



Abb. 1. Aus A. Dürers Rosenkranzfest in Prag.

Motto:

In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein
Des engen Erdenlebens fühlen. Faust, I.

I.

Über Wert und Wesen der deutschen Kunst der Renaissance.

Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, daß der Deutsche in der Welt seiner alten, heimischen Kunst viel weniger sich zu Hause weiß als in der italienischen oder niederländischen und selbst der, der nicht nur aus Pflicht, sondern aus Neigung sich mit ihr beschäftigt, pflegt sich an ihrem idyllischen Mikrokosmos zu erbauen und darüber ihre weltgeschichtliche Stellung zu vergessen. Geblendet von dem Glanze südlichen Wesens, glaubt man in der italienischen Kunst die klassische Gestaltung der europäischen Kultur des 15. und 16. Jahrhunderts zu erkennen, der gegenüber auch die größten Leistungen deutscher Kunst doch in den Schatten zurücktreten. Dies Urteil scheint ja auch der Gang der Geschichte zu bestätigen und der Gedanke liegt nahe, in dem schließlichen Erliegen der deutschen Kunst der italienischen gegenüber den Beweis ihres geringeren Wertes und der inneren Schwäche der deutschen Kultur überhaupt zu sehen. Aber Frankreich war auf diesem Gebiete längst „erlegen“ und hat die Welt doch im 18. und 19. Jahrhundert vor sich auf die Kniee gezwungen und die wilden Stürme des 16. Jahrhunderts, die aus dem germanischen Norden über den heiteren Süden einherbrausten, sind mehr als ein Wetterleuchten für die Renaissancekultur gewesen. War es schließlich nicht die Herkulesarbeit deutschen Geistes, die die Säulen der südlichen Tempel zertrümmerte, um der neuen Zeit im Norden den Boden zu bereiten? Man pflegt diesen Problemen gegenüber meist geltend zu machen, die Stärke des deutschen Wesens liege auf intellektuellem Gebiete, das Volk der Dichter und Denker verfüge nicht über dieselbe starke Sinnlichkeit wie der Romane, deswegen hätte es auf dem Gebiete der bildenden Kunst gegenüber den romanischen Nationen, Italien und Frankreich, zurücktreten müssen, ja gelegentlich hört man sogar die Meinung, es gäbe auch auf künstlerischem Gebiete nur Deutsche, aber keine eigentlich kulturell selbständige, für sich lebende und in ihrer Gesamtheit wirkende, deutsche Nation.

Zu einem solchen Urteil kann man aber nur gelangen, wenn man, in der Anschauungsweise der Kunst der Italiener befangen, den Wert der deutschen Kunst nach der realen oder

idealen Nähe oder Ferne dieses scheinbar alles überragenden Poles der Zeit bemißt, statt sie in ihrer nationalen Sonderexistenz und aus dieser heraus ihre weltgeschichtliche Bedeutung zu begreifen. Je mehr für uns gegenüber der italienischen Renaissance das Mittelalter auch in seiner künstlerischen Bedeutung gewinnt, steigt Interesse, Liebe und Bewunderung für die Eigenart dieser mit ihm so innig verwachsenen Kunst, die nicht nur ein völlig selbständiges nationales Gepräge zeigt, sondern auch in der nordischen Kunst des 16. Jahrhunderts ohne Nebenbuhler dasteht trotz des schon frühzeitig beginnenden Einflusses romanischen Geistes. Der Grad der äußeren Abhängigkeit der deutschen Kunst von der italienischen oder niederländischen Renaissance ist daher eine Angelegenheit von ungleich geringerer Bedeutung als die Frage nach dem Prinzip der persönlichen und nationalen Verarbeitung des Übernommenen und der inneren Selbständigkeit dieser künstlerischen Kultur. Deshalb darf über diesen Berührungen mit fremder Kunst nicht das eigentlich grundlegende Problem deutscher Renaissancekunst übersehen werden und das ist ihr Verhältnis zum Mittelalter.

Noch immer erblickt man so häufig in dem Mittelalter den großen Gedankenstrich, den die Geschichte zwischen Antike und Renaissance gemacht hat, übersieht seine positiven gewaltigen Leistungen und gewöhnt sich in der Renaissance das Erwachen aus Nacht und Grauen zu paradiesischer Herrlichkeit zu sehen. Damit ist aber jedem objektiven historischen wie kunstwissenschaftlichen Verständnis der Boden entzogen. Denn einerseits wird die tatsächliche wertschaffende Bedeutung des Mittelalters verkannt, andererseits gewöhnt man sich nach den Erkenntnisprinzipien und den Idealen der italienischen Renaissance zu urteilen. Es geht nicht an, daß man die deutsche Renaissance erst mit dem Zeitpunkt der Übernahme der italienischen Formen beginnen läßt und auf diese Weise den Begriff Renaissance so ganz ausschließlich mit dieser äußerlichen Folgeerscheinung identifiziert, statt die besondere Art ihrer Neuzeitlichkeit ins Auge zu fassen¹⁾. Gewiß erstreckt sich der gegen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts sich vollziehende Umschwung auf geistigem und künstlerischem Gebiete über Frankreich, Deutschland und Italien in gleicher Weise. Aber man kann nicht sagen, diese Bewegung erhalte da oder dort ihre „klassische“ Gestalt. Denn die hemmenden wie fördernden Elemente sind in jedem Fall positiv wirkende Kräfte, die sich in den künstlerischen und kulturellen Leistungen äußern. Diese Äußerung zu verstehen, nicht sie zu schulmeistern, ist Aufgabe des Historikers. Man darf daher vor allem nicht vergessen, daß im Süden das Mittelalter in der Kunst niemals eine solche durchaus selbständige und große, alle Teilgebiete der bildenden Kunst gleichmäßig umfassende Sondergestaltung wie im Norden in den Domen und Klöstern erhielt, wo das erwachende Volkstum sich seinem Geist aufs innigste verbunden hatte. Daher kam es, daß die Bewegung der Renaissance hier in Deutschland einen vom Süden sehr wesentlich verschiedenen Verlauf genommen hat, der eben in erster Linie Richtung und Ziel auch durch den mittelalterlichen Geist erhielt, um so mehr als die Zeugnisse griechischer Kultur hier ferner als anderwärts lagen. Die weltgeschichtliche Bedeutung deutschen Geistes und deutscher Kunst liegt daher vielleicht weniger in der besonderen Art der Verarbeitung der italienischen Renaissance als in der Fortentwicklung und Vollendung der großen Gedanken des Mittelalters durch einen in seinem Wesen sich immer schärfer umreißen den nationalen Geist. Die Rezeption der Antike steht hiebei ganz an zweiter Stelle. Gewiß ist auch die Renaissancezeit des Südens in ihren wichtigsten Lebensimpulsen mit dem Mittelalter innig verbunden. Denn in der Renaissance der romanischen Völker lebt der mittelalterliche Gedanke der Reinigung der Welt von ihrer schlechten Vielheit weiter, von der sie sich nur

