



Geschichte der deutschen Kunst

<<Das>> späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I. :
die Kunst der Gotik / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1930

Plastische Einzelwerke

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96210)

haltung gegenüber der neuen Gattung geführt hat. Heute kommt fast nur die Kölner Malerei in Betracht. In Köln läßt sich für die Spätzeit des 14. Jahrhunderts aus den Urkunden ein Viertelhundert Namen von Malern nachweisen, welche natürlich nicht alle mit Tafelmalerei sich beschäftigt haben müssen. Unter ihnen tritt zwischen 1358 und 1372 mehrmals ein Wilhelm von Herle auf, der identisch mit dem in der Limburger Chronik als bester Maler in deutschen Landen gepriesenen Meister Wilhelm gewesen sein wird. Mit ihm brachte man früher eine Familie von Bildern in Zusammenhang, von denen wir heute wissen, daß sie in Wahrheit eine Generation später entstanden sind. In dem etwa ein Dutzend kölnischer Bilder, die wir aus dem 14. Jahrhundert besitzen (keines indessen mit Meister Wilhelm in Verbindung zu bringen), zeigt sich eine gediegene Malkunst von wesentlich konservativer Haltung. Man vergleiche das in seiner Art vortreffliche Triptychon des Wallraf-Richartz-Museums (Abb. 595) mit dem gleichzeitigen Klosterneuburger Altar; es weiß noch nichts von den dort (allerdings mit Hilfe Italiens) schon in Angriff genommenen neuen Problemen. Fünfzig Jahre jünger, gleichzeitig mit dem Hamburger Altar, ist der Klarenaltar des Kölner Doms; von der »plastischen und epischen Großgesinnung« des Niedersachsens findet sich in der durchaus lyrischen Kölner Kunst keine Spur; das Hauptausdrucksmittel bleibt die Linie. Erst die Jahrhundertwende brachte auch für Köln die Wende im künstlerischen Stilwillen, die anderenorts schon früher eingetreten war. Wie nachdrücklich sie empfunden wurde, bekundet eben der Klarenaltar durch die 30 Jahre nach seiner Entstehung vorgenommene vollständige Übermalung, unter welcher in unseren Tagen die ältere Schicht zum Vorschein kam.

PLASTISCHE EINZELWERKE.

Das 14. Jahrhundert hat in beträchtlicher Menge — das 13. war hier noch sparsam — Einzelwerke hinterlassen, die durch ihre oft hohen künstlerischen Eigenschaften die Aufmerksamkeit fesseln, zugleich aber ein Rätsel zu raten aufgeben. Ihr Gegenstand ist überwiegend die Muttergottes, gelegentlich auch eine andere heilige Person. Daß sie irgendwie der Andacht zu dienen hatten, ist durchaus anzunehmen. Merkwürdig ist aber, daß sie niemals an ihrem ursprünglichen Ort sich erhalten haben. Aufstellung auf einem Altar ist durch Miniaturen beglaubigt (Abb. 210). Es gibt aber auch nicht wenig Exemplare von so beträchtlichen Dimensionen, daß dieser Aufstellungsort außer Betracht bleibt. Sie müssen an irgendeinem anderen Platz außerhalb des Chorraums gestanden haben, wo sie unabhängig von dem ordnungsmäßigen, vom Priester vollzogenen Gottesdienst einer intimen, persönlichen Verehrung zugänglich wurden. So z. B. Abb. 451. Wann und weshalb sie von ihrem

ursprünglichen Ort entfernt wurden, wissen wir nicht; genug, es ist in den allermeisten Fällen geschehen. In ihrem stilistischen Habitus schließen sie sich der monumentalen Plastik an, sie werden von den Bauhütten geliefert worden sein. Man bemerkt aber alsbald, wie wohltätig auf die plastische Form die Ablösung von der Architektur einwirkte; zwar nicht so, daß neue Motive gesucht worden wären, aber innerhalb des Gegebenen bewegt sich der Bildhauer bequemer, und die für sein Werk gewonnene Sonderexistenz läßt ihn zu freierer Durchbildung ein.

Die Loslösung des plastischen Einzelwerkes aus dem architektonischen Zusammenspiel hatte einen tieferen als bloß die Form angehenden Sinn. Dort an den Portalgewänden und Pfeilern war es Teil einer überweltlichen Ordnung von abstrakter Geistigkeit, wandte sich nicht als Einzelwerk an das Gemütsleben des Einzelnen. Hiernach aber begann das 14. Jahrhundert sich zu sehnen. Es ist eine Zeit scharf gespannter Gegensätze. Auf der einen Seite die offizielle Kirche ganz Autorität, fast mehr eine juristische als eine religiöse Anstalt, auf der anderen der überschäumende subjektive Gefühlsdrang nach unmittelbarer Vereinigung mit Gott.

