



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Vom Wesen und Werden deutscher Formen**

geschichtliche Betrachtungen

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1937**

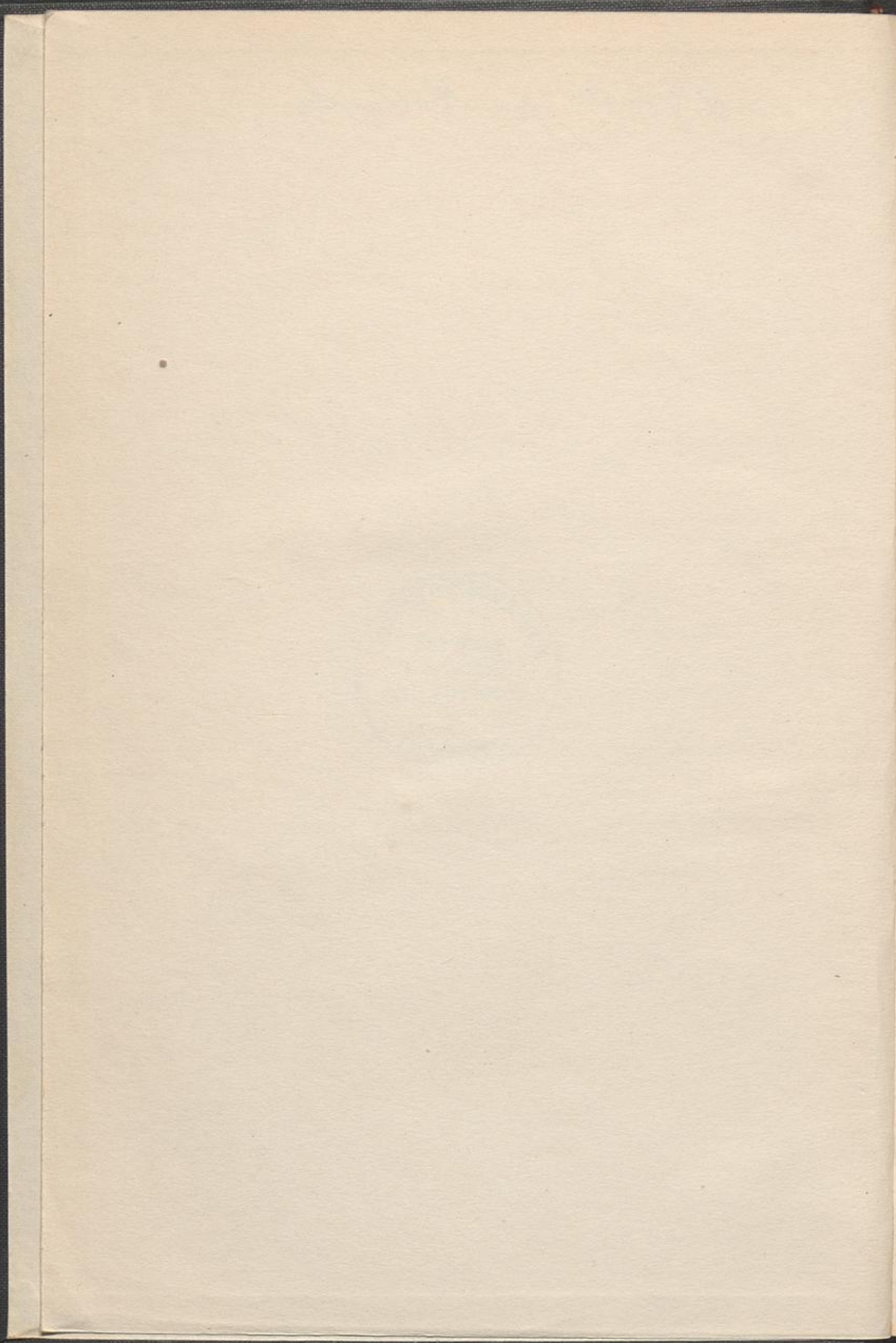
**urn:nbn:de:hbz:466:1-41978**

DIE KUNST  
DER DEUTSCHEN  
KAISERZEIT

---



Arnold p. Edmunds



DIE KUNST DER DEUTSCHEN KAISERZEIT

VON WILHELM PINDER

Geschichtliche Betrachtungen

von

WILHELM PINDER

BAND I



VERLAG F. A. SCHMANN BEI FRIEDRICH

VOM WESEN UND WERDEN  
DEUTSCHER FORMEN

*Geschichtliche Betrachtungen*

von

WILHELM PINDER

BAND I



---

VERLAG E. A. SEEMANN LEIPZIG

DIE KUNST  
DER DEUTSCHEN KAISERZEIT

*bis zum Ende der staufischen Klassik*

von

WILHELM PINDER



---

VERLAG E. A. SEEMANN LEIPZIG



VOM NEUDRUCK DIE KUNST W MOY  
DER DEUTSCHEN KAISERREICH

bis zum Ende der 18. und 19. Jahrh.

Einband von Ignaz Wiemeler, Leipzig  
Die 88 Abbildungen dieses Werkes sind  
auch als *Lichtbilder* (Diapositive) zu beziehen  
Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten  
Copyright 1937 by E. A. Seemann, Leipzig  
Printed in Germany / Druck: Julius Abel,  
G.m.b.H., Greifswald / Ätzungen: Sinsel & Co.

03  
SE  
1788



Schmoll/2968

VERLAG E. A. SEEMANN LEIPZIG

## INHALT

Vorwort . . . . .	6
-------------------	---

### EINLEITUNG

Das Verhältnis zum Fremden . . . . .	15
Die auslandsdeutsche Kunst . . . . .	16
Die Wesenszüge der deutschen Kunst . . . . .	27
Herkunft und Begegnung . . . . .	40

### DIE KAROLINGISCHE KUNST

Der alte deutsche Holzbau und der neue deutsche Steinbau . . . . .	51
Karolingische Malerei und Plastik . . . . .	78

### DIE OTTONISCHE KUNST

Die Ottonische Kunst . . . . .	99
Die Ottonische Baukunst . . . . .	103
Ottonische Plastik und Malerei . . . . .	109

### DIE SALISCHE KUNST

Der Begriff „Mittelalter“ . . . . .	130
Voraussetzungen des Salischen . . . . .	133
Die Salische Baukunst . . . . .	138
Salische darstellende Kunst . . . . .	163
Salische Malerei und Kleinkunst . . . . .	172

### DIE KUNST DES STAUFISCHEN ZEITALTERS

Die Kunst des Staufischen Zeitalters . . . . .	178
Die Baukunst der ersten Stauferzeit . . . . .	192
Die frühstaufische Plastik . . . . .	202

### DIE KLASSISCHE KUNST DER SPÄTSTAUFISCHEN ZEIT

Die spätstaufische Baukunst . . . . .	218
Die klassische Plastik . . . . .	235
Abbildungen-Nachweis . . . . .	279

Gute Zukunft ist nur möglich auf Grund guter Herkunft — dies ist das eigentliche Bekenntnis dieses Buches. Es ist auch seine wirkliche Begründung. Dieses Buch will nicht noch einmal berichten und erzählen, es will betrachten und deuten, und zwar auf Grund einer neuen geschichtlichen Tatsache: die deutsche Geschichte, auch jene der Kunst, wird zur Zeit umgeschrieben. Das ist unvermeidlich und nur zu wünschen. Was aber not tut, ist, daß nicht etwa Gutes, ja Unersetzliches zertrümmert werde, daß vielmehr in uns diejenigen Gefühle gesichert werden, die unser Leben stärken, anstatt es zu mindern. Diesem Buche geht es um das geschichtliche Selbstbewußtsein der Deutschen, darum, daß ihre Geschichte nicht zu bereuen, sondern zu bejahen ist. Geschichte ist das Gedächtnis eines Volkes. Damit ist sie Gegenwart. In unseren eigenen Vätern bewahrt das geschichtliche Gedächtnis nichts anderes als die Voraussetzungen unserer selbst. Die eigene Geschichte auf weite Strecken auslöschen und verwerfen wollen, hieße sich seiner Väter schämen: ein lebensminderndes Gefühl. Menschen sind nichts Vollkommenes, das wissen wir. Sünden und Fehler mußten auch unsere Väter begehen. Aber das Ganze ihres Wesens müssen wir bejahen können — sonst haben wir selber keine Aussichten. Es kann heute Deutsche geben, die auf geschichtlichem Wege unbewußt sich selbst verneinen, zuliebe einem schließlich fremden Wunschbilde. Auch bejahen wollen wir uns nicht auf Grund von Wünschen und Träumen, sondern auf Grund des Gewesenen, das wir ehrlich zu erfassen streben. Hier aber geht es darum, daß wir es *dürfen*.

Dieses Buch will also, auch wenn es später Fortsetzungen findet, nicht etwa einen Wettbewerb mit Dehios großer Leistung aufnehmen. Es kann sich vielmehr auf diese wie auf die zahlreichen Leistungen der Einzel- forschung berufen, auch auf die Bilderbände, an denen wir wahrlich keinen Mangel haben. Es will sich auf sie berufen, um vor allem die *Einteilung* zu rechtfertigen. Denn — und dies ist unsere Voraussetzung, den Sinn der Arbeit verständlich zu machen — diese Einteilung wird von einer Lage bestimmt, die für Dehio noch nicht galt: durch die Umschreibung unserer

Geschichte, die ganz neuerdings in Gang gekommen ist. Nicht erst zu schreiben, wohl aber umzuschreiben ist diese Geschichte. Nicht der Bericht ist Ziel, sondern die *heute* notwendige Betrachtung. Darum wird die Breite der Darstellung nicht von der jeweiligen Breite der Tatsachen bestimmt. Sie wird bestimmt vielmehr durch die jeweils heute eingetretene Fragwürdigkeit einzelner Leistungen und einzelner Zeitalter. Die Breite der Darstellung wechselt also mit dem Grade der Bedrohtheit oder auch der Unzugänglichkeit eines Zeitalters. Es soll nicht etwa urteilslos alles, was wir je getan, als gleichwertig vorgegeben werden. Nur dasjenige Angefochtene soll verteidigt werden, dessen Größe sich, wie der Verfasser meint, zeigen läßt. Gerade dieses schwer Zugängliche oder Bedrohte wird breit behandelt. Wo die Anerkennung auch heute allgemein gesichert ist, wie bei der großen Plastik unseres 13. Jahrhunderts, gerade da also darf die Darstellung kürzer sein, kürzer, als der Wucht der Tatsachen selber entspricht. Die Anerkanntheit selbst legt sich damit in die Waagschale. Das Umstrittene, so das Karolingische — die unerläßliche Voraussetzung für jene anerkannte Kunst des 13. Jahrhunderts —, dieses Umstrittene oder auch das vielleicht nur nicht genügend als Stil, als eigene Einheit Erkannte, wie das Salische, mußte breiter erscheinen als gelegentlich viel reichere Zeitalter. Noch einmal: nicht die Breite der Tatsachen, sondern der Grad der Gefahren bestimmt die Ungleichartigkeit des Maßstabes.

Die ehrlichen Anstrengungen, die seit einer Reihe von Jahrzehnten die deutsche Wissenschaft aus eigenem Antriebe, aus ihrer eigenen und natürlichen Leidenschaft zur Erforschung und Würdigung unserer Kunst unternommen hat, werden dankbar vorausgesetzt. Da das Buch für den Nichtfachmann lesbar sein soll, wird auf die wissenschaftlichen Nachweise der einzelnen Leistungen im allgemeinen verzichtet. Die Absicht gilt keineswegs der Vollständigkeit des Dargestellten, sie gilt seiner Deutung. Nicht eine lückenlose Geschichte wird gesucht, aber eine durch das Geschichtliche bedingte Betrachtung, eine Betrachtung im *Zusammenhange* eben unserer Geschichte. Denn auch dieser selber ist bedroht, und auch er gewährt uns das Bewußtsein jener guten Herkunft, ohne die wir keine gute Zukunft erwarten dürften.

München, März 1935.

*Wilhelm Pinder*



## EINLEITUNG

Was die Deutschen waren und sind, nicht was sie hätten werden können oder sollen — das ist das Volk, von dessen Kunst hier die Rede sein wird. Was diese Kunst war und ist, nicht was sie hätte werden können oder sollen — das ist unser Gegenstand. *Wir* sind es, gesehen an unserer Selbstdarstellung durch sichtbare Form. Die Geschichte erlaubt gewaltige Veränderungen, ja sie fordert sie, wie wir soeben erst erlebt haben. Klage kann in Entschluß, Verzagtheit in Größe, selbst Unglück kann in Glück gewendet werden; der Erlebende bleibt der gleiche. Nur kann das Feld des Geschehens, der Volksraum selbst, sich ändern, und dann ändert sich auch der Erlebende. Ein Volk kann einen Teil seines Raumes und damit die menschlichen Kräfte dieses Raumes verlieren. Es kann einen neuen Raum und damit dessen Kräfte hinzugewinnen. Beides ist uns geschehen. Aber seit es geschehen ist, blieb der Volksraum und damit der Volkskörper wesentlich gleich; und solange er besteht, bleiben auch die Kräfte die gleichen. Sie können in die Irre gehen und können den Weg der Größe finden, aber sie bleiben sie selbst. Andere, als die wir tatsächlich besitzen, können nie für uns in Frage kommen. Wenn wir Hoffnungen haben, so können sie sich nur auf das stützen, was sich in anderer Form schon bewährt hat, und sei es im Unglück geschehen. Ja, gerade dann! Tragik ist kein Beweis gegen Größe — sie ist an sich das Gegenteil. Sie ist auch kein Beweis für dauerndes Unglück. Glück *und* Größe kann sogar nur sie gewährleisten — wenn Glück einmal möglich wird. Unsere Zukunft ruht auf unserer Herkunft. Nur wer diese bejaht, kann auf jene hoffen. Wer unsere Herkunft schmätzt, darf nicht vorgeben, an unsere Zukunft zu glauben. Wer unsere alte Kunst verwirft, darf nicht von einer kommenden schwärmen. Alle

Geschichte ist Gegenwart, für ein höheres Auge ist selbst schon unsere Zukunft Geschichte: kommende Geschichte des gleichen Lebewesens. Sie muß *getan* werden, um richtig erlebt zu sein, und ist also voller Verantwortung. Aber der diese trägt, ist der, der die bisherige Geschichte erlebt und getan hat. Nur wenn wir zu diesem Ja sagen können, auch wo er irrte, dürfen wir es zu unseren eigenen stärksten Wünschen und Pflichten. Denn „er“ sind wir! *Daß* wir aber ein stolzes Ja sagen dürfen, will dieses Buch beweisen. Inmitten größter Erschütterungen will es zu einem inneren Gleichgewichte beisteuern helfen, wie es andere Völker — nicht bessere, oft seelisch und geistig ärmere, nur glücklichere — längst besitzen. Denn daß wir noch immer das deutsche Volk sind, daß es uns *gibt*, das ist weniger als bei den meisten anderen das Werk der Politik. Es ist das Werk unserer *Sprache* im weitesten Sinne, der Sprache auch der sichtbaren Form, die Tausende von Toten für uns geprägt haben und durch die sie wahrhaft mit uns ziehen.

Die Vergangenheit, die in uns weiterlebt, befragen wir in diesem Buche genauer erst von da an, wo sie den Deutschen, nicht schon, wo sie den Germanen sichtbar macht. Auch das letztere wäre sinnvoll, aber es wird hier bewußt darauf verzichtet. Selbstverständlich ist das Germanische die wichtigste Grundlage des Deutschen. Selbstverständlich besitzen wir eine mehrtausendjährige Vorgeschichte, die hinter das nur Deutsche zurückreicht; und daß auch sie ehrenvoll genug ist, hat die Wissenschaft davon immerhin bewiesen, so sehr gerade sie oft noch von leidenschaftlichen Wünschen benebelt und durch leichtfertige Mitläufer entstellt wird. Hier aber soll der Begriff „deutsch“ so eng wie möglich genommen werden. Er ist immer reich und großartig genug. Ja, er ist zuletzt das Entscheidende für den bewußten Deutschen, der sich selber sehen will, aber weder ein traumhaftes Wunschbild noch eine nur verwandte Wirklichkeit — die ja, auf ihn selbst bezogen, doch nur wieder Traumbild wäre. Die germanische Vorgeschichte ist *auch* deutsche Vorgeschichte, aber sie ist es nicht *nur*. Sie gehört nicht uns allein, auch andere Völker haben Anspruch an sie. Sie ist nur so lange auch unsere unmittelbare Vorgeschichte, als wir selber noch nicht da, noch eine ungeborene Möglichkeit im Schoße des Gesamtgermanentums sind. Von dem Augenblicke an, wo sich mit Sicherheit ein deutsches Volk bildet, bleibt alles außerdeutsche Germanische wohl verwandt (und oft sehr nahe), aber es ist darum nicht deutsch. Wir brauchen keinen fremden Besitz, und wir wollen keinen eigenen hergeben. Das erstere wird manchmal unter uns erstrebt, das letztere uns neuerdings nicht selten zugemutet. So mutet man uns zu, die großartig gebende lübische Kunst in Skandinavien im Begriff

des „baltischen Blockes“ untergehen zu lassen — wodurch man sie uns zu nehmen und den Empfangenden zuzuweisen sucht. Andererseits ist es zwar richtig, daß das herrliche Osebergsschiff von nahen Verwandten stammt; aber, da es erst um 850 entstand, im noch heidnischen Skandinavien, und da es damals schon ein christliches Deutschland mit einer völlig anderen Kunst gab, so ist es irreführend zu sagen, daß „wir“ es geschaffen hätten. Es kann sehr aufklärend wirken, als eine Aussage über Kräfte, die auch in uns weiterleben. Aber wir, die Deutschen nämlich, haben es schon nicht mehr geschaffen, so wenig wie wir sagen dürfen (was man heute hören kann!), daß „wir“ damals noch auf Jahrhunderte hinaus vom Christentume entfernt gewesen wären.

Im Gegenteil: von dem Augenblicke an, wo unsere, der Deutschen Vorfahren Christen, und zwar gerade *Staatschristen*, geworden waren, ist zu dem schon längst vorhandenen Unterschiede der südlichen Germanen von den nördlichen noch die besondere Prägung „deutsch“ getreten. Ein neues Volk ist gegründet, *unser Volk*, dessen Schicksal von den heutigen Nachkommen der alten Nordgermanen oft recht kühl angesehen wird: auf sich selber allein verwiesen, immer gefürchtet, viel verspottet, selten geliebt und nie verstanden. Das neuerdings sogenannte „dritte Jahrtausend deutscher Vorgeschichte“ (!) von 200 bis 1200 n. Chr. ist in seinen letzten drei bis vier Jahrhunderten allenfalls für einiges Nordgermanische noch *Vorgeschichte*, für uns Deutsche aber ist dieser letzte Zeitraum reine Geschichte, auch der Kunst. In diesen letzten Jahrhunderten ist für die Nordgermanen Spätwikingsches enthalten. *Wir* haben damals die ottonische, salische, staufische Kunst, den Braunschweiger Löwen, die Anfänge der Großplastik, die rheinischen Kaiserdome und zahlreiche andere Werke großer europäischer Kunst geschaffen, und nur dies, nicht was damals unsere Verwandten taten, geht uns, *hier* wenigstens, an.

Es kann durchaus vorkommen, daß wir Züge unseres eigenen Wesens bei den nördlichen Verwandten an gewissen Zeitpunkten noch schärfer, noch ausschließlicher erkennen; daß wir vor allem Spätformen unserer Kunst, solche, die unsere nördlichen Brüder nie erreichten und nicht einmal wollen konnten, von da aus besser verstehen. Es wird sich zeigen, daß wir gesamtgermanische Züge durch unsere weit verwickeltere geistige Geschichte, daß wir sie durch unsere *Begegnungen* sogar besser gerettet haben als die nördlichen Brüder. Aber das ist dann eben deutsch und war nur von uns zu leisten. Veit Stoß oder Schlüter, Fischer von Erlach oder Balthasar Neumann, Bach oder Mozart, Händel oder Beethoven, Goethe oder Jean Paul, Dürer oder Grünewald gehören uns und sind im Norden un-



denkbar. Sollten wir sie *deshalb* abschwören, weil sie Deutsche sind und nicht Künstler eines anderen Volkes? Die Geschichte unserer Kunst ist an keiner Stelle eine Provinz der skandinavischen — wohl aber ist der Norden nicht selten unsere Provinz gewesen. Bei aller Freude, die *wir* wenigstens an den Brüdern im Norden aufzubringen verstehen: wir sind nicht verhinderte Skandinavier, sondern Deutsche.

Daß nur dieser Blickpunkt der unser würdige ist, brauchte in keinem anderen Lande auch nur angedeutet zu werden. Aber uns fehlt der Sinn für die Wirklichkeit. Er fehlt uns *noch!* Ihn zu erringen, ist ein wesentliches Ziel. Ihm gilt auch dieses Buch.

Von wann an dürfen wir im engeren Sinne mit den Deutschen rechnen? Wohl doch von da an, wo der westliche Teil der Franken die germanische Sprache aufgab, überwiegend fremdere Völker sich einschmolz und aus einem Teile des Frankenreiches Frankreich schuf; wo der östliche Teil der Franken sein Germanisches behielt und sein Schicksal nicht mit fremden, sondern mit verwandten Germanenstämmen, mit den Bayern, Alemannen, Schwaben, Thüringern und — vor allem! — den Sachsen verband. Das ist, wie immer in der Geschichte, mehr Geschehnis als Absicht. Es hat seinen Sinn erst später offenbart, und es ist in härtesten Formen erfolgt, insbesondere die Gewinnung der Sachsen. Was aber wäre geschehen, wenn es nicht rechtzeitig gelungen wäre, die Sachsen zu Christen und Staatsangehörigen zu machen, was in jenem Falle untrennbar zusammengehörte? Es läßt sich ziemlich deutlich vorstellen: es hätte überhaupt gar kein Deutschland gegeben. *Wir* jedenfalls, das große und schwer ringende Volk, das man heute seit 1000 Jahren die Deutschen nennt, wären *nicht* da! Beim Zerfall des Karolingerstaates wären die östlichen Franken voraussichtlich vom Schwergewichte der westlichen hinübergezogen worden. Es wäre noch sehr viel schwerer gewesen, den Rhein zu halten, als es uns ohnehin gemacht worden ist. Die Sachsen wären ein eigenes Volk, ein zweites heidnisches Skandinavien geworden, wenn nicht gar das südliche Teilgebiet des heutigen. Deutsche jedenfalls wären sie nicht geworden. Wahrscheinlich ohne den Rhein und sicher ohne alle Meeresküste wäre ebenfalls ein kleines Binnendeutschland entstanden: der Traum unserer Feinde aus dem Weltkriege. Ein straffer Wirklichkeitssinn mag sich sogar schon gegen dieses „Wenn — dann“ der geschichtlichen Einbildungskraft wehren. Auch uns hat die Tatsache zu genügen: nur so, wie es wirklich geschah, *sind* wir entstanden!

Damit war uns zwar Ungeheures aufgegeben, Opfer und ewige Kämpfe waren unvermeidlich. Aber ein mächtiger Eingriff des Schicksals in Europa

war vollzogen: es legte ihm die Deutschen auf — und uns Europa. Wir haben es wohl immer geliebt und bisher wenig Gegenliebe gefunden. Es will uns allenfalls als Raum und Bevölkerung dulden, wir aber wollen ein starkes und freies Volk sein. Es sieht in uns sein Schlachtfeld, und wir fühlen in uns sein Herz. Alles ist anders als bei den anderen. Kein Volk gibt es sonst noch in Europa, dessen äußere Grenzen sich in so starker Bewegung befunden hätten. Keines gibt es, dessen Staatskörper soviel schmaler umrissen wäre als der Volkskörper. Uns geht hier allein der Volksraum an, nicht der Staatsraum. Der Volksraum im eigentlichen Sinne ist das geschlossene Siedlungsgebiet, das heute grausamer und sinnloser als jemals durch Staatsgrenzen zerfetzt wird. Dazu aber gibt es — was sonst nirgends vorkommt — auch noch die europäischen Kolonien der Deutschen: weit abgetrennte Siedlungsgebiete, die nie zum Reiche hätten gehören können und doch ein eigenes deutsches Schicksal bedeuten, wie vor allem Siebenbürgen. Solche Gebiete liegen stets im Osten.

Und damit stoßen wir, nach der ersten Schaffung eines deutschen Volksraumes auf Grund des Karolingerstaates durch die Sachsenkaiser, auf die grundlegende Tatsache jener zweiten, die erst im 12. und 13. Jahrhundert geschah und die zuweilen als die „Große Wanderung der Deutschen“ bezeichnet wird. Jener erste Volksraum ist im heutigen Westen und Süden noch erhalten. Der heutige Westen war damals eher Mitte. Keine der beiden Hauptstädte unseres Volkes liegt in diesem ersten Raume, weder Wien noch Berlin. Übrigens, schon daß die Hauptstadt wechseln konnte, daß es gelegentlich zwei, jahrhundertlang gar keine gab, wird der Ausländer schwer verstehen, der sich Frankreich ohne Paris und England ohne London nicht vorstellen kann. Die damalige Ostgrenze ging mitten durch das heutige Land. Die Geburtsstätten Kants und Lessings, Herders und Hamanns, Kleists und Schopenhauers lagen noch nicht in Deutschland. Die Slawen hatten die von unseren germanischen Vorfahren verlassenen Wohnsitze eingenommen. Die Sachsen vor allem, die mit Gewalt zu Deutschen gemachten Sachsen, haben das Verdienst, die Ostgrenze erst gehalten, dann wesentlich mit vorwärts verlegt zu haben. Die Zurückeroberung der verlassenen östlichen Wohnsitze schuf ein zweites Deutschland, ein unmittelbar angrenzendes koloniales zunächst, das mit dem ersten langsam unter Kämpfen zusammengeschmolzen ist. Sie sind noch heute nicht zu Ende. Hermann von Salza, am Hofe Kaiser Friedrichs II., wandte die Kraft des Deutschritterordens vom Mittelmeere nach dem Osten. In kaum 15jähriger Tätigkeit sicherten die Ordensritter das siebenbürgische Burzenland durch eine Kette von Burgen. Dann wandten sie sich dem preußischen Osten zu.

Die Küstenstädte, die bäuerlichen und die städtischen Siedler gingen in gleicher Richtung. Auch im Südosten wurde die seit dem 9. und 10., in Krain schon dem 8. Jahrhundert begonnene Kolonisation damals mit entscheidender Kraft fortgesetzt. Sie war etwas ganz anderes, als die an sich sehr großartigen Ödlanderschließungen und Bauernkolonisierungen des 18. Jahrhunderts im Banat oder in Rußland. Auch sie sind für unser Volksbewußtsein außerordentlich wichtig, schon als Belege einer Fähigkeit, die man uns abgestritten hat, nur *weil* wir sie so stark bewiesen haben. Aber im 12. und 13. Jahrhundert ging es um die Gestaltung des *geschlossenen* Volkskörpers: ein neuer Raum mit seinen neuen Kräften wurde ihm hinzugewonnen. Er ist nunmehr ein wesentlicher Teil dessen, was man heute deutsch nennt. Im Westen dagegen ist von der Nordsee bis zu den Alpen ein Verlust dem anderen gefolgt: die Niederlande, Luxemburg, Deutsch-Lothringen, Elsaß, Schweiz; und so ist besonders die niederländische Kunst zwar ganz ursprünglich deutsch, auch später noch nahe verwandt, auf die Dauer jedoch im engsten Sinne nicht mehr unser, und muß in ihrer eigentlichen Sonderentfaltung außerhalb der Betrachtung bleiben.

Man blicke doch nur auf die Karte unseres Landes. Zwei Achsen, senkrecht zueinander, sind deutlich. Sie sind schon vom Anfange her angelegt, doch in der späteren Ausführung drücken sie die Abfolge der beiden Volksräume aus. Die nordsüdliche im Westen, die Rhein-Achse, stammt aus dem Karolingerstaate, aus dessen östlicher Hälfte. Sie beherrscht den Teil des heutigen Deutschland, der schon zum ersten deutschen Volksraume, vom 9. bis zum 13. Jahrhundert, gehörte. Die westöstliche geht mit zwei Ästen, im preußischen Norden und in der bayerischen Ostmark bis über Wien, senkrecht zu jener älteren in den zweiten deutschen Volksraum hinein, der mit dem Verbliebenen des ersten den heutigen bildet. Der nördliche Ast ist durch Parallelen zum Rheine bestimmt, durch die Flüsse zur Nord- und Ostsee, der südliche strebt mit der Donau zum Schwarzen Meere. Ohne weiteres leuchtet der Reichtum wie die Gefährlichkeit dieser Form ein — verglichen nicht nur mit England und Italien, sondern auch mit Frankreich, das nur *eine* offene und darum angreiferische Grenze hat, die gegen uns hin. Zacken und Fetzen zeigte die Form des Landes schon reichlich vor dem Verlust des letzten Krieges. In lauter kleinen Armen ist sie seit langem mit den Räumen der Ostvölker verschlungen und verbissen, Kräfte aus uns herausholend, die sehr oft sich allzuweit vom geschlossenen Eigenraume verloren und schließlich anderen zugute kamen.

## DAS VERHÄLTNIS ZUM FREMDEN

Darum aber gibt es auch eine besondere Art auslandsdeutscher Kunst. Es ist damit nicht die einfach aus unserem Lande ausgeführte, auch nicht die nur staatlich fortgegrenzte des geschlossenen Siedlungsraumes gemeint, sondern die von Anfang an weit hinausgesprengte, in von vornherein verlorenen und abgeschnittenen *Gründungen* entstandene, in einzelnen Rinn-salen übrig gebliebene. Sie ist etwas nur uns Zugehöriges: die Kunst der deutschen Minderheiten, wie Siebenbürgen, Zips, Baltikum, Krakau und manche andere Stätten vom ganzen kleinen Lande bis zur abseitigen Stadt-minderheit.

Die Blütezeit der altdeutschen Kunst vor und nach 1500 zeigt uns in allen vier Himmelsrichtungen Hauptwerke, die nicht (oder nicht mehr oder noch nicht wieder) auf deutschem, insbesondere reichsdeutschem Boden sind: den Stockholmer Georg, den Krakauer Marienaltar, den Isenheimer, den Altar von St. Wolfgang. Kein anderes Land ist in einer solchen Lage — da ja nicht von entwurzelttem Museumsbesitz, sondern von Kunst an festem Orte die Rede ist. Kein anderes Volk kennt das Schicksal, das unsere versprengten, allmählich immer mehr verinselten kirchlichen Kunst-stätten im Auslande haben: seit dem 16. Jahrhundert bis heute, seit der Wegnahme der Krakauer Marienkirche bis zu der der Dome von Riga und Reval geht dieser ein Vorgang, der niemanden rührt und niemanden angeht als uns vereinsamtes Volk. Es handelt sich hier und da um Länder, die nie eine deutsche Mehrheit, aber auch nie eine andere Kultur als die deutsche gesehen haben.

Nach Osten in oft formlos wogendes europäisches Neuland hin, nach Norden in verwandtes Land, in beiden Richtungen ist die deutsche Kunst besonders deutlich ausstrahlend und gebend gewesen. Zwischen Neuland und Altland, gebend und empfangend, gegen Westen noch einem ehemali-gen Bruderlande, einem später verfremdeten und schließlich verfeindeten, offen, nach Süden der Mittelmeerkultur zugewendet — welches Land hätte noch eine solche Lage: so sehr von allen Seiten, von so verschiedenen Kulturen und Kulturgraden her benachbart, beurteilt und bekämpft? Das muß klar gesehen werden. Aus unserem Geschichtsraume heraus mußte ein Verhältnis zum Fremden entstehen, wie es so befruchtend und erschwerend zugleich kein anderes Europäervolk kennt.

Es ist bisher fast immer mißverstanden worden. Verstehen und also Miß-

verstehen hängt nicht nur vom Wissen ab. Bestimmend ist zuletzt die innere Haltung. Sie kann uns die Augen für das Eigene verschließen, und wenn es noch so sichtbar mitten unter uns stünde. Sie läßt uns nur das sehen, wofür wir bereit und gereift sind, nur das also finden, was wir eigentlich schon suchen. Darum hat *ein echtes Wissen* erst recht dafür zu sorgen, daß das wirklich Gesuchte auch wirklich gefunden und nicht ein nur träumend Gewünschtes nur unbewußt erfunden werde. Wissenschaft und Selbstbewußtsein bestimmen einander gegenseitig. Ein wachsendes Selbstbewußtsein hat uns zur Forschung getrieben, und das Erforschte hat wieder das Selbstbewußtsein verstärkt. Schon jetzt dürfen wir mit gutem Gewissen sagen: wir haben weit mehr gegeben als empfangen, und wo wir empfangen, ist es überwiegend in geradezu einzigartiger Weise schöpferisch geschehen. Einseitig, so gut wie ganz einseitig gebend waren wir nach Norden und Osten hin, gebend *und* empfangend nach Westen und Süden, schöpferisch immer und in jeder Richtung.

## DIE AUSLANDSDEUTSCHE KUNST

Wer offenen Auges nach Norden und Osten reist, muß sich also immer auf Ausstrahlungen deutscher Kunst gefaßt machen, die hier einmal grundsätzlich, nur kurz, schon angedeutet werden sollen. Es ist nötig, es ist bisher nicht genügend geschehen. Die Hauptstadt der Tschechoslowakei (sie war gelegentlich sogar *unsere!*) ist unser baumeisterliches Werk, nur später hier und da durch Italiener, auch einmal Franzosen (Matthey) bereichert. Der Prager Dom mit seinen großartigen Denkmälern, mit der einzigartigen Reihe der Triforienbüsten ist deutsche, parlierische Leistung (abgesehen vom Chore des Matthias von Arras). Der Prager Georg ist ein *deutsches Werk*, und die großen siebenbürgischen Metallplastiker, die ihn schufen, haben später in Groß-Wardein sogar ein überlebensgroßes bronzenes Reitermonument von gewaltig ruhigem Schritte aufgestellt — 150 Jahre vor Donatello! Ein großer Teil der alten „böhmischen“ Malerei und Plastik nicht nur in Prag, sondern ringsherum und besonders in den südlicheren Klöstern, wie Hohenfurt oder Wittingau, ist unser! Die westungarischen (heute tschechischen) Städte wie Kaschau, Leutschau, Bartfeld waren (und sind noch heute) gefüllt mit Werken unserer Meister, die zum Teil schon mit Namen bekannt und nur (außer Paul von Leutschau) noch nicht in die deutsche Kunstgeschichte eingeführt sind. England haben wir nicht nur

seinen größten Musiker, Händel, sondern auch seinen größten Maler gegeben: Holbein den Jüngeren. Wir haben noch mehr gegeben, hier aber freilich auch, besonders seit dem 18. Jahrhundert, reichlich zurückempfungen. In Skandinavien und Finnland zeugen u. a. nicht nur die Dome von Lund und Turku von unserer Baukunst. Auch die Tessins, die großen Baumeister Stockholms im 18. Jahrhundert, sind aus Norddeutschland gekommen, so wie Schwedens größter Plastiker, Sergel, von beiden Eltern her deutscher Abkunft war. Den Chor des Domes von Linköping baute Meister Gerhard von Köln. Seit dem späten 14. Jahrhundert breitet sich die „Bertram-Kunst“, nach Meister Bertram von Minden genannt, namentlich in Dänemark und Schonen aus. Der Hochaltar von Lund (1398) ist norddeutsch. Johannes Rosenroth schuf 1437 die Schöpfungsbilder im Chor der Kirche zu Tensta. Der Altar von Nykerko in Finnland ist ein Meisterwerk des Hamburgers Francke. Das Brigittenkloster von Vadstena enthält zahlreiche kostbare Leistungen der lübischen Plastik. Heinrich Hesse, Hans Stenrat, Hermen Rhode, Bernt Notke, Henning von der Heyde aus Lübeck beschenkten immer wieder Skandinavien wie die baltischen Städte der Ostsee. Das stolzeste künstlerische Symbol Schwedens, der Stockholmer Georg von 1488, ist lübisch, das Hauptwerk des Bernt Notke. Nicht *einmal* wäre man zu jener Zeit in Lübeck auf den Gedanken gekommen, sich aus Stockholm einen Künstler oder ein Kunstwerk zu verschreiben; die Richtung des Gebens ging einseitig von uns aus. Auch der spätere Kopenhagener Georg ist norddeutsch (nach Torlacius-Ussing von Brüggemann), und so befinden sich von den drei schönsten Georgsgruppen Norddeutschlands zwei in Skandinavien; nur die des Henning von der Heyde hat Lübeck selbst behalten. Die dänische Kunst des ersten Drittels vom 16. Jahrhundert gipfelt durchaus in dem Lübecker Claus Berg (den man vergeblich zu einem Dänen zu machen versuchte). Wie er, wenn auch nicht gleich maßgeblich, ist damals auch Benedikt Dreyer in Dänemark nachzuweisen. Für die Zeit vom Ende des 14. Jahrhunderts bis etwa 1530, bis die (reichlich fabrikmäßigen) Antwerpener Altäre eindringen, ist in Schweden und Dänemark hoher künstlerischer Rang namentlich bei plastischen Werken gleichbedeutend mit norddeutscher Herkunft. Das entsprechend Umgekehrte hat es in geschichtlicher Zeit nie gegeben. Im 18. Jahrhundert ist eine neue deutsche Welle über die nördlichen Bruderländer gegangen. Zwischen 1730 und 1760 erlebte Dänemark seine deutsche Epoche mit Häuser, Ottinger, Tuscher, Rosenberg, Tschierschke, Anton, Fortling, Petzold, Hänel, Ränz, Wahl, Gerhard, Leimberger, und während man an unseren Höfen Französisch welschte, siegte dort das Deutsche (Nachweis von Elling). Als 1659 Narwa,

damals Schwedens stärkste Festung gegen Rußland, abbrannte, wurde es in „betont oberdeutschen“ Formen (mit Erkern!) durch Georg Teuffel von Nürnberg und den Bildhauer J. G. Herholdt neu aufgebaut (Nachweis von Karling). Erst seit dem späten 18. Jahrhundert wird Dänemark für uns gebend. Es ist durch Holstein mit dem Reiche verbunden, der dänische König deutscher Reichsfürst. Die ausgezeichnete Kopenhagener Akademie ist für Runge wie für Kersting und Friedrich höchst fruchtbar gewesen. Altona war bis 1864 dänisch, Niebuhr, Mommsen, Hebbel waren staatlich Dänen, Arndt und Runge Schweden! Aber Thorwaldsen fühlte sich in Rom mit Stolz als deutscher Künstler, Dahl verband sich mit der Dresdener Romantik. Es war eine Kultureinheit da, deren letzte Zeugen die Norweger Bernt Grönvold und Andreas Aubert gewesen sind. Erst heute scheint das alte Band zerrissen. — Als Finnland, siebenhundert Jahre schwedisch bis dahin, mit Rußland verbunden wurde, erhob der Zar 1812 Helsinki (Helsingfors) zur neuen Hauptstadt. Die bedeutende architektonische Gesamtgestaltung schuf ein Deutscher, C. L. Engel. Nach vielen anderen ist sein letztes, nach dem Tode vollendetes Werk die dortige Nikolaikirche. Daß Mitau als Hauptstadt Kurlands einmal deutsche Residenzstadt war — was man sieht! —, daß Reval, Riga, Dorpat in ihrer gesamten alten Architektur deutsch sind, das kann nur in beschränktem Sinne als auslandsdeutsche Kunst gelten, da auf diesem Boden außer der deutschen überhaupt keine europäische Kultur und Kunst bestand, und vor allem: da sich keine andere zwischen den geschlossenen Siedlungsraum und jene Städte gelagert hatte. Jene Städte sind uns heute ebenso verloren wie Thorn, das der Orden gründete, wie Bromberg, das als deutsche Stadt bei polnischer Burg entstand, wie zahlreiche andere des Ostens. — Aber auch *Krakau* besaß wenigstens eine kulturell entscheidende deutsche Minderheit und trägt in vielem noch das Gesicht unserer Kunst. Veit Stoß und seine Söhne, Hans Brand, Hans von Kulmbach, die Vischersche Gießhütte haben es versorgt, und das Verhältnis Nürnbergs zu Krakau, ja zu dem ganzen südlichen und mittleren Osten, war so einseitig gebend wie das Lübecks nach Norden und Nordosten hin. — *Wilna*, das 1386 christlich wurde, empfing 1387 Magdeburger Stadtrecht, und eine ganze deutsche Epoche folgte, die in der Johannes-, der Franziskaner-, der Nikolauskirche und in der schönsten Baugruppe Wilnas, St. Bernhard und St. Anna, weiterlebt. — *Warschau*, durch August den Starken mit Sachsen verbunden, wurde eine Pflegestätte deutschen Barocks. Witthoff, Pöppelmann, Schlüter traten auf. Vieles ist verlorengegangen, aber noch zeugen drei große Anlagen davon: die Allee Ujazdow, der Sächsische Platz und der Sächsische Garten. Unter August III.

trat Knöffel auf, der u. a. das Stadtschloß an der Weichsel erbaute. Besonders stark aber wurde unser Anteil in der Zeit des frühen Klassizismus, den die deutschen Baumeister Schröger, Zug, Aigner, Eltester, Kamsetzer der polnischen Hauptstadt schenkten. — Nach Mähren wie nach Ungarn führen alte Wege aus Deutschland schon im Mittelalter: von Freiberg nach Tischnowitz, von Bamberg nach St. Jak; und was man gar „ungarischen Barock“ nennt, das ist einfach österreichischer, wienerischer, also deutscher Barock. Das ergreifendste Bild bietet Siebenbürgen. Hier leben noch heute, wo das Reich den Kern eines zweiten, im Osten stark vergrößerten, im Westen fühlbar geschwächten Volksraumes bildet, die Nachkommen der Deutschen des ersten Volksraumes. Sie kämpfen für ihr Deutschtum, während für viele von ihnen das Land ihrer Väter schon längst nicht mehr deutsch ist, es nicht mehr sein will: Vlamen, Lothringer, Luxemburger. Ein Buch der Deutschen Akademie hat soeben von der geschlossenen deutschen Kunst Siebenbürgens allen Kunde gegeben.

Daß Norden und Osten Blickrichtungen gewähren, in denen kunstgeschichtlicher Stolz sich nicht immer, aber sehr oft mit staats- und volksgeschichtlichem Schmerz verbinden muß, leuchtet ein. Aber auch zum Westen und zum Süden sehen die Beziehungen ganz anders aus, als wir früher ahnten und als man gar dort uns gerne zugestehen wird; und wenn man schon eine deutsche Bildung erstrebt, die auch wirkliches Wissen einschließt, so sollte man die Kenntnis dieser wahren Verhältnisse *verlangen*. Für Frankreich wie für Italien wird ganz gewiß von gewaltigen, verändernden Anregungen zu sprechen sein, die wir empfangen und für die wir danken dürfen, gelegentlich auch von starkem Eindringen fremder Künstler in bestimmten Zeitpunkten, an denen die Geschichte uns blutige Wunden gerissen hatte. Aber bevor in der eigentlichen Darstellung davon die Rede sein darf, ist wenigstens anzudeuten, was auch für unser gebendes Verhältnis feststeht. Daß bei dem schiefen Turme von Pisa der Name Wilhelm von Innsbruck genannt wird, mag wenig bedeuten, da hier der italienische, ja toskanische Charakter ausgemacht bleibt. Im 13. Jahrhundert, als wir eine von Italien noch gar nicht geahnte Großkunst schufen (gemeinsam mit Nordost-Frankreich, also aus den menschlichen Kräften des mittleren karolingischen Raumes), waren wir wohl zu sehr mit uns selbst beschäftigt. Um 1400, gelegentlich schon vorher, wird ein mächtiger Aufstieg deutschen Einflusses unverkennbar. Zweihundert Jahre vor Michelangelo hatte Deutschland Europa die plastische Pietà geschenkt. In einer Zahl, von der wir erst neuerdings langsam einen Begriff gewinnen, sind diese deutschen Vesperbilder von den Italienern eingeführt worden. Man entdeckte sie zuerst in Venedig und der



Terra ferma. Heute erkennt man sie zu Dutzenden noch in ganz Mittelitalien. Für das Florenz des frühen 15. Jahrhunderts erzählt uns Ghiberti mit tiefer Bewunderung von dem Meister Johannes aus Köln, der das Geheimnis seiner plastischen Werke nicht eifersüchtig hütete, sondern freimütig aufschloß. Der Frankfurter Alabaster-Altar aus Rimini könnte gut sein Werk sein. Piero di Giovanni Tedesco (also Sohn eines Deutschen Hans) wird in Florenz, Giovanni d'Alemagna in Venedig genannt. Im Venedig namentlich des frühen 15. Jahrhunderts müssen starke deutsche Einflüsse geherrscht haben, in Malerei wie Plastik. Am Mailänder Dome sind mehrfach Deutsche tätig gewesen, kurze Zeit auch ein Parler, Heinrich von Gmünd. Die Plastik dieser gewaltigen, nicht rein italienischen Kirche zeigt viele ausgesprochen deutsche Züge, ja rein deutsche Werke. Bei einer Sitzung der Baukommission wurde die Frage gestellt, ob der Mailänder Dom nach der „maniera tedesca“, also nach festen Proportionen (!) weitergebaut werden solle oder nicht. Gewisse Werke der ferraresischen Kunst kann man nicht ansehen, ohne an deutsche zu denken (Cosimo Tura!). Unter den „Fiamminghi“, die Italien bewunderte, wird sicher mancher Deutsche mitgemeint gewesen sein. Was Italien für Dürer bedeutete, ist später zu besprechen. Was aber Dürer für Italien bedeutete, ist ebenfalls nicht wenig und ist doch viel zu wenig bekannt. Er unternahm ja 1505/06 keine Bildungsreise (wie Goethe), sondern eine Werkreise. Wollen wir ihm nicht Glauben schenken, wenn er selbst von dem gewaltigen Eindruck erzählt, den sein Rosenkranzbild, das er den deutschen Landsleuten malte, auf die Welschen gemacht hat? Von ihrem Neide, der am liebsten zu Gift gegriffen hätte? Von ihrer Bekehrung: daß er also doch nicht nur ein guter Graphiker sei, sondern auch das Malen verstünde? Von der Bitte Giovanni Bellinis, für ihn ein Bild zu malen, das er „wohl bezahlen“ wolle? Aber seine eigentliche Wirkung ging mehr mittelbar durch gestalterische Erfindung, die durch Graphik verbreitet wurde. Sie ist in manchem derjenigen Bachs zu vergleichen, der sich bekanntlich auch immer wieder als Auslöser fremder Phantasie betätigt, ohne daß dies notwendig zu erkennen wäre. Paolo Veronese hat nach eigenem Zeugnis täglich Dürer studiert und ihn als seinen eigentlichen, einzigen Lehrer empfunden; offenbar ebenso, wie viele Komponisten verschiedenster Stile bis heute täglich Bach spielen, um sich selbst zu finden. Noch von Guido Reni wird Ähnliches berichtet (Nachweis von Luzzatti). Aber schon Schongauer hat auf die großen Italiener gewirkt, wie später Altdorfer und andere. Und immer waren es grundsätzliche Einfälle, Grundlinien der Bildbewegung, die schöpferisch anregend aus Deutschland hinübergriffen (Nachweis von Hetzer). Auch Reihen von Werken, so oberrheinische Madonnenreliefs aus

Stück, wurden im späteren 15. Jahrhundert nach Italien ausgeführt (Nachweis von Bode). Wenn freilich Veit Stoß für die Annunziata in Florenz seinen Rochus schuf, so entstand dieses Werk wohl, gleich Dürers Altarbild, für Auslandsdeutsche. Aber noch Vasari rühmt die Figur als „miracolo di legno“, nicht anders als Sansovino das Dürersche Bild in „Venezia nobilissima“ (1581) wegen seiner prächtigen Farben preist. Als Deutschland am stärksten war, hat es auch am stärksten (zugleich empfangend) an Italien gegeben. In späteren Zeiten kommen Deutsche nur noch vereinzelt vor und wesentlich als Lernende. Immerhin rechnete Giovanni da Bologna (eigentlich Jean de Boulogne aus Douai) den Hans Reichle zu seinen besten Schülern und zog ihn dem Adrian de Vries vor. Nicht etwa ausführend, sondern entwerfend war Reichle an der Domtüre zu Pisa tätig. Der Ruhm Petels und Gleskers, bedeutender deutscher Plastiker des 17. Jahrhunderts, war in Italien durch Italiener weit verbreitet: „Niemand könne die Feinheit dieser Elfenbeinkruzifixe erreichen“ — es war besonders Klein- und Feinkunst, die bewundert wurde. An der Entdeckung italienischer Schönheit durch die nordischen Künstler um 1600 war Adam Elsheimer führend beteiligt. Erst später hat sich das Verhältnis so völlig umgekehrt, daß schon Permosers Figuren an San Gaetano zu Florenz, dann Raphael Mengs' Deckenbild der Villa Albani oder gar die Fresken der Nazarener nur immer schmalere Gegengaben bedeuten konnten — bis plötzlich in der heutigen Zeit Italien sich in voller Breite zum Ausgang von der neuen deutschen Baukunst entschließen mußte.

Nach Westen griff unsere Kunst vereinzelt bis tief in die iberische Halbinsel. Wir wissen, daß Veit Stoß für den König von Portugal ein „erstes Menschenpaar“ geliefert hat, das aus Nürnberg verschickt wurde. Wir finden die Elfenbeinkanzel von Barcelona, den Turmhelm des Hans von Schwaben in Burgos, das Löwentor in Toledo um 1460 von Hans dem Deutschen. Aber hier ist erst das wenigste untersucht. Selbst auf Mallorca finden sich Werke, die zum Teil eher deutsch (rheinisch) als auch nur niederländisch sein werden. Die Puerta del Mirador der Kathedrale von Palma sieht im Gesamtentwurf stark schwäbisch aus, an der Lonja (Börse) gewahrt man Plastik, die um 1430 in Köln entstanden sein könnte.

An manchen Stellen undurchsichtig, an manchen nur etwas schwierig zu schildern und oft noch vielfach entstellt, ist das Verhältnis zu Frankreich. Durch unsere Franken sind wir mit seinem Nordostteile ursprünglich eng verwandt, und je weiter wir in der Geschichte zurückgehen, desto fühlbarer ist diese Verwandtschaft. Sie ist es aber wenigstens in einigem bis tief in das 14. Jahrhundert geblieben. In eigentlich karolingischer Zeit ist wesentlich

noch nicht von deutsch und französisch, sondern von ost- und westfränkisch zu reden. Aber die Unterschiede der kommenden Nationen melden sich schon an (die französische ist natürlich nicht älter als die deutsche, sondern gleichzeitig mit ihr aus dem gleichen germanischen Staate ausgeschieden worden). Der Umriss des alten Karolinger-Staates um den Rhein herum bleibt noch lange wirksam. Namentlich für die bildenden Künstler Europas ist es das stärkste Kraftbecken geblieben. Alles, was wir burgundisch und niederländisch, vieles Beste, was wir deutsch und französisch nennen, stammt aus diesem Bereiche — Menschen wie Werke. Gleichwohl ist auf allen Gebieten, auch vor der Gewinnung unseres zweiten Volksraumes, ist vor allem im 13. Jahrhundert das westliche Gebiet schon französisch, das östliche schon ausgesprochen deutsch. Gemeinsam ist dann nur noch die schöpferische Kraft und die Werthöhe der Leistungen. Weder Süd- noch Westfrankreich, noch Ost-, zum Teil auch Süddeutschland, noch gar Italien haben daran Teil. Der bestimmende Unterschied erhellt aus der Gotik: die Nachkommen der Westfranken haben sie geschaffen, nachdem die Normannen (ursprünglich Skandinavier, die aber seit dem 10. Jahrhundert ebenso wie die Deutschen durch überragende Leistungen wahrhaft europäischen Ranges aus der germanischen Vorgeschichte ausschieden) die grundschaftlichen Schritte getan hatten. Deutschland schafft nicht nur nicht die Gotik — es *will* sie damals nicht, am wenigsten am benachbarten Rheine. Die tiefen Unterschiede der Plastik in jener großen Zeit des 13. Jahrhunderts werden schon von diesen grundsätzlichen Unterschieden des architektonischen Gefühles bestimmt. Aber die gotische Kathedrale Nordfrankreichs bildet die große Schule der figürlichen Steinplastik auch für die Deutschen. Sie sind nicht als Lernende, sondern als Mitarbeiter nach Frankreich gegangen; doch sie waren schöpferisch genug, dabei zu lernen. Ihre Werke sind zum Teile noch unbekannt, aber zweifellos auch heute stellenweise vorhanden, in einigen Fällen aufgespürt. Wenn diese Künstler zurückkehrten, fanden sie schon architektonisch gänzlich andere Bedingungen vor, und ihre Plastik selbst wurde keineswegs eine Provinz der französischen: das Neuerworbene kam dem eingewurzelt Eigenen zugute. Deutschland hat die schulende Kraft der Franzosen immer neidlos anerkannt; aber ohne die Bereitschaft einer immer noch verwandten Anlage hätte sie nicht wirken können — *und*: ohne die schöpferische Eigenart unseres Volkes hätte sie nicht in solchem Maße die Selbständigkeit steigern helfen. Gegenüber Italien erscheint damals der Norden als Einheit, aber er wird an erster Stelle durch das alte Frankenland in seinem östlichen wie in seinem westlichen Teile vertreten. Um 1400 erfolgt dann auch in Frankreich ein plötzlicher Einstrom deutscher Kräfte,

überwiegend solcher, die damals deutsch heißen müssen, wenn sie auch heute nicht mehr so heißen würden. Es sind überwiegend solche, aber keineswegs ausschließlich. Die Kathedrale in Metz, das damals noch in einer Zwischenstellung, aber künstlerisch schon überwiegend französisch war, empfing die herrlichsten Glasgemälde durch reine Deutsche. Hermann von Münster († 1392) schuf die große Rose des Westfensters; und noch die Fenster des Querschiffes — sie „gehören zu den größten verglasten Flächen, die überhaupt vorkommen“ (Dehio) — stammen von Deutschen: Theobald von Lixheim und besonders Valentin Busch. Deutsche Alabasterplastik dringt um 1400 in Frankreich ein (Nachweis von Swarzenski). Besonders schöpferisch und gebend aber wirkt der heute nicht mehr im engeren Sinne (damals aber durchaus auch in diesem) deutsche Nordwesten. Schon im 14. Jahrhundert fällt die Menge niederländischer, allerdings auch südniederländischer Künstlernamen in Frankreich auf. Um 1400, namentlich am burgundischen Hofe, wirkten u. a. Melchior Broederlam von Ypern, Jakob de Baerse, Jan Malwel aus Geldern (das noch sehr lange deutsch geblieben ist), Hänselin von Hagenau und vor allem der größte damalige Plastiker des gesamten Nordens, wenn nicht Europas: Claus Sluter. Der deutsche Zug seiner Kunst, sogar seiner Schulung, ist längst von verschiedenen Seiten, selbst von Franzosen und Holländern anerkannt. Ob er Holländer oder Westfale war, ist freilich nicht völlig deutlich, aber er hat jedenfalls seinen deutschen Vornamen Claus (nicht Claes) niemals aufgegeben. Für den Herzog von Berry arbeiteten die Brüder von Limburg, aus dem „Pays d'Allemagne“, wie es ausdrücklich hieß: die ersten großen Eroberer nordischer Landschaftsdarstellung. Aus der gleichen Gegend kamen die Eycks. „Burgund“, ein französisch-deutsch-niederländisches Zwischenland, im Grunde noch immer karolingisches Kernland, ist damals wohl das stärkste Kunstgebiet des Nordens. Die durchaus anerkennenswerte Rolle Frankreichs liegt dabei weniger in der Leistung eigener Künstler, als in den erzieherisch hohen Ansprüchen der Auftragserteilung. Schon im 13. Jahrhundert mag dies alles den gesicherten Verhältnissen des 14. und früheren 15. Jahrhunderts ähnlicher gewesen ein, als wir bei dem Mangel an Urkunden genauer feststellen können. (Für St. Denis ist die tätige Anwesenheit zahlreicher Nichtfranzosen aus aller Herren Ländern schriftlich bezeugt). Diese Rolle des erzieherischen Auftraggebers hat Frankreich auch später noch gespielt. Wenn unseres Kaisers Maximilian Tochter Margarethe von Flandern durch Konrad Meit aus Worms, den von Dürer bewunderten besten Plastiker, die Grabmäler in Brou errichten ließ, so ist das freilich der Auftrag einer Deutschen an einen Deutschen. Aber er hat das künstlerische Antlitz Frankreichs be-

reichert, und er war möglich auf Grund einer sehr deutschen künstlerischen Lage. Zu jener Zeit steht Frankreich weit hinter Deutschland und Italien zurück. Diese beiden damals vordersten Länder Europas brachten gleichzeitig und unabhängig voneinander größte und tragische Denkmalsentwürfe hervor: das Julius-Grab in Rom und das Maximilians-Grab in Innsbruck. Zu jener Zeit verschrieb sich Frankreich eine fertige ausländische Kunst aus Florenz. Einen so reinen und bewußten „Import“ von Kunst haben wir niemals erlebt — aber noch nie hat sich ein Franzose darüber aufgeregt. Im späteren 17. und namentlich im 18. Jahrhundert stehen zahllose deutsche Künstler in französischem Auftrage. Die Rechnungen von Versailles zeigen sehr viele deutsche Namen in allen Zweigen des Kunstgewerbes. Ein wesentlicher Teil des französischen Ruhmes, namentlich der Zopfzeit, ruht auf deutscher Leistung: Oeben, Riesener, Schwertfeger, besonders weltberühmt David Röntgen in Neuwied! Aus den Briefen des Barons Grimm mag man ersehen, daß diese „deutsche Welle“ den Parisern durchaus bewußt war. Die Berichte erinnern an die Pariser Russenbegeisterung der letzten Vergangenheit, aber die sachliche Teilnahme Deutschlands an der französischen Kunst war unvergleichlich tiefer und entscheidender. Gleich darauf hat die Richtung gewechselt, und das hat fast ein Jahrhundert gedauert — bis die heute sechzig- bis siebenzigjährigen Künstler die bewußte Lossage von allem Parisertum vollzogen.

Die Niederlande kann man nur in begrenztem Sinne, muß sie aber schließlich doch als Ausland, wenn auch als das nächstverwandte, ansehen. Wir dürfen nicht einfach ihre Kunst im ganzen als rein deutsch beanspruchen. Übrigens fehlt uns dazu nicht nur das Recht, sondern — genauer besehen — auch das Bedürfnis. In der älteren Zeit bedeutet gewiß die niederländische Kunst nichts anderes als den nordwestlichen Flügel der deutschen. Schon dadurch aber, daß ihr fast allein die den Wirkenden selber verändernde Wirkung auf Frankreich und Burgund zufiel, hat sie ihr künstlerisches Sondererlebnis, das zunächst im Genter Altare gipfelt. Ferner aber: gerade weil während des 15. Jahrhunderts (und nicht zum letzten Male) die Niederländer oft unsere Lehrmeister, gerade weil sie dem inneren heutigen Deutschland gegenüber jahrzehntelang viel mehr gebend als empfangend gewesen sind, gerade darum müssen wir ihre Sonderstellung anerkennen — genauso, wie die Skandinavier die gebende Sonderstellung Lübecks und Norddeutschlands anzuerkennen haben, so wie wir dies von ihnen unbedingt fordern müssen. Recht fordern darf nur, wer Recht zugesteht. Die Trennung des Volksschicksals, die den Niederländer schon früh zu oft enger Berührung mit Frankreich führte, bedeutet nun einmal auch eine Tren-

nung in der Kunst. Ebenso wie die niederländische Sprache sich zu einem eigenen Zweige der plattdeutschen entwickelt, und u. a. mit der Schaffung einer holländischen Bibel sich endgültig bekundet hat, so hat auch die niederländische Kunst sich aus dem Schoße des Niederdeutschtums selbständig gemacht. Aber gewiß auch: genauso wie in der Sprache des Wortes ist in jener der sichtbaren Form für alle Niederdeutschen der Klang des Holländischen etwas völlig Vertrautes, vertrauter als oberdeutsche Dialekte. Und so ist es allerdings richtig, daß für Oberdeutsche wie Dürers Vater, Schongauer und viele andere ein Lehrgang in den Niederlanden eher eine Art Gang ins Ausland bedeutete als für die Norddeutschen. Es ist falsch, die niederrheinisch-westfälische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts einfach als holländisches Einflußgebiet zu sehen: sie ist plattdeutsches Sprachgebiet der sichtbaren Form. Für die Durchdringung unseres Küstengebietes war darum niederländische Kunst, wie wir sie etwa in Danzig finden, etwas viel Selbstverständlicheres, als sie es für Süddeutschland gewesen wäre. Für die hinter der Trennung doch noch fortwirkende letzte Gemeinsamkeit bleibt bezeichnend, daß dieses so überwiegend malerisch begabte Bruderland seine besten Plastiker jedesmal alsbald an Innerdeutschland abgab: Nicolaus Gerhart von Leyden im 15., Hubert Gerhart und Adrian de Vries im späteren 16. und frühen 17., die Verschaffelts und Auweras im 18. Jahrhundert. Dafür bezeugt es heute Lust, unseren großen Konrat Meit als „Conrad Mijt“, unter Anerkennung seiner deutschen Herkunft und Erziehung, in die niederländische Kunst aufzunehmen. Wenn er sich ihr einfügte, so trat er gewiß in einen weit näheren Verwandtenkreis, als wenn Holbein nach England ging. — Das alte Verhältnis war noch dem Elsässer Johann Fischart bewußt, der 1573 in einer Widerlegung der Anmaßungen Vasaris betonte, daß „einem Nider Teutschen Johann van Eick“ die Ölmalerei zu verdanken sei, „so solches umb das 1440. Jar auß der Alchimey (die die Teutschen viel im brauch haben) erfunden“. Gewiß hat auch noch Sandrart in seiner „Teutschen Akademie“ die großen Niederländer selbstverständlich mitbehandelt. Er empfand noch nicht das Ausländische. Der ehrliche deutsche Kunsthistoriker von heute aber, der erst den rechten Rückblick hat, sollte doch nie an der Frage vorbeigehen, warum Rubens und Rembrandt und die ganzen reichen Malerschulen Hollands und Flanderns nicht bei uns selbst, im inneren Deutschland auftreten konnten. Selbst wenn diese Frage, wie vielleicht alle des echten Lebens, mehr anschaulich als beantwortbar bliebe, so sollte man sie wenigstens offen anschauen. Daß so viele deutsche Künstler zu Niederländern werden konnten, wäre natürlich ohne die engste Verwandtschaft, ja ursprüngliche Zusammengehörigkeit nicht zu erklären. Selbst der

Mittelrheiner Memling, der Sachse Knupfer, der Pfälzer Netscher konnten bis auf geringe Dialektunterschiede als Maler niederländisch sprechen lernen. Norddeutsche wie Ludolf Bakhuizen, Matthias Scheits, Paudiß, Heilmann sind so plattdeutsch, daß sie den Holländern zum Verwechseln ähnlich wirken. Vergessen wir auch nicht, daß ein sehr schöpferischer Oberdeutscher, Adam Elsheimer von Frankfurt, der Freund des Rubens, diesem wie Rembrandt und der ganzen niederländischen Kunst reichste Anregung gebracht hat. — Mit der Schweiz steht es anders. Sie hat ihren Dialekt nicht zur Schriftsprache verselbständigt wie Holland. Ihre Kunst spricht hochdeutsch und zugleich älplerisch-alemannisch. Wir sehen mit Freude auf ihre knorrige und prachtvolle Echtheit, ihren unverkennbaren Charakter und Eigen-Sinn, aber wir sind mit allen hochstehenden Schweizern (Wölfflin, H. A. Schmid, U. Christoffel u. a.) darin einig, daß diese Schweizer Kunst zeitlebens ein Zweig nicht nur der deutschen, sondern genau der oberdeutschen, ja der schwäbischen Kunst geblieben ist. Eine schweizerische Nationalkunst, die sich von den heutigen Staatsgrenzen bestimmen ließe, müßte Borromini und Rousseau beanspruchen. Aber der eine ist so italienisch, der andere so französisch, wie die echten Schweizer Künstler deutsch sind. Dabei sind noch innerhalb der deutschen Schweizerkunst wichtige Unterschiede zu machen. Basel ist etwas ganz anderes als Bern, es ist im engsten Sinne oberrheinisch und hängt nahe mit Konstanz, Freiburg und Straßburg zusammen. Auch hier ist das geschichtliche Schicksal entscheidend: erst im frühen 16. Jahrhundert trat Basel zur Eidgenossenschaft über. Sein größter Künstler ist ein geborener Augsburger, der Sohn des alten großen Malers Holbein — wie ja auch Martin Schongauer, der wichtigste Oberrheiner der vorigen Generation, von augsburgischer Herkunft war. Zur Zeit des Konrat Witz (aus Rottweil!) war Basel überhaupt noch gar nicht Schweiz, und es wirkt reichlich sonderbar, wenn in Michels „Histoire de l'Art“ ein besonderes Kapitel „La Peinture en Suisse“ eingesetzt wurde, das wesentlich von reichsdeutschen Künstlern in Basel zu berichten hatte. Ebenso war es eine — natürlich mit Freuden angenommene — Irreführung der Öffentlichkeit, wenn in Paris Konrat Witz und Holbein als „Schweizer“ Künstler vorgeführt wurden. Dehios großes Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler hat diesen Tatsachen Rechnung getragen: die deutsche Schweiz ist jetzt darin aufgenommen.

Das gleiche gilt selbstverständlich und erst recht von der österreichischen Kunst, für die der erste Dehio-Band bereits erschienen ist. Über ihre unlösliche Zugehörigkeit auch nur ein Wort zu verlieren, wäre unter der Würde unseres geschichtlichen Bewußtseins und gegen alle Wahrheit des geschicht-

lichen Schicksals. Zwei Verszeilen genügen. Es ist kaum mehr als zwei Menschenalter her, seit Franz *Grillparzer* beim Auseinanderfall des deutschen Bundes sein schmerzliches Bekenntnis schrieb:

Als Deutscher bin ich geboren, bin ich noch einer?  
Nur was ich *Deutsches geschrieben, nimmt mir keiner.*

## DIE WESENSZÜGE DER DEUTSCHEN KUNST

Die Ausbreitung, die Menge und Dichtigkeit der deutschen Kunst ist sichtlich weit größer, als man sich gewöhnlich vorstellt. Für andere Völker wäre damit schon sehr Ausreichendes gesagt — für Deutsche nicht, denn es war noch nicht vom *Wesen* die Rede. Bedeuten deutsche Künstler, gar solche im Auslande, schon deutsche Kunst? Wieweit gibt es diese als Ausdruck einer schöpferischen Eigenart? Wie steht sie innerhalb der europäischen und wie innerhalb der anderen Äußerungen des Volkes? Woran erkennt man bildende Kunst als deutsch? Was ist deutsch in der Kunst?

Im Auslande könnte nur scheinbar Ähnliches gefragt werden: aus der Absicht, sich zu bespiegeln, nicht aus Sorge; aus der Freude an erneuter Bestätigung von Unbezweifeltem, nicht aus Zweifel an etwas Angefochtenem. Da die Frage zugleich geschichtlicher Art ist, könnte erst (im günstigsten Falle) die geschichtliche Darstellung die rechte Antwort bringen. Doch unter Deutschen mag es erwünscht sein, sie zu Anfang wenigstens allgemein zu umreißen. Allem voran: daß unsere bildende Kunst eine vollkommen eigene Sonderart der europäischen und schon damit eine hohe Kraftäußerung bedeutet, ist inzwischen wenigstens bei den Verantwortlichen durchgedrungen. (Um kritiklose Selbstbejubelung haben wir uns nicht zu kümmern.) Nur scheint es reichlich schwer, diese Kunst begrifflich zu erfassen. Es scheint Gründe zu haben, daß auch die deutschen Kunsthistoriker zuerst nicht vor ihr, sondern vor der italienischen (und dabei keineswegs von den italienischen Kunsthistorikern) die Methoden des Sehens und der geschichtlichen Ordnung gelernt haben. Die Tatsache ist sicher, der Verfasser hat das selbst noch miterlebt. Aber ebenso wahr ist es, daß später vor ernsthaft angeschauter deutscher Kunst sich recht neue, durchaus geschichtliche Methoden ergaben, und daß von da aus umgekehrt es wieder möglich wurde, auch italienische Kunst geschichtlich schärfer und geordneter zu sehen. Dies war aber nur möglich, weil es eine deutsche Form in geschichtlicher Entfaltung gibt und weil unsere Kunst völlig im Rhythmus der europäischen



immer rechtzeitig ihren sehr eigenen Gang vollzieht. Diese Erkenntnis ist nur noch nicht alt und noch nicht allgemein. Noch Dehio sah in unserer Kunst ein Element der Formlosigkeit. Christoffel, der sie, nicht anders als Dehio, mit zweifellos tiefer Liebe anschaut, gab ihre Qualitäten jedesmal neu, aber immer nur gleichsam „trotzdem“ zu, in einer Kette von Widersprüchlichkeiten. Er fand in ihr nicht nur Formenarmut, sondern sogar Formenfeindlichkeit — und dennoch Vollendetes. Sie erschien ihm „geschichtslos“, und wirksam jedesmal nur durch die „fühlbare Anwesenheit“ des Künstlers, nicht durch das Werk selbst (gibt es das überhaupt?) — also etwa so, wie Musik von Dilettanten nur bei persönlicher Anwesenheit des Komponisten ergreifend, eigentlich ansteckend wirken kann. Gibt es das überhaupt bei bildender Kunst, die keines vermittelnden Vortrages bedarf? Lag die Schwierigkeit des Begreifens nicht daran, daß man nun einmal von der Goethezeit den Glauben an den Süden ererbt hatte und darum nach ihm zuerst blickte? Da man vom Fremden ausging — war es nicht eigentlich selbstverständlich, daß, wo man dieses nicht fand, man zunächst nur das Nicht-Fremde feststellte, das Andersartige, ohne zu merken, daß es schon das Eigene war? Indem jenes Andersartige als ein Gemeinsames empfunden wurde, war ja bereits erwiesen, daß etwas Greifbares da sei. Man muß es nur von sich selber, nicht vom Fremden her zu benennen suchen.

Bevor dies angefaßt wird, ist noch *eines* zu betonen. Diejenigen, die das Deutsche mehr vom Fremden her aussparten als vom Eigenen aus bestimmten, hatten immerhin einen schweren Fehler noch nicht begangen, der weit schlimmer und leider sehr gegenwärtig ist: sie hatten wenigstens vermieden, die Frage „Was ist deutsch“ als die andere „Was sollte deutsch sein“ zu meinen und beide als die äußere Umwicklung einer dritten zu behandeln: „Was ist undeutsch?“ Die Möglichkeit zu dieser Frage ist schon in der ersten sicher angelegt. Aber ebenso sicher ist, daß mit ihr die Türe zu bedenklichsten Gefahren aufspringt. Kein Italiener hat je mit der Möglichkeit gerechnet, daß italienische Kunst stellenweise auch unitalienisch sein könnte. Kein Franzose glaubt, daß französische Kunst unfranzösisch, kein Engländer, daß englische Kunst unenglisch sein könne. Vor allem: auch kein Deutscher starker künstlerischer Zeiten hat je für möglich gehalten, daß deutsche Kunst undeutsch sein könne. Er hat nur Wertunterschiede gekannt: gut oder schlecht. Nicht einmal das Schlechte hätte er für undeutsch gehalten, sondern nur für schlecht. Erst die schwere Erschütterung der heutigen Tage erzeugte den Gedanken an die Möglichkeit undeutscher Kunst innerhalb dessen, was *wir selber* geschaffen haben. Es gehört das gestörte Selbstbewußtsein nach der Niederlage, es gehört überhaupt — noch tiefer

gesehen — das gestörte Selbstbewußtsein einer Spätzeit dazu, also etwas Bedenkliches. Aber auch etwas *Gutes* gehört dazu, etwas, was wieder nur uns so stark zukommt: der leidenschaftliche Aufbauwille, der aus einer europäischen Spätzeit eine deutsche Frühzeit machen will. Aber gerade zu ihm gehört das Ja-Sagen zu uns selbst! Es ist das eigentlich grundlegende Bekenntnis dieses Buches: gute Zukunft gibt es nur auf Grund guter Herkunft. Sobald man schon in unserer alten Kunst nach dem Undeutschen sucht, in einer Art verzweifelter, gegen sich selber schadenfroher Hoffnung, es zu finden, sobald ist schon die erste Grundbedingung aller echten Hoffnung erschüttert: das Selbstbewußtsein. Es ist ein Minderwertigkeitsgefühl am Werke und, zumal bei Künstlern, oft auch eigensüchtige Willkür. Es ist gelegentlich nackt zugestanden worden, daß man die Verwerfung schon sehr alter deutscher Kunst dringend brauche, um nur gewisse heutige verwerfen zu dürfen, die sich mit vollem Rechte auf jene berufen kann. Dazu mußte man sich das Recht nehmen, selbst zweifelsfreie deutsche Herkunft als nicht maßgeblich für deutsche Art zu erkennen, als u. A. „artfremd“. Indessen, für ein seiner selber sicheres deutsches Volk kann doch Kunst, die auf unserem Boden wuchs, nur dann nicht deutsch sein, wenn sie nachweislich nicht aus deutschem Blute kam, d. h. wenn sie von Nichtdeutschen geschaffen wurde. Solche Kunst gibt es zweifellos schon in älteren Zeiten, Kunst von Italienern, Franzosen, Holländern, zumal im Barock. Aber als der Verfasser vor 26 Jahren es unternahm, aus dem Barock auf deutschem Boden nur das von Deutschen selbst Geleistete zusammenzustellen, den *deutschen Barock* also, da ergab sich alsbald ein überwältigendes Bild der Einheit im Reichtum, und dabei sehr deutlich abgesetzt selbst von solchem Fremden, das einen Hauch des unsrigen unverkennbar angenommen hatte.

Ist dies nicht der einzig mögliche Weg, um zunächst wenigstens festzustellen, *was* denn in der Welt der Tatsachen das ist, dessen Wesen man zu bestimmen sucht? — Nichts, was nicht zweifelsfrei deutscher Herkunft ist, aber alles, was es ist. Jede andere Antwort verrät ein schlechtes Gewissen. Geht man nämlich mit der willkürlichen und gegen unser Volk ehrfurchtlosen Forderung „nur, was ich so nennen will, *ist* deutsch“ an die Masse unserer bezeugten geschichtlichen Wirklichkeit heran, so verdunkelt der Eigen-Sinn den Gemein-Sinn. Und dann, da diese willkürlichen Forderungen von den verschiedensten Kunstanschauungen (noch bei gleicher politischer) getragen werden, kommt man zu vernichtenden Ergebnissen. Der eine erkennt die italienische Hochrenaissance als „artnahe“ an und findet dafür bei uns schon seit der Gotik Züge, die einer fremden Rasse (aber einer in *unserem* Volke!), nicht etwa einem fremden *Volke* (was natürlich sehr

sinnvoll wäre) zugehören sollen. „Deutsch“ wäre also eher, was wir *nicht* gemacht haben: die italienische Klassik. Und nichts verschlägt es dann, daß schon im nächsten geschichtlichen Augenblicke sogar die gleichen Menschen in Italien antiklassisch gedacht haben. Antiklassisch ist wieder artfremd, und also muß im gleichen Augenblick, zum Teil bei den gleichen Menschen, in Italien eine fremde Rasse durchgedrungen sein — was als geschichtlicher Unsinn auf der Stelle nachzuweisen wäre. Vor allem bleibt das eine: was die Deutschen selbst gemacht haben, das gerade ist „nicht deutsch“. — Ein anderer wieder erklärt es umgekehrt für „Verrat“, wenn ein großer Deutscher um 1500 an eben jener Mittelmeerkultur auch nur gelernt haben sollte, die dem vorigen artnäher schien als vieles, was unsere eigenen Väter geschaffen. Er wieder findet „echt deutsch“, was der vorige als verkrampfte „Ostbalten-Kunst“ ablehnt (obwohl in Nordwest- und Süddeutschland gewachsen, wo es wenigstens nach der Rassenlehre gar keine Ostbalten gibt). Man lasse beide gleichzeitig nach zwei Seiten ziehen und sehe, was von der deutschen Kunst übrigbleibt: *Nichts!* Beide bekennen sich nicht zu ihr, nicht zu uns und also nicht einmal zu sich; und dächten wir alle so, dann gäben wir uns selbst auf, denn gerade in unseren schweren Kämpfen kann nur Selbstbewußtsein helfen und nicht Minderwertigkeitsgefühl.

Die deutsche Kunst steht ja da, unvorstellbar reich an Menschen und Werken, und so eigenartig, daß Hans Thoma ihre Besonderheit innerhalb Europas mit der Fremdartigkeit des Chinesischen vergleichen durfte; so stark obendrein, daß sogar die Leistung der Ausländer auf unserem Boden sich ihrer Wirkung nicht entziehen konnte. Mindestens ein Hauch, manchmal weit mehr als dieser, stammt selbst an ihrer Kunst noch von uns. Woran erkennen wir das? — An der Ähnlichkeit mit dem, was eben nicht die Ausländer, sondern was die Deutschen geschaffen haben. Es ist etwas sehr Wirkliches. Nur dies ist uns maßgeblich, dies aber auch ganz. Gewiß, es ist nicht einfach zu benennen: wie soll man die Naumburger Uta und Grünewalds Magdalena, den Braunschweiger Löwen und die Bamberger Chorschranken, Konrad Meit und Hans Leinberger, Donner und Asam, St. Patrokus in Soest und Vierzehnheiligen — wie soll man dies alles als Einheit ansehen?

Aber Einheit ist nicht Gleichförmigkeit, und der Sinn umfassender Lebenserscheinungen ist es nicht, in nur *einen* Begriffskasten hineinzupassen. Geschichtliche Folge und Landschaft, Stammesart, Persönlichkeit, Begabungsgrad, Charaktere und Schicksale erzeugen einen gewaltigen Reichtum innerhalb Deutschlands wie überall. Ist es nicht auch sehr schwer, Cosimo

Tura und Raphael, Assisi und die Peterskirche, Verrocchio und Tizian, Masaccio und Tintoretto, Giotto und Tiepolo in Eines zusammen zu sehen? Warum verlangen wir stets von uns das Einmalige und Unmögliche? Hier schlägt ein sehr edler Zug in das allzu Gefährliche um. Obendrein verfällt der menschliche Geist notwendig einem Vereinfachungstrieb, wenn er über alle Verschiedenheiten der Zeit und des Raumes hinweg die Nation, wenn er überhaupt irgend etwas zusammenzufassen, vor allem, wenn er es zu benennen sucht. Stets bleibt ein großer Teil des Wirklichen zur Seite. Auch der Franzose, der gewisse überwiegende Züge seines Volkes hervorhebt, vergißt und unterdrückt reichlich viele andere. Auch Balzac bleibt französisch — trotz Racine; er *kommt in keinem anderen Volke vor!* Wer deutsche Kunst mit italienischer vergleicht, neigt dazu, die eingeborenen nordischen und spätgotischen Züge der italienischen nicht weniger als die eingewurzelten klassischen Züge der deutschen Kunst zu übersehen. Immerhin wird wenigstens auch *der* Italiener, der etwa die nordische Herkunft Dantes oder Lionardos (die nordische, nicht die deutsche!) spürt und zugibt, darum weder Dante noch Lionardo als unitalienisch empfinden, sondern gerade und mit vollem Recht als italienisch (da ja der Norden *selbst* diese Männer nicht hervorgebracht hat), und dies insbesondere auch unter neuer Stützung durch die Rassenlehre, die ja bekanntlich etwas sehr Wirkliches behandelt und darum weder eine deutsche noch eine italienische Rasse kennt, nicht einmal eine germanische oder romanische.

Unsere Kunst ist völlig eigen und zugleich europäisch. Beides ist wichtig. Es ist so viel Blutsverwandtschaft zwischen den entscheidenden großen Völkern Europas, daß ein gemeinsamer Rhythmus die Geschichte ihrer Kunst durchzieht. Auch dies pflegt man der deutschen Kunst gerne abzustreiten: sie sei, wenn nicht gänzlich geschichtslos, so doch immer nur in großen Abständen hinter der französischen oder italienischen her. Eine ganze Technik, die „Einflußkunstgeschichte“, ist dieser Vorstellung entsprungen. Es wird Sache der geschichtlichen Darstellung sein, diesen Glauben, den stellenweise ebenfalls geheimes Minderwertigkeitsgefühl diktiert, zu widerlegen. Dies muß ehrlich, also mit Gründen, geschehen. Auch die Eigenheit unserer Kunst könnte nur eine gelungene geschichtliche Darstellung voll entwickeln. Aber es ist nützlich, zuerst die Tenne rein zu fegen. Ähnlich also, wie über die Ausstrahlungskraft des Deutschen vorher kurz und noch ohne nähere Kennzeichnung berichtet werden konnte, soll auch eine grundsätzliche Andeutung allgemeiner Züge dem Geschichtlichen vorangehen.

Wir suchen zunächst Tatsachen unter gemeinsamen Blickpunkt zu

rücken: Was haben nur oder zuerst oder überwiegend die Deutschen hervorgebracht? Wir werden solche Tatsachen bestimmt als deutsch ansehen müssen, selbst wenn der zusammenfassende Denkbegriff sich nicht sogleich einstellt. Das ist *Recht* und Pflicht einer echten Erfahrungswissenschaft. Es *gibt* wirklich in der bildenden Kunst Europas Dinge, die die Deutschen und nur sie erfunden, Formen, die entweder unsere Grenzen überhaupt nicht überschritten oder erst von uns aus Europa erobert haben. Dazu gehören z. B. wesentliche Typen des Andachtsbildes im 14. Jahrhundert: die Christus-Johannes-Gruppe, die es nirgends als bei uns gibt, und die plastische Pietà-Gruppe der einsamen Gottesmutter mit dem toten Sohne auf dem Schoß, die erst wir dem Abendlande geschenkt haben. Es gibt wichtigste Züge schon unserer frühen Baukunst, die nur ihr eigen sind, zugleich solche, an denen nur sie besonders festgehalten hat. Das vielstufige Rücksprungportal ohne Säulen ist offenbar rein deutsch (Nachweis von Reißmann). Die Bevorzugung des Raumes und der Masse vor dem Gerüst, die sich darin wie in vielem anderen ausspricht, hat noch die höchst selbständige Art bestimmt, wie wir schließlich das Statuenportal übernommen haben: auch hier ging die Figur nicht an der Säule hoch, sondern entstand im Zwischenraume. Erst viel später folgte darin die französische Kunst der unsrigen! Auch das Würfelkapitell ist eine ganz oder fast ausschließlich deutsche Form, eine ebenso einleuchtend einfache und klassisch klare Lösung wie das säulenlose Rücksprungportal. Es ist aus dem nebelhaften Begriffe des Romantischen keineswegs als deutsch zu verstehen; vielmehr als Zeugnis einer hohen architektonischen Vernunft. Wir haben am Westwerk, später am Westchore, gegenüber der französischen Westfassade, wir haben am zentralisierenden Raume gegenüber dem rechteckigen und einseitig gerichteten leidenschaftlicher und formreicher festgehalten als irgendein anderes großes Europäervolk. Wir haben gerade in der hohen Zeit des Mittelalters, in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, im Gegensatze zur französischen Gotik, den Mauermassen eine breite und dröhnende Wucht gewahrt, die aus dem Raume stammt. Wir haben die völlige Aufspaltung, ja scheinbare Vernichtung der Masse zugunsten der Glieder auch später fast niemals angenommen. Welches Gefühl spricht daraus? Es muß sehr eingewurzelt sein, denn noch unsere Barockkirchen zeigen tiefe Verwandtschaft mit den Grundformen der staufischen Zeit. Nur wir haben (von ganz geringen ausländischen Ausnahmen abgesehen) den einheitlichen spätbarocken Klosterkomplex um die Kirche als Mitte entwickelt — eine Leistung groß überschauenden Gefühles und eines langen Atems der Form, der vergeblich seinesgleichen im Europa von damals sucht. Ebenso haben wir (und nur noch die

Spanier) in den letzten Jahrhunderten gesunder Architekturgeschichte die Westempore beibehalten, wieder aus einem zentralisierenden Raumgeföhle (Nachweis von Scott). Die Darstellung des Weltgerichtes ist von uns ausgegangen (s. St. Gallen und Reichenau!). Vor allen Künstlern diesseits der Alpen hat Konrat Witz das erste große Landschaftsbildnis im Genfer See-bilde gegeben. Das erste Tafelgemälde, in dem je ein Europäer ohne irgendeinen Vorwand nichts als eine Landschaft um ihrer selber willen zeigte, stammt von Altdorfer. In Dürers Aquarellen sind sämtliche Grundformen der europäischen Landschaftsmalerei späterer Epochen schon einmal vorgezeichnet. Die Entdeckung der intimen Landschaft, nicht als Hintergrund, sondern als Bildgehalt, geböhrt ausschließlich den Deutschen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Dürer, Altdorfer, Huber, Hirschvogel und Lautensack). Folgerichtig haben vor den Franzosen wieder wir die reine Stimmungslandschaft entdeckt (Caspar David Friedrich); nur England kennt gleichaltrige Landschaftler mit unseren Frühromantikern. In Blechen wie in Menzel sind Sehformen aufgeleuchtet, die erst später von den Franzosen — dann sicher selbständig — gefunden und entwickelt wurden. In ganzen Kunstgattungen sind wir Europa voraus. An die Feinheit deutscher kunsthandwerklicher Arbeit ist nie ein anderes europäisches Land herangekommen, namentlich in der Goldschmiedekunst und der Holzschnitzerei, oft auch im Metallguß. Der deutsche Waffenschmied, namentlich der augsburgische, war der Erste der Welt in den Jahrzehnten um und nach 1500. In Madrid, Stockholm und London (Wallace-Collection) und in zahlreichen anderen fremden Museen spürt man heute noch seine Vorherrschaft. Und vieles wird sogar noch immer als „Mailand“ oder „Toledo“ bezeichnet, was nachweislich Augsburg ist. Das Holz spielt eine sehr große Rolle, doch wäre es irreföhrend, diesen Werkstoff allein in die Mitte zu rücken. Der deutsche Schnitzaltar ist gewiß ohne Vorbild und ohne Vergleich; aber auch unser Kupferstich und Holzschnitt stehen im älteren Europa an erster Stelle. Die ersten Drucker in Venedig waren natürlich Deutsche. Ohne Vergleich selbständig ist die romantische und nachromantische Zeichnung des 19. Jahrhunderts — wie überhaupt durchweg die reine Sprache der bewegten Linie. Sehr oft haben die Deutschen nicht selber die Schlüsse aus dem gezogen, was ihnen doch zuerst aufging; aber, daß es zuerst bei ihnen aufging, bleibt geschichtliche Wahrheit. Sehr oft haben sie erst europäischen Spätzeiten die letzte Krönung gegeben, aber sie haben auch Entwicklungen eingeleitet. Besonders haben sie in einigen Epochen an vorderster Stelle gestanden. Um das Jahr 1000 war die deutsche Kunst stärker als irgendeine andere; in allen Himmelsrichtungen war sie ohne Wettbewerb. In der

ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts war sie der italienischen weit voraus (gemeinsam mit der französischen), im frühen 16. der französischen (gemeinsam mit der italienischen). Sie hat sich in der Stauferzeit dem Ideal der klassischen Statue mehr als jedes andere Land genähert. Sie hat in Naumburg den kühnsten und frühesten Vorstoß in das Gebiet der gegenwartsnahen Menschendarstellung, zwar nicht unmittelbar des Bildnisses Lebender, wohl aber der Verwendung volksmäßiger Züge zu bildnishaft überzeugender Selbstdarstellung des eigenen Volkes unternommen. Es war schon eine *Wiederkehr* früher bewährter Kräfte, als sie im späteren 14. Jahrhundert mit den Prager Triforienbüsten in schnellem Laufe und in untrüglicher, geschichtlicher Folgerichtigkeit das wirkliche plastische *Bildnis* vorbildlich hinstellte. Um 1500 bis 1530, ja schon um 1480, als noch die Väter des Dürergeschlechtes führten, hat sie einen Gipfel der Eigenart, der Vielfalt — und der *Vollendung* erreicht. Im 18. Jahrhundert ist nicht nur die unbezweifelbare Krönung aller älteren Sakralbaukunst durch unsere Meister erfolgt, dabei eine Durchdringung des Langbaus mit Zentralbaugedanken, wie sie seit der byzantinischen Kunst nicht mehr da war (nur von einer weit höheren Mathematik aus) — auch das Porzellan haben wir damals Europa geschenkt und nicht etwa äußerlich, als Werkstoff nur, sondern als eine ganz neue Formenwelt (Kändler!). Deutschland im weitesten Sinne (einschließlich der Niederlande) ist ferner das alleinige und eigentliche Land nicht des Palastes, sondern des formvollen Bürgerhauses, damit auch der kleinen Stadt von unvergeßlich intimmem Eigencharakter. Und *eines* besonders ist es noch durch alle Zeiten, das uns niemand jemals vor- oder nachgemacht hat: das deutsche Bauernhaus, das deutsche Dorf. Nichts ist lehrreicher, als eine Reise vom deutschen Elsaß nach dem französischen Lothringen, etwa von Straßburg nach Metz. Keine Staatsgrenze drückt heute mehr aus, was doch jedes lebendige Auge als Volksgrenze erlebt. In dem Augenblicke, wo die Häuser französisch sprechen, erlischt rings um uns eine reiche Phantasie, die aus jedem altelsässischen, wie aus jedem anderen altdeutschen Hause jedesmal neu herauspricht. Es beginnen die toten Steinkästen mit Fensterlöchern, die Persönlichkeit des Hauses hört auf. Das läßt sich dann wohl in einer bestimmten, vereinfachten Manier sehr gut zusammensehen und also auch malen, aber es enthält keine Leistung, keine *Forderung* auch nur, persönlicher Phantasie.