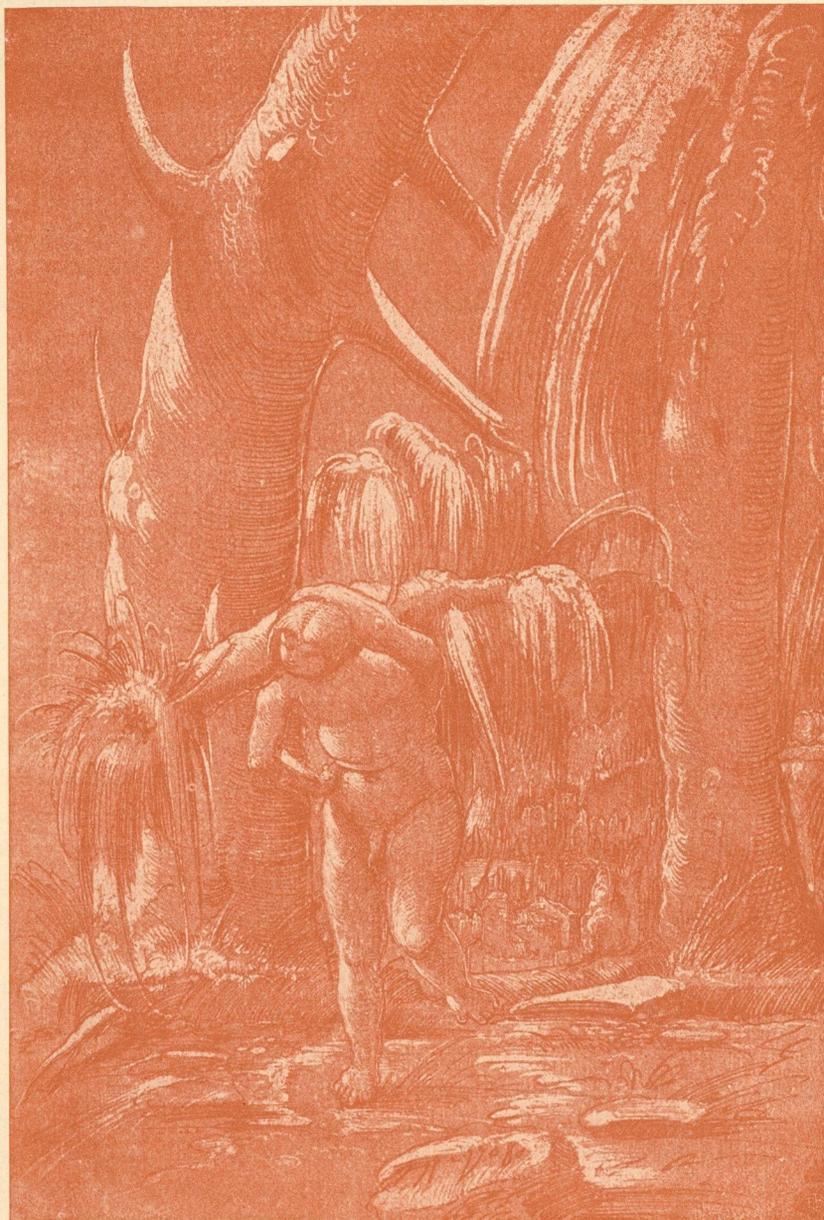


Abb. 2. Albrecht Altdorfer, Der wilde Mann
aus der Sammlung Lanna, z. Z. London (Privatbesitz).

durch die Erhebung zum Allgemeinen, zur objektiven Einheit, zur Urwahrheit und Schönheit, dem Göttlichen, befreien zu können glaubte. In der „Renaissance“ des deutschen Geistes pflanzt sich die große Idee des Mittelalters vom Einswerden des Einzelnen mit dem All-Einen fort. Für sie ist das Göttliche nicht ein im Ideal realisierter schöner Zustand des Daseins, sondern die jedes Individuelle schaffende und immer unergründliche, lebendige Zaubermacht. Man wollte daher nicht so sehr das Ideal in einer objektiven Einheit verwirklichen, als die alles bestimmende Idee aus dem Wesen des Individuellen gewinnen. Die großen Klassiker der italienischen Renaissance suchen im Formalen die ordnende Regel im Dasein, die Deutschen den Urgrund des alles Einzelne bestimmenden Gesetzes. Die Italiener verwirklichen ihr sinnliches Ideal, die Deutschen suchen hinter die Idee des Individuellen zu schauen. Rafael führt uns die heitere Harmonie olympischen Daseins vor Augen, Dürer läßt uns einen Blick tun in die düsteren Rätsel des Daseins, Rafael wandert mit uns auf die stolzen Höhen des Lebens, Dürer und seine Zeitgenossen zeigen uns sein wildes Gedränge in dunkler Tiefe, seine brutale Energie ebenso wie die Erhabenheit seiner Macht.

Die deutsche Kunst fand den Ausdruck für Ideen, die man in der italienischen Kunst der Renaissance vergeblich suchen wird. In der Fahnenrägerzeichnung des Urs Graf, eines Schweizer Künstlers des 16. Jahrhunderts (Abb. 3), ist das Schreiten zum Ausdruck eines starken Willens geworden, der beide Figuren gleichmäßig beherrscht, als unsichtbare Macht sie vorwärts treibt, in dem ihrem Zuge folgenden, so energisch sich biegenden Gedenkstein lebt, am Boden seine festen Kurven gräbt, die riesenhafte Fahne wie eine Wolke in der herben Luft des Morgens erzittern macht und sie hineinzwingt in diese Gewalten, deren wohldiszipliniertes Leben so eigensinnig und unerschütterlich an unserem Auge vorüberzieht, wie der eiserne Gang des Schicksals selbst. Man sieht das Gesetz in der Geschichte, hört nichts von Geschichten der handelnden Persönlichkeiten, denkt nicht an ihr Tun als vielmehr an die Macht des überpersönlichen Willens, das Geschick in der Geschichte. Man sieht deshalb keine Sonderprobleme des Raumes, denn der Raum ist geformt aus dem Gestaltmotiv der Figuren, Äußerung desselben Willens, der jene bildet und leitet. Bei Hans von Kulmbach (Abb. 4) kommt der Gedanke im Sinne der italienischen Renaissance zum Ausdruck: die imponierende, wohlberechnete Haltung des Körpers, der Raum ein stilles Begleitmotiv für die Fahnen-silhouette, sonst tote Bühne für diese stolze Persönlichkeit, die mit prahlerischer Selbstgefälligkeit durch ihr bloßes Dasein wirken will. Der Bildgedanke erschöpft sich in der sachgemäßen Wiedergabe des Körpers der Figur und ihrem Fürsichsein, das die Idee eines Überpersönlichen nirgends in Erscheinung treten und den Willen allein zur Charakteristik der Persönlichkeit sich äußern läßt.

Dürer schildert (Abb. 5) weder das überpersönliche Gesetz, noch das stolze Gebaren der Rittergestalt in ihren isolierten Bewegungen. Das Tun ist nicht bloß eine momentane Aktion, sondern Resultat eines wohldurchdachten Bildgedankens, in dem sich etwas von der Gesetzlichkeit des Daseins selbst verkörpert. Deshalb wird hier das persönliche Wollen zugleich zum Ausdruck eines transzendenten Willens und die Bewegung der Figur verharret in jenem Zwischenstadium, das die Antike so unübertrefflich zu schildern verstanden hat, wo das Stehen zum instinktiven Gehen, das freie Handeln zum traumhaften Tun wird und jene Dämmerphären des Lebens erscheinen, in denen über allem Persönlichen die Macht des Schicksals lastet wie der Schatten der Nacht über dem morgendlichen Leben. Dürers Figur gestikuliert nicht. Der Ausdruck liegt allein in der Form, in dem versteckten Tatendrang der Konturen, dem heimlichen Suchen erwachender Kräfte, die aus fernen Tiefen in einer



Abb. 3. Urs Graf, Fahnenräger. Handzeichnung in Basel.



Abb. 4. Hans von Kulmbach, Fahnenträger
Frankfurt, Städelsches Institut.



Abb. 5. A. Dürer, Fahnenchwinger,
Stich (1508). B. 87.

fast eleganten Welle über die phantastische Silhouette des Baumstumpfes hinweg in die Fahne, die Arme emporfluten und schließlich die Hand an das Schwert drängen, dessen ruhige Horizontalen mit der feierlichen Geraden des Hintergrundes einen so willkommenen Kontrast bilden zu dem heraufziehenden Sturm in den Gliedern der Gestalt. Dürer geht über das bloße Ausbalancieren der Standfigur hinaus, indem er sie zum Raum das heißt Bildmotiv zugleich macht. Daher begleiten teils die landschaftlichen Einzelheiten die Gestalt, teils bestimmen sie diese selber wieder in ihrer Erscheinung, während in dem Gegenstück nur Löcher links und rechts in der Bildkomposition zu sehen sind. Kulmbachs Figur ist eine unbeholfene Travestie italienischer Renaissancekunst ins Deutsche, Dürers Werke sind durchdrungen von der eigenwilligen, gesunden Lebenskraft germanisierter Antike, die, aus dem Mittelalter herübergenommen, mit der neuen Zeit sich verbindet. In der stummen Elegie des Gesichtes spielt die heitere Vergangenheit mit einer ungewissen Zukunft im Augenblick des Kampfbeginnes. Die Figur, das ganze Bild wird zum Begleitmotiv des Ausdruckes des Gesichtes, das Sinnliche zum Symbol des das persönliche Leben erfüllenden Geistes, dessen Inhalt die metaphysischen Beziehungen zwischen Persönlichkeit und Schicksal bilden, wie in der klassischen Tragödie, die hier vermittelalterlich aus dem Ereignis in die Zuständlichkeit des Daseins hinüberleitet. Im Anschluß an die mittelalterliche Weltanschauung ist anderwärts

die Figur von der neuen Zeit noch sehr viel konsequenter in ihrer Ausdrucksbewegung zum Gestaltmotiv des ganzen Bildes geworden, wobei gelegentlich die Bildidee sich von der klaren Endlichkeit wohlproportionierter Körperwelt völlig loslöst, um im Halbdunkel sich in das Wunder der Ewigkeit zu verlieren. In der Bannerträgerin Altdorfers (Abb. 6) drängen die kreisenden Kräfte aus metaphysischem Dunkel ins formengebende, rasende Licht, das Himmel und Erde, Endlichkeit und Unendlichkeit vereinigt in dem leidenschaftlichen Tanze. — Die Bäume in Altdorfers Zeichnung (Abb. 2) sind alle einem Zaubergarten entwachsen, in dem das Einzelne nur im Ganzen als der wunderlichen Metamorphose des Einzelnen lebt. Die Zweige und Blätter werden zu wildem, stürzenden Lichte, das aus goldenem Schatten niederströmend, wie ein Sendbote des Himmels den schweren Gang des Erdgeborenen begleitet.