Bis zum Offenbarwerden dieses Gegensatzes waren die Inhalte der Kunst Jahrhunderte hindurch unwandelbar dieselben gewesen. Wenn in der Frühzeit des 14. Jahrhunderts neue Inhalte, nicht einer, sondern mehrere zugleich, auftauchen, die Schranken des typisch festgelegten Bilderkreises durchbrechend, so geschah das nicht aus einem Bedürfnis der Kirche, sondern aus einem neuen Andachtsbedürfnis der Einzelnen. Die neuen Andachtsbilder haben sich denn auch nicht dem liturgischen Altardienste eingefügt, sondern außerhalb desselben sich einen Platz gesucht. Es war beinahe ein kryptoketzerisches Beginnen. Sie wagen es, willkürlich ausgewählte Momente der heiligen Geschichte aus ihrem Zusammenhang herauszugreifen, weiterzudichten, mit einem subjektiven Gefühlsinhalt zu erfüllen. Man hat als Quelle dieser Neuschöpfungen die Mystik ansehen wollen. Nur halb mit Recht. Die Lehrer der Mystik haben es immer wieder ausgesprochen, daß die wahre Frömmigkeit etwas rein Innerliches sei, ein Seelenzustand »âne bild«; jede Erregung der religiösen Andacht durch äußere Mittel, selbst die sinnliche Darstellung des Leidens und Sterbens Christi weisen sie von sich. Die Gefühlsrichtung, aus der jene neuen Andachtsbilder hervorgingen, sind also mit der Mystik nicht identisch. Aber doch sind sich beide Regionen benachbart und können ineinander überfließen. Sehr bezeichnend ist es, daß die Vorstufen nicht in der bildenden Kunst zu suchen sind, sondern daß es eigentlich dichterische Gedanken waren, denen erst später die Kunst, zuweilen mit Zwang gegen ihr eigenes Wesen, Gestalt gab. Bezeichnend in anderer Weise, daß mehrere der neuen Themata zuerst in Frauenklöstern aufkamen, sowie daß sie nur Deutschland angehören.

Das heilige Grab. Das 14. Jahrhundert erfand dafür eine völlig neue Form. Die ältere des romanischen Stils gab eine kleine, meist zentral angelegte Architektur, welche an die Grabkirche in Jerusalem erinnern sollte, meist eine Stiftung von zurückkehrenden Pilgern aus dem hl. Lande. Die reichste Fassung hat das hl. Grab in Konstanz in frühgotischen, dem Straßburger Langhaus sich anschließenden Formen. Die Figuren an den Pfeilern geben die zur historischen Szene gehörenden Gestalten in strenger architektonischer Gebundenheit: die Wächter, die Frauen, den die Salben anrührenden Apotheker; das Grab selbst ist leer und wird vielleicht zur Karfreitagsfeier den in Holz geschnitzten Leichnam aufgenommen haben. — Eine völlige Neuschöpfung ist das hl. Grab des 14. Jahrhunderts. Eine plastische Gruppe. Der Leichnam des Herrn liegt ausgestreckt da, eigentlich nicht in, sondern auf einem Sarkophag, an dessen vorderer Wand die schlafenden Wächter im Relief abgebildet sind. Hinter dem Sarkophag als stehende Rundfiguren die drei Frauen; nicht immer, aber oft außerdem noch die zwei Engel. Wie man sieht, ist es nicht ein bestimmter, durch die Evangelienerzählung gegebener Moment (wie ihn schon bei den Byzantinern die Malerei darstellte), sondern die lyrische Synthese verschiedener, einander folgender Vorgänge des Ostermorgens. Die Frauen erschienen ja, als Christus schon auferstanden war, hier aber liegt der Leichnam noch da. Auch von dieser Darstellung gilt, daß sie unvorbereitet, plötzlich und fertig auftritt, um dann länger als zwei Jahrhunderte mit unbedeutenden Veränderungen wiederholt zu werden. Das älteste Exemplar, ziemlich genau auf 1340 zu datieren, besitzt das Münster in Freiburg (Abb. 357). Die Gruppe ist in eine flache Nische eingebaut. Oben am Baldachin erscheint, in kleiner Figur, Christus als Auferstandener. Gelegentlich einer baulichen Veränderung im 16. Jahrhundert wurden die Frauen und die Engel entfernt. Man hat sie jetzt wiedergefunden und im Museum der Münsterbauhütte die zerstreuten Figuren im Abguß wiederzusammengebracht. Es besteht eine sehr enge stilistische Verwandtschaft mit den Skulpturen der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters (Abb. 353, 354). Außerdem erinnert die Architektur der Nische an das Grab Konrads von Lichtenberg ebendort. Nun hat sich in Straßburg früher auch ein hl. Grab befunden. Man kann es nicht beweisen, muß es aber für sehr wahrscheinlich halten, daß das Freiburger hl. Grab eine freie Kopie des Straßburger ist. Über die Entstehung des letzteren gibt der Chronist Klosener, ein Geistlicher am Münster, einen höchst merkwürdigen Bericht. Der Erbauer der Katharinenkapelle, Bischof Berthold von Bucheck, habe sich in derselben noch bei Lebzeiten sein Grabmal errichten lassen. Als er es betrachtete, prächtig wie es war, fiel ihm ein Gedanke aufs Gemüt: er dachte an die Karfreitagszeremonie, bei welcher ein hölzernes Bild von Christi Leichnam in ein hölzernes Grab gelegt wurde. Da sprach er: »Daz sol nit sin,

