Reichenauer Handschriften um 1000, ist gegen 1200 in den Halberstädter Schranken, im Bogenfelde von St. Godehard zu Hildesheim, ist zeitlich nahe an den klassischen Werken Bambergs auch in den Schranken des Georgenchores zu tiefstem Ausdruck entwickelt worden. Seinen höchsten Sieg feiert er am Ende der Kaiserzeit in den Gestalten des großen Naumburgers. Die Bedeutung des Blickes beschränkt sich nicht auf die Bildnerei, sie kennzeichnet



25 *Jonas und Hosea im Dom. Bamberg, Georgenchorschränken*



26 *Der Bamberger Reiter*

aber bei uns gerade diese, weil sie sich in ihr nicht überall von selber versteht. Blick ins Weite kommt in der französischen Plastik nur ganz gelegentlich vor. Der mit vollem Recht berühmte, herrlich schöne Philippe-Auguste in Reims ist eine Ausnahme gerade in der Blickdarstellung, die in Deutschland eher die Regel ist. Es gehört sogar zum Klassischen der französischen Statue, daß sie auch das Auge als Körperteil innerhalb der Gestaltgrenzen verweilen heißt. Der Petrus der Reimser Sixtuspforte ist mit seiner Blickdarstellung Vorgänger des Philippe-Auguste. Er ist aber genau diejenige Figur, die selbst ein sehr voreingenommener Gegner der hier vertretenen (und wirklich gut beweisbaren) Auffassung als mit größter Wahrscheinlichkeit deutsche Arbeit zugestanden hat.

Wir wissen, wie viel im Laufe des 13. Jahrhunderts die deutsche Bildnerei dem großartigen Eindruck der französischen Kathedralenplastik verdankt. Unsere Künstler waren an dieser selbst beteiligt. Nur fehlt uns jede schriftliche Urkunde über die Einzelheiten ihrer Mitarbeit (genau so wie über die französische). Einzig die stilgeschichtliche Beobachtung kann hier der Wahrheit näherbringen — sie wird aber ihrem Wesen nach niemals die Kraft vollgültigen wissenschaftlichen Beweises erlangen. Daß der große Hauptmeister des älteren Straßburg in der zweiten Schule von Chartres mitgearbeitet hat, der große Bamberger in Reims, der große Naumburger mindestens in Amiens, steht wohl außer Zweifel. Frankreich war eine Schule der Bildnerei, und dies gerade deshalb, weil es auch eine geradezu schulgerechte Entfaltung des Kirchenbaues in großartigem Ausmaße geleistet hat. Die unlösbare Verbindung zwischen gotischer Baukunst und gotischer Bildnerei schuf namentlich in den Reihen der Fassadengestalten die sichersten Lehrstätten.

Dieser Zusammenhang bestand in der deutschen Kunst in sehr viel geringerem Maße. Wir wissen das schon; namentlich die Fassade fehlte der stauischen Kunst. Aus dem Westen zurückgekehrt, hatten also die deutschen Meister ihre durch die Schule einer gotischen Bildnerei gegangenen, aber innerlich zuletzt doch ungotischen Werke obendrein auch noch einer ungotischen baulichen Welt einzuordnen und vor allem: dem Innenraume. So entstand der Statuenchor im Inneren, das deutsche Gegenstück zur französischen Statuenfassade am Außenbau, ihr Gegenstück, ja ihr Gegensatz: Gruppe gegen Reihe. Schon im Magdeburger Dome entstand