Die Wahrheit findet der Deutsche dort, wo ihm der Reichtum des Individuellen zusammenwächst zu dem großen Wunder der Einheit. Er geht daher bei seinen Gestaltungsmodi zumeist jeweils von der Individualität seiner Bildvorstellung aus, die eben als Vorstellung so leicht den Weg zur Einheit in dem persönlichen Schauen findet. Er weiß nicht mit solcher Sicherheit wie der Italiener objektive Grundsätze für die Beziehung von Figur und Raum sich zu schaffen. Aber die Werke der deutschen Kunst gewinnen gerade deshalb eine so große Bedeutung für die Geschichte der Kunst, weil sie fast alle aus dem Gedächtnis geschaffen sind²⁾. Die Naturstudien dienen dem Deutschen zumeist nur als Bereicherung seines sinnlichen Vorstellungsbesitzes, aus dem heraus er dann frei das Bild entwirft, ohne die berauschte Phraseologie des Südens, aber auch ohne jene Artisten-trivialitäten. Gewiß steckt auch unsern Größten noch der Philister und Pedant in den Knochen und die Mühsal des Rechnens guckt so häufig aus allen Ecken und Winkeln ängstlich heraus. Aber dieser zähe Ernst des Ringens hat schon um seiner selbst willen manchmal etwas Erschütterndes, wie ein Menschenantlitz, auf dem das Schicksal im Kampfe mit der Persönlichkeit seinen harten Willen in den Ecken und Falten bildet. Doch ist das Resultat ein oft prinzipiell anderes als in der italienischen Renaissancekunst. Das Gesetz ist dem Deutschen nicht ein ästhetisches, sondern ein ethisches Postulat, nicht etwas zu der Sache Hinzugedachtes oder über sie Hinweggedachtes, sondern ihr etwas Immanentes, ihre eigentliche geistige Wesenheit. Der Romane findet die Einheit relativ so leicht durch den transzendenten Standpunkt seines Wesens den Dingen gegenüber. Das Konventionelle ist ihm deshalb Bedürfnis, weil es ihn innerhalb dieser freiwillig gesteckten Grenzen seines Handelns frei macht; die Freiheit innerhalb der formalen Einheitlichkeit seines Denkens und Handelns ist ihm der Lohn dieser selbst geschaffenen Gesetzlichkeit, für den Deutschen dagegen ist eben



Abb. 6. Albrecht Altdorfer, Bannerträgerin aus d. Sammlung Lanna, z. Z. Privatbesitz, London

das Zusammenwirken wie der Gegensatz der starren Macht des überpersönlichen Gesetzes und des persönlichen, freien Tuns fast stets das objektive Problem seiner Darstellung. Deswegen spürt man so häufig den Krieg, die Revolution, die Ruhe vor dem Sturm in Dürers Schöpfungen, weil diese feindlichen Mächte in der Bildform sich so schwer binden wollen.

Man kann dies am besten an der Rolle erkennen, die die Ausdrucksbewegung im künstlerischen Gestaltungsproblem des Deutschen spielt. In Michelangelos Gestalten ist die Mimik herausgewachsen aus dem Gesamtmotiv des Körpers, der ganzen Erscheinung. Der Deutsche sieht dagegen in der Geste nicht bloß eine Bewegung oder ein Erscheinungsmotiv, sondern den Ausdruck einer übersinnlichen Idee, die, an das Motiv der Geste gebunden, die Gesamterscheinung des Körpers oder Raumes bestimmt und sie nur so weit zu Wort kommen läßt, als sie sich der Geste anzupassen vermag. Rafael ist erst sehr spät und unter Einfluß von Michelangelo auf diese Probleme gestoßen. Aber auch dann ist ihm die Ausdrucksbewegung Mittel zum Zweck der Realisation seines Einheitsideals. Für den Deutschen bleibt meist die Gestaltung der vergeistigenden, übersinnlichen Idee das formale Problem der Darstellung. Hierin folgt die deutsche Renaissancekunst ganz den Spuren des mittelalterlichen Geistes und sie hat diese Ideen sowohl bei der Körper- als auch bei der Raumgestaltung zur Durchführung zu bringen versucht.

Die Heiligendarstellungen des 13. Jahrhunderts aus einem Kalendarium der Münchener Hof- und Staatsbibliothek sind hierfür ein lehrreiches Beispiel (Abb. 7). Der Geist, der Gesicht und Hände leitet, regiert auch die Formen der Gewandung. Während die Renaissance durch Stoffdraperien die Glieder des Körpers organisierte und dessen Positionen in eine imposante Geste zu verwandeln verstand, wird hier die Erscheinung der Gewandung zum formgewordenen Willen reiner Geistigkeit. Den Italienern wird die Körperbewegung so leicht zur Geste. Deshalb war einer ihrer Größten Michelangelo. Der Deutsche kommt hier von der Geste, als dem determinierenden Gestaltmotiv, zur Erscheinung. Die Handbewegung des heiligen Andreas (links beg.) scheint sich in der zweimaligen Ausladung der Gewandung nach rechtshin zu wiederholen und die exakte, spitzwinklig gebrochene Grenzkontur der Kleidung ist eine willkommene Resonanz für die spitzfindige Logik, die aus dem Denkergezicht des Heiligen spricht. Auf den nüchternen Gelehrten folgt sodann in dem Symon mit dem kurzen Barte und den leidenschaftlich geschwungenen Kurven um die verdüsterte Stirne, der Choleriker. Alles ist streng zusammengefaßt, die weißen Grenzkonturen verschwinden gegenüber den breiten massiven Farbflächen, die in ihren straffen, steilen, querverlaufenden Silhouettierungen überall wie Ketten die tatbereiten Glieder umschließen, indes oben in gewittrigem Antlitz Blitze aus den Augen schießen und nervös die Finger über die Bibel spielen. Der jugendliche Melancholiker in dem heiligen Thomas, mit der weichen, in langen schlichten Kurven müde herunterhängenden Gewandung, aus der die Silhouette des leicht geneigten Kopfes sich entwickelt, ähnlich wie der steife Nacken des Symon in der steilen Kurve des Mantels wurzelt. Die Hand, die das Buch in dem Mantelstreifen hält, geht bei Thomas in einer runden Kurve in das Buch über, beim Symon entsprechend dem allgemeinen Charakter des Ganzen läuft sie in kantigen Grenzlinien aus. Die Farbdifferenzen in der Gestalt wiederholen sich auch im Buche, das beim Symon dem künstlerischen Gesamteindruck ebenso angepaßt ist als wie das Gesicht. In dem kahlköpfigen Paulus, zuletzt der schulmeisterliche Pedant und Phlegmatiker, dessen fades Kopfoval das Grundmotiv für die ganze Gewandung geworden ist, die gehorsam wiederholt, was das Gesicht oben sagt.



Abb. 7. Kalenderheilige aus einem Kalendarium der Hof- und Staatsbibliothek, München, 13. Jahrh., Thüringische Schule.



Abb. 8. A. Altdorfer, Petrus. Stift Seifenstein.



Abb. 9. A. Altdorfer, Johannes. Stift Seifenstein.



Abb. 10. Grünewald, Entwurf zu einem Christus in Gethsemane(?), Dresden.

Auch die beiden Apostel Albrecht Altdorfers (Abb. 8 und Abb. 9), über zwei Jahrhunderte später entstanden, stehen prinzipiell noch auf demselben Standpunkt wie ihre Vorgänger des 13. Jahrhunderts. Die Geste ist determinierendes und charakterisierendes Gestaltmotiv geworden, das über die bloße Beschreibung körperlicher Positionen hinweg, die Idee dieser Ausdrucksbewegung aus den besonderen sinnlichen Zusammenhängen der ganzen Figur abzuleiten versucht. Der handfeste, derbe Draufgänger bei Petrus, die verhaltene Leidenschaft des jungen Schwärmers bei Johannes; die körperliche Gesamterscheinung ist das „Gesicht“ der Gestalt.

