



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sonderleistungen der deutschen Kunst

Pinder, Wilhelm

München, 1944

Malerei

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

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



42 *Evangelist Lukas. Bamberger Evangeliar. Reichenau, um 1000. München*

wieder von den Deutschen dargestellt worden ist; es ist nicht zufällig, daß auch in Dürer und Holbein d. Jüngeren (hier mit Wirkung bis zu den Athos-Klöstern), ja noch im 19. Jahrhundert durch Cornelius die gleiche Welt ihren doch wohl großartigsten Ausdruck fand. Die Bevorzugung von Apokalypse und Jüngstem Gericht durch die Deutschen ist eine ihrer Sonderleistungen.

Großes hat die deutsche Buch- und Wandmalerei auch in jenen Zeiten geleistet, die in Wahrheit von echter plastischer Gesinnung erfüllt waren. Was hier als Sonderleistung vom Gesamteuropäischen abzusetzen wäre, kann an dieser Stelle noch nicht erörtert werden.

Mehr ein Sonderverhalten wollen wir in der Zurückhaltung sehen, die unsere Malerei in jener entscheidenden Zeit bewahrte, da der Süden und der Westen in ungestümer Entdeckerfreude an die „Glaubhaftmachung“ der alten heiligen Inhalte gingen, d. h. an die Anerkennung des Betrachters, als mit besonderem Erfolge in Italien um die Perspektive der Linien, im Westen auch um diese, mehr noch um die Perspektive der Luft gerungen wurde. Die Zeit um und bald nach 1400 zeigt uns nicht wenige hochbegabte und meist mit Namen greifbare Persönlichkeiten in unserer Malereigeschichte, darunter — was bei uns wirklich nicht die Regel — ungewöhnlich große Meister der Farbe, wie den Wittingauer in Böhmen, Conrad von Soest in Westfalen, Meister Francke in Hamburg und Stephan Lochner im Rheinland. Wo wir aber, wie in Francke, Conrad oder Lochner, die Berührung mit der „burgundischen“, der niederländisch-französischen Kunst mit Händen greifen, da zeigt sich immer dieses eine Bild: am Anfange ein begeistertes Aufnehmen der westlichen Neuerungen, mit der Reife aber ein immer stärkeres Rückbesinnen auf den eigentlichen heiligen Sinn der Darstellung, eine Befreiung vom fremden Einfluß, kein Absinken, sondern ein Wiederfinden zum Eigensten. Nicht die Begabung zu perspektivischem Denken fehlt, sondern der Wille, die Anerkennung des Betrachters neben, ja über jene des Verehrenden zu stellen. Nur die betonte Konstruktion, die auf Richtigkeit drängt, wird abgelehnt, nicht die Eroberung der Erscheinungswelt selber.

Eine offenbar tief eingewurzelte, sehr besondere Auffassung vom Wesen der Gestalt, die sich im 15. und 16. Jahrhundert in den Nachkommen der großen staufischen Bildner (jetzt sind es Maler!) äußert und die in

Wahrheit schon bei jenen selber als freie Gebärde des Gewandes, vor allem als Blick wirksam gewesen, läßt die Deutschen in der Eroberung des „Jenseits von der Gestalt“ wahre Sonderleistungen finden, in der Landschaft wie im Raumstilleben. Hier läßt sich nun freilich — wie auch beim Wandelaltare — die alte ursprüngliche Zugehörigkeit der Niederländer zu uns nicht übersehen. Wir wollen deren große Kunst nicht einfach „annektieren“. Wir sehen allzu deutlich, wie frühe schon dieser ursprünglich westlichste Flügel unserer, damals zweifellos unserer Kunst, durch die eigenen starken Einwirkungen auf die französische, durch dauernde Mitarbeit an von Frankreich gestellten Aufgaben, schon im 14. Jahrhundert ein sehr eigenes Gesicht erhielt. Überdies sind nun einmal unter den Niederdeutschen die Niederländer ohne Zweifel die — mindestens im Malerischen — bei weitem Begabtesten. Sie sind im 15. Jahrhundert zuweilen unsere gern gesuchten Lehrmeister gewesen. Sie haben im 17ten eine glanzvolle Größe erreicht, die der innerdeutschen Malerei in dieser Unglückszeit Deutschlands gar nicht eignen konnte (wobei wiederum die kriegerische Mitarbeit der Deutschen heutigen Sinnes bei den Freiheitskriegen der Niederländer nicht vergessen werden sollte; sie war für die Blüte des niederdeutschen Westens sogar eine Voraussetzung und also ein, wenn auch unbewußtes, Opfer für die niederländische Kunst). Gerade durch das 17. Jahrhundert, in dem nicht wenige begabte Deutsche als Maler fast zu Niederländern geworden sind — wie im 15ten schon einmal Hans Memling —, hat das Schicksal es mit sich gebracht, daß der geschichtlich denkende Deutsche von heute auf die mindestens innerlich, nach 1648 auch äußerlich jenseits der Reichsgrenze lebenden Niederländer blicken muß, um seinen Anspruch auf vollen Ausdruck des Gemeindeutschen durch malerische Genien ersten Ranges erfüllt zu sehen, sehr im Gegensatze zur Dürerzeit. Rubens ist zwar „Reichsstil“, im Gegensatz zu Rembrandt; aber es ist schon mehr das spanische, als das deutsche Reich, das durch ihn spricht. Rembrandt — gar kein Reichsstil, aber auch kein typisch holländisches Wesen, ein großer Einsamer zuletzt, ursprünglich deutscher Art —, Rembrandt bleibt für uns der höchste Ausdruck dessen, was auch wir immer suchen, was im 13. Jahrhundert besonders der Naumburger Meister, in der Dürerzeit neben Dürer vor allem Grünewald, im Spätbarock vor allem das Paar Bach und Händel, in der Goethezeit neben Goethe selber vor allem Beet-



43 Konrad Witz. Christus und Petrus. Vom Genfer Altar. Genf, Museum

hoven ausgesprochen hat. Es besteht dazu ein inneres Recht. Es führt eine Linie von Dürer zu Rembrandt und zu den Niederländern überhaupt wie sonst zu keinem Volke. Es ist (nur äußerlich oft fast unsichtbar geworden) die Linie einer ursprünglich gemeinsamen Deutschheit.