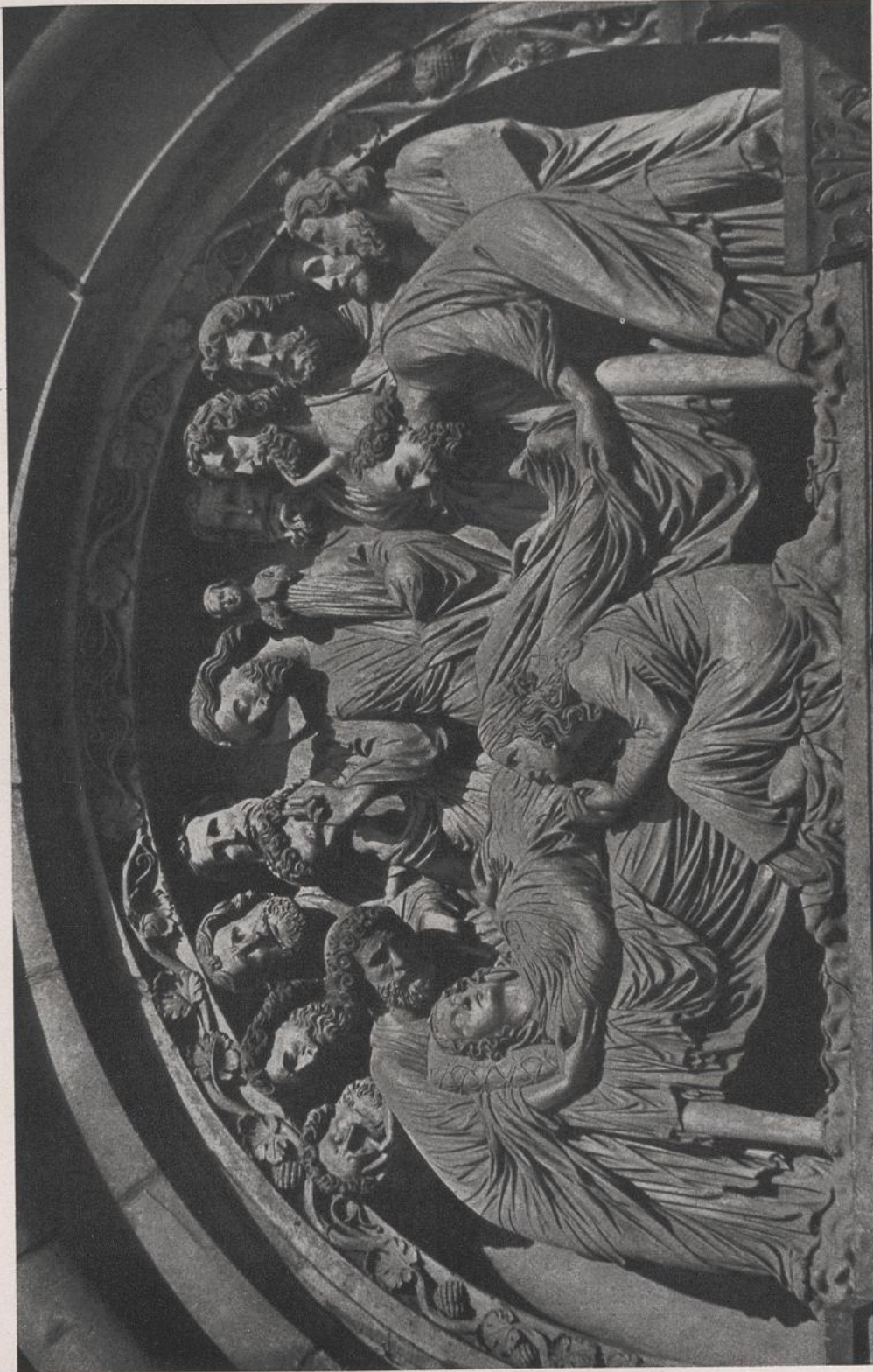


er, zunächst aus Not. Er fand seine höchste Krönung im Naumburger Westchore (Westchore!). Er pflanzte sich fort in Wimpfen und Köln. So wurde Sonderverhalten zur Sonderleistung.

Ähnliches geschah aber auch da, wo Wirkungen der gotischen Baukunst Frankreichs auf die Baukunst Deutschlands auftrafen und damit auch für die Bildnerei die Notwendigkeit eines Ausgleiches schufen, so im Statuenportale. Es ist nicht ursprünglich deutsch. Es ist andererseits nicht ausschließlich nordfranzösisch, es ist auch lombardisch, provençalisch, spanisch, aber es hat in der französischen Gotik ohne Zweifel seine größte Entfaltung gefunden. Sein Eindruck gelangte nach Deutschland, so im Bamberger Fürstenportale oder in der Goldenen Pforte von Freiberg. Was geschah? Wo man nicht, wie an der Bamberger Adamspforte, die Statuen nachträglich einer auf sie gar nicht berechneten Bauform aufpfropfte, wo man vielmehr eine neue vermittelnde Gesamtform schuf, da entstand das Portal mit der Nischenstatue. Freiberg (rund 1235) zeigt sie vollendet. Auch Frankreich ist zur Nischenstatue übergegangen, jedoch ohne Zweifel später als Deutschland. Die eigentlich gotische, also französische Gewändefigur ist vorwiegend und jedenfalls von Ursprung her Säulenfigur, die deutsche ist es von Anfang an nicht! Der Unterschied ist tiefgreifend. Die französische Gestalt trägt die Säule nicht nur hinter, sondern sogar in sich. Die deutsche, deren Ursprung ganz anderer, freierer Art ist, verlangt ihren Raum. Es ist durchaus sinngerecht, daß das Volk, das sogar im Freiraume zu dem frühesten selbständigen Gebilde vorstieß, das allgemein wenigstens den Innenraum für die Statue bevorzugte, dieser — wenn schon einmal das Portal angenommen wurde — auch ihren eigenen kleinen Innenraum innerhalb des Gewändes stellte, und der ist eben die Nische. Da ist ein innerer Zusammenhang, der ein einheitliches Verhalten selbst dort beweist, wo fremder Einfluß verändernd auf deutsches Schaffen zu wirken begann. Wenn die Westfassade fehlte, so fehlte damit auch die Ausbreitungsmöglichkeit für das ganze, sehr ausgedehnte „Programm“ der gotischen Kathedrale. So kam man zu Abkürzung, Verdichtung, Zusammendrängung. Mariengeschichte und Jüngstes Gericht, für die in Frankreich mehrere Portale zur Verfügung standen, verbanden sich an der Goldenen Pforte zu einer einzigen, von einem einzigen inneren Bogen strahlenförmig bestimmten Form. Ja, im Ostteil des Straßburger Münsters fand entsprechende Zwangs-

lage einen noch erstaunlicheren Ausweg. Dieser Ostteil ist noch in hohem Maße staufisch, nicht gotisch. Das Jüngste Gericht verteilte er auf die Südostpforte am Außenbau, wo Ecclesia und Synagoge als freie Wandstatuen (wiederum nicht Säulenfiguren) auftreten, und auf den Engelspfeiler im Inneren. Die einzigartige Erfindung entstand gerade aus dieser neuen Lage: Auftreffen eines französisch-gotischen Inhaltes auf eine deutsch-staufische Form. Hier waltet mindestens ein Sonderverhalten sehr schöpferischer Art. Wollen wir es nicht auch als Sonderleistung gelten lassen?