Eine besonders charakteristische Leistung stellt auf diesem Gebiete Grünewalds Entwurf (Abb. 10) zu einem Christus in Gethsemane dar. Die Metaphysik der Geste hat



Abb. 11. Erschaffung Evas, Miniatur, 13. Jahrh., Paris



Abb. 12. Erschaffung Evas, Wandgemälde Kloster Wienhausen, 13. Jahrh.

sich hier auf die ganze Erscheinung des Körpers übertragen; wie ein verwundetes Tier mit Tod und Leben kämpfend, kriecht der Held der christlichen Heilsgeschichte tastend und schwankend über den Boden fort, greift wie ein Blinder in die leere Luft, richtet den Oberkörper auf und bricht hinten schon wieder in sich zusammen. Der Körper ist nur das sekundäre Bindeglied für diese ergreifende Mimik der Extremitäten, deren Erscheinungsmotive, in markanten Wulsten der Gewandung rhythmisch wiederholt, wie lastende Ketten sich über den Körper ziehen. Der Körper wird so zu einer vervielfachten Wiederholung der Geste und bleibt im übrigen nur Gelenk, während die großen Italiener ihn zum bestimmenden Ausgangspunkte aller Motive machten. Grünewald schildert nicht das Ringen eines Helden — das schöne, starke Menschentum, nicht das Heroische, sondern den elementarsten Lebenswillen jenseits aller Menschlichkeit, die Brutalität der Natur. —

Ähnliches wie für die Einzelfigur gilt gelegentlich auch für das gesamte Raumbild. Die Gestaltungsweisen des Mittelalters wußte die deutsche Kunst der Renaissance im Gegensatz zur italienischen sich zu erhalten oder wieder zu erringen. In der Erschaffung Evas (Abb. 11), einer Miniatur der Pariser Nationalbibliothek, sind Himmel und Erde, Wasser und Wolken aus demselben sich rundenden Grenzmotiv geformt, dessen welligen Motiven die Bäume ebenso folgen wie die Silhouetten des Körpers Adams oder die gliedernden Gewandfalten Gott-Vaters. Es ist dasselbe sinnliche Grundmotiv, dasselbe Lebensprinzip, aus dem hier die Erscheinung alles Lebendigen sich formt. Diese anschauliche Einheit wird deshalb hier nicht durch die dreidimensionale Richtigkeit des Raumes, nicht von einer überindividuellen Bildidee her wie in der Hochrenaissance, sondern durch die sinnliche Wesensähnlichkeit der Teile gewonnen. Man darf dabei nicht vom „Stilisieren“ sprechen. Denn auch das Wandbild in Wienhausen (Abb. 12) wäre im gewissen Sinne „stilisiert“. Aber in der Erscheinung der Figuren und der übrigen räumlichen Einzelheiten ist mehr das Individuelle, das Verschiedene als das Gemeinsame betont und dem entspricht auch die bloße Beschreibung der persönlichen Handlung in der Bewegung, die in dem Pariser Bilde sich in einer überpersönlichen Stimmung verflüchtigt, genau so wie die individuelle Erscheinung dem Formenwillen des Ganzen sich unterwirft.

Der Fall liegt in Dürers Krönung der Maria durchaus analog (Abb. 13). In dem Motiv der Wolken formt sich derselbe Wille, der in den fliegenden Mänteln der Engel tobt und den widerspenstigen Geistern mit sicherer Schöpferhand ihren Platz bei dem Haupte der Maria anweist, Ordnung in das krabblige Chaos zu ihren Füßen bringt und die Engelserscheinungen aus nächtlichem Dunkel zum harten Licht des Tages zwingt. Man sieht nirgends eine isolierende Grenze, sondern in der übersprudelnden Lebendigkeit unüberschaubarer Gestaltenfülle lebt das unsichtbare, gestaltlose Gesetz, der im Verborgenen schaffende Schöpfergeist, der uns vom launigen Eigenwillen des Kleinen zur heimlichen Majestät des Großen führt. In Rafaels vatikanischem Bild mit der Krönung der Maria erschöpft sich der künstlerische Gestaltungswille in der Organisation des Figürlichen. Die Ausdruckskraft des Künstlers reicht nur soweit als die Grenze des Körperlichen. Die Engel wie Bälle über den Häuptionern der Gruppe; bei Dürer formen sie sich aus den Wolken und verlieren sich in wolkenlose Fernen. Man kann die Analoga hierzu nicht in der Sixtina suchen; denn dort gehen die Engel wohl in die flimmernde Unendlichkeit über, trennen sich aber gleichzeitig von der schönen Endlichkeit, sind nicht aus demselben Gestaltmotiv geformt wie der beherrschende Mittelpunkt des Ganzen, die Madonna; bei Dürer sind — sinnlich gesprochen — alle gleichen Wesens, sie sind allzumal Diener eines gemeinsamen, unsichtbaren Herrn. Man darf die schönen Positionen oder Einzelsilhouetten der Gestalten Rafaels nicht mit ihren sinnlichen Relationen verwechseln. Es gibt da sinnlich viel Unebenheiten in den Beziehungen dieser oft nur für sich gesehenen Einzelmotive, selbst in Rafaels reifsten Werken. Die geometrischen Figurationen, die Rafaels Gruppenbilder bestimmen, sind deshalb abstrakte Sondermotive in den Bildern, weil sie wohl die räumliche Position der Figuren, nicht aber auch ihren eigenen Aufbau bedingen. Insoferne als bei Dürer Gruppengrenze und Figuren-Silhouette aus denselben Motiven entwickelt sind, mag man behaupten, daß an künstlerischer Einheit seine Schöpfung die Rafaels übertrifft³). Damit soll aber Dürer nicht gegen Rafael ausgespielt werden, sondern nur angedeutet sein, worin die Individualität der deutschen Kunst überhaupt besteht. Die deutsche Kunst ist ja selbst von italienischen Gestaltungsprinzipien nicht frei geblieben und man findet sie sogar noch



Abb. 13. A. Dürer, Maria als Königin der Engel, Holzschnitt (1518).

vor der Zeit, in der sie durch die Berührung mit der italienischen Kunst ihre entscheidenden Richtlinien erhielt. — Daß diese Art künstlerischer Gestaltung nicht etwa das naheliegende Resultat der „Holzschnittechnik“ gewesen ist, sondern vor allem sich aus der besonderen, auch anderwärts um diese Zeit zu findenden deutschen Erkenntnisweise entwickelte, läßt die Kreuzigungsdarstellung Hans Baldung Griens (Abb. 14) erkennen⁴). Auch hier wird man vergeblich nach differenzierenden Gebärden Umschau halten. Die Idee des Ganzen, der Schmerz, versinnlicht sich in der flackernden Unruhe des die nächtliche Dunkelheit durchzitternden Lichtes, das jenseits aller Gegenständlichkeit oder Handlung selber das transzendente Geschehen im

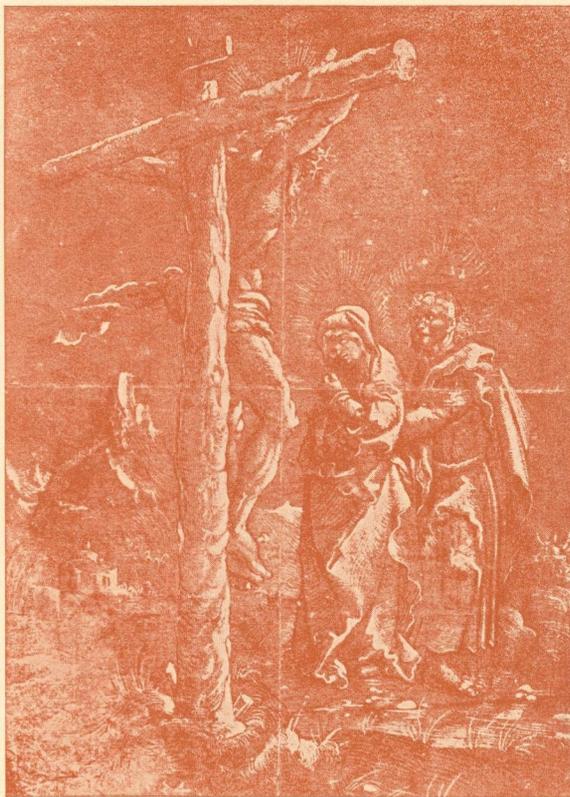


Abb. 14. H. B. Grien, Kreuzigung. Handzeichnung
Berlin, K. Kupferstichkabinett.