In der entscheidenden Zeit um und kurz nach 1400 gehen in der Eroberung der Landschaft und des Raumstillebens für ganz Europa die Brüder von Limburg, dann die Eycks voran. Damals galten sie noch als Deutsche — ob es ihre heutigen Landsleute noch so heftig bestreiten möchten. „Als ich kann“, schrieb Jan van Eyck auf manche seiner Bilder. Den Paul von Limburg nannte der Herzog von Berry „mon aimé peintre allemand“, mein geliebter deutscher Maler! „Pays d’Allemagne“ hieß das Herkunftsland

der Limburgs wie der Eycks. Die Monatsbilder der Brüder von Limburg sind der kühnste Vorstoß in das Neuland der erlebten Landschaft, Landschaft nicht einfach als Augeneindruck, sondern als Lebensraum. Gewiß ist die Darstellung besonders des Winters, wie die Brüder sie bringen, am herrlichsten zunächst wieder von Niederländern, so von Pieter Brueghel gemeistert worden. Doch hat auch die oberdeutsche Kunst schon frühe ihre Sonderleistungen. Wenigstens nördlich der Alpen ist das Genfer-See-Bild des Konrad Witz von 1444 das erste große Landschaftsbildnis überhaupt. Die Landschaft trägt hier noch einen heiligen Vorgang in sich, aber sie trägt ihn wirklich in sich, sie ist ihm nicht angehängt, sie hat bereits einen erstaunlichen Ausdruck von Selbständigkeit. Sie wäre — und dies ist wirklich neu! — auch ohne die menschlichen Gestalten aus sich selber lebensfähig; selbst die niederländische Kunst hat um diese Zeit nichts in diesem Punkte Vergleichbares. Der allgemeine Vorgang im Werden der Landschaft ist bekanntlich der, daß die Bedeutung der menschlichen Inhalte abnimmt, der menschliche Stoff zur „Staffage“ sinkt und endlich verschwindet, daß zuletzt der Raum allein zur Person erhoben wird. Nun, hier ist kein Zweifel möglich: dieser letzte Schritt ist für das ganze Abendland zuerst von einem Oberdeutschen vollzogen worden, dem Regensburger Albrecht Altdorfer, dem wenig jüngeren Zeitgenossen Dürers. Seine Münchener Landschaft ist die erste gerahmte reine Landschaft Europas (um 1530).

Vorgänger waren als noch nicht rahmbare Bilder Dürers Aquarelle. Sie setzen schon in der Wanderzeit des jungen Genius ein. Sie werden von dem Künstler selber, ähnlich den Arbeiten des jungen Menzel, in ihrer weittragenden Bedeutung kaum geahnt worden sein. Wir Heutigen aber können sagen: viele Grundformen der späteren Landschaft namentlich des 17. und 19. Jahrhunderts stecken in diesen kleinen Blättern. Sie werden durchaus mißverstanden, wenn man in ihnen nur „Vorstudien“ sieht. Selbst wenn sie später als Nebenmotive verwendet werden konnten, sind sie als Aquarelle dennoch Ganzheiten. Die verschiedensten Eindrücke, die weite Ebene oder das ragende Felsenschloß, das fremdartig neue Italien oder das vertraute Franken, sind in einer reichen Reihe von Schöpfungen gemeistert. Die „intime Landschaft“ des 17. und des 19. Jahrhunderts, die aus einem kleinen Ausschnitt durch rechte Formgebung die Welt gestalten kann, ist



44 Albrecht Altdorfer. Landschaft. München, Pinakothek



45 Albrecht Dürer. Die Weidenmühle. Paris, Bibl. Nationale

in dem „Weiherhäuschen“ oder der „Weidenmühle“ völlig da. Daß das „Weiherhäuschen“ als begleitendes Motiv nachher im Kupferstich verwendet werden konnte, hebt die Selbständigkeit der ersten Fassung als in sich selber beruhender intimer Landschaft nicht auf. Daneben ist die traumhafte „Morgendämmerung“, aus der Zeit der Apokalypse, geradezu schon ein „Erdlebenbild“ im Sinne C. D. Friedrichs.

Damit ist einer der merkwürdigsten Zusammenhänge angeführt: die Zeit Dürers ist nicht nur eine reichste und höchst eigenartige Blütezeit deutscher Landschaftskunst gewesen; sie erlebt auch eigentümliche Vorformen der späteren Romantik von 1800. Es ist gewiß eine Romantik ohne romantisches Bewußtsein, aber dafür von weit stärkerer augensinnlicher Kraft, als die 300 Jahre spätere, die sich selber jenen Namen gab, noch besitzen konnte. Wir stoßen hier auf Sonder- und Eigenleistungen von äußerster Geprägtheit. Eine geistige Bewegung, die stärker als in irgendeinem anderen Lande, ja, die als etwas gänzlich Einmaliges aus dem Deutschtum der Goethezeit bricht, hat eine Vorform, die ebenso unvergleichbar und