Das sind einzelne Tatsachen und Tatsachengruppen, und sie sind noch nicht einmal vollständig. Sie sollten aber reichlich genügen, um diejenigen zu warnen, die unserem Volke lediglich die Fähigkeit zusprechen, nachzuempfinden, was andere erfanden, zu Ende zu denken, was anderen ein-

gefallen ist. Sie beweisen zum mindesten die eigene Phantasie. Doch damit ist weder der Vorwurf der Formlosigkeit noch der der Geschichtslosigkeit widerlegt — obwohl aufmerksame Leser auch dafür schon Hinweise gefunden haben werden. Formlose Phantasie ist an sich jedenfalls denkbar, geschichtslose *also* ebenfalls. Darf beides von Deutschland ausgesagt werden? Die zweite Frage kann ausschließlich die Darstellung selber beantworten. Sie wird zu zeigen haben, daß im Durchschnitt ein völliger Gleichlauf, ein gleicher Blutsrhythmus die ja doch schließlich durchweg verwandten Hauptvölker der europäischen Kunst durchzieht, daß unsere Kunstgeschichte weit lückenloser ist, als die der nördlichen Völker, der Skandinavien oder der Engländer; daß wir hier und da ein wenig später kamen, mindestens ebenso häufig vorprellten, im ganzen niemals nachhinkten; daß ein großartiger Zusammenhang überall wirkt, der mehr im nur anschaulichen Lebensgeheimnis der Geniegeburten als im allenfalls erklärbaren Austausch der Kräfte gegeben ist. Dabei wird auch der Begriff der Modernität zu erörtern sein. Modern sein heißt noch nicht entwicklungs-gleich sein, unmodern sein heißt noch gar nicht zurückbleiben. Modernität ist überhaupt kein Begriff der Kunst, sondern des Handels, der Technik, der *Mode* natürlich, zuletzt: der Branche. Wir haben „noch“ romanisch gebaut, d. h. nur: wir haben eben nicht gotisch gebaut, als die Franzosen dies „schon“ taten. Aber die willkürlich sogenannte „Spätromanik“ der Stauferzeit löst die gleichen Probleme wie die französische Gotik — nur anders, nur eben deutsch! Was wir dann, wesentlich seit dem 14. Jahrhundert, deutsche Gotik nennen, ist ebensowohl anders als alles Französische. Es enthält dabei die vergleichslose strenge und große Backsteinbaukunst der Küstenlande und des preußischen Ostens.

Was aber die Formlosigkeit angeht: nur ein einziger Beweis könnte sie sicherstellen. Man versuche doch nur, an irgendeinem wesentlichen Werke unserer Kunst in Gedanken auch nur das kleinste zu ändern, an einem Holzschnitt Dürers, an einer Naumburger klassischen Figur, am Grundriß von Vierzehnheiligen, an Grünewald oder Holbein, ganz gleich, irgendwo nur, wo ein starker Deutscher formend am Werke war. Jeder Versuch dazu erstickt in Scham und Schande. Bei einer formlosen Kunst müßte gerade *er* möglich sein. Also muß ein Gesetz, also muß Form da sein. So ist es, und das ganze Geheimnis ist, daß es eine andere, als (meistens, nur meistens) die der Franzosen oder gar als (meistens, nur meistens) die der Italiener ist. Was in sich selbst notwendig ist, hat Form. Nicht nur: was bequem ist. Dies aber glauben, ohne es sich zu gestehen, die meisten. Wenn das Auge scheinbar nichts mehr zu leisten hat, wenn ein ruhiges Gegenüber



dasteht — dies allein gilt vielen als Form. Aber dann wäre alle Musik keine Form, da sie überhaupt nicht „steht“. Und doch gibt es auch formlose Musik, und dies nur, weil es formvolle gibt. Genau da liegt der Schlüssel zum Verständnis unserer bildenden Kunst, da wenigstens, wo sie es uns schwerer macht, als andere europäische. Sie will und gibt dann nämlich überhaupt kein bequemes Gegenüber, sie fordert ein fleißiges, kein faules Auge. Sie will von uns nachgespielt sein, wie Musik. Sie verlangt Zeit in jedem Sinne. Sie ist dann nicht einfach raumgläubig im Sinne des physikalischen Raumes. Nicht das Proportionsgefühl fehlt z. B. unserer Architektur — ein so verirrter wie häufiger Gedanke: versuche man doch nur, die Proportionen des Laacher Außenbaues zu ändern! — nicht die Proportion, sondern *der Glaube an den ästhetischen Wert der wirklichen Ausdehnung im physikalischen Raume*. Das kann sich mit der Proportion berühren, aber es ist im Grunde etwas sehr anderes. Goethe empfand am Palazzo della Ragione von Padua eine äußere Größe, die man schon nach kurzer Zeit sich nicht mehr vorstellen könne. Sehr richtig: unser Gedächtnis bewahrt allenfalls die allgemeine Tatsache sehr gewaltiger oder sehr winziger Ausdehnung, aber nicht den wirklichen Grad. Jeder kann die Erfahrung machen. Die italienische Kunst aber nimmt den Ausdehnungsgrad als etwas Wesentliches in die Form hinein. Das ist zweifellos eine große Leistung, und das ist ihr größtes Geheimnis. Der Palazzo della Ragione ist jenseits seiner gewaltigen Ausdehnung nämlich höchst einfach. Ein Rechteck mit einer Tonne — es gehört keine besondere Phantasie dazu, dies zu erfinden, aber wohl gehört ein großer taktvoller Wirklichkeitssinn dazu, die Ausdehnung im physikalischen Raume gerade so zu meistern. Immerhin ist die Wirkung an die unmittelbare Gegenwart gebunden, und eben dieser Gegensatz zum Heimischen hat auf Goethe und viele andere so „erlösend“ gewirkt. Bei uns dagegen kommt es im allgemeinen mehr auf die Begegnung der Formen, auf ihre Bewegung an, und damit ergibt sich größere Freiheit von der Anforderung persönlicher Gegenwart. Auch diese unsere Form darf beim gelungenen Werke nicht um ein Atom anders sein, als sie ist — denn dann wäre sie natürlich keine Form. Aber sie ist wirksam jenseits der wirklichen Ausdehnung. Dies teilt sie mit der Musik, die doch nur ein sehr schwaches und erfahrungsarmes Denken *an sich* gleich Formlosigkeit setzen kann (ist Bach formlos?). Daß bei uns auch die sehr gesetzmäßig entwickelte sichtbare Form in einer Folge nachgespielt sein will, das beweist ein recht ehrenvolles unbewußtes Zutrauen des Künstlers zum langen Atem des anderen. Es bedeutet zugleich eine Unabhängigkeit vom Glauben an den ästhetischen Wert der Ausdehnung (also

nicht der Proportion, die vielmehr gerade jenseits der Ausdehnung wirksam bleiben kann). Es bedeutet, daß das Werk selbst gleichsam sein eigenes *Erinnerungsbild* uns unmittelbar eingibt. Man könnte darum von einem geheim *graphischen* Charakter aller vorwiegend deutschen Kunst sprechen, wobei auch die starke Rolle der wirklichen Graphik in unserer Gesamtgeschichte alsbald einen tiefen Sinn erhielt. Mehr zeit-, als raum-gläubig darf der Deutsche heißen, im Gegensatz besonders zum Italiener. Es ist ein musikalischer Zug, von dem hier gesprochen wird; und wieder erhält alsbald auch die starke Rolle der wirklichen Musik in unserer Gesamtgeschichte einen tiefen Sinn — der Musik, die ja überhaupt nicht (der Graphik darin ähnlich) das *eine* „Original“ kennt, das immer nur an einer Stelle des Raumes zu einem Zeitpunkte sein kann, sondern ein der Auslösung wartendes, jedesmal neu zu vollziehendes Ereignis.

Dabei aber handelt es sich zuletzt doch nur um Gradunterschiede und um ein Mengenverhältnis des Überwiegens oder Zurücktretens. Das sprachliche Denken braucht rohe Formen des reinen Gegensatzes, um den Reichtum des Wirklichen von außen einzuklammern. Auch deutsche Form verharrt natürlich zugleich, während sie mit ihren Windungen in uns hineinspielt; auch italienische wie jede andere Form ist in Wirklichkeit nicht nur Dauer und einfaches Dasein. Auch italienische Kunst kann zu stärkster Bewegung, deutsche zu stiller Ruhe greifen müssen, beide in jedem Falle zur Selbstberichtigung. Nur darum bleibt ja eine geschichtliche Gleichzeitigkeit Deutschlands mit Italien und Frankreich möglich.

Ein Hauptgrund für die unbezweifelbare Verkanntheit der deutschen Kunst ist wohl schon mit dieser musikhafte freien Stellung zur räumlichen Ausdehnung gegeben. Denn aus ihr ergibt sich die *Neigung zum kleinen Maßstabe*, die bei uns stärker als bei den Nachbarn ist. Eine Kunst solcher Gesinnung, die den Wert der äußeren Ausdehnung hinter den des Erinnerungsbildes bewegter Begegnungen setzt, eine solche Kunst *braucht* ja das Riesenbild nicht! Dieses aber bestimmt den Eindruck der großen Museen, und der Eindruck der großen Museen bestimmt das öffentliche Urteil. Eine besonders wenig museumsmäßige Kunst — *das* ist die deutsche wirklich. Wird nicht auch dieser Gesichtspunkt einmal gerade eine Rechtfertigung des Deutschen geben? Genau gleichzeitig mit einer allgemeinen Kritik des 19. Jahrhunderts, in der wir nur den Anderen praktisch voraus sind, *weil* wir die Söhne gerade jenes alten Künstlervolkes sind? Denn nicht allein am kleinen Maßstabe liegt das Zurücktreten unserer Kunst in allen großen Museen des Auslandes. Es gibt ja an mehreren Stellen unserer Geschichte aus besonderen Gründen auch sehr ausgedehnte Werke. Aber auch das ist,

und das erst recht, keine Museumskunst: es sind die Dörfer, es sind die alten Städte als Ganzes, die Kirchen mit ihrer Plastik und ihren Wandgemälden, es sind die oft ganz gewaltig, bis zu 12 Metern Höhe und mehr ausgedehnten Schnitzaltäre, es sind die unnachahmlichen Räume unseres Spätbarocks mit ihrer unablässig eingebundenen ornamentalen Plastik, es sind die Deckenmalereien des 18. Jahrhunderts, in denen Deutschland ja auch etwas Einziges gab, während seine Tafelmalerei zurückstand. Oder: es sind die Buchmalereien, die Kupferstiche und Holzschnitte, die in Mappen liegen und warten und die mehr von uns aussagen, die mehr von uns den Anderen (dann oft auch für große Maßstäbe) geschenkt haben, als bei den anderen Völkern möglich war. Oder es sind die Gold- und Silberarbeiten selbst der nach außen schwächsten Zeit, des späten 16. Jahrhunderts, die der wirklich weise Sammler als *das Beste* sammelt. Museumswirksam ist das alles nicht, und man braucht sich nur vorzustellen, wieviel schwieriger eine Ausstellung deutscher Kunst im Auslande, etwa in London wäre, als die anderer Völker — noch abgesehen davon, daß sich oft die großartigsten ortsgebundenen Werke bei fremden, selbst feindlichen Völkern befinden.

Daß aber unsere Kunst so besonders wenig museumsmäßig ist, das darf auch als ihr *mittelalterlicher Charakter* gelten. *Es ist genau der, den die Zukunft braucht.* Denn im Mittelalter *diente* die Kunst, wie sie einst wieder wird dienen müssen. Solange sie diente, fragte sie nicht nach dem „Genuß“. Solange sie diente, fragte sie nicht nach der Form: weil sie sie durch Dienst besaß. Mit welchem Kopfschütteln würden die nie wieder erreichten Plastiker von Bamberg, Straßburg und Naumburg vor unseren endlosen Auseinandersetzungen über das Problem der Form stehen! Die Form war kein Problem, solange das Überformale gesichert war, der gläubige Dienst, der selbst der größten Persönlichkeit nicht nahelegte, ihren Namen zu nennen. Dienen aber heißt hier: *sagen wollen.* Der *Sagetrieb*, hoch über dem Bezirke formaler Ästhetik schwebend, blieb unserer Kunst immer eingewurzelt. Und das ist zweifellos: die Menschen, die in den letzten Jahrzehnten gerade *darum* die deutsche Kunst bekittelten, die allerdings dachten undeutsch. Aber sie, wenigstens die Wortführer, sie waren nun auch wirklich keine Deutschen! Aus diesem *Sagetriebe* aber haben wir, die wirklichen Deutschen, zugleich die *Darstellung des seelischen Schmerzes* früher und weit eindringlicher als alle anderen gewagt. Und da wir auch das „nicht Sichtbare“ zu sagen hatten, sind wir das eigentliche Volk der *Blickdarstellung* in Europa geworden. (Daneben die Italiener. Wo im französischen Dreizehnten, ganz vereinzelt und spät,

Ähnliches vorkommt, ist es auf Deutsche zurückzuführen.) Und wo gibt es solche sagende Hände, wie bei den Naumburger Frauen und dann immer wieder, namentlich im 15., 16., 18. Jahrhundert? Auch hierin wirkte der Sagetrieb: formschaffend. Musikantisch frei vom Glauben an die physikalisch-räumliche Ausdehnung, Erinnerungsbilder gebend, die nur ein feingeschultes Auge aufzunehmen vermag, dabei grundsätzlich und überwiegend ohne ästhetische Absicht, d. h. frei vom „Geschmack“ und eben darum nicht geschmacklos, erfüllt von einem dichterischen Sagetriebe, der noch das Unsichtbare sichtbar machen will: so ist unsere Kunst durch die Jahrhunderte geschritten; nicht aber formlos, nicht geschichtslos, nicht nachhinkend, sondern schöpferisch mitgehend, oft nehmend — zweifellos, und dafür sehr bekannt —, oft gebend — ebenso zweifellos, aber dafür meist unbekannt — und in alledem ein großes Erbe verwaltend: *das nordische*.

Dies mag das größte Geheimnis sein, aber es ist eine Tatsache. Gegen 700 und eine Zeitlang noch zeigen nordgermanische Formen stärker als südgermanische den Trieb zu einer geradezu *musikalischen Polyphonie*, die das faule Auge (gleich dem faulen Ohre in der Musik) lieber als formlos ablehnt, um sich nicht anzustrengen. Später erlischt bei den Nordgermanen gerade dieser Trieb. Wir aber haben ihn weitergetragen, und wir haben es gekonnt, weil wir das Schicksal oder sagen wir ruhig: weil wir den unbewußten Mut der großen Begegnungen hatten. In uns ist zugleich mit jenem nordischen Bewegungstrieb ein Sinn für Ordnung und Größe angelegt. Wir, die wir viel früher auf die alte Kultur des Mittelmeeres stießen, haben uns an ihr entzündet und gerieben; aber wir haben uns erst recht selber gefunden, wir erst recht haben das nordische Erbe gewahrt, im Gegensatz zu den Skandinaviern, die keinen Bach und keinen Beethoven, keinen Dürer und keinen Grünewald, keinen Holbein und keinen Vischer hervorgebracht haben. Aus Herkunft und Begegnung hat unsere Kunst ihren Weg finden müssen. Sie konnte Stöße empfangen und schwanken, aber sie stand immer wieder und schritt immer wieder; und auch heute, wo aus den Niederungen der Spätzeit der neue Aufstieg gewagt werden muß, wo nur „von unten“, von der Architektur her, der Gang einer neuen geistigen Geschichte wieder erzwungen werden kann, ist sie es, die vor allen anderen in die Zukunft weist.

Gewiß, der Deutsche, dem das boshafte (und faule) Denken der Feinde genau das Gegenteil von dem nachsagt, was seine Geschichte immer erwiesen hat, nämlich einen Herdentrieb zur Masse — er ist gerne, allzu gerne ein Einsamer, abgesondert und absonderlich, in allen wesentlichen Fällen nicht „traulich“ sondern tragisch, nicht behaglich sondern stürmisch.

Der Trieb zur Gruppenbildung („Vereinsmeierei“) — dem *Gegenteile* von Masse — und selbst der Trieb zur Organisation sind nur aus der Not der Vereinzelung als Abwehr und Aushilfe, das „Potsdam“ in uns und unsere neue große Bewegung ist nur durch das „Weimar“ in uns entstanden und verständlich. Jeder Einzelne, jeder Erlesene neigt dazu, die Welt gleichsam von vorne anzufangen, und es ist begreiflich, daß viele sterben müssen, kaum daß sie recht begannen. Es ist nicht leicht, aber es ist sehr ehrenvoll, zu diesem Volke zu gehören. Man kann es in Ehren nur, wenn man es sich schwer macht, und will man schon das Wort „deutsch“ als einen besonderen Preis den Besten reichen unter denen, die aus unserem Volke erwachsen, dann sollte man es auszeichnend auf den legen, der es sich am meisten *schwer* gemacht hat.

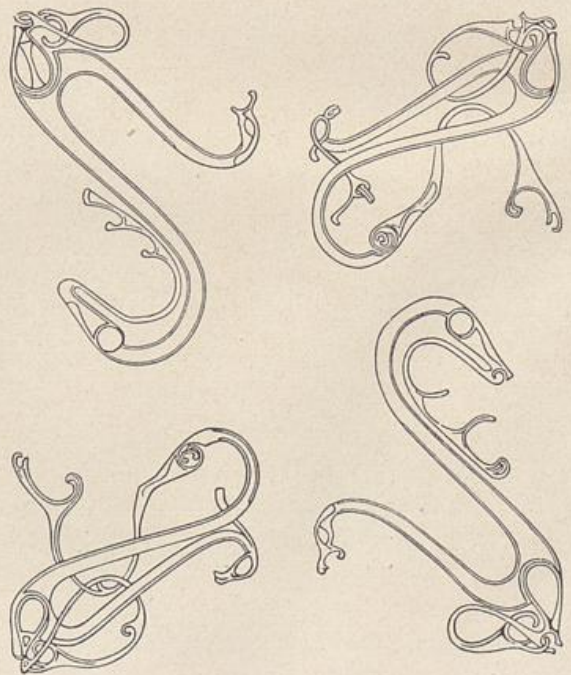
## HERKUNFT UND BEGEGNUNG

Wir kommen aus dem Norden. Wir haben das zu Zeiten vergessen und oft nicht genug geschätzt. Wir wissen es heute wieder, aber oft allzu einseitig. Wir müssen es dahin ergänzen, daß wir nach dem Süden, nach Mitteleuropa gegangen und dort geblieben sind. Ein eigenes Schicksal begann damit. Da es unseres ist, so ist es noch heute unsere Aufgabe. Herkunft und Begegnung bestimmten die Lösung. Die Begegnung mit der Mittelmeerkultur beginnt nicht erst mit Kaiser Karl. Dieser konnte vielmehr, und zwar mit geschichtlichem *Bewußtsein*, schon auf Theoderich zurückblicken.

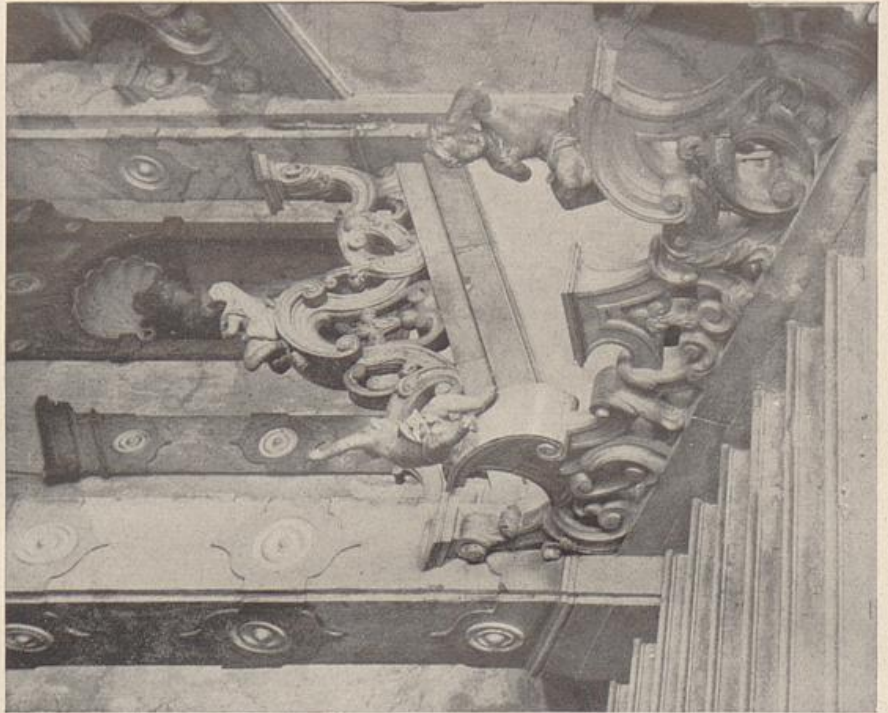
Theoderich ist noch eine vordeutsche Erscheinung, Karl hat den Grund zum Deutschen gelegt, die sächsischen Kaiser haben es gestaltet. Theoderich, Karl und die Ottonen sind notwendige Stadien *germanischer* Entwicklung, obgleich und weil sie sich mit der Mittelmeerkultur immer tiefer berührten. Nur Wilde hätten ihr ohne solche tiefen und fruchtbaren Folgen begegnen können. Begegnung macht Herkunft nicht zunichte; Herkunft bewährt sich bei Begegnung. Schon in Theoderich ist beides deutlich: er fühlt in sich eine junge germanische Kraft, und er wendet sie an den versuchten Wiederaufbau eines alten südlichen Staates. Er ist samt seinen Goten ein Vortrupp, der geopfert wird, aber er hat schon die maßgebliche Richtung. Sein Grabmal hat unverkennbar germanische Züge, und doch trägt nirgends der altnordische Boden etwas wirklich Ähnliches: es ist ein Hünengrab in spätantiken Formen (Abb. 1). Karl hat durch Griechen und Syrier die Bibel „revidieren“ lassen, der fränkische Heerkönig eine Akademie errichtet. Aber



1. Ravenna, Grabmal des Theoderich



2. Gotländische Bronze  
Nach Salin, Algermanische Tierornamentik



3. Salzburg. Treppe von Schloß Mirabell

Karl hat auch eine deutsche Sprachlehre verfassen lassen, er hat den Wenden und den Monaten deutsche Namen gegeben — es ging ja um seine eigene Sprache! —, er hat auch die große Heldendichtung der Südgermanen, die um 200 Jahre zurücklag, gesammelt und gerettet, und auf dieser Tat beruht die ritterliche Heldendichtung des *deutschen* hohen Mittelalters! Die sächsischen Könige haben die römische Kaiseridee, noch immer als Erben des Langobardenstaates, wieder aufgenommen und haben den Deutschen allein zugewiesen, was Karl für ein weit ausgedehnteres Reich zu sichern gesucht. Aber ebenso haben sie Deutschland und Europa gegen den barbarischen Osten vereidigt. Sie haben viele Kräfte vertan und viele Kräfte gerettet. Es erscheint durchweg ein doppeltes Gesicht: Gefahr, aber auch Größe. Gibt es Größe ohne Gefahr?

Der gleiche unzählbare Wikingerdrang, der die nördlichen Brüder fernste Länder entdecken, vergängliche Staaten gründen, schließlich sehr fremde Völker wie die Russen und die Sizilianer stärken ließ, nahm bei uns Jahrhunderte früher (bei ebenfalls heftigen Kämpfen nach außen) eine geistige Form an, die er nie verloren hat und durch die er, als Drang zu dauernder seelischer Wandlung, vorbildlich, ja symbolisch für Europa geworden ist. Während die Nordmänner händlerische und räuberische Züge vollführten, rangen wir schon längst um die Durchsetzung seelischer Bedürfnisse in uns neuen darstellerischen Formen. Wir bauten längst am Festlande, als sie es noch zerstörten. Aber als in der Frühzeit des 10. Jahrhunderts ein Teil von ihnen an der Seine-Mündung sesshaft wurde, die Normannen, da verwandelte sich auch bei diesen die Bewegungslust in europäische Kunst — und in wie große, und ohne daß das Heldische gelitten hätte! Sie schufen die genialste Gliederung mittelalterlicher Innenräume. Auch sie übernahmen gründlich, um so viel gründlicher, als sie später kamen. Sie übernahmen den fertigen Grundriß der Cluniacenser-Kirchen aus Burgund, als die Deutschen längst auch im Grundriß sehr wichtige eigene Gedanken entwickelt hatten; aber sie spannen darüber hin mit einer völlig neuen Aufbauphantasie. Sie legten durch die aufspaltende Gliederung der Kirchenwand im 11. Jahrhundert den eigentlichen Grund zur Gotik und traten zurück, als die Westfranken wiederum diese von ihnen übernahmen. Weder sie noch die Westfranken waren darum Vertreter am Nordischen. Auch ihre gute Herkunft bewährte sich in der Begegnung. Wenn heute in Drontheim ein Dom von englisch-normannischem Charakter steht, so ist das gewiß eine Art Heimkehr; aber normannisch ist nicht norwegisch. Ohne die Begegnung mit dem Festlande und dadurch mit der Mittelmeerkultur hätte sich kein normannischer Stil entwickelt.



Die Nordmänner waren zu Normannen geworden, damit zu Franzosen und Engländern, wie die Südgermanen zu Deutschen und wie die Langobarden zu Lombarden geworden sind und damit zu Italienern. Lasse man doch nur endlich ab von jener rein sprachwissenschaftlich erzeugten Täuschung, die *den* Franzosen, *den* Italiener, *den* Spanier — Normannen und Provençalern, Lombarden und Katalanen — gegen uns als „romanische Rasse“ gegen die „germanische“ absetzen will. Es liegt alles weit verwickelter. Kein Volk Europas könnte sich noch selbst bejahen, wenn es rückwärts bohrend nur *einen* seiner Bestandteile anerkennen wollte, aus denen es die Geschichte erst zu jenem gottgewollten Lebewesen geformt hat, als das wir mit Ranke ein Volk ansehen dürfen. Der rotbärtige Löwe Garibaldi trug wirklich noch einen langobardischen Namen. Garibaldi heißt der Speergewaltige; aber Garibaldi's Ideal hieß Italien! Die Langobarden selbst haben ihm dazu verholfen. Im 10. Jahrhundert konnte noch Bischof Liutprand von Cremona, gegen das päpstliche Römertum eifernd, sagen: „Wir anderen aber, *wir* Lombarden, Sachsen, Franken, Lothringer, Burgunder, Schwaben und Bayern!“ Moeller van den Bruck, der daran erinnert, muß gleich darauf erzählen, daß schon die staufischen Krieger „enttäuscht und verwundert“ waren, als sie in Oberitalien nicht mehr mit der deutschen Sprache auskamen. Die Lombarden sprachen bereits italienisch, wie die Normannen französisch. *Wir* haben die germanische Sprache behalten und sind mit Recht stolz darauf. So blieben wir die stärksten Erben. Aber alles zusammen war zum Aufbau Europas nötig. Die größte Architektur des früheren Mittelalters, die man die romanische nennt, für die es aber ein Wort geben sollte, das sich zu germanisch nur ebenso leise abwandelnd verhielte wie lombardisch zu langobardisch, wie normannisch zu nordmännisch, wie bourgognisch zu burgundisch — sie stammt von Deutschen, Lombarden, Normannen, Burgundern! Bei ihnen und durch sie entstand sie, aber nicht im alten nördlichen Lande der gemeinsamen Herkunft und nicht durch die dort Verbliebenen. *Sie stammt aus germanischen Begegnungen*. Diese sind so wenig wegzudenken wie die Herkunft, und wenn Moeller van den Bruck nicht ohne Grund sagt, daß die Langobarden „Italien eigentlich erst italienisch gemacht“ haben, daß also bei der Begegnung gerade die nördliche Herkunft das südliche Volk schuf, so können wir, gleichsam in Spiegelentsprechung, sagen, daß die südliche Begegnung unser nördliches Volk erst ganz zum deutschen und damit, gleich den Lombarden, Normannen und Burgundern, zum Gegenteil einer skandinavischen Provinz gemacht hat. Gewiß, die heutigen Nachkommen der Lombarden sollten nicht im ausschließlichen Bewußtsein der Begegnung den

Wert ihrer Herkunft vergessen. Wenn sie es tun, so ist es *ihr* Fehler im geschichtlichen Denken. Wir aber würden einen durchaus entsprechenden Fehler begehen, wenn wir in ausschließlichem Bewußtsein der Herkunft (in Wahrheit sogar nur eines Hauptteiles unserer Herkunft) den Wert unserer Begegnungen vergäßen. Hüten wir uns davor — so denken wir geschichtlich richtig, so denken wir tiefer, wahrheitsnäher und *deutscher*. Mit „Humanismus“ hat diese Feststellung gar nichts zu tun — aber mit Volksbewußtsein.

Denn alles, was wir Europa oder Abendland nennen, das ist ja doch durchweg nur entstanden durch den Einbruch der neuen Völker in eine alte Welt. Durch ihn ist die Achse des westlichen Eurasiens im rechten Winkel gedreht worden, so daß nun auch für das alte Schicksalsland Italien längst nicht mehr die alte West-Ost-, sondern die neue Nord-Süd-Achse maßgeblich wurde; nicht die Richtung nach Griechenland, das heute Balkan ist, und nicht die nach dem vorderen Orient, der ebenso und erst recht ausschied, sondern die nach Deutschland und Frankreich. „Doch diesmal kommt von Osten nicht das Licht“ — das ist für Italien schon damals entschieden worden, als wir uns dahin wandten. Es gibt keine wichtige Nation, die sich nicht auf diese germanische Achsendrehung zurückzuführen hätte. Nur die Grade der Blutmischung sind verschieden, oft sehr verschieden — doch außer bei uns quält sich niemand mit fruchtlosen, wissenschaftlich gefärbten Reueträumen über ein nie mehr abzuänderndes tausendjährig gefestigtes Geschehnis, dessen Ergebnis Europa ist, dessen Ergebnis wir selber sind. Das Gegebene als Aufgabe zu sehen und diese mit freier Kraft zu bewältigen, das ist nunmehr die einzige männliche Möglichkeit; nicht aber: alles Erbe, alles, was die eigenen Väter seit mehr als tausend Jahren getan, zuletzt uns selbst, in den Schoß der Geschichte als besser ungeschehen und ungetan zurückzuverwünschen. Wäre es anders, so müßten die Italiener im Anblick der veronesischen Scaligerburg (auch der Scaligergräber!) ganz andere Tränen vergießen, als wir (manche von uns!) vor Hans Vischers Apollobrunnen! Verschieden sind freilich in Europa mit den Blutmischungen auch die Sprachen, und es ist eine gewaltige Leistung unserer Väter, es bildet den eigentlichen Inhalt dieses Buches, daß man auch keiner bildenden Kunst so wie der unseren ansieht, daß *wir* zugleich mit der Sprache der Zunge den Geist des Nordens am sichersten und daß wir ihn in das Herz Europas hinein gerettet haben. Auch in der bildenden Kunst haben *wir* ihn gerettet!

An sich sind nun überhaupt alle Begegnungen mit und nach der Völkerwanderung, die der Lombarden und Normannen wie die Theoderichs, Karls, der Ottonen, der späteren Deutschen — sie alle sind nicht etwas, was sich

grundsätzlich vom altgermanischen Verhalten abschiede. Der Unterschied liegt nur in dem, *was* man übernahm, *welche* Aufgabe die Begegnung eintrug. Schon in der Bronzezeit nämlich ist die Berührung mit der Südkultur unwiderleglich da. Und sie ist nie verschwunden — was der schöpferischen Eigenart unserer germanischen Vorfahren und Verwandten nur Ehre macht, da auch sie, genau wie später wir, sich dabei nicht verloren, sondern sich doppelt gewannen. Aber was *wir* zuerst übernahmen — und später erst, dann größtenteils von uns, die Nordländer —, was bei Theoderich sich andeutete, bei Karl geradezu in der Form eines staatlichen Entschlusses erschien, das galt nicht mehr, wie früher, nur den Formen der Geräte und ihres Schmuckes. Unsere eigentlich entscheidende Begegnung erfolgte auf dem Gebiete des monumentalen Steinbaus und der Darstellung der Erscheinungswelt. Dem hohen Norden blieb sie auch nicht erspart, nur daß sie später kam. Monumentalbau und Abbildung der Welt bedeutet nicht nur etwas völlig anderes als Ornamentik, sondern rein geschichtlich einfach mehr: etwas, was ja nun doch einmal kommen mußte bei Völkern, die die Ehre haben, unzweifelhafte Verwandte der Griechen zu sein. Verrat war das so wenig wie die beweisbare Aufnahme mittelmeeischer Bronzekunst durch unsere nordischen Vorfahren, wie die Verarbeitung allgemein verbreiteter Motive in der so eigenständig genialen Ornamentik der Wikingerzeit und der vorangehenden. Denn nie im Was, immer im Wie, nie in den Elementen, immer in ihrer Ordnung liegt das Schöpferische. Nicht die Töne sind das Wesentliche, sondern die Musik. Die Bewunderung vor der völlig einmaligen Kraft der alten Nordgermanen und für uns damit der Stolz der aus Abstammung und Verwandtschaft ermächtigten, durch das Schicksal (trotz allem!) wenigstens geistig begünstigten freiesten Fortsetzer ihrer Art *wächst* ja höchstens, wenn wir erkennen, wie jedes fremde Motiv bei ihnen einen gänzlich neuen *Sinn* erhielt. Schließlich: glaubt jemand ernsthaft, daß auch die Runenschrift ohne die antiken Schriften da wäre? Vor allem, einmal mußte *doch* kommen, was zumal bei der Begegnung mit älteren Verwandten, was aber überhaupt bei einer europäischen Entwicklung auf die Dauer unvermeidbar war: steinerner Monumentalbau und Bewältigung der Erscheinungswelt durch die begriffene Menschengestalt, zuletzt: das *Bild*. Es sind unerläßliche Werte des Abendländischen geworden und geblieben.

Daß schon die vorgeschichtlichen Germanen keine Wilden waren, wissen wir längst. Eben darum konnten unsere Ahnen so verhältnismäßig schnell eine eigene Monumentalität, eine eigene Bild- und Körperwelt durch die Begegnung auf tun, eine *eigene* durchaus. Es ist kein Vorwurf für uns Deutsche, daß wir das nicht nur vor den nördlichen Brüdern, sondern auch

gründlicher und breiter als diese getan haben; zumal, da wir ja das Nordische nie verlernten, da gerade wir es *erhielten*. Aber das muß gezeigt werden. Was die nordgermanische Kunst in der Spätzeit ihrer reichen Entwicklung besitzt, was damals die Südgermanen nicht erreichen, das ist zwar in der späteren skandinavischen Kunst kaum mehr zu erkennen; in der deutschen aber bildet es das Gerüst einer großen, bis heute durchgehenden Richtung. Eine gotländische Bronze, gegen 700 entstanden, die Leistung eines nordgermanischen Spätstils schon, den manche greisenhaft überspitzt nennen möchten, soll als ein äußerstes Beispiel für viele andere stehen (Abb. 2, 3). Es ist ein winziges Stückchen vom Zaumbeschlag eines Pferdes, also nicht nur Ornament an sich, sondern obendrein als beweglicher Schmuck für ein bewegliches Wesen gemeint. Aber der Zweck bedeutet hier eigentlich überhaupt nichts. Die Form ist kein verharrendes Gegenüber, sie ist nach Sinn und Bestimmung auch nicht monumental. Der große und sehr geistvolle Meister, der sie schuf, hatte nicht — wie etwa ein Grieche einen Dreifuß oder eine Vase — eine umrissene Form, einen *Gegenstand* in eine ebenfalls umrissene und stehende Raumform einzupassen. Bei der Arbeit durfte ihm alle übrige Welt, die Welt der meßbaren Ausdehnungen, versinken. Dafür weitete sich ihm die winzige Form zur Welt der Kräfte selber, zu einem Sinnbilde des Alls, seines Alls, in dem alles Bewegung war. Alles, was an die Erscheinungswelt erinnern könnte und was ursprünglich, bei den Südvölkern, an sie erinnert hatte, alles, was hier „Tierform“ genannt wird, büßte absichtsvoll diesen Sinn des Abbildes ein. Es blieb nichts als der Bewegungsgehalt, den eine gegenstandslose Linienphantasie vorzutragen hatte. Es geschah in der Form der Spiegelfuge. Man mache sich klar, welche Unsumme an Geist diese Form enthält, wie deutlich sie, unbekümmert um den Grad der äußeren Ausdehnung im physischen Raume und zugleich jenseits aller Erscheinungswelt, wie sie in einer vormusikalischen Epoche, einer, in der es noch keine Fugen der Töne gab, die später erklingende Fuge Bachs vorausnimmt. Nur das fleißige Auge kann sich hier bewähren. Zeit ist nötig in jedem Sinne, um zu begreifen, daß die Formen a und d fast haargenaue Umkehrungen voneinander sind, desgleichen b und c, und wie durch die Verschlingung zweier durchweg winkelloser, gekrümmt geschwungener Liniengruppen (a und b) samt ihren Umkehrungen (c und d) erst das Ganze entsteht: ein Chaos für das faule Auge, eine Polyphonie für das fleißige, „Kunst der Fuge“ im Sichtbaren. Im Sichtbaren? Aber das Auge „sieht“ nicht Bilder, sondern es vermittelt gleich dem Ohre in der Musik Bewegungen. Hier darf tatsächlich das Wirken einer Rassenseele verspürt werden, denn hier ist Bach wirklich schon einmal vorgeahnt. Nicht nämlich, ob Linie oder Ton

verwendet wird, sondern was durch diese Mittel in uns entsteht, ist das Entscheidende. Bach aber kam nicht in Skandinavien zur Welt — und auch nichts Ähnliches wie Bach. Er kam in Deutschland zur Welt, und zwar, wie fast ausnahmslos alle größten Musiker Deutschlands und also Europas, wie Bachs ganze gewaltige Familie, wie Schütz, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Wagner, Bruckner, Reger, an der Begegnungsstelle mit den Slawen, da, wo auch die Bamberger und Naumburger Plastik entstanden ist. Auch hier scheint eine Begegnung zu liegen, dieses Mal nicht mit einer anderen Kultur, sondern mit einem etwas anderen Blute — und gerade da hat sich das nordische Erbe am stärksten durchgesetzt. Gegenstandslos ist diese Phantasie, aber nicht inhaltslos, so wenig wie absolute Musik, obwohl beider Gehalt sich der Sprache des Wortes entzieht. Nicht Reiter aber Ritt, nicht Schiff aber Seefahrt, nicht Kämpfer sondern Kampf, nicht Tänzer sondern Tanz, nicht Verschlungene aber Verschlingung — nicht Bild sondern Bewegung an sich wird gegeben. Genau wie in der Musik kann dabei die Art des menschlichen Verhaltens, die Form des Willens, die Stellung zur Welt aus dieser wort- wie bilderlosen Sprache deutlich vernommen werden. Auch Ornament ist Sprache und Gebärde. Hier ist sie ganz und gar *tätig* im Ausdruck. Schon daß sie alle Winkel, alle Geraden, alle schließenden Formen der niederen Geometrie vermeidet, daß grundsätzlich nur die höhere, die zeitnähere mathematische Welt der gekrümmten Formen zugelassen ist, bezeichnet nicht nur die reife und späte Höhe des schöpferischen Gedankens, sondern die besondere Art des Verhaltens zur Welt überhaupt. Hier herrscht keine träumerische Ruhe wie im Ornament des vorderasiatischen Teppichs, zu dem der Haschisch-Raucher gehört, der auf untergeschlagenen Beinen hockend im bunten Traume sich selbst entschwinden will. Nicht die zeitlos in sich selber schwimmende Farbe, sondern die *tätig* stürmende Linie entscheidet. Nicht Selbstaufgabe, sondern *tätigste* Selbstbehauptung spricht aus dieser Gestaltung. Gestaltung ist das ja, Form ist das ja; nur eine andere als (überwiegend) die der Mittelmeerkultur. Jede Form *tut* etwas: sie bäumt sich, duckt sich, richtet sich „plötzlich“ auf und verschlingt sich mit anderen zu einer höheren Ordnung bewegten Tuns in der Zeit. Die Form tut, was der Schiffsbug, die Schlange, das Roß, der Reiter, der Fechter, der Tänzer tut — ohne daß irgendein Träger dieses Tuns selber erscheinen dürfte. Wer das barbarisch und formlos nennt, muß gleichzeitig alle gegenstandslose Musik verwerfen.

Und doch waltet zwischen dieser Kunst und jener Musik die Ähnlichkeit von Noch und Schon. Und doch muß zugegeben werden, daß hier die Höchstkultur, die letzte Überreife einer *Frühzeit* zu uns spricht, einer Früh-

zeit, die im Wandel der Dinge nicht bleiben konnte. Die Geschichte des Abendlandes lehrt, und sie lehrt es am deutlichsten wieder in Deutschland, daß eine Epoche der großen Baukunst anzuheben hatte, ein architektonisches Zeitalter, daß aus diesem ein plastisches, aus diesem ein malerisches, aus diesem ein musikalisches hervorgehen mußte. Damit aus dem Wikingerornament die Fuge Bachs entstehen konnte, waren Denkweisen der Gestaltung zu durchschreiten, zu denen alle Voraussetzungen da waren — aber zur karolingischen Zeit noch nicht mehr als diese. Was den Germanen fehlte, war der monumentale Steinbau und die Bewältigung der Erscheinungswelt. Der erstere war erst in dämmerigen Grundzügen vorhanden, so sehr das Monumentale selbst in den Seelen angelegt war. Es würde wirklich einen Verfall aller formbeurteilenden Vernunft darstellen, wollte man die nordischen Steinsetzungen und Hünengräber auf die gleiche Stufe innerhalb des Monumentalbaues stellen, die innerhalb des Ornamentes das wikingische einnimmt. Die Ausdruckszonen verlagern sich dauernd in der Geschichte, und nie sind alle verschiedenen Künste im gleichen Entwicklungszustand. Im alten Ägypten kann man das in vollendeter Form sehen, was im Altnordischen in roher dasteht: in der Pyramide das Hünengrab, im Obelisken den Menhir. Das Grabmal des Theodorich nannten wir schon ein Hünengrab, aber es mußte auch betont werden, daß seine Ausführung in Formen der Spätantike erfolgte. Der riesige Basaltdeckel liegt dem spätantik geschnittenen Zehneck des Unterbaues mit der gleichen Bedeutung auf wie der gewaltige Querstein den aufrechten Trägern im nordischen Grabmal. Mit der gleichen Bedeutung! Aber er hat eine andere Form, die erst der Eintritt in eine späte *geregelte* Welt des Monumentalen ermöglicht hatte. Die Ausführenden können nicht Ostgoten gewesen sein. Und obendrein, gerade durch die Vollendung, die der Deckstein erhielt, erinnert er nun wieder an eine Kleinform: den behenkelten Deckel eines Topfes.

Ebenso muß festgestellt werden, daß auch in der Welt des Bildes ein gänzlich anderes Entwicklungsstadium da war als in jener des Ornamentes. Sie vermochte den Geist der Dichtung, der heldischen Sagen nicht entfernt so stark durch Gestaltung wiederzugeben, als dieser gleiche Geist bildlos (nicht formlos) uns aus einer winzigen Ornamentbronze anspringt. Im ganzen darf man ruhig sagen: man *wollte* das Bild noch nicht. Auf bronzzeitlichen Felswänden Schwedens kommen zwar Sagenmotive vor, aber die Menschendarstellung unterscheidet sich nicht stark von den Buschmannzeichnungen Afrikas. Der Stein von Möjebro mit der überraschenden Darstellung eines Reiters, ein Stein, der mehr als 100 Jahre vor unserer gotländischen Bronze entstanden sein soll, steht ziemlich vereinzelt da und bliebe

ein Rätsel, wenn man nicht sehr genau sähe, daß späte (spätantike) Formen eines unjungen Raumillusionismus sich mit dem jungen und kraftvollen Zuge der Linien verbinden. Als vereinzelt, aber noch weniger auch nur dem Scheine nach rätselhaft, darf auch der Hornhauser Reiter des Hallischen Museums angesehen werden. Die Ornamentik im Sockelstreifen ist nordisch, die Darstellung selber viel roher als die gotländische, aber nicht einmal sie ist ohne römische Provinzkunst denkbar. Und — es wird nichts *erzählt!* Bei den Südgermanen, bei den Ahnen der Deutschen also, darf man vollends feststellen, daß „Lied und Bild“ zur karolingischen Zeit überhaupt noch nicht zusammengetroffen waren. Dafür aber läßt sich etwas anderes beweisen: die deutsche Kunst, einem Boden und einem Blute entsprossen, denen (wie etwa die stillschöne Wittislinger Fibel zeigt) die hochentwickelte Linienpolyphonie der Nordgermanen zunächst durchaus nicht erreichbar war — *unsere* Kunst hat später den Geist jener wikingischen Phantasie hindurchgetragen durch beides, was die Geschichte erst zu bringen, was der Germane erst noch zu erringen hatte: durch die Vollendungszeiten des Monumentalbaues und durch die Eroberungskämpfe um die Erscheinungswelt hindurch.

Reichlich ein Jahrtausend war seit jener Blüte des nordgermanischen Ornamentes vergangen, als ein süddeutscher Künstler, Lucas von Hildebrandt, die Treppe von Schloß Mirabell ersann; fast ein Jahrtausend architektonischer Großentwicklung, viele Jahrhunderte des Kampfes um die Erscheinungswelt. Wieder war eine Spätzeit erreicht, die nunmehr auch das Plastische längst aus einer (selbständig errungenen) malerischen Haltung anschaute. Aber ohne daß der Künstler des 18. Jahrhunderts es ahnen konnte, erwachte in ihm, erwachte, weil er in Deutschland niemals gestorben und mehrfach schon wieder erwacht war, der Geist jener altgermanischen Formgesinnung zurück. Es ist so seltsam wie wahr und aufklärend: nichts Derartiges könnte man im gleichzeitigen Skandinavien finden, es sei denn zufällig durch Deutsche dahingebacht. Das vornehme stolze Stockholmer Schloß, von schwedisch gewordenen Norddeutschen erbaut, ist schon gegenüber Schlüters — eines bei *uns* gebliebenen norddeutschen Genies — Berliner Schlosse durch seine kühle Stille ausgezeichnet, die „blonde Stille“ Stockholms, von der aus alles Deutsche in der Kunst wie in der Politik aufgeregt und schwer verständlich erscheint, abgelegt, wenn nicht abgeschworen seit der Zeit vor 200 Jahren, als ein Jüngling aus deutschem Fürstenblute, Karl XII., die letzten Wikingerkämpfe führte. Auch aus Schloß Mirabell (Abb. 3) spricht, nun Form geworden, dieses Wikingische. Die gleichen schlangenhaft verwundenen Krümmungen, die jene gotländische Bronze durchziehen, bäumen sich im lebend gewordenen Steinbandwerke der Treppe

hoch. Der gleiche, das Unendliche tätige erobernde, wahrhaft wikingische Bewegungsdrang des Gesamtwurfes läßt den Abstand zwischen niedriger und höher stehendem Pfeiler nicht als gerahmtes Blickfeld, sondern als lebendigen Weg erfassen, so daß (ein Schauder namentlich für Franzosen!) die Form im Pfeiler untertaucht, sich unsichtbar in ihm zu drehen scheint, als sei jener körperlich gar nicht vorhanden. Das gleiche Wissen um den Raum als Zeit, als das Element des Vor und Zurück, des Ausdringens und der Einziehung, ballt nun die im Steine gefangenen Linien auch zu körperhafter Stoßkraft zusammen, zu Keulenformen, die zuletzt doch wieder nur verdichtete Schwünge sind. Nach französischer Auffassung hat die Treppe zu stehen, nur der Mensch sie zu ersteigen. Hier klettern die Begleitformen der Stufen selber. Und, das Schauspiel zu vollenden: Putten werden hinaufgeschaukelt, Putten, die es gewiß nicht gäbe ohne die Berührung mit Italien, die es vor allem nicht geben konnte ohne eine lange Eroberung der plastischen Form, die nun längst erworben und ins Malerische hinübergetaucht ist. Buchstäblich: die bewältigte Erscheinungswelt ist von den alten Bewegungsströmen auf den Rücken ihrer Wogenkämme genommen worden. Der Grundgedanke der tätigen Bewegung ist das Tragende. Alles andere ist darin nur aufgenommen, nenne man es ruhig „Ausgeburt“. Und würde man in die Mitte des Zeitabstandes zwischen Wikingerornament und Mirabelltreppe einschneiden — man träfe bei uns (und nirgends sonst) auf die Plastik der Georgenchorschränken von Bamberg, auf eine noch vormalerische, aber sehr zeichnerische, sehr ornamentale Linienverschlingung in kämpferischen Gegensätzen, auf menschlich beredtes Ornament, auf ornamental beredete Menschendarstellung aus gleichem Geiste. Und griffe man noch etwas davor, so fände man (wieder nur bei uns) an den Hildesheimer Bronzetüren sehr Ähnliches. Griffe man wieder dahinter, so täte sich die Welt der großen Schnitzaltäre Pachers, Stossens, des Kefermarkter Meisters ebenso wie die der Kupferstiche auf, und später die Hans Leinbergers und des Meisters H. L. (Hans Leu) und Benedikt Dreyers; und die Welt der Ornamente um und nach 1600, Dietterlins und Kilians, und das dämonische Vor-Rokoko Christoph Dehnes, die Formenträume Permosers und der Asams — ein Teil sicher nur, aber ein großer, sehr bestimmender Teil der deutschen und nur der deutschen Kunst: das „Unverständliche“, das „Formlose“. Es wird verständlich als die Formenwelt eines Musikervolkes, das ein altes Erbe verwaltend vor der stehenden Form die glutvoll bewegte bevorzugt und nur zum Atemholen auch immer wieder nach Formenruhe zu streben hat —, was dann aber auch wieder eigenes Leben, eigenen Atem bedeutet: Götz und *darum* Iphigenie, Iphigenie und *darum* Faust II! Beides,



die große Steinbaukunst und die Bewältigung der Erscheinungswelt, beides lebt in der Treppe von Schloß Mirabell schon ein spätes Leben, schon nahe dem vorläufigen Ende, das das 19. Jahrhundert bedeutet, schon umklungen, ja besiegt von der gleichzeitig ertönenden Welt Bachs, Händels, Thelemanns. Es lebt sein spätes Leben, aber es wird getragen vom alterslosen „Alten“, vom Ewigen, wie wir Vergängliche es nennen möchten, vom nordischen Formengeiste.

Dies zu erzählen, wie aus Herkunft und Begegnung beides möglich wurde, die Gewinnung des Monumentalen und die Bewältigung der Erscheinungswelt und durch beides, trotz beidem, mit beidem die Durchrettung der nordischen Form, die Unabhängigkeit von der physischen Raumausdehnung, die Musikhaftigkeit, die Sagekraft, die Ausdruckskraft für das Unsichtbare — das wird der Inhalt aller folgenden Abschnitte sein. Der erste gehört der Zeit Karls des Großen, von dem Georg Dehio sagen konnte: „Sein Name ist der erste Personennamen, der in der deutschen Kunstgeschichte zu verzeichnen ist und, nach dem Maße der von ihm ausgehenden Wirkungen, der größte; kein Künstler hat darin diesen Nichtkünstler übertroffen.“

## DIE KAROLINGISCHE KUNST

DER ALTE DEUTSCHE HOLZBAU  
UND DER NEUE DEUTSCHE STEINBAU

Alle Kunst und alle Geschichte vollzieht sich rhythmisch wie alles Leben überhaupt, in Einatmung und Ausatmung; bei der Kunst: im Aufnehmen von „Natur“ oder auch Kunst — und im Ausströmen von eigenem „Stil“. Die karolingische Kunst bedeutet ausgesprochen ein mächtiges Einholen von Atem. Sie bedeutet keineswegs einfach den Beginn aller eigentlichen Kunst der Nordvölker, wie man sich das früher — weniger aus böser Absicht, oder aus Mangel an Rassen- oder gar Volksbewußtsein, als aus Mangel an Kenntnissen — vorgestellt haben mag. Es geht schon eine lange Geschichte voraus, aber das ist noch die gesamtgermanische; d. h. jene ältere Kunstgeschichte gehört uns Deutschen nur gemeinsam, nur zugleich mit anderen Völkern ursprünglich gleicher Abstammung. Die karolingische aber gehört bereits uns, d. h. den damals künftigen Deutschen, *und* den Westfranken, d. h. den damals künftigen Franzosen, gemeinsam und allein; schon allein, aber uns noch gemeinsam mit jenen, noch immer nicht uns Deutschen ausschließlich. Dieses letztere wird erst für die so großartige ottonische gelten, die indessen die unverkennbare gesetzliche Tochter der karolingischen heißen darf. Indem wir so mit der karolingischen Kunst zwar schon ein spätes Stadium der germanischen Erlebnisse, aber unser, der eigentlichen Deutschen, frühestes, ja sogar erst die Voraussetzung unserer engeren Kunstgeschichte treffen, werden wir sofort vor Einseitigkeit gewarnt. Wir werden sogleich uns des doppelten Gesichtes auch aller späteren deutschen Kunst bewußt — einer Tatsache, der sich kein gesunder Kopf, namentlich kein gesundes Herz durch den Wunsch wird entziehen wollen, man möchte lieber jemand anderes gewesen sein, als man war und also jemand anders sein, als man ist. Es ist auch gar kein Grund, dies zu wün-

schen. Offenbar (wenn wir der Geschichte einen Sinn zutrauen wollen) war der Geist des Nordens, der Geist der Formenmusik von tätiger Bewegung, den wir retteten, doch nur zu retten, wenn er nicht unterbrechungslos versprühte, sondern immer wieder und besonders gleich das erstmal im Gefäße fester Formen *eingefangen* wurde. Es geschah gleichsam eine Selbstberichtigung im voraus und für alle Fälle. Ausgeatmet war schon vieles, als unter Kaiser Karl ein eisernes Willensdiktat uns die ungewohnten, aber notwendigen Aufgaben der europäischen Zukunft im ersten Umriß vorlegte. Nun galt es einzuatmen, aufzunehmen, um erst recht wieder Eigenstes verströmen zu dürfen. Der geschichtliche Augenblick, von dem an die Möglichkeit sichtbar wird, aus der nordischen Kunst eine deutsche herauszuheben (unseren alleinigen Gegenstand in diesem Buche), ist zugleich ein Augenblick des Willenseingriffs und einer durch ihn für uns gewiß künstlich erzwungenen Formenruhe und Formengröße. Man darf erwarten, daß gerade das heutige Erlebnis der Deutschen schließlich zu einem Verständnis, ja sogar einer tiefen Würdigung des karolingischen Willensdiktates führen wird. Auch heute ist — *wieder!* — eine Lage da, in der diktiert werden muß. Auch heute meldet sich sogar ein „Klassizismus“ als vorläufiger Ausdruck der staatlich organisierenden Willensbildung. Allerdings folgt zum mindesten im Karolingischen *eines* mit unerbittlicher Notwendigkeit aus dem Diktat des Staates: diese neue Kunst konnte nicht naiv sein. Sie steht zugleich, was wenigstens die Baukunst anlangt, auf der Seite einer kühleren Formenruhe. Sie muß es, da sie das Monumentale zu erbringen hat. Die karolingische Kunst hat gleichsam eine Plattform über das ruhelose Geschiebe der Wanderungszeit gelegt. Diese Plattform war kalt, gewiß, manchmal sogar wirklich „platt“ und sicher ohne die Lebenswärme alles Naiven, aber sie bedeutete doch einen Boden, auf dem in großem Sinne gebaut werden konnte. Trotz einer schon mehr als tausendjährigen Bewährung im Gestalten von Formen überhaupt war die Rasse noch immer jung — *unser Volk* gar, das ja nicht die Rasse *ist*, sondern sie *voraussetzt*, aus ihr hervorgeht zu eigenem Schicksal (was die „Antihumanisten“ in ihrem schönen Eifer zu verwechseln pflegen), *unser Volk sollte überhaupt erst entstehen*. Hier von „Renaissance“ zu reden, ist natürlich völlig irreführend. Es wurde nicht etwas Altes „wiedererweckt“, es trat nur ein Neues durch frei schöpferische Aufnahme äußerlich fremder Formen bei einem eben sich bildenden Volke ein. Selbst seinen ersten Volkskörper sollte dieses Volk erst noch bilden, seinen ersten Raum erst noch schaffen, zu dem dann wieder nach drei bis vier Jahrhunderten erst ein zweiter treten sollte, den die „große Wanderung der Deutschen“ schuf. Das Volk hielt inne im Augen-

blick seiner Geburt, es sog ein, es nahm noch einmal für kurze Zeit auf — wieviel Kraft gehörte dazu! —, es nahm in kurzer Zeit gewiß sehr viel mehr auf, als eine ungestörte Entwicklung, eine nicht vom Diktat gepeitschte, in solcher Zeitspanne hätte einbringen können. Es bewies dabei eine ausgezeichnet gesunde Lungentätigkeit und einen starken Magen. Das Volk war selbstverständlich voll architektonischer Begabung, wie es zu jeder großen Äußerung die Voraussetzungen und oft weit mehr als diese schon in seinen Vorformen, noch im Schoße der Rasse bewiesen hatte. Es bewies sie nunmehr vor sehr neuen Aufgaben. Diese wurden ihm auferlegt, weil der Staat sie wollte, und der Staat, der wahrscheinlich die Kunst zu beherrschen glaubte, war zugleich ihr Diener, ohne es zu wissen. Der Steinbau gehörte zu seiner Darstellung. Er war Pflicht des öffentlichen Machtausdrucks, aber er war, wenigstens in größerem Umfange, uns noch unbekannt. Dafür kannten wir gewiß schon sehr lange den Holzbau, den kunstvollen Holzbau sogar, und diese Holzbaukunst war sicher noch eine Kunst des Ausströmens, sie war sicher noch naiv. Dennoch schießen die Forscher, die dies endlich und mit vollem Rechte betont haben, nun wieder weit über das Ziel hinaus, wenn sie der Wissenschaft den Vorwurf machen, sie beginne (womöglich wissentlich, also schlechten Gewissens) mit dem späten „Fremden“, dem Karolingischen nämlich, statt mit dem weit älteren Eigenen ihre Darstellung *unserer* Baukunst. Wie gerne vermieden wir das! Aber wir wissen ja nicht, wie jene Baukunst aussah. Es ist die unvermeidliche Tragik der Holzbauforschung, daß sie bei der Vergänglichkeit des Werkstoffes stets genötigt ist, spätere Werke, Holzbauten selbst aus der Spätzeit der neuen europäischen Steinbaukunst, als die vermutlichen, stets und durchweg nur *vermutlichen* Voraussetzungen jener weit früher zeitlich gesicherten Steinbaukunst zu behandeln. Dabei ist dem Wunschtraume Tür und Tor geöffnet. Westeuropäische frühe Formen des Fachwerkes z. B. sollen wir uns nach *finnländischen* Holzkirchen des 17., ja des späten 18. Jahrhunderts entstanden denken! Ferner: es wird sicher von Beziehungen des Form- und Raumgeföhles (was ja etwas sehr anderes als die Bautechnik der Verwirklichung ist) z. B. zwischen skandinavischen Holzbauten des 12. Jahrhunderts und normannischen Steinbauten des 11. zu reden sein (bei der Frage der Gotik). Mag sein, daß im norwegischen Holzbau das „Triforium“, d. h. etwas, was an seiner Stelle auftritt, keineswegs aber seine Form zeigt, eine „klare Werkbedeutung“ hat, „die im Steinbau fehlt“ (Strzygowski); aber erst recht ist wahr, daß das wirkliche normannische Triforium eine feinfühligere *Raumbedeutung* hat, die im Holzbau fehlt. Und das ist wichtiger! Bezeugt ist das normannische Triforium fast ein Jahrhundert früher im

festländischen Steinbau, und es ist vorher und gleichzeitig bezeugt in Burgund — kaum zufällig, da von daher ja der normannische Grundriß kam. Diese Tatsachen werden dann wieder von der Holzbauforschung gern übersehen. Vor allem aber hat das Nationalgefühl der heutigen Deutschen, des Volkes, das sich endlich zu einer starken Selbstbehauptung für die Zukunft und also doch nicht zur Zerstörung seiner Vergangenheit entschlossen hat, sich als das *uns* Wichtigste vorzuhalten, daß das Triforium gerade uns nur wenig angeht. Denn kein Bauglied ist so wenig wie dieses bei uns zu Hause, so überwiegend selbst in „gotischen“, also normannisch-französisch bestimmten Bauten abgelehnt (Halberstädter und Magdeburger Dom!). — Wenn es, wie in Köln oder Straßburg, dennoch vorkommt, dann ist es für uns Deutsche etwas *Übernommenes!*

(Ein gutes Beispiel für den Unterschied zwischen Volk und Rasse: die Überspitzung der Rassenanschauung würde gerade das Übernommene das „Eigene“ nennen, wenn es sich nur irgendwo in der Rasse findet; obendrein nur in *einer* der verschiedenen, die unser Volk enthält.)

Wir hatten einen Holzbau, und wir haben ihn ja heute noch; und wir lieben die Rathäuser von Michelstadt oder Alsfeld, wir lieben den Fachwerkbau unserer alten Städte in zahlreichen Landschaften. Wie aber zu karolingischer Zeit und gar vorher dieser Holzbau wirklich aussah, können wir nun einmal nicht wissen. Vermutlich war es kein Blockbau (aus waagrecht liegenden Baumwalzen). Jedenfalls ist dieser da, wo wir mit den Slawen zusammenstoßen, überall deren bezeichnende Ausdrucksform. Als deutsch gilt an jenen Berührungsstellen (auch nach Strzygowski) der Fachwerkbau. Dieser wird bei uns dagewesen sein, nicht aber der „Mastenbau“ des Nordens, der in einer unverkennbaren Beziehung zum Schiffsbau steht. Gerade unsere Kirchen erinnern nirgends an ihn, im Gegensatz zu normannischen. Unser alter Holzbau, der überall verschwunden ist, mag wohl im Grundgefühl schon viel von dem gehabt haben, was wir heute etwa besonders im Harze noch bewundern können. (Ein kluger Japaner hat einmal vor langen Jahren dem Verfasser gesagt, daß Goslar und Hildesheim ihn an China erinnerten, wegen des Holzbaues und des altehrwürdigen Gesamtausdrucks.) Auf keinen Fall bedeutet uns etwa das Osebergsschiff einen gültigen Ersatz auch nur des verlorenen Schmuckes, gerade wegen seiner herrlich meerhaften und echt nordischen, nicht deutsch-mitteleuropäischen Züge. Es kann uns für Deutschland nicht als Ersatz des an Rhein und Mosel Verlorenen genügen, es kann höchstens eine dämmerhafte Andeutung aus Verwandtschaft vermitteln. Auch unsere Schnitzkunst wird sich sehr wahrscheinlich doch zur nordischen ähnlich verhalten haben, wie die Wittislinger

Fibel gegen die gotländische Bronze der Abb. 3. Unsere, genauer: die südgermanischen Fibeln haben damals einen größeren Ausdruck von Ruhe. Vielleicht darf man sagen, daß sie schon die innere Möglichkeit zu einer auch architektonisch engeren Verbindung mit dem Mittelmeere verraten, als sie die alte Heimat mit den dort Verbliebenen finden konnte. Stand nicht auch auf der Wittislinger Fibel: „Ulfila, vivas in deo“ — eine *lateinische* Widmung an einen *christlichen Germanen* auf *deutschem* Boden? Die führende europäische Kunst, nicht nur die der Deutschen, ist nun einmal die Kunst der Ausgewanderten, nicht die der zu Hause Gebliebenen. Uns Ausgewanderte, die Deutschen wenigstens — die einzigen, die unter den Ausgewanderten eine *reine* germanische Sprache, die alte Heimatsprache behalten und weiterentwickelt haben —, uns zieht heute wieder eine neue und an sich tief sinnvolle geschichtliche Romantik zu jener alten Heimat zurück. Sie ist schön und berechtigt, aber sie ist es nur, solange sie nicht die eigene geschichtliche Wirklichkeit verleugnet. Von dort, aus dem „lichten“ Norden, wird immer uns ein Wunschbild anstrahlen, von dem wir uns Kraft holen dürfen. Zu bewähren haben wir diese Kraft aber heute wie früher in sehr anderen, in unseren, in durch Mitteleuropa gegebenen Verhältnissen. Was nun unseren, nicht den skandinavischen Holzbau, sondern z. B. den fränkischen an Rhein und Mosel angeht, so kennen wir zwar seine Formen nicht, aber wir wissen, daß er bewundert wurde, und zwar von Fremden aus südlichen Zonen. Venantius Fortunatus, der berühmte Dichter lateinischer Hymnen, der oberitalienische Bischof von Poitiers, besuchte im späten 6. Jahrhundert zweimal die rheinischen Lande. Er war begeistert vom Holzbau, den er auf heute deutschem Boden sah, er sang davon, ähnlich wie fast 900 Jahre später Papst Äneas Sylvius Piccolomini vom Eindruck deutscher Städte überwältigt berichtet hat. Der Dichter war freilich nahe bei Treviso geboren, in einer Gegend, deren besondere Nähe zu Deutschland auch noch in später Zeit Julius von Schlosser uns deutlich gemacht hat. Vielleicht war ein unbewußtes Heimweh in seinen Versen wirksam. Sie sagen auf jeden Fall Dinge, die für unseren Gesichtspunkt noch wichtiger sind, als des Dichters schöne Hymnen auf das Kreuz.

„... Altior inmitior quadrataque portibus ambit  
et sculpturata lusit in arte faber.“

Nachdem er die sorgfältig fugenlose Arbeit gelobt und die spendende Kraft des heimischen Waldes (konnte das ein echter „Lateiner“?), schwärmt Venantius von den „Lauben“, die im Viereck den Bau umziehen, und von dem Spiel, in dem sich der schnitzende Meister dabei ergangen. Dieses „Spiel“ wirkt uns vertraut. Wir sehen daraus aber doch nur, daß es Holz-

bau gab (was uns niemals verwundern darf), und daß offenbar die Ornamentik mit Recht großen Eindruck machte (was wir ebenfalls voraussetzen müssen, da Ornamentik, die an sich zu jeder Frühkultur gehört, nachweislich eine Stärke der Germanen war, die überhaupt jeder Epoche mit Stärke entsprachen). Aber nicht die ursprüngliche Begabung steht zur Frage. Wenn an etwas, so hatte sie sich jetzt an der neuen Aufgabe zu erweisen. Es war die christliche Kirche in erster Linie, in zweiter der Königsbau, erst viel weiter zurück und wahrscheinlich meist ohne völlig neue Forderungen der unumgängliche Zweckbau im allgemeinen. Die Kirche vor allem geht uns an. Für den Königsbau aber ist eine nordische Überlieferung jetzt auch für Deutschland gesichert, und das begrüßen wir dankbar. Die „fränkische Torhalle“ des Klosters Lorsch hat sich neuerdings als Königshalle herausgestellt. Damit ist eine Vergleichbarkeit zu den westgotischen Königshallen in Bestimmung und Form gewährleistet, also eine Beziehung zwischen Formen der germanischen Rasse, die zunächst nicht nach dem Boden fragt; die Königshalle zeigt ein Querrechteck mit betonten Schmalenden und mit dem Eingang an der Mitte der Breitseite. Aber der Eingang ist in Lorsch dreifach, wie bei römischen Triumphbogen, nur ohne Überordnung der Mitte (was dem Römischen und dem Westgotischen widerspricht); die Schmalenden, die bei den westgotischen Königshallen Spaniens platt schließen, sind in Lorsch gerundet (mittelmeerisch!) und die Kapitelle sind antikisch (die Gestalt der Säulen selbst nicht an Taue erinnernd wie in Sta. Maria de Naranco). Das Ornament ist ebenfalls verwandelt mittelmeerisch. Es ist der Eindruck spätantiker Baukunst in Grundriß und Aufbau eingegangen, freilich mehr *abgebildet* als *völlig eingebaut*. Er trat hier bei einem christlichen Kloster auf. Er mußte aber — wie hätte es anders sein sollen? — erst da am stärksten wirken, wo nicht, wie bei der Königshalle, eine vertraute germanische Bestimmung unverändert blieb, sondern ein neues Ziel auftrat: statt des heidnischen Tempels die *Kirche*.

Das Entscheidende ist dabei die Raumform. Die schlimmste Fehlerquelle bei dem Versuche, die schöpferische Begabung der Nordvölker schon an gewissen Grundformen zu erweisen, liegt in der Unterschätzung der Raumform, der Überbewertung mehr technischer als künstlerischer Weisen des Aufbaus. Es gibt keine Raumform im Umkreise des Karolingischen, die wir nicht in der spätantiken Mittelmeerkultur nachweisen könnten. (Falsch ist es nur, dies zu bestreiten oder zu bedauern.) Es ist vollkommen richtig, daß zwischen der Gliederung einer normannischen Kirchenwand des 11. Jahrhunderts und dem Aufbau der „Vielmasten“-Kirche von Borgund in Norwegen, die um 1150, gleichzeitig mit St. Denis (!) entstand, eine innere

Verwandtschaft besteht. Trotzdem ist das ursächliche Verhältnis nicht einfach. Weil *hier sicher ein* Blut schafft, kommen wohl die Norweger des 12. Jahrhunderts auf ähnliche Aufbauformen, wie die Normannen des elften. Aber diese Normannen des 11. Jahrhunderts verdankten ihre *Raumformen* der Mittelmeerkultur. Vor allem: wissenschaftlich bleibt es mehr als gewagt, Formen, die durchweg später sind, rückwärts in *Voraussetzungen* fest datierter, weit älterer Steinbauformen umzudenken. Das System von Borgund hat nicht, bestimmt nicht notwendig, das normannische, soviel ältere erzeugt — es ist sehr wahrscheinlich nur eine spätere Abart aus dem Geiste des gleichen Volkes. Indessen, wie schon vorher angedeutet wurde: mag ruhig früher Ähnliches dagewesen sein — *uns* geht es ganz bestimmt nur mittelbar an, aus einem Grunde, der nur von Deutschen angefochten werden könnte: weil es sich in beiden Fällen nicht um deutsche Kunst handelt. Wir haben gerade *das* niemals mitgemacht, was allerdings die Normannen taten. Zum normannischen Jumièges, zu St. Etienne in Caen, herrlichen und liebenswerten, blutsverwandten, aber nicht uns *volkseigenen* Schöpfungsbauten der nordischen Rasse, wird *bei uns* der einzigartige Speyerer Dom Konrads II. und Heinrichs III. treten, ebenbürtig im höchsten Maße und sehr anders: deutsch und nicht normannisch; die Masse nach der Tiefe gliedernd und so erhaltend, nicht nach Höhe und Breite zerschlitzend und so zerstörend; keine Vorform der französischen Gotik, sondern eine Vorform der staufischen Klassik. Auch sie aber wurzelt im Karolingischen! Dieses geht natürlich nicht vom wikingischen Schiffsbau aus (der sicher in den durchweg späteren Mastenkirchen Skandinaviens mitklingt). Es ist ein festländischer, ein „Landratten“- , ein deutscher Stil, aus der Begegnung mit der Mittelmeerkultur gewonnen. In dieser kannte man als wesentlichste Form der Gemeindekirche die Basilika. Man kannte daneben auch für die Gemeindekirche, besonders aber für andere Bestimmungen, für Tauf- und Grabkirchen, verschiedenste Formen des Zentralbaues: das griechische Kreuz mit vier gleichlängen Armen, den einfachen Rundbau, den Rundbau mit innerem Umgang, mit und ohne äußeren Säulengang; den Sechseck- und Achteckbau; den Rundbau in das Vieleck, das Vieleck in den Rundbau, den Zentralbau also in formnahe oder formfremde Außenformen eingeschlossen und dies alles mit oder ohne Nischen, und die Nischen wieder eingehöhlt oder nach außen springend und dann wieder massiv oder in Bogenstellungen aufgelöst; und dies alles wieder mit oder ohne Kuppel, und dazu noch Zwischenformen, Verbindung und Durchdringung mit Längsbau, *Kuppelbasiliken!* Dies alles kannte man in der Mittelmeerkultur, aus der der neue Glaube selber kam. Diesen Glauben brauchte Karl schon als



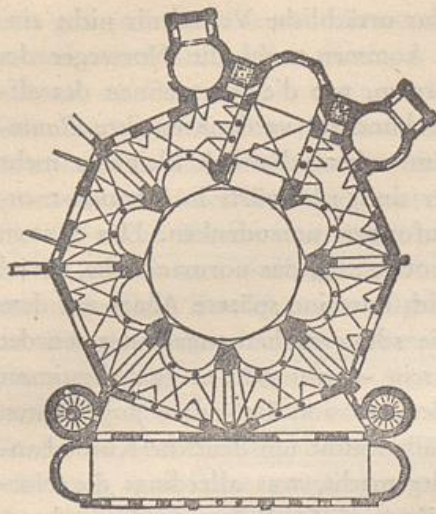


Fig. 1. Ravenna. San Vitale, Grundriß

(Fig. 1), und wenn etwas als Zeichen geschichtlicher Größe dienen kann, so ist es das große Bewußtsein der verwandten Aufgabe, das in einer Zeit nicht nur ohne Tagesgeschwätz und Presse, sondern auch ohne echte Geschichtsschreibung, mit mythisch sicherem Blick über zwei Jahrhunderte zurückzuschauen vermochte. Man hat dabei auch auf Ravennatisches geblickt, das später als Theoderich, nämlich justinianisch war. Aber es entstanden keine Kopien! Nicht eine entstand! Nichts ist falscher als im Aachener Münster eine Abschrift von S. Vitale zu Ravenna erblicken zu wollen. Dort in Ravenna ist ein Achteck in ein zweites, äußeres Achteck eingeschlossen, in das von innen ausspringende durchbrochene Nischen tauchen, wie im System der „Minerva Medica“ zu Rom. Die Wölbeform dieses Umganges besteht aus unregelmäßigen Verschneidungen, die dem Hauptraume artfremd sind. Dort ist also ein in sich klarer, aber ausschwellend bewegter Hauptraum von einer dämmerig formlosen Atmosphäre umlagert, die gleichsam das Unendliche vertritt, nicht den kraftempfindlichen Tatraum des neuen Menschen, sondern den teppichhaft weichen und lautlos lauernden des vorderen Orientalen. In

Sicherung des Staates. Die monumentalen Ausdrucksformen dieses Glaubens verbürgten ihm die weltliche Macht. So befahl er den Steinbau, und es entstanden auf ein Machtwort ringsum Kirchen der verschiedensten Formen, nicht die ersten Steinkirchen, aber nun erst die Steinkirchen als Forderung. Sie entstanden nicht etwa aus der römischen Provinzialkunst, nicht durch eine langsame Angleichung neuer Menschen an einen alten Boden, sondern aus den großen kaiserlichen Bautaten Roms, Konstantinopels, besonders aber Ravennas — denn dort hatte Theoderich geherrscht

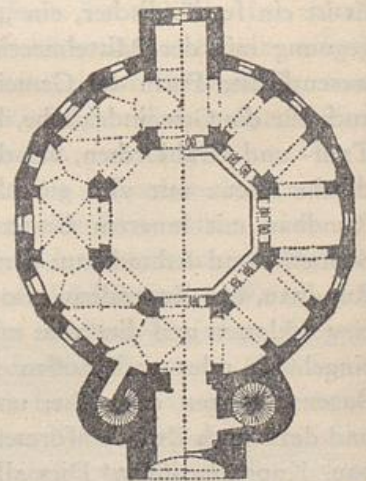


Fig. 2. Aachen. Münster, Grundriß

Aachen ist alles fränkisch klar und scharf, „heilig-nüchtern“ im Sinne Hölderlins. War nicht auch der Schwabe Hölderlin gleich dem Franken Stefan George, gleich auch dem Franken Goethe, ein Deutscher, damit eine im eigentlichen Norden undenkbare Erscheinung? Ein Sechzehneck umschließt in Aachen das Achteck. Die Seitenzahl ist also nach außen verdoppelt, und jedem der gefalteten Innenpfeiler sind zwei äußere Streben zugeleitet, die ihn verdoppelt stützen. Steigende Tonnen — ein Gedanke dieses Mal aus den römischen Amphitheatern wie Verona oder Nîmes, für Aachen (Fig. 2) vielleicht durch die römische Kaiserstadt Trier vermittelt — sichern das Innere gegen den Druck des Umgangs und der Gewölbe. Eine hohe technische Vernunft waltet. Nichts wäre falscher, als hier ein schwächliches Hinabgezwungenwerden in eine von Fremden geschaffene „Zeitströmung“ zu sehen. Die gleichzeitige römische Kunst unter Papst Pasqual ist völlig anders: *Zeit Karls des Großen, aber nicht karolingisch*; mühselige Erinnerung auf erschöpftem Boden, nicht kriegerisch staatenbildende junge Kraft in aus Altem neu gewonnenen Formen. Die „Pasqual-Kunst“ hat einen deutlich verfallsmäßigen, barbarenhaften Zug zum Betäubenden und Übertreibenden. Das Aachener Münster dagegen hat vor seiner „Wiederherstellung“ zwar auch nicht den richtigen Eindruck gegeben, aber immer noch einen richtigeren als jetzt, und dies darum, weil in ihm der Gegensatz zur Pasqual-Kunst herrscht (Abb. 4). Hier ist ja keine „Moschee“, wie Spengler meinte, selbst die Dekoration zeigt den gleichen Ausdruck klaren, staatsbildenden Willens, den wir aus allen Äußerungen des Herrschers ersehen dürfen. Als das Münster noch in kühlem, reinem Steingrau dastand, sprach diese Farblosigkeit, wiewohl nicht ursprünglich, doch den wahren Geist der Ursprungszeit richtiger aus, als die mißverstandene Byzantinik der Erneuerung. Es war aber offenbar ehemals so: über der grauen Naturfarbe des Steines in den Pfeilern des Erdgeschosses erklang erst im mittleren der Schichtenwechsel aus Weiß und Rot. Dazu hub in den vergoldeten Gittern und den zusammengeraubten Säulen eine neue rhythmisch gliedernde Einzelfarbigkeit an, die erst in der Kuppel, bei der letzten Steigerung durch Goldmosaik, in sich zusammenschwamm. Also nicht orientalisches Gleichmaß schöner Betäubung wie in Ravenna oder Byzanz, sondern klare Berechnung einer *Folge*. Noch der deutsche Barock kannte diesen Grundsatz. Daß man Granit- und Porphyrsäulen zusammenraubte, war freilich ein spätantiker Zug, zweifellos! Hier wie in der Mittelmeerkunst erklärt er sich aus einer Mehrschätzung des auch tatsächlich Wesentlicheren: des Raumes vor dem Einzelkörper. Dies blieb immer eine tiefe deutsche Auffassung, auch nachdem längst die *gesetzmäßig freie* Gestaltung jedes Gli-

Aachen  
Farbigkeit  
d. Innenräume

des durchgeführt war. Aber schon die Bronzegitter, die — so verführerisch die erste Vermutung A. Haupts erschien — doch nicht von Theoderichs ravenatischem Grabmale stammen können, sie sprechen das puristische Latein der Vita Caroli, wie Einhart es schrieb. Es ist ein von Deutschen gesprochenes und neu geformtes, höchst sauberes und eigenartiges Latein. Selbstverständlich: der Blick des Herrschers suchte die Weiten des alten Weltkreises, und er reichte bis tief in den Osten hinaus. Odo von Metz aber, der Franke, der das Münster schuf, tat etwas durchaus Neues und Eigenes. Er trug auf fränkisch, in einem werdenden Deutsch, in einer germanischen Sprache eine Großform des Südens vor. 800 Jahre später hat wieder ein Franke, der Niederfranke Rubens, auf seinen Riesenschultern die ganze Last südlicher Größe nach dem Norden getragen. Die Tat des Odo von Metz ist wie ein jugendlicher, metallisch scharfer Vorklang der späten barocken Leistung — die ja auch Geschichte und nie zurückzunehmen ist. Der Außenbau enthielt in der von Masse überstiegenen Westnische zwischen zwei halbrunden Seitenbauten schon den Typus einer sehr deutschen, also einer unfranzösischen Westanlage: körperhafte Betonung der raumbedeutenden Mitte anstatt der eine flach geöffnete niedrigere Mitte begleitenden körperlichen Hochtürme. Draußen im Vorhofe stand ein Reiterbild, das man für das Theoderichs hielt. In Wahrheit soll es den Kaiser Zeno dargestellt haben. Noch hätte der erst werdende Deutsche so etwas nicht selber leisten können, ganz abgesehen davon, daß ja gerade Theoderich gemeint war, die Berufung auf den germanischen Vorgänger in der geistigen Einschmelzung des Südens. Aber selbst darin dürfen wir, und diesseits der Alpen nur wir, schon eine Vorahnung des kommenden Eigenen erblicken: wir allein haben, sogar bevor der südliche Boden selbst wieder dazu kam, weit vor Donatello das Reiterdenkmal erweckt. Der Magdeburger Reiter ist der (weitaus großartigere) Ahne der veronesischen Scaliger-Reiter (die übrigens ein ursprünglich bayerisches Geschlecht verherrlichten). Und noch im späteren 14. Jahrhundert haben deutsche Meister als erste wieder ein überlebensgroßes bronzenes Reiterdenkmal aufgestellt: die Brüder von Klausenburg in Groß-Wardein. Sie dachten, ohne es zu ahnen, einen karolingischen Gedanken schöpferisch zu Ende.

Doch uns geht hier die Baukunst an. Man hat, durch den Zufall der Erhaltung verführt, früher den Zentralbau als die eigentliche Form des Karolingischen angesehen. Nun gibt es gewiß verhältnismäßig viele Zentralbauten, in Nymwegen und Mettlach, dann noch im 10. Jahrhundert als Aachener Nachwirkung im Nonnenchore des Essener Münsters, sogar im 11. Jahrhundert in Ottmarsheim (Elsaß). Wir kennen auch St. Germigny

den hohe  
Reiterdenkmal

des Près (Loire), eine Form aus dem griechischen Kreuze, zugleich eine Form aus dem neunteiligen Raume der Spätantike, wie schon das Prätorium von Musmieh in Syrien ihn zeigt — aber dennoch von völlig neuem Raumgefühl und errichtet von dem germanischen Westgoten Theodulf um 806. Wir haben die kleine Friedhofskapelle von St. Michael zu Fulda und damit den reinen Typus des Rundbaues mit innerem Umgange. In der Krypta ist er von einer einzigen Mittelsäule aus gestützt und gewölbt, aber darum wirklich kein nordischer „Einmastenbau“. Wir haben die Dreikonchenanlage von St. Stephan zu Werden, die sich an römische Friedhofskapellen anschließt, aber kein ganz reiner Zentralbau ist. Wir hören, daß um die Mitte des 8. Jahrhunderts St. Willibald, der erste Bischof von Eichstätt, der 7 Jahre im Orient weilte, den ersten Eichstätter Dom in der Form des griechischen Kreuzes anlegen ließ, und, da ja der Steinbau vor Karl nicht völlig fehlte, nur erst von ihm als allgemeine Forderung aufgestellt wurde, so finden wir schon im Anfange des 8. Jahrhunderts die Kirche auf der Marienveste zu Würzburg, einen Rundbau mit 6 Rundnischen und zwei Durchgängen; ja, früher noch den unsprünglichen Ovalbau von St. Gereon zu Köln, ebenfalls mit Nischen.