Abb. 15. Schule Dürers, Kreuzigung
Dresden.

sinnlichen Sein zu erfassen versucht. In der Dürer zugeschriebenen Kreuzigungsdarstellung (Abb. 15) kommt der Gedanke mehr im Sinne der italienischen Renaissance zum Ausdruck: Die Geste ordnet sich der anmutigen Pose der Figuren und der kompositionellen Klarheit und Ruhe der Gruppe unter, deren Pyramidalmotiv sich in der Landschaftskulisse wiederholt. Die Ausdrucksbewegung hat mithin nur insoweit ein Recht im Bilde, als sie sich dem von ihrem metaphysischen Gehalte unabhängigen Ideal der körperlichen und räumlichen Einheit und Klarheit zu fügen vermag. Die Trauer will Schönheit, nicht allerfüllende Idee sein, wie in dem Bilde Griens (Abb. 14). Die Handlung wird in dem Dresdner Gemälde zur konventionellen Devotion, in der Zeichnung dagegen die gesamte Bilderscheinung zum überpersönlichen Ausdruck des dramatischen Gedankens.

Ein Hinweis auf Dürers scheinbar ähnliche Gestaltungsgrundsätze würde übersehen, daß in dem Dresdner Bilde Gruppe und Kreuz zwei verschiedene, sich gegenüberstehende Motive sind. In der hiermit zu vergleichenden Komposition Dürers dagegen (Abb. 16), erscheint ein einheitliches, aus dem Boden sich entwickelndes Gruppenmotiv, das in Spiralenform um das Kreuz herum sich aufwärts windet und in dem Arm des jammernden Johannes, der einzigen auffallenden Geste, mündet, um von hier wieder mit dem Blicke Christi und dem Körper der hinstürzenden Madonna in die Tiefe zu versinken. Die ganze Gruppe wird so zur Geste, auch in den Farben: Grelles, motivisch sich oft scharf isolierendes Licht mit teilweise wieder sanften Übergängen nach dem nebeligen Grau des Hintergrundes, dessen schlichte Kurvaturen



Abb. 16. A. Dürer, Christus am Kreuz (1508). B. 24



Abb. 17. N. Riedt, Kreuzigung (1586), Basel.

mit dem Baummotiv die dramatischen Kadenzen der Gruppe in die schweigende Ferne leiten. Später hat man sich von dieser historischen Szenerie und den traditionellen handelnden Persönlichkeiten ganz frei zu machen versucht, um die Idee rein als solche wirken zu lassen.

In der Kreuzigung des Nicolaus von Riedt (Abb. 17) der Märchenzauber der heimatlichen Berge neben dem Pathos weltgeschichtlicher Begebenheit. Der Raum ist jedoch nicht Bühne für die Gestalt, so wenig wie die Gestalt die Handlung darstellt. Sie ist verkörpertes Schicksal, das in jedem Teil des Bildes erscheinen soll. Deshalb sitzt der Stamm so wurzelfest wie gewachsen in der aufsteigenden Bodenwelle und schmiegt sich an die Kurve der Wade, formt das Schamtuch das Motiv der sich ausbreitenden Hände, bittet das Auge Christi nicht um Mitleid des Beschauers, sondern sieht erwartungsvoll hinüber zu dem von unten aufleuchtenden, fernen Licht, dem Siegeszeichen seines Opfers, des neuen Lebens, das aus gewittrigen Tiefen kommend, über die steilen Höhen des Todes triumphierend emporsteigt. Das Ereignis ist nicht so sehr Drama als Erfüllung des Gesetzes, die hier durch das Bild illustriert werden soll; den inneren gesetzlichen Zusammenhang zwischen der handelnden Persönlichkeit und der unsichtbaren Schicksalsmacht zu schildern, ist hier freilich mehr Inhalt der Darstellung als Gegenstand der Bildgestaltung. Von dieser rein künstlerischen Seite her hat Grünewald das Problem aufgegriffen.

In dem auferstehenden Christus des Isenheimer Altars zu Colmar (Abb. 19) hat Grünewald nicht wie der Künstler des Leonardo zugeschriebenen Bildes der Berliner Galerie die richtige physiologische Beschreibung des Emporschwebens studiert, das Endziel der Darstellung



Abb. 18. Evangelist Matthäus, Evangeliar Ottos III. (11. Jahrh.), München, Hof- und Staatsbibliothek.

ist auch nicht die bloße Glorifikation der Persönlichkeit Gottes, sondern der sichtbare Übergang seiner körperlichen Endlichkeit in die körperlose Unendlichkeit des Lichtes, die Metamorphose seiner Menschlichkeit zur Gottheit. In der priesterlichen Feierlichkeit des Gestus offenbart das Ereignis nicht bloß die Erfüllung des göttlichen Gebotes, sondern die Erscheinung gewordene Wundermacht des Weltengesetzes, das jenseits alles persönlichen Fühlens und Wollens, dem Tun die Vergänglichkeit des Augenblicks nimmt und es hineinzwängt in das ewige Sein, in die heilige Größe der Weltenordnung⁵). In dem Evangeliar Ottos III. (Abb. 18) findet sich Verwandtes⁶). Nur wird hier die Majestas des Gesetzes in seiner unerbittlichen Organik, nicht die mystische Verwandlung des Diesseits ins Jenseits gestaltet. Die mittelalterliche Welt mit ihrer großen Sehnsucht nach der Erkenntnis des Absoluten und ihren pantheistischen Anschauungen, die das Göttliche nicht in einer Person, sondern als determinierende Macht im Handeln wie im Sein suchten, lebt auch dort noch weiter, wo ein Ereignis nicht unmittel-

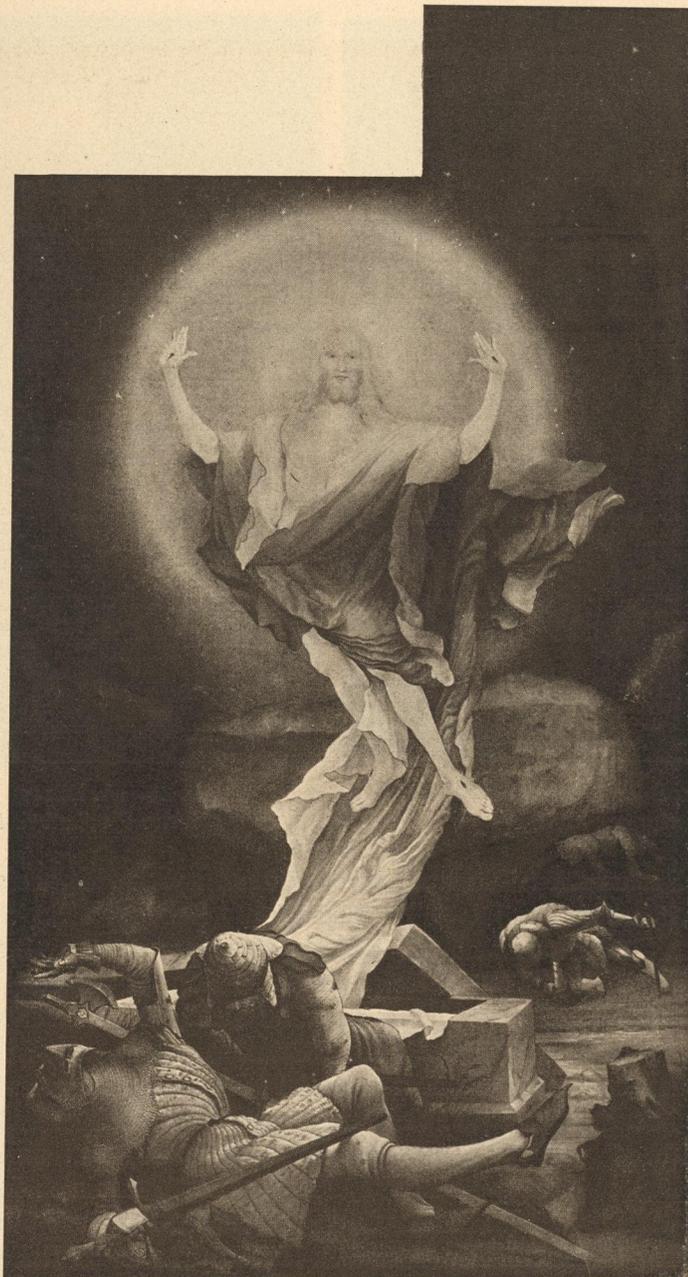


Abb. 19. Grünewald, Auferstehung Christi, Colmar.

bar zu solchen Ideen leitet, im Porträt. Die hieratische Strenge des Mittelalters kommt in der schlichten Feierlichkeit des Dürerschen Selbstporträts in München zum Ausdruck (Abb. 21) und trotz der hingebenden Liebe für alle Einzelheiten, der Koketterie des reichen Haargelocks, der samtigen Weichheit des Pelzes, dem heimlichen Leben der Hand, bleibt doch die überindividuelle, überpersönliche Idee die wirkende Macht im Bild. Das Leben der Gestalt besteht



Abb. 20. A. Dürer, Bildnis des O. Krell (1499),
Alte Pinakothek München.