46 Albrecht Dürer. Morgendämmerung. London



47 Wolf Huber
Christus am Kreuz

einseitig deutsch ist, in der Zeit Dürers. Die Zeit Goethes fühlte sich selber der Zeit Dürers verbunden. An sie dachte sie unbewußt, wenn sie „Mittelalter“ sagte. Ihre Trachten sogar wählte sie, selbst für Darstellungen aus viel älterer Zeit. Ihre höchste Forderung aber, die sie aus später Notlage erhob, Runge's Forderung nach der Landschaft als der letzten Rettung des Europäers, sie war schon in Dürer's Zeit erfüllt! Der Ausdruck innigster Naturliebe und strömender Wanderlust, wie er die Begleitlandschaften Cranachs oder Leonhard Becks oder Breus, auch der deutschen Schweizer (Hans Leu!) erfüllt, wie er ganz besonders bei Altdorfer und Wolf Huber durchbricht, ist zu jener Zeit nirgends sonst zu finden. Er kann die Land-



48 Albrecht Altdorfer. Die Alexanderschlacht. (Ausschnitt) München, Pinakothek 91

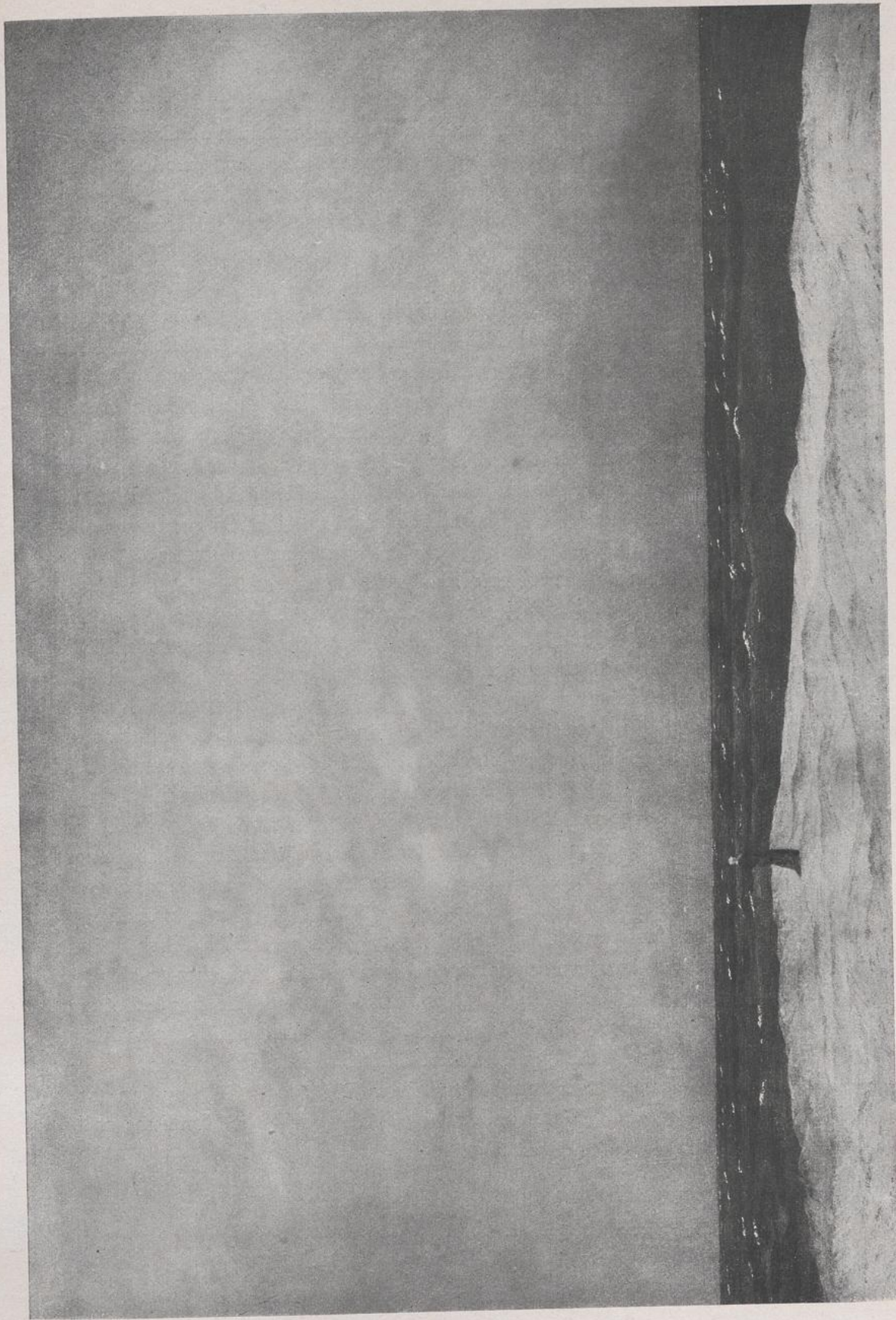
schaft vermenschlichen — die „Morgendämmerung“ Dürers, der übrigens viel mehr als nur ein Romantiker ist, bedeutet geradezu ein Selbstbildnis der Seele durch Formen der Landschaft —, er kann die Menschen verlandchaftlichen (Altdorfer, Grünewald, Huber); er kann die Landschaft so be-seelen, daß sie zum höchsten Ausdruck menschlicher Vorgänge wird (Altdorfers Alexanderschlacht); er kann sie auch jenseits der menschlichen Vorgänge zum ebenbürtigen und selbständigen Gegenspieler der Szene machen. Er schafft in Grünewalds Isenheimer Altar bei der Kreuzigung die großzügigste Landschaft der ganzen Zeit, eine Landschaft zudem, die nur bei einer Kreuzigung leben könnte. Ja, er lenkt den ganzen symphonischen Vorgang dieses einzigartigen Altarwerkes von dem toten Flusse der Beweinung in der Staffel zu dem tröstlich-friedlichen der Einsiedlerszene in der letzten Wandlung. Er schenkt damals dem Volke der Linie (von der noch zu reden sein wird) eine malerische Form der Zeichnung, die aus dunklem Grunde mit weißgehöhten Lichtern eine Sprache des Alls von schwer zu beschreibendem Reize gewinnt (besonders bei Altdorfer entwickelt). Dieser Trieb entdeckt auch — wieder als reine Erst- und Sonderleistung — den unmittelbaren Anblick der Sonne, Sonne nicht als Kreis, sondern als leise verquetschter Farbfleck gesehen, und er fängt so die blende Kraft der Lichtquelle ein. Er gibt der Sonne die Form des menschlichen Auges und schafft damit eines der schönsten von vielen nachweisbaren Beispielen dafür, daß die Dürerzeit zu zeigen versteht, was die Goethezeit besser nur zu sagen weiß. „Wär' nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt es nie erblicken.“ Das sonnenhafte Auge der Goethezeit ist die späte (und selbstverständlich unbewußte) Antwort auf die augenhafte Sonne der Dürerzeit. Hier lauscht man in Urgründe hinunter. Es ist die besondere Auffassung der Gestalt überhaupt, auch im engsten, im Sinne der Menschengestalt, die von Anbeginn her die deutsche Kunst, sichtbar als Erbin der germanischen, beherrscht. Gestalt ist ihr geformter Ausschnitt aus dem All, nicht Abschnitt, nicht abschließbares, das All nur vertretendes Einzelwesen. Ein solches braucht für seine Abgeschnittenheit ohne Zweifel einen Ersatz, der es erst vollwertig macht. Das ist die „bellezza“, die Schönheit. Die als Ausschnitt aus dem Unendlichen (aber als geformter Ausschnitt) gemeinte Gestalt braucht sie nicht. Grünewalds „Heiliger im Walde“ ist ein sprechendes Beispiel: keine per-