Die herrschende Form der Gemeindekirche muß indessen die Basilika gewesen sein. An keiner Stelle freilich besitzen wir heute noch das gänzlich ungestörte und vollständige Raumbild einer karolingischen Basilika. Aber wir haben recht gute Reste (durchweg in Westdeutschland); wir haben alte Abbildungen und alte Nachrichten, und es sind ständig Grabungen im Gange. Kluge Bauforscher haben die Ergebnisse aus all diesen verschiedenen Quellen zur Deckung zu bringen versucht. Vieles ist und bleibt unklar. Über manchen wichtigen Bau gehen die Meinungen stark auseinander. Aber *eines* können wir mit Bestimmtheit sagen: nicht ein einziges Mal war die altchristliche Kirche Roms nachgeahmt. Eher darf mit der gelegentlichen Einwirkung vorderasiatischer Bauten, namentlich aber der justinianischen Kunst gerechnet werden. Es ist aber gerade gegenüber Rom, das doch Ziel und Mitte schien, überall ein gänzlich neuer Geist da, es brodelte von schöpferischem Willen. Man kann sich der Erkenntnis seines Ausdrucks nur künstlich zu entziehen suchen, wenn man immer da „Unentschiedenheit“ sieht, wo doch schon das andere, das Nicht-Altchristliche, *entschieden* ist, und zwar in einer ganz bestimmten Hinsicht. Selbst die scheinbare Nüchternheit vieler Schöpfungen erweist diesen Geist, selbst und gerade die Vielfalt erweist ihn. Denn sie kommt durchaus nicht nur aus dem Nebeneinander des Neuen mit noch nachklingenden, wirklich vorkarolingischen (merowingischen) Anpassungsformen, sondern sie kommt

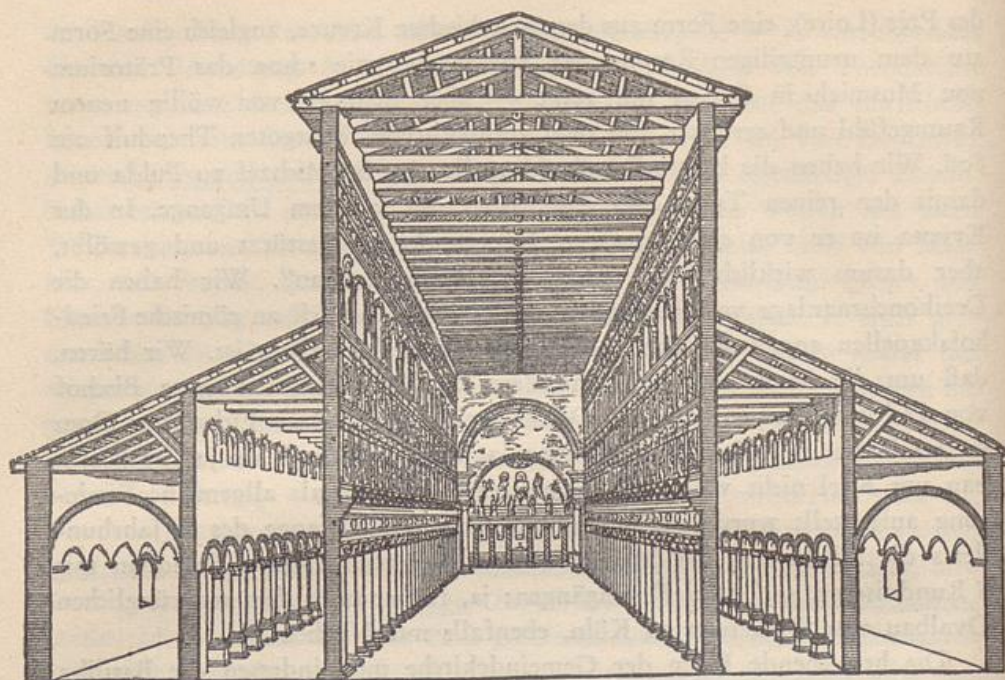
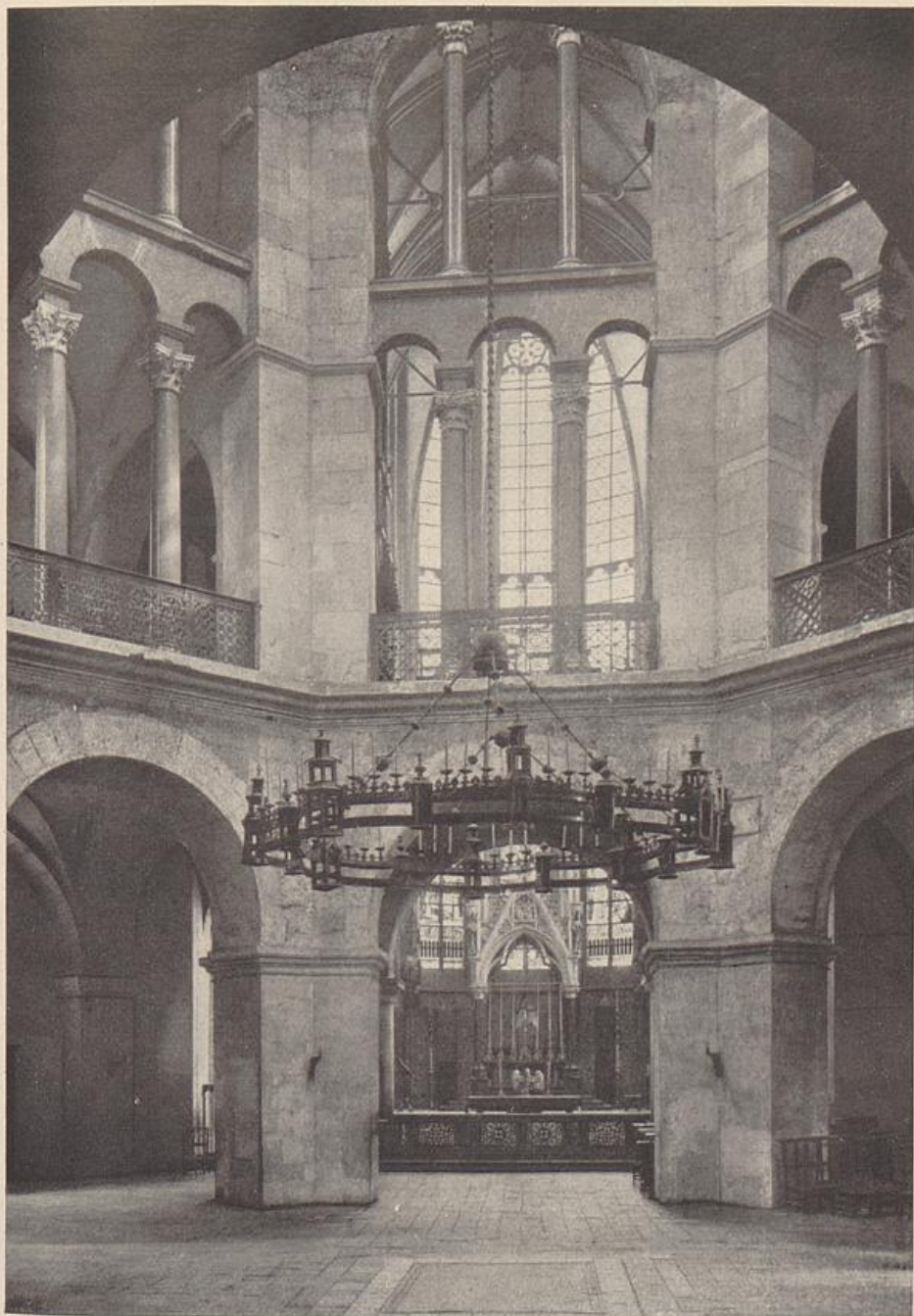


Fig. 3. Rom. Alt-St. Peter, Einblick

gerade im Neuen selber aus dem Vortasten eines Willens, der seiner selbst eben genau so weit *nicht* bewußt ist, als er einem wirklich schöpferischen neuen Triebe entstammt, als er ein gänzlich neues Raumbild sucht, das später Wirklichkeit wurde: *unseres*, das abendländische, das „mittelalterliche“. (Warum das Wort mittelalterlich hier bei seinem ersten Auftreten in Anführungszeichen gesetzt wird, kann und soll erst die spätere Darstellung erweisen.) Der heutige Beobachter spürt das ungewußte System, denn die Folgezeit hat es klar herausgezogen. Hinter aller Vielfalt steht schon ein Gemeinsames, zunächst ein gemeinsam Verschiedenes: alle karolingische Basilikalkunst sieht vom altchristlichen Rom her wie ein Einspruch aus (Fig. 3). Die stadtrömische Basilika, wie Alt-St. Peter und St. Paul vor den Mauern, zeigt stets eine gleichsam an der Erde hinkriechende Raumform — eine reine *Raumform* obendrein, deren *Außenerscheinung* nur unvermeidliche Hülle, kein Eigenwert ist —, eine innenräumliche Eindrucksfolge also, die den Gläubigen aus dem Vorhofe in die Vorhalle führt, aus dieser in das einseitig vorwärtsströmende Innere der Kirche, das von den Seitenschiffen begleitete Mittelschiff, bis sie von der Apsis oder schon vom „Querschiff“ — besser (nach Evers) dem *Breithause* —, dessen eigene,

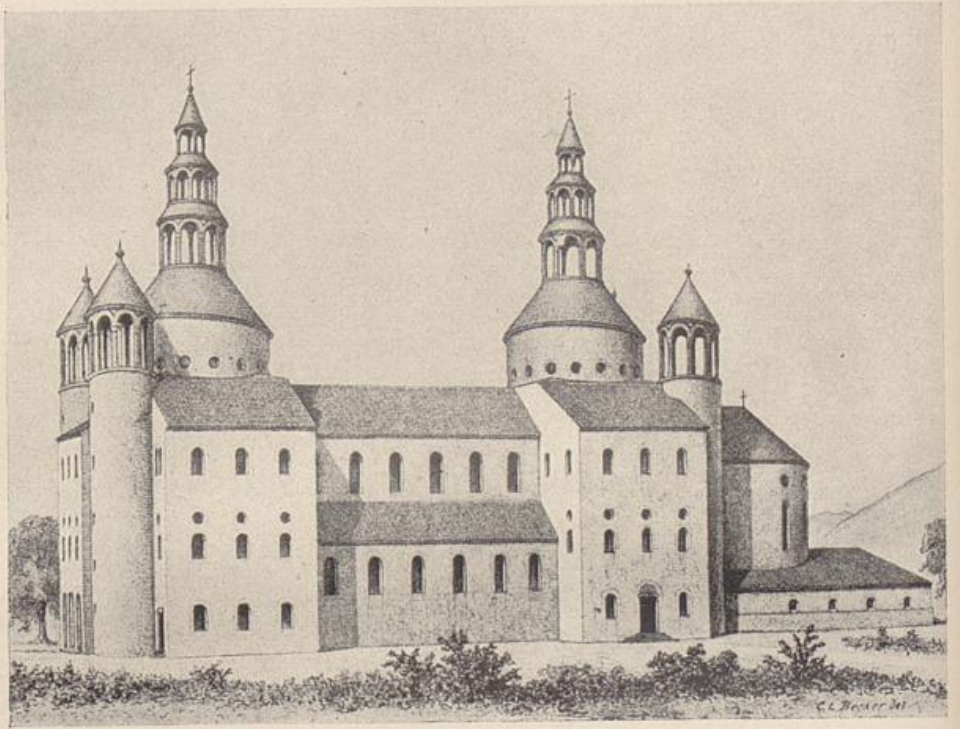
ausgehöhlte Mitte nur die Apsis ist, bis sie schon vom Triumphbogen abgefangen wird, der die gesamte Ostpartie als ein Zweites, Anderes und Fremdes gegen das Langhaus abschließt (besonders deutlich zu spüren in St. Paul). Und dies ist das Kennzeichnende der altchristlichen Kunst, es ist das, wogegen die karolingische im Namen der abendländischen Zukunft die ersten, kaum bewußten, aber um so echteren tätigen Einwände erhebt: einmal fehlt der stadtrömischen Basilika nach außen die lebendig entwickelte Massenform. Schon aus dem Widerspruch *dagegen* erhellt der nordische Charakter der karolingischen Kunst. Jener Mangel an ursächlich klarer Verbindung zwischen Innen und Außen bleibt nämlich überhaupt inneritalienisch; die übliche italienische Fassade auch späterer Zeit, auch die aufwendigste und äußerlichste, und gerade sie, ist Maske, nicht Gesicht, und wenn eine italienische Kirche nicht fertig ist, so pflegt ihr die Fassade zu fehlen — bei uns im gleichen Falle eher der Turm! Nicht nur dieses aber ist entscheidend, daß der romanische Massenbau im Karolingischen bereits seine ersten Züge zeigt, und daß diese sehr gegensätzlich zum Römisch-Altchristlichen sind. Wichtiger noch ist ein Anderes: in den Mittelschiffwänden der stadtrömischen Basiliken ist, und zwar in jeder einzelnen Wand für sich, alles nur ein Neben- und Übereinander, und erst dadurch im ganzen ein (nur zufällig und irgendwo, irgendwann einmal abgegrenztes) Hintereinander. Die Raumform, vom westlichen Eingange bis an die Apsis oder an das Breithaus, strömt, dieser ganze Raum „geht“ — und erst die Ostseite ruht und liegt unzweideutig. Aber schon das karolingische Hochschiff steht, es ist in sich selber zusammengezogen und auf eine besondere Weise durchgliedert. Im stadtrömischen Bau, den doch sicher die karolingische Welt kennen mußte, in St. Peter, wo Karl die Kaiserkrone empfing, fragt die Säule der linken Wand nur nach der nächsten Säule der linken Wand und so fort, die der rechten nur nach der nächsten der rechten Wand und so fort, aber sie fragt, gebannt in den Strom des Reihenganges der eigenen Wand, nicht nach der Säule, die ihr gegenübersteht. Damit ist gemeint, daß die gruppierende Querverbindung fehlt. Die Säulen beider Stützenreihen können einander im Einzelfalle genau gegenüberstehen, aber sie müssen es nicht, und auf keinen Fall wird ihre senkrecht zur mittleren Tiefenachse laufende, überquerende Beziehung wahrnehmbar. Selbst wer nicht den Gleichlauf beider Wände zu seiten des leeren, mit der Flachdecke ja nicht wirklich geschlossenen Mittelganges als Sinn der stadtrömischen Basilika empfinden, wer also diese nicht als Längs-, sondern als Breitraum vorstellen will, der hat erst recht, wenn er die eine Wand in der Breite betrachtet, die andere gänzlich im Rücken. Wie man

es auch sehen möge: man ist vom Raume nicht *umfassen*, der Raum ist nicht nach solchen Teilungen gegliedert, die die Mittelachse überschneiden könnten. Er hat nur Geschosse, aber keine Jochfolge. Es fehlt ihm an inneren Punkten des Haltes, er ist „halt-los“, und darum gibt es auch keine sinnvolle Begrenzung der Zahl: ob 8, 13 oder 21 Säulen, darüber entscheidet keine innere Notwendigkeit, sondern nur eine äußere Möglichkeit, die der gerade erreichbaren Gesamtausdehnung. Dazu sprechen auch nicht die Zwischenräume von Säule zu Säule das entscheidende Wort, sondern diese Zwischenräume sind nur als die unvermeidbare Ermöglichung der Säulen, also nur um *dieser* willen da (zumal bei waagrechttem Gebälk; bei Bogenverbindung regt sich wenigstens ein leisester Keim neuer Möglichkeiten). Im Altchristlich-Römischen wird der Zwischenraum von der Stütze erzeugt, im Karolingischen braucht der Raum die Zwischenstütze. Was dort schwacher Taktteil ist, das ist hier starker. In der stadtrömischen Basilika leben beide Mittelschiffswände nur vom gemeinsamen Bezug auf eine *Linie*, die Tiefenachse. Innerhalb der einzelnen Wand liegen also Längsschichten in Geschossen übereinander. Was im Geschosse einer einzelnen Wand waagrecht zusammengehört, das gehört unmittelbar und wirklich und wahrnehmbar zusammen, und nur das! Dieser Zusammenhang entscheidet allein. Es kommt darum auch auf die *Form* der Säulen nicht genau an, so wenig wie auf ihren *genauen* Abstand. Diese Säulen können Beutestücke aus heidnischen Tempeln oder anderen Bauten sein, verschiedenen Alters, verschiedener Dicke und Farbe. Wenn gelegentlich so etwas auch im Karolingischen vorkommt, so ist es ein Noch, es ist dann *noch nicht* karolingischer Stil. Schon in der nächsten Folgezeit muß das aufhören. In der Folgezeit wird die Säule durchweg neu geschaffen, als einheitlicher Typus von einheitlicher Ausdehnung und einheitlichem Werkstoff und bei freiem Vortrage nur der ebenfalls neu geschaffenen Einzelformen. *Daß* aber die Folgezeit soviel folgerichtiger (und also im Gesetze freier) denken konnte, das verdankt sie dem grundstürzenden Neuerungs willen des Karolingertumes. Er äußert sich so: während (noch einmal gesagt) in der altchristlichen Wand die waagerechte Bindung innerhalb jedes Einzelgeschosses vorherrscht, die Stützenreihe *in sich* läuft, darüber die Obermauer *in sich*, darüber der Lichtgaden *in sich*, so daß auch die Fenster nicht notwendig über Säulen oder Zwischenräumen stehen, — so legt die karolingische Kunst wenigstens den Grund zum Entgegengesetzten. Sie spannt, noch nicht durchweg wahrnehmbar, am klarsten offenbar auf dem Pergament der Grundrisse, sie spannt aber jedenfalls gleichsam unsichtbare Querseile von Wand zu Wand. Beim Bau selber werden sie

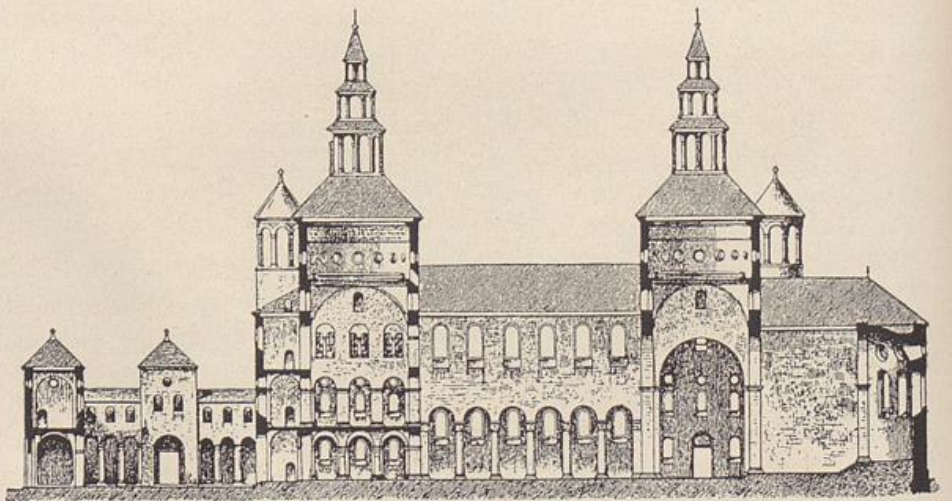


4. Aachen, Innenansicht des Münsters (vor der Erneuerung)





5. Centula, Rekonstruktion von Effmann



6. Centula, Rekonstruktion von Effmann

7 90

sicher ganz wirklich gespannt worden sein. Es sollen nun nicht mehr in sich selber einheitliche, voneinander aber waagrecht scharf geschiedene Geschosse übereinander ruhen (oder dahinziehen). Es sollen Grundzellen der Ordnung gebildet werden, deren jede nunmehr alle Glieder des Aufbaues in Teilen enthält: einen *Teil* der bogenverbundenen Stützen mit ihrem Zwischenraume, einen *Teil* der Obermauer darüber, einen *Teil* der Fenster (vielleicht nur eines) darüber. Wenn an der Einzelwand das erreicht sein wird, so muß dieser aufrechtstehende Wandteil, muß diese nun um ihre eigene stehende Mitte schon gesammelte Gruppe auch nach der entsprechenden der Wand gegenüber fragen. Dann steht unter Umständen die Einzelstütze links zur entsprechenden rechts in nahezu gleich starker Beziehung wie zur Nachbarin an der eigenen. Dann wird aus dem Übereinander von gleichsam liegenden Reihen (Geschossen) der Einzelwände schließlich ein Hintereinander von fühlbar stehenden Gruppen. Denn dann wird zwischen den Abständen der Stützen nicht nur längs der Schiffsachse, sondern auch quer über diese hin, *senkrecht zu ihr*, eine gesetzmäßige Beziehung erreicht. Die bloße Macht der *Grundlinie* (Mittelschiffsachse) wird zur Macht einer *Grundfläche* (Mittelschiffsboden), und diese zuletzt ein Rechteck nicht unbestimmter Ausdehnung, sondern ein *Rechteck aus Quadraten*; ihre Länge wird ein paarmal die Breite enthalten. So wird zuletzt aus dem *Übereinander in sich selbst gleichmäßiger, gegeneinander aber verschiedener Formreihen* das *Nebeneinander in sich selbst verschieden zusammengesetzter, aber einander gleicher Formengruppen*. Es ist der Gedanke der „Raumtravée“. Wir haben leider kein deutsches Verabredungswort für diesen Baugedanken. Man kann von Raumjochen sprechen, nur denkt man dabei allzuleicht an das Gewölbejoch und damit geschichtlich allzuweit vorwärts. Allerdings: dies ist auch im vorher Gesagten schon geschehen. Es mußte vorausgreifend zur Andeutung gebracht werden, was im Karolingischen oft erst schüchtern, aber schon nicht mehr umzubiegen, seinen Lauf beginnt. Einen stehenden Raum aus Raumstrophen überschaubar gegliedert zusammensetzen, ihn aufrecht zu stellen, das ist der neue Wille. Wenn er sich im Inneren durchsetzt, wird er auch in die äußere Erscheinung hineinwirken. An der Stelle der markthallenartig am Boden kriechenden römischen Basilika wird die deutsche aufrechte Baugruppe entstehen. Wunderwerke wie Maria-Laach werden entstehen. Das Karolingische hat sie möglich gemacht.

Man nennt diese neue Gliederung des Kirchengrundrisses den „*quadratischen Schematismus*“. Man möge vor dem Worte nicht erschrecken. Man wird gleich sehen, daß es etwas Einfaches und sehr Lebendiges bedeutet.

Die Maße werden in Beziehung gesetzt (eine Leistung des angeblich so proportionsfeindlichen Deutschlands, zu der Italien damals unfähig war). Die Breite bekommt ein bestimmbares Verhältnis zur „Länge“, eigentlich der Tiefe des Raumes; sie ist in dieser als in einem Mehrfachen von ihr selbst enthalten. Die Wandform erhält den Sinn einer Zusammensetzung aus abzählbaren Teilen, der ganze Raum erhält ihn schließlich. *Es ist der Sieg der Gruppe über die Reihel* Genauer gesagt: es siegt die Reihung aufrechter Gruppen über die Schichtung einfacher Reihen. Beziehungslinien werden gefunden, die der Grundachse nicht mehr gleichlaufen, sondern zu ihr senkrecht stehen. Jede solche Verbindungslinie, auch wenn noch kein Körper sie verwirklicht, bedeutet gegenüber dem haltlosen Längs der ungebrochenen Waagerechten einen Widerhalt: Überquerung des Grundrisses und Durchspaltung des Aufrisses. Beides war erst zu gewinnen, um beides mußte erst gerungen werden.

Wenn man sich den quadratischen Schematismus selber schematisch vorstellen will, so geschieht es am besten so: das Natürlichste ist, daß zunächst das Langhaus mehrere Quadrate umfaßt. Das nächste danach wäre, daß die Kreuzungsstelle zwischen Lang- und Querschiff ebenfalls quadratisch würde. Dies setzt also voraus, daß das Mittelschiff des Langhauses und das Querhaus von gleicher Breite seien. Die Durchschneidungsstelle zwischen Mittelschiff und Querhaus nennt man Vierung. Sind die sich hier durchkreuzenden Räume gleich breit, so entsteht natürlich auf der Bodenfläche ein gleichseitiges Viereck, ein Quadrat, das bekannte „Quadrat der Vierung“. Die Vierung kann aber schon quadratisch und doch noch keine ganz echte Vierung sein: damit sie dieses werde, muß man auch deutlich spüren, daß wirklich Räume, nicht nur Ebenen, sich schneiden, so daß hier ein Mittelpunkt auch für das Aufrechte entsteht, vergleichbar dem einer zentralen Anlage. Dies wieder wird erst erreicht, wenn der Vierungsraum sich in gleicher Weite und Höhe nach dem Mittelschiffe wie nach den Flügeln des Querschiffes öffnet. Geschieht auch dieses, dann spricht man von einer „ausgeschiedenen Vierung“. (Sie ist indessen offenbar zum ersten Male in St. Michael zu Hildesheim, also erst in ottonischer Zeit erreicht worden, dort jedenfalls zuerst sicher nachzuweisen.) Sobald nun die Vierung quadratisch ist, wirkt sie, da ein Quadrat einem Kreise um- oder einbeschrieben sein kann, durch ihren Mittelpunkt, den die aufrechte Form des Vierungsturmes mit ihrer gespitzten Mitte bezeichnet. So kann sie den Langbau umdeuten. Eine sehr starke Annäherung an den Zentralbau wird denkbar. Sie würde vollständig, wenn von jeder Quadratseite der Vierung aus gleichmäßige Räume nach allen Seiten ergingen. Bei

genau gleicher Länge der Arme entstünde ein „griechisches Kreuz“. Dann stünde die Vierung keineswegs mehr „am Ende“ des Langhauses, vielmehr wäre umgekehrt dieses von ihr her *entsendet*, gleich den anderen drei Armen. Nun sind aber bei der älteren T-Form der Basilika überhaupt nur drei Arme da: das Langhaus und die Querschiffsflügel. Zuerst müßte sich also das Quadrat wenigstens als Grundmaß auf diese letzteren übertragen. (Es ist — auch dieses — im Karolingischen geschehen). Aber noch fehlt ja die vierte Seite: erst, wenn über die Vierung hinaus zwischen diese und die Apsis noch ein Chorraum gelegt wird, ist auch sie gewonnen. Dies ist dann die Umbildung der „Tau-Form“ (nach dem griechischen Buchstaben für T benannt) in die des „lateinischen Kreuzes“. Eine andere Folge — immer noch schematisch gedacht — ist, daß auch dieser vierte Arm, der Langchor, das quadratische Raummaß der Vierung erhält. Würde dann noch das Quadratmaß halbiert auf die Seitenschiffe übertragen, so erhielten wir das „gebundene“ System. (Es ist später wirklich gekommen.) In diesem wäre gesetzmäßigerweise, bei wirklich klarem Ausdruck, zwischen den Stützen der Quadratecken und den Stützen innerhalb des Quadrates unterschieden. Das ist geschehen. Pfeiler haben die Säulen zwischen sich genommen (Fig. 5, 6). Diese Form wird gern Stützenwechsel genannt, aber dieser Ausdruck hätte nur dann einen guten Sinn, wenn die Stützenreihe noch immer in einheitlichem Flusse erlebt würde, römisch-altchristlich, als einseitig gerichtete Formenfolge, deren atmungsartig gliedernden Wechsel man dann mit sehr gutem Rechte, als Gliederung einer mittelbar zeitlichen Erlebnisfolge von einfacher Erstreckung, „Rhythmus“ nennen könnte. Solche Fälle können vorkommen. Aber bei der neuen Baugesinnung handelt es sich nicht mehr um Versfüße, sondern eher um Strophenbildung, wobei man indessen den „Strophen“ als Wesentliches ihre eigene, höchst räumliche *Mitte* zuzudenken hätte. *Die Ecken eines Quadrates beziehen sich nun auf dessen Mitte*. Sie ist zunächst unbezeichnet, aber schon wirksam. Sie wird später durch den Schlußstein des Gewölbes von oben her sogar sichtbar betont werden. Die Hauptstützen der Quadratseite einer Wand rahmen, obgleich auch ihre rhythmische Verbindung in der Längsachse noch weiterklingt, geheim doch ein *symmetrisches Gebilde* ein. Dessen Mitte wieder würde der *Zwischendienst* bezeichnen oder der *Scheitel* des in der Wand liegenden Gewölbeschildbogens. Darum sei vorgeschlagen, hier nicht mehr von *Stützenwechsel* zu reden, sondern von Umgreifung: die äußeren Stützen umgreifen die inneren samt den *Zwischenbogen*, Pfeiler umgreifen die Säulen. Mit vollem Bewußtsein schließt hier der Verfasser auch klanglich sich einem entscheidenden Vorschlage des Wiener Forschers Hans Sedlmayr an, der

für einen anderen, aber doch verwandten Fall, von der übergreifenden Form als dem eigentlichen Mittelalterlichen gesprochen hat. Die „übergreifende Form“ ist eine Frage des Aufrisses, die umgreifende zugleich und vor allem eine des Grundrisses. Sie ist beim gebundenen System schon in diesem, schon im nur gezeichneten Grundrisse abzulesen. Die übergreifende Form aber (z. B. die Unterteilung eines Bogens durch zwei oder drei kleinere, die in der Wand zurückliegen) ist tatsächlich das Auszeichnende des Mittelalterlichen. Sedlmayr weist die übergreifende Form übrigens zuerst im Justinianischen nach, das dem Karolingischen sicher wohlbekannt war. (Vor der Hagia Sophia stand z. B. das Reiterbildnis Justinians, wie das des „Theoderich“ vor dem Aachener Münster. Nur ein Beispiel, aber schon ein viel-sagendes!) Es scheint, daß die übergreifende Form auch in Aachen schon da war; sie war es dann nämlich, wenn die Einsetzung der geraubten Granit- und Porphyrsäulen nicht eine nachträgliche Zufallsleistung, sondern — was sehr viel wahrscheinlicher ist — einen gewollten Bestandteil der Ordnung bedeutete. Dann übergreift der große Bogen des Obergeschosses jedesmal sogar zwei Geschosse umgriffener Säulenstellungen. Die umgreifende Form aber haben wir z. B. in der Salvatorkirche von Werden (bald nach 804) und wahrscheinlich auch im Vorhofe des Aachener Münsters, nach Effmann auch an der gleichen Stelle in Centula (Normandie). Umgreifung und Übergreifung gehören innerlichst zusammen. Sie bedeuten die Strophenbildung an Stelle des Flusses von Versfüßen. Sie bedeuten die Sammlung von Formen um eine eigene Gruppenmitte und also immer wieder den Sieg der Gruppe über die Reihe. Man versteht, was schon früher gesagt wurde: erst solche Bauten haben einen selbstverständlichen Drang, nach außen zu stehen und hochzuwachsen, wie ihre aufgerichteten Raumgruppen sich aus dem Gleichlaufe mit dem Erdboden aufgerichtet haben. Der Anthropos, der Aufgerichtete, der „Mensch“ im eigentlichen Sinne! Dieses neue System mit seinen letzten Auswirkungen in Umgreifung, Übergreifung und schließlich Wölbung unterscheidet sich von Altchristlichen wie der zweibeinige Mensch vom Vier- oder Mehrfüßler.

Aber hier wurde, mit dem Ausblick bis in das Gewölbejoch, weit vorgegriffen, und mit voller Absicht wurde eine schematische Darstellung gegeben. Aus ihr erhellt der Sinn des Vorganges und seine Bedeutung für die Zukunft. Beim Karolingischen ist immer von der Zukunft zu reden. Wer das begreift, sieht erst den Unsinn ein, den das Wort „Renaissance“ für diese Jugendzeit bedeutet! Es läge nahe, sich die Verwirklichung dieses Gedankengebäudes in einer einfachen geschichtlichen Abfolge, in gesetzmäßiger „Logik“ vorzustellen. Das Leben verfährt selten oder niemals so. Beim bedeutenden Einzelmenschen ist es auch nicht anders, als bei dem überpersön-

lichen Lebewesen eines Volkes und einer Kulturschicht. Die Gedanken tauchen nicht in der logischen Reihenfolge ihrer Gesetzmäßigkeit auf. Sie blitzen hoch, versinken, erscheinen wieder. Der „dritte“ Schritt kann vor dem „zweiten“, ja der „vierte“ vor dem „ersten“ kommen. Erst in der Überschau erscheint das Gesetz; die Betrachtung reiht gerne klarer als das wogende Leben. Nur eines ist freilich genau zu erkennen, einmal jedenfalls ist das ganze Programm wohl schon unverkennbar da. Aber das geschieht an einer Stelle, wo das Leben, das Schaffen selbst sich dem Betrachten innerlich näherte, bei dem idealen Bauplane von St. Gallen (Fig. 4), einer „papierenen“ Schöpfung, die auf eine Tierhaut geschrieben und nur so uns überliefert ist. Auch hier

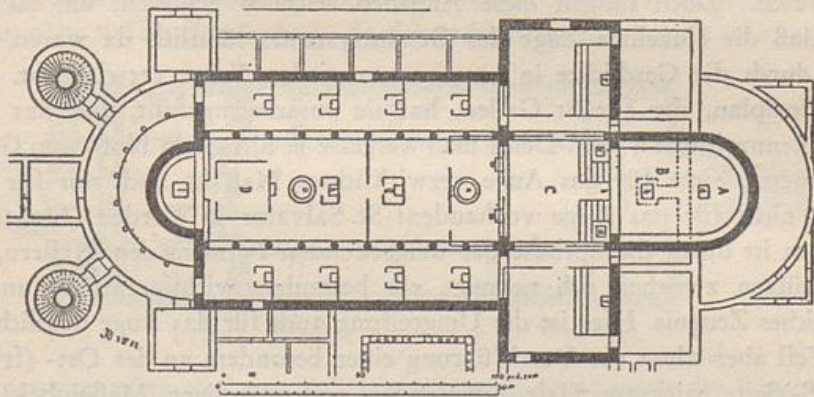


Fig. 4. St. Gallen. Nach dem Plan von 820

gibt es über die Form der Kirche Streitfragen. Bis zur ausgeschiedenen Vierung wird auch der St. Gallener Plan wohl nicht gedeutet werden dürfen. Aber sonst enthält dieses Pergament, das um 820 ein Unbekannter (Einhart?) ohne jede Berechnung auf die wirklichen Bodenverhältnisse dem Abte des Klosters zugesandt hat, tatsächlich alle wichtigen Züge der von uns schon fertig gesehenen Wandlung. Das Mittelschiff des Langhauses und das Querschiff sind gleich breit, die Vierung ist also quadratisch. Dieses Quadrat ist auf beide Querarme und auf den Langchor übertragen. In der Länge des Mittelschiffes ist es viereinhalbmal (aus einmaligen Gründen nicht vier- oder fünfmal, aber in einem rechnerisch sicheren Verhältnis) enthalten. Fragen wir, jenseits dieser reinen Wunschverkündung, nach dem ganz oder halbwegs erkennbaren Wirklichen, so finden wir für das Quadrat im Langhause: das von Centula und das von St. Peter zu Niederzell auf Reichenau haben zwei, das von Fulda und das der Salvatorkirche zu Werden drei Quadrate. Das Quadrat der Vierung findet

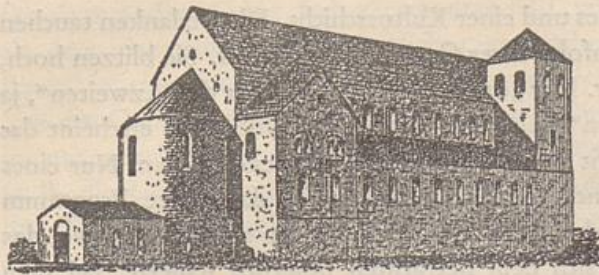


Fig. 5. Werden. St. Salvator

sich nicht völlig genau, aber vom Maße der etwas unterquadratischen Langhausteile her genau bestimmt, in der Salvatorkirche von Werden und in Steinbach bei Michelstadt, das Einhart baute. Die Quadratur der Querarme wäre nach Hardegger sogar im ausgeführten Bau von St. Gallen dagewesen. Doch mögen diese Angaben reichlich genügen, um zu zeigen, daß die einzelnen Züge des Gesamtsystemes sämtlich da waren, nur nicht durch die Geschichte in genau schematischer Folge verwirklicht. Erst ein Idealplan, der für St. Gallen, hat sie zusammengefaßt, und das mag wohl kennzeichnend sein. Denn man vergesse ja nicht: ein bloß vom Geiste errechnetes, nicht für das Auge verwirklichtes Maß ist auch nur für den Geist, nicht für das Auge vorhanden! St. Salvator in Werden (Fig. 5—7) dagegen ist durch die Sprache der umgreifenden Form in den Pfeilern, die die Stützen zwischen sich nehmen, ein besonders wichtiges und nun ein wirkliches Zeugnis. Hier ist die Umgreifung auch für das Auge deutlich.

Weil aber schon die Durchführung einer besonders an der Ost- (früher Schluß-)Seite wirksam Halt gebietenden widerständigen Maßeinheit den alten Sinn der römischen Basilika völlig aufgehoben hatte, weil das Aufrechtstehen dem neuen Raumgeföhle entsprach, so bekam auch die Westseite eine andere Form, ein neues Gewicht. Sie war nicht mehr „Anfang“ eines Verlaufes, wie die Ostseite nicht mehr dessen Ende; sie bildete mit jener gemeinsam eine rahmende Eckform; und dies auch dann, wenn (worauf Effmann besonderen Wert legt) der Eingang „richtig“ im Westen lag. Sie konnte als Westwerk ein völliges Gleichgewicht gegen die Vierung gewinnen. Sie konnte — sogar im Einzelfalle sie allein — ein eigenes Querschiff erhalten, sie konnte einen Westchor, dem östlichen gleich, wenn nicht überlegen, entwickeln. Dies alles ist schon im Karolingischen geschehen. Der Plan von St. Gallen zeigt eine doppelchörige Kirche, einen sehr dauerkräftigen Typus der deutschen.

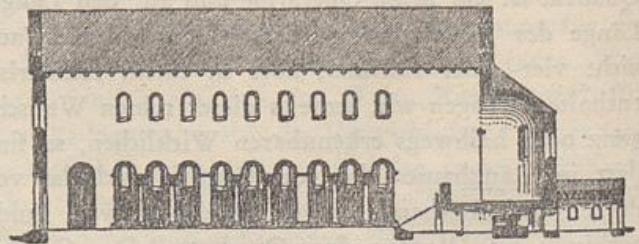


Fig. 6. Werden. St. Salvator

Besonders bezeichnend für die karolingische Zeit ist das Westwerk. Vielleicht war das großartigste — wenn wir alten Abbildungen und Nachrichten und namentlich ihrer geistvollen Auslegung durch Effmann folgen dürfen — in Centula, auf später normannischem Boden da, dem Neubau eines älteren Klosters, den 790 Karls des Großen Schwiegersohn Angilbert unternahm (Abb. 5, 6). Schon der Vorhof hat danach durch die Art der auf Pfeilern gewölbten Tore zwischen je drei Bogen auf zwei Säulen, durch ausgesprochen umgreifende Formen also, einen sehr neuartigen, dem altchristlich-römischen sehr entgegengesetzten Eindruck gemacht. Dieser trat erst vollendet zutage durch die Hochführung des gewaltigen Westwerkes, das in der äußeren Erscheinung dem Vierungsturm völliges Gegengewicht bot (nach Effmann ohne tiefere Begründung, da der architektonische Inhalt sehr verschie-

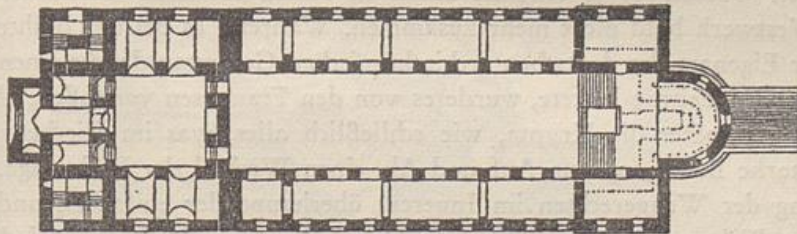


Fig. 7. Werden. St. Salvator mit Westwerk

den gewesen wäre, und das Äußere des Querschiffbaues mit der Vierung den Eindruck von Emporen nur vorgetäuscht hätte. Aber vielleicht waren doch Emporen da?). Von außen wirkt die Westseite von Centula wie ein Querschiff. Sie enthielt aber einen vom eigentlichen Inneren völlig abgetrennten mehrgeschossigen Raum. Der Eintretende befand sich in einer niedrigen Vorhalle. Auf westdeutschem Boden kann man sich heute noch in Corvey eine gewisse Vorstellung von der Wirkung dieses dunklen Durchganges nach dem helleren, höheren Hauptschiffe bilden. Zwischen Westwerk und Vierungsteilen steht, in zwei Quadrate rechnerisch aufteilbar, das Mittelschiff. Der Kreuzaltar genau in der Mitte! Ein geheimer Zentralbau also in der Form eines Langbaues mit zwei gleichgewichtig betonten Schlußseiten, der Inbegriff des Gegensatzes zur stadtrömischen Basilika. Bezeichnend für das Westwerk ist, daß es ein angesetzter Gebäudeteil ist. So hat man in Werden geradezu eine zweite Kirche als Westwerk vorlegen können. Bezeichnend vor allem aber ist, daß auch bei angelegten Flankentürmen die eigentliche Massen- und Höhenbetonung in der Mitte liegt. Das ist das Gemeinsame zwischen dem Vorbau von Aachen und den Westbauten von Essen, St. Pantaleon-Köln, Freckenhorst, Minden; und bis zu St. Patroklos in Soest kann



man namentlich im deutschen Westen die Nachwirkungen dieser Form verfolgen. Auch die großartige Schönheit von Maria-Laach beruht auf diesem Gedanken. Für den heutigen Betrachter des Mittelalters ist das Westwerk schon eine sehr altertümliche Form. Es ist aber — was nicht selten zusammengeht — auch eine sehr deutschel. Vor der Spaltung der Franken war es auch bei den westlichen zu Hause, aber diese haben es ziemlich früh aufgegeben. Wir dürfen heute sagen: weil sie begannen, Franzosen zu werden. Das eigentümliche Raumgefühl der Nordfranzosen, das sehr anders als das unsere ist — übrigens sehr voll Geist und klarer Vernunft —, hat sich bekanntlich am deutlichsten durch die Schaffung der Gotik bewiesen, die ein Triumph rechnerisch scholastischen Scharfsinns heißen darf, dem Volke Diderots und d'Alemberts höchst angemessen. Mit diesem Raumgeföhle des späteren Gotikervolkes stimmte schon in seinen früheren Geschichtslagen das Westwerk bald nicht mehr zusammen. Während es bei uns blühte und zu der Eigenart des deutschen architektonischen Gesamtausdrucks einen entscheidenden Beitrag leistete, wurde es von den Franzosen verstoßen, ebenso wie etwas später die Krypta, wie schließlich alles, was im Kirchenraume eine starke Bewegung von Auf und Ab, einen Wechsel der Bodenlage, eine Störung der Waagerechten im Inneren, überhaupt der einfachen und einseitigen *Richtung* erzwingt. Denn die Gotik, der man üblicherweise lediglich den „Höhendrang“ nachsagt, kann ihre (bei uns meist sehr überschätzte) Höhenstreckung nur durch eine ungestörte *Bodenstreckung* erreichen. Entscheidend ist für sie die Einseitigkeit der Richtung, etwas Antikarolingisches, auch Antiottonisches, man kann auch sagen: Antideutsches. So seltsam dies klingen mag, die Gotik samt ihren Vorformen ist in diesem wichtigen Punkte der stadtrömischen Basilika viel verwandter als dem ihr selber vorgehenden Stile. Sie verwertet wohl Umgreifung und Übergreifung in aufrechten Jochen, aber sie übertönt dies alles durch Vervielfachung und Abflachung des Reliefs. Sie übertönt es im Dienste einer völlig einseitigen Richtung, die von *einer* Westfassade durch *ein* Hauptschiff zu *einem* Chore über *einer* Bodenfläche höchstens noch ungebrochener durchgeführt wird, als in der römischen Basilika die Richtung vom westlichen Vorhofe bis zum östlichen Breithause und der Apsis. Der Ausblick auf die Gotik schon an dieser Stelle ist wichtig. In dem gleichen geschichtlichen Augenblicke, in dem die beiden größten Kunstvölker diesseits der Alpen zum ersten Male mit gemeinsamer Schöpfung sichtbar wurden, in diesem Augenblicke geschah es auch schon zum letzten Male. Als bald mußten sie sich trennen, und für uns ist es wichtig, uns schon an diesem Wegkreuze dessen bewußt zu werden. Die Straßen werden sich später noch mehrmals nähern, aber sie bleiben



7. Evangelist Matthäus aus dem Ebo-Evangeliar. Epernay, Bibliothek



8. Buchdeckel aus Elfenbein. Nathanszene. Paris, National-Bibliothek

eigene Straßen, und zunächst gehen sie scharf auseinander. Das „altertümliche“ Westwerk ist für das deutsche Raumgefühl genau so bezeichnend wie die Westfassade für die Franzosen. Die Erben des Westwerks sind bei uns der Westchor und der westliche Einturm. Noch in staufischer Zeit gibt es an sehr entscheidenden deutschen Bauten, an solchen, für die großartigste Plastik entstand, noch immer keine Westfassade, in Mainz nicht, in Bamberg nicht, in Naumburg nicht. Wenn dies verstanden werden soll, so muß darauf schon an dieser Stelle vorbereitet werden. Beibehaltung oder Aufgabe des Westwerkes — schon an dieser Frage wurde die Wegetrennung entschieden. Für später hieß diese Frage: Gotik oder Nichtgotik! Der Deutsche entschied sich gegen die einseitige Richtung, damit für die *Ausstrahlung*, für geheim zentralbauliche Wirkungen auch im Langbau — und gegen die Gotik! Wenn wir später den Westchor des Mainzer Domes gegen die gleichzeitige Fassade von Notre Dame zu Paris stellen werden, dann wird der volle Sinn dieser Entscheidung erst deutlich sein. Die deutsche Kirche sollte nicht einfach ein gerader Weg werden mit einer Eingangswand zwischen Eingangspfeilern zu einem einzigen Chore hin. Diese letztere Auffassung ist vielmehr die eigentlich und überwiegend französische. Sie ist weit weniger nordisch, weit weniger dem gemäß, was die nordgermanische Ornamentik und ihre Weiterwirkung im späteren Deutschland an Bewegungsgefühlen offenbarte. Die echte Westfassade zwischen zwei Hochtürmen kommt gelegentlich auch bei uns vor. Besonders vertrat sie die salische Zeit gegenüber der ottonischen. Das alte Straßburger Münster hat sie gezeigt, auch Limburg a. d. Hardt. Im übrigen aber, für die Mehrzahl der Fälle, dürfen wir sagen: wo wir auf späteren Wegen der Betrachtung die echte einseitige Doppelturmfassade bei uns finden, sei es in Marburg, in Köln, in Regensburg, auch in Lübeck, da ist sie immer westlichen Ursprunges, da läßt sich stets eine französische Einwirkung nicht nur vermuten, sondern nachweisen. Es läßt sich dann aber auch fast immer der wohl unbewußte Einspruch des deutschen Baugefühles, selbst innerhalb der übernommenen Form, nachweisen. Er erfolgt durch die weit *plastischere* Auffassung. In Regensburg war vorher überhaupt ein Einturm geplant. Im Einturme, der sich vor die Westseite pflanzt und damit fast immer eine Vorhalle birgt, im Freiburger, im Ulmer, im Berner, im Danziger, im Landshuter, wirkt der gleiche Baugeist in späterer Erscheinung, der in früherer am Westwerke seine Lust und seinen starken Ausdruck fand. Hier darf man sich nachdrücklich der Tatsache erinnern, daß das Westwerk den Namen „turris“ führte: der *Turm*! In diesem Namen war unbewußt schon die Form viel späterer Nachfolge vorausverkündet. Die spätere Liebe für den Einturm

geht mit der früheren für das Westwerk auf eine gemeinsame Wurzel zurück. Die Türme von Marburg, erst recht die von Köln, tun denn auch das Mögliche, um die Eingangsseite zwischen ihrer plastischen Eigenwucht zusammenzupressen und gleichsam wegzudrücken. Namentlich die Kölner sind durch ihre Form eher zweimal hingesezte Eintürme als echte Eingangspfeiler im französischen Sinne: sie stehen nicht zu seiten der Eingangswand; sie um- und übergreifen sie vielmehr. Und dabei ist der Kölner Dom noch immer die am reinsten gotische, also französische Großkirche ganz Deutschlands.

Diese mehr systematische Würdigung der karolingischen Taten hilft uns durch die Wirrnis des Wirklichen, das ja nur in Resten und Nachwirkungen zu uns reden kann. Man muß sich aber vorstellen, was es heißt, wenn sich der Boden Deutschlands nicht nur mit vielen Steinkirchen überhaupt, sondern auf der Stelle mit solchen bedeckte, in denen ein gänzlich neues Raumgefühl um seinen Ausdruck rang. Wieviel Kraft spricht daraus! Diese Kirchen wuchsen ja nicht mit Selbstverständlichkeit aus dem Boden wie in der spätantiken Großstadt. Sie wurden zunächst doch wie von außen in unser Land hineingerodet. Sie waren meist auch mit Klöstern verbunden, die alle Formen des tätigen Lebens mit sich brachten. Das Wichtigste geschah erst in karolingischer Zeit. In einigen Gebieten, wie in Schwaben z. B., hatten allerdings die Merowinger schon im 6. Jahrhundert den neuen Glauben eingeführt (daher die vielen Martinskirchen dieses Gebietes — St. Martin ist der westfränkische Hauptheilige von Tours). Am Oberrhein, in Chur, Konstanz, Basel, Straßburg lagen älteste Bistümer. Im 7. und 8. Jahrhundert setzte die Tätigkeit der christlichen Sendlinge in größtem Maßstabe ein: Columban, Gallus (St. Gallen), Magnus (Füssen), Emmeram (Regensburg), Korbinian (Freising), Kilian (Würzburg), Ruotpert (Salzburg). Man bemerke, daß sie fast alle vom Norden kamen! Der Angelsachse Winfried hat in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts die Verchristlichung vollendet, bis auf die Gewinnung der Sachsen, bis auf die gerade seiner nächsten Verwandten (wir wollen doch nicht vergessen, daß England vor der normannischen Eroberung ein sächsisches Land gewesen ist). Köln und Frankfurt blühten auf. Bayern erhielt seine altberühmten Bistümer Passau, Regensburg, Salzburg, Freising. In Thüringen, das unter Würzburg, Bamberg und Erfurt stand, sollen die Sachsen schon um die Mitte des 8. Jahrhunderts über 30 Kirchen zerstört haben. In Karls Zeit wurden die Bistümer Werden und Bremen gegründet. Namentlich Werden (804 Bistum) liefert uns heute durch die Bauten Liudgars wichtigste Zeugnisse. Dieser hat weit mehr geschaffen, als erhalten ist. Ganz Niedersachsen und Holland be-

*Christi am  
morg 6. - 8. J.*

deckte er mit Kirchen. In Fulda war der Baueifer Rathgars so groß, daß dieser Abt nach Karls Tode auf Drängen der Mönche abgesetzt wurde. (Ähnlichen Baueifer werden wir 900 Jahre später wiederfinden.) Außerordentlich wichtig wurden die Klöster. Von der Macht Benediktbeurens und gar Tegernsees macht man sich heute schwer einen Begriff. Fulda, St. Gallen, die Reichenau spielten eine besonders große Rolle. Der Plan von St. Gallen zeugt, obwohl Idealplan oder vielleicht gerade dadurch — da er dem Aachener Statute von 817 für die Benediktinerklöster des Frankenreiches folgte — nicht nur für den Kirchenbau, sondern für die ganze lebendige Vernunft der Klostermänner von damals. Wir dürfen sie uns, besonders in Deutschland, nicht als unvergnügliche Asketen vorstellen. Gerade aus St. Gallen kennen wir den Kampf, der später dort gegen die finsternen Sendlinge aus Burgund ausgefochten werden mußte. Der Mönch verlangte für sich das germanische Recht der Waffe. Er war ein Mann durchaus, er rodete, pflanzte, baute, las, schrieb, malte, meißelte — und kämpfte! Die Prüfung des St. Gallener Planes beweist eine klare Übersicht über das ganze Leben. Auch dieser Plan ist aus der *Mitte* entwickelt, die für das Karolingische so bezeichnend ist. Hier wird sie von dem eigentlichen Kloster gebildet, dem Kreuzgange, der südlich (auf dem Plane rechts), an die Kirche stößt. Von den vier Seiten gehen sehr bestimmte Richtungen aus: Kirche und Schlafsaal zeigen auf die stillere, geistige und geistliche Seite des Daseins. Hinter der Kirche wartet noch eine kleinere zweite, hinter dem Schlafsaale der Friedhof. Seitlich hinter der Kirche Abthaus, Schule, Gasthaus für Vornehme. Die Seite des Speisesaales aber bestimmt die Richtung auf die Handwerker und die des Vorrats- und Kellerraumes die auf die Ställe und landwirtschaftlichen Anlagen. Beide zielen also nach der weltlichen Seite des Daseins. Das beschauliche Leben ist vom tätigen getrennt, und doch ist eines vom anderen her erreichbar. Das Symbolische ist zugleich praktisch. Auch an das kleinste Bedürfnis ist dabei gedacht, selbst die Gemüsearten sind genau bezeichnet. Es herrscht ein ländlich gärtnerischer und zugleich sehr *regelmäßiger* Gesamtcharakter.

Auch die Pfalzen Karls des Großen und seiner ersten Nachfolger müssen zugleich ländlich und regelbestimmt gewirkt haben. Es gab ja keine Hauptstadt, der Hof zog herum. Königliche Sendboten aber überwachten überall den Stand der Dinge, und ihre Berichte geben einen hohen Begriff von den Ansprüchen und ihrer Erfüllung. In einer der Pfalzen wurden 25 Einzelgebäude gezählt. Die eigentliche Pfalz dort enthielt drei camerae, elf Stuben. Sie war mit Lauben umgeben (wir denken an Venantius Fortunatus). In Aachen, in Ingelheim (das durch Ausgrabungen ziemlich klar

ersteht), in Nymwegen und überall dürfen wir uns eine höchst klare Regelmäßigkeit vorstellen.

Dies alles war sicherlich die Leistung nur einer schmalen Oberschicht von sehr weitem Blicke. Es konnte gar nicht anders sein. Weder hat der humanistische Bildungsmensch darin zu schwelgen, noch der Volksmann sich darüber zu entrüsten; am wenigsten hat der späte Freund des alten Germanentums darüber zu klagen. Diese Männer waren an Umbruch und Wende genau das, was man heute eine Führungsschicht nennen würde. Was sie taten, war gewiß wie alles Große im Geiste (nicht immer der Politik) nicht volkstümlich, aber es geschah, wie alles Große im Geiste, im Auftrage des Volkes und war also volkhaf, es war volksgemäß. Sie kamen auch aus verschiedenen Schichten, und noch standen an der Wiege der beginnenden deutschen Kultur obendrein alle jene Germanenstämme Pate, deren ursprüngliche Einheit zu Ottos des Großen Zeiten dem Bischof Liutprand von Cremona noch bewußt war. Mochte dieser auch nur die kaisertreuen Länder besonders hervorheben, da er ja den Kaiser gegen den Papst vertrat — wie auch später so oft (trotz Mailand) sehr viele Lombarden —, er bestätigte damit doch die germanische Verrichtung des Kaisertumes. Da war, aus Liutprands eigenem Volke, der edle Langobarde Paul Warnefrid und, freilich jünger, erst zu Anfang des 9. Jahrhunderts geboren, der alemannische Bauernsohn Walafrid Strabo; da war der Sachse Liutgar in Werden, da war der spanische Westgote Theodulf und der angelsächsische Edle Alcuin aus Northumbrien (der Leiter der Hof- und Gelehrtenschule); da waren schon die Bayern wie der Abt Sturm von Fulda, da waren natürlich Franken genug: Odo aus Metz und Rathgar und Eigil und Baugulf, und nicht zu vergessen Einhart, Theologe, Minister, Schriftsteller; und Karls Schwiegersohn, Angilbert, der Centula schuf — Germanen allesamt und zum Teil schon Deutsche. Mochte Alcuin in der Akademie sich Flaccus nennen, Warnefrid als Paulus Diaconus in die Nachwelt eingehen: sie alle konnten ihr Latein, aber sie alle waren Germanen und sprachen germanisch, wenn sie kein Latein trieben. Ja, „Paulus Diaconus“, der große Theologe und Christ, beginnt die Geschichte seines eigenen langobardischen Volkes mit dem Ruhme des Nordens und der nordischen Herkunft; und das „Vorwort zum Gesetzbuch König Rotharis“ beginnt mit der Anrufung Christi, um alsbald in die germanische Götterwelt zurückzutauchen. Und es war auch in der Welt der Sprache und der Dichtung nicht anders, als es uns bald die Welt des Bildes und der Ornamentik in der Geschichte unserer bildenden Kunst zeigen wird. Neben Einharts reinlich klugem Lateinisch steht — liebenswerter, hinreißender gewiß, aber doch aus gleichem Blut gekommen

— der „Heliand“, der die neue Lehre in stärkster germanischer Übersetzung im Heldenliede einfing. Und neben diesem steht das wunderbare althochdeutsche Muspilli der Münchener Handschrift. Es ist, gleich dem Heliand, ein christliches Gedicht voller germanischer Empfindung, und sein Geist ist in die Weltgerichtsdarstellungen der Bodenseegegend übergegangen — eine Schöpfungstat schon der deutschen, nicht mehr der gemein-germanischen Kunst, der sich das gesamte Abendland nicht hat entziehen können. Und noch im 8. Jahrhundert sind das eiserne Hildebrands-Lied und das von allen Schauern des Unendlichkeitsbewußtseins, das wirklich von echtestem nordischem Gefühle erfüllte und wiederum damals doch nur in Deutschland mögliche Wessobrunner Gebet entstanden. Gewiß war das Leben widerspruchsvoll wie immer und schuf Leiden wie immer. Zur Zeit, als Odo von Metz noch am Aachener Münster gestaltete, wurde der Mönch Godescalc geboren, die erste wahrhaft große und tragische Erscheinung des eigentlichen Deutschen von Geist, wie sie Wilhelm Niemeyer vorbildlich und richtig gesehen hat: Sohn eines sächsischen Grafen, in schwerem Kampfe mit dem aufgezwungenen Mönchtum aus dem Kloster Fulda entflohen, von Abt Rhabanus Maurus (Fulda) und Bischof Hinkmar (von Reims) verfolgt und gepeinigt; der Ketzer, der die Lehre von der Vorherbestimmung der Seligkeit und der Verdammnis verfocht und ihr Märtyrer war. Und gerade er, der wahrhaft Freie, der gefangen lag, ersann die tiefste deutsche Hymne, gerade er gewann den ersten Einbruch der menschlichen Einzelpersönlichkeit in den Stil des Allgemeinen, etwas sehr Deutsches, Luther und Faust vorausnehmend. Er dichtete den großartigen Hymnus zum Lobe der heiligen Dreifaltigkeit mit der alles Gewohnte durchbrechenden leidenschaftlichen Klage und Frage am Schluß von sechs ersten Versen: „*Warum* heißt du mich singen?“ Er führte die Frage dann noch in ein letztes großartiges Ja über als „Sang aus freier Gabe“; und dieses vielleicht wunderbarste frühe Gedicht der Deutschen ist lateinisch geschrieben! Es ist darum nicht weniger deutsch, es ist so deutsch wie die Verwandlung des Julfestes in Weihnachten und die des Heilands in den altsächsischen „Heliand“, die eine frühe Frucht des neuen Glaubens bei den Sachsen war. Da war nun freilich auch die Sprache, nicht nur die ganze Auffassung germanisch. Aber dafür war der Inhalt von draußen gekommen. Dem Heliand trat sogar noch von fränkischer Seite als Kunstgedicht in deutscher Sprache das Evangelienbuch des Otfried von Weissenburg gegenüber. Vor allem, die ganze lateinische Dichtung der Deutschen jener Zeit verhält sich zum eigentlich Spätantiken und Südlichen völlig genau so wie die karolingische Raumform zur spätantik-altchristlichen. Sie spricht wohl Latein, aber nicht weil sie von „Röm-



lingen“ stammt, sondern weil sie sich an die ganze Weite der Welt wendet. Doch die gleichmäßigen Rhythmen der Antike löst der *Reim* ab, die umgreifende Form löst die einfach fließende ab. Der Reim ist tatsächlich der *Pfeiler des Klanges*, der die waagerechten Säulerrhythmen der Versfüße erst senkrecht rahmt und absteckt. Der alte Hymnus wurde schließlich übergeführt in die musikalische Form der Sequenz. Ihr eigentlicher erster Vollender war Notker der Stammler. Dieser starb in St. Gallen, am gleichen Orte und zu fast genau gleicher Zeit (um 912) wie der erste namentlich bekannte deutsche Darstellungskünstler: Tutilo, der zugleich der Lehrer der *Musik* im Kloster war.

### KAROLINGISCHE MALEREI UND PLASTIK

Indem wir die Dichtung aufriefen, steht die Frage nach der zweiten Forderung auf, mit deren Erfüllung erst das karolingische Zeitalter begann. Neben dem monumentalen Steinbau war die Eroberung der Erscheinungswelt zu erreichen, die sich ja gegenständlich so oft mit der Dichtung berührt. Hier lagen vollkommen neuartige Schwierigkeiten. Architektur gibt kein Abbild der Welt um uns. Vom Holzbau in vertrauten Formen zum Steinbau in fremden war wohl gewiß ein schwerer Weg, aber man blieb dabei wenigstens in der gleichen Welt der gegenstandslosen Form, der auch die so hochstehende Ornamentkunst angehörte. Der Schritt in die Welt der Bilder, zu den darstellenden Künsten, war weit gewaltiger. Was da vor sich ging, gehört wohl zu den größten Merkwürdigkeiten aller geistigen Geschichte. Der Germane hatte sein tiefes Gemütsleben nicht nur in Sittlichkeit und Rechtsbegriffen, er hatte es in einem eigenen Götterkreise, in reichen Sagen und Dichtungen ausgebaut. Alles, was groß war, verklärte sich ihm alsbald zur Sage. Die Erlebnisse selbst der letztvergangenen Jahrhunderte verschwammen mit Mythen ältester Herkunft, und schon sehr früh mag das Volk den großen Theoderich, den Karl und die klaren Köpfe um ihn als eine vorbildliche Geschichtstatsache wußten, als Dietrich von Bern in den Schatz der dichterischen Vorstellungen aufgenommen haben, in dem Sage und Geschichte *eines* sind. Mit der gleichen mythenbildenden Kraft hat es das getan, die im 19. Jahrhundert das bayerische Volk gegenüber Ludwig II. bewährte und die wir (ein Zeichen unverlierbarer Grundkräfte) heute wieder vor den starken Gestalten des lebendigen Volkes tätig sehen. Der innere Vorstellungsraum, den nur Wort und Klang erschließt, war bei

den werdenden Deutschen sicher sehr reich; er trug das Gefühl der Menschengestalt, der lebendigen Natur und des ungreifbar Unendlichen in sich: künftige Plastik, künftige Malerei und künftige Symphonien. Aber über die Grenzen dieses inneren Sprach- und Klangraumes war nur wenig ins Sichtbare übergetreten. Er war noch ein Schoß wogender und unausgetragener Möglichkeiten. An sich muß ein solcher immer da sein. Wir spüren ihn heute noch in uns, sobald uns bewußt wird, daß wir noch Chaos in uns tragen, aus dem wir Formen schöpfen dürfen. Er ruht unter allem, was je bei uns auch bildende Kunst geworden ist, und wir wären zu Ende, wenn wir ihn uns erschöpflich dächten. Aber in vorkarolingischen Zeiten hatte man das Schöpfen aus ihm heraus und in Bildformen hinein noch kaum oder gar nicht begonnen. Es ist begreiflich. Wenn sich uns etwa im Wessobrunner Gebete ein Spalt auftut zu jener uns nur ahnungshaft zugänglichen, sonst durch die Zeiten verhangenen Innenwelt, so staunen wir über die Größe namentlich des Unendlichkeitsbewußtseins, über die Kraft des Wortes, mit der das Nicht-Gestaltete, das Nichts selbst zur Gestaltung gezwungen wurde. Aber wir begreifen zugleich, daß es kein Abbild im Sichtbaren geben konnte, das solchen Gefühlen gewachsen gewesen wäre.

Mir gestand der Sterblichen Staunen als das Größte:  
Da Erde nicht war / noch oben Himmel  
Noch irgendein Baum / noch Berg nicht war  
Noch Mond nicht leuchtete / noch das Märchen-See  
Da dort nirgends nichts war / an Enden und Wenden  
Da war doch der eine allmächtige Gott.

So großartig, mit so zwingender Wucht des Sprachlichen konnte man die Vorstellung des Unendlichen auch in ihrer christlichen Umfärbung allerdings nur bilden, wenn dieses Christliche nur eine leise Umfärbung des Eigenen war, das man in der Seele trug. Hier wurde nicht zerstört, hier wurde höchstens etwas Innerstes noch freier gemacht. Was uns jedoch angeht, ist dieses: so konnte man in Deutschland dichten zur gleichen Zeit, in der man in der Steinbaukunst bis zum Schein der Nüchternheit um Maß und Klarheit rang. Dies läßt sich, denkt man vielleicht, verstehen bei der Verschiedenheit der Aufgaben. Aber — sind diese wirklich so völlig verschieden? Auch mit der gebauten Steinkirche wurde ja ein seelisches Verhältnis im Symbol einer Form eingefangen, die jenseits reiner Abbilder war, und auch im Wessobrunner Gebete fehlt es nicht an Klarheit und Maß. Nur, noch einmal gefragt: welche sichtbaren Bilder, welche greifbaren Gestalten hätten einer so gestaltstarken Vorstellung vom Nichts, vom Nicht-

Bilde, von der Nicht-Gestalt entsprechen können? Wir haben das Gefühl, diese übergestaltliche Innenwelt möge uns sehr viel später einmal, etwa aus Rembrandt, auch sichtbar anblicken können. Einleuchtender ist uns, daß sie aus Nicolaus von Cues oder aus Kants gestirntem Himmel uns anscheinend, erst recht, daß sie aus Bach oder Beethoven uns anklingen werde. Sollte sie überhaupt abzubilden sein, — *damals* war kein Abbild denkbar, keines jedenfalls, das sich der Raumkörperlichkeit selber bediente. Das „Nirgendes Nichts an Enden und Wenden“, das die Drängung gerade der Verneinungsworte so unvergeßlich in die Sprache für das Ohr bannt, fordert von sich aus auch ein „Nirgendes-Nichts“ der Bilder. Nun — so etwas gab es, wie wir wissen, ohne Baum und Berg und Mond und Meer. Es gab sichtbare Formen, in denen ein „Nirgendes-Nichts“ des Bildlichen zu bedeutendem Ausdruck gemeistert war. Es gab es in der gegenstandslosen Linienphantasie, die freilich in der alten Nordheimat damals gewaltiger sprach als bei den nach Süden Gewanderten, auch uns aber nicht fehlte. Nun aber fanden wir dort zugleich etwas, das in einem tieferen Sinne dennoch Gestalt heißen darf: die Gestalt eines leidenschaftlichen *Tuns ohne Täter*, eine höchst formvolle Bewegung kraftvoller, gleichsam absoluter Leidenschaft in absoluter Form, Linienmusik als Selbstdarstellung eines großen Willens. Der gleiche Sinn für leidenschaftliches Tun aber, der die Liniensymphonik schuf und die gerade durch das Staunen des Nicht-Vorfindens doch geheim sehr lebendige Vorstellungswelt des Wessobrunner Gebetes — dieser gleiche Sinn kannte in der Dichtung nun auch noch ein *Tun von Tätern*, die das geistige Auge höchst gegenwärtig vor sich sah. Es gab auch die germanische *Heldensage*, die Tun und Leiden der Welt in höchst persönlichen Vorstellungen schilderte. Die Zeit der ersten Steinbauten, der gegenstandslosen Linienphantasie und des Wessobrunner Gebetes hat uns auch die Kasseler Handschrift des Hildebrands-Liedes hinterlassen, die groß vorgesungene Ur-Handlung von Vater und Sohn als Streitern gegeneinander, von Ehre und Tod blutnaher Menschen. Aber hier erst ist das Entscheidende und Befremdlichste zu sagen: unsere Betrachtung kann ohne wirkliche Künstlichkeit wohl ihre Brücke schlagen vom Wessobrunner Gebete zur gegenstandslosen Linie und von dieser wieder zum Hildebrands-Liede — aber vom Hildebrands-Liede aus suchen wir vergeblich nach einer gleichzeitigen Entsprechung im *Bilde*. Die Welt des menschlichen Handelns wurde nicht für das Auge dargestellt, „Lied und Bild“ waren noch nicht zusammengetroffen. Die wenigsten machen sich überhaupt klar, wie lange es gedauert hat, bis unsere *alte* Liedwelt mit unserer eigenen Bildwelt zusammenkam. Es geschah überwiegend erst in der Romantik, in einer Spätzeit nach jeder Rich-



9. Gernrode. Nonnenstiftskirche St. Cyriakus



10. Hildesheim. Innenansicht von St. Michael

tung hin. Wieviel aber war bis dahin schon im Bilde erzählt, wieviel Gehörtes und Gelesenes schon für das Auge abgebildet worden! Wie unmittelbar hatte sich bis dahin der Drang zum Bilde der Erscheinungswelt durchgesetzt! Kein Gras und kein Halm, kein Tier und keine Menschenart, kein Berg und keine Wolke, kein Licht und kein Schatten schien zur Seite geblieben. Ohne einen natürlichen innersten Trieb wäre das nicht möglich gewesen, aber es mußte einmal damit begonnen werden. Die Zeit, die es tat, verdient keine Beschimpfung. Indessen ist es unabänderlich: dieser Bildtrieb hat sich zunächst nicht der eigenen mitgebrachten Vorstellungswelt bemächtigt, sondern einer ursprünglich fremden, der christlichen, die aus dem vorderen Osten stammte. Man darf sich das schonungslos vorstellen. Man soll die natürlichen Gegenempfindungen durchleben, die dem Betrachter der Geschichte nicht erspart bleiben, und man soll nur nach wirklicher Rechenschaft sich mit dem Geschehenen zufrieden geben. Es ist so: die Vorstellungen, an denen wir das Abbilden erlernt haben, brachten wir nicht aus eigener Geschichte, Religion, Sage, Dichtung mit. Sie waren *ursprünglich* fremd, aber sie *blieben* es ja nicht. Sie hörten auf, es zu sein, als sie *heilig* wurden. Was aber heilig ist überhaupt, das verstand der Deutsche. Man muß sich damit abfinden, daß die Bewährung am Heilig-Empfundenen das an sich Entscheidende ist. Unsere Väter hätten *versagt*, wenn sie es nicht hätten zur Darstellung bringen können, in einem Triebe versagt, der Verwandten der Griechen zugehören muß. Derjenige aber, der noch nachträglich das Geschehene verdammern will, möge sich mit einer zweiten, mindestens ebenso großen Merkwürdigkeit trösten: diese ganze christliche Vorstellungswelt, die zweifellos aus dem vorderen Osten kam und rückwärts greifend die Geschichte eines fremden Volkes zu uns trug — sie haben nur wir Europäer verbildlicht und niemals ihre eigenen ersten Hervorbringer. Schon dadurch ist sie etwas nur uns Eigenes geworden. Der vordere Osten selbst sah in ihr nichts, was man hätte sichtbar darstellen können, sollen, auch nur dürfen. Nicht umsonst heißt sein entscheidendes Wort aus sehr alter Zeit: Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen. Er ist bildfeindlich von Grund auf. Nicht nur das Judentum, auch der Islam verbietet die Ab-Bildung. Das frühe Christentum dachte nicht anders. Man verbietet, was man nicht will, aber man will nicht, was man nicht kann. Wir jedoch wollten, was wir konnten, wenn wir zur Verbildlichung schritten. Indem wir es taten, entschieden wir zugleich über den neuen Sinn des Dargestellten! Wir wurden freie Verwalter eines eigenen Bildtriebes, nicht Knechte einer fremden Bildforderung. Diese *bestand* gar nicht! Noch zu Karls Zeit entbrannte in der Kirche des Ostens ein Bilder-

streit. Wie Karl sich dem entwand, ist bezeichnend: er brach die kirchliche Lehre nicht einfach um, aber er ließ das Tor offen für die Bilderwelt, die er wollen mußte. Denn Karl war ein werdender Deutscher. Nicht bildfeindlich war der Germane, nur bilderlos. Daß etwas in ihm nur wartete, um zur gegebenen Stunde das Bild zu erobern, das ermöglicht ja erst die unbestreitbare Tatsache einer abendländischen und deutschen Kunstgeschichte, die von sehr viel mehr zu erzählen hat als von Baukunst und Ornamentik. Gewiß waren die Völker des Nordens nicht die ersten, die zur Verbildlichung der Bibelinhalte schritten. Jahrhunderte sind uns darin vorausgegangen. Aber es waren unsere Verwandten, es waren Griechen und Römer, die für jene im unsichtbaren Wortraume wesenden und wartenden dichterisch-religiösen Vorstellungen des vorderen Ostens die Bilder fanden, die jener selber nicht wollte. Auch die griechisch-römische Bildwelt war freilich stark herabgedrückt, als sie an diese neue Aufgabe ging, auch für sie hatte sich mit dem neuen Glauben die Form dem Zeichen, die Kunst der Schrift zurückgenähert, und es waren auch die echten Griechen nicht mehr da. Aber wenn sich unter den Mischlingen der antiken Spätzeit gegen die wortreiche Denkens- und Glaubenswelt überhaupt ein Versinnlichungstrieb erhob, so konnte er wirklich nur aus der Ebene jener kommen, die jene außerbildliche Welt nicht selbst gefunden hatten. Von Griechen und Römern (mögen auch Syrer und andere Menschen des großen mittelmeeischen Mischkessels dabei mitgezogen worden sein), von Abendländern stammten die ersten Ansätze zur Bibelillustration. Von ihnen kamen sie zu uns, und so entsteht bei uns das Seltsamste: Menschen mit einer eigenen reichen Vorstellungswelt, die sie nicht abgebildet haben, bilden eine andere ebenfalls sehr reiche Vorstellungswelt ab, die von ihren eigenen Erzeugern gleichfalls nicht verbildlicht war. Es sind nur seltene Ausnahmefälle, in denen etwa an einer skandinavischen Kirche ein Stück der Sigurd-, in einer lombardischen eines der Artussage abgebildet wird. Aber erkennt man nicht daran die Macht des Darstellungstriebes in uns Abendländern, daß wir *darstellen* mußten, was uns heilig war? Unsere gegenstandslose Linienphantasie muß doch wohl auch schon ein träumender Vorzustand künftiger Bilder gewesen ein. Wir sind Verwandte der Griechen, und wenn wir Deutschen weiter als irgendein anderes Europäervolk zu einer natürlichen Nähe mit ihnen gelangen, wenn wir in der staufischen Klassik das vornehmste Menschenbildnis unseren heiligen Räumen einbergen konnten, so geschah das zwar im Rahmen kirchlicher Bindungen, aber nicht aus einer Notwendigkeit des Christentums selber. Es geschah aus einer Notwendigkeit *in uns.* Aus uns selber kam die Welt der Gestalten, sobald wir uns

erst aufgeschlossen hatten, und niemand, der heute bewundernd in Bamberg, Straßburg, Mainz, Magdeburg oder Naumburg steht, sollte vergessen: das Christentum hat diese Gestalten wohl erlaubt, aber nicht verlangt; es hat nur den Gedankenrahmen abgegeben. Wir sollten darum nicht ehrfurchtslos werden. Nur das Heilige, das nun einmal da war, ermöglichte eine naive, dienende, also echte und große Form. Es schuf in einem vereinigenden Weltgeföhle die Gemeinde. Nur sie erzeugt Stil. Erst als die gemeinbildende Kraft des Christentums erloschen war, erst mit dem Siege der Aufklärung in allen Formen, ist der große Stil erloschen. Die heilige Bestimmung aber hatte die Formen nicht gefesselt, sondern *gehalten*. Die Selbstverständlichkeit, die sie ihnen schenkte, bedeutet zugleich eine *Selbstständigkeit*. Sie kann so weit gehen, daß sie das Heilige bis zur dünnen Vor-Wand, zum Vorwande aushöhlt. Wenn auf die Dauer die christliche Bestimmung immer mehr zum erlaubten Anlaß freier Entfaltung wurde, wenn man sie heute oft vergessen, wenn man im Bamberger Reiter den Heerkönig, in der Sibylle die Urmutter, in den Naumburger Gestalten deutsche Ritter und Ritterfrauen der staufischen Spätzeit empfinden, und wenn man dies alles heute wie etwas durch sich selbst Gegebenes *sehen* kann — so liegt das nur am Wirken eines eingeborenen Gestaltungstriebes. Das Christentum ließ die Gestalten zu, es gab ihnen Namen und Rechtstitel, es forderte sie keineswegs, und es war dennoch der wirksamste Grund und Halt ihres *Stiles*. Denn man muß etwas *glauben* können, wenn man dienend schaffen will.

Die karolingische Zeit, die aus einer eher formlosen Unruhe eine zielvolle Bewegung machte, hat den Trieb geweckt, der bis dahin geschlummert hatte. Was sie dabei hervorbrachte, das soll man mit dem Bewußtsein der späteren Folgen vor allem betrachten. Man darf von ihr noch keinen sicheren, keinen ganz eigenen Stil verlangen. Man wird dann, bei sich bescheidender Erwartung, eher günstig überrascht sein. Man wird als das verhältnismäßig Eigene und Zukunftsreiche nicht das Verblüffende ansehen, nicht das, was Beobachtungen vortäuscht, die man nicht selbst gemacht haben konnte. Man wird *das* als das Zukünftige ansehen, was dem *Architektonischen* von damals gemäß ist — denn dieses hat die festeren und älteren Voraussetzungen in sich. Sie bewähren sich auch gegenüber sehr neuen Forderungen. So heftige Unterschiede, wie das Ringen um das Bild zu karolingischer Zeit sie erzeugte, brauchte und vermochte bei aller Vielfalt die Baukunst nicht zu bringen. Sie konnte auch dem Vollkommenen sich schon bedeutend stärker nähern. Bis an das Ende des 12. Jahrhunderts ist sie gleichsam die vorderste Sprache Europas gewesen, und noch lange,



besonders im 13., hat sie aller Darstellungskunst den ihr selber eigentümlichen Halt verliehen. Wenn aber schließlich aus einem architektonischen Zeitalter ein kurzes plastisches hervorgehen, wenn aus diesem bald ein malerisches anbrechen sollte, so war dies alles schon im Mutterschoße des karolingischen Zeitalters angelegt. Es ist eine wahrhaft wogende Frühzeit. Paulus Diaconus schrieb einmal vom Hofe Karls an die Klosterbücher zu Hause: „Gegen die Ruhe bei euch ist das Leben hier ein *Sturmwind*.“ Nur Lebensferne könnte da die „Renaissance“ eines *Gewesenen* suchen. Es wurde ein Eigenes geboren! Aber wohl ist es geschichtliche Wahrheit, daß von nun an dieses Eigene bei jedem Schritte zu seiner Selbstverwirklichung, bei jeder Wegbiegung immer irgendeinen Ausblick auf etwas verwandtes *Gewesenes* vor sich haben mußte: jedes Stadium abendländischer Entwicklung von damals bis heute hat immer *seine* Antike gehabt, Antike jedesmal, niemals *die* Antike, immer die seine!

Doch ist noch zu ergänzen: es gibt nicht nur viele verschiedene Bilder der Antike, es gibt auch an sich verschiedene Antiken. Der Name deckt nicht nur verschiedene Auffassungen, auch nicht nur verschiedene Stilstufen einer Kultur, er deckt auch verschiedene Kulturen. Es wird also nicht nur darauf ankommen, wie eine Zeit sich überhaupt Antike zurechtformt — es kommt auch noch darauf an, welche es ist. Es ist doch ein gewaltiger Unterschied, ob der Apollo von Belvedere oder der Laokoon, der Parthenon oder Olympia oder der Ludovisische Thron oder noch Älteres gemeint wird — oder gar eine „Antike“, die nur noch so heißt: die christliche Spätantike. Dies letztere aber war der Fall des Karolingischen. Seine Antike war nicht nur ein fernes Bild (sie war auch das!), sie war vor allem doch eine erst damals zu Ende schwingende, eine in ihren Zielen selbst nicht mehr „antike“ Antike, eine stark vorderasiatisch gefärbte Kultur. Es klangen aber auch von ihr noch verschiedene Stadien durch. Daß auf das Justinianische geblickt wurde, die Höhe des Byzantinischen also, den Stil des einzigen Reiches, das außer dem neuen abendländischen für einen Erben des Imperiums gelten konnte, das war schon bei der Baukunst angedeutet.

Es ist schwer, wenn nicht unmöglich, in Kürze die Spätantike zu kennzeichnen. Der Name ist ähnlich gefährlich wie jener der Spätgotik. Es muß genügen, ein uns Wichtigstes voranzustellen, und das ist dieses: nicht *das* Element, das uns heute bei der Vorstellung der Antike zuerst in die Gedanken tritt, herrscht in ihr, es herrscht nicht mehr das Plastische. Plastisch war die Welt der griechischen Götter selbst in der inneren Vorstellung, echte Plastik war nicht nur die vorbildliche Menschendarstellung, Plastik in einem geheimen Sinne war noch der Tempel selbst. Die stadtrömische Ba-

silika dagegen könnte man geradezu einen *gewendeten Tempel* nennen. Der echte antike Tempel umschloß, nicht ganz unvergleichbar einem Schreine, außer einem auch vorhandenen räumlichen Kerne vor allem das Götterbildnis. Er war erweitertes Götterbildnis, er war ein Denkmal, kein Gemeindehaus. Die Außenform war bestimmend, also wandte er seine Säulenstellungen nach außen. Das Volk konnte ihn nur umziehen. Aber was wir Gottesdienst nennen, die Spendung des unsichtbaren Heiligen an eine erlebende Gemeinde, brauchte genau das Entgegengesetzte: den Eintritt, vielleicht selbst den *Einzug* der Gemeinde, keinesfalls den *Umzug* allein. Der baukünstlerische Ausdruck dieser tiefen inneren Wandlung ist die Bedeutung der inneren Säulenstellung an Stelle der äußeren. Sie sagt die Wandlung von Götter-*Gestalten* zum unsichtbaren Gotte aus, vom monumentalen Wohnhaus des marmornen Gottes zur Gemeindegemeinde, vom erhabenen Götterkleide zur Stätte gemeinsamer Versenkung. Bei der Würdigung der karolingischen Baukunst war dieser entscheidende Wandel vorausgesetzt. Er drückt den Gegensatz von Christentum und Heidentum aus, aber durch den Sinnwandel antiker Formen. Dieser Sinnwandel war allgemein eingetreten. Plastisch waren im Hellenischen auch die Bauglieder gewesen. In der Spätantike wurde die vorher in plastischer Schwellung gewonnene Ausdehnungsform ins Bildlich-Flächige gewandelt. Die gleiche Durchgitterung, die in San Vitale-Ravenna der ganze Raum zeigt, lebt dort auch im einzelnen Kapitell. Die Schatten und Lichter, die bei echt plastischer Form die Natur von außen hinzutut, waren Elemente der Form selber geworden. In jedem Schmuckstück war das zu sehen, in jeder Figur, in jedem Bilde. Ein Raumbewußtsein, das sich selber bildhaft schaute, hatte das alte Körperbewußtsein, das sich selber plastisch ertastete, abgelöst. Es war eine malerische Welt — und es war eine Welt teilweise anderer Menschen. Es war aber nicht *nur* dieses letztere, es war *auch* eine *echte* Spätzeit, es war beides. Es ist unbedingt irreführend, hier ausschließlich die zerstörende Wirkung einer fremden Rasse zu sehen. Einer der häufigsten Irrtümer von heute ist die Verwechslung von Epoche und Rasse. Der alleinige Blick auf die Rasse ist genau so falsch, wie es die alleinige Einschätzung der Epochen war, die allzu oft nach den menschlichen Trägern nicht fragte. Das ursächliche Verhältnis ist oft so, daß eine unvermeidlich eintretende Epoche allerdings Fremdem einen Eintritt gewährt, der diesem früher verschlossen war. Aber die Unvermeidlichkeit der Epoche selber liegt noch in der tragenden Rasse selber. Der Schritt vom Teneatischen Apoll nach Olympia erzeugt notwendig den Schritt von Olympia zum Parthenon. Ist man aber bei Phidias angelangt, so sind Praxiteles und Skopas ebenso unausweichlich

gegeben — und von da an ist durch das Hellenentum selber der Hellenismus gegeben. Ist er das aber, so ist eine Spätzeit da, in der jetzt freilich auch der Fremde atmen kann und mitzubestimmen beginnt. Heraufgeführt aber ist diese Möglichkeit durch *eigenes* Werden! Nicht anders bei uns. Man kann heute feststellen, daß unbesonnene Beurteiler alles Archaische schlankweg „nordisch“ nennen. Sie machen die Rasse zu einem Stadium, indem sie das Stadium aus der Rasse begründen. Sie gerade entwerten sie! Wir werden sehen, daß die durch die Taten des Karolingischen in Gang gesetzte Entfaltung unserer eigenen Kräfte den Weg zu einer eigenen Archaik, einer eigenen selbständig altertümlichen Haltung eröffnen mußte. Eigene Archaik aber geht notwendig in eigene Klassik über, wenn keine Katastrophe kommt. Auf unsere Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts folgte notwendig unsere Kunst des 13., *unsere*, niemandes anderen Kunst. Kein Atom fremden Blutes war dazu nötig — es war auch gar keines da. Trotzdem versucht sich heute hier und da eine Anschauung durchzusetzen, die bereits unser 13. Jahrhundert als „Rassenverfall“ brandmarken möchte, u. a. weil von da an der leidende Christus erschienen sei. Aber ganz abgesehen davon, daß es ein Mißverständnis am Heldentume ist, wenn man das Leiden von ihm ausschließt, — der leidende Christus erschien aus dem gleichen Grunde, aus dem auch die heldenwürdige Schönheit des Bamberger Reiters erschien. Er erschien, weil an Stelle einer mehr architektonisch-symbolischen Gestalt die in Einfühlung erlebte trat. Wurde jetzt der Heerkönig dargestellt, so wurde er, weil *genauer* erlebt und damit *vergegenwärtigt*, sehr ritterlich und schön. Wurde die prophetische große Mutter erlebt, so wurde sie nun sehr großartig und prophetisch. Wurde mit gleicher Einfühlung der Gekreuzigte erlebt, so wurde in seiner Kraft sein Leiden sichtbar. Es handelt sich um die selbständige und eigenbürtige Eroberung neuer, *vergegenwärtigender* Darstellungsformen. Mit Rassenunterschieden hat das nichts zu tun, mit Rasse wohl, denn aus ihr kommt die *Art* der Kraft. Dies sind aber Beispiele, die schon an dieser Stelle wichtig sind. Es muß verstanden werden, daß die Tat des Karolingischen, daß also der Eintritt der Deutschen in die Welt des sichtbar Dargestellten im Angesichte und in der Kenntnis einer „Antike“ erfolgte, die schon keine wirkliche Antike mehr war, und dies aus eigener Gesetzmäßigkeit. Außerdem war dadurch allerdings auch dem Osten eine sehr wichtige Rolle zugewiesen. Keine ehrliche Betrachtung der uns überlieferten Tatsachen darf daran vorbeigehen, daß die von Antiocheia ausgehende syrische Baukunst des 5. nachchristlichen Jahrhunderts bereits erstaunlich „romanische“ Züge zeigt; auch da führte *weitergedachte Spätantike* (nicht echte Antike) in die Nähe des Mittelalters. Aber das

Karolingertum wußte nichts von jenem „östlichen Mittelalter“, das sich in Syrien angebahnt hatte und seinen eigenen Gewalttod gestorben war. Uns geht nur an, daß vor seinen Augen eine nicht mehr plastisch, sondern malerisch-flächig denkende „Antike“ stand.