Es gibt aber innerhalb der reichen staufischen Plastik Fälle, die noch überzeugender sind. So ist es eine unzweifelhafte Tatsache, daß ausschließlich die deutsche Kunst die monumentale Darstellung der Klugen und Törichten Jungfrauen gewagt hat. Das sehr weit und fein durchgearbeitete Programm der französischen Kathedralen kennt selbstverständlich den Gegenstand, als zu den „letzten Dingen“ gehörig. Die französische Kunst aber konnte diese Gestalten, Träger von Schmerz und Freude, sich nur in kleinem Maßstabe vorstellen. Die deutsche schuf schon vor der Mitte des 13. Jahrhunderts die Jungfrauen von Magdeburg in nahezu lebensgroßer Gestalt. Als aber gar in der Straßburger Westfassade gegen Ende des Jahrhunderts eine wirklich gotische Gesamtform angenommen, als Platz für ganze Gestaltenreihen gefunden war, da wurden nicht nur an dem einen Seitenportale die Tugenden als Besieger der Laster in ganz ungewöhnlicher Größe dargestellt, sondern es wurde an dem anderen auch, in gleicher Größe, das Magdeburger Thema aufgegriffen. Es entstand das zweite, in Spätform noch immer klassisch empfundene Beispiel einer rein deutschen Sonderleistung, die auch im 14. und 15. Jahrhundert noch — und immer nur bei den Deutschen — Folgen gehabt hat. Die Tatsache ist so auffällig, daß es unnatürlich wäre, den Versuch einer Begründung hinauszuschieben. Gar zu unwillkürlich drängt sich die Frage auf: warum tun die Franzosen nicht, was die Deutschen tun, und warum tun diese es überhaupt allein? Die Antwort wird man in den grundsätzlichen Wesensunterschieden der Völker suchen müssen. Die französische Kunst handelte auch hier wieder genau so folgerichtig aus ihrer Uranschauung heraus, wie die deutsche aus der ihrigen. Der französischen ist — und das ist echtes Stilgefühl — hinter der Statuenreihe noch immer die Säulenreihe unbewußt wirksam. Dem Ausdruck des seelischen Lebens ist damit eine

