



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Sonderleistungen der deutschen Kunst**

**Pinder, Wilhelm**

**München, 1944**

Schluß

---

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

zur Voraussetzung seines feinsinnigen Schaffens nicht nur eine deutsche Erfindung, sondern einen deutschen Kunstzweig. Zuletzt gehört hierher eine dankbare Erinnerung an die wohl unvergleichlichen Orgelbauten deutscher Meister (Familie Silbermann u. v. a.). Deutsche Orgeln haben solchen Ruhm wie italienische Geigen. Da traf sich Musik mit bildender Kunst, trafen sich Klang und sichtbare Form. Deutsche Orgeln klangen und klingen (wie auch deutsche Glocken) über unser Land hinaus namentlich nach Osten hin, bis nach Kiew. Sie gehören in Deutschland, im Gegensatz zu Italien, an wichtigste Stellen der Kirche, dem Chore gegenüber, als glanzvoll beherrschender sichtbarer Aufbau, als „Orgelprospekt“. Der Spieltisch der Orgel von Weingarten mit seiner nächsten Umgebung ist sicherlich ohne jeden Vergleich in Europa. Der sichtbare Aufbau drückt aber auch die klingende Beherrschung des heiligen Raumes aus. Tragen wir zur Baukunst nach, daß der Orgel zuliebe die Westempore für die deutsche Baukunst namentlich der späteren Zeit unerläßlich geblieben — und damit auch wieder eine Sonderleistung ist.

#### S C H L U S S

Wie soll man dies nun alles zusammensehen? Wir sahen reine Erstleistungen, wie u. a. die erste völlig kreuzgewölbte Großbasilika Europas (Speyer), das erste plastische Freidenkmal (Braunschweiger Löwe), das erste nicht mehr wandverbundene klassische Reiterdenkmal (Magdeburg), die erste bildnishafte Darstellung mittelalterlicher Menschen aus der Zeit (Naumburg), das erste plastische Vesperbild, das erste größere Landschaftsbildnis wenigstens Nordeuropas (Konrad Witz), den ersten Malerstecher Europas (Schongauer), das erste Selbstbildnis engeren Sinnes (Dürer), die ersten selbständigen Landschaftsaquarelle (wieder Dürer), das erste eigenständige gerahmte Landschaftsbild ganz ohne Menschen (Altdorfer), das erste Schabkunstblatt, den ersten Steindruck, das erste Porzellan, die romantische Landschaft Friedrichs, die Frühleistungen Blechens und Menzels für das spätere „impressionistische“ Sehen.

Wir sahen Formen, die nie oder fast nie unsere Grenzen überschritten, so die Ritterkasernen des Nordostens, so die Monumentalgestalten der Klugen und Törichten Jungfrauen, so die plastische Christus-Johannes-Gruppe, so

den Statuenchor, den Wandelaltar, die Meisterzeichnung, den barocken Klosterkomplex mit der Kirche als Mitte, die Reihen überlebensgroßer Metallstatuen (Innsbruck), den Einturm der Großkirchen, die bürgerliche Hallenkirche mit ihren Gewölben, die romantische Landschaftskunst der Dürerzeit.

Wir sahen Formen allgemeinerer Herkunft, die die Deutschen allein behielten und vor allem steigerten, während andere bald auf sie verzichteten, so das Westwerk, den Doppelchor, den Kleeblattchor.

Wir sahen bevorzugte Leistungen wie die Holzschnitzerei, die Goldschmiedearbeiten, die Feinplastik in Ton, Alabaster, Buchsbaum, Elfenbein, die frühe Graphik, das Raumstilleben, die Rathäuser um 1600, die barocken Treppenhäuser, das Dorf, das Bauernhaus, die koloniale Stadtgründung; und es ist hier nicht alles noch einmal genannt, das uns bisher begegnete. Noch einmal sei nur an die Sonderstellung deutscher Waffenkunst erinnert.

Was lehrt schon jetzt dieser erste noch tastend gewonnene Überblick?

Nun, zunächst dieses Eine, daß das Volk des angeblich alleinigen Verarbeitens und „Vertiefens“ eine große Reihe eigener Neuschöpfungen hervorgebracht, daß es die so gerne vermißte „Initiative“ oft genug auch in der bildenden Kunst bewiesen hat.

Weiter: daß selbständige Wahl von Gegenständen auch selbständige Formen, und zwar sehr echte Formen erzeugt hat (Naumburg, die Klugen und Törichten, die Vesperbilder u. v. a.).

Weiter, daß diese Eigenschöpfungen zwar zum Teil auch Allgemeingut geworden, meistens aber — und dies gilt gerade für die wichtigsten, oft die großartigsten wie die Meisterzeichnung, den Statuenchor, den Flügelaltar, den barocken Klosterkomplex — diesem einen Volke allein verblieben sind, daß diese seine größten und echtsten Schöpfungen anders als die engverwandten auf musikalischem Gebiete seine Grenzen nie oder fast nie überschreiten konnten. Das gilt auch für echte Romantik jeder Art, es gilt für den ganzen, sichtlich tief wesenhaften Trieb deutscher sichtbarer Form, hinter aller Gestalt die Seele und hinter dieser das Unendliche selber spüren zu lassen.

Weiter ergibt sich: daß der gewisse Mangel an werbender und lehrender Kraft in Fragen sichtbarer Formgestaltung, der ja feststeht, jedenfalls nicht

Mangel an schöpferischer Kraft sein kann, daß er also auf unübertragbarer Eigenart beruhen muß. Man ahnt in etwas, warum wir die ewigen Rebellen Europas heißen.