Hier liegt ein tiefer Sinn der Geschichte. Flächenhaft nämlich (bei geheimem Allraumbewußtsein) war auch noch unser junges Gefühl, flächenhaft (jedoch bei ausgesprochen malerischer Erfahrung) war auch das späte der Spätantike. Ein Noch und ein Schon — aber das Unplastisch-Flächenhafte war das Gemeinsame. Vor einer noch wesentlich bildlosen Welt stand eine schon in das Allzubildhafte eingegangene. Beide waren nicht vollplastisch gesonnen, die eine nicht mehr, die andere noch nicht. Eine aus malerischer Anschauung geborene Spätform war in ornamentales Flächendenken zu übersetzen. Diese Übersetzung ist immer viel eher möglich als die aus einer vollplastischen Formenwelt in eine flächenhafte. Die Übersetzung überhaupt aber wird uns um so echter erreicht gelten, je mehr von ihrem ursprünglichen Charakter die alte Form für die neue opfern mußte. Dann ist sie nicht mehr sie selbst, sie ist dann wahrhaft *verstanden*: in dem nämlich, was das Neue braucht. Sie ist nicht „mißverstanden“, wie man dies so gerne nennt. Ein „Mißverständnis“ ist dann nur dieses Wort selber. Gerade früher so genannte „mißverständene“ Formen werden wir als die echten, die art- und zeitgemäßen anerkennen müssen. Bei der karolingischen Darstellungskunst leben sie im Stile der sogenannten Ada-Gruppe.

Es ist ein Stil der Buchmalerei. Wenn hier in einem Buche, das im ganzen eine natürliche Entwicklung vom Plastischen zum Malerischen zu verfolgen hat, gleich mit Malerei begonnen wird, so soll damit zum Ausdruck gebracht werden, daß es sich wohl um Gemaltes handelt, aber nicht um Malerisches und ebenso bei der Plastik um plastisch Bearbeitetes, nicht um Plastisches, daß die Unterschiede von Plastik und Malerei damals weit mehr technischer als geistiger Natur sind. Wenn aber hier Buchmalerei zuerst genannt wird, so geschieht das nur wegen der Zufälligkeiten der Erhaltung. Zweifellos stand gerade für das Volk, soweit es überhaupt schon sehen wollte und konnte, die Wandmalerei voran. Aber bis auf geringe Reste ist sie uns verschlossen; nur daß sie da war, wissen wir. Selbst wenn die wenigen Reste uns auch noch fehlten, so würden doch die Nachrichten uns zwingen, Wandmalerei als gegeben anzusehen. In einem Erlaß von 807 verlangt Karl von seinen Sendboten, daß sie u. a. auch über den Stand der Malereien zu berichten haben. Er verlangt es von den Aufsichtsbeamten über die Erhaltung der *Kirchen!* Danach sind also Wandgemälde ein natürlicher Bestandteil des kirchlichen Bauwerks. Wir wissen noch mehr: Wand-

malerei gehörte eng zum Steinbau und nur zu diesem. Vor jedem größeren Schmucke von Holzkirchen wurde ausdrücklich gewarnt. Dies beweist nicht nur eine bewußte Minderbewertung des allzu vergänglichen Holzbaues, es beweist eine hohe Wertschätzung der Wandmalerei. Karl wollte sie, und den von Osten kommenden theologischen Schwierigkeiten wich er aus, indem er nur die abergläubische Verehrung der Bilder verbot, diese selbst aber duldete — d. h. bei ihm immer: förderte. Ist nun einmal etwas aus jener Zeit erhalten, wie die Fresken von S. Maria im Münstertal (Graubünden), so zeigt es uns, daß ein ausgedehnter Bilderkreis da war. Genauer über das Inhaltliche unterrichten uns die lateinischen Versunterschriften der Gemälde, die „tituli“, die uns erhalten sind. Eine sehr große Rolle spielte das Alte Testament, eine größere als in späterer Zeit. Aber die karolingischen Bildvorstellungen aus dem Neuen Bunde waren wesentlich die des ganzen späteren Mittelalters. Giotto fußte durchaus auf ihnen, gelegentlich übrigens sogar stilistisch. Soweit wenigstens Ottonisches als unmittelbare Fortsetzung von Karolingischem uns erhalten ist, dürfen wir dies sagen: was zu Anfang des 14. Jahrhunderts in der Arena zu Padua gemalt wurde, das war allgemein inhaltlich auch im St. Gallen des neunten da. Sogar wie es gemalt wurde, das hat eine Überlieferung gebildet, von der auch Giottos Form noch zehren konnte (Fresken der Reichenau). In St. Gallen war an der Westwand das Jüngste Gericht gemalt, im Chore gegenüber die Geburt Christi und die Jugendzeit; im Langhause links waren mit zwanzig Bildern die Taufe und die Wunder, rechts war in wiederum zwanzig Bildern die Passion gegeben. Das ist nicht genau die Einteilung der Arenafresken, aber die allgemeine Verwandtschaft der Anlage ist zu spüren und damit wieder die grundlegende Bedeutung alles Karolingischen. Wenn aber das Weltgericht in monumentaler Form auftrat, so bedeutet dies offenbar eine kühne Tat der gleichen Menschen, die das Muspilli dichten konnten. Ebenso scheint die Großdarstellung der Kreuzigung eine Neuerung zu sein. (Der Gegenstand selbst erscheint schon früher, so an der Holztüre von Sta. Sabina in Rom, 5. Jahrhundert.) In Benediktbeuren war in der Apsis dreigeschossig die Himmelfahrt Christi gemalt mit Sonne und Mond als Begleitern. Auch die „typologischen Parallelen“ zwischen bedeutungsverwandten Szenen des Alten und des Neuen Testaments waren eingeführt. In der Sixtinischen Kapelle des 15. Jahrhunderts finden wir sie noch ebenso, wie zu gleicher Zeit in Sta. Maria Novella zu Florenz die Darstellung der sieben freien Künste. Auch diese letztere kannte man in der karolingischen Kunst. Sie wurde in St. Gallen unter Abt Grimold durch Mönche von der Reichenau gemalt. Damit drängten sich auch vor- und außerchrist-



11. Bronzetür des Domes zu Hildesheim. Sündenfall



12. Bronzetür des Domes zu Hildesheim. Opfer von Kain und Abel



13. Evangelist Lukas aus dem Evangeliar Kaiser Ottos III. München, Staatsbibliothek



14. Evangelist Lukas aus dem Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. München, Staatsbibliothek





15. Christus aus dem Baseler Antependium. Paris, Cluny-Museum

liche antike Inhalte durch. Helden der christlichen Zeit wurden Helden des Altertumes gegenübergestellt (Ingelheim); ganze Reihen von Darstellungen widmete man Äbten oder Bischöfen in geschichtlicher Folge (so im Mainzer Dome, bei Rhabanus Maurus nachzulesen). Eine Weltkarte sogar in „subtiler“ Arbeit befand sich in St. Gallen; vielleicht auf einem jener gemalten Rundtische, wie Karl deren mehrere besaß. Ihre Nachfolger treffen wir bei uns noch im 16. Jahrhundert und später.

Wie dies alles aussah, wissen wir nur unvollständig. Es gab auch Mosaiken. Etwas von denen in St. Germigny-des-Près ist aufgedeckt. Vorzeichnungen zu denen der Aachener Kuppel konnte Clemen veröffentlichen. Was wir aber an Freskenresten haben, scheint zu bestätigen, was der Vergleich der Buchmalereien nahelegt: die Ada-Gruppe der Handschriften war die Stilgruppe, die eigentlich der geschichtlichen Lage entsprach. Die Malerei der Bücher kann uns einen gewissen Ersatz für die wesentlich verlorene der Kirchen stellen. Das Buch kann dies ermöglichen, weil es in der geschnittenen Pergamentsseite das aufrechtstehende Bild bringen kann. Solange die Bücher Rollen waren, war nur eine schriftartig mitlaufende Textbegleitung sinnvoll, wie sie etwa im 5. und 6. Jahrhundert die Wiener Genesis oder der Codex Rossanensis uns beweisen, Bilderstreifen, die aus dem Kreise der Ostkirche stammen. Auch ihre Art hat bis in das Karolingische nachgewirkt. Aber der entscheidende Übergang zum Buche, zum „Codex“ war im 4. bis 5. Jahrhundert geschehen. Damit war die Spiegelung selbst des Wandfreskos im kleinen möglich und denkbar geworden.

Im Jahre 786 schrieb ein Schreiber Godescalc das nach ihm benannte Evangeliar für Karl selber und Hildegard. Es ist das früheste Zeugnis jener Stilgruppe, die in erster Linie durch den Ada-Codex in Trier und das Evangeliar von St. Médard in Soissons vertreten wird. Will man diesen Stil verstehen, so muß man die gleichmäßige Beziehung zur bezeugten karolingischen Baukunst als etwas Neuem und zur flächenhaft-gegenstandslosen Phantasie als etwas Ererbtem würdigen. Die nordische Phantasie hatte sich bis dahin in anderen Formen der Buchmalerei geäußert, die auch noch ziemlich lange nachwirkten. Aber hinter jenen älteren Formen stand kein monumental architektonisches Gefühl. Was dies bedeutet, pflegt übersehen zu werden. In den Werken der Ada-Gruppe ist es unverkennbar da. Die merovingische Fisch-Vogel-Ornamentik, deren Grundzüge uns, wie Strzygowsky gut zeigen konnte, schon früh auch in der metallenen Zierkunst etwa des Nydamer Schatzfundes (Schleswiger Museum) entgegentreten, war wesentlich eine bildlose Kunst der Anfangsbuchstaben. Die irische und die ihr verwandte angelsächsische — man hat den Streit um keltisch und ger-

manisch dabei aufgeben müssen — gilt mit Recht als besonders nordisch: sie ist im rein Linearen stärker und in der Umsetzung von Abbildern in eine Sprache bildloser Formbewegung dem wikingischen Ornamente vergleichbar. Auch sie ist ein Stil, kein Mißverständnis. Glaubte ein Ire, ein wirkliches *Bild* gemalt zu haben, wenn er eine Gestalt in die Schlingung und Knotung seiner Linien aufgelöst hatte? Die irische Kunst hat namentlich in St. Gallen sich länger gehalten, wick aber auch dort schließlich der karolingischen. Deren echtestes Bekenntnis ist der Stil der Ada-Gruppe, denn in ihm sind das Alte und das Junge eine unlösliche Verbindung eingegangen, die von der Zukunft anerkannt wurde. In ihm liegen schon echte Hinweise auf das Ottonische und das Mittelalterliche überhaupt. Er am wenigsten ist mißverständene Antike, er am ersten ist frühes Mittelalter. Dieser Stil äußert den Willen zum Bilde und zur großen Baukunst in Formen, die einer bis dahin wesentlich bildlosen Phantasie ebenso entsprachen, wie einer Baukunst, die man selber bereits verstand. Von Minderwertigkeit darf hier nicht gesprochen werden.

*Der thronende Christus der Godescalc-Evangeliars wäre in großem Maßstabe als Architekturmalerei auf einer Kirchenwand denkbar.* Dies unterscheidet ihn von jeder Gestalt des irischen Book of Kells oder des angelsächsischen Book of Lindisfarne. Aber das wird immer noch zu wenig gewußt. Dieser blonde bartlose Christus hat keine feste Körperlichkeit, aber eine feste *Form*. *Darauf*, nicht ob er „richtig“ gezeichnet ist, kommt es an. Darauf kommt es an, daß diese Gestalt sich auch einer großen Fläche verbinden könnte. Der starr-starke Blick, sicherlich ein Erbe der Spätantike, besitzt die feierliche Allgemeinheit des Architektonischen. Er wirkt unbedingt, also nicht von einem meßbaren Raume abhängig. Aber hier sitzt auch gar nicht eine abgreifbare Gestalt in einem meßbaren Raume, auf irgendeinem Sessel, in irgendeinem Gemache, sondern Gott selbst thront in der Welt. Gewiß, alle Formen, die in symmetrischer Geschoßordnung diesen Christus umgeben, waren einmal in irgendwelchen Vorlagen Formen von Körperdarstellung im Raume; sie waren einmal Verkürzungen für einen malerischen Blick. Dieser Sinn ist aber genau so abgestoßen, wie in der nordischen Tierornamentik die Bedeutung Tier. Der Vorgang ist ganz ähnlich, er ist natürlich. Man wäge doch, was da ist, nicht was gar nicht gewollt wurde. Man rede sich doch nicht ein, hier sei eine in spätantiker Weise noch halbwegs lebendig empfundene Perspektive nur gar nicht gekonnt — sie ist zunächst gar nicht *gewollt*. Alles Nebeneinander auf der Fläche stammt von früherem Hintereinander im Raume. Niemals aber dürfte das verwechselt werden mit heutigen Sehnsuchtsformen, die gerne jenen vor-

perspektivischen Zustand wieder besäßen und doch in jedem Augenblicke gegen ihren Willen eine überfeinerte Erfahrung malerischer Raumdarstellung verraten, die nur künstlich weggetäuscht, nicht natürlich abwesend ist. Perspektive an sich aber ist auch noch kein künstlerischer Wert, ihr Fehlen also nicht entwertend. Wenn nun heutige Künstler eine echte Sehnsucht nach vorperspektivischen Formen empfinden, so hat dies einen sehr guten Grund: sie haben das allzu Einmalige und Zufällige satt, das so viele Beobachtungen schon gelehrt haben, es ist ihnen ein lästiger Ballast und sie suchen nach dem Ausdruck eines Ewigen und Gültigen — das freilich erst selbst wieder sich durchsetzen muß. Die volle Tragik dieser Lage werden wir erst am Schlusse noch späterer Betrachtungen überblicken: diese Künstler haben *den* satt, den sie gleichwohl nicht entbehren können, den *Betrachter*, den Bildgenießer, den die allgemeine Entwicklung an die Stelle der echten Gemeinde gesetzt hat. Ihr Wunsch greift vor, und darum *können* sie noch keinen großen Stil haben, der *Geltung* besäße. Die Gemeinde muß erst kommen, jene selber werden sterben, ehe die neue Gemeinde wieder Stil erzeugt haben wird. Damals aber ist die gemeinde- und stilbildende Kraft offenbar vorhanden: *ein* großer Wille, *ein* Welt- und Macht- und Glaubensgefühl. — Es sind im Christusblatte des Godescalc-Evangeliars auch alte nordische Elemente im Flächengrunde wirksam, Geriemsel und Geflechte, wie die Langobarden so besonders gerne sie auch in Stein gemeißelt haben. Sie besitzen nicht die Überfeinheit, wie etwa im angelsächsischen Lindisfarne-Evangeliar die berühmte Zierseite mit dem Kreuze. Dieser Preis wird für eine monumentale Gestaltenbildung bezahlt, die zwar entlehnt ist, aber völlig gewandelt, und die wiederum die irisch-angelsächsische Kunst *nicht* besaß! Man nehme doch nur frei hin, daß hier *sinnvoll dekoriert*, nicht ein Sinneseindruck *abgebildet* wird. Der starre und großartige Glanz der Buchseite und die heilig-symbolhafte Bedeutung der Gestalt sind in natürlicher Weise gewollt, und beides ist erreicht. Dies geschieht auch in den Evangelisten-Bildern der Ada-Handschrift und jenen des Evangeliars von Soissons. Das letztere, erst 826 geschrieben, bietet zugleich in architektonischen Symbolen, also ohne wesentliche Betonung der Menschengestalt, sehr Bedeutendes, das ohne eigenes architektonisches Gefühl nicht zu gewinnen gewesen wäre. Im „Lebensbrunnen“ entsteht natürlich die Wirkung der großen Hintergrundnische auch nicht etwa dadurch, daß der Maler den wirklichen Augeneindruck einer solchen Form am wirklichen Einzelfalle abgebildet, „studiert“ hätte. Aber ebenso sicher hätte diese Wirkung nicht entstehen können, wenn nicht das gleiche Steinbaugesühl die große Aachener Westnische als monumentale Tatsache hätte ver-

wirklichen können. Immer, auch hier, steht spätantikes Sehen als völlig abgewandelte Voraussetzung im Hintergrunde, aber es ist nicht „mißverstanden“, sondern übersetzt. Der Lebensbrunnen mit den gegenübergestellten Tieren, mit dem Rundbaldachin, von dem der Kreisteilbogen über den Säulen stammt, das alles hat zweifellos eine sehr alte Ahnenreihe jenseits des Germanentums. Es erfüllte sich aber mit *unserem* neuen Heiligkeitsbewußtsein und gewann *dadurch* Stil. Wenn der Kreisbogenteil, der „eigentlich“ das Rundgebälk des Tempelchens vertritt, sich in der Miniatur des Evangeliars mit dem anderen, der „eigentlich“ das eingeschwungene Simsgebälk der großen Nische vertritt, in sehr regelmäßiger Weise an der Stelle des Kreuzes überkreuzt, so wollen wir uns die eigene Regelmäßigkeit eines eigenen Flächendenkens und die Bedeutungskraft dieser Formenbegegnung als das Wirkliche vor Augen halten. Regelmäßigkeit und Bedeutsamkeit in so enger Verbindung sind hier das entscheidend Neue. Der ältere Lebensbrunnen des Godescalc-Evangeliars beweist dabei, daß im Laufe weniger Jahrzehnte eine echte Entwicklung stattfand: er steht östlichen Formen doch noch näher. Das Neue, das die Entwicklung eintrug, ist indessen weniger ein malerischer, als ein architektonischer Gewinn. In dieser Stilgruppe, wie in den Elfenbeinreliefs, die ihr zugerechnet werden können, darf die Bodenlegung für einen eigenen Stil begriffen werden. Sie klingt am besten mit dem zusammen, was für das ganze frühere Mittelalter vorderste Sprache bedeuten sollte: mit dem monumentalen Steinbau.

Zwei andere wichtige Stilgruppen, untereinander in ihren stärksten Äußerungen höchst verschieden, unterscheiden sich von dieser offenbar am meisten karolingischen gemeinsam durch das Fehlen des architektonischen Elementes, und vielleicht deshalb gibt es zwischen ihnen auch gewisse Übergangsformen. Die eine geht auf das antike Bild zurück, auf echte Malerei also, die andere auf spätantike Illustration, auf echte Zeichnung also. Ein Evangeliar in Aachen und eines in Wien, zu denen noch ein Codex aus Xanten in Brüssel und einer aus Cleve in Berlin treten, bezeichnen die erste. Vorbedingung für ihren Stil ist die strenge Scheidung von Text und Bild: Ganzblätter mit einzelnen Evangelisten, im Aachener Buche gleich alle vier in einer Landschaft vereinigt; ein eigener gemalter Rahmen darum, der an die Sitte erinnert, Bücherdeckel mit Halbedelsteinen zu belegen. Dieser Rahmen betont gleichmäßig die Ecken. Er verleiht der Buchseite fast den Charakter einer gerahmten Tafel. Es ist lehrreich, ihn mit der Außenseite beim Godescalc-Evangeliar zu vergleichen. Diese rahmt nicht eigentlich ein Bild, d. h. einen Fensterblick in die Welt der Erscheinungen, und darum darf denn auch in den Ecken ein Grundsatz auftreten, der immer nur dann

sinnvoll besteht, wenn der Rahmen kein Gegensatz zum Bildinhalte, sondern mehr der äußere Rand einer einheitlichen Fläche ist. Es ist der *Grundsatz der schräg verkreuzten Entsprechung*: rechts oben und links unten, rechts unten und links oben gehören jedesmal die Ornamente zusammen. Dieser Grundsatz kann uns, übertragen auf die verschiedenen Typen fliegender Engel im spätgotischen Altarschreine, noch sehr spät in deutscher Kunst begegnen. In der Gruppe Aachen-Wien wäre er unberechtigt. Die vier Evangelisten des Aachener Codex sitzen zwar auch nicht in einem einheitlichen Landschaftsraume, aber doch in einzelnen Gestaltlandschaften, die nach geheimen Flächengrundsätzen in der Richtung einer Landschaft zusammengeschweißt sind. Auch der späte malerische Impressionismus der Antike, wie wir ihn etwa an den Landschaften des Neapler Museums beobachten können, hat die volle Einheit des perspektivisch gesehenen Landschaftsraumes nicht gekannt, nicht das Bild als „fixierten Blick“, wie in romantischer Zeit Carus den Begriff abgegrenzt hat. Es ist aber wichtig, daß wir uns hier an diese späten antiken, nicht aber an „spätantike“ Landschaften erinnern fühlen. In der Wolkenstimmung des oberen Fernblicks mit den Bäumen vor der Weite ist ein Gefühl zum Ausdruck gekommen, das erst in Dürers Aquarellen wieder durchbrechen sollte, dann freilich aus neuerworbenem, völlig eigenem Erbe. Ein Stück romantischer Landschaft zugleich klingt vor. Damit aber greift dieser Stil geschichtlich sehr viel weiter zurück als zur Spätantike — und als jener der Ada-Gruppe es tut. Darf man sich mit der einfachen Feststellung begnügen, daß man in karolingischer Zeit je nach dem Zufall der Vorlagen hier- oder dorthin haltlos gelenkt worden sei? Man darf es *nicht*, man muß nur zwischen den Graden der Zeitgemäßheit unterscheiden. Als innerlich zeitgemäß suchten wir den „Ada-Stil“ zu verstehen. Der „Aachen-Wiener“ ist es nicht, er gehört zu jenen Gedanken, die plötzlich auftauchen und erst spät wiederkehren und dadurch wohl dem Volke gehören, aber nicht der einzelnen Zeit. Man neigt dazu, aus seiner zunächst ganz unverständlichen Vereinsamung auf Herkunft aus der Fremde zu schließen: die Bilder seien einfach von Griechen gemalt. Aber dann müßte sich in der gleichzeitigen byzantinischen Malerei Ähnliches finden lassen, und dies gerade scheint nicht der Fall. Zu einer zweifelsfreien Feststellung sind wir außerstande, aber wahrscheinlicher ist es doch, daß ein Maler, der um so viel weiter zurückgriff, in so viel lebendigere, also ältere Zonen der Malereigeschichte, als die Spätgriechen des 9. Jahrhunderts — daß ein solcher Maler der spätgriechischen Entwicklung eben *nicht* angehörte, daß er also vielleicht ein besonders hochbegabter Nordländer war. Die Darstellungsformen selber konnte er natürlich aus

der Heimat nicht mitbringen. Aber er griff in eine sehr ferne Zeit, die des ersten nachchristlichen Jahrhunderts zurück, weil offenbar da ihn etwas ansprach, das eine ihm ganz ungewußte europäische, nicht östliche Möglichkeit barg. Nicht der antike Typus der Evangelisten ist hier das Wesentliche, sondern die romantische Landschaftsstimmung, lauter fremde, auch zeitfremde Darstellungsmittel, aber ein uns vertrautes Gefühl: unmöglich wäre es nicht, daß gerade dieses in einem Germanen, einem Deutschen zusammengetroffen wäre. Das Sonderbarste ist vielleicht, daß die „Bäume“ der oberen Zone, die jeder Deutsche namentlich als eine größte Anregung von Natur- und Raumerlebnis empfinden wird, in ihrer Form zugleich doch wieder echt karolingisch sind (also auch nicht spätgriechisch). Sie sind gar nicht so unverwandt den mehr schriftartigen Rankenformen, die der Plan von St. Gallen für die schematische Angabe von Pflanzen verwendete.

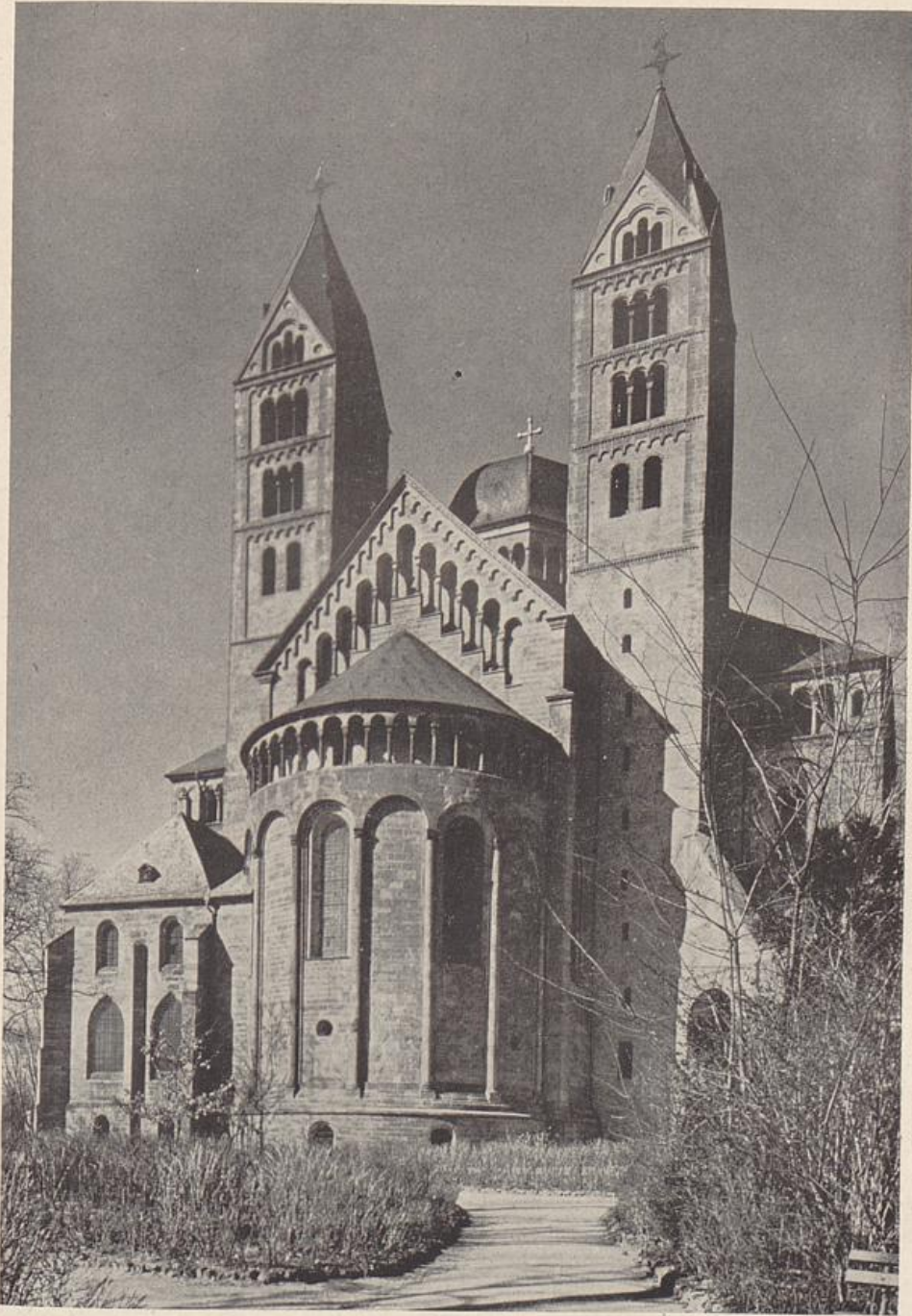
Sie sind aber auch nicht ganz unverwandt der Baumdarstellung in der anderen, gleichfalls unarchitektonischen Gruppe. Wir finden diese Bäume, nur ins Unruhigere verbogen, auch im Ebo-Evangeliar von Epernay. Aber wir finden dort zugleich einen Stil, dessen eigentliches Wesen die stürmische Linienschrift textbegleitender, skizzenhaft eiliger und genialischer Zeichnung ist, und nicht die ruhig träumende Versenkung in das landschaftliche Bild als Gegenüber (Abb. 7). Der Evangelist geht zwar auf ähnliche Körpervorstellungen antikischer Gewandfigur zurück, wie jene der Aachen-Wiener Gruppe, aber die Linienführung ist jetzt das Wesentliche. Ihre aufgeregt verwühlten Züge, die selbst das Haar zur Schlangenbewegung sich aufbäumen lassen, zitternd und stürmisch zugleich, drängen das eigentliche Gesicht, das Auge besonders, wie mit einer inneren Explosionskraft heraus. Der Vortrag ist hier ein eigener Wert geworden. Sein zugleich wildes und geisterfülltes Tempo erinnert an altnordische Ornamentik, es kann wikingisch wirken. Aber der Norden selbst kennt diese Art des Zeichnens keineswegs. Ihr ganzer Sinn enthüllt sich im Utrecht-Psalter: es ist der Sinn einer textbegleitenden Form, die sehr stark bedeutungserfüllt ist. Es herrscht eine hastige Leidenschaft an sich im Ausdruck von Handlungen, und dies ist um so seltsamer, als die Handlungen aus reinen Wortbildern herausgezogen wurden, als hier schon die gleiche ungeheuerliche Aufgabe auftritt, die Dürer in der Apokalypse auf sich nahm. Wortsinn für Wortsinn sollen die Inhalte einer vorderorientalischen Sprachschöpfung verbildlicht werden. Dieser Verbildlichungstrieb hat sich in Dürer wie in den romantischen Zeichnern, in Menzel wie in Slevogt immer wieder bei uns geregt. Slevogt kann uns bei den flackerig hingewischten Formen einfallen, Dürer bei der das Unmögliche erstrebenden Kühnheit der Aufgabenstellung. Die Psalmen Davids strotzen

von einer Bildersprache, die nur darum so schnell von Bild zu Bilde springt, weil an eine wirklich sichtbare Verbildlichung gerade *nicht* gedacht wird. In der „Offenbarung“ herrscht noch der gleiche Geist. Da sieht etwa Johannes einen Mann auf Säulenfüßen, der ihm ein Buch gibt, das er verschlingt. Dürer hat gewagt, dieses dem Auge eigentlich Unmögliche darzustellen, er hat es auf höchst geniale Weise getan. Ebenso folgt der Utrecht-Psalter mit einer geradezu rührenden Genauigkeit den schnell wechselnden Bildern des Psalms. Jedes Gleichnis wird zum Geschehnis, dem gleichgeordnet als Bild, dessen sprachliche Erläuterung nur es sein wollte. Zur Geschichte Davids mit Bathseba und Urias gehört das Gleichnis vom armen und reichen Manne mit den Schafen. Es spendet alsbald seine Gestalten auf die Fläche der eigentlichen Erzählung wie mit gleicher Berechtigung: es kann, also muß es auch verbildlicht werden. Im 26. Psalme heißt es: „Darum, so die Bösen, meine Widersacher und Feinde an mich wollen, mein Fleisch zu fressen, müssen sie anlaufen und fallen.“ Daraus wird geradezu ein Schlachtenbild. Das großartige Motiv des hochgebäumten Pferdes mit dem zurückgeworfenen Kopfe, den verzweifelt aushufenden Vorderbeinen, dem köpflings gestürzten Reiter entsteht. Es kehrt, auf eine noch immer ungeklärte Weise, bei Lionardo und bei Rubens wieder. Es hat, gleich vielen anderem im Utrecht-Psalter, seine hellenistische Wurzel und ist doch völlig neu erlebt. Will man jede Berufung auf die Zeit der Amazonensarkophage als auf die Zeit einer beginnenden Bastardkultur verwerfen, so verwirft man auch Lionardo und Rubens. Daß aber gerade die leidenschaftliche *Liebe* zum Tiere, die Fähigkeit, es nicht nur (wie die altorientalische Kunst) mit Mörder-, sondern mit Freundesaugen zu erleben, *griechisch* ist, das läßt sich nicht abstreiten. Es ist wohl ein abendländisches Gefühl. Auch den Künstler des Utrecht-Psalters kennen wir nicht. Man hat versucht, die überlebendige Gebärdung, das „mit den Händen Reden“, als vorderasiatisch-orientalisch auszulegen, als einen Beweis für syrische Abkunft. Dem steht entgegen, daß diese Art der Selbstdarstellung für das Auge den Menschen des vorderen Orients durchaus abging. Statt dessen finden wir sie sehr verwandt in den Schranken des Bamberger Georgenchores, vorher schon in den Hildesheimer Bronzetüren und noch oft in deutscher Kunst. Es bleibt die höhere Wahrscheinlichkeit, daß ein nordisches Temperament unter voller Kenntnis hellenistischer und spätantiker Quellen diesen Stil erzeugt hat.

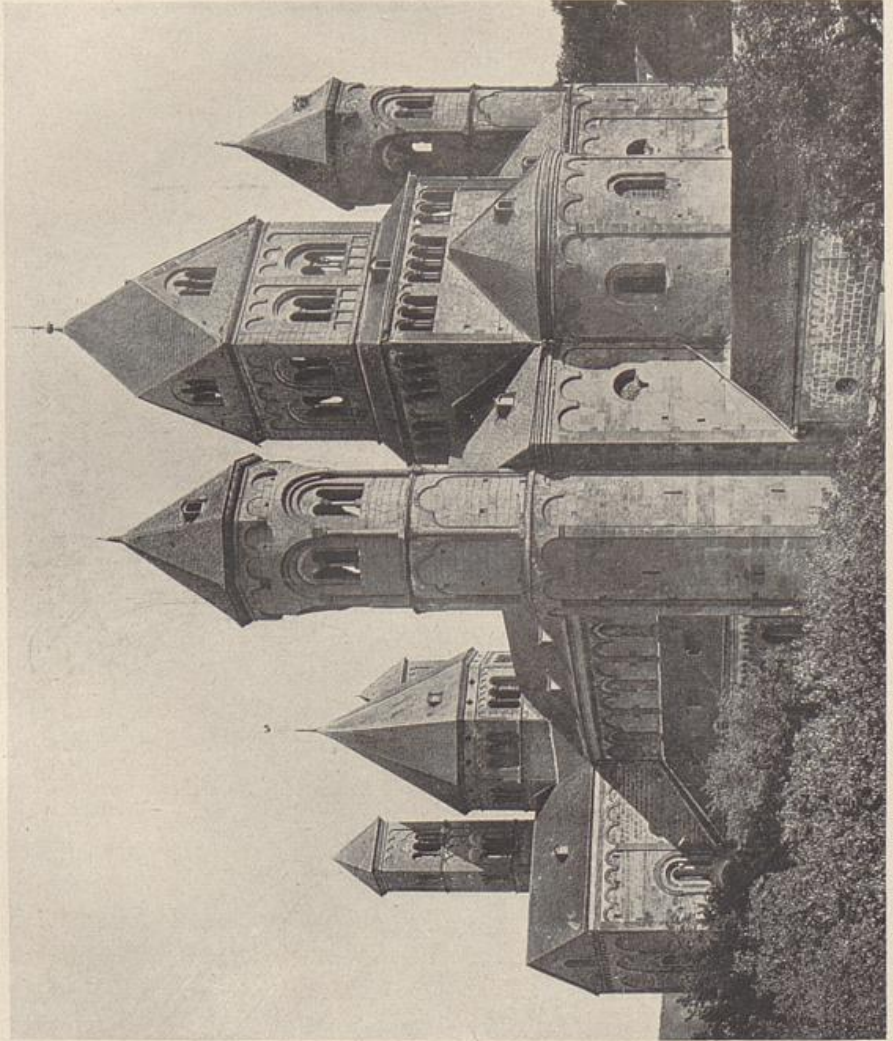
Er hat auch in die Reliefkunst hineingewirkt. Sie allein genügt, den Stil des Utrecht-Psalters aus der Vereinsamung zu erlösen. Von den drei in der Buchmalerei auftretenden Stilen spiegelt sie sehr begreiflicherweise



nur den zuerst und den zu dritt genannten. Zur Gruppe Aachen-Wien kann es keine ganz entsprechende Reliefkunst geben, denn in dieser ist nicht nur Gemaltes, sondern wirklich Nur-Malerisches, Atmosphärisches enthalten. Reliefschnitzerei und Malerei vertreten im echtsten Karolingischen aber nicht das Plastische und das Malerische, sie sind nur verschiedene technische Formen für eine gleiche Ansicht der Erscheinungswelt, die doppelgesichtig ist: spätantik und frühmittelalterlich zugleich. Den Anlaß zu der recht zahlreich erhaltenen und offenbar stark verbreiteten Reliefkunst geben die Buchdeckel aus Elfenbein. Auch sie sind spätantikes Erbe, sie stammen von den spätromischen Konsulardiptychen. Stilistisch unterscheiden wir in erster Linie eine Ada- und eine Liuthard-Gruppe; die letztere ist keine andere als die Entsprechung zum Utrecht-Psalter. Als Beispiel für sie genüge die prachtvolle Szenenfolge auf einem Pariser Buchdeckel: Nathan vor David und Bathseba mit dem toten Urias und dem Gleichnis vom armen und reichen Schafbesitzer (Abb. 8). Auch hier scheint Bamberg vorweggenommen. Der feierlichere, strengere und trockenere Stil, welcher der Ada-Gruppe, damit Architektur und Wandmalerei entspricht, mag aus dem Lorscher Diptychon des vatikanischen Museums sprechen. Es gäbe Schulen und Zwischenrichtungen genug zu erwähnen, wenn der Sinn dieses Buches nicht auf etwas ganz anderes gerichtet wäre, als auf Vollständigkeit. Aber kein Versuch, die deutschen künstlerischen Leistungen zu würdigen, darf an den merkwürdigen Arbeiten vorbeigehen, die gegen Schluß des Zeitalters in St. Gallen entstanden sind und dem Mönche Tutilo zugeschrieben werden. Es handelt sich um zwei Deckel eines Buches. Nur der untere wird mit voller Sicherheit dem berühmten Manne angerechnet. Der obere mit dem thronenden Christus zwischen Cherubim und Evangelisten, mit Erde und Meer als antiken Gestalten zu Füßen, mag etwas älter sein und wirkt ein wenig „geschickter“. Der untere vervielfältigt etwas ornamentaler die Gewandlinien und ballt dafür das Körperliche fester zusammen. Er fesselt am meisten durch die Szenen mit dem Bären, die völlig neu zu erfinden waren. Ob man hier schon den *Humor* späterer Volksbücher voraus spüren darf, ist fraglich. Aber ein Natur- und Märchengefühl, das wir als deutsch kennen, ist zweifellos wirksam, und die Geschichte unserer Dichtung lehrt, daß es gerade in St. Gallen zu Hause war. Dort dichtete in ottonischer Zeit Notker der Deutsche (Labeo, der Großlippige) seinen Märchenvers vom Rieseneber. Auch ein „Wunschbock“ soll da sein Wesen getrieben haben, der noch heute als „Riesenchse“ in der Bodenseegegend lebt. Auch tritt in der von Paulus Diaconus vermittelten Asopischen Fabel von Löwe, Wolf und Fuchs der Bär für den Wolf ein. Davon sprüht also in Tutilo schon



16. Speyer, Ostansicht des Domes



17. Maria Laach. Abteikirche von Nordwesten

etwas auf, eine Begegnung zwischen Lied und Bild ist da. Und sie tritt auf an einem *christlichen*, einem Heiligenmotive und in Nachbarschaft *antikischer* Akanthusranken! Das deutsche Gefühl ist das weit stärkere, es *verträgt* fremde Formen!

Das rein Ornamentale hat sonst in St. Gallen eine besonders große Rolle gespielt. Hier ist in der Buchmalerei namentlich die stolze Initiale gepflegt worden, immer mächtiger im Maßstabe und farbiger in Gold- und Purpurtönen, berühmt durch ihre Ausgestaltung bei Folchart (Folchart-Psalter), der unter Abt Grimold arbeitete, ebenso durch den Codex aureus. Aber hier bewegt sich die Buchkunst vom Darstellerischen fort. Sie mündet, selbst glanzvoll metallhaft prunkend, im Gebiete jenes Kunsthandwerkes, das namentlich auf dem Gebiete der Metallbehandlung sehr bedeutend gewesen sein muß. Es wurde viel in Gold gearbeitet. Gold- und Metallkunst überhaupt soll schon früh die einzige auch dem germanischen Freien neben Jagd und Krieg angemessene Tätigkeit gewesen sein. Goldarbeiter führten die Germanen der Wanderzeit aus allen eroberten Städten mit sich. Goldarbeiter mußten sich auf allen Landsitzen Kaiser Karls befinden. Goldarbeiter war auch Tutilo. Die Grenzen zwischen schmückender und darstellender Kunst verschwammen leicht. Beides begegnete sich mühelos auf dem Prachtdeckel des Codex aureus von St. Emmeram, heute in München. Auch sein Inhalt ist wichtig: es ist eine der Prachtschriften jenes Liuthart, der für Karl den Kahlen arbeitete und nach dessen Büchern eine Gruppe der Elfenbeindeckel heißt. Hier geht uns der Metalldeckel an. Neben einem kleinen Reisealtar für Arnulf von Kärnten ist er das berühmteste Zeugnis spätkarolingischer Metallkunst. Er bezeugt die gleiche, höchst selbständige Verbindung des Neuen mit der Spätantike, wie die karolingische Baukunst und der Stil der Ada-Gruppe. Der Tassilo-Kelch von Kremsmünster und andere Arbeiten der letzten vorkarolingischen Zeit, außerordentliche technische Leistungen, stehen der rein nordischen Kunst noch weit näher. Das eigentlich Deutsche (nicht einfach Germanische) ist im Deckel des Codex aureus deutlicher. Es zeigt eine Verbindung zum Groß-Architektonischen und zugleich letzte Feinheit des einzelnen. In den eingelassenen Halbedelsteinen tönt noch ein später Klang der träumerischen Augenkunst, die die Spätantike in großen Wandflächen nicht anders als in Fibeln und Spangen bewiesen hatte. Aber hier ist nicht nur Verschwimmung, Verschmelzung und Untergang — alle diese Steine sind nach kleinen Zentralbaugrundrissen zu Gruppen geordnet. Die entschiedene Kunst der Sammlung, die in Umgreifung und Übergreifung, besonders im Zentralisieren auch der Langräume magnetisch anziehend wirkte, ordnet auch hier ganze Gruppen architek-

7 Pinder, Kaiserzeit

tonisch zur übergeordneten Gruppe. Die Fassung der schweren Steine ist filigranhaft fein mit dem gleichen kläubelnden Fleiße durchgeführt, der bei Dürer oder Bach sich mit dem Zuge zum Großen vereinigt. Es ist die gleiche, dem Ausländer und oft auch dem Deutschen nicht leicht verständliche „Eleganz“ im Tiefen, wie in den klanglichen Ornamenten des späten Beethoven, der im Schwersten spielen kann. Die Goldreliefs des Deckels zeigen dabei sehr geschmeidig-beredete Gestalten im Sinne des Utrecht-Psalters.

Eine reinliche Trennung zwischen deutsch und französisch ist in dieser ganzen Zeit noch nicht möglich. „Karolingisch“ bedeutet für beides gemeinsame Grundlage. Das Ottonische aber wird zeigen, wie notwendig gerade für den Deutschen das Karolingische war. Die Lage einzelner Werkstätten, auch die Frage nach dem Orte der Palastschule kann uns hier gleichgültig bleiben. Alle Werkstätten saßen auf damals germanischem Boden, ob es sich um Reims, Corbie, Metz, selbst Tours, ob es sich um Fulda, St. Gallen, die Reichenau oder Salzburg handelt. Wo wir Künstlernamen treffen, da haben sie ausnahmslos den gleichen germanischen Klang wie die Namen der geistigen Hofgesellschaft: Godescalc, Ingobert, Liuthart, Berengar, Folchart, Tutilo. Später konnte es natürlich in der französischen Kultur einen Liotard, einen Béranger geben. Ihre Namen erinnern an die gleiche alte Abkunft, wie jener des Garibaldi. Für damals bedeuten sie eine lebendige germanische Kultur, die deutsch-französische vor der Spaltung. Wir sahen, wie diese sich auch der Welt der Darstellungen bemächtigte. Zur Baukunst war die Wandmalerei, zur Schmuckkunst die Buchmalerei und das Elfenbein getreten. Das Einzige, was nicht da sein konnte, ist die echte Plastik. Treffen wir, wie in Lorsch, auf Reste von Steinbildhauerei (Köpfe), so sind dies doch nur gleichsam hochgewellte Flächenbilder — wie noch auf lange hinaus die neuansetzende abendländische Plastik. Echte Plastik holte man aus der Antike. Was man nicht selber konnte, kam fremd herein. Spricht das nicht für das Eigene, das man selber schuf? Es gab die bronzene Bärin von Aachen, auch eine bewegte Menschenfigur, dann das Reiterdenkmal. Eine Statuette im Pariser Musée Carnevalet könnte mindestens auf karolingische Angleichungsversuche zurückgehen. Was aber schon Eigenes geleistet wurde, begründet auch in der bildenden Kunst die rühmenden Verse, mit denen das Mittelalter Karl im Hymnus feierte:

Hic est magnus imperator,  
Boni fructus bonus sator.

Guter Frucht guter Sämann! Die Geschichte hat es bewiesen.

## DIE OTTONISCHE KUNST

Die erste Frucht aus Karls des Großen Staat ist das Ottonische. Es ist das erste künstlerische Zeugnis einer nunmehr verwirklichten rein deutschen Volkseinheit. Es bedeutet zugleich die unbedingt größte Kunst, die jene ganze Zeit ringsum gesehen hat: die ersten Schritte des jungen Volkes bezeugten auf der Stelle das *Genie*.

Es war endgültig zum eigenen Volke gestaltet durch die sächsischen Könige. Wir wollen es ihnen und ihrem prachtvollen Stamme nie vergessen. Dies heißt zugleich: wir dürfen auch Kaiser Karl nie vergessen, daß er die Sachsen noch rechtzeitig demjenigen Teile seines Reiches fest angefügt hatte, der nach dem Zerreißen dieses allzu überdehnten Gebildes den Rahmen für ein neues Volk germanischer Zunge bilden konnte, für unseres, für das deutsche. Diejenigen, die mit der bekannten „Wenn — dann“-Rechnung sich gerne vorstellen möchten, was aus den Deutschen unter der Führung der Sachsen statt jener der Franken hätte Besseres werden können, diese vergessen, daß der geschichtliche Beweis ja vorliegt. Auch die sächsischen Könige konnten von sich aus nicht anders handeln, als daß sie den Gedanken des Römischen Reiches als des *regnum Langobardorum* mit ihrem Staate verbanden. Sie aber, erst sie verbanden ihn mit den Deutschen *allein*, sie erst haben uns diese schwere Lage verschafft. Wenn an irgend jemanden verspätete Anklagen gerichtet werden dürften, dann also an die Sachsen. Das französische Volk hat nicht so gehandelt wie die Ottonen. Nicht die Franzosen haben karolingisch gedacht, sondern die Sachsen als Führer der Deutschen. Sie taten es, weil sie die Stärkeren waren in jedem Sinne. Otto der Große, der es tat, stammte aus dem edlen altsächsischen Geschlechte der Ludolfinge, durch seine Mutter aus *Widukinds* Familie! Aber schon, indem

er sich prunkhaft im Aachener Münster krönen ließ, bekannte sich der Sachse zu Karl. Die Gefahr, die wir dadurch auf uns genommen haben, ist unermesslich groß. Wir leiden noch heute daran, nicht an Karls, sondern an Ottos I. Tat. Der großartige Traum, kein Traum einer nur äußerlichen Machtgier, sondern eines heiligen Pflicht- und Verantwortungsbewußtseins gegenüber einem Europa, das sich indessen bald in eigenen großen Staaten selber gestaltete, dieser Traum lastet durch seine Folgen heute noch auf uns. Es muß alles abgearbeitet werden, was man einst auf sich nahm. Wir hätten weniger Größe gezeigt, aber wir hätten es viel leichter gehabt ohne diese aus dem Pflichtgefühl der Stärke übernommene Verantwortung. Heute noch verdächtigt eine vererbte unbewußte Erinnerung an jene freiwillige Selbstverpflichtung für Europa dieses den Fremden freilich höchst unverständliche Bestreben überall als „deutschen Imperialismus“, selbst wo die Wirklichkeit die untergeschobene Absicht völlig widerlegt. Der Traum ist ja nicht nur längst aufgegeben, er entstammte einer völlig vergangenen Weltansicht, er hatte einen *geistlichen* Ursprung. Er hat aber auch in uns selbst vielen Schaden angerichtet, uns die rechtzeitige Festigung des Volksstaates gegen andere Volksstaaten versäumen lassen, unser Herz zu weit geöffnet, so daß wir oft widerstandslos wurden. Er hat durch den allzu weiten Rahmen, den er unseren Gemeinschaftsgefühlen steckte, gerade die Zerrissenheit und die Eigensucht der einzelnen Herren und Länder gestärkt und muß nun in seinen letzten Folgen durch einen scharfen Reinigungsvorgang ausgemerzt werden. England hat sich um den Reichsgedanken nie gekümmert. Dafür hat es das gewonnen, was man heute mit einer vollkommen anderen Bedeutung Imperialismus nennt, es hat sein eigenes Weltreich aufgerichtet, das selbst das alte römische bei weitem überragt. Sein wirklicher und auf reinen Vorteil gegründeter Imperialismus ist das gerade Gegenteil jenes geistlich bedingten, der uns in vergangenen Zeiten als heilige Verpflichtung erschienen war. Frankreich aber hat nie verschmerzt, daß es den Reichsgedanken den Deutschen überlassen hatte. Verspätet haben seine Könige gelegentlich selbst nach der Kaiserkrone gestrebt, und Napoleon konnte vielleicht auch von unserem übernommenen Reichsgedanken aus die rheinbündlerischen Gefühle für seine eigenen Ziele einspannen. Frankreich hat den Gedanken für sich selber gewendet in der Vorstellung der Franzosen als der „Paladine Gottes“, Frankreichs als der „Spitze der Zivilisation“ — oder als „Gendarm Europas“, je nach dem Stile der Zeitlage. (Man bemerkt, wie dieser im Laufe weniger Jahre gesunken ist.) Was es aber gegen uns wendete, war immer gegen die Reichseinheit gedacht: die „Libertés germaniques“ als Freibrief für jeden Aufstand gegen sie, das





biete und dort wieder an der Gefahrenzone — nennen wir sie mit einem uns heute wieder nahverständlichen Worte: die *Front*. Die größten Leistungen der Malerei des Zeitalters um 1000 aber liegen im klösterlich sicheren Schutze des Südwestens, vor allem bei der Schule der Reichenau. Vielleicht deutet sich hier schon etwas von dem an, was in und seit dem 18. Jahrhundert so stark wieder beobachtet werden kann. Im Süden und im Westen bauten und schmückten weltliche und geistliche Fürsten das Land, im Norden und im Osten wurden die Waffen des kommenden einigen Staates geschmiedet. Wien hieß das Herz, Berlin der Kopf Deutschlands. Mit sicher übertreibendem Ausdruck (denn man darf weder die Tatkraft des Südens noch die künstlerischen Fähigkeiten des Nordens verkennen): im Süden und Westen herrschte pfleglicher Genuß, im Norden die *Tat*. Der Ausdruck der *Tat* lebt am stärksten in der Baukunst am Harze. Hier lagen die Grenzfestungen Quedlinburg, Merseburg, Goslar — nicht weit davon Meißen, Magdeburg, Zeitz, Naumburg. Hier nahm die Kirche selbst etwas vom Ausdruck einer Festung an, und in blassen, ersten Umrissen erschienen schon Vorahnungen jener kriegerisch-geistlichen Bauschöpfungen, die einst das wiedergewonnene Nordostland auszeichnen sollten.

Nie darf vergessen werden, was die Ottonen als die eigentlichen Gestalter Deutschlands zu leisten hatten. Das, was die Geschichte kurz den Verfall des Karolingerreiches nennt, war eine ausgedehnte, grauenhaft düstere und blutige Wirklichkeit, die das deutsche Volk schon vor seiner ersten Festigung zu zerstören drohte. Heute wissen wir ja wieder, wie das erlebt und durchlitten werden muß, was spätere Menschen in stiller Stube als Geschichte nachlesen. Schon die Zeit Ludwigs des Frommen war wie eine bittere Spottform des Hildebrands-Liedes: der königliche Vater kämpfte gegen die Söhne, aber der Sohn kämpfte auch gegen den Sohn. Dabei drängten die Normannen heran, ewig überfallend und zerstörend, von allen Flußmündungen aus in das eben beruhigte Festland dringend. Die Sarazenen machten die Südmeere unsicher. Seit dem Ende des 9. Jahrhunderts kamen die Magyaren wieder, die tief in den Westen vorstießen. Mit den Slawen war ewiger Krieg. Die Dänen meldeten sich. Überall sah man die geistlichen Fürsten als kriegerische Führer. Die Bischöfe von Minden und Hildesheim fielen gegen die Normannen, der Erzbischof von Salzburg, die Bischöfe von Freising und Würzburg gegen die Ungarn, stets an der Spitze ihrer Krieger. Die Hauptrolle fiel überall den Sachsen zu. Sie als einzige schlugen die Normannen an der Elbmündung. Sie drangen siegreich gegen die Slawen vor, und Otto der Große besiegte sieben Jahre, bevor er in Rom sich zum Kaiser krönen ließ, die Ungarn entscheidend auf dem Lechfelde.

## DIE OTTONISCHE BAUKUNST

Inzwischen aber waren die Klöster zum großen Teile entleert, der Mut zum Bauen, damit auch die Kunst des Bauens war stark zurückgegangen. Heinrich I. begann wieder mit Städtebefestigungen und noch sehr bescheidenen kleinen Kirchenbauten (Grabkirche in Quedlinburg, Wiperti-, „Krypta“). Erst Otto der Große legte eine Kirche in königlichen Maßstäben an, die von Magdeburg im Jahre des Ungarnsieg. Von ihr stammen noch die 26 Säulen aus Italien, die der heutige Dom enthält. Er geht in der Aus-

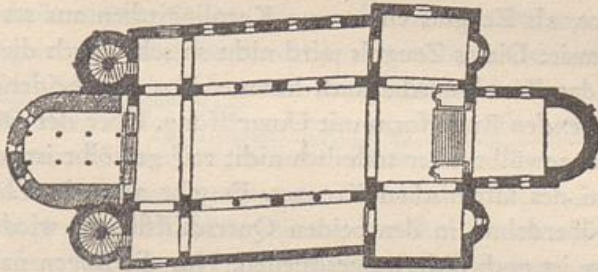


Fig. 8. Gernrode. St. Cyriakus

dehnung nicht sehr stark über den Gründungsbau hinaus, aber dieser selber fehlt uns. Ottos treuester Diener gründete noch ein halbes Menschenalter vor dem Tode des Kaisers den einzigen größeren Kirchenbau, der etwas vom Geiste jener Zeit uns lebendig machen kann. Kriegerisch-geistlich wie der ottonische Grundgedanke ist dieser älteste erhaltene Großbau aus Ottos I. Zeit: Gernrode, am Abhang des Harzes gelegen (Abb. 9, Fig. 8). Der Slawenbekämpfer Gero gab den Namen. Otto hatte ihn 938 zum Markgrafen und Herzog der Grenzlande gemacht. In fast 30jährigen Kämpfen hat er sie gehalten, hat Brandenburg erobert, hat die Germanisierung der Wenden begonnen und ist siegreich gegen die Polen vorgedrungen. Seine Söhne Gero und Siegfried sind dabei gegen die Slawen gefallen. In Fürsorge für die verwitwete Schwiegertochter aus königlichem Geblüte, zugleich als fromme Stiftung, legte Gero ein Kloster an, das nur kurz für Mönche, bald darauf für Frauen, endgültig für adelige Kanonissen als Erziehungsanstalt sächsischer Edelfräulein bestimmt war. Die heutige Form ist in vielem verändert. Der Westchor mit seiner Krypta stammt erst aus dem 12. Jahrhundert, auch die Wiederherstellung des 19. hat einiges abgewandelt. Die Steine sind über-

wiegend ausgetauscht. Aber die alte Form ist in der heutigen erhalten und gedanklich fast vollständig zurückzuergänzen. Der Grundriß verläuft außerordentlich schief. Dies auf eine noch vorhandene frühzeitliche Ungeschicklichkeit zurückzuführen, ist sicher ein großer Irrtum. Noch im späteren 13. Jahrhundert, im kulturreichen Westen, konnte so etwas vorkommen: in Wimpfen im Tale. Unbekannte Gründe, etwa auch Geländeschwierigkeiten, müssen wohl dahinterstehen. Es sind für Gernrode verschiedene Erklärungen vorgeschlagen worden, als vielleicht beste jene, daß es sich um eine einfache Vergrößerung handle. Der ursprüngliche Bau war nicht doppelchörig, er schien wohl von außen halbwegs einseitig gerichtet, er hatte ein Westwerk. Die seitlichen Türme dürfen wir uns von der breiten Mitte aus überstiegen denken in der Art der Münster von Aachen und Essen. Wichtig ist uns das Innere, als Zeugnis einer vom Karolingischen aus stark weiterdenkenden Phantasie. Dieses Zeugnis wird nicht so sehr durch die Emporen abgegeben, die das Karolingische auch kannte. Das entscheidende Bekenntnis ist das zur stehenden Raumform mit Umgreifung. Über der 961 begonnenen Ostkrypta, die gewölbt, aber technisch nicht reif gewölbt ist, erhebt sich der Chor in Form des lateinischen Kreuzes. Es gibt also ein Chorquadrat. Es kehrt, etwas überdehnt, in den beiden Querschiffflügeln wieder und in der Vierung. Diese ist noch nicht ausgeschieden. Nur die Bogen nach dem Chore und nach dem Langhause nämlich sind ursprünglich; man sieht es noch heute an der verschiedenen hohen Kämpferlage der Tragepfeiler. Die doppelte Schließung eines stehenden Raumes ist, obwohl der Westchor erst später hinzutrat, schon durch die erste Anlage sinnvoll. Gedanken in der Art der Werdener Salvatorkirche sind höchst selbständig fortgeführt. Es sind hier nur noch zwei Joche um eine Mitte gruppiert. Nur ein Mittelpfeiler trennt sie im Untergeschosse, er bezeichnet die genaue Mitte des Langhauses! Rechts und links von der Wandmitte bildet wieder eine Säule, von der zwei Bogen ausgehen, die Mitte jedes einzelnen Wandjoches. Im Emporengeschoß, das durch die besondere Bestimmung gerechtfertigt ist — die Zahl seiner Öffnungen entspricht genau der Zahl der Kanonissen —, wird diese symmetrische Mittenbezogenheit wieder durch einen stämmigen Pfeiler deutlich, der achsengleich über dem unteren steht. Nun aber übergreifen in jedem Joche drei Bogen je zwei Bogen. An jeder Wand also zeigt das Emporengeschoß zweimal nebeneinander je dreimal übergriffene Zweierbogen. Stärker ist der Geist der Gruppierung, der Um- und Übergreifung nicht auszudrücken! Darum aber ist hier freilich einmal das gegenüber karolingischer wie ottonischer Kunst so beliebte und meist unangebrachte Wort „Unentschiedenheit“ am Platze; nicht weil hier — mit Entschiedenheit — gegen

einseitige Richtung gruppiert wird, sondern umgekehrt: weil die gruppierende Kraft im Lichtgaden versagt. Die Fenster kümmern sich nicht um die Achsen der Bogen. Allenfalls könnte man von einer Vorbereitung auf die gemeinsame Flachdecke sprechen. Dabei ist im Untergeschoß durch die größere Kämpferhöhe der Säulen gegenüber den Pfeilern der Grundsatz der umschwungen stehenden betonten Mitte besonders deutlich. Also höchster Gegensatz zum Altchristlich-Römischen; Symmetrie, nicht Rhythmus im engeren Sinne — also auch nicht echter „Stützenwechsel“. Der Verfasser ist vor Jahrzehnten jenem alten Irrtum selber erlegen, er hat ihn längst eingesehen. Das Wort Umgreifung mag das Tatsächliche besser andeuten. — Die Einzelformen sind nur zum Teil ottonisch. Die echten Kapitelle zeigen sehr tektonische Formen. Es ist ein Unsinn, die ausgesparten Dreiecke über der Deckplatte der Säulen als sinnlos zu bezeichnen: sie entstehen technisch und geistig gleich klar durch die Vorstellung der sich begegnenden Bogenteile. Die Spitzgiebelfriese an den Türmen kommen nicht nur in Lorsch und oft auch in der Buchmalerei vor, wir treffen sie sogar bei den Nächstverwandten, bei den englischen Sachsen, am Turme von Earls Barton. Wir treffen sie aber auch schon an römischen Sarkophagen. Sie erinnern an Holzbau, aber nicht einmal sie müssen von ihm herkommen. Die Säulenfüße sind in dieser Zeit hochgepolstert und ohne Eckzieren, die Schäfte gedrungen schwellend. Hier sind ja keine Säulen der Antike mehr, hier sind eigentlich schon Rundpfeiler. Die Kopfstücke erscheinen zuweilen in Pilzformen, einer Vorform des Würfelkapitells. Kraft und Vernunft stecken darin. — Die Herkunft des Ottonischen aus dem Karolingischen ist ebenso deutlich wie das feste Weiterschreiten auf die Zukunft. Wenn etwas derber erscheint, so begrüßen wir darin das immer stärkere Anheben eines völlig Eigenen. Der feine Hauch von Spätantike, der über den ersten Äußerungen des Karolingischen lag, wird nun noch dünner: eine eigene „Archaik“ beginnt sich zu zeigen. Am stärksten geschieht dies bei den Sachsen. Den Westchor der Essener Stiftskirche dagegen müssen wir eher als eine letzte Spätform des Karolingischen ansehen. Er ist unter der Äbtissin Mathilde (974—1011) als recht verwickelter Inhalt eines Westwerkes angesetzt. Die deutsche Gruppierungsform, die schon in der Aachener Westseite zu erkennen war, wirkt auch hier im Außenbau. Im Inneren werden wir durch ein halbes Sechseck überrascht, das auch wieder ohne Aachen nicht denkbar wäre. Großartige Westbauten erhielten St. Pantaleon in Köln (um 970) und die Stiftskirche von Wimpfen. Die seitlichen Türme sind zwar in beiden Fällen höher als die Mitte, dieser aber dennoch nur als Seitenbegleiter in der Masse untergeordnet, keine echten Westtürme. Es scheint, daß zu

jener Zeit nur St. Castor zu Koblenz diesen mehr französischen Typus der echten Doppelturmfassade zeigte. In Mainz folgte dem um 900 schon als sehr vereinzelt Werk entstandenen alten Dome — in der heutigen Johanneskirche überliefert und von ausgesprochen stehendem, durch Quadrat bestimmten Charakter — die erste Form des heutigen. Willigis begann ihn 978 und baute ihn nach dem Brande bei der Einweihung 1009 sofort wieder auf. Unter Bardo wurde er — verändert! — 1036 geweiht. Dieser Bardo-Dom war deutscher in der Massengestaltung, namentlich des Ostbaues, und hat wohl schon durch die noch erhaltenen Rundtürme und ihre Stellung geradezu an St. Michael zu Hildesheim erinnert. — Dieses nun ist die Glanzleistung des ottonischen Zeitalters, aber schon ein späteres Werk, erst unter Heinrich II. ausgeführt (Abb. 10). Hier ist alles eindeutig gesagt. Zwei Chöre, zwei Querschiffe, zwei Vierungstürme, zweimal zwei Querschifftürme, unten vieleckig, oben rund, zwei mittlere Eingänge an der südlichen Langseite, — so zeigt das Holzmodell den Gründungsbau von 1001 in seiner (verändernden) Weiterführung bis 1036. Ein vollendet klassisches Beispiel reiner Gruppenbildung, eine Gestalt, die in ihrer eigenen Art überhaupt nicht mehr verbessert, nur wieder aufgegeben werden kann. Es ist wichtig, dies gegenüber leichtfertiger Benörgelung festzustellen, die nur aus der vorsätzlichen Lehrmeinung erfolgt, in Deutschland sei der „romanische“ Stil später als in Frankreich entstanden und überhaupt hinke alle deutsche Kunst der grundsätzlich bevorzugten französischen nach. Ganz Frankreich kennt um das Jahr 1000 keinen Bau, der noch mehr „romanisch“, d. h. der echter mittelalterlich, d. h. wieder, der von höherer, zugleich junger und schon fertiger Größe wäre. Italien kommt überhaupt nicht für einen Vergleich in Betracht; es kennt nicht einmal das Querschiff mehr und ist an Gedankenarmut in der Grundrißbildung damals nicht zu überbieten. Bischof Bernward von Hildesheim, einer der edelsten ottonischen Männer, Geistlicher, Gelehrter, vielleicht selbst Künstler, Verwaltungsfürst und Krieger (auf der Italienfahrt trug er einmal den deutschen Kämpfern in der Straßenschlacht die heilige Lanze voran), hatte in Mainz den Dom bauen sehen. Das unter ihm in Hildesheim geschaffene Werk übertraf das ältere Mainzer weit an Spannkraft und Ausgeglichenheit. Der Charakter der aufrechten Gruppenbildung mit zwei äußeren Schwerpunkten und einer inneren unbetonten, aber sehr fühlbaren Mitte wirkt im Grundriß sehr deutlich: drei Joche, gebildet durch Umgreifung von je drei Bogen auf zwei Säulen durch Pfeiler. Die Bezeichnung „daktylischer Stützenwechsel“, deren der Verfasser vor langen Jahren selber sich schuldig gemacht hat, entstammte einer Verwechslung mit zeitrhythmischen Begriffen. Zwei Chorquadrate, zwei aus-

geschiedene Vierungen, — endlich, die ersten gesicherten überhaupt! Selbst die Seitenschiffe bekommen den Ausdruck eigener stehender Räume: sie werden mit einer Bogenstellung geschlossen und zugleich im Durchblick geöffnet. Ähnlich werden die Überstände der Querschiff Flügel über die Fluchtlinie der Langhausmauern abgetrennt. So wird zugleich in einer klangvollen Vermittlungsform doch jede Einzelgruppe mit der nächsten, wird alles einzelne mit dem Ganzen durch ein feinfühlig hervorgerufenes Wiedererkennen verbunden. Vielleicht waren auch noch die Vierungstürme gegen den Innenraum geöffnet. Die größte Schönheit spricht aus den zweigeschossigen Bogenstellungen des Querhauses im Westen, das überhaupt schon durch seine Krypta der stärker betonte Teil ist. Wogung und Spannung überall und in sicheren Maßen: Leidenschaft und Klarheit! Die ursprünglichen Säulen tragen reine Würfelkapitelle (den größeren Teil hat Bischof Adelog im späteren 12. Jahrhundert durch reiche Spätformen ersetzt). Emporen in den Querschiffen (vgl. St. Peter in Werden, St. Pantaleon in Köln), vielleicht ursprünglich auch im Langhause. Schichtenwechsel in den Vierungsbögen: weiß und rot wie in Aachen und wie in Mittelzell auf der Reichenau. Die Aufgerichtetheit aller Formengruppen erhellt vor allem aus der sehr eindrucksvollen Höhenerstreckung der Wände (16 m). Wer hier Altchristliches empfindet, hat weder dieses noch die neue deutsche Form begriffen. Die wirklichen Verhältnisse entsprechen weit eher denen, die man sich bei der Gotik gerne (und oft fälschlich) vorstellt. Sie sind zugleich bedeutend bewegter als in Gernrode. Dort war die Länge des Mittelschiffes der Höhe genau gleich — gewiß kein Zufall im „proportionsfeindlichen“ Deutschland. In Hildesheim ist das Verhältnis der Länge zur Höhe gleich 7:4. Nichts ist hier starr, aber alles ist in feierlicher Stille gespannt. So wirkt nur eine große Zeit. — Sie sah noch manche Großbauten, aber sie alle, wie der Dombau des Dodo in Münster, des Liutolf in Augsburg, wie das alte Straßburger Münster, die ersten Dome von Worms, Regensburg und Bamberg, sind nicht mehr oder nur in schwachen Resten erhalten. Straßburg hat aber seine alte Bodenausdehnung bewahrt; sie war und ist gewaltig. Heinrich II., der 1012 Bamberg gründete und den Bau, Gottesdenkmal und Grenzmarkstein zugleich, glanzvoll in Anwesenheit von 30 Bischöfen einweihte, hat bekanntlich auch stark in Regensburg gewirkt. (St. Emmeram und Obermünster). Die beiden stärksten und wegen ihrer Stärke und Eigenart der Reichseinheit zuzeiten gefährlichsten Stämme, Bayern und Niedersachsen, begegnen sich bei ihm. Auch München sollte ja später durch einen Niedersachsen, Heinrich den Löwen, gegründet werden. Die süddeutschen Bauten wie die erhaltene Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau, eine Säulenbasilika,

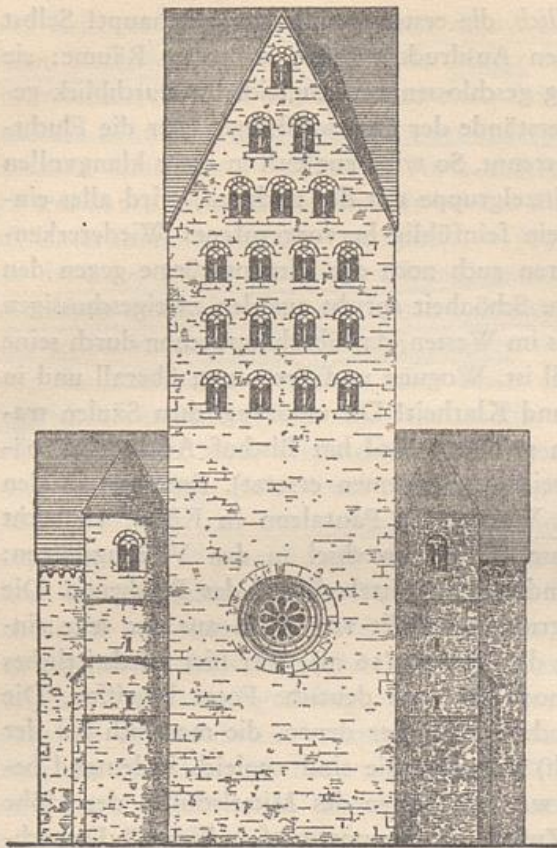


Fig. 9. Paderborn. Westwerk des Domes (Dehio)

können sich allgemein offenbar mit den nördlichen von damals nicht messen. Westfalen, das den Begriff des festen Turmes in immer neuen Beispielen vorbildlich verwirklicht hat, das später in staufischer Zeit mit dem Westbau von St. Patroklos zu Soest die wuchtigste Kraftleistung eines unfranzösisch-deutschen Massengefühles hinstellen sollte, schuf in der Westseite des Paderborner Domes (Fig. 9) (die uns als Einziges der 1009 begonnenen Schöpfung Bischof Meinwerks erhalten ist) ein prachtvolles Beispiel wehrhafter Gewalt des Ausdrucks. So wenig freilich wie in Essen sieht man von außen, daß sich in dem mittleren Überturme ein Chor befindet — seine Form jedenfalls ist nicht zu erschließen. Die kraftvolle Betonung der Mitte ist das Ottonische und zugleich das Deutsche. Ein Volk, das solche wuchtigen Massen ballt, wird niemals auf eine gotische Verdünnung und Aufsplitterung als ein wesentliches Ziel zugehen. Die Zeit, die in der steinernen Sprache der Baukunst diesen deutschen Charakter schon für die Zukunft festlegt, ist die gleiche, die dieses Volk auch staatlich selbständig hingestellt hatte. Man weiß, daß damals Beziehungen zu dem einzigen ebenbürtigen anderen Reiche bestanden: zu Byzanz. Aber das sind, wenigstens architektonisch, doch zwei Reiche. Man braucht nur von Meinwerks Paderborner Westwerk zur Bartholomäuskapelle ebenda zu blicken. Diese haben Griechen gebaut, und man sieht es. Dort ist letzte Spätantike — der Dom ist frühes Mittelalter wie alle echt ottonische Baukunst.

können sich allgemein offenbar mit den nördlichen von damals nicht messen. Westfalen, das den Begriff des festen Turmes in immer neuen Beispielen vorbildlich verwirklicht hat, das später in staufischer Zeit mit dem Westbau von St. Patroklos zu Soest die wuchtigste Kraftleistung eines unfranzösisch-deutschen Massengefühles hinstellen sollte, schuf in der Westseite des Paderborner Domes (Fig. 9) (die uns als Einziges der 1009 begonnenen Schöpfung Bischof Meinwerks erhalten ist) ein prachtvolles Beispiel wehrhafter Gewalt des Ausdrucks. So wenig freilich wie in Essen sieht man von außen, daß sich in dem mittleren Überturme ein Chor befindet — seine Form jedenfalls ist nicht zu erschließen. Die

## OTTONISCHE PLASTIK UND MALEREI

Die ottonische Baukunst war überall ein freies und folgerichtiges Weiterdenken der im Karolingischen geborenen Möglichkeiten. Auch bei der Plastik und Malerei, die ihr gleichzeitig war, spüren wir dieses Weiterdenken, aber da liegt alles doch verwickelter. Das Verwickelte löst sich erst auf, sobald man sich endlich von der geheim noch immer weiterwirkenden Vorstellung der Lessing-Zeit freigemacht, der Vorstellung einer Einheitsmenschheit, *des* Menschengeschlechtes, das es zu „erziehen“ gegolten hätte. Wir denken ja hier mit aller Lebendigkeit an den Wechsel der tragenden Schultern, wir verfolgen ja das deutsche Volk unter den abendländischen, ein junges, eben erst gewordenes! Wir wissen, daß nicht eine Einheitsmenschheit in sich selber „fortschritt“, daß vielmehr eine neue Kultur auf dem Wege zu sich selber die letzten Bahnen einer alten zu durchschreiten hatte, daß sie durch diese alte Kultur hindurch zu sich selber strebte. Dadurch wurde namentlich in den Fragen der darstellenden Kunst das eigentlich Gesetzmäßige gerade das dem äußeren Scheine Widersprechende. Auch die Baukunst hatte sich mit der Spätantike (und mit der späten Antike) auseinanderzusetzen gehabt, aber sie hatte sich früher und entschiedener wirklich mit ihr *auseinander*, d. h. von ihr weg setzen können. Sie steht früher an ihrer gesetzmäßig notwendigen Stelle: als selbständiger Ausdruck gänzlich neuer Menschen, als Grundlage aller neuen Kunst, als vorderste Sprache, als unausweichlicher Anfang ist sie auch das früher *Fertige*. Für die Darstellungskunst der ottonischen Zeit dagegen gilt noch wörtlich, was für die der karolingischen gesagt werden mußte: das einzige, was noch nicht da sein konnte, war echte Plastik. Schon in diesem Punkte ist also noch eine echte Tochter-schaft zu der karolingischen Kunst festzustellen, noch, aber auch schon: die Tochter ist *schon* nicht mehr die Mutter selbst, auch hier werden neue Wege angebahnt. Wenn aber auch im Ottonischen noch keine echte Plastik da sein könnte, so heißt das, daß wir auch bei ihm uns noch *vor* einer ganz echten „Archaik“ befinden; noch *vor* jener echten und eigenbürtigen Altertümlichkeit also, die die Baukunst mit St. Michael zu Hildesheim schon in geradezu klassischer Größe erreicht hatte. Echte Altertümlichkeit denkt stets noch nicht malerisch, auch wo sie malt. Aber sie denkt schon plastisch, wo sie mit greifbaren Formen arbeitet. Das ottonische Schaffen mit plastischen Mitteln ist indessen zugleich noch nicht plastisch und noch malerisch. Dieses Zwielficht ist unvermeidliches Schicksal. Noch malerisch ist diese Kunst in Metall,

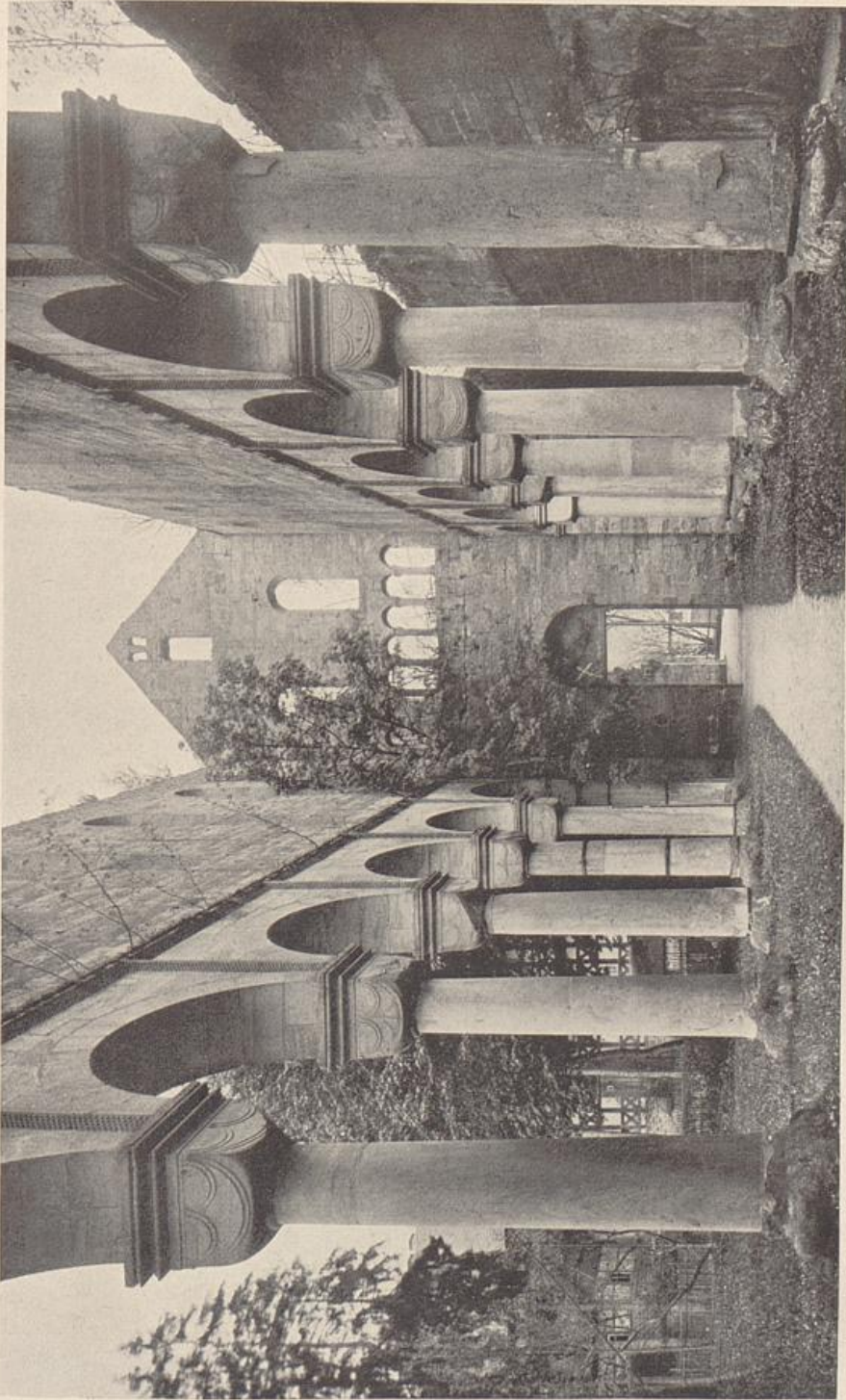


Stein, Holz, weil hier der letzte Schein der untergehenden alten Welt noch nachleuchtet, ja, der untergegangenen. Ihre Sonne ist schon hinter den Berg gesunken, aber sie färbt noch den Himmel. Dieser dumpfe, schwüle und zerkweichende Abendschein mußte erst gänzlich verschwinden, um einer rauhen, grauen Morgenkühle und Frische Platz zu geben. Dann konnte es Tag werden. Die Spätantike, in die das Karolingische sich nun einmal hatte einbauen müssen, denn sie war durch das Schicksal ihm vor- und hingesezt, — sie war, wie wir wissen, *nicht-mehr-plastisch*. Die ottonische Kunst war schon *architektonisch*, aber *noch-nicht-einmal-plastisch*, und dennoch, von jener her, zugleich *noch-malerisch*! Es klingt gegen alles einfache, alles „folgerichtige“ Denken, es widerspricht allen Vorurteilen einer auf die Geschichte sich übertragenden Vorstellung von *Richtung*, aber es ist gerade die Wahrheit des geschichtlichen Lebens: damals hieß es tatsächlich, vom Nicht-mehr-Plastischen zum Nicht-mehr-Malerischen *vorzudringen*, um aus der Scheinwelt des vergreisten Fremden die eigene rauhe und große Jugendwirklichkeit zu befreien, also in Wahrheit das in gesetzmäßiger Weise nunmehr *Noch-nicht-Malerische* zu finden. Es hieß plastisch zu werden, es hieß, Feinheiten geradezu abzustoßen, derbe und einfache Urformen zu finden, die reinen Elemente erst eines gänzlich eigenen Aufbaues. Die Entwicklung in tieferem Sinne mußte also in der Abstoßung dessen bestehen, was nicht eigener Augen-Erwerb war. Eine Zeitlang wird es jetzt gelten, als den eigentlichen und echten Fort-Schritt, als den Schritt zur unbefangenen abendländischen Entwicklung die Vereinfachung zur greifbaren Form, die Abstoßung des *Bildes* auch im plastisch geschaffenen Werke zu verfolgen. Im Ottonischen und noch darüber hinaus bis in das 12. Jahrhundert hinein ist alle Plastik in Stein oder Metall oder Holz dem Sinne nach, dem inneren Sehen nach mehr hochgewelltes Bild als tastbare Gestalt, wie dies bei Gelegenheit der karolingischen Bauplastik von Lorsch zu sagen war: sie ist *noch nicht archaisch*! Die echte altertümliche Haltung, die wir uns üblicherweise als Ausgangspunkt vorstellen, war in den besonderen Verhältnissen des Abendlandes zunächst gerade erst *Ziel*. Denn nur eine eigene, echt altertümliche Plastik kommt zu einer eigenen echt klassischen, wie sie das 13. Jahrhundert wirklich gebracht hat; erst von dieser wird sich eine nunmehr eigene, eine selbsterworbene malerische Haltung abzweigen, erst dadurch zuletzt auch ein uns eigenes malerisches Zeitalter eintreten können. Denn darin gibt es allerdings wirklich eine unumkehrbare Richtung. In jeder klar verlaufenden Entwicklung, auch jener der Griechen, ist es nicht anders gewesen. Man beginnt nicht mit pompejanischen Landschaften, um sich von da aus zu Phidias zu entwickeln. Man beginnt nicht mit Rembrandt,

um sich von da aus zu der Naumburger Plastik zu entwickeln. Dies ist ebenso unumstößlich wahr wie die Ergänzungswahrheit, daß man keine Naumburger Plastik mehr schaffen *kann*, wenn Rembrandt da ist, und keine Parthenon-Plastik, wenn man so atmosphärisch malen kann wie die ersten Jahrhunderte nach Christus. Es muß alles bezahlt werden, es gibt in diesem Sinne keinen echten Fortschritt, der das Neue erwerben und das Alte behalten dürfte, es gibt nur Verwandlung der Kräfte und Verlagerung der Ausdruckszonen. Bei ihrer natürlichen Richtung geht das Plastische dem Malerischen voran. Insofern ist alle abendländische Darstellungskunst — keineswegs nur die deutsche — bis hinein in das 12. Jahrhundert eine scheinbar unnatürliche Entwicklung; denn das raumhaltige Bild für das Auge ist in ihr früher da als die greifbare Gestalt für das Körpergefühl. Aber es ist ja in Wahrheit so, daß sich die echte Folgerichtigkeit eigener Entwicklung erst herauszuschälen hatte. Man hatte — und dies alles gilt immer niemals für die Deutschen allein, es gilt für alle neuen, alle echt abendländischen Völker, es gilt auch für die Italiener! —, man hatte mit diesem Malerischen der Spätantike ja gerade *nicht* das eigene Ziel. Was da malerisch ist, das wird ja nicht erstrebt und etwa schon vor der eigenen plastischen Vorstufe durch eigene Kraft gewonnen. Dies nämlich könnte tatsächlich niemals vorkommen. Jenes war das Fremde, ohne daß man dies recht wußte, und der „Verfall“ des Malerischen bedeutet dieses Mal, wo ein neuer Kern die mürbe Schale durchstieß, die Eroberung des Plastischen. Wie ein Nebel hatte das Malerische zu verschwinden.