daz min grab gottes grab übertreffe — und dat do daz grab noch besser machen und schonre und gab es unserm herren got zu einem heiligen grabe.« Wir sind hier also in der ganz ungewöhnlichen Lage, die Entstehung eines Gattungstypus aus einem sehr individuell gearteten Vorgang in statu nascendi beobachten zu können *. Ob Berthold von Bucheck zu der damals in Straßburg in Blüte stehenden Mystik nähere Beziehungen hatte, ist uns nicht bekannt. Sein frommer Einfall wäre wohl in ihrem Sinne gewesen.

Der Schmerzensmann. Die Leidensgestalt Christi ohne Bezugnahme auf einen bestimmten Moment der Passionsgeschichte. Am Schluß des Mittelalters überaus häufig, begegnet uns diese Darstellung in den Denkmälern nicht früher als in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Das älteste uns bekannte Exemplar befindet sich im Museum zu Colmar. Aus dem Elsaß kam der Schmerzensmann nach Schwaben, wo wir ihn zuerst neben einem Portal der Hl. Kreuzkirche in Gmünd antreffen (Abb. 388). Er gehört hier nicht zum Dekorationsprogramm. Augenscheinlich ist es ein Devotionsbild als nachträgliche Stiftung von privater Seite.

Das Schutzmantelbild. Voraus ging eine in Dominikanerkreisen beiderlei Geschlechts sich mehrmals wiederholende Vision. Die plastische Fassung zuerst nachweisbar im 2. Drittel des 14. Jahrhunderts. Ein frühes Exemplar am Freiburger Münster (Abb. 386). Nicht viel jünger in der Wiener Stephanskirche (Abb. 383). Eine Symbolik von glücklichster Anschaulichkeit. Maria, die mater misericordiae, hat ihren Mantel ausgebreitet, unter dem eine Bruderschaft Schutz findet. Die nächste Nachahmung neben dem Südportal des Domchors in Augsburg; nur daß es hier nicht Maria, sondern eine andere Heilige ist. Die Augsburger Bildhauer hingen über Gmünd und Rottweil mit dem Oberrhein zusammen. Im 15. Jahrhundert greift das Schutzmantelbild in die Malerei über, für die es auch besser geeignet war.

Die Johannesgruppe (Abb. 384, 387). Aus der evangelischen Erzählung von Christi letztem Abendmahl ist ein einzelner Moment selbstständig und in einem Gedankengange weitergeführt, der mit der Hauptbedeutung des sakramentalen Vorgangs nichts zu tun hat: Johannes ist schlafbefangen, mit gelösten Gliedern an die Brust des Herrn hingesunken, der seinen linken Arm schützend auf seine Schulter legt, während die Rechte mit der Hand des Schlafenden spielt; die Glieder des Jünglings gelöst, der wachende Freund und Meister männlich fest und aufrecht, die Augen gedankenvoll in die Ferne gerichtet, als sähen

* Unter den erhaltenen hl. Gräbern ist nach dem Freiburger das nächstälteste Exemplar das in Schwäbisch-Gmünd aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Die Ähnlichkeit mit dem Freiburger erklärt sich aus der gemeinsamen Straßburger Wurzel. In diese Filiation gehört auch das hl. Grab in Oberwesel.