Abb. 21. A. Dürer, Selbstbildnis,
Alte Pinakothek München.

weder im freien, selbstbewußten Tun noch in der träumerischen Hingabe an die göttliche Idee, sondern in der Größe dieses willen- und wunschlosen Daseins. Die Wissenschaft von der Perspektive und den Proportionen hatte für Dürer viel mehr einen mystischen Reiz als wirklich praktischen Wert⁷⁾. Er sah in der Regel mehr das Geheimnis des Lebens als ein Hilfsmittel der praktischen Vernunft. Schönheit war ihm nicht die selbstverständliche Begleiterin des Daseins, sondern das in ihm, auch dem Kleinsten, vergrabene Wunder seines großen Lebensgesetzes. Dürer unterscheidet daher zweierlei Arten von Schönheit: Diejenige, die durch die Gestaltung der Naturnotwendigkeit der Erscheinungsindividualität zum Ausdruck gelangt, in der der innere Charakter als „Ursach“ der Form (Abb. 20) sich darstellt, und diejenige, in der auch das Persönliche zum Unpersönlichen, zum absoluten Ideal wird. Deshalb fehlt dort, wo die Metaphysik der Konstruktion mitgewirkt hat, jede Angabe einer Charakteristik oder Handlung (Abb. 21). Er sucht das Ideal nicht wie der Italiener im interessanten Typus der Persönlichkeit, sondern in dem unpersönlichen, absoluten Einheitsideal. Dürer „idealisiert“ daher nicht seine Persönlichkeit (Abb. 21), sondern unter Verzicht auf jede Geistigkeit untersucht er die Frage, mit welchen Mitteln die Individualität seiner Erscheinung in die Majestas des Überpersönlichen erhoben werden könne. Das rhetorische Siegerpathos des Italieners, seine lässige Aristokratengeste oder den bezwingenden Adel seiner Erscheinung wird man bei dem Deutschen selten finden, desto mehr die treuherzige Offenheit und Lauterkeit der Gesinnung oder den harten Heldentypus eines derbknochigen Geschlechts in einer urweltlichen Lebensenergie mit einem leichten Anflug kindlicher Furchtsamkeit gegen-



Abb. 22. Holbein,
Porträt des Tuck in London. (Privatbesitz.)



Abb. 23. L. Cranach,
Porträt der Katharina von Bora, Dresden.

über der lauernden Ungewißheit des Daseins. Von einer eisernen Disziplin⁸⁾ beherrscht, steigt eine trotzige Energie in dem Gesicht (Abb. 20) aus rätselhaften Tiefen empor, verwandt jenem mittelalterlichen apokalyptischen Geist, in den die fanatische Glaubensstärke und die seherische Kraft einer heiligen Überzeugung in die strenge Gesetzlichkeit des Aufbaues gebannt ist. Wo die sanfteren Saiten des Lebens erklingen (Abb. 22) wie in Holbeins Porträt, scheinen die Augen stille zu stehen wie die des Kindes, das auf ein Märchen lauscht, und um die Lippen des stolzen Herrn spielt so gern die Resignation des Weisen, der die enge Grenze des Daseins belächelt und bescheiden sich nur als Gast des Weltalls fühlt. Bei Cranach (Abb. 23) die dumpfe Enge des Daseins selber, der latente Widerstand der trägen Materie und in ihr die mephistophelische Laune des heimlichen Lebens, das in harten Kurven sich seine Bahn erzwingt; jeder Teil des Gesichts trägt seine besondere Lebensgeschichte zur Schau und fügt sich doch einem wohldurchdachten Gesamtorganismus ein, so daß hinter der stumpfen Lethargie der Persönlichkeit das in der formalen Erscheinung rein sich äußernde Leben fast allein zu Wort kommt mit jenem letzten Rest von Eleganz der Silhouetten wie sie dem ausgehenden Mittelalter zu eigen war. Cranach steht in manchem seiner Porträts dem Mittelalter ebenso nahe wie der modernsten Zeit und läßt am besten erkennen, wie diese deutsche Renaissance dem Geist der jungen Generation des 20. Jahrhunderts verwandter ist als die florentinisch-römische⁹⁾.

Es führt ein Weg von dem Mystiker Eckhart zu Kant und zu Hegel und einer von den frühen Nürnbergern über Dürer, Holbein und Grünewald zu Hodler. Schon in der Mystik tritt der transzendente Idealismus der deutschen Geisteswelt dem antiken transzendentalen Realismus gegenüber und auch in der sinnlichen Welt war der

Deutsche damals weniger auf die Verwirklichung von formalen Idealen als vielmehr die Gestaltung der aus der Vorstellung gewonnenen transzendentalen Idee der Erscheinung bedacht.

Daher kamen auch die Romanen im Aufklärungszeitalter zur Verneinung der geistig seelischen, zur rücksichtslosen Bejahung der selbständigen sinnlich realen Welt, während Kant in seinem transzendentalen Idealismus in den Formalien unseres vorstellenden Bewußtseins — wie einst die deutschen Künstler — naiv die Form erkennt, durch die wir gestaltend die Einheit der Natur erfassen. Aber auch hier lebt noch in Kants kategorischem Imperativ das immanente Willen und Wesen bestimmende Gesetz in seiner harten Zwiespältigkeit weiter und wie in Hegel der Aristotelische Realismus nach Kants Lehre aufs neue aus der deutschen Ideenwelt sich entwickelt, so auch nach Dürer die Kunstlehren der italienischen Renaissance. Man könnte sagen, in diesem Entwicklungsgang äußere sich die Tragik des mystischen Bewußtseins, das ja für die deutsche Kunst von fast ausschlaggebender Bedeutung gewesen war. Denn in der kindlichen, starken Hingabe an das Wunder der religiösen Idee findet der Deutsche doch stets als verlorenen Rest im Weltenraume wiederum seine Persönlichkeit. Das ist in Dürers Melancholie am tiefstinnigsten zum Ausdruck gelangt (Abb. 24). Wie verworfenes Spielzeug liegen die Symbole menschlicher Geistesarbeit um die müden Glieder der Riesin und, ihre Schwingen vergessend, sucht sie, schwermütig und sehnsüchtig, über der engen Fülle des unmittelbaren Daseins die schweigende Weite des Meeres, wo im nächtigen Dunkel ein visionäres Licht aufblitzt, leidenschaftlich stark und doch ein Licht nur, nicht die aufgehende Sonne, die den Sieg des Tages über die Nacht verkündet, das Ganze ein Symbol des menschlichen Geistes und seines Schicksals. In Rafaels Schule von Athen, eine imponierende festliche Versammlung disputierender Fürsten, umschlossen von stolzen Tempelhallen, in ihrem Handeln Symbole der Geistesgeschichte der Menschheit und in ihrer Erscheinung, im feinen Ovale der Gruppe, die Verkörperung von Schönheit und Harmonie. Das Weib in Dürers Melancholie mit seinen groben Gliedmaßen steht jenseits von allem Zeitlichen und Sinnlichen. Aus der Engigkeit seines Daseins bauen sich die Glieder in die schillernde Ferne der Ewigkeit. Die sentimentalen Sehnsuchtsgedanken der Romantiker des 19. Jahrhunderts haben in ihrem Gewande weicher Schönheit nichts mit diesen Ideen zu tun. Bei Dürer stößt sich das Auge an den Kanten und Ecken dieser bedrückenden Fülle wie in einem Irrgarten, und wo die Romantiker von der schmerzlichen Sehnsucht nach dem fernen, wunschlosen Sein, von Schönheit und Frieden erzählen, schildert Dürer die Resignation in dem unbefriedigten Drange nach dem Lichte der Erkenntnis und seiner wundersamen Zaubermacht. Es ist nicht ein ästhetischer Gedanke, dem Dürer nachgeht, auch gibt er sicherlich mehr als bloß die gemütvolle Schilderung einer „Stimmung“. Man kann die Idee nur mit der vergleichen, die Michelangelo in seinen Sklaven vom Juliusgrabdenkmal zum Ausdruck bringt: die sinnliche körperliche Welt wird zur beengenden Fessel des Geistes. Bei Michelangelo das Pathos der Riesenkräfte, die mit ihrem Sklavengeschick ringen, die Macht der Gottheit im Geschöpfe, bei Dürer der Ernst der Feierstunde, in der der Geist der Schöpfung Zwiesprache hält mit dem des Geschöpfes und die Natur menschlicher Geistigkeit sich ferne sieht dem gesuchten Geist der Natur. Bei dieser starken Versenkung in die traditionelle mittelalterliche Idee des melancholischen Temperaments sind Dürer unbewußt wohl Faustische Gedanken nahe gekommen. Wie eine Faustische Anklage der Bücher und Instrumente des menschlichen Geistes erscheint die Melancholie:

„Ich stand am Tor, ihr solltet Schlüssel sein,
Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr nicht den

Riegel,

Geheimnisvoll am lichten Tag

Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit
Schrauben.“



Abb. 24. A. Dürer, Melancholie. Kupferstich. B. 74.