Was aber heißt hier das echte Plastische? Hier läßt sich ein Begriff abgrenzen, gegen den ernsthafte Bedenken wohl kaum zu erwarten sind: die Echtheit des Plastischen ist dann vollkommen, wenn das Sichtbare mit dem Tastbaren zusammenfällt. Dies ist zum mindesten das Wunschbild. Die Griechen sind ihm näher gekommen als sämtliche abendländischen Stilzeitalter. Innerhalb dieser wieder ist die Plastik des früheren 13. Jahrhunderts ihm näher gekommen als irgendeine spätere. Es ist ein Wunschbild, aber es läßt sich genau vorstellen. Zwar wird auch die plastische Form durch das Auge aufgenommen, aber je mehr auch der Tastsinn eines Blinden (wohl nicht eines Blindgeborenen) davon ebenfalls wahrnehmen könnte, um so sicherer darf man sein, daß diese Plastik echt ist, d. h. daß sie nicht eine in körperlich-greifbaren Formen nur *verwirklichte*, an sich aber überkörperlich-ungreifbare Bildlichkeit vermittelt. Diese gibt es. Alle spätere Kunst ganz Europas wird von ihr beherrscht. Man stelle sich nur eine Büste von Rodin vor. Der tastende Finger eines Blinden würde etwa an der Stelle, die ein Auge bedeutet, in eine ihm unverständliche, zackige und formlose Hö-

lung versinken. Für das malerisch sehende Auge des plastisch arbeitenden Impressionisten und des von ihm angerufenen spätzeitlichen Betrachters aber ist diese Höhlung höchst sinnvoll. Sie wirkt nicht als Wirklichkeit, sondern als Augeneindruck. Sie schafft berechnete Schatten, wie der Maler sie schafft. Dagegen bei dem Kopfe des polykletischen Speerträgers (denken wir uns das bronzene Urbild mit eingesetzten Augen) würde auch das dargestellte Auge eine dem Tastsinn durchaus verständliche Form bedeuten. Auch hier freilich entginge dem Blinden immer noch etwas: der Farbenunterschied, die Ansicht des (gewiß noch sehr allgemeinen) Blickes, d. h. eben, alles Nur-Sichtbare. Hier, bei schon sehr echter Plastik, wäre es doch nur Weniges. Im ganzen wäre das dargestellte Auge, weil es als Körperteil erfaßt und greifbar vorhanden ist, ebenso klar zu ertasten wie ein Schenkel oder eine Hand, wie zuletzt die ganze körperhafte Gestalt. Die Frage ist immer, wieviel eine Nachprüfung des Tastsinnes an dem, was das Auge sieht, von der gemeinten Form gleichlautend ergeben würde. Die letzte Vergangenheit erst hat mit Maillol und anderen einen bewußten, gleichsam reuevollen Einspruch, eine bewußte Forderung „Zurück zum eigentlich Plastischen“ aufgerichtet. *Alle* abendländische Arbeit in Marmor, Stein jeder Art, Holz und Metall, spätestens seit dem frühen 15. Jahrhundert, seit der Zeit des Genter Altares und der Brancacci-Kapelle, ob diesselts oder jenseits der Alpen, ob von Donatello oder Michelangelo, ob von Nikolaus Gerhart oder Hans Leinberger, hat sich allgemein von jenem Wunschbilde *entfernen* müssen! Seit dem Anbruch des malerischen Sehens aus eigener Kraft ist Bauen und Modellieren und jede Art plastischen Gestaltens etwas anderes geworden als vorher. Alle derartige Arbeit steht unter der übermächtigen, unbewußten Vorherrschaft dieses malerischen Sehens. Sie verwirklicht Bilder, nicht reine Körperlichkeit. Sie bezieht sich auf einen vorausgesetzten unsichtbaren Hintergrund, sie arbeitet mit Schatten und Lichtern, die sich nicht nur ergeben, sondern wie beim Bilde des echten Malers als wesentliche Bestandteile der Form in diese hineinberechnet sind. Sie gibt malerisches *Gegenüber*, nicht körperliche Anwesenheit im gleichen Raume, der uns selbst umschließt. Dies hat gar nichts zu tun mit der plastischen Begabung des Einzelnen. Die Gradunterschiede nicht nur der künstlerischen Begabung überhaupt, sondern gerade der plastischen sind zwischen Zeitaltern, Völkern und Einzelmenschen außerordentlich verschieden, und sicher war Michelangelos plastische Begabung mindestens genau so groß wie die des Phidias oder des Naumberger Hauptmeisters. Aber sie stand geschichtlich unter einem anderen Sterne, dem einer alles durchdringenden, spätzeitlich malerischen Gesinnung; sie war schon insofern tragisch! Es ist darum auch durchaus kein Zufall, daß Michel-



18. Paulinzella. Klosterkirche



19. Grabmal Rudolfs von Schwaben im Dom zu Merseburg

angelo, mochte er auch noch so sehr darüber stöhnen, von seiner Gestaltenphantasie uns weit mehr in gemalten Bildern als in gemeißelten Körpern überliefert hat. Es ist völlig undenkbar, daß Polyklet oder Phidias, der zweite Bamberger oder der Naumburger Hauptmeister ihre innere Gestaltenwelt ebenso ebenbürtig, in so vollendeter, ja nur noch flüssigerer, weil widerstandsloserer Form in wirklich malerisch gesehene Bilder hätten ausströmen können. Zu diesen Meistern echt plastischer und also vom Malerischen noch nicht angenagter Stile gehört als gleichzeitig nur eine zeichnerisch umreißende Malkunst, die noch nicht wirklich malerisch ist. Nun muß auch dieser Begriff geklärt werden. „Wirklich malerisch“, darunter werden wir eine Weise des schöpferischen Sehens verstehen müssen, bei der das Auge über die tastbare Form hinausgeführt wird zu dem, was zwischen den Gestalten, was zwischen- und übergestaltlich ist, zur Körperfarbe, zum Lichte, zur Luft, kurz zu allem, was nicht Körper abgrenzt, sondern Körper verbindet und nur-mehr-sichtbar zwischen ihnen vermittelt. Zuletzt ist dagegen das (niemals vollkommen zu erreichende) Wunschbild echt plastischen Gefühles die vollendete Herausgrenzung der Einzelgestalt aus dem in Wahrheit ewig fließenden und schwimmenden Zusammenhange aller Dinge, den das Reich des Malerischen für das Auge bezeichnet. Insofern ist das echt Plastische in der Bildhauerei, dem Metallguß, der Schnitzerei wieder nur ein Unterfall eines allgemeinen Verhaltens zur Welt, das man auch in anderen Künsten das plastische nennen dürfte. Wir finden den gleichen Grundsatz mit seinem Gegenteil in allen Graden auch in der Baukunst. Wir werden namentlich im 18. Jahrhundert feststellen müssen, daß dort zu einer Baukunst, die in abmeßbaren, nachschreitbaren Abständen, in abgreifbaren, nachtastbaren Formen denkt, eine aufs äußerste getriebene malerische treten wird, die mit jedem wirklichen Abstände einen anderen meint und uns eingibt, den sie nur abbildet („malt“), mit jeder Körperform eine andere, die sie nur abbildet („malt“). Eine Baukunst der bewußt nicht-nachprüfbar gehaltenen Massen und Maße, eine Kunst des malerischen Scheines wird einer anderen gegenüberstehen, deren echtste Wirklichkeit noch immer darin besteht, daß eine nachtastende Hand, ein nachschreitender Körper nichts anderes feststellen würde, als was schon das Auge sieht. Aber selbst in der Musik wird dieser Grundsatz der Verinselung, der Herausreißung („Zeichnung“) der Einzelgestalt *aus* dem Zusammenhange noch dem einer Auflösung *in* diesem Zusammenhange mit allen Graden der Verwirklichung gegenüberstehen können (die abgegrenzte Melodie Händels gegen die „unendliche“ Wagners).

Dieser Ausblick schon an so früher Stelle der Betrachtung war nötig,

8 Pinder, Kaiserzeit

um den Kampf der ottonischen Darstellungskunst — zugleich noch auf längere Zeit auch ihrer Nachfolger —, den Kampf um die *Abstoßung des Bildes*, des nur sichtbaren Raumzusammenhanges, damit um die Gewinnung der wahrhaft greifbaren Gestalt, der tastbaren Körperlichkeit, zu verstehen. Wer bis hierher mitging, weiß, daß es unmalerische Bilder gibt — solche fanden wir als etwas tief Berechtigtes in der architekturverwandten Ada-Gruppe — und ebensogut malerische Plastik — solche werden wir in der ottonischen Kunst vorfinden, wie wir ihr schon in den karolingischen Elfenbeinen begegnet waren. Durch den kurzen Ausblick sind wir nun aber auch darauf aufmerksam gemacht, daß das Malerische der ottonischen Plastik etwas geschichtlich und also auch der Form nach anderes ist, als etwa das (höchst ausgeprägte) Malerische bei Donatello oder gar bei Rodin. Geschichtlich anders: denn es ist nicht selbsterworben; der Form nach anders, denn es erscheint nicht als das Übertreten und Malerisch-Werden ehemals vollplastischer Gestalten, sondern als ein noch Malerisch-Umpültsein noch nicht vollplastischer. Wenn wir echter plastisch Empfundenes sehen werden, und wir werden es schon hier, so wird es gleichsam in dumpfen Vorstößen sich hocharbeiten, es wird sich *herauskämpfen* müssen.

Wir sehen dies am besten an den Bronzetüren (Abb. 11, 12) für St. Michael zu Hildesheim (1015). Wir sehen mehrerlei in ihnen: eine auffällig rückgreifende Verbindung zur karolingischen Buchmalerei, eine erstaunlich selbständige, vergegenwärtigende Erfindung und erzählerische Sagekraft, eine sinnvoll beredte Verwendung des Ornamentes, ein Hochgestoßen-Werden hier und da sich zusammenballender echter Elemente einer künftigen wahren Plastizität — und ein Schwimmen dieser jugendlich neuerfundener, nach echter Körperlichkeit schon halb hinstrebenden Gestalten in einem Blick- und Kraftfelde, das aus der Spätantike (über die späte Antike) stammt. Die Türen befinden sich seit 1035 im Dome, aber sie stammen aus St. Michael (vielleicht, nach Fuchs, von einem ursprünglichen Westwerke, das dem Westchore voranging). Die Entstehungszeit ist durch Inschrift gesichert. Bronzetüren gab es schon in Aachen, dann in Mainz, wo Berengar, also selbstverständlich ein Germane, sich als Verfertiger nennt. Er tut es mit richtigem, geschichtlichem Bewußtsein: „Nachdem der große Kaiser Karl sein Sein der Natur zurückgegeben hat, hat Erzbischof Willigis als Erster Türflügel aus Metall machen lassen.“ Das Ottonische wußte im Kaiser wie im Künstler seinen geschichtlichen Rückhalt beim Karolingischen. Metallarbeit an sich ist nordisches Erbe. Die Gußtechnik in Großformat stammt aus dem älteren Süden, aber Deutschland ist ihr besonders treu geblieben, und oft noch werden wir bei größten Leistungen unseres Volkes das Metall

an einer Stelle sehen, wo anderwärts der Stein bevorzugt wird. Vom Braunschweiger Löwen und den Magdeburger Bischofsdenkmälern bis zu den Vischers und den zahlreichen Gestalten des Innsbrucker Grabmales, von Hans Reichle und Hans Krumper bis zu Schlüter und Donner und heute zu Georg Kolbe geht diese Linie. Selbst der Stein und das Holz haben bei uns gelegentlich Metallfarbe angenommen, so im 13. Jahrhundert beim Magdeburger Reiter, so im 17ten bei Gleskers Bamberger Kreuzigung. Aber noch sind wir im Ottonischen von wahrer Monumentalität entfernt. Auch der Braunschweiger Löwe wird sich erst aus der Welt der kleineren Geräteformen zu seiner Riesenwucht und schnittig klaren Größe erheben müssen. Die einzige Großform ist für unsere Frühzeit der Türflügel. Erst das Ottonische ist dabei über die einfache Form mit nur Löwen- oder Wolfsköpfen als Schmuck hinausgegangen, in Augsburg und in Hildesheim. Dabei hat es der sächsische Gießer sich reichlich schwer gemacht; er hat nicht die einzelnen Reliefplatten, sondern gleich die ganzen großen Flügel ( $4,72 \times 1,15$  m) gegossen. Das auffallende Versagen fast aller deutschen kunstgeschichtlichen Würdigungsversuche gegenüber diesem wichtigen Werke erklärt sich wohl daraus, daß immer noch etwas anderes gesucht wird, als gewollt wurde und als man also vorfinden kann: das Monumentale, das rein Plastische, das „Schöne“. Da trotzdem immer wieder der Hauch des Genialen unüberwindlich durchdringt, pflegt alle Würdigung selber wieder nur „trotzdem“ zu erfolgen. Es gibt ja eine ganze Richtung deutscher Kunstgeschichte, die jeden deutschen Wert nur „trotzdem“ anerkennt. In unserem Falle wird etwa die „Naivität“, die Frische der Erzählung zugegeben, es wird aber sofort Formlosigkeit vermerkt. Hier ist ein ganz entscheidender Punkt für alle weiteren Betrachtungen. Wer hier bei dem Eindruck der Formlosigkeit stehen bleibt, wird ihn auch vor vielen späteren Werken unserer Kunst nicht verlieren. Man kann auch die Bamberger Schranken nicht recht verstehen, wenn man die Hildesheimer Türen als formlos empfindet. Hier nämlich gilt es, sich der altnordischen „übergestaltlichen Gestaltlichkeit“ zu erinnern — das widerspruchsvolle Wort möge erlaubt sein, es hat, wie wir wissen, seinen Sinn. Wer unsere gotländische Bronze der Abb. 2 als formlos empfindet, muß auch vor den Hildesheimer Reliefs versagen. Aber noch nicht einmal jeder, der jene Bronze würdigt, kann schon den Türen gerecht werden. Er muß erst spüren, daß jener alte Geist in ihnen deutlich wiederkehrt ist. Der Übertritt der altnordischen Formgesinnung auf deutsches Gebiet mag ruhig ein Rätsel heißen. Wichtiger als Erklärungen sind Tatsachen. Wie noch in den Bamberger Schrankenreliefs ist die Gestaltenwelt nur in ihrer innigen Verschlingung mit den Ornamenten zu begreifen. Sie



selber ist ornamental, aber das Ornament ist selber beredt. Die allgemeine Anordnung berührt sich eng mit Handschriften, und zwar nicht mit ottonischen, sondern spätkarolingischen. Schon die Form der erzählenden Geschoßstreifen entspricht genau der Bamberger (fälschlich sogenannten) „Alcuin-Bibel“. Die Einzelgestalten, die durchaus nicht nur eine Hand, nicht nur eine Erfindung verraten, gehen ebenfalls eher auf Karolingisches zurück, sie erinnern an den Utrecht-Psalter. Das Entscheidende ist die Prüfung der Ornamente. Sind sie zufällig oder sinnvoll? Sind sie bloßer Schmuck oder Ausdruck? Sind sie ratlos oder bedeutsam? Vor dieser Frage scheiden sich die Geister. Nun, sie *sind* sinnvoll, sie *sind* bedeutsamer Ausdruck! Ob sie fehlen oder da sind und wie sie verlaufen, das wird, zumal in den besten Reliefs, denen des linken Flügels mit den Darstellungen aus dem Alten Bunde, nicht ein einziges Mal dem Zufall überlassen. Jede Ranke und jedes Fehlen einer Ranke *sagt* etwas! Die gegenstandslose Gebärde des alten Ornamentes hat jetzt ihren gegenständlichen Bezug. Auch jene ältere sprach, aber diese neue schildert. Großartig sinnvoll ist jeder Linienzug in der grausamen Darstellung des Opfers von Kain und Abel, in der aus der Vorstellungswelt eines viehzüchtenden Nomadenvolkes der Ackerbauer verworfen und dadurch erst schuldig gemacht wird (Vorherbestimmung im Sinne des Mönches Godescalc). Die Hand Gottes öffnet sich gegen Abel, sie wird also das Lamm-Opfer entgegennehmen, sie zieht es gleichsam zu sich hinein und hinauf: die Richtung ist unabänderlich. Sie schließt sich ebenso deutlich gegen Kain ab, sie geht an ihm vorbei, sie wird sein Opfer nicht annehmen, er kann nie zu ihr hin: die Richtung ist wieder unabänderlich. Eingesperrt zwischen Ranken, die Gebärden sind (die untere bedeutet den niedrig bleibenden Rauch), ausgesperrt von der Gnadenhand, ist Kain hoffnungslos. Dies muß man zu lesen verstehen, aber es steht deutlich da. Die Ranke zu Abels Füßen, die den Opferrauch vertritt, blüht auf und öffnet sich. Dies heißt: „Gott wohlgefällig“. Ganz anders sieht die Gotteshand bei der Mordhandlung aus, zwei Finger schießen strafend auf den Mörder zu, wie ein Dolch. Dies ist ebenso ausdrucksvoll wie die unvergeßliche Erfindung der Kainsgestalt: so sieht ein für alle Male nun noch in späten Schauspielen *der Mörder* aus! Aber keine Ranke flicht sich jetzt in die Handlung ein. Hier würde sie stören. Bei dem Verhör nach dem Sündenfalle dürfen nur hinter Gottvater Ranken, aber gleichsam scheu, sich an den Rand pressen. Das Feld zwischen der göttlichen Gestalt und dem Menschenpaare muß frei sein, wie noch bei Michelangelo die Leere beredt sein muß, über die der Kraftfunke hinüberspringt. Dann erst dürfen — und müssen nunmehr — die Ranken mitsprechen. Sie bedeuten wörtlich: Paradies, sie sind

aber sprachlich: Gebärde. Der Vorwurf wird weitergegeben in einer Kette der Gebärden von Adam zu Eva, von Eva zur Schlange. Diese abwärts gekrümmte, so reiche wie zielsichere Bewegung windet sich schließlich am Boden: Scham und Reue. Der untere Ast zwischen Adam und Eva zeigt selbst nach jener hin. Das ist eine Sprache, die man vernehmen muß. Es gibt eine schulmeisterliche Haltung in gewissen Kreisen der deutschen Kunstgeschichte, die ohne Abstandsgefühl und innere Erzogenheit einen alten Meister wie den Hildesheimer gleichsam anerkennend auf die Schulter klopft und seine Darstellung so lobt, als sei eine kleine Menschenhandlung aus stillloser Neuzeit „immerhin“ und „trotzdem“ recht „amüsant“ begriffen. Diese Auffassung sieht nicht einmal den Gehalt, geschweige denn die Form. Deutlich und gleichsam listig vorgestellt könnte dies alles sein, auch ohne in beredter Form vorgetragen zu werden. Aber schon *was* erzählt ist, sollte man lieber mit einem berechtigten *Schrecken* fassen, als Darstellung eines bestürzenden Gefühls, das die Griechen nicht kannten: es ist das Gefühl der *Verlegenheit*, eine noch heute dem Nordländer (so gut wie niemals dem Südländer) leider sehr anhaftende Gemütsverfassung, die bis in gewisse Weisen der ärztlichen Behandlung hinein, die sie hervorrief, heute noch und besonders heute für den Norden Europas, namentlich leider auch für Deutschland, bezeichnend ist. Es ist sehr fraglich, ob dieses Gefühl erst durch das Christentum erzeugt wurde. Sein Auftreten aber muß vermerkt werden; und man kann nur aufatmen in der Erkenntnis, daß die deutsche Kunst diese Gemütsverfassung sehr bald abgestoßen oder, wie in Naumburg beim Timo von Kistritz, mit Überlegenheit in das Groß-Dramatische gewendet hat — also zu einer Zeit, in der eine andere, wiederum aus Minderwertigkeitsgefühlen, also auch aus Verlegenheit stammende neueste Auffassung schon „Rassenverfall“ sehen möchte. Dann wäre dieser eher um 1000 dagesen. Schon damals? Und wann eigentlich nicht? „Amüsant“ ist das wahrlich nicht. Schlimmer noch ist aber die übliche völlige Verkennung der Form. Diese ist nirgends zufällig, sondern blitzschnell zugreifend und zielsicher, nach innerem Zeitmaß wie nach ihrer musikalisch rechnerischen Sicherheit dem altnordischen Ornamente verwandt, nunmehr aber gegenständlich-darstellerisch! Natürlich ist das alles nicht „schön“, sondern beredt. Die Körper sind nur Gebärdenträger, nicht Eigenwerte. Und dennoch spürt man in der Eva mit dem Kinde die Urmutter aller kommenden plastischen Madonnen. Auch hier sind noch die Glieder, die Arme etwa, mehr verwirklichte Ausdruckslinien, ja Gelenkverbindungen, als zuständige Körperwerte. Aber ein plastischer Umriss, mehr als ein einfacher „Riß“, deutet sich an. Hier stößt etwas herauf und ballt sich schon zusammen, ein Wille, der

einmal nach dem Statuarischen greifen wird. Zugleich sehen wir da sehr genau den Bann, in dem dieses Kommende noch gehalten wird. Wir spüren die spätantike Bildhaftigkeit, den Raum-, „Illusionismus“. Die Figur erscheint schräg in die Fläche gesteckt, unten in sie eintauchend, oben schon ins Freie, hier noch ins *Leere* stoßend, das erst dann nicht mehr *Leere* heißen darf, wenn alle Bildhaftigkeit vergessen sein wird. Wir empfinden durchweg, daß die Grundlinie der Gestalten nicht ihre Standlinie ist, die Relief-*fläche* nicht als Fläche gemeint, daß sie nicht nur Gebärdenfeld, sondern auch noch in sich selber schwimmender Bildraum ist. Das ehemals blanke Metall wirkt nicht als undurchdringlich harte Platte, *vor* der Gestalten stünden, sondern sein Schimmer vertritt noch einen Raum, *in* dem jene befangen und gefangen sind. Daher fehlt der Gleichlauf von Gestalt und Fläche, das rechtwinklige Verhältnis, das uns heute so selbstverständlich scheint. Erst spätere, weit derbere und einfachere Werke werden es wieder besitzen. Die Verrichtung des Relieffeldes als undurchdringliche Hinterplatte wird erst dann möglich sein, wenn auch die Reliefgestalt als abgeschnittene Freifigur begriffen sein wird. Daher auch die Aufsicht, die bei dem zusammenstürzenden Abel besonders deutlich ist. Man darf noch an den Plan von St. Gallen zurückdenken, wo Aufrisse in den Grundriß hineingeklappt werden. Schon die Reliefs der Bernwardsäule können zukunftsreicher wirken, weil sie derber (übrigens zweifellos schlechter) sind. Die Richtung, die sich schon bei Tutilo zeigte, nimmt in ihnen fühlbar zu. Der sitzende Christus auf dem Deckel des Uta-Codex aus Regensburg (jetzt München, Staatsbibliothek) zeigt, verglichen mit jenem des Codex aureus von St. Emmeram, die gleiche Neigung: er *verhärtet* sich. In dieser Richtung wird der Kampf weitergehen. Nebeneinander wird es Nachklänge der alten bildhaften Feinheit und aufsteigende Gestaltenblöcke geben. Auf der Seite des zu Überwindenden und dieses Mal sogar sehr deutlich des Südllichen stehen die mit den Hildesheimern gleichzeitigen Bronzetüren des Augsburger Domes. Sie sind der späteren Stadt Dauchers, Burgkmairs, Holbeins, der Fuggers schon deutlich im voraus angemessen, schon augsburgisch. In der anderen, neuen Richtung werden wir in salischer Zeit u. a. die steinernen Vorhallen-Figuren von St. Emmeram zu Regensburg finden. Dagegen bleibt noch sehr karolingisch eine Silberplatte mit dem Evangelisten Matthäus vom Ambo Heinrichs II. im Aachener Münsterschatze. In Hildesheim selbst treten zu den Türen noch die Krümme eines Bischofsstabes und in der Magdalenenkirche zwei schöne Leuchter. Die Türen aber bleiben das seltsamste und großartigste Zeugnis, jedenfalls für eine Auffassung, die nicht nach der „Modernität“ fragt: denn gewiß sind sie, wie oft deutsche Kunst, bei tiefstem inneren

Feuer und überragendem Werte dennoch weniger „zeitgemäß“ als manche geringere gleichzeitige Leistungen, sind mehr als diese einer älteren Formenwelt (der karolingischen) verpflichtet. Man erkennt dies gut an dem Gegensatz zum Baseler Antependium, das Heinrich II. gestiftet und das später das Musée Cluny in Paris erworben hat (Abb. 15). Diese Treibarbeit in Gold, schon spätottonisch, verweist weit eher auf eine kommende Archaik. Es liegt an der späteren Zeit, wohl auch an der anderen Landschaft, aber es liegt auch an der anderen Aufgabe. Zugleich meldet sich wohl etwas Byzantinisches.

Denn das ist unverkennbar und geschichtlich belegt: die Begegnung mit dem anderen großen Erben des Reichsgedankens ist erfolgt. So klar die große Baukunst, das eigentlich Entscheidende, die Selbständigkeit des sächsisch geführten Deutschland erweist: in der Kleinkunst steht es anders. Hier, wo vor allem das Kaiserhaus Auftraggeber ist, wirkt die Verbindung Ottos II. mit Theophanu, der byzantinischen Kaisertochter, sehr deutlich. In Otto III., dem Enkel einer Italienerin und Sohne einer Griechin, ist die Verbindung zur wirklichen Bedrohung des Deutschtums geworden. In diesem frühverbrannten, genialisch-unruhigen Jüngling war das fremde Blut allzu stark geworden. Er schämte sich seiner sächsischen Abkunft und gedachte mit seinem Freunde Gerbert von Reims als Papst ein echtes Südreich aufzurichten. Wohl ihm und uns, daß er so früh starb und in dem bayerischen Heinrich II. einen wieder deutschblütigen Nachfolger erhielt. — Vor allem waren es Seidenstoffe, die aus Byzanz eingeführt wurden. Das Berliner Museum bewahrt in dem ältesten deutschen Wollwirkteppich aus St. Gereon zu Köln eine immerhin sehr großartige Nachbildung. Die Begegnung mit Byzanz ist auch in den Elfenbein- und Metallarbeiten zu spüren, die wesentlich im Westen, in der Moselgegend, blühten. Die echte Juwelierarbeit erstieg eine erstaunliche Höhe. Goldzellenschmelz, Filigran, Körnung des Grundes durch Goldkugeln, Einsatz von Edelsteinen, Almandinen, Perlen — Ererbtes und Erworbenes von oft märchenhaft fremdartigem Reiz, dies alles zeigt der Schmuck der Kaiserin Gisela im Berliner Schloßmuseum, und im Essener Vortragekreuze der Äbtissin Mathilde (gleichfalls um 1000) drängen sich Elemente verschiedenster Herkunft derber, aber unter ähnlichem Geiste zusammen. Damals aber konnte es auch schon einen Kämpfer geben, der alles Übliche zu durchstoßen schien. Zwischen 983 und 991 muß in Trier ein eigenwilliger Elfenbeinschnitzer gewirkt haben, der mit jäher Wucht wie durch allen Stil hindurch fassen wollte, um das Erleben selbst zu greifen. Er schuf die Kreuzigung auf dem Deckel eines Echternacher Evangeliars (Gothaer Museum) und andere Arbeiten. Zwar

sind alle rahmenden Formen geerbt, Akanthuspalmetten, Sonne und Mond zu Häupten, die „Erde“ zu Füßen des Gekreuzigten — diese eine großartige Vorform späterer Kragsteingestalten —, aber das Menschliche der Gesichter ruft uns mit einer packenden Heutigkeit gegenwärtig an! Wilhelm Vöge hat vor 35 Jahren zuerst diesen Meister als einen besonders ausgesprochenen Deutschen gewürdigt. Es ist die Zeit der Reichsverwesung durch Theophanu. Um so ergreifender wirkt der Einspruch des ganz unhöfischen deutschen Künstlers — als sei er bewußt gewollt, was wir jedoch nicht einmal zu glauben brauchen.

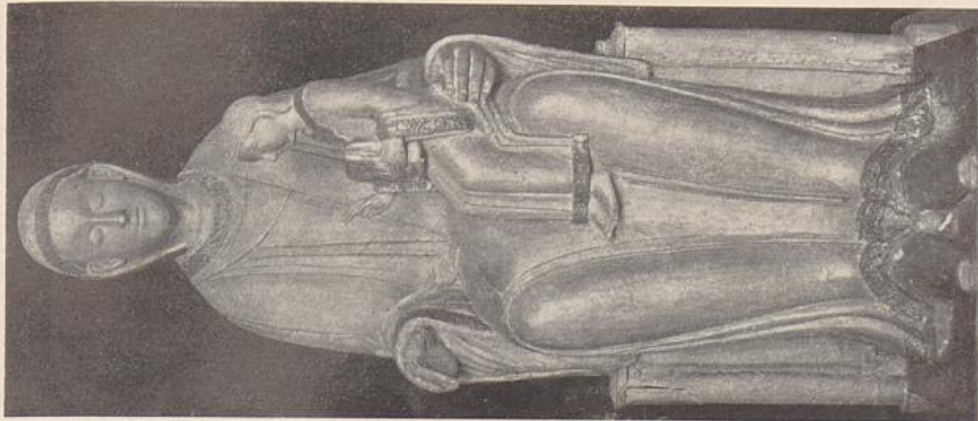
Ein reiches Bild im ganzen, aber noch fehlt uns das Stärkste, die Buchmalerei. Der wichtigste Auftraggeber war wieder das Kaiserhaus, die großartigste Schule die Reichenauer. Aber auch anderwärts, in Salzburg, Regensburg, Trier, sogar in Lüttich (das damals noch als wesentlich deutsch zu gelten hat) ist ottonischer Stil nachgewiesen. Es ist wahrhaft ein Stil, und einer der größten, die Deutschland hervorgebracht hat. Das Gero-Evangelium aus Köln (um 970) in Darmstadt leitet ihn ein. Es ist noch schwer und altertümlich, und seine Verbindung zur Ada-Gruppe (zu wirklichen Vorlagen) ist nachgewiesen. Der Codex Egberti, von den Mönchen Kerald und Heribert für den Trierer Erzbischof um 980 ausgeführt, eröffnet eine neue Reihe, die der eigentlichen Reichenauer Leistungen. Diese erheben sich in der Zeit um 1000, als der Glaube an den Weltuntergang die Seelen bedrängte, zur gewaltigsten Schaukraft. Alle kommende Größe deutscher Kunst wurde hier, im altererbten Schauergefühle der Unendlichkeit, vorausverkündet. Die Stimmung des Wessobrunner Gebetes, des Heliand und des Muspilli eroberte eine Form voll höchster Steigerung und zugleich gepflegter Bewußtheit. Es ist erfolg- und sinnlos, hier nach Vorbildern zu suchen. Allein das Deutsche und das Zeiteigene ist maßgeblich. Es ist zugleich eine sehr klare Entwicklung da. Im Spätkarolingischen hatte sich schon eine Art Widerstand und Wiederkehr der nordischen Grundelemente angekündigt. Diese Kraft erreicht um 1000 ihren höchsten Ausdruck und zugleich ein großartig erlesene Form. Im letzten Zustande unter Heinrich II. wird alles starrer, feierlicher, baumeisterlicher. Es wird schon in einem neuen gesunden Sinne altertümlicher, es bereitet auf die kühle Strenge und klassischere Haltung des Salischen vor. Am stärksten fesselt uns die Reichenauer Gruppe um 1000. Man hat sie gelegentlich nach Liuthar benannt, der ein Prachtwerk des Aachener Münsterschatzes geleistet hat (wahrscheinlich für Otto II.). Das Evangelium Ottos III. (München, Cim. 58) ist das gewaltigste Zeugnis; in ihm wieder das Gewaltigste sind die Evangelistenbilder (Abb. 13). Die Zeit des verflorenen Expressionismus hat in ihnen ihre



20. Madonna, Essen, Münsterschatz

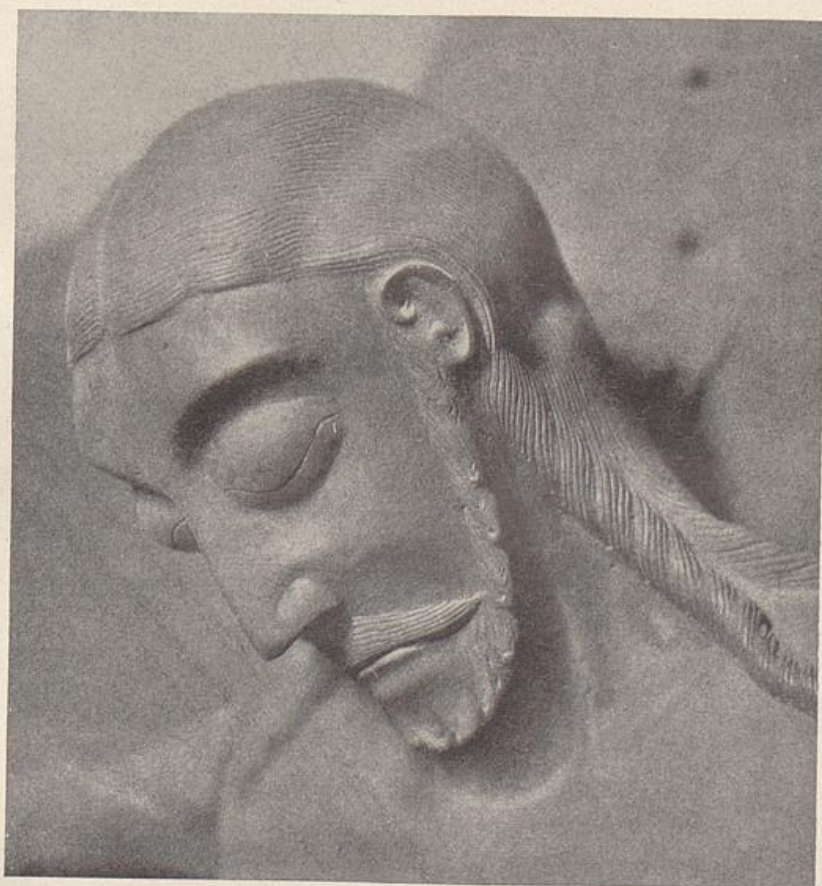


21. Eva, Hildesheim, Bronzetur



22. Imad-Madonna. Paderborn, Diöz.-Mus.

10 51/67



23. Kopf des Kruzifixus in der Abteikirche zu Werden

eigene Vorahnung erblicken wollen und über Grünewald eine Linie zu sich selbst, zu unserer letzten Vergangenheit gezogen. Aber gerade dieser Vergleich beleuchtet nichts als Unterschiede. Ausdrucksstärke ist noch nicht Expressionismus im Sinne jenes zeitbedingten Stilversuches. Zu diesem letzteren gehörte die Verzweiflung abgesprengter Einzelner, die berechnete, aber tragisch hoffnungslose Sehnsucht einer Spätzeit nach Bedeutung und Stil zugleich, die Übersättigung an einer vorangegangenen Kunst des Augen-Scheines. Die Reichenauer Malerei hat gänzlich andere Bedingungen. In ihr herrscht keine Aufgeregtheit, sondern große Erregung; kein persönlicher Aufschrei, überhaupt nicht der *Schrei*, den nur eine kranke und überreizte Zeit als einen Wert an sich ausrufen konnte, sondern ein großartiges, ganz überpersönliches Weltenbewußtsein; keine „Psychologie“ also, sondern der in sich selber schwingende Wirbel des Weltalls. Diese Evangelisten blicken freilich einen gewaltigen Blick, aber sie sind keine Personen, ihr Blick drückt kein ihnen eigenes Gefühl aus, ihre riesigen brennenden Augen sind nur Durchlässe des Unendlichen: dieses selber blickt durch sie hindurch. Sie haben ihre theologischen Unterschriften; dennoch vernimmt unser Ohr noch unterirdisch das staunende Murmeln des Wessobrunner Gebetes von dem „einen allmächtigen Gotte“. Jeder Evangelist hat eine andere Form der Glorie, eine andere Gebärde zu jener Prophetenwolke hinauf (oder von ihr hinweg), die sich um sein heiliges Symbol wieder in eigenen leuchtenden Scheinen birgt. Auch hier sollte man schweigend die vollendete Sicherheit der Gestaltung verehren, die hier zugleich das Größte zu sagen versteht. Hier ist eine überlegte Steuerung, wie nur sehr starke Kunst sie bewähren kann. Wer das schuf, der gehört zu den größten Meistern deutscher Kunst durch alle Zeiten hindurch, und zu seiner eigenen Zeit suchen wir ringsum im ganzen Abendlande vergeblich seinesgleichen! Die innere Wahrheit liegt genau in der Voraus-Überwindung einer Wirklichkeit, an deren Beobachtung damals noch niemand sich selbst zerrieben hatte, die also erst später einmal kommen konnte mit allen ihren Gefahren. Hier ist alles Geist und Feuer, und beides ist eines. Die gleiche Kunst kann dann in der gleichen Handschrift Otto III. zwischen zwei Bischöfen mit einer schon fast echt-altertümlichen Feierlichkeit aufbauen! Dann erinnert sie an die Ada-Gruppe; aber sie verhält sich zu dieser wie die ottonische Baukunst zur karolingischen: sie ist ihre Vollendung, alles dort noch Verzerrete ist gerade gerückt. Das wird noch deutlicher in den Büchern für Heinrich II., dem Perikopenbuche um 1010 und der Bamberger Apokalypse. Man kann sich innerhalb eines so engen Zeitraumes kaum einen größeren Unterschied vorstellen als jenen der Evangelisten im Buche Heinrichs II.

Expressionismus  
mit nur  
Rache  
man



(Cim. 57) von denen der Cim. 58. Der innere Sturm ist beruhigt (Abb. 14), die Farbe verliert ihre Glut, dafür tritt eine feierliche Strenge ein oder zugleich eine schon mehr persönliche Hochwendung des Kopfes, eine Einfühlung in den Evangelisten als in den von ihm selbst erlebten Zustand der Erleuchtung und Eingebung. Im Buche Ottos III. ist der Heilige selber nichts als Erleuchtung und Eingebung, in jenem Heinrichs II. erlebt er sie — und ist dabei dennoch kein abgebildeter wirklicher Mensch, sondern nur der verdeutlichte Träger einer großen Gebärdung. Diese Verbindung von höherer Strenge und deutlicherer Erlebtheit weist auf kommende plastische Möglichkeiten voraus. Selbst das Weltgericht ordnet sich in klaren Geschossen voller strenger, gewinkelter Gestalten. Architektur und Plastik als geheim wirkende Grundmächte drängen das Malerische der älteren Bücher zurück. Die Bamberger Apokalypse, die Wölfflin besonders gewürdigt hat, gehört ebenfalls dieser strengeren und starrerem Haltung an, die wir als einen Schritt in die Nähe des Archaischen auffassen dürfen. Das alles ist in Wahrheit noch immer Gebärdenkunst, mit Zeichen arbeitend, durch Richtungen und weisende Verbindungen innerhalb einer rein geistig geschaffenen großartigen Ganzheit des flächigen Kraftfeldes wirkend. Freilich sind diese Gestalten keine Germanengestalten als Ansicht und Abbildung, d. h. sie stellen keine Germanen oder gar Deutsche der damaligen Gegenwart dar, sondern sie gehen — uns besonders fühlbar bei Christus — auf spätrömische Vorstellungen zurück. Sie werden damit entrückt, in die Fremdheit eines heiligen Gegenüber, das unbedingt anders sein muß als das unmittelbar Umgebende. Aber gänzlich germanisch, vielmehr gänzlich deutsch ist die *Sprache*, deren Zeichen sie sind, die unerbittliche Wucht, mit der sie das Heilige aussagen. Immer wieder muß vor der schweren Verwechslung gewarnt werden, die heute um sich zu greifen droht und, obwohl sogar von Künstlern begangen, vollendet unkünstlerisch ist: als sei nämlich nur die Wiedergabe körperlicher Wunschbilder in der Richtung der nordischen Rasse „deutsch“. Bis auf ein Hundertstel vielleicht würde alle deutsche Kunst danach undeutsch sein müssen. Das Deutsche liegt viel tiefer. Selten einmal, unter sehr einmaligen Bedingungen, beim Bamberger Reiter etwa, trifft die Deutschheit des Vortrages, der inneren Erfindung, die künstlerisch zuerst entscheidet, mit der wünschbaren Schönheit einer als lebendig denkbaren Menschengestalt zusammen. Es ist nebenbei auch gänzlich irrig, zu glauben, daß Christus durchweg von der abendländischen Kunst als blond oder gar nordisch dargestellt worden sei. Gerade in den deutschesten, d. h. in den bei keinem anderen Volke entstandenen, geleisteten, auch nur denkbaren Werken der ottonischen Zeit ist keine Rede da-

von: Christus ist dunkel und bartlos. Aber die ottonische Kunst steht damit nicht allein. Unter vielem anderen gibt auch die spätere, so großartige deutsche Schnitzplastik für Christus durchweg dunkle Haar- und Bartfarbe durch ursprüngliche Bemalung an. Wer hier den üblichen „Rassenverfall“ wittert, muß ihn schon um 1000 ansetzen und immer wieder vor- und nachher. Selbst wo Blond auftritt, bedeutet es im allgemeinen kein Rassenideal sondern das gleiche wie der Goldgrund der Bilder: Sonne, Licht und darum Göttlichkeit. Mit jenem gemeinsam verschwindet es wieder. Den klarsten Beweis liefert noch in später Zeit Grünewalds Isenheimer Altar. Der Gekreuzigte ist dunkelhaarig. Das ist sein Zustand, denn bei aller furchtbaren Verdeutlichung des Leidens ist Christus *im ganzen*, nicht als Einzelmensch gemeint. Der Auferstandene löst sich in Licht — das ist sein neuer *Zustand*. Ist etwa der dunkle Mensch plötzlich blond geworden? — Natürlich nicht — sondern hier wirkt der alte Sinn des Goldgrundes: nicht körperliche Herkunft vom Norden, sondern Entkörperlichung nach dem Himmel ist gemeint. Christus löst sich vor unseren Augen in Licht auf. Er wird nicht zum Germanen, sondern zum Spektrum, zur *Sonne!*

Vor der ottonischen Kunst hat man nicht zu fragen, ob man sich selbst oder seine Kinder so wünscht, wie die verwendeten Gestalten aussehen, die ja gar nicht als Gestalten „aussehen“ wollen, sondern eben nur Zeichen sind. Jene Frage hat erst von da an einen Sinn, wo eine körperliche Abbildung deutscher Menschen als besondere Aufgabe gestellt werden kann. Zum ersten Male geschah dies in Naumburg, wo alsbald lauter untersetzte Breitmenschen gegeben wurden, nämlich keine Engländer und keine Schweden (unter denen die großartige Leistung selber damals auch nicht möglich gewesen wäre), sondern Deutsche. Vor der übergroßen Mehrzahl der Gestalten all unserer älteren Kunst ist jene Frage sinnlos, weil sie ja nicht auf dasjenige hinzielt, was der alte große Meister gemeint hat. Diese Gestalten sind nicht rassische Wunschbilder und nicht Abbildungen, sondern nur beredte *Zeichen*. Der Musik ihrer Beredsamkeit hat man sich anzuvertrauen wie der von gegenstandslosen Ornamenten. Wer sie vernimmt, der spürt sofort, daß sie deutsch ist und nichts anderes sein kann. Ottonische Gestalten sind eben nicht als Wirklichkeit gemeint, sie sagen nicht: so sollt ihr aussehen. Sie sind also selbstverständlich auch keine *Vorbilder* für uns Heutige, die wir in einem völlig anderen Verhältnis zur Wirklichkeit stehen. Ein solches werden wir gerne im Bamberger Reiter sehen, der selbst nicht Abbild, sondern Vorbild ist. Heute könnte eine Form wie die ottonische nicht aus innerer Notwendigkeit entstehen. Heute könnten wir sie auch tatsächlich nicht gebrauchen. Denn für uns gebrauchen wir in dieser Zeit

ja wirklich ein Wunschbild eigener gesunder leiblicher Erscheinung. Nur über *eines* bleibe man sich klar: von „Konjunktur“ kann da keine Rede sein. Diese, wie den „Kitsch“, kann es erst in Spätzeiten geben, beides gibt es nur, wenn statt einer gläubigen Gemeinde ein „Publikum“ da ist, das händlerisch gewonnen werden soll. Auch Kitsch ist ein Begriff aus der sittlichen Welt. Zu ihm gehört eine spätzeitlich gesunkene Handelswelt, in der Kunst als Ware ausgebaut wird. Von alledem ist bei dem heiligen Ernste dieser Künstler, die für die höchsten Stellen des Reiches ihr Bestes leisteten, keine Rede. So sprachen jene für den Kaiser, so auch zur Gemeinde!

Auch die Wandmalerei beweist das. Diese hat sich zweifellos seit dem Karolingischen stark weiterentwickelt, bleibt aber natürlich an die Formen der Baukunst gebunden. St. Michael zu Hildesheim bot gewiß viel Platz für sie. Spätere, namentlich salische Formen können sie zurückgedrängt haben. Die Erzählerkunst der karolingischen Zeit reicht durch die ottonische hindurch. Die letzte Reihe von Tituli (die im Laufe des 11. Jahrhunderts aufhören) kennen wir vom Erzbischof Aribo von Mainz, der zwischen Willigis und Bardo 1021—1031 wirkte. Natürlich gab es auch rein gegenstandslose schmückende Bemalung, so an der Decke der oberrheinischen Klosterkirche von Petershausen. Wir sind damit in der Bodenseegegend. Sie war auch in der Wandmalerei führend. Reichenauer hatten einst im späten 9. Jahrhundert für Abt Grimolt von St. Gallen gearbeitet. Ihre eigene Hauptkirche wurde unter Abt Wittigowo hundert Jahre später ausgemalt und dafür hoch gepriesen. Es sind nicht die gleichen Wandgemälde, die man in der Georgskirche von Oberzell auf dieser still-schönen Klosterinsel entdeckt hat, aber es ist ihre Zeit, die Zeit bald nach dem Egbert-Codex. Die Kirche selbst war einfacher als eine sächsische, eine reine Säulenbasilika, dafür schon in den Baugliedern stark bemalt. Dunkelrote Säulenschäfte, gelbe, schwarz gemusterte Kapitelle; über diesen Rundbilder mit Äbten; über diesen wieder im Sockelstreifen der Obermauer merkwürdige (*noch immer!*) perspektivisch gemeinte Mäanderstreifen; darüber Wundergeschichten; zuletzt zwischen den Fenstern Prophetengestalten und an der Westwand schließlich das Weltgericht! Schon um 870 ist diese Darstellung für St. Gallen bezeugt. Dehio hat daran erinnert, wie deutlich überall der germanische Geist dieser Vorstellung von den Schrecken der letzten Dinge entgegenkam, im Muspilli, im Heliand, im angelsächsischen Krist, der nordischen Wöluspa. Dieser alte germanische Geist war tapfer genug, ehrliche Untergangsgefühle ehrlich zuzugeben und Leiden nicht für unheldisch zu halten. Dehio nennt die neue große dramatische Auffassung, die hier waltet, „die erste große selbständige Neuschöpfung der germanischen Phantasie im

christlichen Bilderkreise“. Er hat ernsthaft recht, und diese große Tat der germanischen Phantasie gehört *uns Deutschen!* Weder Italien noch Frankreich sind uns darin vorangegangen. Auch das Evangelienbuch Heinrichs II. zeigt Weltgericht und Auferstehung. Hier wie schon in St. Gallen offenbart sich wohl die Reichenauer Kunst als die Quelle. Dramatisch ist die Auffassung, aber noch nicht in dem Sinne, wie es das spätere Wandgemälde von Burgfelden in Württemberg zeigen wird: dort ist schon ein wahrer Kampf im Gange. Im Reichenauer Bilde herrscht, was wohl in der damaligen Welt kurz vor dem gefürchteten Jahre 1000 selber herrschte, die *Erwartung* des Gerichtes. Diese Auffassung aber dürfen wir zugleich monumental nennen, da sie Ruhe im Furchtbaren zeigen kann. Auch darin deutet sich das an, worauf die Prachtbücher für Heinrich II. hinwiesen: die Zukunft auch des Plastischen ruht noch im Schoße einer vormalerischen Malerei. Hier findet sie obendrein ihren Halt deutlich an der Baukunst. Die Bauplastik von Schwäbisch-Gmünd wird noch um die Mitte des 14. Jahrhunderts an den Reichenauer Sockelstreifen erinnern mit den Aufstehenden, die in immer neuer Gebärdung aus den Gräbern halb erstiegen sind. An der Freiburger Goldenen Pforte werden wir sie in den Bogenlaibungen sehen. Der in gewaltiger Ruhe thronende Weltenrichter zwischen den Aposteln, die die Köpfe zu ihm erheben, wird an den Bogenfeldern französischer Kirchen zuerst plastisch auftreten, die ganze Darstellung dann wieder über die Mitarbeit deutscher Künstler beim westlichen Nachbarn sich auch an unsere Kirchenportale hinfinden. Es wird eine *Heimkehr* sein! — Aber es dürfen auch die Wunderdarstellungen des Langhauses nicht unterschätzt werden. Selbstverständlich gehen sie von alter Überlieferung aus. Aber im einzelnen ist diese ja auch beim Weltgerichte nicht zu verkennen; und eben darum, weil dort bestimmt keine spätantike Gesamtvorlage da sein konnte und dennoch die Überlieferung wirkt, eben darum muß auch für die Langhausgemälde keineswegs eine solche Vorlage angenommen werden, die nur — wieder einmal — „mißverstanden“ worden sei. Auch hier ist, wie schon im karolingischen Stile der Ada-Gruppe, eine Übersetzung da; sie ist nur noch weitergeführt. Die drei bunten Streifen, die der Meister auf dem Grunde zieht, braun, grün und blau, sind nicht nur bedeutungsfreie „Flächenparzellierung“ an sich (der gute Ausdruck selber stammt von Dehio), sie *bedeuten* doch etwas: die dem Flächenstile angepaßte Vorstellung von Erde, Pflanzenwuchs und Himmel. Aber man mache sich die Sicherheit des Wurfes klar, mit der etwa in der Erweckung des Lazarus die Gesamtfläche in aufrechte Joche aufgeteilt ist. Eine linke Hälfte entsteht, das Gebiet der göttlichen Kraftentsendung; eine rechte, das Gebiet des menschlichen

Kraftempfangens. Die rechte, die bedingte, ist um einen Streifen höher geschoben. Auch hier ist nichts zufällig, alles sprachlich beredt wie bei den Hildesheimer Türen. Der nach dem Bedeutungsmaßstabe übergrößerte Christus, das leere Kraftfeld zwischen zwei senkrechten Pfosten, das allein seine erweckende Hand mit dem entgegengeneigten Arme der Lazaruschwester überqueren darf; die Kniende, die hier als eine lebendige Überleitung von gebender zu empfangender Gebärde geschwungen hingekauert ist; der sanft nach vorne sich neigende, zauberisch gezogene Tote, der das Leben wiederfinden wird; die sprechende Kette der Gebärden von links nach rechts überall — andere Grundelemente hat auch Giotto nicht gekannt.

Es ist keineswegs einfach, den Geist dieser bildenden Kunst etwa in den *sprachlichen Äußerungen* der Zeit wiederzuerkennen. Dichtung läuft überall und immer neben dem Leben her. Sie ist ihm näher, und die im Kerne wohl eiserne Gesetzmäßigkeit, die als Vorstufe eines echt plastischen Zeitalters ein architektonisches, als Vorstufe eines echt malerischen ein plastisches, ja offenbar, wenigstens bei den Deutschen, als Vorstufe eines echt musikalischen ein malerisches verlangt, ist in dieser Deutlichkeit jedenfalls ihr fremd. Mitteilung und Kunst, formloses Bekenntnis und sichere Gestaltung drängen sich in ihr durcheinander. Die ottonische Kunst, groß im Bauen, bedeutend und ausdrucksvoll im Darstellen, aber weder echt plastisch noch gar echt (d. h. aus eigenen Mitteln) malerisch, erweist sich als hart und streng gegenüber der Fülle des Lebens, die aus dem Sprachlichen zu uns dringt, soviel auch davon verloren sein mag. Die Sprache für das Auge ist archaischer als die Sprache für das Ohr. Das Deutsche geht damals wohl in der Dichtung etwas zurück, aber in einigem Wenigen sind uns tiefste Bekenntnisse hinterlassen. Sie lassen in mehr Vielfalt blicken, als alle gemalten Bilder. In den Merseburger Zaubersprüchen lebt ungebrochenes Heidentum nach. Ein paar herrliche deutsche Verse hinterließ Notker La-beo von St. Gallen (950—1022), der mindestens in einem Punkte einen Gleichklang mit der bildenden Kunst bezeugt: die überragende Bedeutung der Bodenseegegend gilt auch für die sprachlichen Leistungen. Notker schrieb in deutscher Sprache seine Rhetorik und seine Logik, er schrieb deutsche Prosa. Mitten darin tauchen die paar märchentollen Zeilen vom Rieseneber auf. Aus der gleichen Zeit, aber wohl aus anderer Gegend, stammt der kurze Spruch von Hirsch und Hinde: „Der Hirsch raunte / der Hinde ins Ohr: / willst du noch / — Hinde?“ Von solchem leichten Geiste konnte die bildende Kunst nichts auffangen. Bei solchen Versen spürt man die volksmäßige Welt jenseits der Kirchenmauern, die in Schwänken, Novellen und Lügenmärchen sich gut tat, während der „mimus“ — der, wie sein Name

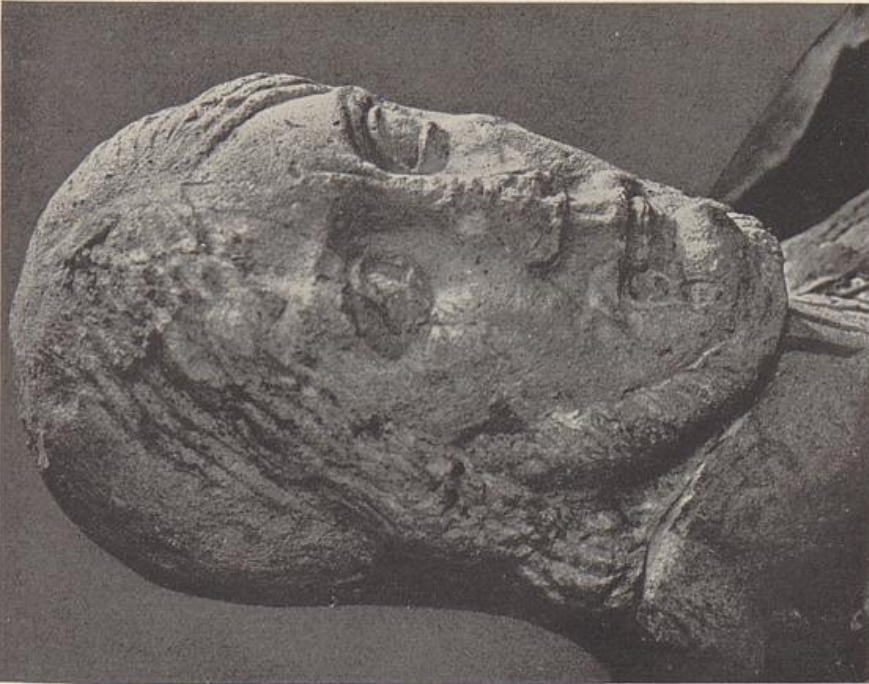
sagt, ursprünglich landfremde, dann sicher auch deutschbürtige Spielmann, Gaukler, Tänzer und Bänkelsänger — seine Scherze trieb. Tierdichtung, im alexandrinischen Physiologus und im Äsop wurzelnd, entfaltete sich. Aber zu dem allen war weder die Kirche noch der Kaiserhof nötig oder gar bereit, und sie allein bestimmten ja die bildende Kunst — wenn wir uns nicht doch gerade an dieser Stelle jenes einzigartigen Schnitzers der Echternacher Kreuzigung erinnern wollen, der sogar für Kirche und Kaiserhaus arbeitete. Was im dichterischen Leben ihm entsprach, war sicher viel weiter verbreitet und hatte stärkere Hintergründe. Um so deutlicher wird uns seine Kühnheit. In den Klöstern dagegen hielt man es für nötig, etwa ein älteres, deutsch gedichtetes Lied auf den heiligen Gallus zu Anfang des 11. Jahrhunderts in das Lateinische zu übersetzen, um es zu retten und „die schöne Melodie zu erhalten“ (die durch die Sequenzform seit Notker dem Stammler mit den Worten verkoppelt war). Im gleichen St. Gallen sang der Mönch Ekkehard I. sein Walthari-Lied, das dann ein vierter Ekkehard überarbeitete. Es ist inhaltlich völlig germanisch und deutsch. Im Zusammentreffen Hagens mit Walthari, im Seelenzweist zwischen Freundschaft und Ehre klingt die uralte Melodie des Hildebrands-Liedes nach, die von der Nibelungen Not voraus. Aber der Klosterschüler dichtete in lateinischen Hexametern von alten Helden — während einst zu karolingischer Zeit der Heliand in deutschen Stabreimen vom neuen Christlichen gesungen hatte. Ebenso gab der Mönch Widukind von Corvey seine Geschichte der Sachsen, voller heißen Volks- und Heimatgefühles, lateinisch heraus. Uns will das alles schmerzen. Aber vergessen wir nicht, daß dieses begreifliche Gefühl ein sehr Wesentliches nicht in Betracht zieht: dieser Vorgang war noch keineswegs deutsch, sondern allgemein europäisch. Der Vorwurf träfe alle Abendländer, Engländer, Iren, Skandinavier, Westslawen, sobald sie in die abendländische Welt eintraten, Spanier, Franzosen — ob Normannen oder Provençalen oder Bretonen —, auch die Italiener; denn auch diese sprachen ja nicht lateinisch, sondern eine Volkssprache. Überall verlangte damals das mittelalterliche Weltgefühl die eine einzige, allgemein verständliche Sprache. Es ist das gleiche Gefühl, das in den Kreuzzügen die Krieger aller abendländischen Völker in Heeren vereinigen konnte. Erst an einer sehr viel späteren Stelle der Geschichte haben wir unseren Vätern wirklich einmal Vorwürfe wegen der Vernachlässigung unserer Muttersprache zu machen.

In der kaiserlichen Familie ging es damals mit der humanistischen Bildung reißend aufwärts, — und nur hier zugleich mit dem Deutschtum abwärts. Dies war an sich durchaus nichts Selbstverständliches. An der Bil-

dung nämlich lag es gar nicht, sondern nur am Blute, das nicht rein gehalten wurde. Heinrich I. konnte nicht schreiben noch lesen, sein großer Sohn Otto lernte es erst von seiner zweiten Gattin. Otto II., schon kein reiner Sachse mehr, geriet durch Theophanu in die Kreise spätgriechischer Bildung. Sein abgearteter Sohn Otto III., zur Hälfte Grieche, dazu Enkel einer Italienerin, fühlte sich als geborener Grieche. Tatsächlich war er kein Deutscher mehr. Heinrich II. aber, der bayerische Verwandte, war es wieder. Sein Staatssiegel führte nicht mehr die Umschrift „Erneuerung des römischen Kaiserreiches“, die unter seinem Vorgänger galt. Die seine hieß: „Erneuerung des Frankenreiches“, und es ging ihm vor allem darum, ein *deutscher König* zu sein. Er konnte zu dem großen Geschlechte der Salier überleiten. — Erstaunlich ist die Rolle der Frauen in jener Zeit, nicht nur der Griechin Theophanu, sondern der einheimischen deutschen. Ottos I. Nichte Hedwig, Herzogin von Schwaben, konnte nicht nur lateinisch, sondern sogar griechisch; ähnlich eine andere, die Äbtissin Gerburg von Gandersheim. In ihrem Kloster dichtete die Nonne Roswitha ihre merkwürdigen Dramen, die Terenz ins Klösterlich-Jungfräuliche verwandelten. Sie schrieb sie lateinisch, wie ihre Legenden und wie ihre Geschichte Ottos I. Aber sie schrieb doch auch diese! Die merkwürdigste Erscheinung mag schließlich ein Lied auf Ottos Bruder Heinrich von Bayern sein: in ihm wechseln deutsche und lateinische Verse regelmäßig ab. Volkstümlichkeit und Bildung begegnen sich unmittelbar.

Selbst das unvollständige Bild, das uns das von der Dichtung Erhaltene gibt, bezeugt die Kraft des Deutschen unter dem Mantel der fremden Bildung, die ein natürlicher und unvermeidbarer Ausdruck des Anspruches auf Weltgeltung war. Lateinisch hieß nicht einfach römisch, es hieß Weltsprache, es zu sprechen bedeutete nicht die Hingabe an eine fremde Nation, sondern die Wendung an den Weltkreis, soweit man ihn sah. Dies nur bedeutete das Latein in Deutschland und überall im ganzen jungen Abendlande. Das Land mit dem Herrschaftsanspruch hätte hier am letzten zurückstehen dürfen. Das Bild der sprachlichen Zeugnisse des Ottonischen ist aber weit bunter als — bei aller Vielfalt — das der bildenden Kunst. Diese ist enger ihren Grenzen nach und doch die deutlichere und weit größere Äußerung des Stärksten und Unvergänglichen an jenen Menschen, sie ist glühend und streng in der Baukunst wie in der Bildnerei und Malerei, und heute spricht vieles von ihr wieder vernehmlich zu uns, als Kunst unserer Väter.

Man hat sie „spielerisch“ genannt. Schlimmer war sie nicht zu verkennen. Sie tritt nur nicht sehr laut auf, und sie hat noch nicht die Riesenhöhe, die das Salische aufbringen mußte und konnte. Aber was sie kenn-



24. Kopf des Metronus.  
Gernrode, St. Cyriakus



25. Kopf des Friedrich von Wettin.  
Von seinem Grabmal im Dom zu Magdeburg





26. Abt Theofrid aus dem Echternacher Blumenbuch. Gotha, Landesbibliothek

zeichnet, ist doch ein heiliger Ernst, der gleiche heilige Ernst, aus dem heraus die sächsischen Kaiser die schwere Entscheidung trafen, die das Schicksal unseres Volkes mit dem Anspruch auf das Erbe des alten Reichsgedankens verkettete. Die tragische Größe, die Entgegengesetztes zusammenzwingen, Unvereinbares vereinen will, hat dieses erste Zeitalter unseres eigentlichen engeren Volkes zugleich als ein größtes Zeitalter seiner gesamten Kunst uns vererbt: unser Volk steht immer allein und blickt immer ins Weite. Den ehrfürchtigen Ernst, mit dem sich der wieder gänzlich deutsche Herr des Zeitalters an dessen Schlusse selber sah, beleuchtet das herrliche Blatt des Regensburger Sakramentars, das gleich dem berühmten Uta-Codex einer großartig prachtliebenden, rein buchkünstlerisch sehr starken regensburger Schule angehört. Zwei Geistliche stützen dem Herrscher die Arme, zwei Engel reichen die Königslanze und das Schwert, Christus selber setzt ihm die Krone auf, und der Kaiser blickt aufwärts, nicht gedrückt, sondern gehoben, voll Ehrfurcht, voll Frömmigkeit und voller Stolz: Heinrich II. — seit 1146 der Heilige genannt. Er hat den klaren Blick eines Helden der Pflicht.

## DIE SALISCHE KUNST

### DER BEGRIFF „MITTELALTER“

Daß das Ottonische so groß war, hat man mit der Neigung der deutschen Kunst erklärt, immer erst in Spätzeiten aufzublühen; auch das Ottonische sei eben ein Spätstil gewesen. Aber es war ja doch ein Anfang, es war ja unser eigentlicher Anfang in der Geschichte der Kunst. Hinter jener Meinung steht noch der irreführende Glaube an eine durchgehende Menschheitsgeschichte. Er schließt in diesem Falle noch die Meinung ein, erst mit dem Ottonischen ende die Spätantike, gleichgültig, wer auch diese Kultur getragen habe, und nun auf einmal sei erst etwas Neues da, nun trete „das Altertum“ in „das Mittelalter“ über, dem „die Neuzeit“ folgen werde. Jedoch der geschichtliche Zustand, den das Wort Mittelalter meint, ist mindestens mit dem Ottonischen auf nahezu allen Gebieten erreicht. Und noch einmal: er ist ein *Frühzustand*! Eine besonders schulmeisterliche Lehre lautet nun gar dahin, daß zwar die Franzosen nunmehr das echte Mittelalter gewonnen, die Deutschen aber immer noch um über 100 Jahre zu laufen gehabt hätten, um schließlich auch noch bei dieser Geschichtslage anzukommen. Sie hätten zu ihrem „Pensum“ (!) viel mehr Zeit gebraucht und seien froh gewesen, ihm bald wieder in einen plötzlichen neuen Spätstil entlaufen zu dürfen. Dies darf nun doch schon mehr als ein sachlicher Irrtum, es darf ein empörendes und närrisches Vorurteil genannt werden, allein schon darum, weil nach ihm selbst die Riesenleistung des alten Speyerer Domes noch nicht als „romanischer Stil“ anerkannt werden müßte — oder sogar nicht als deutsch! Diese Art, in Deutschland Geschichte deutscher Kunst zu treiben, hat inzwischen die schimpflichste Strafe empfangen: Emile Mâle hat sie als das *einzig* Gute an aller deutschen Kunst und aller deutschen Kunstgeschichte gelobt, der große französische Gelehrte Emile Mâle, der seine

große Wissenschaft in den Schmutz der niedrigsten und gehässigsten Lügen gegen uns hinabgezerrt hat. — Aber es ist hohe Zeit, ein Wort über den Begriff Mittelalter zu sagen.

Der Name kann und soll nicht mehr umgestoßen werden. Es haftet ihm ein bestimmter Hauch an, eine vielleicht schon unabstreifbare Geschichtsfarbe, wenn auch die zeitlichen Grenzen nach oben wie nach unten nirgends völlig festgelegt erscheinen. Der Name ist ein Verabredungswort wie alle, die wir für Stile und Gezeiten menschlicher Entwicklung geprägt haben. Er *meint* eine Wirklichkeit, aber er selber ist keine, er ist *unser* vorübergehendes und schwankendes Werk und wird zum Gespenst, wenn er die echte Wirklichkeit vergewaltigt, d. h., wenn er uns verpflichtet — das Geschöpf den Schöpfer —, und uns blendet gegen Fülle und Verlauf des Lebens. Wenn man sich dessen bewußt ist, wenn man dem Namen seinen ursprünglichen Sinn bewußt fortgenommen hat, so wie dem Namen Gotik oder dem Namen Barock, *dann* darf man ihn ruhig anwenden, um die Tatsachenkreise in uns anzurufen, die nun einmal durch eine längere Übung an ihn gekettet sind. An sich aber entstammt er einer völlig unhaltbaren Ansicht der menschlichen Geschichte, einer, die die verschiedensten geschichtlichen Lebewesen, die verschiedene Abstammung, ja das verschiedene Alter alles gleichzeitig Daseienden vergißt; die also vergißt, daß an gleichen Punkten unserer äußeren Zeitzählung verschiedenste Lebensstufen verschiedenster Wesen da sind. Gezählte Zeit und geschichtliche Lebenszeit sind etwas völlig Verschiedenes. Schon Herder, der die „Stimmen der Völker“ vernahm, war in diesem Punkte weiter als Lessing. Auf Herder und auf alle Gegenbewegung gegen die Aufklärung geht auch unser heutiges Geschichtsdenken wieder zurück. Auch Spengler hat hier sein entschiedenes Verdienst. Er hat die Lebensgeschichten einzelner Kulturen aus der starren Abfolge der Zeit besonders deutlich herausgelöst. Aber er hat nun wieder die Kulturen wie etwas außerhalb ihrer Träger Vorstellbares zu eigenen Lebewesen, zu „Organismen“ *niederer*, untermenschlicher, ja unteranimalischer Art — weniger erhoben als herabgedrückt, zu einfachen Lebewesen, deren Werden und Sterben man wie bei Pflanzen berechnen könne. Der *menschliche* Ursprung aller Kultur, der eigene und weit verwickeltere Wachstumsgesetze vorschreibt und Kulturen verschiedenen Alters in oft entscheidende Begegnungen verpflichtet, die Freiheit des menschlichen Willens vor allem, der noch im Untergange Rettung zu finden weiß, ist dabei vergessen. Kultur lebt nicht „auf“ den Menschen, sie ist ja nur ihr eigenes Verhalten, und ihre Geschichte ist immer nur die ihrer lebendigen Träger. Die ersten nachchristlichen Jahrhunderte sind für die Griechen, selbst für die Römer eine Spätzeit, sie sind

nichts anderes als ihre, als die antike „Neuzeit“. Sie sind zugleich wenigstens für den bestimmenden und grundlegenden Teil unserer Vorfahren noch letzte Vorgeschichte, allenfalls unser frühes Altertum, wenn man es so nennen wollte. Unser Altertum fällt also nach den äußerlichen Jahreszahlen mit jener letzten Neuzeit zusammen, unser geschichtlicher Aufgang mit ihrem Untergange, nicht anders als die ersten Lebensjahre eines Kindes und die letzten eines Greises gleichzeitig da sind und dennoch für beide Lebewesen etwas gänzlich Verschiedenes bedeuten, für jedes eine gänzlich andere Zeit, einmal eine späte, einmal eine frühe. Selbstverständlich bedeutet späterer Zeitpunkt der Geburt für Völker so wenig einen Vorwurf wie für Einzelmenschen. Bis hinein in die Künstlergeschichte aber hat man diese naturgegebene Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen allzuoft vergessen. Sie gilt für Einzelmenschen, sie gilt für Altersschichten geistiger Menschen (Generationen), für Völker und für Kulturen; sie gilt sogar für den Lebenszustand von *Künsten*. So stand etwa im 19. Jahrhundert eine noch sehr lebenskräftige Musik neben einer fast verstorbenen Architektur; es gab Symphonien, aber keinen zeiteigenen Kirchenbau mehr. Im frühen Mittelalter war es umgekehrt: es gab noch keine Symphonien, aber es gab eine führende, jugendstarke Kirchenbaukunst.

Wenn das Wort Mittelalter durch Verabredung einen guten Sinn haben soll, so bezeichnet es also entgegen seinem Wortlaut unser abendländisches *Altertum*. Der Eintritt darein aber kann nur gemeint sein als das Erreichen unserer eigenen echten Archaik, d. h. der unseren eigenen Kräften auch in den letzten einzelnen Ausdrucksmitteln völlig angemessenen altertümlichen Haltung. Die Haltung war im ganzen schon da, aber die Ausdrucksmittel waren durch eine Entlehnung gewonnen, die erst bis zur völligen Unsichtbarkeit verarbeitet sein mußte. Nur in diesem Sinne darf die Frage, wann das Mittelalter erreicht sei, verstanden werden. Nicht die antike Menschheit trat aus einem jugendlichen Zustande („Altertum“) in ein mittleres Alter, um etwa erst heute mit uns gemeinsam in eine späte „Neuzeit“ einzugehen, sondern unser eigenes Wesen, herausgetreten aus dem Vorgeschichtlichen, durchstieß die Schale, mit der die Spätantike es für einige Zeit äußerlich umschlossen hatte, und trat nun in seine kraftvolle geschichtliche Frühzeit, in *sein* Altertum. Abschließend: das Mittelalter ist nicht die mittlere Lebenszeit eines Einheitswesens Mensch, sondern die geschichtliche Frühzeit des echten neuen Abendländertumes. Man könnte es also besser europäische Frühzeit nennen: diejenige Geschichtslage, die der europäischen Vorgeschichte folgt. *Unser* Mittelalter könnte es mit Recht nur dann heißen, wenn wir nicht die klassische Antike, sondern schon unsere Vorgeschichte unser

Altertum nennen wollten. Das wäre denkbar, aber es würde viel Wortstreit kosten, und nicht auf Wortstreit kommt es an, sondern auf klare Sicht der Geschichte.

## VORAUSSETZUNGEN DES SALISCHEN

Mit der Zeit der salischen Kaiser beginnt in ganz Europa das Aufsteigen nationaler Stile mit größerer Deutlichkeit. Dies bedeutet, daß auch die anderen Völker sich zu formen beginnen, so wie wir es taten. Dabei sind die Bedingungen sehr verschieden gewesen. Etwas überschärft könnte man sagen: in Frankreich, nicht ganz so stark auch in Italien, waren höchst verschiedenartige, ursprünglich verschiedensprachige Länder und Stämme erst zu vereinigen. In Deutschland handelte es sich von Anfang an um Angehörige einer sprachlichen Einheit. Hier stand am Anfange eine verhältnismäßig weit größere Ähnlichkeit der einzelnen Stämme, und gerade die Verschiedenheit war es, die sich auf die Dauer — obwohl schon immer vorhanden — recht entfalten konnte. Die Franzosen haben sich schließlich zusammengelebt, die Deutschen hier und da eher auseinander. Im Mittelalter gibt es mindestens zwei Frankreichs, Languedoc und Langue d'Oeil. Nur die letztere gehört mit Deutschland, England und der Lombardei zusammen zu dem, was man „romanischen Stil“ genannt hat — ein Wort, das wir ebenfalls trotz erkannter Sinnlosigkeit nicht mehr umstoßen werden. Alles dagegen, was überwiegend ungermanisch ist, also besonders auch alles das, was man — nunmehr aber im *sprachgeschichtlichen* Sinne — gerade *romanisch* nennt, ist von diesem Stile wesentlich ausgeschlossen. Gerade die „romanischen“ Landschaften zeigen verhältnismäßig am wenigsten „romanischen“ Stil. Dieser ist ein Stil der Nordvölker, zu denen auch die Lombarden, sie sogar jetzt mit ganz besonderer Betonung, zu rechnen sind. Das Baptisterium in Florenz, San Marco in Venedig, Saint Front zu Périgueux, die Kathedrale von Orange — sie sind herrliche Werke, besonders Saint Front, aber sie sind ganz andere bauliche Wesenheiten als die „romanischen“ Kirchen: nachgelebte Spätantike, nachgelebtes Byzanz, nachgelebter Orient, nachgelebtes Provinzrömertum. So groß dagegen die Unterschiede zwischen Sachsen, Lombarden, Schwaben, Normannen, Bayern, Nordfranzosen, deutschen Franken, Lothringern, Burgundern sind — alle diese Stämme und Landschaften eint doch der vorwärtsstrebende Wille zu dem echten Aufbau einer abendländischen Kultur von unten auf, der aus dem

Überwiegen gemeinsamer Herkunft und gemeinsamer Begegnungen stammt, zuletzt aus dem Karolingischen. Für die vorhergenannten so großartigen und schönen Bauten hätte das Karolingische kaum da zu sein brauchen, für uns alle ist es unerläßliche Voraussetzung. Erst auf der Höhe des Mittelalters wachsen auch noch jene anderen mit uns zusammen. Sie tun es immerhin, und im ganzen ist es darum eine reichlich kindliche Vorstellung der heutigen Italiener, daß sie noch das gleiche Volk seien wie die Römer. Auch sie sind, großenteils ihrer Herkunft, gänzlich ihrer Gestaltung nach ein neues, durch die Nordvölker (im einzelnen: Lombarden, Deutsche, Normannen) bestimmtes abendländisches Volk. Die Länder des „romanischen“, d. h. des breiten mittelalterlichen, d. h. des ersten völlig *monumentalen* Stiles der abendländischen Welt, gehen von der flachgedeckten Basilika aus. Sie verwandeln sie durch Um- und Übergreifung in das Gegenteil ihres ursprünglichen Sinnes, in eine Folge aufrechter Gruppen; sie wollen erst auf diesem Wege, auf ihm aber überwiegend mit großer Entschiedenheit, zur Wölbung gelangen — während z. B. die Languedoc umgekehrt von der Wölbung aus zur Basilika kommt und so erst im Laufe des 12. Jahrhunderts das Zusammentreffen gewölbt gewordener Basiliken mit basilikal gewordenen Wölbbauten eine abendländische Einheit völlig sichtbar macht. Die Völker des romanischen Stiles wollten die organische Entfaltung des Außenbaues — die *Lombardei* ist nur, soweit sie den freistehenden Glockenturm zeigt, dem inneren Italien, sonst weit mehr den Nordvölkern verwandt —, sie haben ein Gefühl für die Masse und ihre Gliederung, das völlig neu ist, ein Gefühl für meist untersetzten und immer wuchtigen Körperbau, für eine reiche und folgerichtige Sprache der Einzelglieder als Diener einer sie erst erzeugenden Masse, für ein Schmuckwerk, in dem altes eigenes Erbe sich neuen eigenen Forderungen angleicht, und vor allem: für eine durchdringende Kraft des Innenraumes, die den Außenbau als dessen *echtes Gesicht* gestaltet. Das „hohe Lied auf die Säule“, das Jacob Burckhardt in der Fassade des Pisaner Domes vernahm, erweist sich nicht nur in den Giebeln, wo die immer mehr verkleinerten Säulen schließlich als armselige und peinlich abgeschnittene Köpfe wirken, es erweist sich auch in dem Mangel gruppierender Kraft und in der Schwäche der Aussage über das Innere als unbedingt fremd, gegenüber Ferrara nicht anders als gegenüber St. Etienne zu Caen oder gar der englisch-normannischen Fassade von Ely — oder gegenüber *Speyer!*

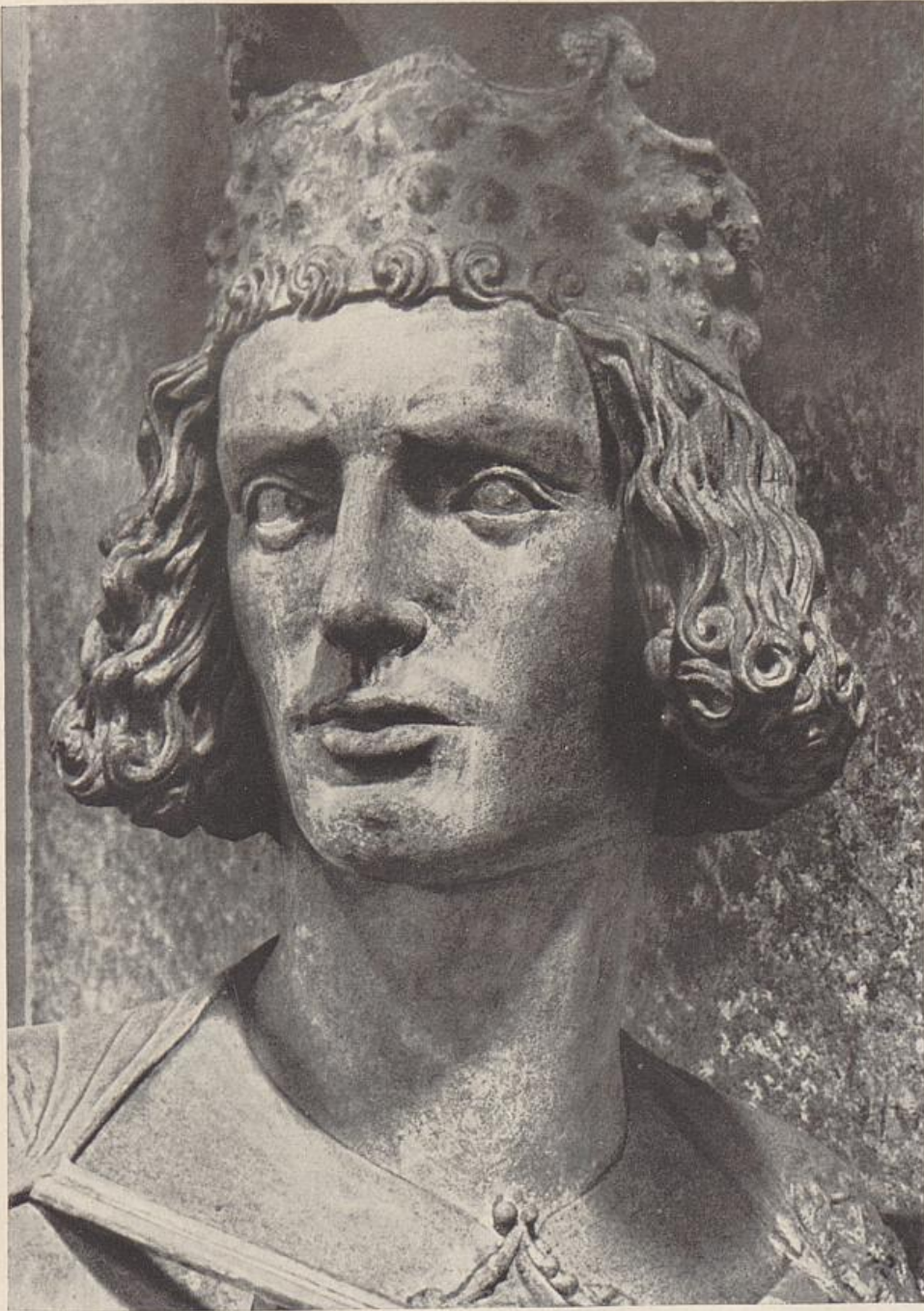
Speyer ist der wichtigste Großbau des salischen Zeitalters, des frühen und des späten. Es begleitet die Schicksale des großen und oft unglücklichen, immer kaiserlich denkenden Geschlechtes, es ist seine Grablege geworden

und erhielt, wie vieles Salische, seine letzte äußere Vollendung und Krönung durch die Staufer. Aber schon der Zahl nach geht die Gesamtleistung der salischen Frühzeit bereits noch weit über diesen großartigsten Schöpfungsbau hinaus. Die erste Zeit des 11. Jahrhunderts, die Wende von der ottonischen zur salischen Zeit, ist durch einen dichten Wuchs deutscher Dome ausgezeichnet. Die *Wende*: auch hier überkreuzen sich die geschichtlichen Formen des Lebens. St. Michael zu Hildesheim ist schließlich erst in frühsalischer Zeit fertig geworden, das alte Straßburger Münster noch in ottonischer. Dennoch werden wir Hildesheim dem Stile nach als ottonisch, das alte Straßburger Münster dem Stile nach als salisch bezeichnen. Der Stilbegriff salisch, der tief berechtigt, aber noch nicht überall verbreitet ist, soll bald geklärt werden. Das Salische fußt auf dem Ottonischen und bedeutet dennoch überwiegend eine Gegenwendung. Es steht nicht anders mit den Kaiserhäusern selber: sie waren verwandt und doch sehr verschieden nach Art und Aufgabe. Konrad II., der die genau hundertjährige Herrschaft seines Geschlechtes einleitete, war ein Nachkomme Ottos des Großen, schließlich sogar der Familie Widukinds! Sein Urgroßvater, der auf dem Lechfelde unter dem siegreichen Otto gegen die Ungarn gefallen war, hatte des Kaisers Tochter zur Frau. Der erste Salier auf dem Kaiserthron war also der Urenkel des größten Sachsenkaisers. Er übernahm, wie sein ganzes Haus, dessen Erbe. Man wundert sich vielleicht, wenn man die unruhvolle, von furchtbaren Kämpfen zerrissene Geschichte dieses Hauses überblickt, daß es Zeit fand, zu bauen und so groß zu bauen. Aber gerade das war der natürliche Ausdruck seiner Stellung in der Welt. Baukunst war wahrhaft Sprache, die gebaute Kirche stets zugleich Ausdruck der Macht. Auch der Pisaner Dom war nicht nur Kirche, sondern Siegesdenkmal. Jeder der zahllosen Hochtürme in der normannischen Küstenebene war Ausdruck eines Herrengefühles, das keine klarere Sprache in der Welt der Formen hätte finden können. Speyer aber war ein *Trutz-Cluny* (Dehio). Wir berühren damit sofort den Kern alles Tragischen und Großen der Salier. Es war, wie man weiß, der Kampf zwischen Kaisertum und Papsttum. Es ist für uns aber wichtig, daß dieser Kampf alsbald Architekturgeschichte geworden ist. Unter den Ottonen hatte noch kein Papst gewagt, die Welt-herrschaft des Kaisers, auch sein Recht über die Bischöfe und die Geistlichkeit seiner Länder anzutasten. Als das ottonische Haus in seiner Spätzeit schon mit dem burgundischen Kloster Cluny in Verbindung trat, konnte es nicht ahnen, welchen Gegner es heraufzog. Es ist nicht zu leugnen: ein heute französisches Land, Burgund, das übrigens in salischer Zeit zum Reiche gehörte, war der stärkste Träger sehr ernsthafter geistlicher Ansprüche, die



Bericht a. Cluny

ursprünglich aus einem sehr hohen und reinen sittlichen Willen kamen, aber einem uns fremden Willen, dessen finstere Folgerichtigkeit auch viele deutsche Geistliche zu schärfstem Widerspruche reizte. (Ekkehard IV. von St. Gallen hat lebendig geschildert, wie der Einbruch dieses fremden Geistes auf die klösterlichen Vollmenschen von damals wirkte.) Die Bestrebungen des mächtigen Klosters Cluny galten dem Wiederaufbau einer echten, innerlich reinen christlichen Kirche. Das Kaiserhaus wollte nichts anderes, aber indem es *darum* Cluny stärkte, züchtete es den Anspruch auf die Herrschaft Gottes durch den Papst, es züchtete sich selbst den grausamsten Feind heran. Konrad II., der noch sehr freundschaftlich mit Cluny stand, schien als Gestalt wie der Wiederbeginn einer schon bekannten Strophe der deutschen Geschichte. Wie zu Heinrichs I. und jahrzehntelang noch zu Ottos I. Zeiten gab es wieder einen deutschen König und römischen Kaiser, der zwar weder lesen noch schreiben konnte, aber große Politik mit klarem Kopfe trieb. Er war der Laienwelt weit mehr zugetan als Heinrich II. und schon dessen letzte Vorgänger; ein Mehrer des Reiches, der Burgund und sogar das Arelat hinzugewann. Schon er erfuhr freilich, daß der Kaiser nicht Weltherrscher war. Er mußte großen Nachbarkönigen auf gleichem Fuße gegenüberstehen, und er tat es mit freiem Blicke. Es klingt uns heute seltsam, daß ihm gerade vor 900 Jahren ein „ewiges Bündnis“ mit Frankreich gelang. Er hatte auch noch einen mächtigen Herrscher des Nordens zu berechnen: Knut den Großen, der England und Skandinavien vereinigt hatte. Mit diesem hatte er gemeinsamen Kampf gegen die Sarazenen beschlossen, und es lag in diesem Gedanken, der nicht ausgeführt werden konnte, schon ein leiser Hinweis auf die herannahende Möglichkeit der Kreuzzüge. An Konrads Reiche nahe aber lag Cluny! Sein Sohn Heinrich III. stieß nach allen Seiten gewaltig vor, namentlich auch nach dem Osten. Als Stammesherzog von Franken, Bayern, Schwaben vereinigte er überdies eine gewaltige Hausmacht; er gewann Böhmen für das Reich, baute Kärnten auf, schloß Frieden mit den Ungarn, nahm ihnen das ganze Land westlich der Leitha ab und schuf die neue Mark Österreich. Unter ihm und durch das Deutschtum wurden Polen und Ungarn erst richtig an das eigentliche Abendland angeschlossen, was Ausbildung des auch bei uns soeben entstandenen Rittertumes und natürlich alsbald auch Pflege der lateinischen Sprache bedeutete. Das für uns Entscheidende aber ist Heinrichs III. Stellung zur Kirche. Er war wirklich ihr Herr, er reinigte den abscheulichen römischen Sumpf aus, er bekämpfte alles, was die wahrhaft Guten innerhalb der Kirche selbst bekämpfen wollten, so besonders den Amterschacher; aber indem er mit starker kaiserlicher Hand der Kirche aufhalf, brachte er sie



27. Kopf des Reiters im Dom zu Bamberg



28. Kopf der Gerburg im Westchor des Domes zu Naumburg

erst so weit, daß sie seinen Nachfolgern mit dem Anspruch gegenüber-treten konnte, nun selber und über und gegen den Kaiser sich zu ordnen und die Christenheit zu lenken. Eine echte deutsche Größe und Gefahr! Drei unwürdige Päpste verfluchten einander gegenseitig zu gleicher Zeit in Rom. Heinrich, mit Cluny noch völlig einig, setzte sie ab, und vier deutsche Päpste folgten damals einander in ungebrochener Reihe: Suidger von Bamberg, der Heinrich krönte, der Bayer Poppo von Brixen, der El-sässer Brun — der zum ersten Male als wahrhaft „Heiliger Vater“ emp-fundene Leo IX. — und Gebhard von Eichstätt. Aber es war vielleicht schon ein Warnungsruf des Schicksals, daß sie alle so früh starben und daß ihre ganze Folge nur zwölf Jahre umspannte. Dreißig Jahre nachdem der gewaltige Kaiser als frommer und überlegener Herr die verrottete Kirche gesäubert hatte, stand sein Sohn im Burghofe von Canossa! Der clunia-zensische Mönch Hildebrand, der unter dem kaiserlichen Vater nach Italien hatte ziehen dürfen, war Heinrichs IV. schwerer Gegner, war der eiserne Papst Gregor VII. geworden, und gestützt meist auf deutsche und nament-lich auch lombardische Bischöfe verfocht der unglückliche Kaiser das er-birte und durch den Vater wahrlich wohlervorbene Recht der Aufsicht über die Kirche. Er verfocht mit dem Rechte eine ursprüngliche Pflicht. Mit sechs Jahren schon dem Namen nach Nachfolger des starken dritten Heinrich, mit zwölf Jahren durch Anno von Köln geraubt, in ewigem Kampfe mit dem Papste, der ihn mehrfach kannte, in ewigen Kriegen mit den Sachsen, wahren Bürgerkriegen zwischen Nord und Süd, in Gegenwehr gegen Rudolf von Schwaben, schließlich gegen den Sohn selber, zuletzt abgesetzt und flüchtig und noch im Tode vom Haß der Kirche verfolgt — schließlich ruht er doch im Dome von Speyer, den er als ersten kreuzgewölbten basilikalischen Großbau des ganzen Abendlandes errichtet hatte. Und in Speyer genau wie im Reiche war der aufständische Sohn dann doch kraft vererbter Pflicht und Aufgabe auch Fortführer der väterlichen Leistung, ja, er schien im Wormser Konkordate drei Jahre vor seinem Tode sogar den Frieden mit der Kirche endlich erreicht zu haben. Aber noch während Heinrichs IV. Lebenszeit war Frankreich gefährlich hochgestiegen, hatte die abendlän-dische Ritterschaft gänzlich ohne die rechtsrheinische den ersten Kreuzzug gewonnen, und der „ewige Friede“ mit Frankreich war dem Hochmut der im Kreuzzuge führenden und siegreichen Franzosen gegenüber der deutschen Ritterschaft gewichen. Gleichzeitig hatten Deutsche in der Spätzeit der Salier ihre neuen Orden auf *französischem* Boden gegründet: Bruno von Köln die Karthäuser, Norbert von Köln die Prämonstratenser. Seit 1098 traten auch die Cisterzienser auf. Frankreich erhielt schon religiös ein Übergewicht.