49 *Grünwald. Stehender St. Joseph im Walde. Wien, Albertina*

sönliche bellezza des Menschen, aber eine Schönheit des Ganzen, ein Wald-
ausdruck im Menschen, wie ihn keine andere Kunst Europas hervorge-
bracht hat. Keine andere Kunst Europas hat auch so frühe die reine Land-
schaft zum Gegenstande graphischer Wiedergabe gemacht (Altdorfer,
Hirschvogel, Lautensack).

Dieser Sinn für die Sprache des Alls in der Natur hat in der schweren Kri-
senzeit um 1600 noch Adam Elsheimer befähigt, an der Entdeckung der
italienischen Landschaft durch die Malerei des Nordens entscheidend mit-
zuwirken. Als dann in der Goethezeit der Schmerz der Deutschen über die
verlorenen alten Bindungen heftiger als in irgendeinem anderen Volke her-
vorbrach — keine Kunst war auch durch die „Paganisierung“ des 16. Jahr-
hunderts so ins Herz getroffen worden wie die altdeutsche —, da war das
Kühnste und Neueste, das, was an unverkennbarer Sonderleistung aus
eigenster Kraft gewonnen ist, wiederum die Landschaft, so wie sie
C. D. Friedrich sah. Die Zeit selbst hat die Kühnheit des „Mönches am
Meere“ verspürt. Sie antwortete mit Schrecken, mit Ablehnung oder mit
genialer Zustimmung (Kleist!). Die frühromantische Landschaft um 1800
als seelisches Selbstbildnis — das ist eine der kühnsten Taten in der Ge-
schichte deutscher Kunst, und sie steht zu ihrer Zeit völlig allein. Fried-
richs Bilder sind immer Bekenntnisse, sind Sinn- und Inbilder, und sie
haben dennoch zur Neuerobung der räumlichen Erscheinungswelt in
einer Zeit beigetragen, da selbst die französische Malerei noch nicht zu die-
ser bereit war (erst mit dem 1796 geborenen Corot setzt sie wieder zu
Neuem an; eine Erscheinung wie der ausgezeichnete Hubert Robert ist
noch durchaus 18. Jahrhundert). Vergleichbar sind als Altersgenossen
Friedrichs nur die Engländer Constable und Turner. Keine bewußte Ro-
mantik deutscher Art stand hinter ihnen; doch hat Constable seine Bilder
(hierin den Deutschen verwandt) als „Gebete“ aufgefaßt, und Turner hat
wenigstens eine Romantik des Vortrages entfesselt. Zu dieser gelangt
Friedrich nicht eigentlich, auch nicht der großartige Runge, den wie so
manchen aussichtsreichen bildenden Künstler der Goethezeit allzufrüher
Tod hinwegriß — als hätte der überdichte Wuchs unseres dichterischen,
musikalischen und philosophischen Schaffens von damals, dem grausamen
Daseinskampf in einem Urwalde vergleichbar, die Keime der sichtbaren
Formgestaltung ersticken müssen. Nicht selten war damals der Wille bei



50 Caspar David Friedrich. *Mönch am Meer*. Berlin, Schloß

den bildenden Künstlern, ein Wille von heiliger Strenge und Frömmigkeit, wie ihn wohl kein anderes Volk kannte, noch bedeutender als das Können. Aber man würde z. B. Runge, der an geistiger Bedeutung Friedrich übertraf, als Landschaftler hinter ihm mehr als zurückstand, doch schwer verkennen, wenn man ihn nur von diesem Gesichtspunkte aus sehen wollte. Das deutsche Bürgertum der Goethezeit, das nicht mit lauter politischer, sondern mit unmerklicher geistiger Revolution sich an die Spitze des Volkes setzte, es hat nach Graffs herrlichen Bildnissen der großen Deutschen erst in den Bildnissen Runges die höchste Verklärung gefunden. Dessen Plan der „Tageszeiten“ blieb gewiß Bruchstück. Aber auch was wir von ihm noch besitzen, ist so völlig und unverwechselbar eigen wie nur irgend etwas, das Deutschland auch in glücklicheren Zeiten geleistet hat.