Und wie im Faust diese Erkenntnis zur ewigen Klage der Menschheit wird, die vergeblich nach den freien Himmelsweiten des Geistes ringt:

„In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein
Des engen Erdenlebens fühlen“

so glaubt auch im 14. Jahrhundert schon der Dichter der Tochter von Sion, daß die wahre „Sapientia“ die Gottesminne sei, die nur durch die Überwindung der Grenzen des Ichs möglich ist:

„Gip urlaub allen, daz der ist,
Verlangen daz du selber pist
Fluge über dich selben höch empor.“

Hier klingt der weltverneinende Grundton der mittelalterlichen Ideenwelt ebenso wie bei Dürer durch. Der ewige Kampf von Persönlichkeit und All lebt hier im Anschluß an das Mittelalter noch fort¹⁰). Nur ist in dieser sibyllenhaften, zeit- und namenlosen Gestalt etwas von jener Riesenkraft des Jeremias Michelangelos mit der gewitterigen Stille nordischer Natur verbunden. Deshalb ist die Zeit nicht in eine sentimentale Romantik verfallen. Gerade den Deutschen, der seiner Natur nach so gern als Künstler auch Philosoph ist, faßte damals die ganze animalische Stärke und Brutalität des Lebens an, und, wo die Weisheit resigniert vor dem verschlossenen Tore der letzten Fragen zusammenbrach, erging sich die alte germanische Phantasie im Reich des Wunders und ließ in der urweltlichen Kraft und kindlichem Frohsinn der höllischen Lustbarkeit freien Lauf. Auch hier erscheinen faustische Verse wie eine dichterische Gestaltung der Zeichnung Baldung Griens (Abb. 25):

„Das drängt und stößt, das rutscht und klappert!
Das zischt und quirlt, das zieht und plappert!
Das keucht, sprüht und stinkt und brennt!
Ein wahres Hexenelement.“

Rubensscher Geist steht hier der deutschen Kunst näher als irgendeinem seiner engeren Volksgenossen. Die Mystik verbündet sich mit der wilden Sinnlichkeit. Das Erlebnis wird zum Zauber und der Zauber zum Leben. Aber man muß sich hüten, diese Dinge mit dem Hinweis auf das Gemüt oder die Phantasie des Deutschen abzutun. Sie greifen seinem Leben und Denken doch tiefer ans Herz.

Das Problematische ist aus der Weltanschauung des Deutschen nie recht verschwunden, denn das Geistige, das Individuelle blieb immer das ins Rätselhafte hinüberspielende prius der Gestaltung. Es ist dem Deutschen von damals so wenig wie dem von heute geglückt, eine originale einheitliche gesellschaftliche Kultur sich zu erschaffen und sich ein Lebensideal zu prägen, das alle Gebiete seines Denkens und Handelns umfaßt. In Dürers Marienbildern ist die ganze Sippschaft mit ausgerückt, die sich, wie die Dorfhonoratioren um die Bürgermeisterin, mit gewichtiger Miene und dem schuldigen Respekt gruppiert, während die Italiener in ihren Madonnenbildern gern das „tableau vivant“ einer Madonnenapotheose vor Augen führen, in der die einzelnen Statisten mehr auf die Eleganz der Pose und das Publikum als auf den Ausdruck der religiösen Idee und auf die Himmelskönigin achten. Es ist die ritterliche Devotion, die der Mann dem schwächeren Geschlecht auf Grund von Konventionen darbringt, bei dem Deutschen kindliche Äußerung einer heiligen persönlichen Überzeugung.

Das Wort „Persönlichkeit“ hat für ihn einen andern Sinn wie für den Südländer, der in ihr das isolierte Kultobjekt seines Geistes sah. Der Deutsche schildert das Individuum nicht in überirdischer Herrlichkeit, in der sich seine menschliche Eitelkeit selbstgefällig bespiegelt, sondern trotz des derben Eigenwillens mit allen Fasern seines Wesens verbunden mit der Notdurft des

kleinen irdischen Daseins und mit dem still wirkenden Wunder der unsichtbaren göttlichen Macht. Unter Persönlichkeit versteht er etwas Individuelles, das im engsten und weitesten Sinn in einem gesetzlichen Zusammenhang mit einem alles Einzelne determinierenden Wesen steht. Deshalb will bei den religiösen Szenen Dürers nie das Gefühl der satten Behaglichkeit aufkommen, jener beglückende Frieden des dolce far niente des Südens, es ist immer und überall Gewitterstimmung nicht nur in sondern auch über den Gestalten, als lausche man auf eine ferne Stimme, von der man nicht weiß, woher sie kommt. Sie äußert sich in jeder anders und ist doch desselben Geistes. Die Menschen nehmen das wunderliche Wesen ihrer engen Stuben mit hinaus in die freie Natur und finden hier nur die gleichgesinnte und gleichgestimmte Natur ihres eigenen Daseins. Deshalb scheint der Gegensatz der landschaftlichen Natur und Menschengestalt dem Deutschen so selten Kopfzerbrechen zu machen. Während der Italiener in der Regel des Gestaltungsprinzips sich die überindividuelle Einheit zu erringen versucht, findet sie der Deutsche eben in dem persönlichen Schauen und Formen und der dadurch bedingten Wesensähnlichkeit der Teile von selbst. Er durchlebt und durchdenkt so gern die Sonderexistenz jedes Individuums und findet naiv das Überpersönliche in der Einheit seines gestaltenden Bewußtseins. Der starke Individualismus seines Wesens hat es verhindert, daß über die bloße Werkstatttradition hinaus man wie in Italien zu einer allgemeineren Verständigung in den wichtigsten Formeln der künstlerischen Gestaltung gelangte, die das Niveau der Mittelmäßigkeit hob und den Großen die Wege ihrer Entwicklung ebnete. Daher kam es, daß Deutschland, das so unendlich viel für die Kultur der Menschheit geleistet hat, zum mindesten auf künstlerischem Gebiete nie eine weltgebietende Macht wie Italien geworden ist, weil ihm jene unwiderstehliche Stoßkraft fehlte, die nur von einer ganz streng auf ein großes, klares Gesamtziel zustrebenden Kultur auszugehen vermag, und weil das Problemhafte seines Denkens und Gestaltens äußerlich den Eindruck der Unfertigkeit und Ungelenkigkeit macht, der den inneren Wert so leicht übersehen läßt. Während der Italiener so siegesfroh es verstanden hat, auch im ausgetretenen Geleise eine gute Figur zu machen und in dem faltenreichen Prachtmantel einer rauschenden Phraseologie so gut seine Schwächen zu verstecken, sieht man hier offen in alle Winkel und Mühsal des Schaffens. Dafür merkt man aber auch, wie der Deutsche mit dem zähen, gediegenen Ernst die schwierigsten Probleme wie einen Feind aufsucht, um sie, wenn auch nicht zu überwältigen, so doch zu bekämpfen. Elegante Umgehungsversuche, schlaue Winkelzüge liegen ihm ferne. Die Ehrlichkeit ist allen seinen Werken aufs Gesicht geschrieben und er versteht es selten, mehr aus sich zu machen als er kann. Seine Abneigung gegen das Phraseologische und Konventionelle einer gesell-