sie ein Schicksal herankommen. Die schwierige, vorbildlose plastische Aufgabe ist nicht ganz bewältigt, worauf es aber hier auch gar nicht ankam, sondern auf die Umsetzung eines tiefinnerlichen Seelenvorgangs in Gebärde. Die Visionen ekstatischer Frauen hatten den Moment schon lange erfaßt, ja, schon der hl. Augustin hatte geschrieben: »Als Johannes beim letzten Abendmahl an der Brust Jesu ruhte, trank er hohe Geheimnisse aus seinem innersten Herzen.« Und von der Schwester Adelheid im Kloster Katharinental wird von der Entzückung berichtet, die sie überkam, wenn sie vor dem Bilde kniete, »da sant Johannes ruwet uff unseres herrn herzen«.

Die Johannesgruppe ist geschaffen um das Jahr 1300 im südwestlichen Schwaben und über dieses Gebiet und die beiden Seiten des Oberrheins nicht hinausgedrungen. Etwa zwanzig Exemplare zählt man heute. Es sind alles leicht variierende Wiederholungen eines Urexemplars, von dem wir nicht wissen, ob es eines jener zwanzig ist. Vorstufen gibt es nicht.

Das Vesperbild (Abb. 389—393). Maria mit dem toten Christus im Schoß. Die Darstellung knüpft an die Abendgeschehnisse, mit denen das Passionsspiel den ersten Tag zu schließen pflegte, an; daher der kirchlich gebräuchliche Name Vesperbild. (Zur Bezeichnung mit dem italienischen »Pietà« liegt nicht nur kein Grund vor, sie ist auch mißverständlich, da bis auf Michelangelo die Pietà der italienischen Plastik unbekannt war.) Wenig Überlegung ist nötig, um uns zu sagen, daß die Darstellung nicht im Kopf eines plastisch denkenden Künstlers entsprungen ist. Der Malerei wäre sie eher zuzutrauen. Sie blieb ihr indessen fremd*. Sie ist ein Geschöpf der Dichtung; nicht des kirchlichen Dramas, an das man irrig gedacht hat, sondern der Lyrik. Dort hat sie ein langes Vorleben gehabt**, bis sie in die Bildhauerkunst übersprang. Schon im Text der gesungenen Marienklage war aus dem Strom der Empfindung immer deutlicher eine Vision des Auges aufgetaucht. Zuerst noch ist Maria unter dem Kreuze stehend gedacht: es verlangt sie, den Toten zu umarmen und zu küssen:

Gebet mir doch den toten Leib,
Da ich seine Mutter bin und ein viel armes Weib,
Daß ich mich sättige meiner Reue (Betrübnis)
Und mein Leid vielmals erneue.

Was hier noch Wunsch ist, wird im späten 13., im frühen 14. Wirklichkeit:

se nam sin hovet (Haupt) an den scot (Schoß)
unde sat (saß) also se were dot.

* Noch wesentlich anders das Emailbild des Klosterneuburger Altars, Ende 12. Jahrh., wo die Last von drei Frauen zusammen getragen wird.

** Von W. Pinder eingehend nachgewiesen.

Und beim Mystiker Suso wird das Bild noch deutlicher:

ich nam min zartes Kind uf min schoze und sach in an — do was es tot; ich legt in an und aber an — do en was da wedder sinn noch stimme.