Das Leben der Salier war Last und Größe und Bedrohung und ewige Unruhe, und wer nur von heutigen Verhältnissen aus, wer also ungeschichtlich denkt, der würde sich wirklich nicht wundern, wenn ihr schweres ruheloses Dasein ihnen wenig Zeit für die deutsche Kunst übrig gelassen hätte. Indessen, es war schon angedeutet: gerade weil Kunst, namentlich Baukunst, Sprache war, war sie keine Angelegenheit spätzeitlicher Genießer. Die Kunst war keine Welt des „schönen Scheines“, sondern dazu bestimmt, *mitzukämpfen* für die Reinheit des Christentumes und besonders für die Größe des Kaisertumes. Darum ist der Name der Salier mit den herrlichsten Leistungen unserer gesamten alten Baukunst unlöslich verbunden, mit den Domen von Speyer und Würzburg, mit den Abteikirchen von Limburg an der Hardt und Hersfeld, auch Maria-Laach und vielen anderen. Nicht „Mäzene“ waren die Salier damit, sondern Staatsmänner, Kaiser, selbstverständliche Verwalter selbstverständlicher Ausdrucksformen von Reich, Glauben und Volk.

### DIE SALISCHE BAUKUNST

Was aber ihre Kirchenbauten „salisch“ macht im Sinne eines besonderen Stiles, das ist die deutliche Wendung gegen die ältere, doppelseitig gerichtete Basilika, wie besonders St. Michael zu Hildesheim sie vertreten hatte. Jenes war zwar keineswegs ein Typus im engeren Sinne. Keine andere Kirche ist uns bekannt, die ihm etwa nachgebildet oder gleichgeartet wäre, und vielleicht stand es in seiner Zeit ziemlich allein; eine späte äußerste Auswirkung, aber kein maßgebliches Vorbild. Dennoch darf man sagen: aus seinen Formen spricht mit sinnbildhafter Deutlichkeit eine Zeit, die vom Machtkampfe der Kirche noch nicht berührt, die in ihren Hauptmächten noch nicht gespalten, sondern nur gedoppelt war. Kaiser und Kirche waren wie die zwei Chöre eines Baues in kraftvoller Ausstrahlung zusammengespannt. Dies ist nur ein nachträgliches Bild, nur ein Vergleich, es soll nicht im geringsten heißen, daß eine derartige Bedeutung *gemeint* gewesen sei. *Daß* an sich mit jedem Stücke einer Kirche auch etwas *gemeint* war, daß es eine Symbolik des Kirchengebäudes im mittelalterlichen Bewußtsein gab, wissen wir, vor allem durch Sauer. Sie bezog sich selbstverständlich stets auf geschichtsunabhängige geistliche Vorstellungen. Für den heutigen Betrachter darf der nachträgliche Vergleich dennoch etwas sagen. Karolingische Grundgedanken in sehr neuer Prägung, trotzig-burgartige Haltung nach

außen und feierlicher Reichtum im Inneren — so drückte man sich aus, als Bewahrung und siegreiches Vordringen des eigenen Volkstumes mit Aufsicht über das ganze Abendland und beides mit der Aufsicht über die Kirche sich noch in einer Macht zusammendrängten. Das Salische ist nicht etwa heiliger und feierlicher als das Ottonische, aber es ist strenger und in Maßen und Aufgaben gewaltiger, es ist selber von einer großartigen Einseitigkeit. Es sagt nicht: „sowohl als auch“, sondern „entweder oder“. Wir dürfen in der betonten Einhörigkeit salischer Kirchen das unabsichtliche Abbild dieser Haltung erblicken. Es lag schon im Sinne der kirchlichen Erneuerungsbestrebungen, die von Burgund ausgingen und von den Saliern gefördert wurden, eine gewisse Aufforderung, zum Altchristlichen religiös zurückzukehren. Sie taucht später immer bewußter auf, so bei Bernhard von Clairveaux als Kampf gegen die Aufwendigkeit und den Schmuckreichtum der Kirchen, die besser durch „Gebetsscheunen“ zu ersetzen seien. Sie war aber schon im älteren Cluny da, solange eben, als dieses nicht verdorben war. Auch Clunys innere Geschichte erzählt wieder die Baukunst. Der zweite Bau des großen Klosters konnte noch maßgebend werden für die hirsauischen Kirchen in Deutschland, die sich durch schlichte Geradheit und sparsamen Schmuck auszeichneten. Der dritte aber, der des Abtes Hugo, zur Zeit des größten Machtanspruches, war in den Maßen von St. Peter zu Rom angelegt — auch dies war unverkennbare Sprache — und im übrigen eine nahezu großwahn sinnige, wenn auch selbstverständlich von höchster Begabung zeugende Häufung von Schiffen, Chören und Türmen. Der Speyerer Dom Heinrichs IV. war schlichter, doch nicht weniger großartig; ja er hätte in aller kaiserlichen Gewalt eher auch die ursprünglichen Absichten der kirchlichen Guten ausdrücken können. Ihm fehlt die geräuschvolle Anmaßung, das fast emporkömmlingshaft Glänzende des dritten Baues von Cluny. Die frühsalischen Kirchen Konrads II. gar, Limburg a. d. Hardt und der erste Speyerer Dom, offenbar vom gleichen Meister entworfen, sind durch eine großartige Klarheit und eine Ruhe ausgezeichnet, die sich auf die Maße und Verhältnisse stützt und wie das Gesicht des guten Gewissens wirkt, das ein adeliges Erbe verleiht. Sie sind nicht prunkend, sondern vornehm. Der Grundton war schon im ersten Straßburger Münster angeschlagen. Wir nennen es, obwohl noch unter Heinrich II. entstanden, *salisch* wegen des Gegensatzes zur reichbewegten doppelhörigen Kirche, wie sie etwas später noch in St. Michael zu Hildesheim zu Ende geführt wurde. Man hätte es rein altchristlich erzogenen Menschen nicht verübeln dürfen, wenn sie in der doppelseitig gerichteten Kirche einen Verrat am alten Bauideal und darum an der Urreligion gesehen hätten. Es wird kein Zufall

sein, daß Cluny und sein Anhang, bald also auch die Hirsauer, sowohl auf die einseitige Richtung als auf die Säule zurückgriffen. Im Pfeilerbau lag mit der größeren Zukunft auch der größere Gegensatz zu den stadtrömischen Basiliken. Wenn seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts vom schwäbischen Hirsau aus die cluniazensische Richtung an vielen Stellen durch Deutschland hindurchdrang, so hatte das ursprünglich einen wesentlich geistlichen Sinn; aber wenigstens Süddeutschland kam allerdings durch die weit größere Einfachheit seiner Bauten, durch seine alte Bevorzugung der Säulenkirche dem neuen Ausdruck auch durch Formen entgegen. Die Sachsen dagegen haben sogar das Hirsauische, namentlich später in St. Godehard zu Hildesheim, im Sinne ihres reicheren Bewegungsgefühles umzu-deuten versucht. — Das Straßburger Münster wurde 1015 durch Bischof Werinher begonnen. Es hatte ein Atrium (das auch bei unseren ottonischen Westwerk- und Doppelkirchen nicht ausgeschlossen, sondern sehr üblich gewesen), aber dieses leitet nunmehr eine wirklich wieder einfache und einseitige West-Ost-Richtung ein. Der Grundriß steckt noch im heutigen Münster. Es war ein T-förmiger Bau ohne quadratische Vierung mit einfach gereihten Säulen. Wenn man dies hört, so klingt es nach einer Rückbildung, einer Rückkehr zum stadtrömischen Basilikalgrundriß, einer Ablehnung der karolingisch-ottonischen Neuerungen. Sie läßt sich wohl wirklich verstehen als nicht einmal unbewußter Ausdruck der Rückbeziehung auf die altchristliche Frömmigkeit. Man empfand wohl wirklich das Burgartig-Kriegerische und Bunt-Reiche namentlich des sächsisch-ottonischen Stiles als Ausdruck unbrechbaren und an der Hand der Kirche wieder heimlich heraufgestiegenen Heidentumes. Aber darüber hinaus: so verläuft Entwicklung im ganzen überhaupt. Sie verläuft niemals in geradlinigem Fortschritt, sondern atmungshaft mit Vorstößen und Zurücknahmen, ja Verzichten, wobei aber doch niemals das Alte wirklich wiederkehrt, sondern auch alles das mitarbeitet, was auch aus anderer Richtung inzwischen neu hinzugekommen ist. Man sieht das am Straßburger Münster: seine Eingangsseite wirkte ja dennoch jedem altchristlichen Eindruck auf das stärkste entgegen als Bekenntnis eines nordisch-mittelalterlichen Massen- und Lebensgefühles. Zwei Westtürme umschlossen eine offene Vorhalle. Aber diese Türme wuchsen nicht von unten her selbständig auf, sie lösten sich wohl erst über der Dachlinie aus der wuchtigen Gesamtmasse, immer noch zugleich an Wimpfen erinnernd. Die staufische Zeit, die überall eine Gegenwendung gegen das Salische, damit eine verwandelte Rückkehr des Ottonischen in größeren und glänzenderen Formen bedeutete, gab später an der Westseite von Maursmünster (Elsaß) der unverkennbaren Erinnerung an die alte Straß-

burger Eingangsseite einen neuen (und darum zugleich „alten“) Sinn: ein höherer und breiterer stämmiger Mittelturm übersteigt dort die Seitentürme. Man wird also über ein Jahrhundert später eher wieder an das ottonische Essen erinnert! Straßburg aber hatte freilich, wie St. Castor zu Koblenz, die Mitte niedriger gehalten. Es kann eine Zeitlang so aussehen, als wollte Deutschland auf eine regelmäßige doppeltürmige Westfassade hinaus, die wir als etwas bezeichnend Französisches wissen. Gerade wenn man hier vielleicht einen gesamtfränkischen Zug, eine geborene natürliche Verwandtschaft der ostfränkischen Rheinlande zum westfränkischen Neustrien erblicken will — gerade dann wird uns um so mehr erstaunen und wird um so mehr uns erfreuen, daß wir im frühen 13. Jahrhundert gerade

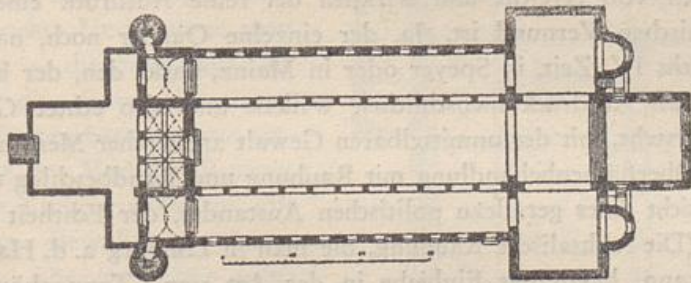


Fig. 10. Limburg a. d. Haardt. Stiftskirche

das Rheinland gegen die einseitig gerichtete Kirche, gegen die französische Westfassade, gegen die Gotik, also doch gegen alles Fränkische westlicher Prägung mit fränkischer Kraft sich entschlossen wenden sehen. Wo in Frankreich, zuerst in der Normandie, im 11. Jahrhundert die sehr großartig klaren Westfassaden mit Doppeltürmen auftauchen — etwas sehr Schönes, nur uns Fremdes! — da weisen sie wirklich schon auf die kommende Gotik hin. Die Fassade von St. Etienne zu Caen birgt schon die der Notre Dame zu Paris in sich (über Noyon), die der Trinité zu Caen jene von Laon (über St. Denis), beide also schließlich die von Reims. Das Frühsalische aber ist eben doch deutsch trotz seiner westlichen Färbung. Es will nicht zur Gotik.

Limburg a. d. Haardt — 1025 begonnen, in der Krypta 1035, im ganzen 1045 geweiht, seit 1504 Ruine (Fig. 10), ausnahmsweise also nicht Opfer französischer Zerstörungswut —, Limburg und Speyer, 1030—65 als Flachdeckbasilika errichtet, beides herrliche Gründungsbauten Konrads II., die Heinrich III. vollendete, fußen auf dem Straßburger Münster. Aber nur Limburg ist gleich jenem Säulenbasilika, Speyer war sicher schon ursprünglich ein Pfeilerbau. Es sollte die erste große kreuzgewölbte Basilika des



ganzen Abendlandes werden. Bei Limburg lasse man sich durch die „Romantik“ des jetzigen Zustandes ja nicht täuschen: nüchtern gewaltig wie der erste Salier selbst, mit dem Ausdruck ebensowohl einer großen Politik wie einer schlichten Frömmigkeit, heilig nüchtern ist dieser Bau. Wer den gefährlichen Begriff Romantik möglichst dehnen und ihn nicht lieber ganz entbehren will, könnte ihn allenfalls auf ottonische, besser auf gewisse staufische Leistungen anwenden, niemals aber auf das echte Salische. Dieses ist geschichtlich tragisch und baulich monumental. Beides ist nicht „romantisch“. Es ist dringend zu raten, sich selbst die Einzelheiten in diesem Sinne einzuprägen. Monumental wirkt heute noch das einzelne gestürzte Kapitell, das klassische Würfelkapitell, das im Ottonischen erst vorbereitet, im Salischen voll erreicht und wirklich der reine Ausdruck einer hohen architektonischen Vernunft ist. Ja, der einzelne Quader noch, namentlich aus Heinrichs IV. Zeit, in Speyer oder in Mainz, packt den, der künstlerische Form als Ausdruck menschlichen Willens und also echter Geschichte zu lesen versteht, mit der unmittelbaren Gewalt archaischer Menschengröße. Selbst die Oberflächenbehandlung mit Rauhung und Randbeschlag trägt das gleiche Gesicht eines geradezu politischen Anstandes, der Echtheit und der Ganzheit. (Die frühsalische Rauhung, die man in Limburg a. d. Haardt beobachten kann, bevorzugt Einhiebe in der Art von „Tannenbäumchen“: senkrechter Mittelstrich, kleine Schrägab-Striche). Bemalung ist hier schwer vorzustellen. Man möchte wenigstens lieber die rauhe und klare Größe des Steinernen sich ungebrochen denken dürfen. Der Stein tut alles Wichtige allein. Die Grundform atmet den Geist Clunys, des *noch* verbündeten. Einseitige Folge von Westen nach Osten: eine äußere Vorhalle, eine innere zwischen zwei Westtürmen geöffnet wie in Straßburg, dreischiffiges Langhaus auf Säulen, aber ausgerechnet in elf Bogenöffnungen, so daß der quadratische Schematismus nicht etwa als unbekannt, sondern als bekannt und vermieden zu denken ist. Man sieht das alsbald an der Ostseite: quadratische Vierung mit Turm darüber, quadratische Querschiffflügel, rein quadratischer Chor, also keine gerundete Apsis. Dafür kleine Nebenapsiden. Große Krypta, die den quadratischen Chorraum in die Höhe drückt. Viele Wölbungsformen, natürlich außer im Langhause: die Krypta ist in neun kleinen Quadraten, die Vorhalle sogar in rechteckigen Kreuzgewölben gedeckt gewesen. Der Gedanke, die Wölbekunst auch auf das basilikale Mittelschiff auszudehnen, liegt nahe. Er hat in der Folge das Abendland mächtig erregt. Der Verfasser glaubt noch heute, was er vor fast einem Menschenalter schrieb: „... daß die Einwölbung des Mittelschiffes den Besten der Zeit als geistiger Reiz soviel bedeutete, wie uns (damals) Heutigen die Er-

oberung der Luft.“ Er würde heute nur hinzufügen, daß dieses verschiedene Verhältnis zum Raume sehr viel Geschichte aussagt. Der Raum ist uns heute eine Aufgabe des Verkehrs, damals war er eine der Ausdrucks-gestaltung. Heute erweckte er unsere Technik, damals unsere Kunst. Damals kannte man keine Kraftwagen, und heute kennt man keine heiligen Bauwerke mehr. Und kannte man sie selbst — die *Bedeutung*, die damals die Raum-Gestaltung für die Besten hatte, würde niemals der des Verkehrs-Raumes und der Verkehrsmittel im allgemeinen Bewußtsein gleichkommen können. Aber nicht nur die kommenden größeren Möglichkeiten der Wölbung spürt man in Limburg. Die Blendbogen der Chorwände verraten einen ganz neuen Sinn. Über den Flachpfeilern, die vom Boden aufsteigen, um- und übergreifen sie die Fenster. Dieser Gedanke ließ sich auf das Hochschiff übertragen (Fig. 11, 12). — Das geschah in Speyer, jedoch mit dem Mittel der Halbsäulenvorlage. Daß unter Konrad II. auch dort zunächst eine Säulenbasilika errichtet worden sei, darf heute als widerlegt gelten. Gänzlich sicher ist, daß der Zustand des Domes unter Heinrich III. um 1060, also vor der ersten Wölbung, ein anderes System zeigte als heute, ein unter dem heutigen verborgenes. Es ist einer der großartigsten Baugedanken, die je gedacht wurden, und er ist salisch nicht nur als geschicht-

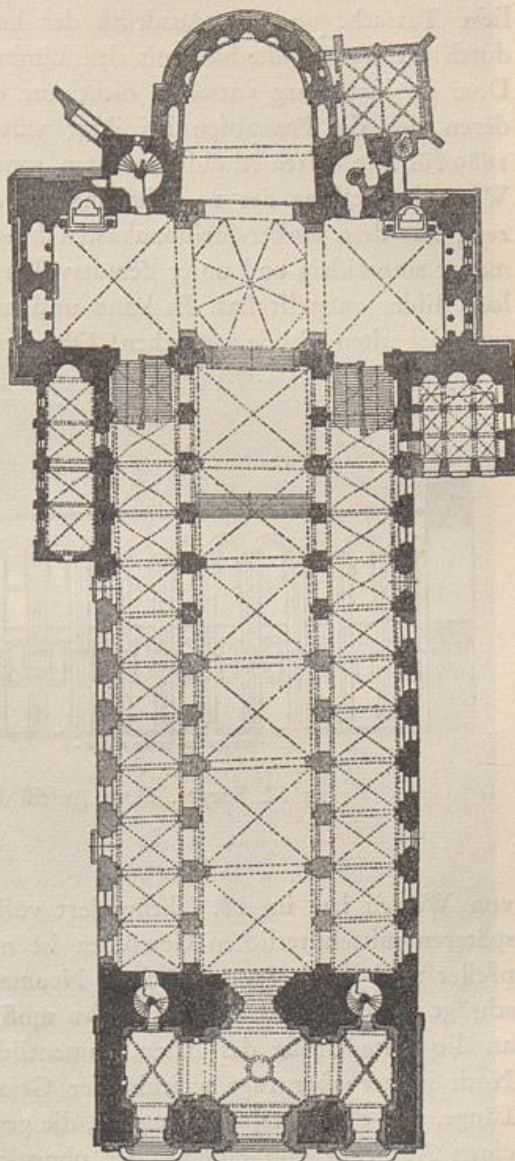


Fig. 11. Speyer. Dom

liche Tatsache und als Ausdruck der kaiserlichen Größe, er ist es schon durch die Verwandtschaft mit den Limburger Chorwänden. Der Speyerer Dom ist heute arg entstellt; nicht nur durch die schweren Zerstörungen, deren sich die Franzosen bei ihrer wütenden „Verbrennung der Pfalz“ 1689 für alle Zeiten schuldig machten, sondern auch durch die wohlmeinende Wiederherstellung des 19. Jahrhunderts, die das Westwerk wie ein Spielzeug aus dem Anker-Steinbalken hingestellt und die Felder der Obermauer sinnwidrig und unter demutsvoller Anmaßung durch bunte und saftlose Bilder entstellt hat. Es kann und muß in Speyer noch viel zur Rettung der alten Größe geschehen! Obendrein ist die größte Zahl der Joche

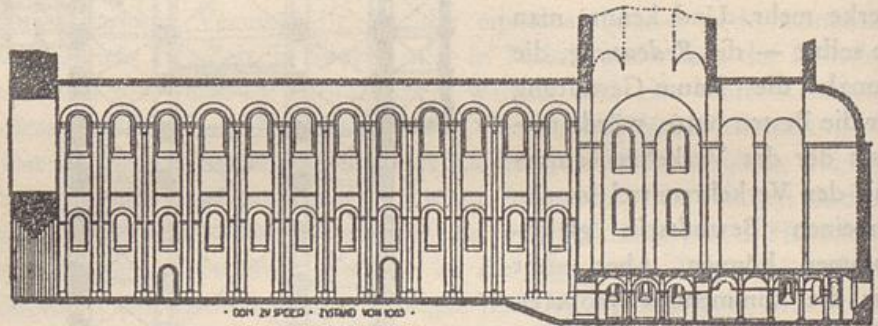
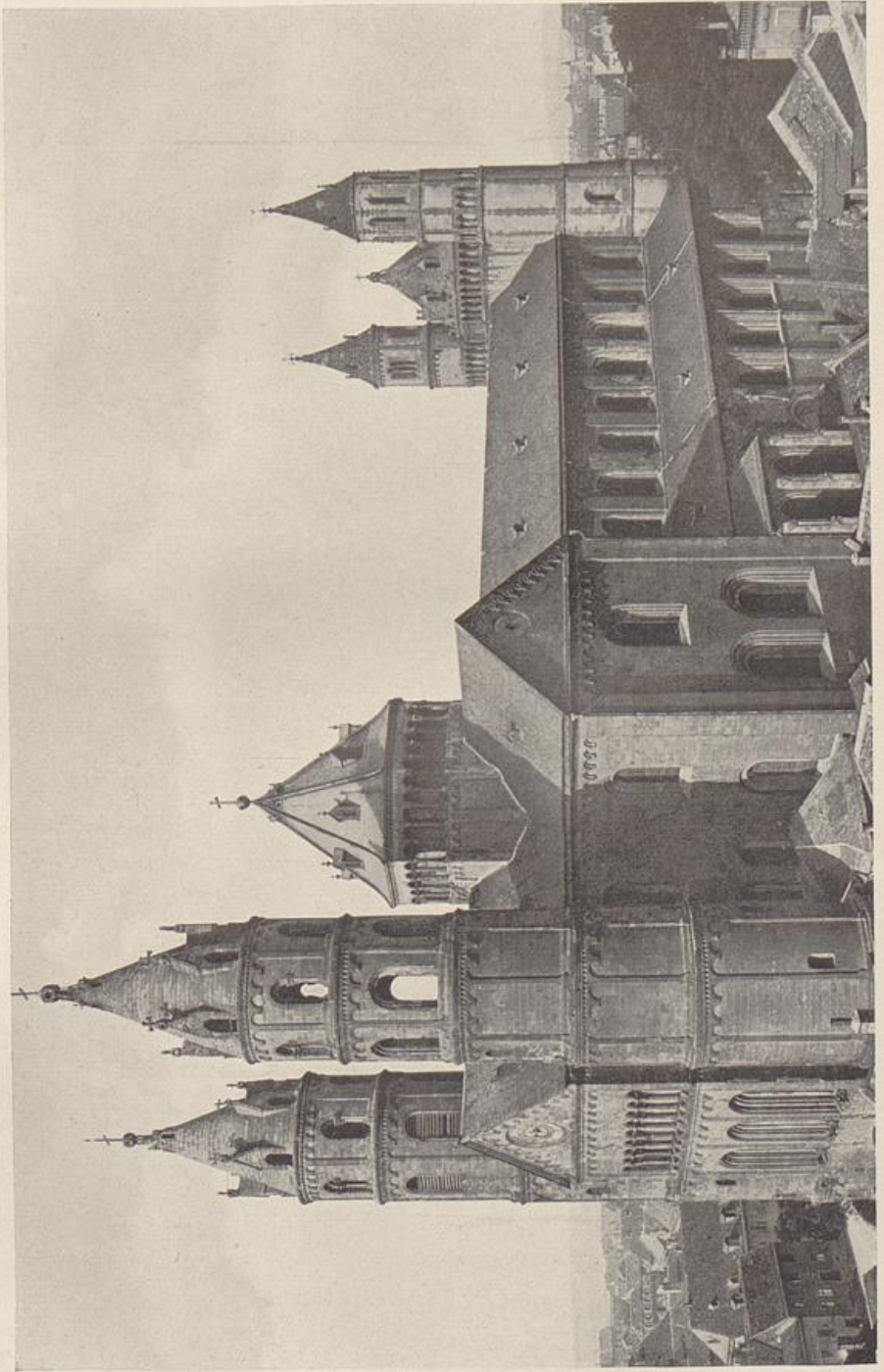


Fig. 12. Speyer. Dom, Aufriß des Urbaues (Kautzsch)

von Westen her im 18. Jahrhundert völlig erneuert, und selbst von den späteren mittelalterlichen Gewölben ist nur noch eines alt. Die Vierungspfeiler sind durch Ignaz Michael Neumann in spätbarockem Sinne abgescrängt worden. Auch in Speyer also muß man vieles erst durchstoßen, um an die echte Größe des Alten, namentlich des Frühsalischen zu gelangen. Noch immer aber ragt weithin der Gesamtbau in ursprünglich geplanter Länge, und die Ostseite namentlich, die gegen den Rhein hinausdrängt, trägt einen Ausdruck von Hoheit, der ohnegleichen ist, wie der Bug eines gewaltigen Schiffes aus kaiserlicher Vergangenheit (Abb. 16). Aber das ist erst die spätsalische, ja im Staufischen vollendete Form. Die ursprüngliche Ostseite war einfacher, ohne Chorquadrat, plattgeschlossen wie in Limburg, mit östlichen Treppentürmen. Der Grundriß des Hauptschiffes blieb jedoch aus dem Urbau noch im heutigen erhalten. Er brauchte keine Veränderungen, um später die Gewölbe Heinrichs IV. zu tragen. Seine zwölf schmalen Joche



29. Braunschweig, Innenansicht des Domes



30. Worms, Dom von Nordosten

waren in sechs Doppeljoche auflösbar mit immer je zwei Seitenschiffsjochen zu jedem der Mittelschiffe: das „gebundene System“, dessen Vorbereitung im Karolingischen gelungen war. Einchörigkeit, Einseitigkeit auch hier wenigstens im Inneren deutlich. Eine dreischiffige Vorhalle mit Obergeschoß und Westempore, in rechteckigen Kreuzgewölben eingedeckt, mit ungewöhnlich mauerstarker Rückwand, führte durch ein nach beiden Seiten abgestuftes Rücksprungportal (eine echte Massenausbohrung deutscher Art, wie wir schon wissen!) in das riesige Schiff. Diese Vorhalle war keineswegs in der Art der Straßburger Lösung, sondern steht auf der gleichen Linie vom Ottonischen zum Staufischen, wie seinem inneren Wesen nach das salische Kaiserhaus selber. Nur in der Mitte ragt ein Turm, nur kleine Treppentürmchen stehen hinter ihm. Die Abbildung Wenzel Hollars zeigt den Außenbau immer noch mit zwei recht gleichgewichtigen Massen in West und Ost. In einer Länge von 133 m zieht der Riesenbau dahin; das Langschiff wieder, wie in Limburg, genau doppelt so lang als das Querhaus — wo bleibt die „deutsche Romantik“, wo bleibt der „mangelnde Sinn der Deutschen für Proportion“? Seit der Wölbung wechseln an den Wänden breitere Halbsäulen mit schmäleren, aber in jeder breiteren steckt noch eine schmalere aus der Zeit von Konrad II. und Heinrich III. Mit diesem Gedanken der durchgehenden Halbsäulen ist die aufrechte Gruppenbildung zum Entscheidenden vorgedrungen. Diese Halbsäulen werden gerne „Dienste“ genannt. Der Name ist eine irreführende Rückübertragung aus dem Gewölbebau. Was der Verfasser in seiner ersten Arbeit über die Innenräume der Normandie behauptet hat, ist inzwischen durch Ernst Gall erneut bewiesen worden, und es gilt für Speyer nicht anders als für die Normandie: diese Formen sind rein gliedernder Art, sie haben keine technische, sondern eine gestaltende Aufgabe. Sie sollen kein Gewölbe tragen, sondern die Wand gliedern. In Speyer wie in der Normandie erwiesen sie sich später tragekräftig, als man ihnen Gewölbe auflud. Aber ihrem ursprünglichen Sinne nach sind sie nicht Anzeichen einer geplanten und dann nur nicht gewagten Wölbung, sondern Ausdruck eines allem Altchristlichen geradezu heftig entgegengesetzten Raumgeföhles durch die Behandlung der Wand! Eine Flachdecke ging über diese stolz aufgerichteten Wände hin, aber diese stehen erst nunmehr in gänzlich unverkennbarer Eindeutigkeit: aufrechte Schmalgruppen der Ordnung, alle einander gleich und jede ein Stück aus jedem Geschoße in sich hineinzwingend, die waagerechte Ordnung weit übertönend. Das einzigartige Kühne liegt beim Speyerer Langhause in der Übergreifung zweier Geschoße durch einen einzigen Bogen. Seit römischer Zeit (Trier) hatte es das nicht mehr gegeben, und hier er-

schien es in völlig neuem Sinne, im Dienste der inneren Raumgestaltung. Der Limburger Baugedanke war fortgeführt, aber stark übertroffen. Die eigentliche Wand ist zur Rücklage eines steilen Blendsystems geworden. Aufrichtig gesagt: das war viel großartiger, als der heutige Eindruck ahnen läßt. Es war ein unaufhörliches Hochschießen, Sprießung statt Schichtung. So ausgedrückt, könnte der Gedanke als Vorform der Gotik aufgefaßt werden, und so ist er auch gelegentlich mißverstanden worden. Die wirklichen, geschichtlich ausgewiesenen Vorformen der Gotik aus jener Zeit aber belehren über den Irrtum. Wir finden sie in der Normandie, schon in Jumièges, besonders deutlich in St. Etienne zu Caen (Fig. 13), und dort erkennen wir den grundstürzenden Unterschied. Die gleichzeitigen Normannenbauten, ebenso großartige Zeugnisse eines kernhaft nordischen Baugesühles, ebenso sehr Schichtung durch Spießung überwindend, wollen, zu Ende gedacht, die Wand vernichten. Das ist dann der Sinn der Gotik, es ist ihr großer und geistreicher Grundgedanke, der indessen nur durch ein künstliches Verstrebungssystem technisch zu ermöglichen war, das die Mauer- masse ja doch wieder bringen mußte. Denn im Steinbau kann die Masse nur weggetäuscht, nicht wirklich ausgelöscht werden. Sie findet sich draußen, nur im rechten Winkel gedreht und in immer neue Teile gespalten, wieder, in oft gewältige Massen zerhackt, aber nicht vernichtet. Noch die rheinischen Architekten unserer staufischen Zeit haben das nicht gewollt; und auch Speyer hat nicht dahin gezielt! Dem alten deutschen Baugesühle muß das gotische System wie das erschienen sein, was wir heute einen „Trick“ nennen. Der echte gotische Raum war ja von innen her nichts mehr als ein schimmerndes Netz von fast unwirklicher Durchschienenheit, gespannt wie eine zarte Haut zwischen knöcheldünnen Gliedern, deren körperliche Wirklichkeit nur als notwendiges Übel noch zugelassen war. Diese Durchschienenheit ist viel entscheidender als der sogenannte „Höhendrang“. Sie wirkte wohl himmelhaft; aber draußen häufte sich in Bergen die weg- getäuschte Masse zu Strebepfeilern, Bogen, Fialen und Wimpergen. Dies konnte von einem anderen baukünstlerischen Gefühle aus wie die Auf- deckung eines Tricks erscheinen, den man im Inneren wohl vergaß, draußen aber nachher erst recht wieder enthüllte. Die Normannen der bei uns salisch zu nennenden Zeit haben die ersten Vorbereitungen getroffen und bis in das Technische der Wölbung hinein hier zweifellos mehr zielsichere Erfindung bewiesen als irgend jemand sonst, auch als die Deutschen. Aber sie rissen dabei die Wand nach Höhe und Breite auf; dabei durchlöcherten, ja vernichteten sie ihre Tiefe und den plastischen Gehalt der Masse. Der letzte Sinn war deren Wegspaltung und Vernichtung. Sie waren keine Plastiker!

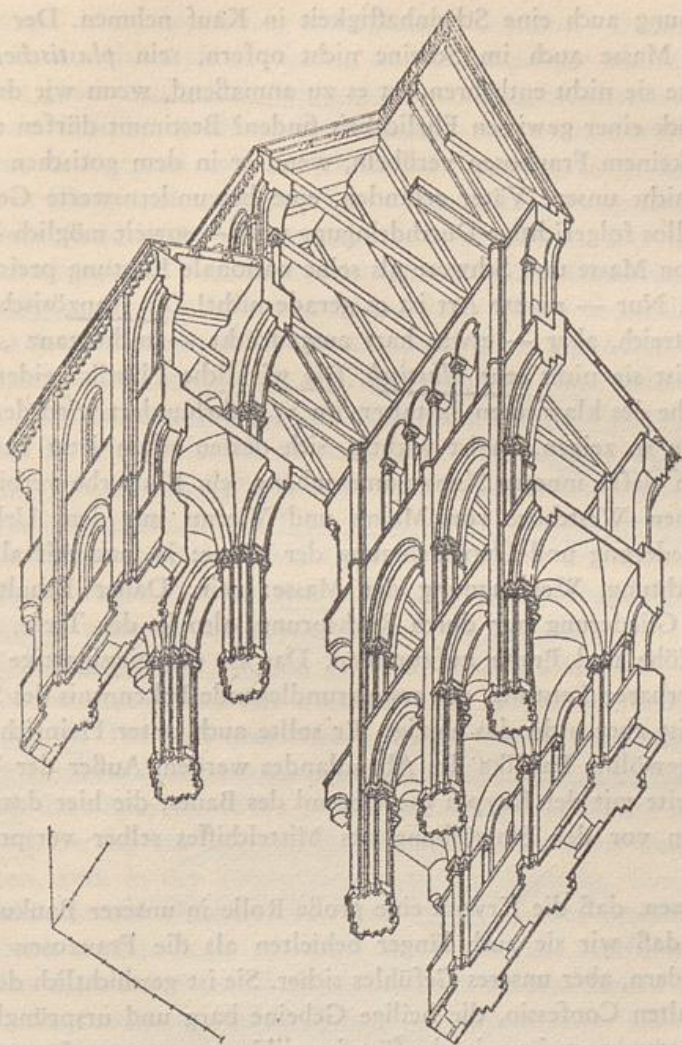


Fig. 13. Caen. St. Etienne (Gall)

Der deutsche Meister von Speyer wollte die Masse erhalten! Er war Plastiker! Er gliederte die Wandtiefe durch Rücksprung; und nur soweit auch dies noch in den sehr bedeutsamen und anregenden Gedankengängen der Normandie gleichzeitig enthalten war, hat es, durch Speyer vorberitet, auch auf die sogenannte „niederrheinische Frühgotik“, in Köln namentlich (die aber keine Gotik ist), einwirken können. Aber das ist festzuhalten: der Nordfranzose wollte die Masse vernichten und mußte für die



Durchscheinung auch eine Scheinhaftigkeit in Kauf nehmen. Der Deutsche wollte die Masse auch im Scheine nicht opfern, sein *plastisches* Gefühl schon konnte sie nicht entbehren. Ist es zu anmaßend, wenn wir darin auch den Ausdruck einer gewissen Ehrlichkeit finden? Bestimmt dürfen und wollen wir es keinem Franzosen verübeln, wenn er in dem gotischen Systeme, das seine, nicht unsere Väter erfanden, eine bewundernswerte Geistigkeit, eine beispiellos folgerichtige Durchdringung und — soweit möglich — Überwindung von Masse und Schwere als seine nationale Leistung preist. Er hat recht damit. Nur — *unsere* Art ist es gerade nicht! Die französische ist ungemein geistreich, aber — etwas hart ausgedrückt — nicht ganz „ehrlich“. Vor allem ist sie nicht sehr *plastisch*. Die wirkliche Plastik beider Länder auf der Höhe des klassischen Zeitalters im 13. Jahrhundert wird den Unterschied genau so zeigen. Es ist wichtig, sich dessen schon jetzt bewußt zu werden. Ein tiefer innerer Sinnzusammenhang, ein Blutserbe verbindet die spätstauischen Westchöre von Mainz und Worms mit dem Urbau von Speyer. Gliederung und Durchdringung der Masse: ja, und mit allen Mitteln. Vernichtung, Wegleugnung der Masse: nein. Daher Erhaltung der Masse und Gliederung nur durch Rücksprung, also in der Tiefe, ohne sie nach der Höhe und Breite aufzureißen. Das ist das einzigartige Zeugnis jener wunderbaren Leistung, das erste grundlegende Bekenntnis des Speyerer Domes. Es ist aber nicht das einzige. Er sollte auch unter Heinrich IV. die erste kreuzgewölbte Basilika des Abendlandes werden. Außer der Vorhalle ist die Ostseite mit der Krypta die Gegend des Baues, die hier das Bedeutsamste schon vor der Einwölbung des Mittelschiffes selber versprach und leistete.

Wir wissen, daß die Krypta eine große Rolle in unserer Baukunst inne hatte, und daß wir sie auch länger behielten als die Franzosen — auch darin unmodern, aber unseres Gefühles sicher. Sie ist geschichtlich der Nachfolger der alten Confessio, die heilige Gebeine barg und ursprünglich eine enge Grabkammer, meist mit ringförmigem Umgange, war. In ottonischer Zeit hatten die Krypten sich zu richtigen kleinen Hallenkirchen geweitet. Bei gleicher Höhe der Schiffe bot die Wölbung keineswegs die Gefahr der Einknickung, die für die schutzlos überragende Obermauer des basilikalischen Mittelschiffes gegeben war. Auch die freistehende Halle war gefahrloser einzuwölben. Eine solche war die Paderborner Bartholomäuskapelle, wie überhaupt Westfalen das Land der gewölbten Hallenkirchen geblieben ist. Die Speyerer Krypta ist eine der großartigsten ganz Deutschlands und die erste erhaltene mit Kreuzgewölben. Aber erst die Erneuerung unter Heinrich IV. übertrug die dort bewiesene Wölbekunst auf das Mittelschiff durch

kreuzförmige, aber rippenlose, also gratige Gewölbe. Damit steht der Speyerer Dom weithin als einzigartig da. Früher pflegte man zu sagen, an drei Stellen gleichzeitig sei die Sehnsucht des 11. Jahrhunderts nach der Einwölbung des basilikalischen Mittelschiffes gegen 1100 erreicht worden, in der Lombardei, in Burgund und im Rheinlande, nämlich in S. Ambrogio zu Mailand, in Cluny und in Speyer. Dann begann man wenigstens an Speyer zu zweifeln (natürlich!). Heute steht es ganz anders und ist nunmehr sicher: S. Ambrogio ist überhaupt keine echte Basilika, Cluny ist eher etwas später als Speyer, und es ist obendrein mit einer Tonne überwölbt gewesen, die zuletzt der Flachdecke durch ihre Gleichgültigkeit gegenüber den Wandjochen künstlerisch nähersteht als der Kreuzwölbung. Dazu hatte es in etwas kleineren Kirchen, wie St. Etienne zu Nevers, schon Vorgänger gehabt. Speyer aber ist unter Heinrich IV. *kreuzgewölbt!* Dagegen meldet sich, wie schon beim frühsalischen Speyer, auch beim hochsalischen wieder die Normandie zum Vergleich. In St. Etienne zu Caen hat damals der Chor, in St. Trinité ebenda das Mittelschiff Gewölbe erhalten; und da die letzteren schon Rippen trugen, ist ein rein technischer Vorsprung der Normandie sicher. Auch er zielt auf die Gotik, Speyer tut es *nicht*.

Der Erneuerungsbau Heinrichs IV. war durch gefährliche Unterspülungen des Domes vom Rheine her wohl äußerlich veranlaßt. Aber der Anlaß wurde durch die Tat weit übersteigert. Bischof Benno von Osnabrück, der vorher die Goslarer Kaiserpfalz erbaut hatte, war der Leiter bis zu seinem Tode 1088. Das Speyerer Werk rühmt seine Lebensgeschichte auch wegen der Neuheit. Sie lag vor allem in der Wölbung, aber sicher auch in vielen Einzelheiten, auch in der Zwerggalerie und im Schmucke. Die Werkleute kamen nicht nur aus Deutschland. Nicht anders als der berühmte Bericht über St. Denis erzählen auch jene über Speyer, daß die Ausführenden „aus allen Teilen des Reiches und auch aus anderen Reichen kamen“. Aus dem eigenen Reiche müssen vor allem Lombarden mitgearbeitet haben. Sie waren nicht durchweg widerspenstig, oft vielmehr besonders treue und bewußte Glieder des Reiches. Tatsächlich finden wir dieses besonders baubegabte Volk in romanischer Zeit überall, bis nach England und Skandinavien hin tätig. Noch in der Barockzeit kamen sie familienweise insbesondere immer wieder vom Comersee her. Die Alpenseen, auch der Bodensee, als Heimat von Architektenfamilien spielen überhaupt eine sehr große Rolle, namentlich auch in späteren deutsch-italienischen Beziehungen. Der Neubau des vierten Heinrich war nicht cluniazensisch! Der Kaiser verkündete, der Bau sei „von Unseren Vorfahren Konrad und Heinrich und Uns selbst ruhmvoll erbaut“. Er brauchte nicht auszusprechen, daß die Vorfahren noch mit

Cluny einig waren und er in ihm den stärksten Feind gefunden hatte. Der Bau selber sprach es aus. Schon der ursprüngliche Gedanke des steilen Blendbogensystemes war freilich kein rein cluniazensischer gewesen. Durch die Kreuzgewölbe über Doppeljochen aber wurde der Unterschied zum Gegensatze. Jetzt wandten sich auch die Einzelformen gegen das Cluniazensische, auch der Chorschluß mit den prachtvollen Nischen war ja gänzlich anderen Geistes. Ein neues Antikisieren hub an. Wer den ganzen Bau sich lebendig zu eigen machen will, darf ihn nicht nur innen und außen von unten betrachten. Er muß unter dem Dachwerke über die Kuppelhügel der Gewölbe geklettert sein, er muß auf der Zwerggalerie gestanden haben, am besten im Sommer, die Baumkronen tief unter sich, er muß das rote Gestein angefaßt und die herrlichen Schmuckformen aus Höhe und Nähe geprüft haben. — Er wird dann in Mainz einen Bau von ähnlichem Ausdruck vorfinden: auch dieser ist ein Zeuge salischer Zeit, wenn auch das Verhältnis zum Kaiserhause nicht so eng war wie in Speyer. Die Kirche des ältesten deutschen Erzbistumes war zur Zeit von Limburg a. d. Hardt und St. Michael zu Hildesheim, mit letzterem fast gleichzeitig, durch Erzbischof Bardo nach längeren Schicksalen zu einer Form geführt worden, die in Teilen noch heute erhalten ist. Konrad II. hat diesen Bardo-Dom noch sehen können und sicher gesehen. Auf seinen Fundamenten ruht der heutige Mainzer Dom, der in neuester Zeit durch eine mühevollte Wiederherstellung nach schweren Gefahren (die am Rhein immer aus dem Strome kommen) auf lange Zeit gesichert und in feinsinnig zurückhaltender Weise, nur rein architektonisch, durch Meyer-Speer ausgemalt ist. Wir dürfen mit Dank den Titel des Buches nennen, das diese letzten Taten festgehalten hat: „Die Rettung des Mainzer Domes“. „Aus tausend Wunden blutend“ (Kautzsch), ist der Dom auf uns gekommen. An der Westseite ist er durch einen größten Meister in staufischer Zeit, zuletzt durch den Sohn des großen Balthasar Neumann in barocker genial zu Ende gedacht: eines jener sehr deutschen Werke, die durch eine lange Lebensgeschichte sich geradezu als Person erwiesen haben, viele Veränderungen durchlebend und doch von einmaligem Charakter. Aus der sehr ungeklärten Baugeschichte ist sicher, daß Heinrichs IV. Tod 1106 als ein besonderer Verlust für den Mainzer Dom beklagt wurde, der sonst „dem berühmten Speyerer ebenbürtig geworden wäre“. Sicher auch gehen die Ostteile, die Krypta, die Kuppel, mit den entsprechenden Speyerer Teilen eng zusammen. Sollte das Langhaus wirklich erst nachsalisch sein, so wäre es doch dem Stile nach salisch. Das Bogenblendsystem ist wie das noch spätere Wormser durchaus von Speyer abgeleitet. In der heutigen Erscheinung ist der Mainzer Dom als Ganzes glanzvoller als der Speyerer. Er

gehört als eine ganze Landschaft von Architektur zu den größten *Bildern*, die unser Land kennt. — Der Wölbungsgedanke kehrte erst in Maria-Laach wieder; vorher, in fröhsalischer Zeit, ist eine Fülle von Bauten entstanden. In der Ruine der Abteikirche Hersfeld wird man immer wieder die Stimmung aus Konrads II. Zeiten wiederfinden können, obwohl karolingische Fundamente die Anlage bestimmten und spätere Zeiten einiges hinzutaten. So jammervoll die Zerstörung ist (wieder einmal eine französische, dieses Mal aus dem Siebenjährigen Kriege), so klar, kühl, groß und wahrhaft monumental wirken heute noch die leeren Mauern und die übergewaltigen Säulenkapitelle in reinsten Würfelform. Dies aber ist das für uns Wesentliche: der Deutsche, dem man so gerne einredet, er habe nur im Kleinen und Traulichen seine Stätte und stürze sich darum zuweilen in schwülstige und großsprecherische Überform hinein, er soll sich vor dieser wahrhaft händlichen Sprache daran erinnern, daß auch ihm Zeiten einfach klarer und sehr großer Formen möglich sind. Sie sind wohl nicht häufig und sind wohl untrennbar von Zeiten staatlicher Größe, von einem den einzelnen überschauenden und einordnenden Weltgefühl. Eine Zukunft, wie wir sie uns wünschen, die endlich Sicherheit und Größe vereinigen soll, würde im Salischen, oft auch noch im Staufischen Vorbilder nicht zur Nachahmung, sondern zur *Nacheiferung* finden können, die uns doch noch näher liegen als alles Griechische, und die bereits bewiesene deutsche Möglichkeiten darstellen: eine deutsche Spät-Archaik, die in der Baukunst etwa der Plastik von Olympia entspricht, so in Limburg, Hersfeld, dem früheren Speyer; ebenso deutsche Klassik, die in der Baukunst etwa der Parthenonplastik entspricht, so in den Westteilen von Mainz, Worms, Soest (Patroklus), im Inneren des Münsterer Domes oder auch von St. Gereon zu Köln. Am Würzburger Dome des Bischofs Bruno (1034—45) findet man wenigstens noch einen ähnlichen Grundriß wie in Hersfeld; der Goslarer um 1040, wieder in einseitiger Richtung erstreckt, aber als sächsisches Werk in drei von Pfeilern umgriffene Langhausquadrate zerlegt (1817 zerstört!), und noch mehrere andere sprechen die Sprache jener großen Frühzeit. Auch die Trierer Westfront spricht sie, vor 1047 begonnen, in manchem noch ottonisch wirkend, und unter ganz besonderen Verhältnissen einem ursprünglich antiken Baue vorgelegt. Die Bautätigkeit am Hildesheimer Dome, in Gandersheim, Quedlinburg kann hier nicht verfolgt werden. Aber Speyer weist uns noch einmal nach dem nördlichen Rheine. Seine Seitenschiffe glauben wir fast wörtlich in Maria im Kapitol zu Köln zu erkennen — und der Wölbgedanke wurde erneut in freilich recht anderer Form von Maria-Laach aufgenommen.

Maria im Kapitol ist wieder ein deutsches Rätsel und also eine deutsche

Wirklichkeit. Das Langhaus, 1040 fertig, würde nicht überraschen. Aber die unmittelbar anschließende Ostseite, 1065 geweiht, birgt ein antikes Motiv von strahlender Schönheit, das wir nicht erwarten würden: die Kleeblattanlage von drei Chören. Wir würden das nicht erwarten auf Grund des Salischen, soweit wir es bisher kennenlernten. Wir dürfen es dennoch verstehen aus dem Karolingischen, wie aus dem Staufischen, wie aus dem Barock, d. h. aus dem Ganzen der deutschen Kunst. Sogar als salisch können wir es verstehen. So fremdartig es wirkt, so weit sein Ursprung zurück- und aus dem Germanischen hinwegführt — es ist höchst deutsch schon insofern, als es hier am Rheine eine unfranzösische Möglichkeit verwirklicht. Es zeigt, wie weit ab von allen deutschen Wegen die eigentliche Gotik lag und liegt, obwohl sie in Cambray, Noyon und Soissons sich auch diesen Gedanken einzuschmelzen versuchte. Wie dieser aber bei uns eigentlich gemeint war, das ist erst anderthalb Jahrhunderte später durch neue kölnische Bauten gezeigt worden. Es ist einer jener Gedanken, von denen früher die Rede war, jener früh auftauchenden und wieder versinkenden, die später weniger durch Einfluß als auf Grund eines geheimen Wachstums aus gleicher Wurzel erstaunliche Folgen zeugen. Denn keine abendländische Baukunst steht bekanntlich so wenig wie die deutsche auf dem Grundgedanken des einfach am Boden liegenden Rechteckes. Keine ist von Natur aus so stark auf das Zentralisieren ausgegangen. In karolingischer und ottonischer Zeit war dieses Zentralisieren stets die geheime Triebkraft auch des Längsbaues gewesen. Im salischen Längsbau war es fast allzu plötzlich zurückgedrängt. Ist es nicht ausdrucksvoll, daß es nun an einer einzigen Stelle mit einer bis dahin unerhörten Kraft möglich wurde? Es ist, als sei das aus geheimer Wirkung Verdrängte an einer neuen Stelle zusammengeballt und um so stärker aufgetreten. Dabei ist die klare Gegensätzlichkeit eines Chorraumes gegen einen Langhausweg und einen Eingang unverkennbar. Das ist schon etwas Salisches! An der Westseite erhebt sich denn auch ein gewichtigerer Mittel-turm; da ist keine übergiebelte Einsenkung wie bei den Nordfranzosen, da ist auch hier ein deutsches Westwerk, keine Westfassade. Ist schon darin der deutsche Charakter gesichert, so nehme man ihn auch im Chorteile hin. Wie der ganze Außenbau in seiner wuchtigen und klaren Zusammensetzung großplastischer Körper, so beweist ihn das Innere. Die Seitenschiffe des Langhauses rinnen, um die drei Innenhöre herumgelenkt, weiter und kehren schließlich in sich selbst zum Westen zurück. Sie sind also Umgänge, in die wir durch Säulen blicken, sie sind auch in ihrer Rundform Seitenschiffe salischer Art. Es wäre eine bedauerliche Verwechslung, wenn man hier an byzantinische Vorbilder, gar an byzantinische Stimmung denken wollte.



31. Der Braunschweiger Löwe



32. Kopf eines Bischofs  
Köln, Kunstgewerbemuseum



33. Bekrönung eines Abtstuhles aus Siegburg  
Köln, Schnitzgenmuseum

Viel mehr Klarheit als Geheimnis ist hier, und die Ahnenreihe der Formen ist, wenn sie überhaupt mitzureden hat, westlicher und viel älter: sie geht auf die Villa Hadriani in Tivoli und Ähnliches zurück. Die Wirkung ist feierlich, aber von der reinen Strahlungskraft eines klaren Willens! Nicht betäubt und dumpf gemacht wird der Mensch, keine farbenschwimmenden Mosaiken dürften durch ihren Goldglanz das starke Körpergefühl über-tönen, das an jedem Säulenshafte, jedem der sehr reinen Würfelkapitelle immer sich selber wiedererkennt. Deutsch ist das — und *salisch!*

Eine Ausnahme bleibt der Bau aber, eine Ausnahme wie schließlich auch Speyer. Auch das Ausnahmehafte an sich ist deutsch. Es ist das, was zuweilen mit Geschichtslosigkeit verwechselt wird. Von dieser ist natürlich keine Rede; eine innere Folgerichtigkeit, ein unterbrechungsloses Leben, eine unumkehrbare Richtung ist bei uns so unverkennbar, wie nur irgend sonst beim Abendländer. Aber wenn wir heute allgemein gegenüber geistiger Geschichte auch anderer Kulturen besser mit dem Bilde bedeutender Einzelmenschen auskommen, als mit dem einer einfachen Abspulung, die unterhalb des eigentlich menschlichen Lebens führt, — in unserem Falle dürfen wir uns den Einzelmenschen dieses Vergleiches als einen *Deutschen* denken. Alle großen und vorbildlichen deutschen Geister scheinen jenen menschlichen und besonders abendländischen Zug in einmaliger Stärke aus-zuprägen, der echte Geschichte einbringt, aber freilich nicht einförmiges An-einanderreihen und Weiterzählen von Gedanken und Taten ist: das Vor-greifen, das Abbrechen, das Wiederaufnehmen, das Gegenspiel zwischen gegensätzlichen Möglichkeiten, den Willen, das Dasein *auszurunden*, einen auch in diesem Sinne *zentralisierenden* Willen. Es ist der Wille Goethes. Und so wie Goethes Leben doch wahrlich eine Geschichte darstellt, aber als menschliche und zumal deutsche Einzelgeschichte eine sehr wogende, nicht gleichmäßig fließende, so steht es auch mit aller deutschen Geistes-geschichte im Großen. Jedes deutsche Bauwerk hat sozusagen eine sehr starke senkrechte Beziehung zur eigenen Wurzel, stärker als zum nächsten Stamme. Alle zusammen bilden einen Wald, die französischen eher eine „Allee“. Jedes französische Werk hat eher eine Querverbindung zum nächsten Werke. Noch im Unterschiede der großen deutschen Plastik, deren Aufstieg wir bald zu verfolgen haben werden, gegen die große französische wird dieser Unterschied zwischen senkrechter Wurzelverbindung bei freiem Nebeneinander, und waagerechter Querverbindung bei gereihtem Hinter-einander, zwischen gepflegtem Walde und Allee deutlich sein. Gegen die französische Statuenreihe steht immer die deutsche Einzelfigur — oder als Verbindungsform das Höhere: die *Gruppe* (Naumburg). Jeder deutsche



Künstler ist einzelner und einsamer als der französische, deutschen Bauwerken darin ähnlich. Alle französischen Künstler pflegen sich in Scharen zusammenzutun, in Reihe und Glied zu marschieren, so wie in Frankreich immer eine Kathedrale der anderen die gemeinsame Aufgabe zur nächsten Lösung weiterreicht. Die „Schulen“ der Kunst sind in Deutschland viel seltener; eine der wenigen deutschen „Schulen“ in letzter Zeit war die der Expressionisten, aber ihr Sinn war der, keine Schule zu sein. Aus Erfahrung und Vergleich von allen Lebensgebieten her darf man sagen: wären wir Franzosen, so hätte Maria im Kapitol alsbald Schule gemacht. Wären wir Franzosen, so hätte sich ebenso an die Großtat der Speyerer Einwölbung eine Schule des Wölbens angeschlossen. Da wir Deutsche sind, ist es so einfach nicht gegangen. Erst Maria-Laach hat den Wölbegedanken von Speyer und Mainz wieder aufgegriffen, und es ist eine Ausnahme echt salischer Art, wenn daneben, jenseits der Wölbungsfragen, nun doch einmal eine wirkliche Schule auftauchen konnte. Es ist die Hirsauische gewesen. Auch diese aber konnte nicht aus künstlerischen, sondern rein aus geistlichen Gründen zu einer Schule werden. Maria-Laach und die Hirsauer — in diese zwei ungleichartigen Zweige spaltet sich schließlich das Salische; durch sie, außer durch die rheinischen Kaiserdomen, geht es unmittelbar in die Geschichte unserer Baukunst ein.

Wäre Laach gleich nach der Stiftung weitergeführt, so wäre der Anschluß an Speyer geschichtlich und wahrscheinlich auch den Formen nach deutlicher geworden. Aber aus besonderen Gründen blieb der Bau, den 1093, während der Speyerer Arbeiten, ein Parteigänger Heinrichs IV., der Pfalzgraf Heinrich gestiftet hatte, schon um 1100 liegen. Um 1130, schon nach dem Aussterben des Kaiserhauses, konnte er erst fortgeführt werden. 1152—1156 ist die letzte entscheidende Bauzeit. Die Kirche war aber sicher von Anfang an auf Wölbung angelegt. „Parteigänger Heinrichs IV.“, das könnte man so gut wie von dem Stifter auch von seinem Bauwerke sagen. Wir rechnen es mit gutem Grunde zum Salischen. Als Form des Gruppenbaues stellt es sich dem Speyerer Dome um 1100 zur Seite (Abb. 17). Vielleicht ist der Außenbau das reinste Zeugnis, das Deutschland vom Willen der Salier, wenn auch verspätet, überhaupt hinterlassen hat, — er ist darin so vollendet, wie als Aussage des Staufischen der Wormser Dom uns entgegengetreten wird. Weil aber Maria-Laach schon ein verspätetes Zeugnis des Saalischen ist, melden sich auch staufische Züge. Der Grundriß gibt wieder zwei Chöre, zwei Querschiffe, dazu nun zwei mittlere, zwei östliche, zwei westliche Türme; dazu noch einen in wunderschönen, reichsten staufischen Spätformen angelegten Vorhof, ein „Paradies“. Doppelte Richtung also, von

außen her gesehen, aber selbst der Speyerer Dom vor der französischen Zerstörung und der späteren Wiederherstellung war nicht von dieser Feinheit des Auswiegens bei solcher Kraft und Wucht. An der Westseite der alte Westwerk-Gedanke, eher an Essen als an Limburg a. d. Hardt erinnernd: plastische Betonung der Mitte, also unfranzösisch-deutsch! Das Westquerschiff nicht breiter als das Langhaus, das östliche darüber hinausladend; der westliche Hauptturm viereckig, aber aufwärts in Staffelung zusammengezogen und schon in der Steigerung der Öffnungen bis zu den Klangarkaden von unüberbietbar reinem Wohlklange, wahrhaft musikalisch! Dabei wird der westliche viereckige Hauptturm von Rundtürmen begleitet — Kreisung gegen Kantung gesetzt —, während der östliche nicht nur kleiner ist, sondern achteckig und dafür mit viereckigen Türmen umstellt: Kantung gegen Kreisandeutung. Im ganzen eine feinfühligere Berechnung der Übergreifungen, eine Muskeldehnkraft an allen entscheidenden Stellen, die in den Lisenen und ihren Abständen, noch mehr aber in der Form der Türme, namentlich jener der westlichen Seitentürme, zugleich eine *plastische* Kraft genannt werden darf. Plastik und Feinheit der Verhältnisse: nicht ein Atom dürfte geändert werden in diesem durchdachten Netze freier Entsprechungen. Ein vollendetes Beispiel von gespannter *Kraft!*

Wenn wir *das* einmal wiederfinden, natürlich nicht die Einzelheiten, nichts vor allem, was Nachbildung heißen könnte, aber den Geist, diesen Geist der Freiheit unter dem Gesetze, diese Vereinigung von Einfachheit und Reichtum, von Klarheit und Leidenschaft, von Kraft und Feinheit — dann hätten wir wieder eine deutsche Architektur von nur uns eigenem erhabenem Ausdruck, wie wir sie ersehnen und wie sie freilich nur durch eine ebenbürtige *Lebensform* zu verdienen ist. Dann würde auch die merkwürdige Zweier-Frage verstummen: Antike oder Gotik. Beides ist nicht unverwandt, gewiß, aber beides ist ebenso gewiß nicht deutsch, nicht von uns geleistet, und die geschichtliche Wahrheit ist darum, daß Menschen sonst gleicher Weltanschauung heute in diesem einen Punkte durchaus entgegengesetzte Entscheidungen treffen können: für oder gegen das Griechische, für oder gegen das Französische (Gotische). Wir könnten, wir sollten aber auf das Dritte blicken, das uns eigen ist: das Deutsche. Dabei ist das Kennzeichnende noch nicht schon das Vorbildliche. Besonders kennzeichnend heißt bei uns gerne die Spätgotik. Sie ist wohl für vieles in uns ein Spiegel — aber doch kein Vorbild für neues Wollen. Weit eher schon wäre es der Barock. In salischen, aber auch noch staufischen Zeiten — dann noch in den Backsteinbauten des Ostens — finden wir jedoch, durch uns selber geprägt, Formen einer deutschen Vollkommenheit, die wahrhaft *vorbildlich* ist. Es muß

freilich zugestanden werden, daß alle bisherigen Versuche der Spätzeit, mit salischen oder staufischen Formen zu arbeiten, völlig gescheitert sind. Neoromanik ist fast immer noch schlechter ausgefallen als Neugotik oder Neuklassizismus. Sie muß noch sehr viel schwerer sein, wohl weil ihr Vorbild so viel deutscher ist. Man kann diesem Stile nicht einfach einen Formenapparat entnehmen, der neuen Aufgaben als Kleid sich vorlegen und dann immer noch eine Gesamtschönheit ahnen ließe; es seien denn allenfalls Formen wie die Lisenen, die gerade in Laach mit besonderer Feinheit die Masse sehnig binden und gliedern. Der Stil von Maria-Laach ist rechnerisch nicht leicht aufzuteilen, seine Leistung liegt in einem ungewöhnlich sicheren Gefühle für das Verteilen von Massen. Seine Nachwirkung würde dieses vor allem verlangen. Wer weiß aber, ob nicht, wo nun dieses die Voraussetzung ist — das Gefühl für die Gesamtgestaltung und nicht so sehr die Verwendung von Einzelgliedern —, schließlich noch einmal aus der gliederlosen, wenigstens gliederarmen, stark auf Massenverteilung gestellten deutschen Baukunst von heute in einer späteren und besseren Zeit ihrer Entfaltung eine *gewachsene* Ähnlichkeit erreicht werden wird? Nur eine solche werden wir brauchen können. — Gestehen wir ruhig, daß das Innere von Laach dem Außenbau nicht ebenbürtig ist. Indem rechteckige Einzeljoche, nicht quadratische Doppeljoche, überspannt wurden, mußten die Bogen über den breiteren Seiten überdehnt, „gequetscht“, über den schmälere gestelzt werden: der Eindruck ist nicht wohlthuend und verhältnismäßig allzu karg. In den ritterlichen Panzer des Außenbaues scheint ein mönchischer Geist gesperrt. Auch er ist salischer Zeitgeist, wie wir wissen. Er stellte, nach kurzem Bündnis, den *Gegenspieler* des Kaisertumes!

Er hat seinen reinsten Ausdruck in der *Bauschule* von Hirsau gefunden. Geschichtlich wie stilistisch dürfen wir diese als *hoch-salisch* bezeichnen, wenn auch ihre Ausläufer bis über die Zeit des Kaiserhauses hinausreichen. Es ist billig und also beliebt, die *Wirkung Hirsaus als französischen Einfluß* aufzufassen. Doch der *Einfluß war zunächst und vor allem geistlicher Art*, ferner war er nicht eigentlich französisch im heutigen Sinne. Er kam aus Burgund, das *weniger gotisch dachte als Franzen*, er kam aus einem Teile des salischen Reiches, der zwar nicht deutsch sprach, aber in seiner Kunst, namentlich in der *Plastik des 12. Jahrhunderts, ausgeprägt nordische Züge* in starker Begegnung mit südlichen Einzelformen zeigte; aus einem ursprünglich germanischen Lande, in dem der Name eines unserer Stämme weiterlebt, zu dem Gunther, Kriemhild, Hagen, Volker und Dankwart gezählt werden. Deutsch war Burgund sicher nicht mehr. Es wirkte aber auch gar nicht als Land durch seine Stammeskunst auf uns, sondern als Sitz jenes

auf die ganze Welt ausgerichteten Mönchsordens, den zu Anfang des 10. Jahrhunderts ritterliche Frömmigkeit gegründet hatte. Das Cluniensische ist eine besondere Form des Benediktinischen. Künstlerisch hat Cluny echten Einfluß nach ganz anderen Richtungen ausgestrahlt. Namentlich die „Kunst der Pilgerstraße“ nach Santiago di Compostella zeigt seine überragende Bedeutung. In der Geschichte der südwesteuropäischen Plastik ist sie gewaltig und reicht bis tief nach Spanien hinein. Für uns kam Cluny als geistliche Bewegung und schließlich als kaiserfeindliche Weltmacht in Betracht. Viele Gewissensnöte sind dadurch erzeugt worden. Für unsere Baukunst aber hatte der Sieg Clunys in zahlreichen Benediktinerklöstern und hatte namentlich die Gründung Hirsaus eine ganz besondere Folge, die keineswegs als eine *Bereicherung* von außen zu verstehen ist. Speyer, Mainz, die Kapitolskirche, Laach, sie alle zielten in verschiedener Weise auf die Wölbung hin. In den Seitenschiffen hatten Maria im Kapitol wie der ältere Speyerer Dom, im Mittelschiffe die rheinischen Kaiserdome und Laach die Kreuzwölbung erreicht. Wo aber Hirsau maßgeblich wurde, da bedeutete das ein Festhalten an der Flachdecke — eine Hemmung, wenn nicht eine Rückbildung; das, was man heute „Reaktion“ nennt. Soweit Hirsau Macht reichte — und sie war groß —, wurde der Gedanke der Mittelschiffswölbung erstickt. Das war *Sprache!* Man muß sich klarmachen, daß der Wölbungsgedanke seinen letzten Sinn keineswegs im Technischen hat. Gewiß handelt es sich um ein technisches Verfahren, das berechnet und gekonnt sein muß. Aber das gilt für jeden Baugedanken, und gerade die Technik ist bei den Hirsauern sogar eine besondere Stärke. Sie hätten nur zu wollen brauchen, das Können wäre da gewesen, wenn irgendwo, — aber der Wille zielte nach einer anderen Richtung. Künstlerisch bedeutete das Kreuzgewölbe ja die letzte Vollendung der großen Wendung gegen die römische Basilika (gegen St. Peter selbst), die mit dem Karolingischen begonnen hatte. Sie war zuerst im Grundriß erreicht, durch die Zerlegung in Quadrate, mehr rechnerisch als sinnhaft wahrnehmbar. Sie drang in die Wände durch den Grundsatz der Umgreifung (irreführend „Stützenwechsel“ genannt). Sie eroberte mit den vorgelegten Halbsäulen (irreführend „Dienste“ genannt) die gesamte Höhe der einzelnen Wand. Mit der Unterscheidung zwischen Haupt- und Zwischendiensten wurden die Ecken des Grundquadrates zu aufrechten, wie mit Lanzen abgesteckten Grenzpfosten, das Grundquadrat wurde in den Aufriß hineinerobert. Im Kreuzgewölbe neigten sich die Wände selber in Durchdringung zueinander. Mit dem Schnittpunkte der Grate, im Scheitelpunkte, war der Mittelpunkt des Grundquadrates über dem Boden oben im Gewölbe festgelegt. Durchweg ging die

Bahn von der rein geistigen Berechnung zur Versinnlichung, von der unsichtbar zu ziehenden Teilungslinie zum Körper: die „Dienste“ sind zunächst verkörperte Teilungsweiser der Aufgliederung. Alle Grenzlinien eroberten sich körperliche Formen, in denen sie sich versinnlichten. In diesem Punkte ist ohne Frage die nordfranzösische Kunst weit folgerichtiger vorgegangen. Die Verwirklichung der Schnittlinien in den Rippen, die Verwirklichung des Mittelpunktes im Schlußsteine sind normannisch-französische Eroberung. Ihr technischer Wert wird oft überschätzt, sicher stand er im Dienste des künstlerischen. Die „Gotik“ ist nichts anderes als die nordfranzösische Form, das Kirchenhaus einzuwölben und aufzugliedern. Fast gleichzeitig mit den rippenlosen Kreuzgewölben von Speyer werden die gerippten gefunden, und sie mit einigem anderen führen in reißender Folge, im Laufe von knapp einem halben Jahrhundert, zum ersten gotischen Bau von St. Denis. In Frankreich selber (so in der Normandie) bedeutete auch cluniazensische Einwirkung keineswegs Hemmung des Gewölbebaues.

Daß die gerade technisch so hervorragenden Hirsauer Bauleute ausnahmslos die Wölbung des Mittelschiffes vermieden, kann nur einen geistigen, einen seelischen Grund gehabt haben, der so auch nur in Deutschen wirken konnte: den Ausdruck einer besonderen Frömmigkeit, die Rückkehr zum Altchristlichen — zurück nach Rom, zu St. Peter! Schon in Limburg a. d. Hardt war auf freiere Weise Ähnliches angedeutet. Dennoch entstanden keine altchristlichen Basiliken, sondern deutsche Kirchen; aber Deutschland kam dadurch im Ganzen mit der Wölbung viel langsamer voran. Auch hier spiegelt die Baukunst die innere Geschichte deutlicher, die deutsche erweist sich stärker als die französische besessen von außerkünstlerischen Ideen, von Ideen überhaupt. Sie nimmt sie auf die Dauer ernster. In Frankreich wurde weit bewußter und siegreicher der Kampf der Kunst gegen das Mönchische durchgeführt. Suger von St. Denis, der die erste gotische Kathedrale hinstellte, hatte diese Kunst in schriftlichen Auseinandersetzungen mit Bernhard von Clairveaux zu vertreten. Er bekämpfte das Mönchische. So sind auch die Cisterzienser nicht, wie man früher glaubte, „die Schrittmacher der Gotik“ gewesen; sie waren vielmehr die Nachfolger der Cluniazenser, als diese selbst zu sehr verweltlicht waren. Sie waren es auch in der schlichten Auffassung des Gotteshauses. Erst recht dachten so unsere Hirsauer. Nicht der Prunkbau des Hugo von Cluny, sondern der schlichtere und sinngerechtere des Maiolus, der diesem voranging, wurde in St. Peter und Paul zu Hirsau (Fig. 14) als Grundform angenommen. Die Form, in der das schwäbische Kloster zur cluniazensischen Vormacht wurde, ist ein bezeichnender und in vielen Fällen beobachteter Vorgang. Noch als man

1059 dort die Aurelius-Kirche baute — mehr in der Art der Michaelis-Kirche auf dem Heiligenberge bei Heidelberg, mehr in fränkischer Weise —, herrschte dort im Kloster wie überall der aus dem Ottonischen ererbte freiere und lebensfrohere Geist alter deutscher Prägung. 1069 kam Wilhelm von St. Emmeram aus Regensburg nach Hirsau, er erhielt die Klosterleitung und wurde ein schon gestrenger Abt. Dann erschien für ein Jahr ein Südfranzose, ein Mann aus der Hauptlandschaft der späteren Hugenotten, Bernhard von Marseille. Er überzeugte den Abt Wilhelm endgültig von der Notwen-

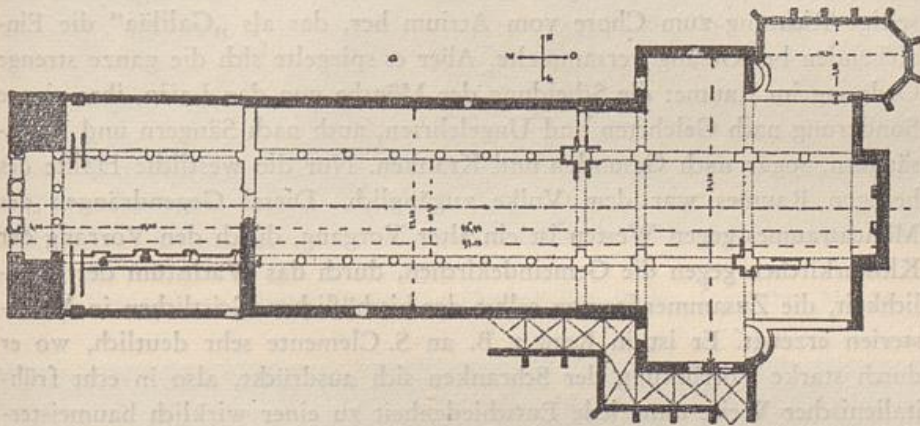


Fig. 14. Hirsau. St. Peter und Paul

digkeit der „Reform“. In Niederschrift wurden die „Gepflogenheiten“ (consuetudines) aus Cluny eingeholt. Mönche gingen hin und her, und als 1082—1091 die Peter-Pauls-Kirche entstand, wurde sie nach den neuen Vorschriften gestaltet. Auch diese Kirche haben die Franzosen (1692) zerstört, aber ihre Form ist festgelegt. Während in der Aurelius-Kirche wenigstens die Seitenschiffe gewölbt gewesen waren — im Sinne der Zeit Heinrichs III. —, wurden selbst sie in der neuen Kirche flach gedeckt. Die Krypta verschwand. Dabei herrschte wie in Speyer gebundenes System, sogar in sehr reinen Quadraten — wie denn alles, was die Hirsauer taten, sehr sauber und sorgfältig geschah. Reinste West-Ost-Richtung war selbstverständlich. Drei Quadrate im Querhause, das Chorquadrat von Nebenschiffen begleitet, selber platt geschlossen, aber wohl schon früher mit kleinen Apsiden in den Winkeln versehen. Die Staffelung der Chöre bleibt jedenfalls auch in größerer Ausbreitung immer cluniazensisches Zeichen, auch in der Normandie. Das Schiff, sehr langgestreckt, eine geregelte Folge, hing eng mit den neuen Forderungen zusammen. Eine Vorhalle, dann eine Vor-

kirche; von den acht weiten Bogenöffnungen des Hauptschiffes auf Säulen die achte als „chorus minor“ vor der Vierung abgetrennt. Das ist die Grundform für zahlreiche deutsche Kirchen geworden, die nun ohne Einfluß des Kaiserhauses, von der kämpfenden Kirche aus angelegt und durch die Mönchsordnung, nicht durch den künstlerischen Willen in der Anlage bestimmt wurden. In der Anlage — in der Ausführung drängte sich das Künstlerische doch unvermeidbar ein. Die „Prozession“ der Formen war im Maiolus-Bau von Cluny die Spiegelung der wirklichen Prozessionen, die in die Kirche feierlich einzogen. Schon von daher empfingen diese ihre einseitige Richtung zum Chore vom Atrium her, das als „Galiläa“ die Einziehenden bei Gesang versammelte. Aber es spiegelte sich die ganze strenge Ordnung im Raume: die Scheidung der Mönche von den Laien, ihre eigene Sonderung nach Gelehrten und Ungelehrten, auch nach Sängern und Nichtsängern, sogar nach Gesunden und Kranken. Nur die westliche Hälfte des heiligen Raumes war dem Volke zugänglich. Dieses Gegendrängen des Mönchsraumes gegen Westen ist ein alter Vorgang, durch den Vorrang der Klosterkirchen gegen die Gemeindekirchen, durch das Wachstum der Geistlichkeit, die Zusammenfassung selbst der bischöflichen Geistlichen in Monasterien erzeugt. Er ist in Rom z. B. an S. Clemente sehr deutlich, wo er durch starke Vorrückung der Schranken sich ausdrückt, also in echt frühitalienischer Weise ohne jede Entschiedenheit zu einer wirklich baumeisterlichen Tat. Bei den Hirsauern bezeichnet das östliche Joch des Langhauses durch Pfeiler statt Säulen den Beginn des stehenden, den Klosterinsassen gehörigen Raumes. Hier war der „chorus minor“. Die Vierung selbst hieß Chorus: sie barg die Sänger. Musik und Glockengeläute waren von großer Wichtigkeit. Fast immer war Gottesdienst, alle Plätze waren genau bestimmt. Über den Pfeilern erhoben sich Türme. Das letzte Joch vor der Vierung wurde gerne gewölbt — wodurch noch einmal jeder Gedanke an eine deutsche Unfähigkeit zur Wölbetechnik als Grund hirsauerischer Bauweise widerlegt wird. Nebenhöre, vom mittleren aus nicht unmittelbar zugänglich, nahmen besondere Übungen, auch Geißelungen auf. Schon die wenigen Reste der Peter-Pauls-Kirche des deutschen Mutterklosters beweisen die für die ganze Richtung bezeichnende äußerste Sorgfalt in jeder Ausführung. Die Quadern sind glänzend sicher geschnitten, bearbeitet, gefugt. Die Betonung der Waagerechten, wie ein schärfster Einspruch gegen die Scharung senkrechter Steilgruppen im kaiserlichen Speyer, geschah durch ein starkes Simsband, das die Obermauer gegen die Stützen- und Bogenreihe abschloß. Aber hier zeigte sich, daß das Wissen um die senkrechte Teilung nicht fehlte, sondern nur bewußt überklungen wurde. Es durfte sich be-



34. Empore aus Kloster Gröningen (Ausschnitt). Berlin, Deutsches Museum



35. Bogenfeld von St. Godehard. Hildesheim





36. Grabengel. Hildesheim, Andreasmuseum

scheiden anmelden, und das geschah durch die „Absenker“, kurze senkrechte Pfostenbänder, die, auf die Mitte der Stützen zielend, nicht diese selbst, sondern den Zwischenraum durch Einschließung und Umgreifung betonten — also doch ganz und gar nicht wirklich altchristlich gemeint! (Zielten sie dagegen nach den Bogenscheiteln hin, so würden nicht diese, sondern die Stützen betont sein.) Dies, ferner die Ausgestaltung der Würfelkapitelle mit immer feiner unterteilten und wie aufeinandergelegten Scheiben, dann die Gepflogenheit, Sockelprofile, an sich höchst formvoll gebildet, an Türen einfach hochzuführen — ein uraltes Erbe verratend, gleichsam ein Hineindringen vorarchitektonischen Ornamentgefühles, dem der bewußte Verzicht auf die Wölbekirche das Tor geöffnet hatte —, das sind die Hauptzüge, die die Hirsauer entwickelten. Sie schulten ihre eigenen Leute in jeder erdenklichen Weise, aber sie konnten nicht hindern, daß das Leben der einzelnen Landschaften sein Recht innerhalb der gesteckten Grenzen geltend machte. Thüringen scheint eine der ersten gewesen zu sein, in die der neue Wille eindrang. Reinhardtsbrunn war dort das erste Hirsauer Kloster. Um 1103 folgte die Kirche auf dem Petersberge bei Erfurt (bis 1147), 1112 das herrliche Paulinzella (Abb. 18). Diese Gründung einer Ritterswitwe Paulina ist im 17. Jahrhundert durch Blitzschlag endgültig zur Ruine geworden. Auch dieser Bau ist rein salisch gedacht, wenn auch nicht kaiserlich-salisch: Klarheit und Kraft, nun zu höchster Feinheit geadelt, ist das Entscheidende. Nach 1142 folgte der in manchem reichere Neubau von Talbürgeln. — In Schwaben selbst ist Alpirsbach das älteste erhaltene Beispiel. Hier wie in allen bezeichnenden Fällen, die in jeder Kunstgeschichte leicht aufzufinden sind, ist das uns Angehende das sehr klare und asketisch nüchterne Schema. Klar und nüchtern, das sagten wir schon von Limburg a. d. Hardt und Hersfeld. Es ist die Einseitigkeit der Richtung, die nun auch die Bodenerstreckung ergriff (durch Beseitigung der Krypta), das rein Tektonische der Einzelformen, der Würfelkapitelle wie der Schachbrettbänder und der überhaupt fast stets weder Pflanze noch Lebewesen anerkennenden Ornamentik. Sachsen hat mit Hamersleben (ab 1120) und St. Godehard zu Hildesheim, 1113 gegründet, freilich erst 1172 vollendet, seinen sehr eigenen Beitrag gegeben. St. Godehard hat aber wieder zwei Chöre — ist das hildesheimisch oder ist es schon die Wiederkehr des Ottonischen im Staufischen, die wir öfters finden werden? Im Schiffe zeigt sich der alte sächsische Stützenwechsel, immer zwei Säulen nach einem Pfeiler. Es ist lehrreich: jetzt zum ersten Male dürfen wir das sonst irreführende Wort allenfalls gebrauchen, insofern wenigstens ein einheitlicher waagerechter Zug der Wände durch Gesimse und Absenker gesichert erscheint, ja, als zehn, nicht etwa zwölf Bogenstellungen

da sind und nur acht Fenster ihnen im eigenen Zuge, also in der Senkrechten ungenau, entsprechen. Dies ist ein tiefer Unterschied gegen das ottonische St. Michael. Auch er gründet sich auf jene Rückläufigkeit des Wollens, die das in jedem Sinne einseitigere Wesen des Salischen überall zuläßt. Der Ostchor mit Umgang und Kapellenkranz ist ein unzweifelhafter Eindringling aus Frankreich und hat weder mit Hirsau noch mit Cluny zu tun. Hier ist ein Einfluß einmal da. Wie er hineingearbeitet wurde, so daß aus vielfältigen Elementen, aus Salischem, Sächsischem, Hirsauischem und Französischem ein reiches und höchst einheitliches Ganzes entstand, spricht St. Godehard für eine deutsche Fähigkeit, die uns nun noch über die Grenzen des Salischen hinausblicken läßt: es ist die Fähigkeit des An eignens, des Weiterdenkens, des Einschmelzens, des Verbindens, der „Vereinigung von Unvereinbarem“, die nur *eine*, eine am meisten und oft allein beachtete, aber keineswegs *die einzige* Seite deutschen Wesens darstellt. Dieses ist viel reicher, sein „sowohl als auch“ heißt, daß es sowohl die aneignende und verarbeitende Kraft besitzt als die urschöpferische, — und *sowohl* das „sowohl als auch“ *als* das „entweder oder“. Das Reiche und Mehrfältige in höchst schöpferischen Formen war vom Karolingischen in das Ottonische hineingewachsen und mußte im Staufischen wiederkehren. Beide Mächte scheinen, noch und schon, in St. Godehard hinein. Und dennoch hat selbst dieser reiche und merkwürdige Bau noch sein salisches Gesicht, in alledem, was daran hirsauisch ist.

Das Hirsauische ist wohl cluniazensisch als Gesinnung, aber es ist doch deutsch und salisch als Bauweise, es ist auch salisch, d. h. klar und groß und sauber. Das eigentlich Salische, hatten wir gesagt, denke nicht „sowohl als auch“, sondern „entweder oder“. Ein grausames und furchtbares Entweder-Oder stand über dieser Zeit: Kaiser oder Papst. Die ganze abendländische Welt wurde davon angegriffen, das ganze deutsche Volk, ja das Reich dadurch gespalten. Dennoch tun wir recht, wenn wir auch diejenigen Formen salisch nennen, die die Gegner des Kaisergedankens zur Sprache wählten. Die Kampfweise wurde doch dem ganzen Zeitalter, auch den Gegnern, vom Kaiserhause aus aufgezwungen: mit mächtigen und großen Hieben, mit wuchtigen und klaren Bewegungen, mit großen und einfachen Schritten vorzugehen. Deutsche waren auch die Feinde des Kaisers. Wieder erwies sich die Baukunst als Sprache. Mit Recht trägt, was sie auf beiden Fronten ausrief, den Namen des großen Geschlechtes, das nach einem Jahrhundert gewaltiger Tätigkeit um 1125 mit Heinrich V. erlosch.

## SALISCHE DARSTELLEND KUNST

## DIE PLASTIK

Zum ersten Male stellen wir die Plastik voran. Dies soll zum Ausdruck bringen, daß wir jetzt zum ersten Male *größere* Formen — dann, daß wir zum ersten Male, wenn auch noch keineswegs vor- oder gar alleinherrschend, *echte plastische* Formen finden werden. Es drückt zugleich aus, daß die Malerei, namentlich die der Bücher, daß gleich dieser auch alle Kleinkunst etwas zurücktritt, ohne natürlich aufzuhören. Sie wird uns noch genug zu sagen haben. Sie tritt aber doch zurück in dem Maße, als das Monumentale und Plastische steigt. Die Zeit des echt Malerischen liegt noch weit! Das verschiedene Wachstumsalter der Künste muß uns bei alledem bewußt bleiben. Wir können in salischer Zeit wohl schon erwarten, daß frühe, archaische Plastik auftrete, wir können aber nicht erwarten, daß sie auch schon siege und die letzten Nachwirkungen der Antike ganz verscheuche, die die Baukunst längst hinter sich gelassen hatte — geschweige gar, daß sie deren schon klassische Größe erreiche. Eine Leistung von der hohen Stellung Maria-Laachs, die gebieterisch über allen Zeitwandel sich hinausreckt, war in der Plastik noch nicht möglich. Es ist nicht denkbar, daß irgendeine geschaffene, gar eine menschendarstellende Gestalt sich mit der gleichen Wucht gegen das Freie hin hätte behaupten können, wie nur die westlichen Seitentürme von Laach, ja nur wie ihre oberen, so unbeschreiblich kraftvoll gespannten Endigungen. Erst der Braunschweiger Löwe konnte das, im späteren 12. Jahrhundert, — schon echte Plastik, aber auch er noch keinen Menschen darstellend. Zur klassischen Menschendarstellung, zur Klassik überhaupt konnte unsere Plastik erst in der Spätzeit der Staufer reifen. Dann wird gleichzeitig die Baukunst sich gelegentlich schon etwas aufweichen, sie wird schon einen leisen Hauch von Überreife zeigen können, während die Plastik eben erst hochgewachsen, soeben erst gereift ist. Das ist der Unterschied des Wachstums. Die Plastik reift später, die Architektur ist das geschichtlich Ältere, sie hat bei gleichzeitigem Dasein die längere Vergangenheit in sich und also auch die früher bewährte, weil früher *fertige* Leistung. Die Malerei aber tritt etwas zurück, weil ihr Vorrang in karolingischer und ottonischer Zeit doch nur künstlich gewesen war. Damals war sie entweder Diener der Baukunst, dann war sie als solcher echter, und dann standen ihr, namentlich in staufischer Zeit, auch große Aufgaben be-

reit, dann war sie echt als Stil, aber das hieß auch, daß sie nicht malerisch war. Oder sie war malerisch, dann lag sie noch im Banne der Spätantike. Die Bekämpfung dieses Bannes konnte eine Zeitlang das Malen selber unsicher machen.