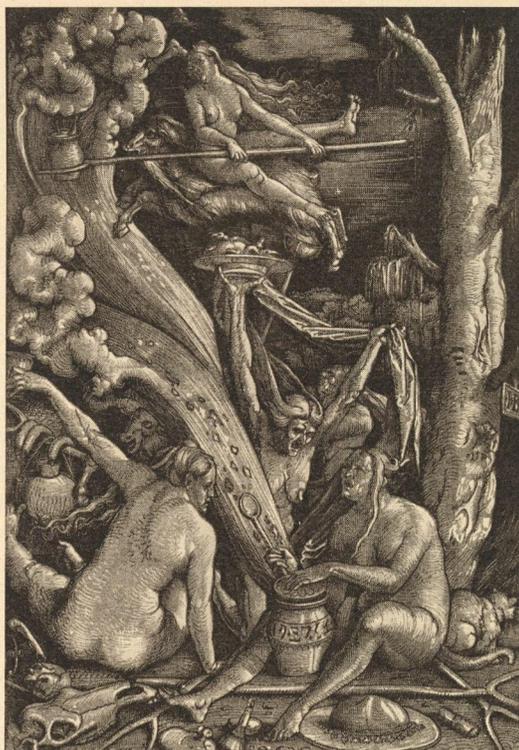


Abb. 25. Baldung Grien, Hexensabbath.
(Holzschnitt).

schaftlichen Kultur wie gegen die starre, unerreichbare Einheitlichkeit der romanisierten kirchlichen Ideenwelt ist durch diese individualistischen Neigungen nur verständlich. Deshalb mußte allein der Deutsche bei diesem starken Bedürfnis der persönlichen Hingabe zu einem übersinnlichen Gott, zu einer nationalen Individualisierung der christlichen Religion durch die Reformationszeit gelangen, in der der wissenschaftlich kritische Geist des transzendentalen Idealismus gegenüber den romanischen Kirchenlehren eben in Anlehnung an den reinen, frühmittelalterlichen Gottesglauben und seine Lehre von der Gotteskindschaft wie dem allgemeinen Priestertum sein nahe liegendes biblisches Analogon fand. Aber auch in der großen Reformationszeit ist über der Hingabe an die religiöse Idee das praktisch Notwendige übersehen worden. Luther hat sich mit Zwingli nicht über eine einigende Formel verständigen und zu einem Defensivbündnis gegenüber der besser organisierten romanischen Kirche entschließen können und so ist Deutschland der Reaktion anheimgefallen, die es um die Früchte seiner Taten beinahe ganz gebracht hat.

Das geistige, künstlerische und religiöse Gebiet findet sein Spiegelbild auch in der politischen Geschichte. Deutschland war in der vollen Entfaltung seiner Kräfte gegenüber den anderen großen Nationen im Nachteil trotz seiner beherrschenden Weltmachtstellung. Der Glanz der deutschen Kaiserkrone brachte dem Lande ebensoviel Unglück als Ehre und, geblendet von der Machtfülle des römisch-deutschen Imperiums, jagten die berufenen Führer der Nation politischen Phantomen nach, denen gegenüber die Forderungen des praktischen Lebens, die Organisation des engeren Staatswesens auf der Grundlage der besonderen wirtschaftlichen Bedürfnisse zu kurz kam. Während in Italien auf freiem Boden sich in den Städten ein nur den eigenen Lebensbedingungen entsprechend organisiertes Staategebilde entwickelte und in Frankreich sich die wirtschaftliche und politische Zentralisation aller Kräfte vollzog, verfolgte man in Deutschland eine weltumfassende Expansionspolitik, bevor der innerpolitische Ausbau des eigenen Staatskörpers vollzogen war. So ist die Größe des Erbes, die große Idee des Weltreiches, zum tragischen Ruin der Nation geworden. Denn durch die Verfolgung der universalen Ideen des römischen Reiches sah sich Deutschland schließlich zwei feindlichen Mächten gegenüber, die durch die glänzende Organisation ihrer Kräfte mit dem Willen auch die Macht hatten, jenes von den Deutschen erträumte Weltreich wirklich aufzurichten, der römischen Kirche und Frankreich. Mit einem politisch, wirtschaftlich und geistig zerfleischten Organismus ist Deutschland schließlich im 16. und 17. Jahrhundert gezwungen worden, um seine Existenz zu kämpfen. Es war eine merkwürdige Fügung des Schicksals, daß dieselbe Macht, die einst ihre geheiligten Herrscherrechte über ganz Europa auszuüben sich anmaßte, schließlich an dem von ihr selbst heraufbeschworenen Kampfe für die geistige und politische Freiheit der europäischen Menschheit zugrunde ging! Kampf schien ja von Anfang an Deutschlands Geschick zu sein. Nirgends ist das Ringen um die völkische Eigenart mit der durch die Kirche ins Land gebrachten Kultur stärker und härter gewesen als hier. Die mangelnde Bindung ihrer heterogenen Elemente hat den Boden für eine auch durch die zentrale Lage des Landes begünstigte Zufuhr des Fremden besonders empfänglich gemacht, so daß in vielgestaltigen Trieben Altes und Neues, Heimisches und Fremdes am nationalen Stamme sich entfaltete und mehr die Teile als den alles überragenden Wunderbau des Ganzen, wie in Italien, in Erscheinung treten ließ.

Der Sieg des deutschen Geistes im Norden war nur dadurch möglich, daß man in einem Kampfbereich wie Nürnberg, langsam und mit Widerstreben der neuen humanistischen Bewegung sich anschloß. Wer den Doktorhut erlangt hatte, war dort von der Patrizierverwaltung der alten Kaufmannsgeschlechter ausgeschlossen. Vielleicht besteht die Größe der

deutschen Renaissance eben darin, daß sie mit ihren „reaktionären“ Tendenzen am Mittelalter festhaltend, dem modernen Geist ebensowohl, ja im Sinne der jüngsten Zeit vielleicht noch mehr als der Süden, die Wege geebnet hat. Gewiß hatte im 14. Jahrhundert Deutschland die Führung an Frankreich und die Niederlande abgeben müssen. Das scheint teilweise an der Rasseeigenart der Franzosen und den ihr entgegenkommenden Zeitverhältnissen gelegen zu haben. Der ausgesprochene Sinn des Franzosen für das klare logische Zusammenfassen und Ordnen der Erscheinung, die Leichtigkeit und Bestimmtheit im Denken und Schaffen, ließen ihn im Augenblick der ersten starken Aufnahme der ihm in vielem wahlverwandten italienischen Antike im Norden gegenüber den Deutschen scheinbar ins Vordertreffen geraten. Das lebendige Ideal seiner aufs Transzendente gerichteten Vernunft, seine helle Freude an der heiteren Grazie der veredelten Erscheinung, die in ihrer individuellen Form so vorsichtig hinter der überlegenen und überlegten Allgemeinheit sich verbirgt und von dem rationalistisch kühl berechnenden Geist stets in die Schranken des praktisch Notwendigen zurückgewiesen wird, ließen ihn spielend über die Abgründe des klaffenden Dualismus der spätmittelalterlichen Weltanschauung hinweggleiten, indes in Deutschland schon die ersten Zeichen starken inneren Zwiespaltes sich bemerkbar machten. Auf einer düsteren Folie erscheinen in großen Umrissen die ersten kämpfenden Heldengestalten deutscher Kunst. Doch als man später im 16. Jahrhundert das Dasein um seiner Vielfältigkeit wegen zu lieben begann und der Franzose eben durch sein eminentes Geschick, über die Individualität hinweg sich seine konventionelle Einheit zu konstruieren, oberflächlich und äußerlich zu werden anfang, konnte mit dem Vorstellungsreichtum der deutschen Kunst außer Italien die Kunst keiner anderen Nation sich messen. Aber der dann folgende Sieg des deutschen Geistes im 16. Jahrhundert war so wenig wie auf religiösem so auch auf künstlerischem Gebiete ein nachhaltiger oder gar endgültiger. Frankreich und Italien standen mit Byzanz schon an der Wiege der deutschen Renaissancekunst. Sie war im 15. und im 16. Jahrhundert noch stark genug, um das Fremde in sich zu verarbeiten, dem sie doch zum Teil auch ihre Blüte verdankte. Dem Ansturm des romanischen Geistes des späten 16. und 17. Jahrhunderts ist die deutsche Kunst schließlich ebenso erlegen, wie der Staat der politischen und teilweise geistig-religiösen Invasion der romanischen Welt. Aber das Feuer glühte auch unter der Asche noch weiter und als die napoleonischen Adler über Deutschland siegend hinwegzogen, waren der Nation in Kant und Goethe die Heroen entstanden, die ihren Geist vom Individuellen aufs neue zum Universellen führten und ein Weltreich des Geistes gründeten, in dem seither alle Nationen ihre Heimat gefunden haben.