Die Landschaft, wie Runge mit tiefer Leidenschaft sie gefordert, Friedrich mit beispielloser Kühnheit sie neu erobert hat, wie später Böcklin sie bei fast altdeutscher Farbigkeit sinnbildlich erlebte, wie Thoma sie noch einmal erweckte — die Landschaft ist an sich eine der beiden großen Möglichkeiten, den Raum zur Person zu erheben. Die zweite ist der *Innenraum* als *Stilleben*. Er gehört — im Gegensatze zu der Landschaft, an der auch die Nachbarn ihren oft sehr großen Anteil haben — so gut wie allein den Deutschen und vor allem den Niederländern. Das Raum-Stilleben unterscheidet sich scharf von den vorzüglichen und durchaus als Sonderleistungen anzusehenden Raumkonstruktionen Italiens. Seine allgemeine Entwicklungslinie entspricht jener der Landschaft. Auch der Innenraum als Person steigt, anfangs nur dem menschlichen Bedeutsamen angehängt, langsam hinter diesem auf, legt es still, verkleinert es und kann es zuletzt völlig verdrängen. Ohne jeden Zweifel ist das bei weitem Herrlichste in der Beseelung des Raumes zum wahren Stilleben, abgesehen von Dürers Hieronymus-Stich, durch die Niederländer des 17. Jahrhunderts, namentlich durch Jan Vermeer und die anderen Delfter geleistet worden. Aber an den Anfängen wie an der Krönung dieser rein nordischen Aufgabengeschichte ist Inner- und Oberdeutschland entscheidend beteiligt. Von der Anbetung der Könige im Schottener Altar (um 1360, nur ein fast zufällig gewähltes Beispiel!) über Jan van Eycks Arnolfini-Bild von 1434, über Dürers „Hieronymus im Gehäuse“, führt ein Weg der sich nachweisen läßt, zu den großen Holländern des 17. Jahrhunderts, die die menschliche Handlung still-



Pinder, Sonderleistungen 7 51 Albrecht Dürer. Der hl. Hieronymus

legen, die sie in den Hintergrund verbannen; er führt über Chodowiecki zu den Raumstillen G. F. Kerstings und — über eines der Kerstingschen Bilder von C. D. Friedrichs Werkstatt, eines, das schon den Menschen weglassen hat — zu Adolf Menzels Balkonzimmer von 1845. Hier ist etwas geschehen, das sich Altdorfers Tat für die Landschaft vergleichen läßt, wiederum eine Sonderleistung unserer Kunst. Der Mensch ist, wie bei Altdorfer aus der Landschaft, so hier aus dem Innenraume verschwunden. Dieser lebt von dem geheimen Austausch mit dem Außen, den Jan van Eyck schon gefühlt, den Dürer im Hieronymus-Stiche zu wundervoller Wärme vertieft hatte, den die Delfter immer wieder neu gesehen. Er lebt aber nunmehr mit einer geheimnisvollen Lebendigkeit, die wahrlich ohne Beispiel ist. Der Mensch ist verschwunden, und dennoch ist er vertreten: im Gepräge, so in dem geradezu „beseelten“ Stuhle vor dem Fenster (den das Sitzen geprägt hat, eine ausschließlich menschliche Möglichkeit). Licht und Wind haben sich in Überkreuzung verbündet; das Licht weht, der Vorhang leuchtet; Innen und Außen halten geheime Zwiesprache ohne den Menschen, und doch ist dieser fast noch gegenwärtiger, als wenn er sichtbar wäre. Der Fall ist einmalig, er ist auch beinahe folgenlos geblieben, aber er bezeugt wiederum eine deutsche Sonderleistung von Rang.

In einigem hatte Karl Blechen zwar nicht auf diese, wohl aber auf andere Leistungen Menzels vorbereitet. Zunächst ist unter den zahlreichen Eroberungen italienischer Landschaft für das deutsche Auge die seine wahrhaft verblüffend. Sie ist — nach den „Veduten“, aber auch nach der sehr besonderen Heroisierung durch Reinhart, noch mehr durch J. A. Koch — die erste ganz rein vom Augeneindruck ausgehende Darstellung, weit vor dem französischen Impressionismus. Ferner aber ist Blechen vielleicht der erste Europäer, der mit seinem „Blick auf die Hausdächer“ es gewagt hat, das rechtwinklige Verhältnis des Betrachters zur Bildfläche aufzugeben, auch dies in Richtung auf den Impressionismus, der als Ganzes dann freilich durchaus keine deutsche Form, vielmehr eine höchst geistvolle Sonderleistung Frankreichs geworden ist. Seit man (rund um 1400) begonnen hatte, sich einen einzelnen Betrachter in bestimmtem räumlichem Verhältnis zum Bilde vorzustellen — was die große Kunst des Mittelalters gleich vielen anderen großen Stilen gar nicht gewollt hatte —, seitdem hatte man diesen idealen Betrachter doch immer nur in zweien der drei Dimensionen