Die Plastik aber zeigt uns diesen Kampf an der zunächst zukunfts-wichtigsten Stelle. Er geht hin und her, und es wäre ein arger Irrtum, wollte man glauben, er sei in einer reinen Abfolge der Zeit, als Ablösung des Alten durch das Neue zu schildern. Wir versuchen ihn uns in einer inneren Folge klarzumachen, die mit der geschichtlichen nicht rein übereinstimmt. In der Zeit Heinrichs IV. finden wir beides, das Alte wie das Neue, das Bildhafte wie das werdende Körperhafte nebeneinander, und noch am Schlusse des salischen Zeitalters sind die Kämpfer durchaus nicht auseinander gelöst. Der Kampf geht weiter, der Sieg neigt sich im Laufe des 12. Jahrhunderts deutlicher dem Grundsatz des Plastischen zu; aber völlig, den Griechen etwa vergleichbar, hat nicht einmal unsere Klassik des 13. Jahrhunderts ihn errungen, — jene kurze, groß plastisch denkende Zeit, jenseits deren alsbald von neuem ein nunmehr eigenes Malerisches nach der Welt auch der gemeißelten Gestalten greifen sollte. Die unterlebensgroßen (nicht ganz einen Meter hohen) Reliefs mit Rittern und Heiligen aus St. Mauritius in Münster (jetzt Westfälisches Landesmuseum) lassen keinen Zweifel an einer immer noch malerischen Grundhaltung des Sehens, auch wo der Steinbildhauer die Form verwirklichte. Man braucht noch gar nicht nach Byzantinischem auszuschaun. Es genügt ein Blick auf spätromische Grabsteine wie jenen des Valerius Priscus im Wiesbadener Museum (2. Jahrhundert nach Christus), um die Herkunft aus dem spätantiken „Raumillusionismus“ festzustellen. Der wannenartig zurückgewellte Grund ist nicht in seiner tastbaren Härte gemeint, in seiner Wirklichkeit, sondern unwirklich, mit einer nur dem Auge faßbaren Bedeutung, als Vertreter des Raumes, schattenfangend und die Gestalt als Bild in sich aufnehmend. Die Füße „hängen“ nicht (häufig werden sie so mißverstanden, auch bei späteren französischen Säulenfiguren wie denen von Chartres kommt das vor), sondern sie sind perspektivisch, in Aufsicht, von oben gesehen. Auch ihr Fußboden steigt dem Sinne nach nicht in Wirklichkeit, sondern er „flieht“, er verjüngt sich für das Auge. Die Gestalten schwimmen im Bildraume, sie stehen nicht vor einer Platte. Das körperliche Hintereinander wird ihnen aufgezeichnet, und die Keime des kommenden Plastischen liegen überall da, wo etwas vorkragend sich schon greifbar uns in die Hand legen möchte, so bei den Beinen und der faltenarmen Gewandung darüber. Eine Falte aber ist doch noch meist weniger aufgelegt und hochgetrieben, als

ingezeichnet und eingeritzt. Ein Auge ist wohl halb schon wieder Körper, aber zugleich doch — mit den Mitteln des Bohrlochs erreicht — *Blicke* im noch ottonischen Sinne. Die Figuren befanden sich an den Osttürmen der Kirche, die unter Bischof Friedrich von Meißen (1063—1084) erbaut waren. Dort schwebten sie mehr, als daß sie standen. Aus ihrer Höhe und Ferne fingen sie einen Blick auf, der immer noch sie halb nachmalen, halb nachzeichnen sollte, aber nicht sie hinstellen und umgreifen im Auftrage eines ebenbürtigen Tastgefühles und als nur verlängerter Tastsinn. Ähnliches darf von den Xantener Ritterreliefs (Michaelskapelle beim Dome) gelten, sowie von verschiedenen Relieffiguren der Abteikirche zu Werden und ihrer Krypta. Unter ihnen sind zwei (nur 67 cm große) Reliefs mit stehenden Diakonen, heute hinter dem Hochaltare vermauert, besonders hervorzuhoben. Sie stammen gleich den anderen aus der Zeit des Bischofs Adalwig (bis 1080, also echtste Zeit Heinrichs IV.). Es ist eigentlich nicht recht einzusehen, warum zwischen Franzosen und Italienern heute noch ein so verzweifelter Streit — von dem Amerikaner Kingsley Porter mit überlegener Ironie verfolgt und abgeurteilt — über den Vorrang von Modena oder Moissac-Toulouse (nahe an 1100) tobt. Die vielgenannten Figuren des Kreuzganges von Moissac sind auch nicht weiter, nur zeichnerisch etwas schärfer als die Plastik von Werden, die Jahrzehnte älter ist. Freilich wird man auch von dieser sagen können: sie ist nicht echte Plastik, sondern hochgewelltes Bild. — Dies gilt namentlich auch von den Grabmälern des späteren 11. Jahrhunderts. Man darf sich vor ihnen daran erinnern, daß es auch völlig flache Grabplatten in Mosaik gibt und daß solche einstmals den plastisch gearbeiteten Grabmälern vorangegangen sein können — ja daß die Flachritzung in Stein wie Metall auf diesem Gebiete jahrhundertlang noch nicht erloschen ist. Das bekannteste Beispiel ist die Platte für Heinrichs IV. Gegenkönig Rudolf von Schwaben im Dome von Merseburg (Abb. 19). Sie stand sicher nicht allein und ist wohl nur durch Zufall der Erhaltung das älteste Beispiel. Die Kirche von Gernrode bewahrt wenigstens in einem um 1520 gemalten Tafelbilde die Erinnerung an ein wahrscheinlich noch älteres Stück der gleichen Gattung, die Grabplatte Geros selber (gest. 965), und es ist reizvoll zu sehen, wie dieses hochgewellte Bild einer Schein-Reliefplastik zwischen seinen zwei malerischen Welten schwebt: der vergangenen spätantiken, die es im Urbilde einst noch umspülte, und der neuen, selbständig abendländischen, die jetzt mit den Wirkungen jener alten zugleich den Eindruck des einst plastisch Gegebenen spiegelt. Ob das Urbild wirklich noch im 10. Jahrhundert entstand, ist natürlich schwer auszumachen. Die Xantener Rittersteine von St. Michael beweisen die Mög-

lichkeit der aus dem Gemälde ersichtlichen Formen mindestens schon gegen die Mitte des 11. Jahrhunderts, vielleicht also auch schon früher. Zugleich dürfen wir in jenem Gero-Grabmal sehr deutlich den Vorläufer des bekannten Wiprecht von Groitzsch (um 1230) erkennen. Was die Merseburger Bronzeplatte so lehrreich macht, so überzeugend einmal für den anderen Altersstand der Plastik — zur Zeit, als der zweite Speyerer Dom wohl schon begonnen war! —, dann aber für einen aufsteigenden Willen zu späterer Größe, das ist die Begegnung von Bild und Relief in nun fast lebensgroßem Maßstabe. Die ganze Platte ist fast zwei Meter hoch! Zugleich sehen wir, daß der Bronzeuß der sächsischen Gießhütten nicht erstorben ist; er wird die deutsche Kunst noch lange begleiten. Man hat das Gefühl, man brauchte die Figur nur ein wenig einzudrücken — und man erhielte ein flaches Bild in Mosaik oder Zeichnung. Aber das Bild ist eben hochgewellt, leise gebläht. Was da von innen her es aufwellt und vortreibt, buckelt und leise bewegt, das ist doch schon der plastische Wille, der nur noch sehr zaghaft ist und ungleichmäßig zugreift. In Hildesheim hatten wir ihn in noch stärkeren Banden, aber auch mit noch deutlicheren Einzeldurchbrüchen erlebt. Selbst daran aber erinnert der jäh vorspringende Kopf (der auf keiner üblichen Abbildung zu ahnen ist). Er wirkt wie in eine Platte eingelassen, und sein Vorspringen erinnert ein wenig an das Verhältnis eines Türklopfers zu einer Bronzetur. Die „hängenden“ Füße sind auch hier perspektivisch gemeint. Die Sporen könnte man geradewegs zu den aus den Münsterer Mauritiusreliefs bekannten Dreieck- und Nischenformen ergänzen. Alles Hintereinander wird in noch-malerischer Überschneidung aufgezeichnet. Die Augen waren aus Glasfluß eingesetzt. Das Ganze ist von einer schimmernd schwimmenden Allgemeinheit, auch was die Person angeht. Hier ist sicher kein Bildnis, sondern nur eine abgezogene gestaltliche Vertretung. Die Platte kann nur sehr bald nach dem Tode des „Pfaffenkönigs“ entstanden sein, den die päpstliche Partei gegen den Kaiser aufgestellt hatte. Auch die rühmende Inschrift wäre schon nach kurzer Zeit nicht mehr anzubringen gewesen. Rudolf hatte in der Schlacht gesiegt, aber doch hatte Gott gegen ihn entschieden: er starb noch am Abend. Wie jene Zeit solche Dinge sah, lehrt die wohl früh verbreitete Erzählung, daß der Schwabe selbst die abgehauene Schwurhand, die er „gegen seinen König“ erhoben hatte, als Mal und Zeichen himmlischer Strafe empfunden habe. In dieser Art haben wir uns die Sittlichkeit der Zeit zu denken: die Treue wurde täglich gebrochen, sie geriet immer zwischen neue Zwistigkeiten, aber sie war ein sehr lebendiger Begriff! — In Enger bei Bielefeld befindet sich ein wohl etwas späteres Werk ähnlicher Größe und ähnlicher Haltung, aber aus

Stück. Der inschriftlich als „Heiliger und König“ Gepriesene gilt als Widukind. Tatsächlich kommt dieser unter den Heiligen vor. Die Kirche sah nur seine Bekehrung, so wie eine heutige Richtung der Geschichtsbetrachtung nur seinen vorangehenden Widerstand sieht. Zur geschichtlichen *Gestalt* gehört freilich beides. In der Figur von Enger will einiges schon sich echter plastisch vorrunden; das Ganze verläßt den Bann des alten, nachklingenden Raumgeföhles doch nicht recht. Auch hier sind selbst die ausgebohrten Augen noch „ottonisch“.

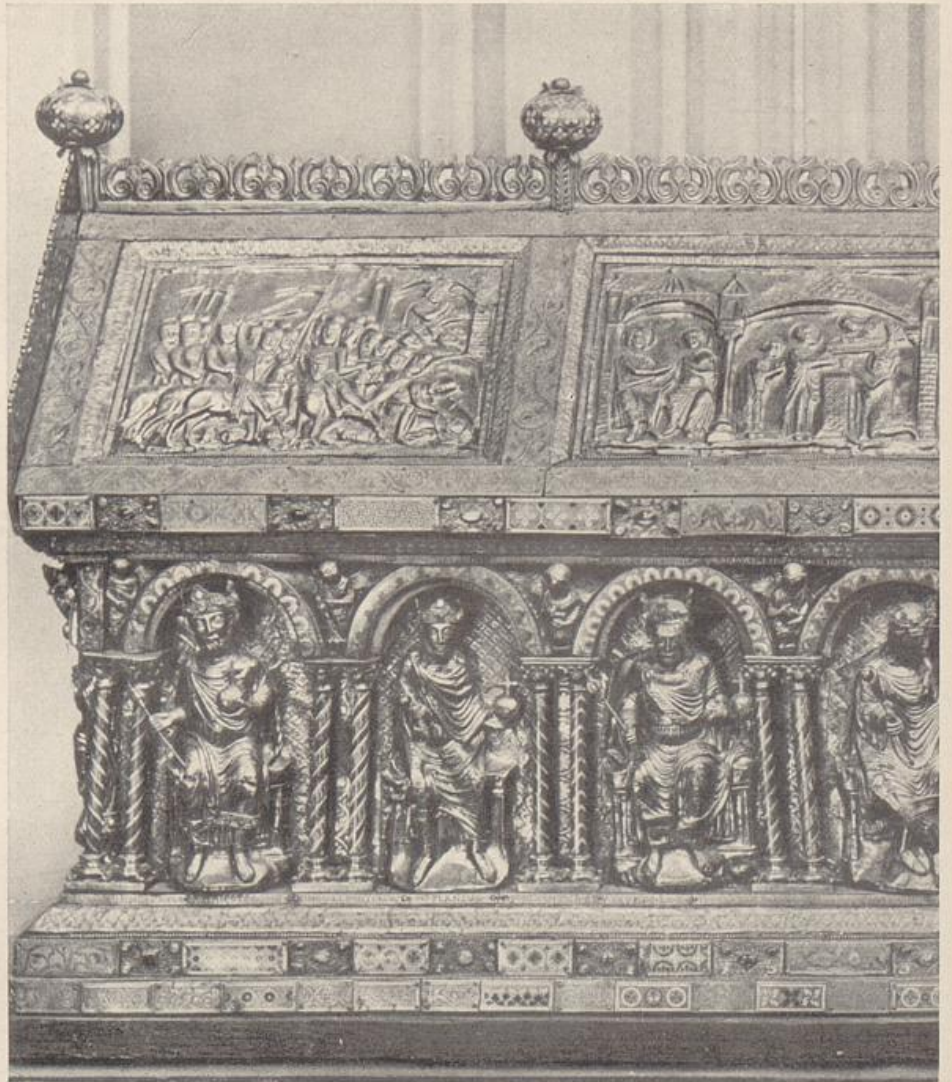
Dennoch fehlt es nicht an ungestörteren Zeichen des kommenden plastischen Willens, an plastischer Archaik, und wir dürfen uns darauf verabreden, in ihnen gerade das *Salische* engeren Sinnes zu sehen. Der Gegensatz läßt sich einmal auch als klare Geschichte, als Ablösung des Älteren erfassen beim Vergleich zweier berühmter Sitzmadonnen (Abb. 20/22). Auch sie, wie fast alles Wichtige der salischen Plastik, gehören unserem Nordwesten an. Die ältere ist nun freilich so alt, daß sie vielleicht auch schon beim Ottonischen ihren Platz gehabt hätte, aber doch nur in Heinrichs II. Zeit: die goldene Muttergottes des Essener Münsterschatzes. Sie zeigt eine sehr merkwürdige und frühzeitliche Technik, die mehrfach gerade in Deutschland nachzuweisen ist (einmal auch in Frankreich, bei der Fides in Conques). Ein holzgeschnittener Kern ist mit vergoldetem Silberblech überzogen, die Augen haben Zellenschmelz. Daß der Hildesheimer Domschatz heute noch ein ursprünglich nahe verwandtes, nur barock wiederhergestelltes (und dabei abscheulich entstelltes) Schwesterstück birgt, mag ein Fingerzeig sein: man könnte die Eva von Hildesheim an den Anfang stellen, noch vor die Essener Madonna — und nur um so eindrucksvoller wird der Gegensatz in der Madonna des Bischofs Imad sein (1051—1067), die das Paderborner bischöfliche Museum bewahrt. Jeder Schritt in der Zeit vorwärts bedeutet dieses Mal einen Verlust an Lebendigkeit und einen Gewinn an plastischer Festigkeit und Haltung. Selbst der Zufall, daß die ursprünglich ebenfalls mit Goldblechüberzug versehene Imad-Madonna heute nur noch in ihrem hölzernen Kerne da ist, darf mehr als einen Zufall bedeuten. Sicher konnte das Essener Werk nicht im gleichen Maße durch den plastischen Kern allein wirken. Bei der Paderborner vermissen wir den Überzug kaum. Auch die Maßstäbe wachsen innerhalb dieser kleinen, nur für die Betrachtung gebildeten Reihe: von dem Kleinfigürchen der Hildesheimer Türe über die 75 cm große Essener zur 1,12 m großen Paderborner Figur. Mag ein Zufall oder der auslesende Wille der Betrachtung nur die Reihe so fügen — sie ist jedenfalls beredt, und sie stellt eine gesicherte Abfolge dar: Metall, dann Holz unter Metall geschoben, dann Holz — ein wenig und mit aller



Vorsicht und nur zum Lerngebrauche darf man sich das als Sinnbild einer Entwicklung merken. Sie verläuft bezeichnenderweise, ohne den Stein zu streifen, dessen Bedeutung wir wohl schon kennen, der aber doch bei uns, anderen Ländern gegenüber, zurücksteht, und zwar wegen der bei uns zweifellos geringeren Bindung der Plastik an die Baukunst. Schon hier verdient sie hervorgehoben zu werden. — In der Hildesheimer Eva (Abb. 20—22) herrscht ein Leben von fast augenblicklicher Bewegtheit, wie durch kühne und schnelle Beobachtung festgehalten; in der Imad-Madonna ist eine fast buddhahaft feierliche Strenge, eine echte und rein archaische Haltung da; die Essener Madonna steht etwas vor der Mitte, näher an Hildesheim. Das Überziehen mit Goldblech kann wie ein technisches Sinnbild der künstlerischen Anschauung gedeutet werden: auch sie um- und überzieht noch das Greifbare mit Schein und Schimmer. Man muß sich dabei des Zaubers bewußt sein, der in buchstäblichem Sinne dem Metall und namentlich dem Golde anhaftet. Bis zum Wahne der Goldwährung hält er noch heute, wenn auch ins Papierene verdünnt und verblasen, die abendländische Menschheit gefangen. Für den urtümlichen Menschen aber, also auch für den salischen, ist das Gold von unmittelbarer und tieferer Zaubergewalt, mehrstimmig zu ihm redend, belastet mit Sagen von Drachen und Helden und eingebannter lockender Gefahr, von Zwergen und Trollen und unterirdischem Geheimnis — zugleich aber Sinnbild des Lichtes, der Sonne, der Göttlichkeit. Wie der Metallschimmer die Imad-Madonna veränderte, können wir uns schwer vorstellen. Wichtiger ist, daß sie gerade ohne jenen Schimmer sich hält, dessen Schwinden die Essener wohl sicher in ein peinliches Zwielficht zwischen gültiger Wesenheit und augenblicklichem Beziehungsreichtum tauchen würde. Die Paderborner hält sich, ihren Kern schuf also schon ein echt plastisches Gefühl, und wir dürfen sagen: diese der frühgriechischen Archaik nicht unähnliche Klarheit und Strenge, diese baumeisterliche Gesetzmäßigkeit dauer gültiger Richtungsgegensätze und ewigkeitlichen Verharrens, diese Bejahung auch der Wirklichkeit und Faßbarkeit an der geformten Masse — das ist *salisch*, wenn irgend etwas von damals in der Plastik schon salisch genannt werden darf. Das ist noch der klare, tapfere, geistlich strenge, aber auch herrscherliche Geist Heinrichs III.! Sehr möglich, daß das Werk tatsächlich noch vor dem Dombrande von 1058 entstanden ist. — Es steht auch in seinen Absichten wenigstens nicht völlig allein. Der Weg von der Hildesheimer Türe zu ihm könnte mit dem Wege vom Buchdeckel des Regensburger Uta-Codex zu den Vorhallenfiguren von St. Emmeram zu Regensburg verglichen werden. Auch sie sind salisch in einem genaueren, betonten Sinne als viele gleichzeitige und noch spätere Werke, die dem Ottoni-



37. Kopf des Andreas an den Chorschranken der Liebfrauenkirche, Halberstadt



38. Karlsschrein. Aachen, Münsterschatz

schen sich weniger deutlich entringen konnten. Anders als bei der feierlich stillen Imad-Madonna, einem Werke von hoher und fesselnd strenger archaischer Schönheit, werden wir in Regensburg vielleicht mehr die Derbheit betonen müssen. Gewiß sind der sitzende Christus und die Stehfiguren, die sich in der Emmeramer Vorhalle ihren Nischen vorwölben, Relief-Figuren, und auch ihnen hängt noch ein Stücklein Schale vom spätantiken Sehen an. Auch wurzeln sie deutlich in der Kleinplastik; aber gerade weil sie Reliefs sind, besagt ihr starkes Vorstoßen in den Freiraum sehr vieles. Gewiß ist die Standplatte noch ursprünglich perspektivisch gemeint, in sich aber als kräftiger kleiner Block zugleich begriffen. Von den Tutilo-Reliefs bis hierher führt eine gerade Linie der immer echteren plastischen Verhärtung und der Verscheuchung des spätantiken Raumnebels. Auch hatte wohl seit dem Schnitzer der Echternacher Kreuzigung kein deutscher Künstler so im engeren Sinne *volkstümlich* den Menschen der eigenen Umgebung ins Gesicht geschaut. Aus diesem, dem deutschen Volke mußte einst auch der Naumburger Meister kommen. Wieder muß als etwas Deutsches und — Salisches vermerkt werden, daß unsere Kunst an dieser Stelle jeder anderen abendländischen voraus ist. Erst rund ein halbes Jahrhundert später fand sich in Modena ein ähnlich plastischer Geist in einem Manne, der sich Wilhelm nannte und sicher nordischer, wenn nicht deutscher Herkunft, gleichzeitig freilich unverkennbar nicht deutscher, sondern ausgeprägt lombardischer Schulung war; und erst kurz nach 1100 begann auch der Aufstieg der südwesteuropäischen Bauplastik. Sowohl die plastische Griffigkeit als sogar die Verbindung mit dem Bauwerke sind bei den Emmeramer Figuren da. Aber so wie die Kapitolskirche und der Speyerer Dom (beider Fassungen) ihrer Zeit voraus waren und bei uns dennoch nicht Schule machten, so ist es auch hier gewesen. — Der Weg, der schon von den Bernwards-Türen zur Bernwards-Säule ins Derbere (dort freilich auch Mindere), jedenfalls in das etwas Plastischere führte, läßt sich auch in der Kunst kleineren Maßstabes verfolgen: in den erzählenden Kleinreliefs der holzgeschnitzten Türen von Maria im Kapitol, die von Heinrichs III. Zeit zu jener des Sohnes überleiten (etwa 1050—1065), in Elfenbeinschnitzereien wie einem Kasten des Berliner Museums mit sitzendem Christus und sitzenden Apostelpaaren, Elfenbeindeckeln der Würzburger Universitätsbibliothek und des Kölner Kunstgewerbemuseums. Überall sieht man, daß es nicht an den Kräften lag, wenn die deutsche Kunst nicht früher als alle anderen, sondern besonders spät und immer nur lose eine unmittelbare Verbindung zwischen Plastik und Baukunst schloß. Immer ist es unserer Plastik lieber gewesen, Einzelgestalten dem heiligen Innenraume frei einzubergen,

als bauplastische Reihen dem Äußeren anzudrängen. — Auch im bronzenen Kruzifixus hat das Salische seinen bedeutenden Ausdruck gefunden; im Werdener der Abteikirche (Sakristei), der wunderbar kühl, klar und streng, eben salisch geformt ist, mit den vogelartig geschwungenen Lidern der geschlossenen Augen und dem langen rechtwinkligen Körper — „hirsauisch“ vielleicht zu nennen; dann im bewegteren, dumpferen Mindener des Dom-schatzes (Abb. 23). Das ist die Zeit Heinrichs IV.!

In der letzten salischen, der Zeit Heinrichs V. (1106—1125) scheinen zwei größere Werke das Wesen des Zeitalters abschließend und in Gegensatzlichkeit zusammenfassen zu wollen: das schwerfällig wuchtige Relief der Externsteine und das adelig schöne Heilige Grab von Gernrode. Daß der Meister der Externsteine aus Westfrankreich gekommen sei, ist eine reichlich unbewiesene Vermutung. Die Bewegungsformen lassen sich vielmehr sehr deutlich von Roger von Helmarshausen ableiten. Dieser war für eben das Kloster Abdinghof tätig, dessen Mönche das Relief der Externsteine schufen. Sicher ist, daß wir es mit der Vergrößerung einer kleinplastischen Erfindung zu tun haben. Sie mag ursprünglich byzantinisch gewesen sein. Wichtig ist die derb schreitende Gewalt der Gestalten bei der Kreuzabnahme und vor allem dies *eine*: daß hier bei schwerer Steinarbeit, trotz zweifellos bildmäßiger Gesamtanlage, doch endlich ein klares, ein archaisches Verhältnis von Grund und Muster eingetreten ist. Der Hintergrund ist zur echten, harten Rückplatte versteift, die Figuren haben ein rechtwinkliges Verhältnis zu ihm, sie „schwimmen“ nicht mehr.

Die des Heiligen Grabes von Gernrode sind noch voller spätantiker Bildhaftigkeit. Sie sind auch um ebensoviel feiner. Der Christus, der der Magdalena erscheint, ist „reichenauisch“ gesehen, wie die Aufwellung eines Bildes zum Relief. Auch Maria liegt noch im Banne des Spätantik-Ottonischen. Aber bei ihr ist namentlich der Unterkörper, ist insbesondere die geradere Stellung der Füße, der Verzicht auf das perspektivisch gemeinte „Hängen“ doch ein großer Schritt nach vorwärts. Zugleich herrscht hier ein heiliger Ernst, eine Sagekraft der still sprechenden Münder, der beredten Hände, namentlich des wie aus Himmelstiefen kommenden raumerobernden Blickes, daß wir diese spätsalischen Leistungen zu den größten unserer ganzen älteren Kunst zählen dürfen. Die größte Überraschung bot der Fund eines Bischofskopfes, der offenbar zu einer Figur des heiligen Metronus gehört (Abb. 24). Hätten wir nichts als ihn — wir wüßten, daß in jenem geschichtlich großen Zeitalter sehr große Kunst möglich war. Das ist, trotz nachklingendem Spätototonischen in den riesigen Augen, echte Archaisk. Man zeige uns doch einen ebenbürtigen Kopf aus der ganzen gleichzeitigen

Plastik des übrigen Europa! Es ist Archaik wie die beste griechische, und doch frühes Mittelalter, Abendland und nicht nur Abendland: *Deutschland!* Das Große und Grundlegende, die Eiform des Kopfes, ist mit sicherer Gewalt gepackt. Alle Form ist ihr angelegt oder mit der wahren Lust echten Bildhauertumes ihr eingetieft und ausgemeißelt. Was ist das für ein Kinn, was ist das für ein ernst beredter Mund! In diesem Lande, in unserem, aber auch gerade in dieser mitteldeutschen Gegend, mußten einst die Naumburger Gestalten entstehen und der Magdeburger Reiter. Schon haben wir das Gefühl, verborgen im Heiligen und Gütigen einen niederdeutschen Landsmann vor uns zu haben, mit Fischerbart und geradem Blick und zwischen den unbeschreiblich beredt geschlossenen Lippen gleichsam hörbar schweigend, in sich selber sprechend. Die Grundzüge der Form, die Faltung der Brauengegend, die Senklinien in der Wange neben der Nase, die Schweifung der Lippen, die weich-starke Wölbung des Kinnes — das alles werden wir einst, durch neue Erfahrungen vertieft und durch noch plastischere Vorstellung schärfer herausgewölbt, im Kopfe des Magdeburger Reiters wiederfinden: Harz-Kunst, Kunst des Grenzlandes von damals. Es ist auffallend und eindrucksvoll, daß zwar die Baukunst — gereifter und also für den Heutigen von noch mehr zeitunabhängiger Wirkung — mit den salischen Kaisern an den Rhein zog, daß aber die Plastik damals das Tiefste an der Stelle gab, wo die Ottonen den Grund zu aller deutschen Kunst engeren Sinnes gelegt hatten: die innerlich junge, die altertümliche, also gerade die der nächsten großen Zukunft sichere Kunst hielt sich dort, wo die Bauten Ottos des Großen, Geros und Bernwards aufgewachsen waren. Das ornamentale Rahmenwerk für die Gernroder Gestalten schufen wohl lombardisch geschulte Hände — noch oft sind sogar Lombarden in diese Gegend zurückgekehrt; zurück, denn dort sollen sie vor der Wanderung nach dem Süden eine Zeitlang gesessen haben. Aber ihre eigene plastische Kunst in der Po-Ebene kennt nichts, was Gernrode, was vor allem diesem *einen* Kopfe vergleichbar wäre. Er ist, wie alles Salische, die Voraussage einer großen Zukunft deutscher Kunst und das Bekenntnis einer gewaltigen Zeit.

## SALISCHE MALEREI UND KLEINKUNST

Wir fassen beides zusammen. Namentlich die Goldschmiedekunst, diese uralte eingewurzelte, nähert sich jetzt der Art des Malens manchmal so deutlich wie früher der Art des plastischen Schaffens. Sie müht sich dann, einer eingrabenden Zeichnung Flächen darzubieten. Auch damit erreicht sie, was das Salische fordert: eine starke Annäherung an das echt Archaische. Denn die Abstoßung des Malerischen wird ihr Weg nun auch darum, weil es jener der Malerei selber ist. Am Anfang wie am Ende des salischen Zeitalters begegnen wir sehr bemerkenswerten Zeugnissen einer Technik, die von den Goldschmieden ausgeübt wird, aber eigentlich einer reinen Zeichnung dient. Es ist die Gravierung zusammen mit dem Ausschneiden von Formen aus Metallflächen, das ein klareres Verhältnis von Grund und Muster durch zwei gleichlaufende Schichtungen erreicht (opus interrasile). Der frühsalische Deckel eines Bamberger Evangeliars, in Regensburg geschaffen, und die Tragaltäre des Roger von Helmarshausen (gegen 1100) zeigen diese Art. Namentlich die Gravierung hat sich auf sächsischem Gebiete auch während des staufischen Zeitalters noch stark weiterentwickelt, besonders im Kreise um Heinrich den Löwen. Die eingravierte Gestalt Gregors des Großen auf dem Bamberger Deckel ist der plastischen Madonna von Essen verwandt, mehr noch freilich ihrer etwas jüngeren Hildesheimer Schwester: eine kühle Ruhe beginnt sich durchzusetzen. Es ist die reinere Ruhe des Salischen, sie entspricht dem Stile von Limburg a. d. Hardt und Hersfeld. Das Gemeinsame mit der Plastik aber ist nur der Umriß. Darum kann die Formenentfaltung genau so in der Buchmalerei weiterverfolgt werden. Wie der gemeinsame Grundzug des geklärten stillen Umrisses die Unterschiede des Ausführungsverfahrens überbrückt, wie damit auch noch eine Entsprechung zur werdenden archaischen Plastik entstehen kann, beweist die gekrönte Madonna eines in Zwiefalten am Ende des Zeitalters geschriebenen Stuttgarter Passionales. Die Entrückung der Formen aus allem zufällig Bewegten ist noch weiter gediehen. Unwillkürlich erinnert man sich der großen Tat der Imad-Madonna. So salisch wie diese ist das spätere Stuttgarter Blatt. Es setzt den Wandel, der von der Essener zur Paderborner plastischen Gestalt führte, als vollzogen voraus. Genau so achsenstrenge wie der Umriß der Paderborner geschnitzten Figur ist nun auch jener der gezeichneten gehalten. Auch hier ist ein stetig wachsender Verzicht vorausgesetzt, der Verzicht auf die ottonische Erregtheit, Bewegung und gelegentliche Zufälligkeit der Hal-

tung. Mit ihm wird der Ausdruck der Gültigkeit, Entrücktheit und Dauer erobert. Die stillere Bescheidung in der Flächenkunst klingt rein zusammen mit der einseitigeren Größe, der durchaus gefestigten („klassischen“) Hocharchaik der Baukunst wie der schon sich festigenden, noch früheren Archaik der Plastik. Es ist gewiß bisher nicht üblich gewesen, bei solchen Werken vom Salischen zu reden; dieses ertrinkt gewöhnlich im Begriffe des Romanischen. Wir suchen gerade diesen nach Möglichkeit zu entbehren. Der Begriff salisch bezeichnet etwas wirklich Lebendiges, das als Stilwillen sich deutlich machen läßt. Das Nebeneinander des Alten und des Neuen, das gleichzeitige Nachleben spätottonischer Beweglichkeit namentlich in der Frühzeit des Salischen macht dessen Eigenart nur noch deutlicher. Anders kann Geschichte nie verlaufen. Nicht anders stand auch in der Baukunst noch vor der Vollendung der Hildesheimer Michaelskirche der neue Gedanke des Straßburger Münsters, ja der Limburger Abteikirche auf. Auch da war frühsalische feierliche Sprödeheit neben spätottonischem Reichtum am Leben. So spürt man etwa im Darmstädter Evangelienbuche der Äbtissin Hitda von Meschede noch reichtenauische Lebendigkeit; gleichzeitig aber zeigt der in Tegernsee für den Abt Ellinger (1026—32) geschriebene Codex eine neue kühlere Formenruhe und Geradheit. Daß sie in den Büchern für Heinrich II. schon angekündigt war und dort bereits, dem Kaiser selber gleich, den Weg ins Salische bedeute, war gesagt. Man muß sich schon durch ein wohlbekanntes Vorurteil blenden lassen, um zu verkennen, wie auch in dem „Evangeliar Heinrichs IV.“ zu Krakau eine Wendung von der gekrümmten (also beweglicheren) zur gewinkelten (also starrereren) Form, von der unruhigeren zur feierlich gestillten, vom Ottonischen zum Salischen sich durchsetzt. In der Zeit Heinrichs V. beweist die erstaunliche Zeichnung einer Judith (Bibel von St. Castor zu Koblenz) schlagend, daß die Darstellung in der Fläche, ohne an Kraft zu verlieren, von der erhabenen Haltung der Baukunst wie von der beginnenden Versteifung des Plastischen ihren Gewinn ziehen konnte. Der Atemgang der Geschichte wird deutlich. Er wird uns später das Staufische wie eine gewandelte und neu gesteigerte Wiederkehr des Ottonischen erleben lassen, bis hinein in den Kern des Lebensgefühles, der gesunden Quelle jeder echten Form also, bis hinein in die Wiedervereinigung von Weltbejahung und Gläubigkeit. Wiedervereinigung wird es sein, also natürlich etwas anderes, als das noch selbstverständliche Einssein beider Werte im Ottonischen. Im gleichen Atemgange entspricht das Salische wenigstens einem, dem zukunftsreicheren Teile des noch wogend vielfältigen Karolingischen, seiner strengen und auferlegten, seiner architekturverwandten und gestarrteren Form: dem Stile der Ada-Gruppe.

*allgemein  
Weg z. Art  
für kühle  
u. plastisch  
Zeit*



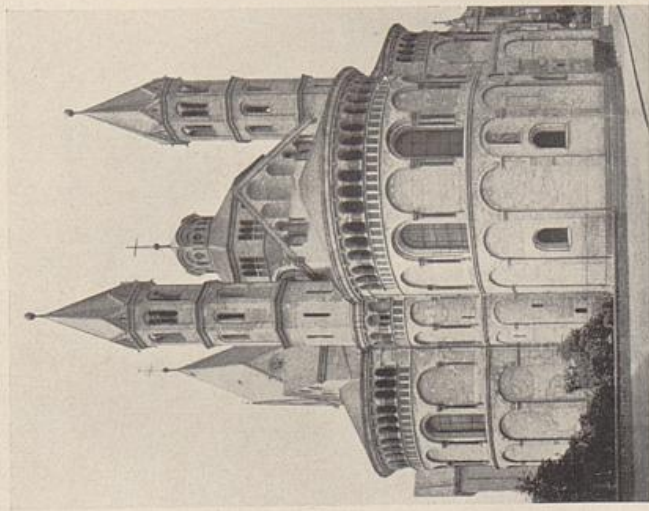
Es kann gelegentlich sogar so aussehen, etwa im Goslarer Evangeliar aus der Zeit Heinrichs IV., als ob eine unmittelbare und fast bewußte Rückbeziehung auf jenes geschichtliche Vorgestern eingetreten sei. Wichtiger und weit deutlicher ist die gesteigert-verwandelte Wiederkehr der monumentalen Achsengerechtigkeit. Die Gestalten streben unverkennbar einer ruhigen Frontansicht zu. Es ist die Zeit der völlig in Vorderansicht gegebenen Relieffiguren, des Rudolf von Schwaben, des Widukind! Selbst alle Erinnerung an das Ottonische scheint aber abgestreift, ein erst nünmehr Mögliches, vorher Undenkbares gewonnen in dem Blumenbuche des Theofrid von Echternach († 1108). Jedes Unwirklich-Drohende und Zeichenhafte des Ottonischen liegt vergessen zurück (Abb. 26). Die neue Aufgabe weckt neue Erfindung, neuen Ausdruck, neue Beobachtung. Die schlanke und stille Form nimmt in diesem Falle eine gewinnende Anmut an, einen beinahe zarten Ausdruck von wesenhaftem Frieden, der wie ein leiser Blumenduft — sehr sachlich also — uns anweht. Salisch dürfen wir diese Klarheit, diese hirsauisch kühle Sauberkeit nennen. Salisch ist auch seinem Stile nach das Antependium von Groß-Kömburg. Das Kloster ist zu Heinrichs IV. Zeit gegründet (1075—1081), die Silberarbeit stiftete der 1140 verstorbene Abt Hartwig. Die faltenarme Klarheit der Figuren ist salischer Stil. Vorbei ist der alte Reichtum des Ottonischen, noch nicht da der neue des Staufischen. Der Raum ist der Gestalt gewichen. Deren Umriß ist echte Zeichnung, ihr Relief schon echt werdende Plastik. Bei sehr anderer Einzelform würde man den gleichen neuen Geist in den Reliefs der Burgkapelle Hohenzollern finden, auch noch in dem 1129 entstandenen Taufsteine von Freckenhorst. Die in diesem richtig erkannte Übersetzung aus Bronze in Stein läßt nicht ganz die gleiche Gegensätzlichkeit von Grund und Muster zu, aber diese scheint schon durch.

Salisch sind auch die Glasfenster des Augsburger Domes. Es ist der kaltklare Stilcharakter in ihnen, der sich zwischen die reichen Stile einer freudigeren Lebenshaltung einschleibt, ein harter und mächtiger Block. Ein Stilcharakter von Kühle und Reinheit wird von der Kunst gefunden in einer Zeit, wo die Weltanschauungen wie eiserne Schilde aufeinander prallen. Die alte ungebrochene Einheit von Kaiser und Kirche ist endgültig dahin. Die neue, manchmal bis zum Holden vordringende Verfeinerung der Stauferzeit, das eigentlich Ritterliche, das Höfische ist noch nicht gewonnen. Düster oft, schroff, groß, früh noch, aber nicht mehr naiv, ist das Saliertum. In den Glasfenstern von Augsburg blickt sein strenger Ernst uns an mit einem ausgesprochenen Willen zur Dauer und zur Gültigkeit, karg, kühl und entschlossen.

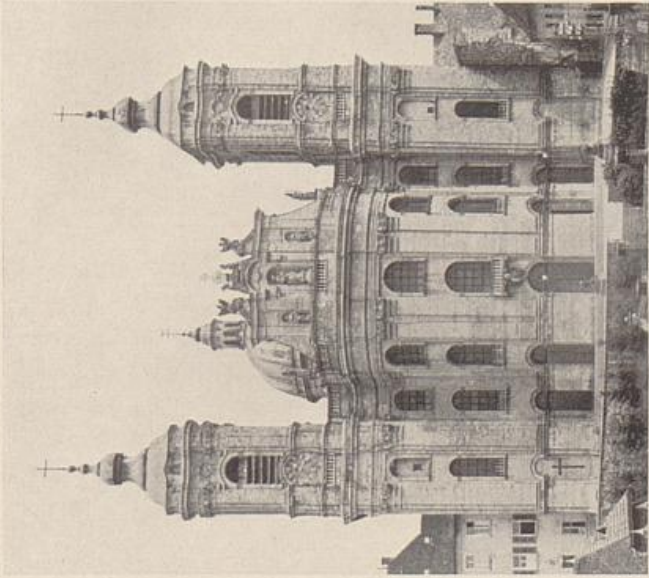
Die salische Spätzeit überliefert uns einmal auch einen bedeutenden Künstlernamen: es ist Roger von Helmarshausen, ein großer Goldschmied, der in der Wesergegend gearbeitet hat. Er hat seinen Ruhm durch seine Tragaltäre gefestigt, Reliquienkästen, mit feinbearbeitetem Metall überzogen. Dieser deutsche Benediktiner hat im Jahre 1100 für Bischof Heinrich II. von Paderborn (Heinrich von Werl) den einen der uns erhaltenen, außerdem noch mindestens einen anderen für Kloster Abdinghof bei Paderborn geschaffen. Eine ganze Entwicklung ist durch ihn eingeleitet worden, die in den herrlichen Schreinen der Kölner Schule um 1200 bei uns gipfeln sollte. Seinen Auswirkungen begegnen wir namentlich im Kreise um Heinrich den Löwen; bezeichnenderweise wieder in plastischer ebenso wie malender Technik. Die Oberseite des Paderborner Altares zeigt zu seiten des kostbaren geweihten Steines gravierte Figuren; an der vorderen Kopfseite getriebene Gestalten, schwerfällig, auch weniger plastisch als die steinernen von St. Emmeram; an der rückwärtigen ausgeschnittene Bilder sitzender Heiligen. Der Abdinghofer, ein Hauptstück von „opus interrasile“, ist vollendet salisch in den reinen Vorderansichten der Oberseite (Halbfiguren). Die Märtyrerszenen der Langseite verblüffen durch die ausbrechende Lebendigkeit der Bewegungen. Aber man übersehe ja nicht, daß hier die fortlaufende Einheit des Bildmusters über das Ottonische weit hinausgeht. Es ist unbegreiflich, wie jemand den tiefen Unterschied gegen die Hildesheimer Bronzetüren übersehen kann. Kein locker geistvolles Geflecht ist mehr da, vor- und zurückwogend aus unwirklicher Rauntiefe, sondern ein einziges straff gespanntes Netz aus Gestalten ist als Muster vor ein zweites Netz des Grundes gespannt, antiker Vasenmalerei vergleichbar. Zugleich kann man wirklich sehr deutlich erkennen, daß es ganz überflüssig ist, für gewisse weitausgreifende Formen des Externstein-Reliefs Südwestfrankreich zu bemühen. Bei Roger von Helmarshausen sind diese Bewegungsformen schon vorbildlich da, gleich dem neuen klaren Verhältnis von Grund und Muster. — Mitten über der salischen Zeit, ihre furchtbaren Gefahren in sich bergend, aber kaum gewahrend, steht, noch siegreich, die Gestalt des gewaltigen Heinrichs III. Er hat seinem Speyerer Dome ein großes Evangelienbuch geschenkt, das heute sich im Escorial befindet. Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft hat es seinen Mitgliedern 1933 in einer großartigen Wiedergabe zu Weihnachten beschert. Ein solches Werk kann niemals soviel aussagen (jedenfalls niemals in solcher Größe), wie das steinerne Denkmal selber, dessen Betreuern es übergeben wurde. Aber es erzählt doch genug von jener großen Zeit. Eine Reihe Hände waren daran tätig. Die des größten Meisters war auch die am meisten salische. Die Unterschiede

der Maler, Schreiber, Zeichner sind nicht nur persönlicher, sondern geschichtlicher Art. Der Herausgeber, Boeckler, bezeichnete unter den verschiedenen Meistern als „Hand I“ „eine ganz überlegene Persönlichkeit“. „Der erste Eindruck gegenüber diesen Bildern ist der einer selbstsicheren und selbstverständlichen Vornehmheit und ruhigen Großartigkeit.“ Dieser Meister hat „eine ausgesprochene Begabung für das Repräsentationsbild“ und „hat wohl darum keine der zahlreichen Evangelienszenen übernommen“. Diese letzteren wirken eher wie abgekühltes Ottonisches. Sie sind nicht mehr das Alte, ohne schon das Neue zu sein. In den Kaiserbildern ist es da! Wenn man das Ganze überblickt: diesen Zug zur kühlen und vornehmen Größe, der vor dem Aufgeregt-Bewegten sich zurückzieht, dieses sichere Auffinden derjenigen Haltung, die darum voll die eigene sein kann, weil sie endlich auch in der Malerei rein altertümlich wird — dies eben nennen wir *salisch*.

Man würde es wohl auch in der Dichtung finden. Doch bleibt ihr gegenüber stets ein Vorbehalt geboten. Ihr unmittelbarer Charakter als Ausruf und unwillkürliche Äußerung sagt auch dieses Mal mehr von der Vielfältigkeit des Lebens aus als die begrenzteren Formen der bildenden Kunst; zugleich aber auch von geringerer Formhöhe aus als jene. Überdies führt der Gang der Betrachtung in immer quellen- und stoffreichere Gebiete hinein, und der Ausblick nach Aussagen jenseits bildender Kunst wird notgedrungen immer karger und andeutender werden müssen. Das eine ist doch völlig deutlich: die beiden Grundpfeiler der Frühzeit, Krieger und Geistlicher, Kaiser und Papst, weichen im Salischen auseinander, harte Entscheidungen werden gefordert; und auch die Dichtung spiegelt diesen Zustand. Das Vordringen des mönchischen Gedankens, die Eroberung der Seelen, dann auch der weltlichen Macht hat stark auf sie gewirkt. Aus den Klöstern sollte alles verschwinden, was einst das Leben vollmenschlich gemacht hatte. Otloh von St. Emmeram, einst noch in weltfreudiger Spätottonik aufgewachsen, mit den römischen Schriftstellern vertraut, bekämpft sie heftig, sobald er von der Reformbewegung ergriffen als Lehrer zu wirken hat: „Was werden sie in der Stunde des Todes uns nützen?“ Die Zeit, die die Priesterehe austilgte und dem Kaiser die Belehnung der Bischöfe entzog, bedeutet ein mächtiges Vordringen des geistlichen Ernstes auch in der Dichtung. Wenn in unserem ältesten Prosaromane, im Ruodlieb, der um 1030 zu Tegernsee geschrieben wurde, gereimte lateinische Hexameter die ganze Fülle der Welt noch zu umspannen suchten, Heldensage und Spielmannsdichtung, Märchen und Alltag, Mensch und Tier, Kampf und Tanz, wenn Heroisches und Idyllisches gleichsam doppelhörig zusammengespannt wurde, so dürfen



39. Köln, Ostseite von St. Aposteln



40. Weingarten, Westfassade der Klosterkirche



41. Köln, Groß-St. Martin

wir darin noch Spätottonisches vernehmen. Aber so, wie der cluniazensische Geist in den Klöstern bis zur Vernichtung die Freuden der Welt bekämpfte, wie er in den Hirsauer-Kirchen die stolze Wölbung erstickte, so eroberte er auch die Dichtung. Auch sie ist dann *salisch*, auch in ihr stehen Papst und Kaiser gegeneinander. Der päpstlichen Partei aber diente gerade die Dichtung in deutscher Sprache, weil sie auf das Volk wirkte; so das alemanische Memento Mori, das uns den Sieg der Reform in den Klöstern, das Bamberger Christuslied des Ezzo, das den gleichen Sieg an den Bischofsitzen zeigt, so das Anno-Lied, das in Heinrichs IV. Zeit entstanden, den berühmten, später heilig gesprochenen Kölner Gewaltmenschen, den Erzbischof, der den jungen Heinrich raubte, verherrlicht und unmittelbar ein Bild jener tragischen Zeit entwickelt. Der Kampf der großen Mächte lebt ganz innerlich noch in der Seele des Dichters selbst. Dieser schwört zur päpstlichen Bewegung, aber er kann den Schmerz um Deutschland nicht verwinden. Er bejammert die Uneinigkeit der Deutschen, er weiß, daß sie nur einig zusein brauchten, um unwiderstehlich zu sein. Er weiß schon alles, was noch unsere Zeit bewegt und was wir nun endlich abschließend zu bewältigen haben. So hätte man in ottonischer Zeit noch nicht zu schreiben brauchen. Das Salische fordert *Entscheidung*; ob sie immer geleistet wird, ist schon eine zweite Frage. Das Entscheidung-Fordernde, das ist auch jenes Gesicht, das in den Formen der bildenden Kunst seinen harten Ernst uns unmittelbar zukehrt; das die Steilwände des Speyerer Domes errichtete; das ihm die schweren Gewölbe auflud und streng und kühl den gleichen Willen in den Hirsauer Bauten wieder unterdrückte; das die Imad-Madonna in ihre starre Feierlichkeit rückte; das die Glasfenster des Augsburger Domes schuf: die gerade Front, die Einseitigkeit und eine Archaik, die in der am frühesten fertigen Kunst, in der Baukunst schon einen klassischen Charakter annahm. Die deutsche Kunst stand gefaßt auf einen großen Weg da, gleichsam in der straff gespannten Haltung vor einem großen Sprunge. Reich und Volk stürzten in neue Schwierigkeiten. Die Kunst erwies sich stärker als der Staat. Sie ging unerbittlich vorwärts. Sie bereitete im 12. Jahrhundert sich vor, über die Baukunst hinaus eine zweite Klassik zu finden, nunmehr — zum ersten und gleich zum letzten Male — die eines wahrhaft plastischen Zeitalters. Im frühen 13. Jahrhundert erreichte sie dieses. Es fällt in die Spätzeit der Stauferkaiser und überlebt sie in seinen letzten, größten Ausklängen.

## DIE KUNST DES STAUFISCHEN ZEITALTERS

„Die Kunst des Staufischen Zeitalters“, das wird der rechte Name für die nächsten Abschnitte sein; nicht einfach „Staufische Kunst“. Es steht sonderbar um diesen letzteren Namen. Er ist den kunstgeschichtlich Beteiligten allgemein geläufiger als der Name „Salische Kunst“. Dennoch deckt er nicht, wie jener, einen wahrhaft vom Kaiserhause (und seinen Gegnern) bestimmten Stil, ja überhaupt nicht nur einen Stil, sondern so verschiedene Stufen, daß schon von verschiedenen Stilen gesprochen werden muß. Man denkt bei ihm gewöhnlich doch nur an die Spätzeit der Schwaberkaiser, man denkt, unbewußt verengend, an die künstlerisch glanzvolle Zeit, in der die Westchöre von Mainz und Worms, die Neubauten der Dome von Bamberg und Naumburg, der Ostteil des heutigen Straßburger Münsters entstanden, in der vor allem die deutsche Plastik eine solche Höhe erreichte, daß ein ehrlich denkendes Abendland darin seine eigene Höhe erblicken müßte: Bamberg, Straßburg, Mainz, Magdeburg, Naumburg! Man meint damit besonders die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts, und in diesem Sinne hat auch dieses Buch den Namen schon immer angewendet. Jetzt muß er etwas genauer besehen werden. Die Zeit, die er im engsten Sinne meint, ist die des großen Friedrichs II., es sind besonders die 30 letzten und wesentlichsten Jahre seiner Regierung. Aber der größte Hohenstaufe, ja letzte wirklich große Kaiser der Deutschen, betrat in diesem ganzen Zeitraume nur einmal noch, um 1235, auf kurze Zeit unseren Heimatboden. Er war zum Südländer geworden, er hatte erreicht, was Otto III. geträumt hatte, obwohl auch bei ihm die Träume noch gewaltiger waren als die Wirklichkeit. Mit der außerordentlich hohen Blüte, mit der wahren Klassik, die unsere plastische Kunst damals erreichte, verbindet ihn nur eine allgemeine

Gleichzeitigkeit, ein ferner Schimmer und die Vergleichbarkeit alles Großen; aber keinerlei persönliche Beziehung. Wenn wir Heutigen vor dem königlichen Fernblicke des Bamberger Reiters (Abb. 27) wohl auch an Friedrich II. denken dürfen — dieser selbst war als handelnder Mensch in keiner Weise für ein solches Meisterwerk verantwortlich. Die süditalienische Kunst nur verdankt ihm vieles — Burgen, Kirchen und auch das wenige, was damals südlich der Alpen sich allenfalls den Großtaten des Nordens als Bildhauerwerk zur Seite stellen kann.

Schon der äußere Umriss des staufischen Zeitalters ist unruhiger als der des salischen, das in klarer Abfolge von Vater zu Sohn vier Kaiser nacheinander ein genaues Jahrhundert lang an der Herrschaft sah und in ebenso klarer Abfolge durch sie und ihre Kämpfe namentlich die architektonische Prägung empfing. Das Staufische ist auch die erste Zeit, in der die Architektur nicht mehr alleinige Führerin war. Eine sehr dramatische Zeit: die Schatten des Interregnums, in das es hinabglitt, steigen schon an seinem Anfange und in seiner Mitte auf. Schon der Tod Heinrichs VI. um 1198 schien es herbeizuführen, und ebenso schon zu Anfang das Aussterben der Salier. Aus seiner Mitte schießen Gipfel auf, Friedrich Barbarossa und Heinrich VI. Aber seine größte Erhebung liegt außerhalb Deutschlands: Friedrich II. Schon in der Zeit der Stauer ist die ganz enge Verbindung zwischen Kaiser und Kunst gelöst, die Ottonen und Salier, den Karolingern vergleichbar, innegehalten hatten. Und es ist nicht nur die Macht der Geistlichkeit und des Landesfürstentumes, es ist auch schon die Macht der Städte, die sich erheben will. Doch gehen die Landesfürsten voraus, und ihnen allen wieder der „ungekürnte König des Nordens“: in Friedrich Rotbarts Zeit bedeutet Heinrich der Löwe entschieden mehr für unsere Kunst als der Hohenstaufe selbst.

Gleichzeitig vollzieht sich die „große Wanderung der Deutschen“, die Gewinnung des zweiten Volksraumes. Ein Großteil unseres heutigen Siedlungsraumes wird erst damals deutsch. Gerade in der Zeit, die die letzte Höhe der staatlichen Macht und ihren Absturz sah, wird dieses neue Deutschland gewonnen. Durchzusetzen hatte es sich unter immer größerer Schwächung der Obergewalt, unter immer stärkerer Zerreißen und Verwicklung. Die ganze Schwierigkeit und Verfahrenheit unserer Geschichte wird von hier aus sichtbar. Aber es wird auch von hier aus sichtbar, was zu Anfang dieses Buches gesagt war: daß es uns heute noch gibt, ist weniger das Werk der Politik als das Werk der Sprache im weitesten Sinne, auch jener der bildenden Kunst. Der deutsche Geist hat das Volk erhalten, wo der Staat versagte.



Das staufische Zeitalter bedeutet zugleich mit einer Gipfelhöhe unseres schöpferische Könnens den Gelenkpunkt zwischen zwei sehr verschiedenen Gestalten unserer Kulturgeschichte. Alles, was vorher liegt, zeigt trotz aller Kämpfe ein ganz enges Verhältnis zwischen Kunst und Staat unter Vorherrschaft der Baukunst; und es ist zugleich Geschichte eines älteren, anderen und schmäleren Volksraumes. Was jenseits der Stauferzeit kommt, schwer beschattet schon durch den Anfang und politisch immer mehr verdüstert, das ist die Geschichte eines neuen Deutschlands, das um ein gewaltiges Kraftfeld nach außen bereichert wird, während es an der alten Westgrenze abbröckelt; und es ist die Zeit einer mehr staatsunabhängigen Entfaltung des schöpferischen Geistes jenseits aller Politik; zugleich eine, die den sicheren Grund des Architektonischen schließlich verlassen mußte. Die Kunst des Bürgertumes wird dann einmal anbrechen müssen, die Zeit, in der wir überwiegend die Werke nach den Künstlern benennen werden, während wir vorher die Künstler nach den Werken benennen. Das ist nicht einfach ein Zufall der Überlieferung, das verrät einen gesetzmäßigen Wandel aller Verhältnisse. Jenseits der Stauferzeit wird, anfangs noch sehr schmal, doch schon der Weg sichtbar werden, der auf die Ablösung der Kunst aus dem reinen, Namen-losen Dienste hinführen wird. An dessen Ende steht zuletzt die soeben erst von uns zu überwindende „Neuzeit“ mit zahllosen Künstlernamen ohne Dienst und also ohne Stil und also noch ohne eine wieder entscheidende Baukunst.

Insofern könnte das Zeitalter der Stauferkaiser geradezu eine Übergangszeit genannt werden. Das hindert nicht, daß es zugleich eine unverkennbare Höhe darstellt, einen Gipfel der Kunst, der keineswegs mehr durch die staatliche Machthöhe bedingt ist. Auch von dem Sturze dieser Macht war die Kunst einigermaßen unabhängig. Abhängig war sie von einem ganz anderen, dem neuen Kulturträger. Der eigentliche Kulturträger wird in dieser Zeit der Ritter — gestehen wir frei zu: eine Lebensgestaltung, die ihre vorbildliche Form zunächst nicht bei uns, sondern in Frankreich gefunden hatte, und zwar namentlich im nicht-germanischen Süden, in der Provence, dem Lande der Troubadours, und in Burgund, dem Lande des Gottfried von Bouillon; gestehen wir weiter zu: eine Form, die sogar noch südlichere, nicht abendländische Nebenquellen hat. Denn es steht über allem Zweifel, daß der arabische Ritter nicht nur aus unserer eigenen Ritterlichkeit heraus so deutlich in aller höfischen Dichtung als ebenbürtig, als Standesgenosse gewürdigt wird. Sein Ehrenstandpunkt, der in verpflichtenden Regeln festgelegt war und heute noch besonders in Nordafrika seine Wohnstätte haben soll, ist bei der Bildung des abendländischen Ritter-

tumes mitwirksam gewesen. — Voran geht, stärker als in der bildenden Kunst, Frankreich auch in der ritterlichen Dichtung. Daß sie dann in einer Reihe überlegener deutscher Geister eine ganz neue Vertiefung erhält, in Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg, in Hartmann von der Aue und Neithard, daß in Walter von der Vogelweide ein unsterblicher Sänger auftaucht, ein volksbewußter großer Dichter, dessen Klänge noch heute in unserer Seele leben, daß das Nibelungenlied und Gudrun gedichtet werden, das zeugt für die außerordentliche Schöpferkraft unseres Volkes. Wir werden bei der Plastik hier und da Ähnliches erleben wie bei der Dichtung. Die Stoffe, die Themen und nur diese können aus Frankreich zu uns hinüberwirken, außer einigem Wenigen der Schulung in äußerer Form. Die eigentliche Gestaltung, die Tätigkeit der schöpferischen Einbildungskraft wird so selbständig sein als je. Das menschlich Maßgebliche aber ist nun nicht mehr ein Übertragbares und nur Sinnbildliches, das über allem schwebt, die kaiserliche oder kirchliche Macht, sondern ein verpflichtendes und übertragbares Wunschbild; nicht ein unerreichbares Symbol, sondern eine erreichbare menschliche Haltung: das Ritterliche. Durch das Ritterliche aber wird auch in engerem Sinne das Menschliche erobert. Jetzt zum ersten Male kann die Menschengestalt auf unsere Selbstdarstellung befragt werden. Der Ritter schafft natürlich nicht innerhalb der bildenden Kunst, so wie er in der Dichtung als Schaffender auftritt. Schon daran möge man sich noch einmal der Sonderstellung alles Sprachlichen bewußt werden. Es ist über-ständisch. Ein Ritter, der den Meißel in die Hand nähme, um ernsthaft Werke zu schaffen, wäre kein Ritter mehr. (Wenn er Steine zu einer Kirche heranträgt, so ist das eine Form von Gottesdienst, keine künstlerische Tätigkeit.) Es ist die gleiche Schicht der mit der Hand Werkenden da wie vorher; aber es entsteht ihr ein Vorbild für menschliche Haltung, das in dem Augenblicke formend zur Stelle ist, wo die sich einfühlende Vergegenwärtigung den Bildner an den lebendigen Menschen selber herangeführt haben wird.

Damit ist die wesentlichste menschliche Grundbedingung genannt, die für das Entstehen einer echten klassischen Plastik überhaupt notwendig ist. Sie war bei den Griechen zu ihrer großen Zeit, im 5. vordchristlichen Jahrhundert, ebenso da, wie bei uns im späteren 12. und im 13. Jahrhundert. Es ist das Vorhandensein eines Adels (Abb. 28). Adel verpflichtet, das wissen wir. Adel im echtsten und engsten Sinne, Schwertadel mit geistigen und sittlichen Ansprüchen, verpflichtet auch zu körperlicher Haltung. Er schafft eine Schranke nach außen; er nimmt auf, was würdig scheint, und stößt aus, was die Würde verloren hat. Dies wenigstens ist sein echter Ge-

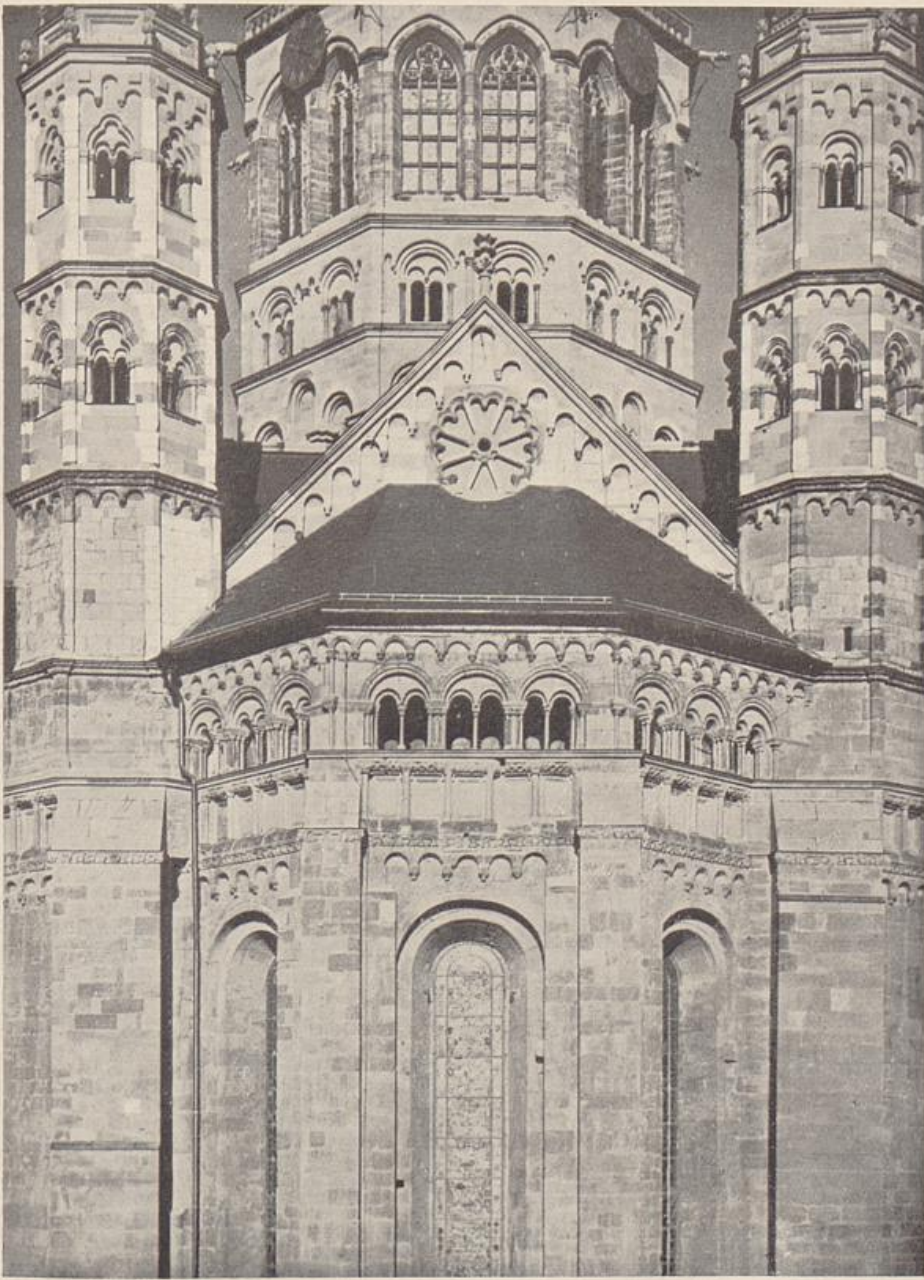
danke. Was innerhalb der Schranke ist, das lebt unter einer bindenden gemeinsamen Verpflichtung. Gemeinsame Abhebung, gemeinsame Auszeichnung, Gleichartigkeit bei gehobener Stellung, das ist der Sinn. Eine Schönheit auch des Körperlichen als Verpflichtung ist der Erfolg. Denn echter Adel kennt den Gegensatz von Körper und Seele nicht, mit dem das Cluniazensische die Welt neu vergiftet hatte. Der Adel der Stauferzeit hätte sich, wäre ihm ein klares geschichtliches Wissen möglich gewesen, als Wiederhersteller des ottonischen Vollmenschentumes in einer gewiß sehr neuen Form fühlen müssen. Denn Adel denkt ganzheitlich. Die Erde ist ihm kein Jammertal, der Leib kein Schimpf — dieser Gedanke ist zweifellos vorderasiatischen Ursprunges! —, beides ist ihm Verpflichtung. Er kann und darf sich auch nicht vorstellen, daß der Leib verdorren solle, damit die Seele blühe, wie es im 14., einem bürgerlichen Jahrhundert die Mystiker ansahen. (Es ist die Zeit, in der überall die Ritter den Bauern und den Bürgern auch in der Schlacht erlagen.) Wer Haltung und Benehmen im Sittlichen und Geistigen zeigt, hat sie auch im Körper zu bewähren. Hätte der Adel des 13. Jahrhunderts gewisse körperlich verwahrloste „Gebildete“ (aber nicht Gestaltete) des 19. Jahrhunderts gesehen, die bei überzüchtetem Geiste körperlich und damit als menschliche Ganzheit minderwertig sein konnten — er hätte solche Gestalten, gleich den Griechen der guten Zeit, als das empfunden, das sie Friedrich Nietzsche waren: „ein Gelächter und eine schmerzliche Scham“. Aber eben diese Ganzheitlichkeit der adeligen Lebensauffassung, diese hohe Vorstellung von Haltung und Benehmen bedeutet, daß Haltung und Benehmen auch *sichtbar* seien. Damit liefert sie die Vorbilder für eine echt statuarische Kunst. Da sie es nicht unchristlich findet, zu streiten, zu töten, zu dichten, zu lieben und zu tanzen, und da sie für dies alles Haltung verlangt, da sie also die Welt der Erscheinung bejaht und sich durch einen Erscheinungs-*Stil* in ihr behaupten will, so bedeutet ihr der Leib das Gesicht der Seele. Und da sie dem inneren Wunschbilde nach den schönen Leib will, so vertraut sie darauf, daß in seiner Vornehmheit auch die der Seele sichtbar erscheine. Darum vertraut auch die Kunst einer solchen Zeit darauf, auch und gerade die christliche Kunst der spätstauferischen Zeit vertraut darauf, daß im vornehmen Körper — nicht im anatomisch richtig gebauten und in Nacktheit schön entfalteten, aber doch im vornehm und schön gehaltenen Körper —, daß in der adeligen Form des Kopfes wie der Hände, daß in der ganzen Linie (auch bei nicht wirklichkeitsnahe Körpergerüste) die Seele selbst, die Christenseele also, in Schönheit nach außen gewendet erscheine. Die in vornehmer Schönheit, in Anmut und Haltung nach außen gewendete Christenseele, in einer Haltung und

einer vornehmen Anmut nach außen gewendet, wie sie das Wunschbild des echten, auch des von Geburt nicht schönen Ritters zu bedeuten hat — das ist das vollständig Neue, das mit der Staufischen Plastik dasteht (Abb. 28). Es ist in seiner einmaligen Vornehmheit so vergänglich wie der Ritter selbst, aber es bedeutet, daß erst von nun an die Gestalt des Menschen als freies und eigenes Erlebnis dem Abendländer immer vor Augen stehen wird. Durch den Anblick des Adels wurde eine neue feierliche Lebendigkeit begründet. Man möge sich ganz klarmachen: eine malerische Kultur kann auch ohne Verpflichtung zu adeliger Körperhaltung bestehen. Sie schließt sie nicht notwendig aus, aber sie fordert sie nicht. Malerei gehört zu bürgerlichen Zeitaltern wie klassische Plastik zu adeligen. Es ist kein Zufall, daß die höchsten Blütezeiten der Malerei, das 15., das 17., das 19. Jahrhundert, bürgerliche Zeiten und am stärksten in jeweils betont bürgerlichen Ländern gewesen sind. Malen, Musizieren und ein überzüchtetes Denken können den Menschen in ein fernes Gegenüber entführen, in dem sein Körper keine Stätte mehr hat. Sie entfalten sich am stärksten in bürgerlichen Zeiten, die immer zugleich Spätzeiten sind, sie gehören zu *städtischen* Spätkulturen! Der auch dem Körper verpflichtete ritterliche Mensch in freier Luft aber ist der Nährboden jeder klassischen Plastizität. So bindet sich das, was wir zugleich als eine eigene und unabhängige Folgerichtigkeit der Kunst selber ansehen können, doch immer wieder in das Ganze des Lebens ein, aus dem ja alle Kunst erst entsteht.

Der ganze Vorgang hat natürlich auch seine rein formengeschichtliche Ansicht. Sie läßt sich sehr gut ins Auge fassen. Der Mensch wendet ja doch immer einer Reihe von Ansichten des Lebens den Rücken, wenn er eine einzige auf sich wirken läßt; diese selbst kann dann um so klarer sprechen. Wie nämlich rein lebensgeschichtlich, ständegeschichtlich der vollentfaltete ritterliche Mensch ein Noch und ein Schon und ein Noch-Nicht bedeutet, so auch die klassische Plastizität. Der ritterliche Mensch ist nicht mehr der Volkskrieger der älteren Zeiten, er gehört schon einem erlesenen Stande an, und er ist auch noch nicht der Bürger der neuen Zeit. Er hat noch den alten Halt der Kriegerehre, aber er hat schon etwas Besonderes daraus gemacht, und er ist von körperfeindlichen, körpervernachlässigenden Gewohnheiten und Tätigkeiten gar — auch der eines zersetzenden Denkens — noch nicht angezogen. So hat die klassische Plastik, zu der wir in einer kurzen Hoch-Zeit gestiegen sind, noch den Halt einer großen Baukunst besessen, aber schon nicht mehr deren unterdrückende Vorherrschaft erduldet. Sie hat noch die Größe des Monumentalen hinter und in sich, die auch die Annäherung an die lebendige Menschengestalt vor dem Absturze in die

Naturabschrift bewahrt, sie hat den Stil einer feierlichen architektonischen Allgemeinheit; sie hat indessen die Schönheit der lebensnahen, als lebensmöglich wirkenden Menschengestalt schon ergriffen; und sie ist noch nicht vom Malerischen angenagt, das die festen Umrissse wieder auflösen wird. Dieses Noch, dieses Schon, dieses Noch-Nicht — diese drei Werte auch der formengeschichtlichen Lage stelle man sich klar vor: noch lebt eine große Baukunst, schon blickt man auf den lebendigen Menschen, noch nicht über ihn hinaus in das Übergestaltliche, Atmosphärische, Landschaftliche, das die Malerei erst dann voll erobert, wenn sie die Gestalt auflöst. Es kann also geradezu nicht gleichzeitig mit einer klassischen Plastik auch eine Malerei da sein, die im Sinne ihres eigenen Grundsatzes ebenso „klassisch“, genauer gesagt: einseitig wäre. Es kann nicht etwa Rembrandt zugleich mit dem Naumburger Meister da sein. Ist der Naumburger Meister da, so ist noch kein Rembrandt möglich. Ist Rembrandt da, so ist kein Naumburger Meister mehr möglich. Was also kann neben jener klassischen Plastik dagewesen sein, wenn diese allgemeine Überlegung nicht sinnlos ist? Ein reifer, hier und da überreifer Zustand noch klassischer Baukunst, ein noch archaischer der Malerei. Jene allgemeine Überlegung ist nicht jenseits der Tatsachen erfunden, sie ist durch die Tatsachen erzwungen. Auch bei den Griechen ist die letzte Spätblüte der dorischen Architektur mit der ersten Hochblüte der klassischen Plastik gleichzeitig; und mit einer Malerei, die keinesfalls der eines Michelangelo, ja nur jener der Donatello-Zeit entsprach, sondern — nun eben der monumental-archaischen des 13. Jahrhunderts! Die Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts gibt sie uns annähernd wieder; so malerisch wie die pompejanische kann auch die große Malerei noch nicht gewesen sein. Man weiß das auch, man sieht, daß sie es nicht war.

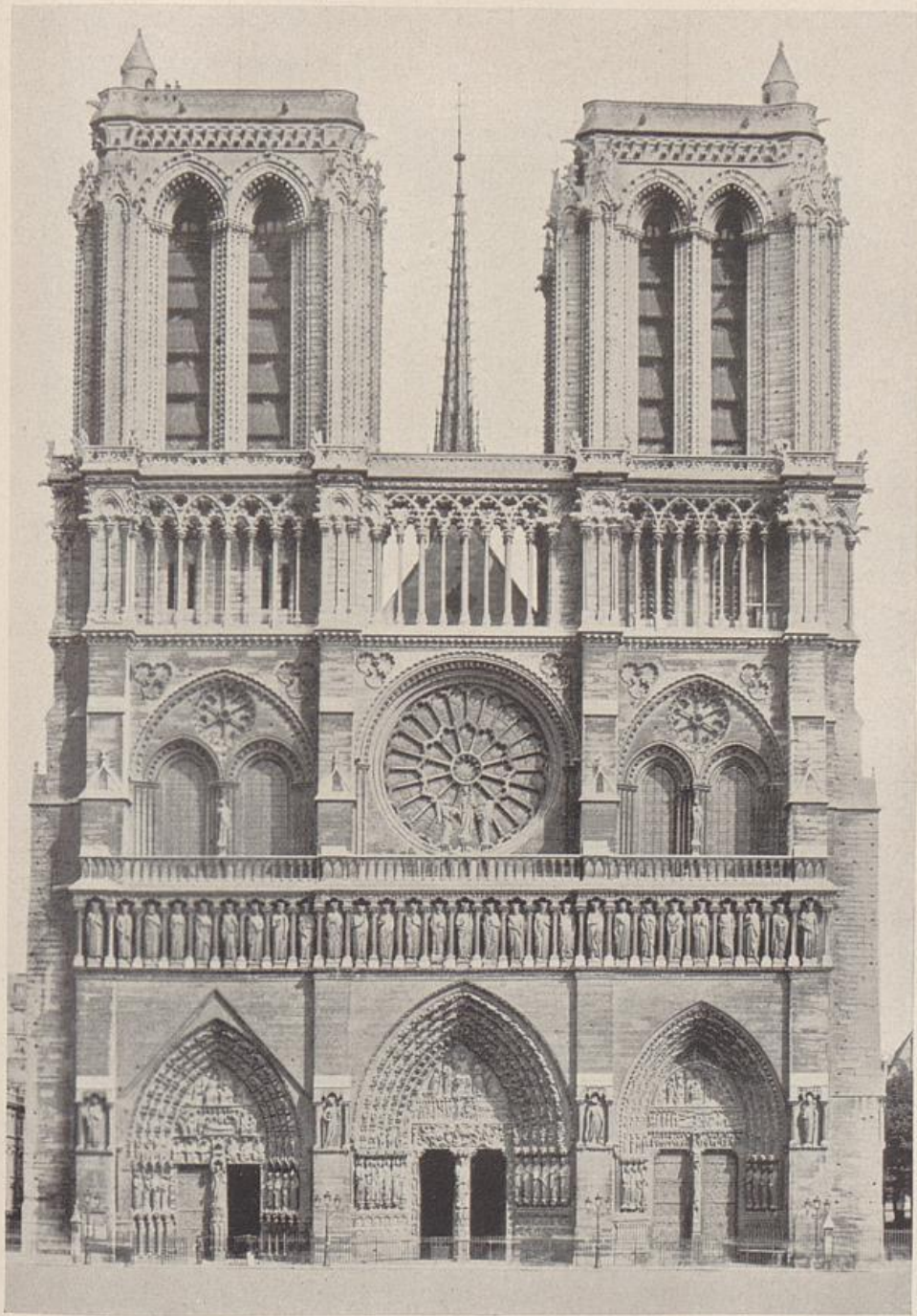
Europäisch gesehen, ist die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts die einzige plastische Epoche des Abendlandes. Wir wissen: das heißt keineswegs, daß nur damals große plastische Begabungen dagewesen seien. Sie waren vorher und nachher da und ganz besonders nachher, und ganz besonders auch bei uns, wo sie oft an Stelle der malerischen in anderen Ländern für uns eintreten mußten. Es heißt nur, daß die Plastik damals vorderste Sprache Europas war, daß sie die größten Begabungen anzog. In Erwartung jedes Widerspruches, aber in Sicherung durch die erwiesene geschichtliche Wahrheit: damals war kein Beethoven mit Beethovenscher, d. h. symphonischer Formensprache möglich. Wer damals Beethoven sein wollte, also das Höchste seiner Zeit in den Formen der stärksten und lebendigsten Kunst seiner Zeit aussagen, der konnte es nicht als Tonkünstler. Symphonien und Sonaten gab es noch nicht, absolute Musik gab es noch nicht. Der Beethoven des



42. Mainz, Westchor des Domes



43. Mainz, Dom von Südwesten



44. Paris, Westfassade von Notre Dame





45. Köln, Innenansicht von St. Aposteln

13. Jahrhunderts konnte nicht Musiker sein, noch nicht einmal Maler, er konnte allenfalls noch Baumeister sein, am besten Plastiker. Das ist kein Gedankengespinnt, es ist nur die sprachliche Fassung einer feststellbaren Tatsächlichkeit. Es *ist* im staufischen Zeitalter kein Bach, kein Mozart, kein Beethoven da; es ist der Meister der Bamberger Schranken da, der Meister des Bamberger Reiters, es ist der Naumburger Meister da; und diesen letzteren werden wir vielleicht wirklich als den Beethoven jener Zeit am besten verstehen. Auch er stand am Ende seines Zeitalters. Er hat eine geschichtliche Ähnlichkeit, die wie eine Verwandtschaft des persönlichen Charakters wirkt.

Nennen wir aber jene Zeit *die* plastische Europas, so muß nun noch etwas hinzugefügt werden. Europa läßt sich jeweils immer durch eine bestimmte Gegend (oder einige wenige) vertreten. Nie ist seine stärkste Macht überall im gleichen Maße spürbar. Die große Klassik des plastischen Zeitalters findet sich in ausgeprägter Deutlichkeit nur in Deutschland und in Frankreich; nirgends sonst, aber auch in beiden heutigen Ländern nicht überall. Sie findet sich in einem ganz bestimmten, auf der Landkarte geschlossen zu umziehenden Gebiete, das weder die Loire noch die Elbe noch die Nordsee, kaum den Main überschreitet und nur den Rhein bis zum Süden umfaßt; wesentlich also in Nordostfrankreich, im Rheinlande, in Nordwest- und Mitteldeutschland. Die größten Teile sowohl des heutigen Frankreichs als des heutigen Deutschlands sind davon ausgeschlossen, ebeno wie Italien, Spanien, England, Skandinavien — von Böhmen, Ungarn oder Polen gar nicht erst zu reden. Wir müssen uns damit abfinden, daß in diesem großen geschichtlichen Augenblicke die heutigen Staatsgrenzen nicht so maßgeblich sind wie heute. Wir werden trotzdem finden, daß innerhalb dieses damals maßgeblichen Gebietes die Volksgrenzen in fast schroffer Weise gleichzeitig zutage treten. Aber das geschieht *innerhalb* eines Gebietes, das der geschichtliche Blick also zusammenzusehen hat. Dieses entfaltet ein Höchstmaß gemeinsamer Begabung, aber es scheidet sich streng nach den Unterschieden, die die Baukunst am deutlichsten erweist: dem Gotikervolke der Nordfranzosen steht das nicht-gotisch empfindende Deutschland gegenüber. Das Gesamtgebiet aber ist kein anderes als das alte karolingische Kernland, nach Osten in das Sächsische erweitert. Dies kann kein Zufall sein. Auch das Land der Troubadours, das zur Gestaltung des Rittertumes und sogar zur Vorbereitung der klassischen Plastik Entscheidendes beigetragen, betritt nicht diesen geweihten Bezirk. Dieser ist also ein Gebiet stärkster germanischer Herkunft und stärkster germanischer Begegnungen. Hier erlebt Europa seine erste Begegnung mit dem wirklichen Menschen. Das geschieht da zu-

erst, wo zuerst die Frage nach der Erscheinungswelt überhaupt wieder gestellt worden war. — Wie es kommen konnte, daß man dies so lange nicht sah, daß man in einem apulischen Kleinkünstler, der am Ende jener einzigartigen Zeit gerade erst anfang, daß man in Niccolo Pisano den Beginn der europäischen Plastik sehen konnte — ihren Beginn durch kleinplastische Werke, nachdem eine riesige Fülle klassischer Großfiguren im Norden entstanden war und ihre Geschichte bis zum Ende durchgelebt hatte —, das ist eine jener Geschichten von der Bedingtheit des menschlichen Sehvermögens, die uns immer wieder über die unlösliche Verbindung von Heute und Ehedem belehren. Jedes Heute hat seinen Kreis von Ehedem auch der eigenen Vergangenheit. Goethe konnte in nächster Nachbarschaft der Naumburger Figuren leben, ohne das zu würdigen. Heute, wo der Umkreis unserer Ehedem und Außerhalbs eher zu groß geworden ist, heute wissen wir immerhin: vom Braunschweiger Löwen und der Westfassade in Chartres bis zu den Querschiffsportalen von Chartres, zum älteren Paris und älteren Amiens wie zu Braunschweig, Freiberg, Wechselburg und Straßburg; von der Reimser, der Bamberger, der Magdeburger Klassik bis zur Spätklassik von Amiens und Bourges und vor allem der von Naumburg und Meißen gab es damals eine große Zeit der Plastik, die *einzig!* Die einzige wahrhaft plastische Zeit ganz Europas, der einzige griechische Augenblick des Abendlandes ist damals dagewesen. Und wenn man das bis vor einigen Jahrzehnten noch nicht sah, so lag das eben an der Bindung durch das malerische Zeitalter, in dem man selber befangen war. Wenn man es wieder zu sehen begann, so bedeutete dies auf dem Felde der betrachtenden Erkenntnis den gleichen — nur weit gesicherteren — Anlauf durch Einspruch gegen das malerische Zeitalter, wie die verzweifelten Loslösungsversuche in der bildenden Kunst selber — und wie alle neuen Gedankengebilde und selbst die neuen Staatslehren. Weil man früher überwiegend malerisch sah — was wir heute als Gefahr verstehen, weil dies ein auflösendes Sehen bedeutet — so bemerkte man nicht, wie nicht-mehr-vollplastisch alle, auch die genialsten und erhabensten Leistungen der „Renaissance“ gewesen sind. Man sah nicht, wie spätzeitlich, wie betrachterisch schon im Erzeugen von Formen, das Verhältnis zur Antike im italienischen 16. Jahrhundert und nun gar im späten Klassizismus gewesen ist. Es fiel kaum auf, was doch so aufklärend wirkt, daß die „klassische Kunst“ Italiens um 1500 so gut wie gar keine klassische Plastik hervorgebracht hat, daß alle wesentlichen Zeugnisse ihrer Darstellungsart aus der Malerei stammten, daß auch Michelangelo ein Maler war, daß er einen ganz anderen Menschentypus, eine ganz andere, eine spätzeitlichere Schaffensform bedeutete als Phidias oder Po-

lyklet oder die Meister von Reims und Bamberg. Ja, man sah im gipsernen Klassizismus um 1800 noch eine Nähe zum Griechentume, wo sicher kein Grieche der klassischen Zeit eine Ähnlichkeit, ja nur eine Vergleichbarkeit mit seinen eigenen Formen hätte entdecken können. Man verwechselte schließlich sogar Klassik und Klassizismus. (Der „Ismus“ bedeutet immer, was man sein möchte und also nicht ist!) Gewiß hätte ein Grieche des 5. Jahrhunderts auch gegen unsere Plastik des 13. schwere Bedenken gehabt, er hätte sie sicherlich als sehr fremd empfunden. Aber er hätte sein Urteil wenigstens auf einem gemeinsamen Boden abgegeben: als wirklicher Plastiker über wirkliche Plastik; als noch nicht malerisch angenagter Künstler des Tastbaren über noch nicht malerisch angenagte Künstler des Tastbaren; als Künstler mit einem großen architektonischen, monumentalen Halt hinter sich über Künstler mit einem großen architektonischen, monumentalen Halt hinter sich. Es ist verständlich, daß die Spätzeit, aus der wir uns zu einer neuen Frühzeit heraufzuringen versuchen, die Annäherung an die Antike nur in schon spätzeitlichen Formen entdeckte, wo bewußte Beziehung, wo selbst schon *Entdeckung* war — und nicht da, wo eine gewachsene Ähnlichkeit bestand. Sie aber entscheidet allein. Im 13. Jahrhundert war eine *gewachsene* Ähnlichkeit, ein verwandter Zustand verwandter Menschen da. Man hat auch damals ein gewisses Verhältnis zur Antike gehabt. Man hat sie angesehen, man hat von ihr gelernt — aber da, wo sie dem eigenen Zustande entsprach. Man hat durch die Werke der augusteischen Renaissance hindurch, ohne es zu wissen, die innere Verwandtschaft des echten Klassischen gespürt, das hinter jener stand. Man hat sie gespürt, aber nicht gewußt. Kein Bildungserlebnis war das, sondern ein Naturerlebnis, die Begegnung verwandter Zustände verwandter Völker war es. Wir können ja, wie wir wissen, jedes europäische Zeitalter nach seiner Antike fragen. Für die Goethezeit war diese der Hellenismus, ja das Alexandrinische: der Apoll von Belvedere galt als vorbildliches Meisterwerk. Die betrachtende Beschäftigung mit den „Alten“ war um so größer, je weniger die Zeit selber ihnen ähnlich war. Es war ein Sehnsuchtsverhältnis: stilgeschichtlich nennen wir das Klassizismus. Das Verhältnis des 13. Jahrhunderts war ein Bruder-verhältnis: stilgeschichtlich nennen wir es Klassik.

Das, wenn man will, tragische Sonderschicksal alles Abendländischen, nicht nur des Deutschen, besteht freilich darin, daß es nun einmal doch *nach* der Antike da war (was Spengler unterschätzte), daß in jener schon einmal eine verwandte und durch Verwandtschaft notwendig maßgebliche Kultur bestanden hatte, die nie ganz vergessen und immer in irgendeiner Form anwesend war. Und das ist, bei aller Vergleichbarkeit, ein Unter-

schied zum Griechischen. Wohl wissen wir, daß auch dieses seine Kultur nicht in ein Nichts hineinbaute. Wir wissen, welche Bedeutung die noch älteren Völker für die Griechen gehabt haben, so besonders die Ägypter. Aber diese Völker waren den Griechen weit fremder, als die Griechen uns. Das bedeutet, daß jeder neue Schritt der Griechen in noch höherem Maße Wagnis des Niedagewesenen war, daß er vorsichtiger, in gesünderem Zeitmaße erfolgen, daß er gelassener sein mußte. Wir Abendländer schritten wie einer, der zugleich von rückwärts geschoben wird. Wir schritten wirklich, aber das Erreichen der gleichen Wegstelle, der Klassik, der plastischen Epoche war, besonders bei uns Deutschen, noch plötzlicher als bei den Griechen. Das Klassische verschwand auch plötzlicher; und wenn wir den bisherigen Verlauf nach der Zeit messen, so werden wir ehrlich sagen müssen, daß das malerische Zeitalter der echten Griechen kürzer als ihr plastisches war — unser plastisches aber sehr viel kürzer als das malerische. Unsere Anfänge umspülte noch ein spätantik-malerisches Sehen. Kaum war es überwunden, so eröffnete sich mit einer Beglückung, die wir den Formen ansehen, auf kurze Zeit ein Neuland, in dem der groß gesehene *Mensch* das Wesentliche war; aber sehr schnell, schneller als bei den Griechen, griff das malerische Sehen wieder nach der Gestalt, und schon das 14. Jahrhundert bedeutete einen Verzicht auf rundplastische Entfaltung, wie er so stark bei den Griechen keineswegs erfolgte.