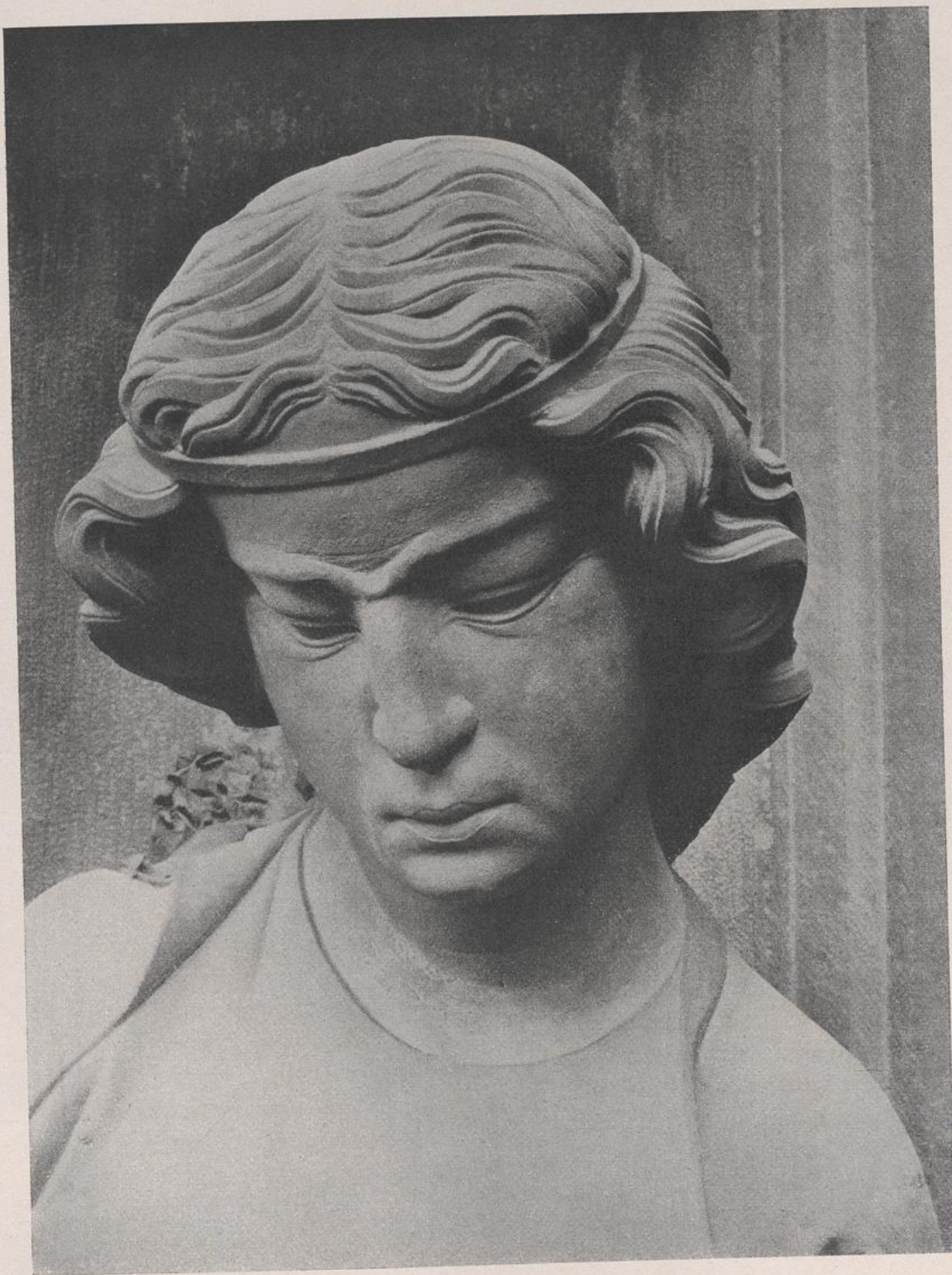


28 *Straßburg. Tympanon am Münster. Marien Tod*





29 *Magdeburg. Die Törichten Jungfrauen*



30 *Straßburg. Kopf einer der Törichten Jungfrauen*

Grenze gesetzt, die Grenze des französischen „Geschmackes“, den wir nicht verkleinern wollen. Seelisches Leben darf sich da nur soweit ausbreiten, als es den Ausdruck einer erhabenen Zuständigkeit nicht zerstört. Die geheime Säulenreihe fordert ihn. Da die deutsche Bildnerei aber ursprünglich nicht in Säulen und Reihen, und, selbst wenn sie nun einmal reihen muß, immer noch in Personen denkt, da sie vor allem überhaupt stets in höherem Maße als die französische auf seelischen Ausdruck drängt, so wagt sie sich bis an die Grenze des Monumentalen — auf die Gefahr hin, diese zu überschreiten, und in der geheimen Zuversicht, dies dennoch nicht zu tun. Es gelingt, und auch dies wollen wir nun nicht verkleinern. Es gelingt, solange eine wahrhaft monumentale Gesinnung die Form bestimmt. Dann wird selbst der höchste Schmerzensausdruck nicht, so wenig wie jener der höchsten Seligkeit, die Form zersprengen. Magdeburg ist noch ganz in staufischer Zeit, der Zeit solcher Gesinnung, entstanden, Straßburg-West noch immer unter ihrem starken Nachwirken: Interregnums-Kunst, in der deutsche Anschauung mit französischer Form sich auseinandersetzt. Schon der Erfurter Fall von 1319 zeigt das Wagnis nicht mehr gelungen. Aber es hatte gelingen können.

Die deutsche Kunst wagt also Zumutungen an das Monumentale, das Plastische, das Architektonische, die von der französischen gar nicht erst erwogen werden. Das Gelingen bleibt den Großen vorbehalten; den Kleinen ist es unerreichbar. Auch dies scheint sehr deutsch zu sein. Französisch aber scheint es, mit der Sicherheit feinsten Taktes die Gefahr von vornherein zu meiden. Man erspart sich damit das Mißlingen, aber man verfehlt auch das seltenere Größte. Das Volk Grünewalds und Beethovens denkt nun einmal anders.

Mut zum Ausdruck aller starken Seelenbewegung, Mut vor allem zum Schmerz, spricht auch aus anderen Leistungen unserer Bildnerei. Noch immer können wir im Staufischen verbleiben. Eine stolze Reihe edelster Verklärungen des Schmerzes stellen allein die sächsischen Kreuzesgruppen dar (Halberstadt, Freiberg, Wechselburg, Naumburg). Nur in beschränktem Sinne freilich sind dies Sonderleistungen. Wenigstens die italienische Kunst hat aus ähnlichem Geiste sogar unvergleichlich Großes, namentlich von Giotto und Giovanni Pisano an, geleistet. Aber es sind, wenn nicht Allein-, so doch Früh-, vielleicht gar Erstleistungen der deutschen Kunst.



31 Naumburg. Stifterchor im Dom

Sie haben schon eine längere Geschichte in sich, als sie in Naumburg gipfeln. Maria unter dem Kreuze gleicht dort einer antiken Tragödin, Johannes aber nähert sich — den klagenden Törichten vergleichbar — der Grenze des Monumentalen. Noch überschreitet er sie nicht, wenigstens für unser Gefühl; französisches mag ihn bereits verwerfen wollen. Selbst Frankreich aber hat inzwischen die Leistung des Naumburger Westchores und der Lettnerreliefs im ganzen mit aufrichtiger Bewunderung anerkannt. Es ist ausgesprochene Sonderleistung. Das liegt nicht nur in der sehr eigenen und gänzlich Vorbildlosen Anordnung des Statuenchores; es liegt auch nicht nur in der Verdichtung und Zusammendrängung mehrerer Bedeutungsgehalte in der Eingangspforte des Lettners. Es liegt vor allem wieder in der Wahl des Gegenstandes. Sie ist eine vergleichs- und Vorbildlose Erstleistung. Gewiß hatte man schon vorher Ritter in Grabmälern, hatte man auch heilige Ritter (die herrlichen des Chartreiser Querschiffes!) im Bildwerke dargestellt — h e i l i g e Ritter, ja, Heilige also, Heilige und Könige. Nirgends aber hatte man gewagt, was zuerst und noch für lange Zeit allein der Naumburger gewagt hat: die Darstellung nicht heiliger, ja zuweilen sogar höchst unheiliger Menschen, und Menschen nicht in der antikisch entrückenden Tracht der Ferne, sondern in der Tracht der Gegenwart. Es war so, als ob man heute Damen und Herren der Gesellschaft im Straßenanzuge darstellen wollte. Es war so, und war a l s o völlig anders. Denn, was heute unmöglich wäre, war damals möglich, weil die Gesinnung, und so also auch die Tracht noch, selber monumental war. Es war möglich — und wurde doch nur hier gewagt, in einer der unbestreitbarsten Sonderleistungen unseres Volkes. Innerhalb ihrer wieder ist die Hand der Uta, ist das Blättern der Gega im Buche, ist auch das völlig ungotische Lächeln der Reglindis wiederum Sonderleistung. Das Naumburger Wagnis hat so wenig unmittelbare Folgen gehabt wie Rembrandts „Nachtwache“ oder Beethovens „Neunte“. Wir haben uns schon gesagt, daß schulende Nachwirkung kein Maßstab der Größe sei. Hier wirkt ein anderer, jener der e i n s a m e n Größe. Wir finden diese seltener in der französischen Kunst (der italienischen fehlt sie natürlich durchaus nicht). Besonders bezeichnend scheint sie doch für die deutsche und die mit ihr eng verbundene niederländische. Die Dramatisierung der Persönlichkeit, die in Naumburg bis an den Schein der Bildnisdarstellung heranführt, schafft aus dem Innenraume dieses



Pinder, Sonderleistungen 5    32 Naumburg, Dom. Kopf der Gerburg



33 Prag, St.-Veit-Dom. Büste des Wenzel von Radex

Westchores eine Atmosphäre, wie sie eine französische Gestaltenreihe am Außenbau niemals schaffen könnte, ja dürfte — und auch niemals gewollt hat. Die Sonderleistung des inneren Statuenchores durchdringt sich mit der Sonderleistung der ersten gegenwartsnahen und persönlich kennzeichnenden Menschendarstellung der gesamten abendländischen Kunst. Wie ein Erbe des Naumburger Vorstoßes wird später die Bildnisreihe des Prager Domes aus der Werkstatt Peter Parlers erscheinen, auch sie in dem rastlosen Vordringen zum immer tieferen Menschenbildnis eine deutsche Sonderleistung.