52 Kersting. Die Stickerin. Weimar, Schloß



53 *Adolf Menzel. Das Balkonzimmer. Berlin, Nationalgalerie*

des Raumes festgelegt: seine Entfernung vom Bilde gab der „Distanzpunkt“, die Höhe seiner Augen der „Augenpunkt“ und durch ihn der Horizont. Darum ist, wie wir wissen, gerungen worden, und den bei weitem bedeutendsten Anteil an diesem Ringen hat das Italien des 15. Jahrhunderts, insbesondere Florenz. Eines aber war bis in das 19. Jahrhundert niemals angetastet worden, auch nicht durch noch so tief gelegten Horizont: daß nämlich die Bilderscheingung in rechtem Winkel zum Blicke des aufrecht gedachten Betrachters stehen müsse. Darin lag gleichsam ein letzter Rest der alten Eigenständigkeit der Bildwelt, wie sie für ein mittelalterliches Fresko noch selbstverständlich, dort noch unbekümmert auch um Entfernung und Augenhöhe des Betrachters gelebt hatte. Dieser letzte Rest geht in einer kühnen Eroberung nun auch noch verloren, dies heißt: die Verknüpfung des Bildes mit dem Betrachter-Ich, zugleich dieses Betrachters völlige Gleichsetzung mit der Blicktätigkeit des Malers, wird nun erst zur vollen Deutlichkeit gesteigert — ein Vorgang, der in dieser Form mit Recht niemals Allgemeingültigkeit erlangt hat, aber in ihr sich mit der vollsten Reinheit ausspricht. Karl Blechen (und sehr bald nach ihm der junge Menzel) konnte im festgelegten Schrägblick von oben den Betrachter sich gleichsam mit dem Maler gemeinsam aus dem Fenster lehnen lassen. Dabei verschwindet der Bildboden, die untere Bildschwelle (gegen die freilich schon der Manierismus, er aber doch noch ohne Erschütterung des rechtwinkligen Verhältnisses zwischen Bild und Betrachter angegangen war). Diese „Bodenlosigkeit“ des Bildes ist Anzeichen eines heute im ganzen als tragisch enthüllten Vorganges: das spätere 19. Jahrhundert hat das Auge zu einer Alleinherrschaft geführt, die mit dem Verluste des architektonischen Gefühles bezahlt werden mußte. Raffinierte Bilder und nicht einmal ein eigener Rahmen dazu — das war das Ende. Das war und ist aber auch die Grundlage für neue Anfänge. Wir ringen heute um sie, und Deutschland wohl wiederum bewußter als seine Nachbarn.

Erkannte Tragik eines Vorganges fordert aber nicht von uns, die Augen vor den hohen Werten zu schließen, die gerade im Tragischen sich entfalten — wo bliebe sonst das Leben, das überhaupt nicht ohne Tragik gedeiht? Die ganze einzigartige Entwicklung der europäischen Malerei seit dem 15. Jahrhundert — etwas Vergleichsloses an sich — war durch die Anerkennung des Betrachters erst ermöglicht worden. Auch Rembrandts

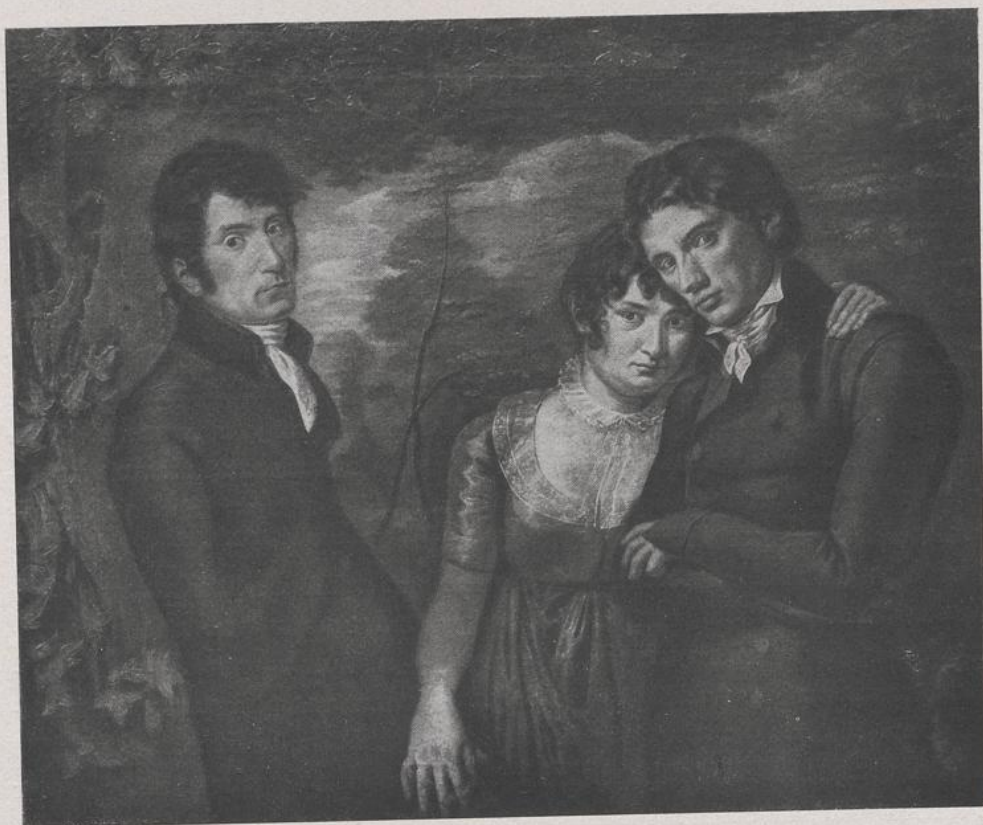
Form wäre ohne sie nicht möglich gewesen. Nur wissen wir heute, daß gleichlaufend, in unauflöslicher Verbindung mit dieser gewaltigen und für das geistige Wikingertum der Abendländer geradezu unvermeidlichen, ja unerläßlichen Eroberung die langsame Loslösung von eben jener gemeinschaftlichen Haltung erfolgte, die auf die Dauer allein die Gewähr eines echten Stiles bietet. Als Blechen seinen Blick auf die Hausdächer schuf, war die Gefahr des Stilverlustes durch Glaubens- und Gemeinschaftsverlust längst gerade in Deutschland klarer als irgendwo erkannt — was schließlich auch wenigstens eine Sonderleistung in allgemeinen Dingen der Kunst heißen darf. Das Verhalten unserer frühen großen Maler des 15. Jahrhunderts können wir heute als Warnung durch einen gesunden tiefinneren Trieb auffassen, Warnung nämlich, den Zweck nicht über dem Mittel, die erhabenen Inhalte nicht über den Formen ihrer Darstellung zu verlieren. Genau so bezeichnend wie dieses frühere Verhalten mag es wiederum für die Seltsamkeit der deutschen Kunst sein, daß in keckem Husarenstreiche gerade diese letzte Anerkennung des Auges als Alleinherrscher, gegen die sich die Vorfahren gewehrt, doch von einem Deutschen vollzogen wurde. Eines versteht sich von selber: monumentale Inhalte widersetzen sich dieser von Blechen und dem jungen Menzel und so manches Mal später von den Parisern gewagten Form des schrägen Herabblickes (die bei Blechen ja auch nur das bescheidenere Ausmaß einer Skizze duldeten). Monumentale Formen verlangen einen gewissen Grad von architektonischer Wirklichkeit, das heißt aber auch von Unabhängigkeit gegenüber dem Betrachter. Die Pyramide ist das fast deutlichste Beispiel. Sie ist ein Mal (wie auch unsere mittelalterlichen Dome), von den kleinen Menschen unabhängig. Sie ist ein freihingestelltes Ich der Form. Sie berechnet sich nicht nach dem Du (wie alle Kunst des 19. Jahrhunderts). Sie fordert Verehrung und verspricht Ewigkeit. Das impressionistische Bild fordert nur noch Mitsehen, „Mitgucken“, und was es — darin durchaus Kunstwerk — rettet, das ist fast nur noch ein Augenreiz, ein Augenblick.