Es geschieht hier also dasselbe, was der Entstehung der Johannesgruppe vorausgegangen war: aus einer Abfolge geschichtlicher Vorgänge wird ein einzelner Moment ausgeschieden, nur noch an ihn wird gedacht, das Gefühl verdichtet sich zum Bilde, zum Bilde einer Szene, die es historisch nie gegeben hat. Wo ein ganzer Chor die Totenklage anstimmt, ist es das nächste, sie mit den Mitteln der Malerei in die Sichtbarkeit überzuführen (so in Italien); wo schon die Dichtung den Monolog gewählt hat, ist die isolierende Kunst, also die Plastik, im Vorteil. Immer blieb es ein heikles Unternehmen, aber gehorsam einem Idealismus, der jede Beleidigung des Auges hinnahm, wenn nur der Gefühlswert stark und wahr herausgebracht wurde. — War also die stoffliche Grundlage schon in der Dichtung vorgebildet, so gehörte doch zur Umsetzung in die plastische Form eine Kühnheit, zu der allein das Erfülltsein von der religiösen Bedeutsamkeit die Ermächtigung gab. Auch ist man nicht stufenweise dazu gelangt, sondern, wie die Johannesgruppe, war es die Vision eines Einzigen in einem einzigartigen Augenblick. Daß wir das Urbild noch besäßen, ist nicht wahrscheinlich, doch wird man gerne glauben, daß das älteste unter den erhaltenen Exemplaren (aus der Klosterkirche Scheuerfeld auf die Veste Koburg gebracht) dem Urbild nahesteht (Abb. 390). Das Koburger Vesperbild ist nicht nur im Maßstab überlebensgroß, sondern auch, man möchte sagen überlebensgroß empfunden. Daß die Lage des Toten auf dem Schoße der Mutter aus dem historischen Bericht in keiner Weise zu rechtfertigen ist, sieht man sofort: es ist doch wohl bewußtermaßen die tragische Umwendung des gewohnten Madonnenbildes der glücklichen, lieblichen jungen Mutter. Gibt es doch auch eine Anzahl von Vesperbildern, auf denen der Tote kindhaft klein auf dem Schoße der Mutter liegt (Abb. 389). Im Koburger Vesperbild wirkt das Pathos überwältigend gerade durch seine Schlichtheit. Maria ist eine alte Frau ohne Schönheit, sie sitzt in Erstarrung da, der Leichnam auf ihren Knien kann keine leichte Last sein, aber sie fühlt sie nicht (wie auch in der Johannesgruppe Christus durch die Körperlast des Jüngers nicht aus seiner festen Haltung verdrängt wird). Keine laute Deklamation. Aber die schneidende Dissonanz des Hauptmotives übernimmt es, mit seiner eindringlichen linearen Symbolik das zerrissene Herz uns zu zeigen. Die Technik ist beinahe roh. Dem Koburger Vesperbilde im Typus nahestehend, etwas jünger und etwas nachlassend im Heroischen sind die Exemplare in Erfurt, Wetzlar, Naumburg, vielleicht exportiert die in Leubus in Schlesien und in Straubing.

Um die Wende zum 15. Jahrhundert erhöht sich noch einmal die Teilnahme für das Vesperbild, nur gilt sie jetzt nicht mehr so dominierend

dem Ausdruck, sondern erfaßt das Problem von der Seite der Form. Alles Unwirklich-Symbolhafte ist aufgegeben. Der Tote wird genau im gleichen Größenverhältnis wie die Mutter gebildet; er liegt, wie er in Wirklichkeit liegen könnte, horizontal, die Beine auf die Erde gestützt, der Kopf nur leise zurücksinkend, ohne daß man fürchten müßte, er bräche ab. Überhaupt ist das Grausige und Heftige verschwunden, aus der lauten Klage ist stille Wehmut geworden. Die fein durchgebildeten Einzelheiten lenken stärker die Betrachtung auf sich. Der Leichnam wird natürlicher und zugleich edler gebildet. Maria ist wieder jugendlich und schön geworden. Ein zarter Zug, daß sie nach der Hand des Sohnes greift. Der geschilderte Typus ist im Südosten zu Haus. Man muß sich vorstellen, worauf auch die oft wiederkehrende Gleichartigkeit des Werkstoffs, weicher Kalk- oder Gußstein, hindeutet, daß irgendwo, etwa in Niederösterreich oder in Südböhmen, eine Zentralwerkstatt bestand, welche das vielleicht an einem berühmten Wallfahrtsort befindliche Urbild in unzähligen Wiederholungen für den Versand anfertigte. Sie sind zu finden außer in Österreich (Abb. 393) und Böhmen (Abb. 435) im östlichen Baiern, in Schlesien, in besonders schönen Exemplaren in Magdeburg und Danzig (Abb. 392), in noch weiterer Ausstrahlung in Schweden, Siebenbürgen, Oberitalien (hier 14 mal). — Eine entgegengesetzte Richtung, nämlich bewußt auf das Häßliche hin, verfolgt eine kleine Gruppe westdeutscher Vesperbilder, über die wir hinweggehen würden, zeugte die Erfindung nicht von einer starken künstlerischen Gestaltungskraft. Die besten Stücke besitzen die Museen in Bonn (Abb. 391) und in Münster. Die Furchtbarkeit der ausgestandenen Leiden erweist sich an der Erbärmlichkeit des toten Körpers; er ist zerbrochen wie ein Strohhalbm, fleischlos dürr, über und über mit Blut überlaufen, das an den Wundmalen der Hände zu einer dicken Traube geronnen ist; die Köpfe sind unnatürlich groß; wir sehen vor uns nicht eine übersteigerte Natürlichkeit, sondern ein schauriges Gespenst. Dem Möglichen näher und dadurch noch erschütternder wirkt das Münsterer Vesperbild; Christus ist mit dem Unterkörper von den Knien der Mutter herabgeglitten, hängt herab wie eine schlaffe, leere Hülse. —