Übrigens ist auch der Reliefstil des Naumburgers von besonderer Art, von einer Fülle der Erhebung, die mehrere Gestaltenschichten erlauben kann und im einzelnen Falle an Vollplastik grenzt. Man findet diesen Zug auch in dem neuentdeckten Bassenheimer Reiter, einem wohl sicher aus Mainz stammenden Martinus. Es gibt außerhalb Deutschlands zu jener Zeit nichts Vergleichbares, das uns bekannt wäre, genau so wenig wie zum Bamberger Reiter. Eine Dramatik geradezu einziger, nämlich naumburgischer Art tritt hier auf.

Der Mut zum starken Ausdruck aber, der zum ersten Male in Naumburg die Darstellung des Charakters als Schicksal gemeistert, der auch als Mut zum Schmerze den Johannes der Kreuzigung geschaffen hatte, trat schon in der Frühzeit des 14. Jahrhunderts mit neuen Sonderschöpfungen unserer Bildnerei hervor. Sie zuerst entdeckte 200 Jahre vor Michelangelo die einsame plastische „Pietà“ (nicht einfach die längst bekannte Beweinung), das vollplastische Bildwerk der Mutter mit dem toten Sohne allein. Wir sagen statt Pietà wirklich besser: das deutsche Vesperbild. Das Koberger ist sicher nicht das erste überhaupt geschaffene, aber es ist das altertümlich großartigste der uns erhaltenen. Überlebensgroß in Holz geschnitzt, trägt es noch etwas vom Hauche der großen Zeit an sich. Die Wurzeln seiner Stilbildung liegen in der mitteldeutschen Steinplastik staufischen Gepräges, in Bamberg und Naumburg. Die plastische und rein nur Mutter und Sohn zeigende Fassung ist von erschütternder Gewalt. Sie ist Erst- und Sonderleistung. Dauernd hat der Gedanke dieser Gruppe — gerade ein Kriegervolk wird ihn heilig halten müssen! — in immer neuen Wandlungen die Geschichte unserer Bildnerei begleitet. Er konnte bis zum Grausigsten und bis zum Lieblichsten verändert werden. Er nahm um 1400



eine besonders gewinnende und ruhige Form an. Es ist jene, die namentlich nach Italien in zahlreichen von Deutschland aus eingeführten Werken gedungen ist und dort auch vor Michelangelo schon gelegentlich Antworten aus italienischem Formengeiste gefunden hat. Noch in der älteren Goethezeit hat Ignaz Günther im Vesperbilde von Weyarn eine erschütternd schöne Folge aus dieser alten deutschen Tat gezogen. Diese Tat nun ist offensichtlich erobernd über unsere Grenzen hinausgegangen, diese Sonderleistung ist auch Ausstrahlung geworden.

Eine andere dagegen, aus verwandter seelischer Haltung und aus gleicher Geschichtslage hervorgegangen, hat unsere Grenzen niemals verlassen. Es ist die Christus-Johannes-Gruppe. Auch sie erlebt ihre schönste schöpferische Frühblüte schon im frühen 14. Jahrhundert, hat aber, zeitlich wie räumlich enger bedingt, das 15te nicht überdauert. Die innere Verwandtschaft dieser alemannischen Schöpfung mit dem Vesperbilde liegt zunächst in der Zweisamkeit, der stummen Zwiesprache, dem Sinnbilde einer unmittelbaren Zwiesprache auch zwischen Mensch und Gott. Beide Formen gehören zu einer Formgelegenheit, die in keinem anderen Lande auch nur annähernd eine solche Rolle gespielt hat wie in Deutschland. Beide nämlich sind Andachtsbilder. Das will besagen, daß sie nicht für eine architektonisch beherrschende Stelle gedacht sind, daß sie sich überhaupt nicht an die Gemeinde wenden, sondern an den Einzelnen. Sie sind bevorzugt in Frauenklöstern des 14. Jahrhunderts. Sie hängen auf das innigste zusammen mit der deutschen Mystik jener Zeit, einer geistigen Bewegung also, die uns die einzige Philosophie in wesentlich deutscher Sprache geschenkt hat, in der Sprache Seuses, Taulers, Meister Eckeharts. Der Zusammenhang des Andachtsbildes mit dem tiefsten Wesen des Deutschen ist vielseitig. Schon das Verhalten unserer älteren Plastik, ihre Bevorzugung der Einzelpersönlichkeit selbst zu klassischer Zeit, ist als eine dieser Wurzeln anzusehen. Wer, wie die französische gotische Bildnerei, überwiegend in Reihen dachte, der konnte sicherlich schwerer auf das Andachtsbild verfallen. Von vorneherein war in der deutschen plastischen Gestalt mit ihrem eigenen persönlichen Wesen auch ein mehr einzelpersönliches Verhalten des aufnehmenden Menschen (noch nicht des betrachtenden oder gar „genießenden“, aber des verehrenden) unbewußt vorausgesetzt. Das neue seelische Klima, das die deutsche mystische Bewegung schuf, mußte diesen Keim schnell ent-