Es ist für die Sonderstellung des deutschen Volkes vielleicht nichts so bezeichnend wie die rührend frommen Bestrebungen, mit denen seit dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts eine heilig begeisterte Jugend, die Jugend der Freiheitskriege, sich ganz bewußt bemüht hat, den abstürzenden Wagen der „Entwicklung“ aufzuhalten. Heiliger Inhalt, reine und große

Form, Kunst als Gefäß des Mythos und des Glaubens — das geht seit dem Siege der Aufklärung als Forderung durch die Gemüter eben jenes Volkes, das schon in seinen Vorvätern die Vereinseitigung der Kunst zum „Augenschmause“ schon bei den ersten keimhaften Anfängen als feindlich gewittert hat. Es ist das gleiche Volk, dessen große Kunst der Dürerzeit als einzige europäische durch den Verlust der tragenden Ganzheit gemeinschaftlichen Glaubens ins Herz getroffen wurde. Das Bewußtsein des Verlustes finden wir nirgends so stark wie bei den Deutschen der Goethezeit. Goethe selbst, der die „neudeutsche religiöse Kunst“ heftig verwarf, hat schreiben können: „Was sind wir gegen das 15. und 16. Jahrhundert? — Wahre Taugenichtse!“ Zahllos sind die Stimmen, gerade auch der Maler, die immer wieder den Schmerz über ein Verlorenes ausdrücken. Erst nun konnte ein Mann wie J. Asmus Carstens das Künstlertum wie ein Priesteramt auffassen (während vielfach größere Künstler der alten Zeit sich getrost als „Handwerker“ fühlen konnten). Das war Religionsersatz, wie die ganze Bildung von damals. C. D. Friedrich malte mit vollem Bewußtsein Bilder der verfallenden Kirche und rang um einen neuen Glauben, eine neue Kirche, die er nur noch in seinem einsamen Inneren erbauen konnte. Runge aber träumte von einem neuen Mythos, dessen Ausdruck sich Jünger widmen mußten, und von einer kommenden Gemeinschaftskunst. Seine „Tagenzeiten“ sollten einen heiligen Raum schmücken, keine Kirche, aber irgend etwas, das diese ersetzen könnte, gleich den Theatern und Museen, den „Bildungskirchen“ des 19. Jahrhunderts. Sie sollten die Deutschen wach- und zurückrufen zu gemeinsamer Hingabe als Diener am Werke, wie einst in den alten großen Zeiten, wo Kunst nicht Privatausdruck des einzelnen, sondern Dienst am gemeinsam Geglaubten gewesen war — und wahr ist es: gerade der Dienst, gerade das Überformale hatte früher die Form als selbstverständlich erzeugt; erst im 19. Jahrhundert wurde sie als solche ein „Problem“! Dagegen beruht gewiß die überwältigende Menge der Bildkunst des 19. Jahrhunderts auf dem völligen Alleinsein des Einzelkünstlers mit nur einem gedachten Betrachter, am besten gleich Besitzer. Friedrich Schlegel hatte als Mahner zuerst den neuen Mythos verlangt, dann aber erklärt, man müsse zum alten zurück. Die Folge war bei ihm selbst wie bei nicht wenigen anderen der Übertritt zur alten Kirche. Was aus diesem tiefbegründeten Gefühle an wirklicher Formengestaltung entsprungen ist, das

lebt im Besitze der heutigen Deutschen meist nur recht schwach, und wenn schon stärker, so doch mehr mit Hilfe des geschichtlichen Bewußtseins. Dort freilich kann es sich zu überraschend starker Wirkung entfalten. Sie wird wohl auf uns beschränkt bleiben.