Von dieser unübertragbaren Eigenart ist uns einiges aufgeleuchtet. Wir haben nicht die Aufgabe, eine Wesensdeutung deutscher bildender Kunst im ganzen zu versuchen. Wir blicken nur flüchtig auf einiges, das sich künftiger Deutung leichter anzubieten scheint. Wir dürfen sagen: „Formlosigkeit“ geht aus der Fülle des Reichtums nicht hervor, wohl aber ein eigentümlicher Mut, *M u t z u Z u m u t u n g e n* an den Ausdruck, die oft nur von den Größten zu meistern sind, *W i l l e z u m A u s d r u c k* aber immer, Wille immer, etwas zu sagen. Man hat dies längst gesehen, aber es bestätigt sich noch einmal im Anblick der Sonderleistungen.

Damit hängt zusammen, was man die „Museumsfremdheit“ unserer Kunst nennen könnte. Ihre Vertretung wirkt tatsächlich auffallend gering in den großen Galerien namentlich des Auslandes. Ihr Bestes ist oft, wie die Graphik, von kleinstem Maßstabe — weil er *a u s r e i c h t*, wenn Formbewegung und Formbegegnung entscheidet. Anderes, Großes auch der Ausdehnung nach, ist an festen Ort gebunden, wie die Flügelaltäre, wie die Barockkunst und natürlich (wie überall) alles Architektonische. Das Museum ist für echte Kunst an sich nicht das wahre Ziel. Es gibt freilich auch echte Kunst, die es immerhin erträgt; aber das ist überwiegend ausländische. Die deutsche Kunst erträgt das Museum weniger und wird darum schon von Museumsläufern weniger geschätzt, sogar schon weniger wahrgenommen. Sie erträgt das Museale weniger wohl aus dem gleichen Grunde, aus dem sie innerhalb ihrer Geschichte die Erschütterung des tragenden Glaubens schon im früheren 16. Jahrhundert schwerer verwunden hat als irgendeine ihrer großen Nachbarn: sie ist *r e l i g i ö s a n s i c h*.

Sie hat, innerlich mittelalterlicher als jede andere, am meisten sich gegen Kunst als Gegenstand des „Genusses“ gesträubt. (Sie ist darum, *w e n n* sie hier nachgab, auch leicht „geschmackloser“ geworden als jede andere, denn „Geschmack“ gehört zu ihrer Größe überhaupt nicht, so wenig wie zu Donatello oder Michelangelo! Große Kunst will nicht „geschmeckt“ sein). Selbst in dem Willen aber, die alten Dome gleichsam als Einzelpersonen gegen uns ausstrahlen, mehr als uns von ihnen einsaugen zu lassen, selbst darin liegt ein frühes und unbewußtes Sich-Wehren gegen das, was später

„Betrachten“ und gar „Genießen“ wurde. Die deutsche Kunst hat darin aus tiefem Triebe gehandelt. Sie ist zu allen guten Zeiten Dienst und meistens Gottesdienst gewesen, sie flatterte wie ein heimatloser Vogel, wenn sie nicht dienen durfte; und wenn die alten Bindungen verfielen, so hat der Einzelne oder hat der absichtsvoll geschaffene Bund noch spät um den Ersatz des Verlorenen gerungen.

Die deutsche Kunst hat die Linie gerne über die Farbe gesetzt. Sie wollte immer Bewegung geben — das gerade Gegenteil zu jenem „Traulichen“ und „Gartenlaubenhaften“, das manche ihr anhängen wollten. Wenn sie zur Farbe kam — es gibt durchaus eine deutsche Farbigkeit! —, so bevorzugte sie die starke und leuchtende. Sie ist zu starken Ausdrucksformen geneigt, geneigt auch zu U m w e g e n der Form, weil sie etwas sucht, was nur in Übersetzung sichtbar gemacht werden kann: das U n s i c h t b a r e. Sie denkt im Räumlichen gerne zeithaft, sie ist geheim musikalisch und hat vielleicht wirklich manchmal ihren reinsten Ausdruck erst da gefunden, wo sie selber nicht mehr war, wo Dichtung und Tonkunst ihr die fast allzu schwere Mühe abnahmen. Das Volk der Feinplastik, der Graphik und der Meisterzeichnung schuf auch die neue Sonate, das neue Streichquartett und das „musikalische Kunstlied“. Das Volk des Statuenchores, des Wandelaltares und des barocken Klosterkomplexes schuf auch die Smpnone. Gleiches Wollen lebte in der sichtbaren Gestalt wie in der hörbaren. Aber das sichtbar Gestaltete blieb meist bei uns, das hörbar Gestaltete eroberte die Welt. Zum Schluß möge dem Verfasser ein Geständnis erlaubt sein: bei seinem Versuche war dauernd eine Versuchung zu spüren. Es war schwer, Sonderleistungen hervorzuheben, nicht weil es an ihnen mangelte, sondern ganz im Gegenteil, weil sie so selbstverständlich und dicht im Ganzen ruhten, daß sie sich nur ungerne herauslösen wollten. Durfte man von Sonderleistungen unserer Kunst schreiben, ohne so einmalige Erscheinungen wie Holbein den Jüngeren als Bildniskünstler zu nennen? Durfte der Stil Grünewalds, der Stil so vieler anderer deutscher Meister ungenannt nur hinter allem stehenbleiben? Durfte kein Wort gesagt werden über die deutsche Ornamentik, deren Sonderleistung sich leicht beweisen ließe? Immer nahte die Versuchung, eigentlich die ganze Geschichte der deutschen Kunst zu erzählen. Zuletzt nämlich ist die ganze deutsche Kunst eine einzige Sonderleistung.