34 *Der Bassenheimer Reiter*



35 *Koburg. Pieta*



36 Christus-und-Johannes-Gruppe. Berlin, Deutsches Museum

wickeln. Er ist nicht formaler, sondern seelischer Art; das Verhältnis zu Gott und Welt überhaupt spricht daraus. Die deutschen Andachtsbilder sind nicht zu verwechseln mit den „wundertätigen“, die gerade auf die Masse der Gläubigen, ja auf Wallfahrer wirken wollen. Die unseren warten irgendwo abseits in einem Kreuzgange, in der Klausur, an einem Seitenaltare, auf den einzelnen Gläubigen. Die Zwiesprache, die ihre beiden eigensten Formen, Vesperbild und Christus-Johannes-Gruppe, schon in sich selber darstellen, wollen sie selber auch mit dem Andächtigen allein halten. Unmittelbar zu Gott sein zu wollen — ein Wille, der auch den deutschen Protestantismus hervorrufen sollte —, das war ihr eigentlicher Sinn. Es gibt viele weitere deutsche Formen des Andachtsbildes, so den einsamen Kruzifixus am Ast- oder Gabelkreuze, der im frühen 14. Jahrhundert mit fast verzweifelter Eindringlichkeit gestaltet wurde, so den Schmerzensmann, der, auch den Nachbarn wohlbekannt, doch in Deutschland seine ganz eigene Geschichte hat, so das Heilige Grab, von dem das gleiche zu sagen ist, so die Rosenkranzmaria, die Schutzmantelmadonna, den Christophorus. Der Grundzug ist auch bei denjenigen Aufgaben, die einer längeren Erzählung, einer szenischen Abfolge angehören könnten, die Freiheit gerade von dieser, die Verdichtung rein lyrischer Gefühlsgehalte zu einer musikalisch-überlogischen Form. Dies ist besonders deutlich beim Heiligen Grabe, das den vorhandenen Leichnam Christi zugleich mit den Klagenenden zeigt, die doch sein Fehlen beweinen, und auch noch mit den Engeln, die die Auferstehung verkünden. Da ist der dramatische Gehalt des ganzen Osterspieles zu einer einzigen lyrisch zuständlichen Gefühlsgruppe verdichtet. Auch der Schmerzensmann ist in seiner von den Deutschen bevorzugten Sondergestalt ein Beispiel des gleichen Vorganges: wunderbar überlogische Verdichtung des Lebenden, des Toten und des Ewigen, des Leidenden, des Erlösten und des Richtenden.

Das sind unbestreitbare Sonderleistungen. Die Zeit um 1400 bringt neue, freilich gegenständlich nicht gleich überraschender Art: die Feinplastik in Alabaster, die nachweislich gerne auch für Frankreich und die Niederlande angekauft wurde, die Feinplastik in Ton, die in Nürnberg, auch in Niederbayern und an der Donau, am edelsten aber doch wohl am Mittelrheine geblüht hat. Ihre bezaubernde Zartheit und Innigkeit, durch die einschmeichelnden Grundtöne des allgemeinen Zeitstiles, des „wei-



37 *Lorcher Kreuztragung (Ausschnitt). Berlin, Deutsches Museum*

chen“, ebenso wie durch den Charakter der Landschaft und des Stammes begünstigt, tritt in der Lorcher Kreuztragung oder der Limburger Beweinung ergreifend zutage. Wiederum: wir kennen bisher nichts Ähnliches aus den Nachbarländern. Die „Belle Alsacienne des Louvre“ (die auch als Elsässerin natürlich eine Deutsche wäre) gehört zu dieser mittelrheinischen Gruppe (aus Eberbach). Es ist die Zeit eines besonderen deutschen Mariotypus, der jugendlich lieblichen „Schönen Madonnen“. Manche von ihnen entstanden sichtlich mit Vesperbildern in gleichen Werkstätten. Osten, Süden, Westen haben in immer neuen Verwandlungen dieses wahrhaft holde Lied gesungen; es war ein durchaus deutsches Lied. Schon der deutsche Norden hat es mit geringerer Klangfülle vorgetragen. Jenseits unserer Grenzen verstummt es.