Es liegt in der Natur der Sache, daß die mobile Plastik den Wechseln und Umbilden der Zeit leichter erliegt als die immobile, und in besonderer Weise müssen wir von den Devotionsbildern annehmen, daß nur ein kleiner Bruchteil ihres Bestandes auf uns gekommen ist. Auch so noch ergänzt derselbe unsere Kenntnis vom 14. Jahrhundert in bedeutsamer Weise. Es läßt sich im allgemeinen nicht anders sagen: von etwa 1330 ab verfällt die Bauplastik einer Erstarrung im Konventionellen; die Bedeutung der neuauftretenden Andachtsbilder ist es, daß sie ihr einen neuen, warmen Blutstrom zuführten. Er ging vom Inhalt, von der religiösen Empfindung aus. Und damit stand die Kunst plötzlich

auch vor einem neuen Formproblem. Dasselbe war so beschaffen, daß sie wohl hätte vor ihm erschrecken dürfen. Denn der gegebene Inhalt — das ist das Merkwürdige an fast allen der neu auftauchenden Themen — verlangte eine Gruppe. Nun ist aber die Gruppe etwas dem Urwesen der plastischen Kunst Fremdes, weshalb die mittelalterliche Kunst sie in der Rundplastik immer vermieden hatte, selbst dort, wo sie vom Gegenstand gefordert gewesen wäre, wie z. B. bei der Verkündigung oder der Heimsuchung; sie gab auch dann nur isolierte, formal beziehungslose Figuren, selbst räumlich voneinander getrennt (z. B. im Dom von Regensburg Maria und der Engel Gabriel an zwei verschiedenen Pfeilern). Im Schutzmantelbild geht die Erfindung durch eine unwirklichkeitsmäßige Anordnung der Schwierigkeit aus dem Wege. Das hl. Grab bringt eine Zusammenstellung, keine Gruppe im höheren Sinn. Aber im Johannesbilde und Vesperbilde war kein Ausweichen möglich: es waren zwei kontrastierte Gestalten — ein Wachender und ein Schläfer, eine Lebende und ein Toter — in nächste körperliche Berührung und Verschränkung zu bringen. Eine formale Aufgabe schwerster Art war hier zu lösen ohne die leitende Hand der Tradition. Aber sie war ja nicht um ihrer selbst willen gestellt, sondern weil ein heiliger Inhalt es verlangte. Des Dilemmas zwischen Form und Ausdruck werden sich diese Künstler nicht einmal sehr bewußt gewesen sein (wie Michelangelo es war, als er das der italienischen Kunst fremde Thema aufgriff). Ihre Wahl war im voraus getroffen. Nicht darauf kam es ihnen an, Dissonanzen formal zu überwinden, sondern sie als ausdruckerzeugende Kräfte einzustellen. Wo es um die reine Form geht, fühlt sich der Deutsche unsicher, sucht er Erleuchtung durch eine fremde Autorität; selbständig bis zur Kühnheit wird er, wo der Imperativ seines Innenlebens es heischt. Wie schnell hatten doch im Laufe des 14. Jahrhunderts die erlernten Formen sich abgenutzt. Um am Leben zu bleiben, muß die Kunst wahr sein, Wahrheit heißt in ihr allererst Übereinstimmung mit dem inneren Leben. Daß dieses noch die Kraft besaß, da und dort die erstarrte Form zu durchbrechen, auch auf die Gefahr der Formlosigkeit hin, war es nicht für die Kunst ein Glück? Michelangelos Pietà ist formvoller als die deutsche des 14. Jahrhunderts — selbstverständlich —, aber stärker an Ausdruck ist auch sie nicht. Formlosigkeit kann gerechtfertigt sein, wenn der gewollte Ausdruck nur in ihr zu finden ist, wohl; doch auch dies nur dann, wenn ein übermächtiger, allgemein verstandener, unbezweifelt wertvoller Gemütsinhalt es gebietet. Man kann das eine fruchtbare Formlosigkeit nennen. Sie war von alters das Schicksal und, recht verstanden, das Privilegium der deutschen Kunst.