Wir sprechen hier von einem Sonderverhalten, das wieder einmal ganz unübertragbar war, und das, bei nicht wenigen bedeutenden Leistungen, also durchaus Sonderleistungen, durch die hohe sittliche Absicht noch stärker zu den Heutigen spricht als in seinen Schöpfungen durch die museale Wirkung (die überhaupt keiner Kunst so ferne liegt wie der deutschen). Eine heilige Sittlichkeit lebte schon in Winckelmanns Verhältnis zu den Alten (Schadewaldt hat es an „Winckelmann und Homer“ schön gezeigt). Es war, wenn schon Klassizismus, so weniger der eines Formenwunsches als einer erhabenen *Gesinnung*. Nicht anders ist Goethes ganzes Leben der großartige und gelungene Versuch gewesen, die verlorene Ganzheit und Rundheit des Daseins wenigstens bei sich selber noch einmal gestaltend zu verwirklichen. Für die *Gesinnung* selber ist es zuletzt gleichgültig, ob sie bei dem nun unvermeidlich gewordenen Zurückblicke die Kunst der Mittelmeerländer oder die „Altdeutschen“, ob sie Homer oder „Ossian“ als Helfer rief. Gewiß mischten sich sehr verschiedene Einzelwünsche der Form. Die Sehnsucht nach dem Verlorenen selber blieb gleich. Von diesem Blickpunkte aus sind Klassizismus und Romantik überhaupt keine Gegensätze, sondern nur verschiedene Erscheinungen eines einzigen Verhaltens. Es ist in ungewöhnlich hohem Maße ein deutsches Verhalten gewesen. Es hat schon die priesterliche Selbsteinschätzung der Kunst durch Carstens hervorgerufen. Es hat auch in J. A. Koch oder Schinkel oder Friedrich oder Runge immer sittlich fordernd gewirkt. Es hat Jünglinge von 16, 18, 19 Jahren ergriffen. Es hat den jungen Franz Pforr und den jungen Friedrich Overbeck in Wien vor die alten Meister der Galerie geführt und hat sie den „Lukasbund“ gründen lassen, der gemeinschaftliches Urteil der Genossen über die Leistungen der einzelnen verlangte. Dann aber sind diese Lukasbrüder nach Rom gezogen, zur Villa Malta, bald zum Kloster S. Isidoro. Sie wären so gerne eine Gilde, eine *Zunft* gewesen, aber das war vorbei; sie wurden eher ein Konventikel. Die Fresken der Casa Bartholdi, der Villa Massimo entstanden. Cornelius, Schnorr, Führich traten auf. Die erste, fast unglaublich wirkende Askese der Form, wie der



54 Ph. O. Runge. „Wir Drei.“ Verbrannt 1931

junge Pforr sie 1809 (zur Zeit von Friedrichs „Mönch am Meere“ und von Runges „Morgen“!) versucht hatte, ihre künstliche, „altdeutsch“ sein wollende Sparsamkeit wich bald größerer Lebendigkeit. Der Eindruck nach außen war so stark, daß eine römische Adelsfamilie ihr Haus den Deutschen zur Verfügung stellte, die Massimo. Eine neue deutsche Kunst schien zu entstehen. Da sie aber aus einem rein geschichtlichen Instinkte von damals wohl einziger Art rückwärts sah, wo auch immer ihr der Blick frei war, so wurde sie unwillkürlich und gutgläubig-unbewußt in ihren Formen mehr altitalienisch als altdeutsch begründet. Eines doch trieb sie wieder mit bewundernswerter Urkraft hervor, das, wovon wahrscheinlich gar nicht gesprochen wurde, und das das Ehteste war: die Linie. Ihrer Bedeutung, der Bedeutung der zeichnenden Künste vor allem wollen

wir uns alsbald zuwenden. Wir wollen vorher nur Eines noch sagen: es war die *Gemeinschaftsarbeit*, und es war das *Fresko*, das bei den „Nazarenern“ wieder zu Ehren gelangen wollte. Eine *gebundene Monumentalkunst*, die von den Malern Fresken, Glasfenster, Mosaiken fordert, und zwar auch in *Gemeinschaftsarbeit*, sie erstreben auch wir Heutigen. Wir werden dabei die Nazarener, ihren heiligen Eifer, ihre sittliche Reinheit nicht vergessen dürfen, auch nicht ihren Dienst an der alten deutschen Linie.

Was aber das Fresko angeht, so können wir uns für die Zukunft auf eine Vergangenheit berufen, die weit größer ist, als der Durchschnittsdeutsche ahnt. Es sind Sonder-, ja Erstleistungen, die auch aus dieser zu uns sprechen, so die Wandgemälde der Reichenau aus ottonischer, die von Prüfening oder Gurk, von St. Gereon in Köln oder Schwarzhofsdorf aus staufischer Zeit. Fresken haben die Deutschen sehr viel mehr gemalt, als man heute noch sieht. Ungunst der Witterung und späte Übermalungen haben vieles zerstört. Wir wissen von Holbeins des Jüngeren großartigen Wandmalereien. Wir stellen die des Jörg Ratgeb im Frankfurter Dominikanerkloster wieder her und staunen über ihre früher uns völlig unbekannt gebliebene Großartigkeit. Wir haben aber auch im Süddeutschland des 18. Jahrhunderts, das unbefangener, gläubiger und formenreicher als der Norden war, in engstem Zusammenhange mit der ebenso unvergleichlichen deutschen Baukunst des Spätbarocks eine Freskomalerei erlebt, zu der wenigstens Frankreich — von den Niederlanden oder gar England nicht erst zu reden — nichts Entsprechendes kennt. Nur Italien, ursprünglich darin unser Lehrmeister, bleibt ebenbürtig und behält in G. B. Tiepolo sogar die Spitze höchster Möglichkeit. Im übrigen aber behaupten die größten der zahlreichen deutschen Freskomaler, behaupten über Tiepolo hinaus die ein Menschenalter jüngeren Oberdeutschen wie Franz Anton Maulpertsch und Januarius Zick eine europäische Sonderstellung. Die deutsche spätbarocke Wand- und Deckenmalerei, Tochter der italienischen, hat, als jene nachließ, noch Spitzen erreicht, die auch gegenüber Italien wahre Sonderleistungen darstellen. Sie hat dabei farbig die schönsten Überlieferungen der romantischen Richtung aus der Dürerzeit unbewußt weitergeführt. Auch sie aber lebte, mehr als jede andere europäische Kunst, von der Linie. Auch hinter ihr stand eine tiefe Neigung zu den *zeichnenden Künstlern*.