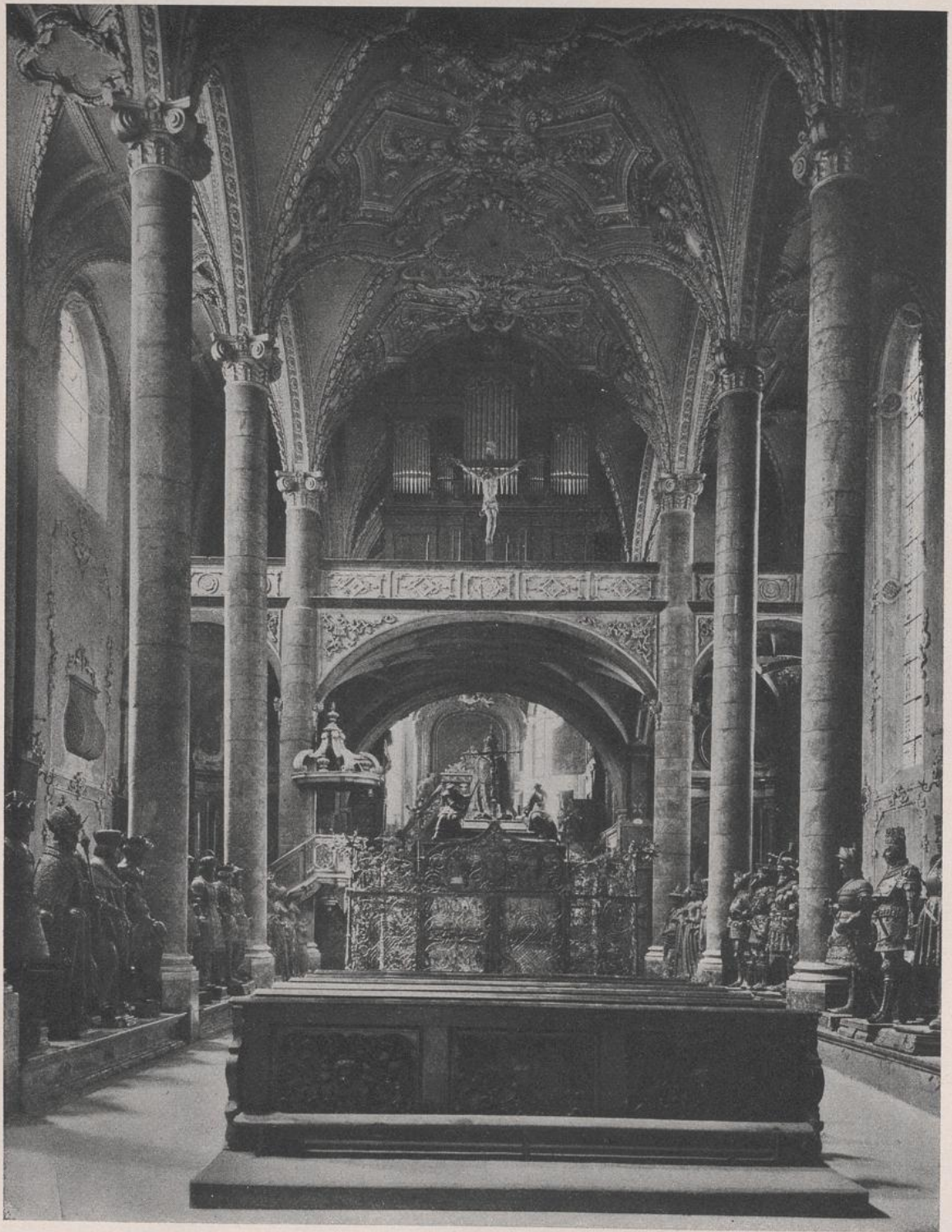
Alle Werkstoffe können dieser Feinplastik des frühen 15. Jahrhunderts dienen, auch das Holz, auch der Kunststein, auch der Kalkstein. Nur Metall kommt wohl dabei nicht vor. Aber im übrigen hat die Liebe zum Erz, seit der ottonischen Zeit schon deutlich, unsere Kunst lange nicht verlassen. Sie hat Eigenleistungen unterstützt wie die ganze Kunst der Vischerhütte, wie die völlig einmalige Riesenaufgabe des Innsbrucker Grabmales mit seinen geplanten 40 und erhaltenen 26 überlebensgroßen Bronzestatuen. Reichle, Krumper und Petel im frühen 17. Jahrhundert (neben Hubert Gerhard und Adriaen de Vries, den sehr weit zurückgedeuteten Niederländern), Andreas Schlüter und G.R. Donner im frühen 18ten, bedeuten Sonderleistungen der Metallbildnerei. Eine solche war auch die Regensburger Magdalena Petels (um 1630), fast das einzige vollwertige rubensartige Werk der deutschen Kunst — aber ein plastisches Werk, und dies wieder wäre in Flandern selber wohl unmöglich gewesen.

Besonders lieb war der deutschen Kunst immer das Holz. Holzschnitzerei läßt sich bis in die Frühzeiten zurückverfolgen. Ebenso hat sie sich bei uns auch weit länger gehalten als sonst irgendwo. Ein großer Teil der barocken, ja der noch späteren Plastik des letzten 18. Jahrhunderts ist in Holz ausgeführt und vor allem in Holz empfunden. Er unterscheidet sich dadurch sowohl von der französischen als der italienischen Plastik. Er unterscheidet sich gleichzeitig besonders von der französischen durch seinen meist tief religiösen und außergesellschaftlichen Gehalt. Die Altäre Jörg Zürns und Münstermanns, Deglers, Steinles oder Rodts im frühen, die Schwanthalers



38 *Schöne Madonna. Breslau, Museum*





39 Innsbruck. Grab Kaiser Maximilians

und Guggenbichlers im späten 17. Jahrhundert tragen noch immer etwas in sich von der Macht der altdeutschen Kunst. Sie können neben Werken des späteren 15. Jahrhunderts sich halten (St. Wolfgang); bis in die Anfänge der Goethezeit selber, der großen Krisenzeit aller darstellenden Kunst, ragt die Macht deutscher Holzschnitzerei.

Was aber an dieser von der Dürerzeit geleistet wurde, ist vollends ohne jeglichen Vergleich bei irgendwelchen Nachbarn. Es gibt rein nichts, das der Feinheit einer Riemenschneiderschen Oberfläche, der Ausdruckskraft einer Stoßischen, der Verbindung von Feinheit und Leidenschaft in den geschnitzten Formen des Alt-Breisacher Altares jenseits unserer Grenzen gleich gesetzt werden könnte.

Immerhin, hier könnte jemand sagen: das sind nur Werturteile. Aber hier wurden bei den letzten Beispielen schon Werke genannt, die auch für den vorsichtigsten Tatsachenmenschen sich als reinste Sonderleistungen unseres Volkes erweisen: es wurde an Flügelaltäre erinnert. Flügel-, d. h. zugleich Wandelaltäre gibt es überhaupt nur, soweit die deutsche Zunge (einschließlich der niederländischen) klingt und klang. Frankreich kennt sie nicht, Italien kennt sie nicht. Skandinavien und der Osten kennen sie allein durch uns. Jede unserer europäischen Kolonien hat sie gekannt und hat sie weiterverbreitet, im Südosten etwa genau so weit, wie später der „Reichsstil“ in der Baukunst griff. Später: denn der Wandelaltar, im 14. Jahrhundert bereits vorhanden, erlosch mit dem Ende der Dürerzeit. Er war an das bürgerliche Zeitalter gebunden, das vom Ende der staufigen Klassik zur Höhe der nächsten großen Geniezeit, der Dürerischen, anstieg. Die Steinaltäre, schon in dieser letzteren ansetzend, bereiten sein Ende vor. Auch die späteren holzgeschnitzten Riesenaltäre des 17. Jahrhunderts verzichten auf die beweglichen Flügel; sie erinnern nur von weitem an die gewesene Form.

Es muß also eine innere Verbindung zwischen dem Flügelaltäre und der spätmittelalterlichen Kunst bestehen. Es muß für uns noch Wichtigeres bestehen: ein Zusammenhang zwischen dem Flügelaltar und dem deutschen Wesen überhaupt. Man kann die erste Entstehung dieser Form gewiß von irgendwelchen Gründen gottesdienstlicher Art ableiten. Aber in der Kunst sind solche „praktischen“ Gründe niemals allein maßgebend gewesen. Man wählt auch die praktische Möglichkeit — wenn man wählen kann — immer



40 Veit Stoß. Marienaltar, geschlossen



41 Veit Stoß. Marienaltar, geöffnet

aus dem Unbewußten heraus. Der christliche Gottesdienst stellte an sich in allen Ländern die gleichen Forderungen. Warum kam nur Deutschland auf den Wandelaltar? Und was für Formen sind an diesem entstanden?

Die erste Voraussetzung ist die Unterscheidung von Alltags- und Festtagsgesicht. Am feststehenden Altare, der nur einen Zustand kennt, wäre sie nur durch Verkleidung und Enthüllung herzustellen. Der Wandelaltar bejaht gerade sie als formenschöpfend. Er ist gleichsam „ein Buch, in dem das Kirchenjahr blättert“. Geschlossen, geöffnet, in größten Fällen noch ein zweites Mal geöffnet, enthält er gleichsam seine Sätze, wie die musikalische Symphonie, enthält er Zeit im Raume wie der barocke Klosterkomplex. Flügelaltar, Klosterkomplex, Symphonie, das sind drei Formen deutscher Sonderleistungen, die in geheimer Beziehung untereinander stehen. Die musikalische hat die Welt erobert, jene der bildenden Kunst sind uns (und dem nächsten Wirkungsgebiete meist unserer eigenen Schaffenden) verblieben. Dies kann vielleicht etwas aussagen über das Verhältnis zwischen unserer bildenden und unserer tönenden Kunst. Die Dreierheit selber dieser weitausgreifenden Schöpfungen von langem Atem muß etwas aussagen über die Deutschen überhaupt.

Bei der ältesten der drei Formen, dem Wandelaltare also, ist nun gewiß nicht so sehr das Erlebnis der Gläubigen — das sich auf allzulange Zeit verteilt und überhaupt ein Glaubenserlebnis sein soll — als das des schaffenden Künstlers jenem unmittelbaren Vorgange vergleichbar, den der Klosterkomplex bei dem Erlebenden auslöst, und mit noch entschiedenerer Kraft die Symphonie. Daß der zweite Satz nach dem ersten und vor dem dritten kommt, daß er dadurch anders klingt, als wenn er der erste oder dritte wäre, das wird vom entwickelten Empfänglichen unmittelbar gehört, also erlebt; und auch die wohlberechnete Steigerung der Eindrücke im Klosterkomplexe — hier bleibt Melk unvergleichlich! — kann in unmittelbarer, soll auch in festgelegter Folge aufgenommen werden. Dies heißt: das, was der Schaffende selbst als den Sinn seiner Folge verwirklicht hat, tritt auch unmittelbar in den Empfangenden über. Beim Wandelaltare ist dies ursprünglich nicht so. Erst der heutige Mensch, der als Kunsterlebender anders als der Gläubige der älteren Zeiten die Abfolge der Wandlungen aufnehmen will, erst er kann (in den Fällen, wo solche Zusammenhänge noch nicht zerrissen oder wenigstens wieder herstellbar sind) den

Vorgang im Plane des Schaffenden, die Steigerung der Eindrücke, den Sinn der Abfolge als künstlerisches Erlebnis gewinnen. Ursprünglich war er nur im Künstler selber gegeben. Aber er war gegeben. Gewöhnlich war der innerste Kern, das letzte und zugleich feierlichste Erlebnis, dem Schnitzwerke überlassen. Doch konnten auch die Flügel schon wesentlich Schnitzwerk erhalten, das freilich immer zugleich Malerei vertrat. Umgekehrt konnte auch alles gemalt sein. Allgemein ist dies die spätere Form; doch hat schon der Genter Altar der Eycks das Schnitzwerk durch Malerei ersetzt, an einer Stelle freilich, an der es gar nicht hätte stehen können, nämlich im ersten Zustande. In vielen Fällen arbeiten der Schnitzer und der Maler (außer dem Schreiner und dem Faßmaler) im Altarwerke zusammen (daher auch ihre häufige Unterbringung in einer Zunft). Einer der berühmtesten Wandelaltäre, im alten Zustande nicht mehr voll erhalten, aber im ganzen unserer inneren Vorstellung allgemein deutlich, der Isenheimer nämlich, mußte von seinem Maler, dem „Grünwald“, auf einen bereits vorhandenen plastischen Kern, die Gestalten Nikolaus Hagenauers, den dritten Zustand also, hingedacht werden. In ihm, einer der herrlichsten Symphonien für das Auge, der kostbarsten Sonderleistung eines deutschen Genius innerhalb einer kostbarsten Sonderleistung des deutschen Volkes, lebt für uns heute als das Wichtigste die Malerei. Ihr wenden wir uns nunmehr zu.

## M A L E R E I

Es wurde schon gesagt, daß sie hinter der bildnerischen Arbeit zurückstehen konnte. Es wurde ebenso gesagt, daß sie mit ihren Gesetzen oft auch hinter dieser wirkte. Ihre Sonderleistungen wiegen wohl nicht ganz so schwer wie jene der Bildnerie. Sie sind gleichwohl bedeutend genug. Daß in der ottonischen Zeit deutsche Buchmalerei an erster Stelle steht, wird wohl nirgends bestritten. Die Reichenauer Schule dürfen wir in ihrem glanzvollen Ernst als deutsche Sonderleistung ansehen. Es ist darin die Stimmung, die die Deutschen schon frühe, vielleicht als Erste zur monumentalen Darstellung des Jüngsten Gerichtes geführt hat. Weltuntergang war eine germanische Vorstellung. Es ist wahrscheinlich, daß auch die Apokalypse besonders früh gerade von nordischen Christen, zuerst wohl