Ja, selbst die Vergleichbarkeit unserer kurzen klassischen Höhe ist noch recht bedingt. Eine so vollständige Freifigur wie der Speerträger des Polyklet ist in ganz Europa nie geschaffen worden. Es ist auch gerade in unserer klassischen Zeit niemals (im griechischen Sinne) der *nackte* Menschenkörper Ausgang des plastischen Schaffens gewesen. Seine Erscheinung konnte gestreift werden, aber dann nur aus Gründen einer bestimmten geistlichen Bedeutung, als Kennzeichen des ersten Menschenpaares (Bamberger Adams-pforte) oder der Auferstehenden beim Weltgerichte (Freiberg, Goldene Pforte), und — dies vor allem — als Leib des leidenden Gekreuzigten. Noch unsere verhältnismäßig reinste Plastik ist auch immer etwas bildhafter geblieben als die entsprechende der Griechen, also weniger allrund, weniger vollplastisch. Immer und überall, nicht nur in Deutschland, ist die Gestalt nicht der „Akt“, sondern der *Eindruck* der Gewandfigur. Der Weg ging als Plastizierung eines ehemaligen Bildeindrucks, der zum Archaischen erst zurückvereinfacht werden mußte, um dann ausgewölbt und gleichsam von außen eindringend durchgeföhlt zu werden. Der Grieche föhlte und kannte das wirkliche Gerüst des Leibes. Seine Athletik war Kultur des nackten Körpers; die unsere ging in Rüstung vor sich. Der Ringkampf nackter Jüng-

linge und das Turnier — schon das beleuchtet den großen Unterschied. Keine griechische Sonne scheint auf die großen Plastiken des Nordens. Nur ein Gerüst ist diesen mittelalterlichen Bildhauern der menschliche Leib. Gewiß übertreibend, könnte man vorübergehend doch sagen: der Grieche kommt vom nackten Leibe zur Gewandfigur, der Abendländer von der Gewandfigur zur Wirkung der Körperlichkeit. Namentlich der erste Teil dieses Satzes ist geschichtlich nicht genau, und dennoch liegt hier ein Wahrheitskern. Zwei adelige Kulturen stehen zum Vergleiche, aber die eine gehört südlichen Menschen der Palästra, die andere Menschen rauherer Zonen in fester Tracht. Und noch mehr: unsere Menschen des Nordens kommen noch deutlicher als selbst die Griechen des geometrischen Zeitalters aus einer bildlos-gegenstandslosen Phantasiewelt; und sie zielen hin auf eine Malerei und vor allem auf eine symphonische Musik, wie sie beide ganz bestimmt die Griechen niemals geträumt haben. Die Griechen durften länger auf Wegstellen ausruhen, die wir jedesmal schneller verlassen mußten, weil ein noch ganz anders übergestaltliches Ziel uns winkte. Wir haben übergestaltliche Ausdrucksformen länger ausgebaut, die über die griechischen Möglichkeiten hinausgehen. Rembrandt und Beethoven können sie bezeichnen.

Dazu gehört noch, daß es unser Schicksal nun einmal gewesen ist, Christen zu sein und alle Bildstoffe zunächst vom Christlichen her zu empfangen. Wir wissen heute, daß Polyklets Speerträger Achilleus war, also auch keine Privatperson, sondern ein Heiliger. Aber welche andere Bedeutung hat hier das Heilige! Achilleus stand in den Achilleien, die der Gymnastik dienten. Man soll sich, um den Unterschied recht klar zu erfassen, nur einmal kurz vor Augen halten, wie unmöglich in unserer größten Zeit die Freifigur eines Siegfried gewesen wäre; ebenso unmöglich die reine Freifigur nämlich wie der Siegfried. Beides hängt zusammen. Noch nicht einmal so sehr das Vorbeigehen an den ursprünglich eigenen Inhalten ist dabei das Entscheidende, so vieles und für manchen Heutigen begreiflich Bedrückendes es aussagen mag; sondern das ist bezeichnend, daß jede abendländische Figur auch der besten Zeit — und gehe sie noch so deutlich auf das Haltungsideal des Ritters und der adeligen Frau ein —, daß jede abendländische Figur gleichwohl ein Unsichtbares vertritt. Sie hat ein anderes Ziel, sie hat ein anderes Verhältnis zur Erde als die griechische, die gerade da sakral sein kann, wo sie dem Heutigen profan erscheint. Unsere klassische Plastik war ganz gewiß auch nur möglich durch eine Bejahung der Welt. Aber diese war nicht durch den Tempel, sondern trotz der Kirche da, in deren Dienste sie ihre Formen leisten mußte; nicht bewußt gegen sie, aber unbewußt *trotzdem* und dabei doch immer innerhalb von ihr. Die fran-

zösische Klassik hat diese Bindung überhaupt nie aufgegeben, die deutsche hat es im letzten Augenblicke in Naumburg getan, soweit dies irgend in den Grenzen der Zeitmöglichkeit gelegen war. Daß in Naumburg Ritter und Ritterfrauen, wenn auch vor zwei Jahrhunderten verstorbene, so doch keine Heilige, daß lebendig vorgestellte Menschen in der Form damaliger Gegenwart gegeben sind — in Frankreich ganz undenkbar! —, das hatte zwar seinen ganz bestimmten Sinn von Dom und Bischof aus, war also auch wieder durch den Schutz einer gedanklichen Bedeutung gerechtfertigt; das sollte durch jene Stifter offenbar die alten Rechte der neuen Bischofsstadt gegenüber der älteren (Zeit) versinnbildlichen; versinnbildlichen, ja, aber das Bildliche erhielt noch seinen eigenen Sinn, und dies ist ein Sinn „trotzdem“. Es ist die einzige Gegenwartsdarstellung des mittelalterlichen Ritters dabei entstanden. Diese Ritter nun, die sehr verschiedene Grundmelodien menschlicher Schicksale und Charaktere durchspielen, sind eben darin abendländisch und ungriechisch. Die Miene, der Blick, die Sprache des Besonderen, der Ausdruck des nicht unmittelbar Sichtbaren, der jedesmal neuen und unvergleichlichen Seelenlebens, die *Seelenlandschaft* gleichsam ist es. Das ist ungriechisch! Das ist, nur in spätklassisch plastische Formen gegossen, das alte Innenleben, das im Wikingerornamente, in den Hildesheimer Türen, der ottonischen Malerei, der Architektur von Speyer oder Maria-Laach, das also vor jeder Messung der Gestalt und ihres Wunschbildes an einer sichtbaren, greifbaren Gegenwart und ihrem Wunschbilde (dem ritterlichen) sich ausgesprochen hatte. Möge man von da aus rückblickend noch einmal sich dahin erziehen, die „verzerrten“ Figuren des Ottonischen, die altertümlich starren des Hochsalischen und Frühstaufigen nicht mißzuverstehen. Sie sind nicht aus händlerischer Berechnung entstanden — die konnte es wirklich nicht geben. Sie *denken* vielmehr gar nicht an die sichtbare Wirklichkeit der Menschengestalt. Sie messen sich nicht an ihr, und auch wir dürfen sie nicht an ihr messen. Erst die staufische Zeit denkt an diese Wirklichkeit, und nun dürfen wir messen! Aber die staufischen Gestalten sind, am Griechischen verglichen, diesem doch nur bedingt entsprechend. Weil in ihrer künstlerischen Ahnenreihe zeichenhafte Figuren voll dichterisch-musikalischer Innerlichkeit sind, weil die Sichtbarmachung des Unsichtbaren — und hier geht Deutschland allen Abendländern weit voraus — auch in ihnen noch wirkt, weil auch sie noch von Bildern und Zeichen stammen, darum sind sie nie so frei statuarisch geworden wie die Werke des attischen und dorischen 5. Jahrhunderts, und auch darum können sie nie in der Darstellung des schönen Leibes allein sich auswirken. Sie sind immer noch Seelenmelodien, aber sie gehören dennoch der einzigen Zeit des Abend-

landes an, die diese Seelenmelodie auf eine lebendige Menschlichkeit bis zum Abbilde abstimmen konnte, und die noch geschützt blieb vor dem gestaltenzerlösenden Triebe, der in der bildenden Kunst zu Rembrandt, zu Watteau, zum Impressionismus wie in der Musik zu Reger und noch weiter führen konnte. Die einzige kernplastisch denkende Zeit ist jene Friedrichs II. geblieben.

Formengeschichtlich ist dabei die Ahnenreihe der Naumburger Figuren noch ganz anders bestimmt als jene der spätklassischen in Frankreich. Diese letzteren stammen aus der Baukunst, die unsrigen nicht. Jene entwickelten sich gemeinsam mit der gotischen Architektur, die unseren hatten keine gotische Architektur hinter sich, sondern eine sehr andere, wesentlich fassadenlose — und sie kamen überhaupt nicht wesentlich aus Architektur. Die Franzosen denken in Reihen, wir vorwiegend in Einzelfiguren. Unsere Gestalten leben überwiegend frei im Innenraume, die ihrigen gebunden an die Außenarchitektur. Dieser grundlegende Unterschied muß eingehend gewürdigt werden. Es mag mancher meinen, die oben angedeutete Andersartigkeit des klassischen Abendländischen gegenüber dem klassischen Griechischen liege in der Herkunft der Figur aus der „Säule“, der Säule gotischer Prägung natürlich. Aber das würde nur (und auch nur bedingt) für die nordfranzösische Figur gelten können. Und was die Architekturverbundenheit anlangt: auch die große griechische Plastik ist Tempelplastik, ist in starken Graden Bauplastik (Ägina—Olympia—Parthenon). Nur entsendet sie ihre Figuren zugleich als Freistandbilder zu eigener Behauptung. Alle Unterschiede, alle angedeuteten und noch nicht genannten Eigenheiten des Abendländischen eingerechnet: soweit die griechische Bildhauerei Bauplastik war, ist ihr die französische eher vergleichbar; soweit sie freifigürlich war, eher die deutsche. Das geht bis in den Werkstoff. Die französische ist zum weitest aus größten Teile aus dem Stoffe des Bauwerkes, aus Stein — wie die griechische Tempelplastik. Die deutsche bevorzugt (neben dem Holze) die Bronze — wie die griechische Freiplastik. Wenn sie ihre klassischen Leistungen schließlich doch auch im Steine vollbringt, so bleibt der innerste Unterschied fühlbar. Daß man den Magdeburger Reiter schon in alter Zeit, offenbar schon ursprünglich, mit Goldanstrich versah, daß man ihn unsteinern, metallhaft machte, ist etwas sehr Deutsches. Das sehr verschiedene Verhältnis deutscher und französischer Plastik zur Baukunst ist früher wohl nicht genug gewürdigt worden. Erst nach ihm, weil aus ihm, kommen die Unterschiede der plastischen Form. Solange man diese allein ansah, blieb man notgedrungen im Vorhofs des Verständnisses. Dazu tritt, daß die Baukunst beider Länder selbst höchst verschieden war. So verlockend und sinnvoll so-

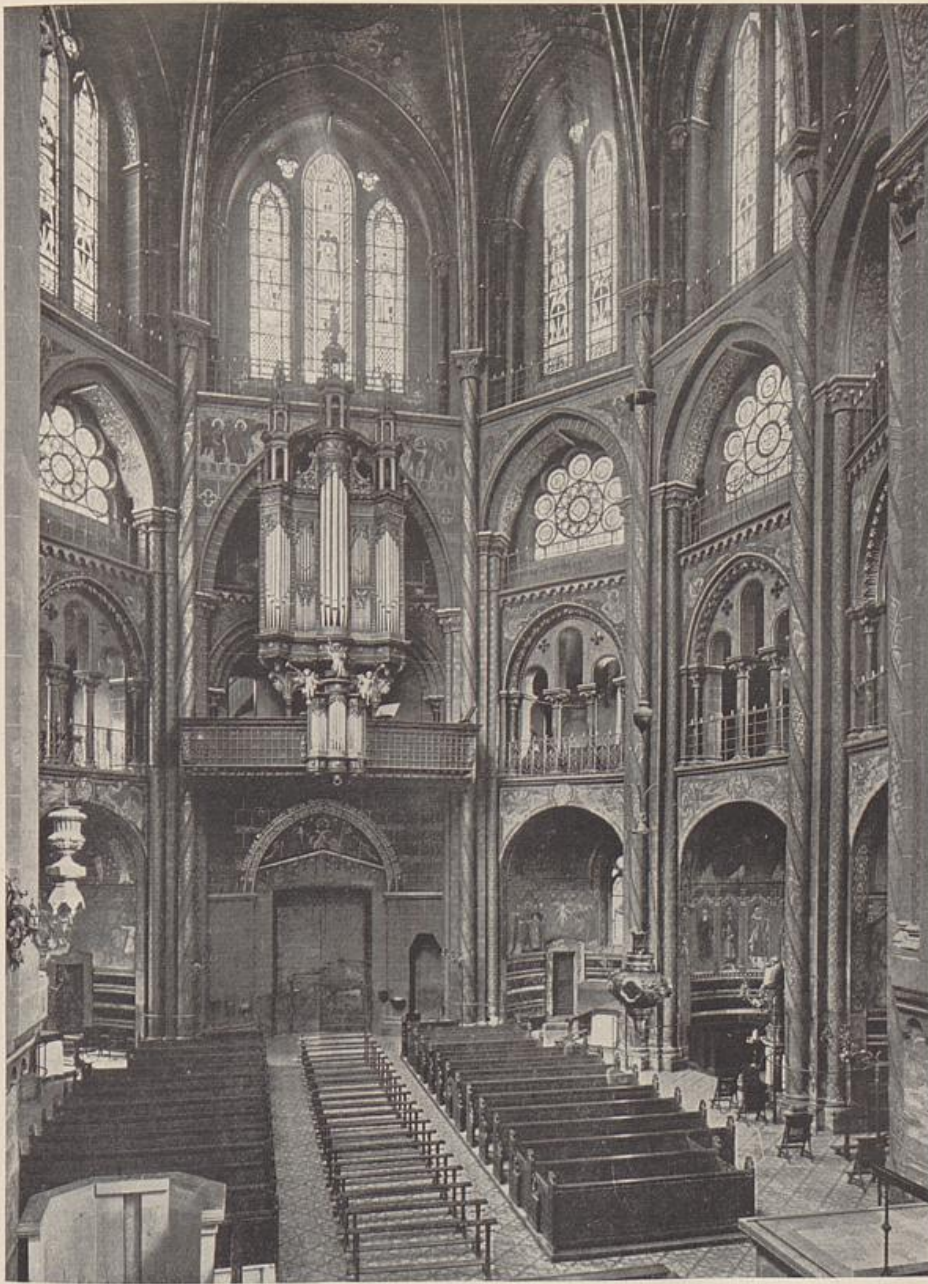


gar es wäre, nun zum ersten Male die Plastik auch noch der Baukunst selbst voranzustellen, um das plastische Zeitalter als solches deutlich zu machen — es muß doch zuerst nach der Baukunst gefragt werden, innerhalb von ihr aber nach dem Stile zuerst des 12. Jahrhunderts. Zum ersten Male aber bedeutet uns Architekturbetrachtung den Vorläufer für jene der Plastik, erscheint diese letztere also als unser *Ziel*. Damit kommt die große Zeitwende doch zum Ausdruck. Wir betrachten zuerst die Baukunst, dann die Plastik in der Zeit bis etwa zum Tode Heinrichs VI. (1198).

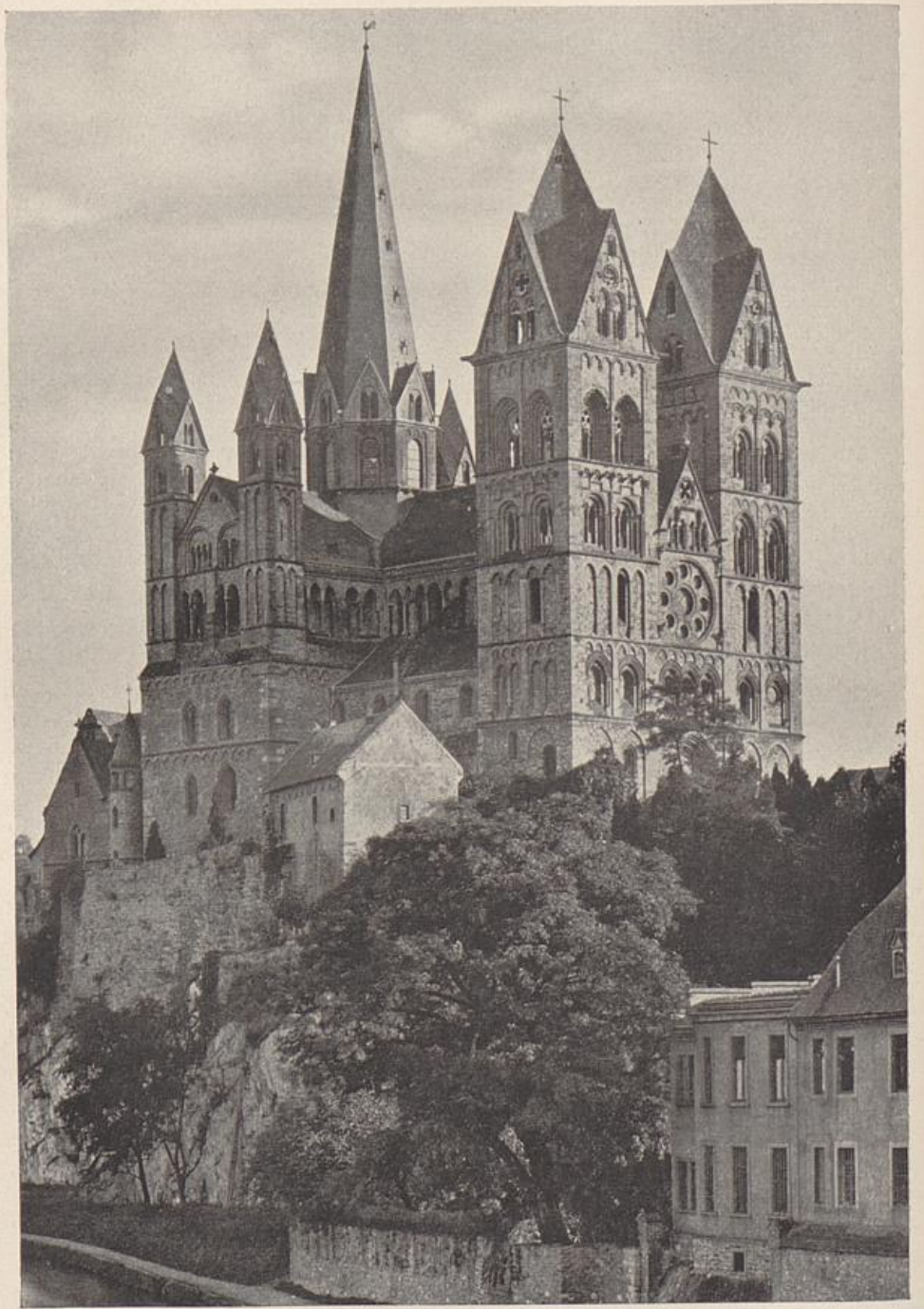
### DIE BAUKUNST DER ERSTEN STAUFERZEIT

Um die Mitte des 12. Jahrhunderts hat Frankreich in St. Denis das gotische System nach allen Teilen durchgeführt, rund 60 Jahre, bevor am Magdeburger Dome — also im kolonialen Ostlande — ein erster Versuch dazu auch in Deutschland unternommen wurde. Man glaube nicht, daß in St. Denis und seinen Verwandten der „gotische Höhendrang“ aufgetreten sei, wie er später bei uns in architektonischen Körpern wie dem Freiburger Münsterturme, hier und da auch in Räumen, verwirklicht worden ist. Im Gegenteil, die frühgotischen Räume Frankreichs, jene viergeschossigen Aufbauten aus Stützenreihe, Empore, Triforium, Lichtgaden, mit Doppeljochen unter sechsteiligen Gewölben, sind breiter und schwerer als etwa burgundisch-romanische Bauten, sie sind auch weniger steil als Speyer, ja selbst als St. Michael zu Hildesheim. Aber die Verbindung von Spitzbogen, Kreuzrippe und Strebesystem hat eine ganz neue Geschmeidigkeit ergeben, eine Beweglichkeit, die Deutschland nicht kannte und die von nun an stärkste Änderung aller Verhältnisse möglich machte. Ein Wölbesystem ist da, das die verschiedenartigsten Grundrisse bei gleicher Scheitelhöhe eindecken kann. Die Wand ist weitgehend durchbrochen, und die Durchsichtigkeit des Innenraumes ist durch Verlagerung der verdrängten Masse nach außen, ihre Aufspaltung und Zerhackung in Strebemauern, Pfeiler, Bogen zwar erkauft, aber in Grundzügen auch erreicht.

Dies alles ist bei uns zum einen Teile nicht gekonnt, zum anderen, uns wichtigeren, nicht gewollt. Was nicht gewollt wurde, erweist sich dann klar, wenn alles, was Können heißt, vorhanden, aber anders, vielleicht gar entgegengesetzt, angewendet ist. Dieser Zustand ist bei uns gekommen, aber vollendet deutlich ist er erst in der Zeit Friedrichs II., die unsere klassische Plastik erlebte. Namentlich unsere rheinische Baukunst des frühen 13. Jahr-



46. Köln, Innenansicht von St. Gereon



47. Limburg a. d. Lahn, Dom von Nordwesten

hunderts hat die gleichen Aufgaben der Gliederung gelöst, die Frankreich gelöst hatte. Sie besaß eine gliedernde Durchdringung des einheitlichen Mauerkörpers; sie kannte auch die französischen Baumittel, aber sie wendete sie völlig anders an: für *unsere* Gliederungsart, die die Wand nicht preisgibt (im Sinne von Speyer I). Es ist in ihren gewaltigen und wunderbar erhaltenen Massen das gleiche plastische Wollen tätig wie in unseren gemeißelten Gestalten. Im Gegensatze der Westfassade von Notre Dame in Paris zum Westchore von Mainz oder Worms wird dieser Gegensatz der Völker, des Schöpfers der Gotik und des ungotisch denkenden, des unseren, auf völlige Eindeutigkeit zusammengedrängt erscheinen, und er wird Deutschland auf gleicher Wertstufe zeigen. Er wird ebenso aus dem Unterschiede einer Naumburger Figur gegen eine zeitentsprechende Reimser, ja weit später noch aus dem Unterschiede von Schlüters Großem Kurfürsten gegen Girardons Louis XIV. oder aus dem von Weingarten, von Melk gegen Versailles sprechen. Die größte Baukunst noch um 1240 wird in Deutschland ungotisch sein! Neben ihr aber werden von da an bereits vereinzelte Eindringlinge aus dem Westen auftauchen, auch sie alsbald verändert, aber ohne Zweifel gotisch und damit stark französisch beeinflusst. Das Ebenbürtige und sehr andere, das Spät-Staufische hat sich, überwiegend wenigstens, nicht in völligen Neubauten durchgesetzt. Seinen höchsten Glanz wird es in Mainz, Worms und Straßburg entfalten.

Beidem, dem schließlichen Eindringen gotisch-französischer Bauweise, das wir als ein Nachgeben auffassen müssen, und der geringeren Zahl der ebenbürtig-ungotischen deutschen Werke, muß nun frei ins Gesicht geblickt werden; auch der zweifellosen Kargheit und verhältnismäßigen Armut, die im Verlaufe des 12. Jahrhunderts der spätstauferischen Glanzzeit vorausging. Es gibt Zeiten des Nachlassens, wie es Zeiten des Vordringens gibt, und es gibt sie für alle Völker. Es wäre Deutschlands nicht würdig, die Wahrheit wegleugnen zu wollen. So, wie Frankreich um 1000 und um 1500 gegen Deutschland künstlerisch weit zurückstand, so war es an Macht, Reichtum, Folgerichtigkeit der Aufgabenstellung und -lösung in Baukunst und Bauplastik während des 12. Jahrhunderts uns deutlich überlegen. In der Zeit Friedrichs II. glich sich der Abstand wieder aus, vor allem in der großen Figurenplastik, und auch hier wahrscheinlich weniger der Zahl nach, als nach der Werthöhe der Leistungen. Nicht, daß Frankreich „modern“ war, entscheidet hier. Dies war vielmehr im früheren 13. Jahrhundert erst recht der Fall. Der Abstand der Modernität war eher noch größer; aber einen Wertunterschied bedeutete er gar nicht. Im 12. Jahrhundert war Frankreich zweifellos schöpferischer und vielfältiger als Deutschland. Solche Tatsachen

sind zunächst anschaulich, sie sind nicht immer erklärbar. Sie wiederholen sich immer wieder im Vergleiche zwischen europäischen Ländern. Eine Erklärungsmöglichkeit deutet sich im Falle des Frühstauischen durch den Blick auf das Salische an. Die drei letzten Viertel des 12. Jahrhunderts leiden offenbar noch nach unter der Wirkung der spätsalischen Verhältnisse. Die herrlichsten Großbauten, Speyer, Mainz, Laach, Maria im Kapitol stehen da, aber sie bleiben vereinsamt. Sie finden keine rechte Nachfolge. Der hirsauische Geist hatte sich überall eingeschoben, und man wird nicht ganz fehl gehen mit der Annahme, daß er eigentlich die folgerechten Schlüsse aus jenen Bautaten vereitelt hat. Freilich fehlt die Folgerichtigkeit, mit der Frankreich immer wieder die Aufgabe der kreuzgewölbten Basilika anfaßte, auch in anderen Ländern. Nordfrankreich hat darin über Gesamt-europa ein Übergewicht. Auch Süd- und Westfrankreich mußten erst von Nordosten her für die Gotik erobert werden. England hat sich (von Ausnahmen wie Durham abgesehen) getrost außer auf großartigen Außenbau auf die Durchgliederung der Wände beschränkt, aber an der Flachdecke noch lange festgehalten. Das letztere tat auch Italien und zum Teile auch noch Deutschland. Nur langsam dringt bei uns die Wölbung vor, und namentlich die Verwendung der Kreuzrippe, die Auswertung einer normannischen Leistung, die so gut wie gleichzeitig mit der Einwölbung von Speyer war, ließ sehr lange auf sich warten. Um 1151 hat Speyer, um 1171 Worms, um 1173 der Verlängerungsbau von Schwarzhofen Rippen erhalten, Ende des 12. Jahrhunderts erst auch Mainz. Die Kreuzrippe aber ist tatsächlich ein sehr wichtiges Motiv. Die Wichtigkeit liegt nicht einmal so sehr im Technischen. Es war übertrieben, wenn man früher glaubte, die ganze Kappenmenge zwischen den Kreuzrippen könne wie Glas bei einem Stahlgerüste nötigenfalls weggelassen werden, — wenn auch eine gewisse Erleichterung der Baumasse durch die Rippen zweifellos gewonnen ward. Der Hauptvorteil ist künstlerischer Art. Die Rippe bezeichnet für das Auge erst in voller Deutlichkeit die Durchdringung der Wände im Gewölbe. Erst sie denkt damit den karolingischen Baugedanken zu Ende, die Wendung vom Altchristlichen fort zur Folge aufrechter Joche, die echte „Raum-travée“. Da auch die Deutschen der karolingischen Zeit diese Wendung vollzogen, da sie in Speyer immerhin die größte kreuzgewölbte Basilika gebundenen Systemes als erste geleistet hatten, muß man doch feststellen, daß sie auf einem Wege langsamer wurden, den sie einst selbst betreten und bis zu einem bestimmten Punkte durchgegangen hatten. Schlag auf Schlag folgten sich in Nordfrankreich die großen Taten. Die Reihe der klassisch-gotischen Bauten von St. Denis-Noyon-Sens zu Laon-Paris, zu Chartres, Reims,

Amiens, Bauvais, ist so stolz, daß in Deutschland nur die spätere Entwicklung der Symphonie an Folgerichtigkeit und Größe damit verglichen werden kann. Das 12. Jahrhundert ist in Deutschland baukünstlerisch eine etwas müde Zeit. Ist dies ehrlich zugestanden, so darf an diesem Punkte die Darstellung sich ein wenig beschleunigen.

Ganz oder teilweise gewölbt wurden schon vor der Zeit Barbarossas eine Reihe von Bauten. Sie sind überwiegend kleiner als die französischen und stehen an Zahl weit zurück. Dabei ist der Vorrang des Nordens und Nordwestens so deutlich, daß man eher von einer sächsischen als einer staufischen Kunst sprechen möchte. Im Anfange zielte sogar die politische Entwicklung in diese Richtung. Das schwäbische Haus erreichte nicht sogleich die Nachfolge des salischen. Der erste Staufer war Gegenkönig gegen den Sachsen Lothar von Supplinburg, der bis 1137 regierte und 10 Jahre gegen die Schwabenherzöge Friedrich und Konrad zu kämpfen hatte. Auf ihn geht die Schöpfung von Königslutter (1135) zurück. Es ist längst erkannt, daß an diesem ursprünglich nur in Teilen gewölbten Bauwerke ein lombardischer Meister aus Ferrara tätig war. Sogar ein Löwenportal wurde errichtet, wie es der Poebene eigen ist. So etwas gab es unter anderem auch in Speyer und Freiburg! Das Langhaus aber wurde noch einmal *flach* herangesetzt. Dafür entstand wenigstens ein stolzes und sehr deutsches Westwerk, ein Bekenntnis zum Ottonischen in der Richtung auf das Spätstaufische. Kaiser Lothar verdanken wir auch den Neubau des Goslarer Kaiserhauses (1132), das einst mit dem Dome zusammen eine geschlossene Baugruppe von hoher Schönheit gebildet haben muß. Der Dom ist vernichtet, das Kaiserhaus entstellt. — Meist wölbte man nur die Ostteile, so in Prüfening bei Regensburg, dessen Chor 1125 die Weihe erhielt. Arch in der Prämonstratenserkirche Knechtsteden (1138) wurden nur die Ostteile völlig durchwölbt, dieses Mal kuppelig. Gänzliche Wölbung war noch selten. Völlig kreuzgewölbt in drei Doppeljochen des gebundenen Systems war St. Mauritius in Köln, ein querschifflöser Bau; er ist in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts abgebrochen worden. Die Zeit Lothars und des ersten Staufenkaisers Konrad III. war offenbar keine Glückszeit für die Baukunst. Sie glänzt noch am ersten durch eine Reihe kleiner gewölbter Anlagen, die nun freilich von hohem Reize sind: Doppelkapellen vor allem, die Godehard-Kapelle am Mainzer Dome, etwa 1137 vollendet, und als wirklicher Freibau Schwarzrheindorf bei Bonn mit der schönen Zwerggalerie. In beiden handelte es sich um die gleiche Verbindung zwischen Ober- und Unterkirche, wie sie im Aachener Münster gegeben war. Sie sind uns darum wichtig, weil sie die alte deutsche Lust am Zentralbau

bezeugen. Diese kleinen Gefäße schafft sich zunächst in einer noch beengenden Zeit doch wohl derjenige Geist, der im früheren 13. Jahrhundert zu wirklichen Großtaten schreiten sollte. Auch die edle Allerheiligen-Kapelle in Regensburg dürfen wir hierher rechnen. Der Wandmalerei boten sich neue, größere Gelegenheiten. Die Erhaltung der Massen kam ihr sehr zugute.

1152  
-1190

Erst von der Zeit Barbarossas an beginnt die Wölbekirche zu überwiegen. Westfalen, Ostfalen und der Rhein gehen voran. Die bayerischen Anlagen wie Altenstadt wirken allgemein sehr zurückgeblieben. St. Jakob zu Regensburg und viele andere Kirchen blieben flachgedeckt. In Westfalen steht die herrliche Bauernstadt Soest an erster Stelle. In der Frühzeit des 13. Jahrhunderts sollte sie mit dem Westwerke von St. Patroklus eines der großartigsten Mäler ungotisch-niederdeutschen Geistes errichten. Unter Friedrich I. hat die gleiche, schon 1090 gegründete Patroklus-Kirche ihren Wölbeumbau erfahren (1166), St. Peter wurde (gegen 1170) gratgewölbt, desgleichen die Nicolaikirche. Soest gehört zu den tragischen Stätten der deutschen Kunst. Erst seit dem 19. Jahrhundert ist seine vorbildliche Einheitlichkeit in der verständnislosesten Art zerstört worden. Noch immer ist sie so gut erkennbar, daß die Forderung wirklich erhoben werden muß, hier einmal rücksichtslos mit allen Mitteln der Denkmalspflege das Mögliche wieder gut zu machen, und zwar von Reichs wegen! Deutschland würde hier eine ganze Stadt als ein Nationaldenkmal erhalten, von dessen Großartigkeit nicht allzu viele eine Ahnung besitzen. Die ganze Saftigkeit des besten Westfalentumes, die breiteste Kraft, der tiefste, heiligste Ernst des Baulichen — und das meiste doch noch heute in das Grün alter Gärten gebettet, wie die starke Stadt selbst in den weiten, reichen Landschaftsraum der fetten Soester Börde. Das Steingefühl des Westfalen ist vorbildlich stark. In zahllosen gewölbten Bauernkirchen hat es sich ausgedrückt; doch wohl nicht schon in frühstaufiger Zeit, sondern, wie es scheint, erst im 13. Jahrhundert.

Das Rheinland sah die Neuerrichtung des Baseler Münsters nach dem Brande von 1185; sicher eine deutsche Ganzheit, aber voller Einströme aus Westen und Süden: lombardische Emporen aus dem Süden, Spitzbogen und Rippen aus dem Westen. Dafür griff aber der untere Mittelrhein die schönsten Gedanken des Salischen im Ostchor des Bonner Münsters (geweiht 1166) auf. Die Entfaltung der Ostansicht von Sockel über Blindbogen zu Fenstern und schließlich zur Zwerggalerie ist sehr eindrucksvoll. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde auch St. Castor zu Koblenz zu Ende geführt und der Chor von St. Gereon in Köln geschaffen. Die Westfront des Xantener, die Ostfront des Trierer Domes entstanden. Diese letztere

leitet schon zu der glanzvolleren Zeit der Westbauten von Worms und Mainz hinüber. Sonst bereitet auf diese im allgemeinen mehr die Schmuckfreude vor, wie sie in der Erneuerung der Hildesheimer Michaeliskirche unter Bischof Adelog zutage trat.

An zwei Stellen nur wurde im Wölbbau wirklich Großes und Ganzes neugeschaffen, und ihnen dürfen wir die Gestalten der beiden großen Gegenspieler von damals verbinden. Der Braunschweiger und der Wormser Dom stehen sich gegenüber wie Heinrich der Löwe und Barbarossa. Die Geschichte unseres Schrifttumes liebt es, zwischen staufischer und welfischer Dichtung zu unterscheiden, in der ersteren das Weltweite und Weltläufige, in der anderen das bewußt Altertümliche und Heimische zu betonen. Swarzenski, dem das große Verdienst gebührt, zum ersten Male die Bedeutung Heinrichs des Löwen für die deutsche Kunst genauer erkannt zu haben, mußte diese Art der Unterscheidung für die bildende, namentlich die darstellende Kunst im ganzen ablehnen. Aus einem sehr guten Grunde: die Bedeutung Barbarossas für unsere Kunst ist nicht mehr mit der der salischen Herrscher zu vergleichen. Der Kaiser ist der ewig Unruhige, den das Anschwellen der landesfürstlichen Mächte immer wieder zwingt, das Heil seines Hauses außerhalb Deutschlands, in Italien zu suchen. Heinrich der Löwe setzt eher die Überlieferung der ottonischen und salischen Kaiser fort. Die Bücher und Geräte, die er in sehr reichem Maße bestellt haben muß, sind so aufwendig und anspruchsvoll, wie dies dem Kaiser selbst entsprochen hätte. Tatsächlich war Heinrichs deutsche Macht größer als die des Staufers. Bayern und Sachsen hatte der Welfe in guter Zeit zurückgehalten. Aber auch im Alter, nach der Beschränkung auf sein engeres Herzogtum, hat Heinrich seinen fast sprichwörtlichen Reichtum unserer Kunst zustatten kommen lassen. Er stand in enger Beziehung zum Norden, zu Skandinavien, namentlich auch zu England, und in der Kunst um ihn ist besonders die Beziehung zu England manchmal stark zu spüren. Schließlich verdanken wir ihm, nicht dem Staufer, das monumentalste Zeugnis unserer Plastik von damals, den einzigartigen Braunschweiger Löwen. In solchem Sinne wäre von welfischer Kunst wohl doch zu reden. Indessen es fehlt der Gegenspieler, es fehlt die im eigentlichen Sinne staufische Kunst. Nur in der großen Baukunst glauben wir einmal beide Gestalten, wie zu Architektur geworden, in einer Art dramatischer Gegenrede zu sehen.

Erst durch den eisernen Willen des Löwen ist Braunschweig zu einer mächtigen Kunststadt geworden. Hier hat er auch die Burg Dankwarderode angelegt, die es mit jeder kaiserlichen Pfalz aufnehmen konnte. Hier war er auch geistig der Erbe seines leiblichen Großvaters Lothar von Sup-



plinburg, wie er es in seiner starken Politik gegen Osten und Norden war. Auch in Goslar war unter Lothar das Kaiserhaus neben dem Dome mit diesem zu einer Gruppe verschmolzen worden. Der Braunschweiger Dom ist offenbar das Werk von Heinrichs großem Willen in weit höherem Maße als der Wormser das Werk Barbarossas. Immerhin, der Wormser Dom trug an einer uns genannten Stelle auf einer Erztafel ein Privileg Barbarossas vermerkt: der Kaiser hatte 1184 die Stadt von der Kopfsteuer befreit. Das ist zwischen zwei ganz eng aneinanderschließenden Bauzeiten des Domes geschehen, und es verlockt dazu, an einen Zusammenhang mit dem Bau zu denken. (Freilich war die Begünstigung der rheinischen Städte überhaupt ein Teil der kaiserlichen Politik.) Außerdem war die deutsche Landschaft, in der das Kaiserhaus am reichsten begütert war, das Elsaß, ein wesentlicher Nährboden für den Stil des mittelhheinischen Werkes (Schlettstadt, Murbach, Rosheim). Beide, Braunschweig und Worms, sind in entschiedener Zügigkeit möglichst einheitlich durchgeführt worden. Beide entstanden gleichzeitig wesentlich im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts. Beider Ausdruck ist so entschieden gegensätzlich, daß man es der Geschichte des Schrifttumes doch nicht ganz verübeln könnte, wenn sie darin die Entsprechung zum Gegensatze zwischen welfischer und staufischer Dichtung erblickte: der Wormser so fest auf dem Salischen fußend, wie es das Stauferhaus selber zu tun bestrebt war, voll großartiger Überlieferung, südlich glanzvoll und überredend; der Braunschweiger von niederdeutscher Kühle des Tones, fast kolonistenhaft, dabei sehr fest und klar; beide gewölbt, beide sehr deutsch im Ausdruck und allem Französischen auf das entschiedenste entgegengesetzt. Der Braunschweiger bedeutete für Niedersachsen den ersten einheitlichen Wölbebau überhaupt (Abb. 29). Auch ihm war, wie dem Wormser, ein frühsalischer vorangegangen. Das Neue aber wurde in einem einzigen Zuge durchgeführt: eine durchaus und restlos steinerne kreuzförmige Basilika gebundenen Systemes, also in Doppeljochen, und obendrein ein reiner Pfeilerbau. Auch die Zwischenstützen also sind nicht, wie in Knechtsteden, als Säulen gebildet, sondern reine Pfeiler. Pfeiler aber sind gleichsam stehengebliebene Wandstücke: die vollendete Abkehr von jeder griechischen Erinnerung. Der hohe und strenge Ernst rein frühzeitlicher Gesinnung spricht aus dem Ganzen. Aber der Gedanke des Doppeljoches kommt im Gewölbe nicht zum vollen Ausdruck: es ist eine Tonne mit Stichkappen. Die Schrägen der Wölbung sind dabei im Halbkreise geführt, die Randbogen leicht gespitzt, sicher ohne französischen Einfluß. Die Masse ist als Ganzes empfunden, sie bleibt in sich selber mächtig. Reste von Streben (nicht Strebebogen natürlich) sind allerdings festgestellt wor-

den. Sie waren aus Vorsicht gewählt, erwiesen sich aber unnötig — ein stärkster Gegensatz zu ihrer Unvermeidbarkeit bei französischem Willen zur Wandvernichtung. Die vollerhaltene Wand konnte der Träger ausgedehnter Malereien werden. Sie sind im rein gotischen Systeme nicht mehr recht möglich, so wenig wie farbige Glasfenster sinnvoll sind im Braunschweiger Dome. Die Altertümlichkeit gegenüber Frankreich, das deutsche Bewegungsgefühl bestimmt auch die sehr hohe Lage der Krypta. So wächst auch das Äußere in schlichter Straffheit hoch, eine einheitliche, unbrechbare Masse aus rauhem Bruchstein mit klaren, sehnigen Bändern (Lisenen). Auch die Fassade ist eine mächtige Wand, trotz seitlicher Türme dicht geschlossen, westwerkartig und ursprünglich ohne Eingang. Das Ganze ist ehrfurchtgebietend und zurückhaltend. — Der Gegenspieler, Worms, vertritt das Kaiserliche, Südliche und Westliche — und dabei das Deutsche — in überwältigender Weise (Abb. 30). Von ihm könnten wir sagen: wäre durch ein allgemeines Unglück von unserer Baukunst der Stauferzeit nichts als dieser Bau erhalten, sie würde in unsterblicher Größe dastehen, günstiger sogar, als ihr Ganzes verdient, und alles Wesentliche wäre ausgesagt, die deutsche Wölbung, die deutsche Wandgliederung, der deutsche Außenbau. Der ungewöhnliche Ausdruck von Vollendung ist so reich freilich dadurch, daß auch die Zeit Friedrichs II. an der Westseite sich mit einer großartigen Leistung unmittelbar anschloß. Man darf vermuten, daß der große und feurige Meister, den wir dort antreffen werden, ein Altersgenosse des Bamberger Reiter-Meisters war. Sein genauer Zeitgenosse war er sicher, und der Geist *unserer*, nicht der französischen Plastik spricht aus seinem Meisterwerke. Der Wormser Dom ist so ganz, wie wenig, was wir besitzen. Wir besitzen auch nichts, was bei so stolzer Schönheit so in jedem entscheidenden Punkte des Ausdrucks antifranzösisch wäre. Er ist der kleinste der sogenannten Kaiserdome, auch der, dem der Name vielleicht mit der schwächsten Berechtigung zusteht. Die ganze Geschichtslage ist schon sehr anders als in salischer Zeit, der Druck des kaiserlichen Willens weit weniger maßgebend. Maßgebend ist dafür die Wurzelverbindung des Bauwerkes in sich selber. Man mache sich klar: auf den Fundamenten eines gegen 1025 unter Bischof Burkart doppelchörig (spätottonisch) angelegten Baues wurde einige Zeit vor 1181 das Werk begonnen. Damals wurden die neuen Ostteile geweiht. Sie zeigen einen Chor, der innen gerundet, außen platt geschlossen ist, zwischen prachtvollen Türmen — von außen her gesehen gleichsam ein „Ostwerk“. Gleich darauf schließt sich das Langhaus an, bis gegen 1200. Es erreicht die stehengebliebenen Westtürme des Burkart-Baues. An der Stelle der alten, kleineren gerundeten Apsis zwi-

schon diesen Türmen (die großartig zu Ende gedacht werden) wird etwa 1200—1225 der spätstauische Westchor angeschlossen. Die Weihe ist 200 Jahre nach der ersten des Ostchores zu denken. Als man den heutigen Hauptbau begann, war man in Frankreich schon über St. Denis hinaus, Laon und Paris wurden geplant und begonnen. Als aber das Ganze fertig stand, war drüben schon der Gipfel der Hochgotik erreicht! In einseitiger Richtung von einer statuenschimmernden Portalseite zwischen hohen Türmen her, bei ungebrochen ebener Bodenlage, also natürlich ohne Krypta, zog sich in der gotischen Kathedrale Frankreichs ein Hintereinander immer schneller ineinandergleitender Schmaljoche; die Deckenzone, eine fliehende Wanderung, nur noch dem Auge verfolgbar; querrechteckige vierteilige Kreuzgewölbe aus zarten Kappen zwischen schnittigen Rippen hoch über dem Boden hin, aufsteigend aus durchsichtig farbigen Glaswänden, die nur noch zwischen überschmalen gebündelten Diensten von fast gebrechlicher Schlankheit wie durch ein Wunder sich ausspannten; die Bogen durchweg in Spitzung gebrochen; die Emporen als zu schwerfällig längst ausgestoßen; das Triforium des nur noch dreigeschossigen Aufbaues selber verglast und mit den Fenstern zusammengezogen. Der Chor stieg und ruhte vieleckig, von Umgang und Kapellenkranz umlagert. Die geistreichste Berechnung schien alle Masse überwunden, ihre letzten Reste nur als notwendiges Übel gerade noch geduldet zu haben. Draußen gleißte der Chor wie ein Skelettwerk, mit Strebebogen wie ausgelegten Rudern, das zarte Innere mit Dutzenden wieder ineinander verschränkter Arme von außen stützend und künstlich verklammernd. Auch das ganze Schiff begleitete dieses Strebewerk, auch ihm entlang zog, ein verleugneter aber unentbehrlicher Diener, die im Inneren verdrängte Masse, ohne die ein Steinbau nun doch nicht leben kann. An den abgestuften Portalgewänden stieg an jedem Schafte eine Figur empor. Zu ganzen Reihen sammelten sie sich die Wände entlang. Sie kletterten verkleinert in den Bogenlaibungen über den Türfeldern, die wieder im Geschoßstreifen Gestalten zeigten, und alles durch ein theologisches Programm bestimmt! Ein Gebäude, so künstlich geistig wie die Scholastik, ein Triumph begeisterter Mathematik, eine kalte Verzückung übersteigerter Folgerichtigkeit, die Klügelung der Mittel fast zum Selbstzweck erhoben — ein gebrechliches Wunder des Scheines zugleich, gegen das die Natur der Masse sich empörte. In Bauvais, wo das Unmögliche an Ausgesogenheit des Körperlichen erreicht schien, rächte sich die Natur der Erde selbst, die in jedem Steine noch verborgen ist, durch schnellsten Einsturz, und die Stützen mußten noch einmal verdoppelt werden, saitendünn nebeneinander aufgezogen.



48. Soest, St. Patrokli von Westen



49. Münster, Innenansicht des Domes

Dagegen Worms: eine muskelstarke, wuchtige Masse, gedrungen im Rumpfe, schlank in den Außengliedern, auf sich selber gestützt und in sch-nigen Bändern gehalten, die der eigene Leib hervorgetrieben. Eine reine Pfeilerbasilika gebundenen Systemes aus quadratischen Doppeljochen. Alles und jedes das Gegenteil des Französischen, und dies in einer fast unvergleichlichen *Schönheit*! Es ist einheitlicher noch als Mainz, glänzender als Speyer, ebenso frei und sicher ausgewogen wie Laach, an Größe eher diesem letzteren als den alten Kaiserdomen gleich, aber noch stolzer und reicher gegliedert als die Benediktinerkirche: ein kaiserlicher Bau! Der platten Wand des Ostchores — ein Blick auf sie genügt, um das Elsässische, die Verwandtschaft mit der Ostseite von Murbach zu erkennen — steht seit der spätstauferischen Bauzeit der vieleckig vordringende Raumkörper des Westchores gegenüber. Doppeldhörigkeit: das Verbotenste, das seit vielen Jahren Überwundene für den französischen Gotiker! Nur im Osten ein Querschiff. Sechsmal schießen Turmkörper empor, vier von ihnen, der östliche Vierungsturm und die drei des späteren Westchores, durch Zwerggalerien gegliedert. Der ganze Bau mit einem Blendensystem von Bogen überflochten, das in größter Feinfühligkeit sich mit den Höhenlagen verkleinert und verschnellert: ein „romani-scher“ Bau durchaus zur Zeit der zum Höchsten entwickelten französischen Gotik! Ein *deutscher* Bau in Wahrheit, der uns das wahre Gesicht unseres Volkes zeigt, so wie sein Äußeres wahrhaft das Gesicht des Inneren ist. In diesem ist das Wissen um Speyer und Mainz vorausgesetzt, es sind Formen von vornherein geschaffen, die dort erst zusammengewachsen waren. Das Blendensystem des Urbaues von Speyer verbindet sich mit der Wölbung des späteren in einer einheitlichen Planung, die nur während der Bauzeit kleine Schwankungen und leise Änderungen erfuhr. Dieses alles kreuzgewölbt, anders als in Braunschweig, dieses Mal mit Rippen: das ist endlich die wirkliche *Schule* von Speyer. Sie wirkt auch in der auf Tromben hochsteigenden Kuppel des Ostchores. Der Wormser Dom hat außer den älteren rheinischen Vorgängern und kleineren elsässischen Kirchen keine Verwandten. Aber er ist stark genug, eine ganze Überlieferung zu vertreten. Der plastische Geist, der aus ihm spricht, würde sich auch in einer flachgedeckten Kirche, Liebfrauen zu Halberstadt, mindestens am Außenbau vernehmen lassen. Auch dort findet sich unfranzösisch deutsche Wucht und Ausgewogenheit, auch sie als ein Zeugnis unseres *plastischeren* Geistes! Wir finden ihn nun auch in der Körperdarstellung. Bevor ihre im engsten Sinne „stauferische“, ihre klassische Ausdrucksform gewürdigt werden kann, muß nach der frühstauferischen Darstellungskunst gefragt werden. Die Halberstädter Kirche wird davon erzählen. Auch der Wormser Dom verweist auf

sie. So wie Braunschweig Wandmalerei heranlockte, so Worms Bauplastik. Es war wahrlich keine klassische.

### DIE FRÜHSTAUFISCHE PLASTIK

Damit die Besonderheit der klassischen Plastik Deutschlands im 13. Jahrhundert gegenüber der französischen voll begriffen werde, ist das Verständnis der frühstaufigen des 12. Jahrhunderts unbedingt vorher zu setzen. Unsere klassische Plastik wird zu einem großen Teile in Verbindung mit Bauwerken und aus dem Werkstoffe der Dome geschaffen werden, und wenigstens ein Teil von ihr wird dadurch eine scheinbar ähnliche Bedingtheit verraten, wie die Kunst der französischen Kathedralen, an der ihre Meister zum Teile mitgeschult sind. Daß diese Ähnlichkeit nur scheinbar ist, kann über einen dumpfen Gefühlseindruck hinaus erst dann geklärt werden, wenn man den wahren Ursprung kennt. Bei den großartigsten, auch den mit den Domen verbundenen Werken liegt er dennoch nicht in der Bauplastik — bei den französischen handelt es sich immer um solche. Die französische Plastik stammt von gotischen Kathedralen, insbesondere von Außenbauten, sie ist Architektur- und Freiluftplastik. Die deutsche stammt von Einzelfiguren in Innenräumen nicht-gotischer Kirchen, die nicht einmal Fassaden besitzen, und sie liebt es, nach dem Bauwerke nicht zu fragen. Das ist eine gänzlich grundverschiedene Bedingung: Einzelgestalt gegen Serie, Innenraumplastik gegen Freiluftplastik, Figuren, in deren Ahnenreihe die Säule völlig fehlt, gegen solche, die geradezu fast Säulen gewesen, die gleichsam angemenschlichte Säulen sind — architekturunabhängige gegen architekturabhängige Figur. Schärfer kann der Unterschied nicht sein. Er wird am deutlichsten durch die Betrachtung der hocharchaischen Stufe bis unmittelbar an die Schwelle des Klassischen, die Betrachtung also derjenigen Plastik, die neben der im ganzen ärmeren und nicht sehr fortschrittlichen Baukunst der frühstaufigen Baukunst einhergeht. Gerade diese kennt nun auch Bauplastik. Aber es wird wichtig sein, ihre Bedeutung abzugrenzen. Sie gerade hat selbst für das am meisten Bauplastische des reifen 13. Jahrhunderts, für die so eng einem Innenraume eingefügten Statuen des Naumburger Westchores, das geringste zur Ahnenreihe beigetragen. In Frankreich steht der architekturbedingte lebensgroße Maßstab der Gewändestatuen am Anfange. Damit das Klassische erreicht werde, muß die allzustark bindende Macht des Baulichen gelockert werden. Umgekehrt steht in Deutschland, oft

wenigstens, kleines Format am Anfange. Damit das Klassische erreicht werde, muß das Kleine groß, das Gerühete lebendig, das Flächenhafte körperhaft gemacht werden. Der denkwürdige Augenblick, in dem der Mensch sich wahrhaft als Gestalt erkennen will, in dem seine ritterlich gehaltene Schönheit beiden Ländern gleichzeitig erscheint, wird also in beiden von gänzlich verschiedenen Seiten her erreicht: Lösung aus der Säule, Anmenschlichung des Tektonischen in Frankreich — Bindung oft lebendiger, oft kleiner, oft auch gerüheter Gestalten in das Große hinein in Deutschland. Die verschiedene Herkunft wird sich darin zeigen, daß jeder, auch der scheinbar freiesten französischen Gestalt noch etwas vom Charakter eines Exemplares anhaften wird — denn ihre Urheimat ist die Säulenreihe, die Serie; daß dafür jede, auch die scheinbar gebundenste deutsche Gestalt noch den Charakter einer einmaligen Persönlichkeit wahren wird — denn ihre Urheimat ist das Einzelwesen jenseits baulicher Verbindungen. Darum wird es wichtig sein, zu begreifen, wie anders auch unsere Bauplastik ist, die ja keineswegs völlig fehlt.

Von 1100 an haben namentlich die Lombardei, die Provence und das westliche Languedoc bis tief nach Spanien hinein die Aufgaben der Bauplastik mit großer Leidenschaft angegriffen. Sie haben in der Portalgestaltung ein Gebiet der plastischen Arbeit entdeckt, das uns fremd sein mußte, schon weil unser Portal eine andere Grundform hatte und an einer ganz anderen Stelle saß. Immer noch ist es also das Hängen an der ottonisch-doppelhörigen Kirche als der nun einmal dem Eigenen gemäßen Grundform — als der eigentlich deutschen —, das auch die plastische Entwicklung, bestimmt. Immer noch ist es der Wille zur Zentralisierung. Der Einzelfigur kam gerade er zustatten. Der Vorstoß des salischen Zeitalters nach der einseitigen Richtung war schon architektonisch nicht weit genug gegangen, um echte Fassaden zu erzeugen und echte Fassadenplastik möglich zu machen. Selbst das Speyer Konrads II. und Heinrichs III. sah keine echte Westfassade vor. Außerdem wäre das 11. Jahrhundert für die Entfaltung einer echten Fassadenplastik auch in jedem anderen europäischen Lande ein zu früher Zeitpunkt gewesen. Als dieser Zeitpunkt für Europa da war, rund um 1100, da war bei uns der Rückweg zur Doppelchorkirche schon wieder angetreten. Man blicke nur noch einmal auf die beiden größten architektonischen Aussagen unseres 12. Jahrhunderts, die Dome von Braunschweig und Worms. Bei keinem wäre echt statuarische Fassadenplastik möglich gewesen, keiner hatte eine westliche Eingangsseite! So denn auch in der klassischen Zeit: Mainz, Bamberg, Naumburg sind doppelhörig, und von Straßburg wie von Magdeburg kamen nur die Ostseiten für das klassische Zeitalter in Betracht.



Wir fragen also in Deutschland nach Einzelwerken wie Grabmälern, wir fragen nach Bauplastik in und an Kirchen ohne französische Westfassade, also nach Türfeldern, nach Kanzeln, nach Schranken oder nach regellos eingestreutem plastischen Schmuck; wir fragen nach der Kunst der Goldschmiede in Schreinen und anderen Geräten. Diese drei Möglichkeiten haben wir zu beachten und — bei aller Verbindung unter ihnen — gedanklich zu trennen: das größere Einzelwerk, das architekturbezogene und das klein-künstlerisch-gerätehafte. Wie überall, gibt es auch da gewisse Übergangsformen, doch läßt sich die grundsätzliche Unterscheidung einigermaßen durchführen. Auf die Bestimmung kommt es an, auf die Art, wie gerade Deutschland architektonischen Forderungen entsprochen hat oder ausgewichen ist. Unter den Einzelwerken überwiegt die Bronze, ihr folgt das Holz, obwohl es an Stein und Stuck natürlich auch nicht völlig fehlt. Die Bronze leistet das Schönste. Schon das ist deutsch; von französischer Plastik könnte das nie gesagt werden. Zwei Magdeburger Bischofsgräber umreißen ziemlich genau die Zeit von Barbarossas Regierungsantritt bis zum Tode Heinrichs VI., die hocharchaische Entwicklung bis an die Schwelle des Frühklassischen. Sie entstammen der bewährten Kunst der harzländischen Gießhütten, die damals auch die im 14. Jahrhundert nach Nowgorod gelangten Bronzetüren geschaffen haben. Friedrich von Wettin († 1152) und Wichmann († 1192) sind gemeint. Sie sind gemeint und vertreten, jedoch nicht abgebildet. Von Rudolf von Schwaben (um 1080) über Friedrich zu Wichmann — welch ein Weg! Es ist nützlich, zunächst Anfang und Ende zu vergleichen, Rudolf und Wichmann. Das nur leise hochgewellte Bild, das noch in der Metallfläche gleichsam schwamm, ist 70 Jahre später wahrhaft herausgetreten. Der Kopf, der einst wie aus einer zähen Masse sich losgerissen hatte, wächst stolz und klar zur Höhe. Die Mitra überschneidet den Rahmen; der Rahmen ist nicht mehr Umfassung, sondern Hintergrund. Die Platte selbst ist nicht mehr Raum, sondern Grundfläche. Im gleichen Maße, in dem sie das Räumliche verlor, hat die Gestalt an Körperlichkeit gewonnen. Es sind noch immer reichlich genug Züge da, durch die das Alte haften blieb. Noch immer ist die Fußplatte schräg gegeben, ein Rest von Aufsicht also unvergessen. Doch steht die Gestalt schon viel mehr auf uns zu. Es ist auch noch vieles Hintereinander mehr gezeichnet als gewölbt. Es ist noch immer viel vom hochgewellten Bilde da, aber die Hochwellung ist bereits entscheidender als das Bild. Wir stehen vor der Schwelle des Klassischen. Das gilt auch für den Menschentypus des Wichmann. Er ist allgemein, aber er hat eine jugendliche Schönheit, er ist an einem menschlichen Wunschbilde gemessen. — Zwischen Rudolf und Wichmann steht

Friedrich in der Mitte (Abb. 25). Seine kastenhafte, fast an einen Mumien-sarkophag erinnernde Gesamtform hat dazu verführt, in ihm die Um-  
arbeitung eines noch älteren Werkes zu sehen, das den Steinfiguren von  
St. Emmeram näher gestanden hätte. Das war nicht sinnlos, aber es ist  
nicht notwendig. Wir haben es mit Bronze zu tun. Der Rudolf zeigt, wie  
eine solche noch *nach* den Regensburger Figuren in sächsischer Gegend aus-  
sehen konnte. Innerhalb der Bronzeplastik ist die Tat des Friedrichgrab-  
mals gewaltig genug. Im oberen Teile, der wie eine Büste sich abhebt,  
könnte man fast ein Weiterdenken der Rudolf-Platte erkennen. Man ver-  
gleiche die Hände — und man erfaßt das, was geschehen ist: aus be-  
wegter Zeichnung ist festere Körperhaftigkeit geworden. Der Wichmann  
aber macht erst deutlich, wieviel maßgeblicher im Laufe der zweiten Jahr-  
hunderthälfte die Gesamtvorstellung der Gestalt gewachsen, wieviel ein-  
heitlicher ihr Fluß geworden ist: vom Kastenhaften her zum Menschen-  
nahen hin. Dabei ist der Kopf des Friedrich unbedingt der großartigere.  
Mit gewaltiger Entschiedenheit stößt er vor und scheint einen starken, ein-  
maligen Menschen herauszuheben. Dies gerade ist das Altertümliche. Je  
allgemeiner das Gestaltliche, desto besonderer der Kopf. An der Schwelle  
zum Klassischen ist das Gleichmaß da, das eher dem griechischen Gleich-  
maße entspricht: der Kopf ist Körperteil, nicht fremdartige Krone. Die  
noch ungeeinte Vielfalt des künstlerischen Denkens, das Ringende des Fried-  
richs-Denkmal spricht sich auch in der Anbringung der kleinen Dornaus-  
zieher-Figur unter der Fußplatte aus. Es ist richtig, daß der Bischofsstab  
nach ihr fast zu zielen scheint, so wie später die Lanze einer Tugendfigur  
nach der konsolenartig ihr untergekrümmten Gestalt eines Lasters. Ob hier  
wirklich das Böse (das Heidnische) gemeint sei, kann schwer entschieden  
werden. Bemerkenswert ist die Kenntnis der Antike. Sie kommt aus dem  
Ottonischen her. Unsere klassische Plastik hatte zur Antike ein ganz an-  
deres Verhältnis, weit mehr ein verwandtes als ein betrachtendes.

Die Magdeburger Grabmäler geben den Rahmen für die ganze Ent-  
wicklung. Es sei gleich das Größte genannt, das in der Zeit zwischen ihnen  
aus dem gleichen Werkstoffe entstand: der Braunschweiger Löwe von  
1166 (Abb. 31). Er ist die erste monumentale Freifigur des ganzen Mittel-  
alters. Er entstand in Deutschland und wäre in Frankreich nicht möglich  
gewesen. Der wenig spätere Markuslöwe von Venedig ist trotz ebenfalls  
sehr bedeutender Größe durch sein Verhältnis zur Säule wie durch seine  
Form doch nur eine vergrößerte Kleinfigur, in sehr anderem Sinne als der  
Braunschweiger. Dieser hat gewiß stilistische Quellen in der Kleinkunst,  
aber der Sinn seiner Form ist eine wahre Monumentalität. Er ist kein Auf-

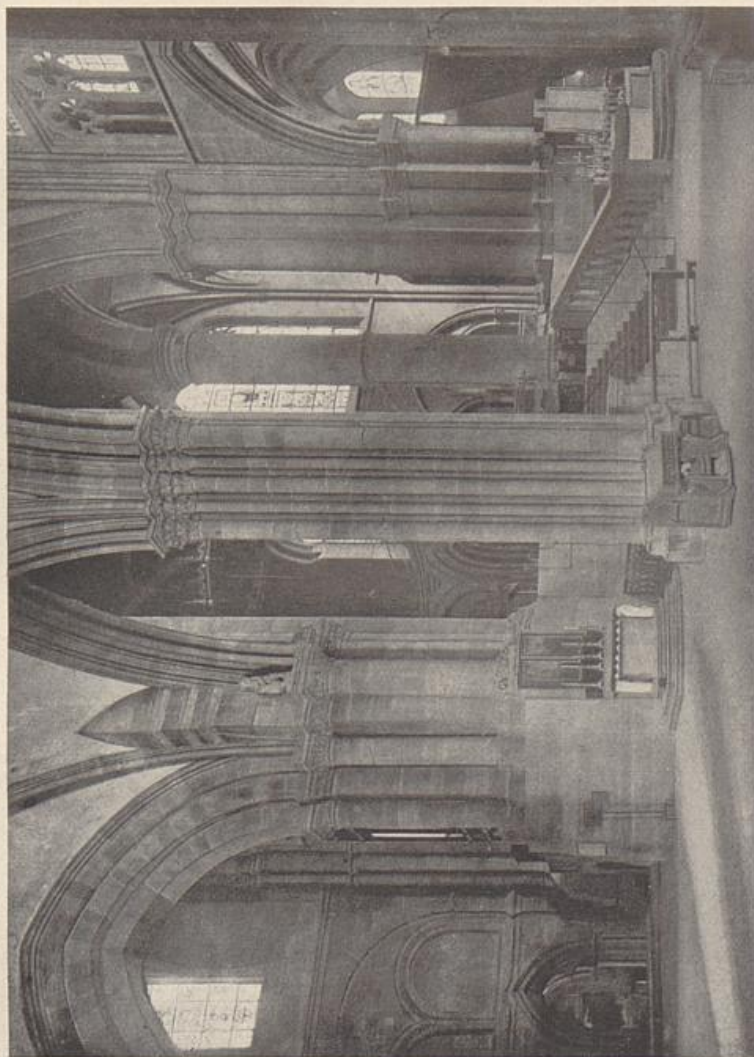
satz, sondern eine große, für sich lebendige Gestalt. Kleinformen sind ihm vorausgegangen, Kleinformen haben ihn auch gespiegelt. Es gibt Münzen Heinrichs des Löwen, die ihn bewußt wiedergeben. Das ist fast selbstverständlich. Es gibt auch einen bronzenen Leuchterfuß des Kasseler Museums in Löwengestalt und einen Kreuzfuß des Welfenschatzes, an dem drei kleine Löwen hochspringen. Doch kommt seine Form von anderer Stelle her. Am ersten darf man an Geräte denken, Wasserkannen in Löwenform. Um so gewaltiger ist die neue Leistung. Ein starker Mensch, ein Herrscher und sein herrscherlicher Gedanke soll versinnbildlicht werden. Wir sagten früher, keine Statue eines Siegfried könne auch in der klassischen Zeit bei uns erwartet werden. Aber den Magdeburger Reiter werden wir finden, einen verkäpften und sicher unbewußten Siegfried, ebenso sinnbildhaft, ebenso kühn, ebenso von ganz Frankreich ungeahnt, ungehört, ungekonnt wie der Braunschweiger Löwe. Das Tier noch als Vertreter des Menschen, das ist die archaische Siegfriedstatue vor der klassischen des Reiters. Noch könnte in jenem Falle kein Mensch dargestellt sein. Das Tier aber, das ihn vertritt, ist zu einer sehnigen und schnittigen Größe erhoben, die nur ein ganz überragender Meister entfalten konnte. Erreichten wir einmal eine vorbildliche Sammlung von Nachbildungen größter plastischer Werke unserer Volksgeschichte — und wir müssen und werden sie erreichen! —, so müßte der Braunschweiger Löwe im Vorhofe vor dem Innersten stehen, als Wahrzeichen und Verkünder deutscher Größe und Besonderheit. Denn er ist unvergleichlich und nur-deutsch. Was ihm in Frankreich entspricht — bei uns so unmöglich wie der Löwe dort, — das ist die Westfassade von Chartres mit ihrer stolzen Reihe von Säulenstatuen aus Stein. Die architekturverbundene Säulenstatuen-Reihe aus Stein dort — die freie Einzelgestalt aus Metall hier. Wer diesen Gegensatz versteht, ist gerüstet, auch den tiefen Unterschied zwischen der klassischen Plastik beider Länder zu würdigen. Denn nicht, daß der Magdeburger Reiter aus Stein ist und über Bamberg schließlich mit steinerner Kathedralenplastik Frankreichs in gewissen Einzelformen zusammenhängt, entscheidet. Es entscheidet hier wie beim lebendigen Menschen die Ahnenreihe. In ihr stehen keine Serien von Säulenfiguren, in ihr stehen Einzelwerke und als Sinnverwandter der Braunschweiger Löwe. Von ihm bis zu Schlüters Großem Kurfürsten läuft ein schmaler Weg, der nur selten und nur von Großen betreten werden durfte. Das Verhältnis zur Wirklichkeit ist beim Braunschweiger Meister noch das des Archaikers. Ein wirklicher Löwe sieht sehr anders aus. „Der Künstler hatte vielleicht nie einen Löwen gesehen, aber er wußte, was ein Löwe ist.“ Entscheidend ist die Kraft des

monumentalen Ausdrucks. — Wir können sie bei der Menschengestalt nicht in ganz gleichem Maße erwarten. Wir spüren bei dem bronzenen „Wolfram“ des Erfurter Domes, einer gerätehaften Innenraumfigur, einem Leuchterträger von ohnehin nicht monumentaler Aufgabe, mehr allgemein die Höhe des deutschen Stiles von damals. Dieser Stil steht, wie man sehen wird, hinter dem von Chartres-West nicht zurück, er ist nur etwas anderes und will etwas anderes; er vereint Unvereinbares: Gerätehaftes und drängend starken Ausdruck. (Übrigens ist auch bei den Chartreser Köpfen ein ungriechisches Übergewicht über das Körperganze unverkennbar.) Das holzgeschnittene Leseputz der Freudenstädter Kirche mit vier tragenden Vollfiguren von Evangelisten gehört in die gleiche Welt hinein. Holz und Bronze werden Lieblingsstoffe auch der späteren deutschen Entwicklung werden. Die Barbarossa-Zeit hat auch eine Reihe holzgeschnittener Werke hinterlassen, deren Bedeutung den Deutschen meist nicht mehr bewußt ist, während eine dumpfe Erinnerung daran bei Johann Fischart um 1573 noch lebendig war. Es sind nur Reste da, so der älteste Palmesel-Christus, eine aus Landshut stammende Figur des Berliner Deutschen Museums, 1,65 m hoch, so ein Grabengel ebendort aus Miltenberg bei Aschaffenburg; vor allem ein kleiner Bischofskopf des Kölner Kunstgewerbe-Museums, der von geradezu griechischer Archaik ist (Abb. 32). So klein er ist (28 cm hoch), er vertrüge die Kolossalform besser als ein uns erhaltener wirklich überlebensgroßer Steinkopf von St. Pantaleon zu Köln. Was ist da alles geschehen! Vor allem ist das Auge selber *plastisch* geworden. Die Reste lehren uns, daß eine entwickelte hocharchaische Holzschnitzerei der Barbarossa-Zeit eigen war. Wohl das Großartigste, das sie uns hinterlassen hat, sind zwei Beifiguren einer Kreuzigung aus Kloster Sonnenburg in Tirol. Ihr gesammelter Ernst, ihre feierliche Stille ist innerlich architekturverwandt, doch nicht architekturabhängig: deutsch! Ein wenig blickt vielleicht das nahe Oberitalien herüber. In nächster Nähe, in Bruneck, wurde später unser großer Michael Pacher geboren. Ein fester Körperblock ist gewonnen, das Bildhafte stark zurückgedrängt. Um beides hat in allen Hauptländern Europas alle Plastik des 12. Jahrhunderts gerungen. Ohne beides, die Zurückdrängung des Bildes und die Festigung des Blockes, wäre niemals eine Annäherung an unsere klassische Plastik möglich geworden. — Bei den Sonnenburger Gestalten fehlt uns der Gekreuzigte. Es ist selbstverständlich, daß das Zeitalter seine Darstellung besonder pflegen mußte, das Zeitalter der Kreuzzüge ja, dessen leidenschaftliche Versenkung in die Passion aus dem Schrifttum bekannt ist. Das 12. ist darin dem 14. ähnlicher als das 13. Jahrhundert. Es setzt aber schon an Stelle des kleinen metallenen den

lebensgroßen hölzernen Kruzifixus, der mit den Maßstäben des kirchlichen Innenraumes rechnet. Dieses Wachstum des Maßstabes gehört sehr wesentlich zur Vorbereitung des Klassischen. Die Andersartigkeit des Abendländischen dem Griechischen gegenüber geht schon daraus hervor, daß hier die Hauptaufgabe der Darstellung des nackten Menschen vorlag, nicht aber des gesunden, sondern des leidenden Körpers. Ein ältestes Beispiel befindet sich heute im Kölner Schnütgen-Museum, aus St. Jakob in Köln stammend, leider recht zerstört. Seine Schlankheit teilt dieser hölzerne Gekreuzigte noch mit dem metallenen der Werdener Sakristei aus salischer Zeit, es hat ihn aber eine starke Biegung ergriffen. Die feierlich stille Vertretung des Gedankens weicht der eindringenden Vergegenwärtigung des Leidens. Unser Volk hat den Mut gehabt, in der Eroberung des Leidensausdrucks allen anderen Völkern Europas voranzugehen, denn es ist das Volk des Naumburger Meisters und Grünewalds. Man hat freilich fertig gebracht, unserem klassischen Jahrhundert, der Ritterzeit, „Rassenverfall“ anzumerken, weil es den leidenden Gott gezeigt habe; dagegen sei im 12. Jahrhundert noch das Gefühl der nordischen Rasse am Werke, das nur den stolzen und aufrechten Gott zulasse. An dieser Behauptung ist alles falsch. Eine von den Rassenfragen gänzlich unabhängige Entwicklung treibt alle Abendländer, treibt auch unser eigenes, rassisch damals ganz unverändertes Volk zu immer deutlicherer Vergegenwärtigung. Überall, auch bei den Griechen, verläuft der Weg vom Archaischen zum Klassischen als der Weg von idealer Allgemeinheit und Architekturnähe zu eindringlicher Vergegenwärtigung und Lebensnähe. Das Gleichgewicht zwischen beiden nennen wir klassisch: wir finden es im 13. Jahrhundert. — Der Kölner Gekreuzigte gehört noch der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts an. Der unvermeidbare Weg zu genauerer Erlebnis-Spiegelung an Stelle frühzeitlicher Ideenvertretung ist deutlich in ihm beschritten. Er setzt sich unverkennbar im westfälisch-rheinischen Gekreuzigten von Benninghausen bei Lippstadt fort. Auch in ihm wird die salisch-früharchaische Allgemeinheit durch Einzelzüge, scharfe Linien des Leidens, durch fast skelettierende Behandlung des Rippenkorbes und namentlich der Unterarme aufgebrochen. Das sogenannte Gero-Kreuz des Kölner Domes ist sicher hier anzuschließen. Um 970, wo man es sich früher entstanden dachte, ist es undenkbar. Als frühstaufisch dürfen wir die Brechung und Schrägung der Gestalt auffassen. Bis zur Schwingung wird sie in dem großen Gekreuzigten aus Erp getrieben. In seiner schon weichen Schönheitlichkeit offenbart sich wohl eine kölnische Entsprechung zum Magdeburger Wichmann — und auch hier Verbindung mit Byzanz. Wir stehen vor der Schwelle des Klassischen. Auf



50. Magdeburg, Innenansicht des Domes



51. Straßburg, Münster, Innenansicht des Querschiffs

den früher rein geschichtlich falsch eingeschätzten großen Braunschweiger Kruzifixus, dessen Künstler sich als Imerward überliefert hat, darf nicht voller Wert gelegt werden. Vielleicht hat er zu dem Standkreuze gehört, das 1194 am Ende von Heinrichs des Löwen Domneubau hinter dem Altare errichtet wurde. Die Gesamtform ist stark abhängig von einem byzantinischen Werke, dem Volto Santo in Lucca — zweifellos nicht aus künstlerischen, sondern aus geistlichen Gründen. Die völlige Bekleidung ließ nur im Kopfe noch eine eigene Leistung zu. Die Bekleidung wurde nicht, wie bei der Erper Figur, zum Gegenspieler gegen das Körpergerüste, sondern nur zu seiner Verhüllung verwendet. Auch der Kopf des byzantinischen Vorbildes ist sehr schlank und scheint von weitem nicht unähnlich. Trotzdem entfaltet der Braunschweiger namentlich in der Seitenansicht eine merkwürdig packende Kraft. Er wirkt, als Person genommen, „englisch“. Dieses brauchte bei einem Werke aus dem Kreise um Heinrich den Löwen nicht einmal zu verwundern. Wäre nicht der Name Imerward auch recht gut als angelsächsisch denkbar?

Wir haben auch Einzelplastik in Stein, namentlich Grabmäler. Von den Quedlinburger Äbtissinnen um 1130 zur Kölner Plektrudis um 1200 führt wieder ein Weg ähnlich dem von Friedrich zu Wichmann. Aber wir finden da keine Leistung, die jenen des Bronzegusses gewachsen wäre. Beugnen wir uns, für die Quedlinburger Steine das bekannte Verhältnis zum Ottonischen festzustellen: die Gernroder Maria ist ihr Vorbild und ihr Gegensatz; mit dem Malerischen des älteren Werkes stoßen sie auch seine Feinheiten ab; soweit ihre Formen greifbar wirken, bedeuten sie ein Neues. Plektrudis setzt diese Wendung voraus, aber ähnlich dem Erper Gekreuzigten weiß sie schon vom Widerspiele zwischen Körper und Gewand. Gleich ihm und dem Wichmann steht sie an der Schwelle vor dem Frühklassischen. Eine kleine, nur 90 cm hohe Steinmadonna der Kölner Kapitolskirche ist nahe daran, sie zu überschreiten: faltenärmer, körperhafter, gleichsam aus dem Relief ins Freie hinausgetastet. Die echte Standfigur dämmert als Möglichkeit auf.

Wieder, wie schon bei der Baukunst, bewegten wir uns wesentlich zwischen Rhein und Niedersachsen. Dorthin verweist uns in erster Linie auch die Stein- und Stuckarbeit mehr schmückender oder erzählender Art. Sie nähert sich den Aufgaben der eigentlichen Bauplastik, die bei uns so sehr anders aussieht als namentlich in Nordfrankreich. Die Werte steigen! Die Überleitung von der Einzelplastik bietet ein großartiges Stück des Kölner Schnütgen-Museums (Abb. 33), das nicht sehr lange nach dem Braunschweiger Löwen entstanden sein wird. Die höchsten Erwartungen,



die man von einer noch vorklassischen, aber schon hocharchaischen Plastik hegen darf, werden hier erfüllt. Es ist nur ein Teilstück, die Lehnbeekrönung eines Abtstuhles aus Siegburg. Aber diese feinfühligste Steinarbeit könnte getrost zwischen archaische Plastik der Griechen gestellt werden. Diese Büste der Madonna mit dem Kinde zwischen Evangelistensymbolen bedeutet für die Steinkunst eine ähnliche Höhe wie der kleine Kölner Bischofskopf für die Holzschnitzerei. Die Bildhaftigkeit ist fast ganz besiegt. Das Urtümliche echter Tastbarkeit, das Ziel der archaischen Entwicklung ist erreicht; auch die Augen sind Körperteil, nicht mehr, wie früher, durch Bohrung zum reinen Blickträger im malerischen Sinne gemacht. Man darf nicht nur an Frühgriechisches, man muß auch unwillkürlich an Ägyptisches denken. Beides ist gleich ehrenvoll: ein früher Zustand, aber eine vollendete Gestaltung; und in unserer Geschichtslage ist der „frühe“ Zustand obendrein das Ergebnis eines längeren Kampfes. Man verlangt bei solcher Kunst nicht Einmaligkeit, sondern Gültigkeit. Wer sich länger dem Eindruck hingibt, wird wunderbar angesogen und festgehalten von einer Macht, die jenseits alles Zufälligen wirkt und den Ausdruck des Ewigen gewinnt. Die Tat der Imad-Madonna steht dahinter, das Hoch-Salische scheint wieder aufzustehen. Wir werden es mit der gleichen Zeit (etwa 1170) zu tun haben wie bei den Magdeburger Seligpreisungen. Bei ihnen ist Marmor in großer und kühl-sicherer Form verarbeitet, ohne Übertreibung der Faltenzahl, mit klarem Gefühl für das Tastbare, obwohl es sich um Reliefs handelt. Leider sind sie arg zerstört, sämtliche Köpfe fehlen. Vielleicht haben sie einmal zu einer Kanzel gehört. Eine solche, aus Gröningen stammend, besitzen wir im Deutschen Museum zu Berlin (Abb. 34). Dies ist Bauplastik im deutschen Sinne. Die Hände, die so etwas schufen, dürfen wir uns einer Bauhütte angehörig denken. Diese Hüttenplastik ist anderer Art als die französische. Es ist erstaunlich, wie die Macht der Mittenbeziehung vom richtenden Christus zu den Aposteln hin magnetisch wirkt und über einen nunmehr wirklich leeren und festen Grund ausgreift. Die mitten vorgewölbte Brüstungsfläche, rund 1½ m hoch, ist in ihrer tektonischen Wirklichkeit ganz unangetastet, das „Bild“ kann ihr nichts mehr anhaben. Aber der Blick Christi — hier wieder durch Bohrung erreicht —, die Macht seiner starren Bewegung ist so gewaltig, daß sie die nackte und harte Fläche überspringt und noch in den entfernten Aposteln sich spiegelt, indem sie zur Ruhe geht. Kein Schwimmen, kein Fließen mehr wie zu ottonischer Zeit, keine Schatten, Weichheiten, Übergänge! Wie klare Glockenschläge in gezählten Abständen klingen die Figuren auf, jede hart in sich, mit scharfen Linien gegliedert, greifbar und

fest. Weit derber, aber wohl gleichzeitig, ist der Stuckaltar des Erfurter Domes; uns wichtig nur als sehr frühes Beispiel einer später in Deutschland einzigartig entwickelten Form: des Altaraufsatzes. Daß hier ganz deutlich Hüttengewohnheiten formend sind, daß wir eine Art Türfeldplastik entstehen sehen, hat tiefen geschichtlichen Sinn. Von der Bauhütte zur Zunft und zum Einzelkünstler wird ein langer Weg der Entfaltung ziehen. Einen Wertmaßstab könnte ein viel feiner gestalteter Altaraufsatz in Brauweiler gewähren. Er ist freilich schon später, von ähnlicher Entwicklungsstufe wie die stehende Madonna der Kapitolskirche.

Die deutsche Plastik liebt das Einzelwerk, hatten wir gesagt, im Gegensatz zur architekturgebundenen Gestaltenreihe Frankreichs. Dies muß noch dahin ergänzt werden, daß die bei uns beliebte Form der Gestaltenreihung, sobald sie gewünscht, das Relief ist, namentlich das der Chorschranken. Diese gehören, durch die Krypta, d. h. durch die von der Krypta erzeugte Bodenerhebung bedingt, zu unserer nicht-gotisch deutschen Architektur, sind also etwas uns sehr deutlich Eigenes. Die Zeugnisse ihres plastischen Schmuckes bilden eine geschlossene Reihe und treffen sich dabei mit den Schreinen der Goldschmiedekunst. „Schreine und Schranken“ (Beenken) gehören in gewissem Sinne zusammen. Doch gehen die Schranken unmittelbar auf die Großplastik zu; die Gestalten der Schreine, nach Art und Anordnung verwandt, voller plastisch, aber weit kleiner im Maßstabe, kommen mehr in der Richtung plastischer Modelle zur Geltung. In Bamberg wird die Reliefkunst der Schranken dramatisch deutlich der neuen Kunst großer Freifiguren begegnen. Es wird in spätstaufiger, in klassischer Zeit geschehen. Aber die Ahnenreihe der Bamberger Schrankenreliefs gehört dem Frühstaufigen an. Ihrer haben wir hier zu gedenken. In diesen Schranken verknüpft sich die großplastische Zukunft mit kleinplastischer Herkunft. Bei den Schrankenreliefs von Gustorf bei Grevenbroich (noch vor der Jahrhundertmitte) ist die Ableitung aus Elfenbeinkunst noch sehr spürbar; bei denen der Halberstädter Liebfrauenkirche, etwa 60 Jahre später, stehen wir unmittelbar im Vorhofe der großen Form. Zwischen Anfang und Ende dieser Reihe finden wir im Rheinlande die Schranken des Trierer Domes, in Niedersachsen die der Hildesheimer Michaeliskirche. Hildesheim tritt noch einmal stark in den Vordergrund. In der Zeit des Bischofs Adelog, der 1190 starb, nimmt es einen Aufschwung, der in dem einzigartigen Relief von St. Godehard die Türe zur wahren Frühklassik schon aufbrechen wird. Der Werkstoff ist, wie gerne in Sachsen, Stuck. In St. Michael fand man im Schutt Bruchstücke aus ausgedehnten Darstellungen, die heute das Andreas-Museum verwahrt. Wieder hat man vor dem Torso

eines Grabesengels das unwillkürliche Gefühl: *griechisch!* (Abb. 36.) Aber es meldet sich schon ein andere Gesichtslage an als bei der schönen Siegburger Lehenkrönung. Ein dem Klassischen zustrebendes Körpergefühl läßt das leibliche Gerüst freier hinter reicherer Fältelung durchwirken. Sicher, man wußte vom echten Griechischen nichts. Eine Beziehung ist dennoch unabweisbar. Aus byzantinischen Elfenbeinen hat man damals von neuem gelernt — und anderes als früher. Diese „Konserven der Antike“ bewahrten unter ihrer Spätform Unsterbliches. Die Begegnung erfolgte in völlig anderer Art als zu karolingischer Zeit, sie erfolgte schon auf Grund geheimer Verwandtschaft mit den abgewandelten Vorbildern des Byzantinischen. Ein Bruchstück aus dem Abendmahl, eines aus einer Geburtsdarstellung zeigen den gleichen neuen Reichtum. Ist wirklich die Neuweihe von 1186 schon für diese herrlichen Werke maßgebend? Sicher war sie es wohl nur für die Engel des „Engelchores“ und für die erhaltenen Reliefs der nördlichen Chorschranken. Sie sind dem Erper Gekreuzigten nicht ganz unverwandt. Wie bei diesem wird die Bauchgegend durch ein bestimmtes Liniensystem herausgearbeitet und umschrieben. Da auch die Kunst der Schreine überwiegend westlich ist, an Rhein, Mosel und Maas in höchster Blüte, so darf eine lebendige Beziehung zum Rheine vermutet werden; mindestens ist eine gemeinsame zu Byzanz da. Das eigentlich krönende Meisterwerk erreichen wir in den Schranken der Halberstädter Liebfrauenkirche (die späteren und schwächeren Gandersheimer beiseite lassend). In Halberstadt treffen wir den Stil, vielleicht die Hand des Meisters, der in Hildesheim die nur in Bruchstücken erhaltenen Werke geschaffen hatte. Es ist ein vielfältiger Stil, so strömend vielfältig, wie ihn in Frankreich erst die Seitenportale von Chartres gefunden haben. Er ist schönschriftlich in der Linienführung. Der Gleichlauf, die regelmäßige Schönheit, der melodische Schwung der Linien überzieht die Körper, aber er kennzeichnet auch die Wesen. Freilich geht Halberstadt darin noch lange nicht so weit, wie später Bamberg in den Schranken des Georgenchores; aber es ist deutlich: Maria, dieses Mal sichtlich eine deutsche Schönheit mit langen Zöpfen, also schon an der eigenen Wirklichkeit gemessen, doch in einem stark vorgefaßten Gesamtstile beschrieben, thront in außerordentlicher Würde da, und ein Eindruck adelig feiner Weiblichkeit entsteht durch die besonders reich strömenden Linienzüge. Bei den Männern sind diese auf weniger zahlreiche, aber um so kräftigere Gruppen zusammengezogen, und bei jedem neu und mit besonderer kennzeichnender Kraft. Man hat nachweisen können, daß bestimmte Krümmungs- und Schleifungsformen auf byzantinischen Kleinreliefs so ähnlich vorkommen, daß sie von dort gelernt sein werden.

Das Wesentliche ist damit nicht gesagt. Da hier die archaische Allgemeinheit und Starre schon weicht, da schon eine wirklichkeitsnähere Vorstellung einsetzt, deuten sich erste Züge des späteren Naumburger Stiles an, Züge also, die der nordmitteldeutschen Gegend zugehören. Ein dramatisches Temperament zeigt sich. Am größten wirkt es in der Gestaltung des Blickes (Abb. 37). Dessen besonderen Ausdruck erzeugt bekanntlich nicht der Augapfel selbst, sondern die Umgebung. Namentlich bei Andreas ist diese Umgebung zur Schattenzone geworden, aber durch plastische Mittel. Die Brauenknochen bilden ein Dach; dazu tritt das Sprechende des Mundes. Keine gleichzeitige französische Gestalt (wir sind nahe an 1200) verrät auch nur den Willen zu dieser leidenschaftlichen Sprache des Inneren durch die Ausdrucksträger. Der beseelte und zugleich raumdurchdringende Blick und der sprechende leise geöffnete Mund — das sind deutsche Züge, das ist unser eigenstes Gut, das Gut eines Volkes, dem auch die schönste Leiblichkeit nur sein darf, was sie für Friedrich Nietzsche bedeutete: „Der schönste Leib ein Schleier nur, in den sich schamhaft — Schönres hüllt.“ Wir stehen an der Pforte zum 13. Jahrhundert, nicht nur äußerlich und zeitlich, wir stehen im Vorhofe des Klassischen. Wir empfinden die Menschennähe der Gestalt, ihre Möglichkeit, ihre Deutschtum. Diese kräftigen, meist breiten Köpfe mit etwas starken Wangenknochen gehören zu mitteldeutschen Menschen. Zugleich empfinden wir noch besonders stark den sicheren Halt eines Stiles, der kein Abgleiten in Naturabschrift dulden würde. Ein Rest des Archaischen sogar ist da. Er liegt in der grundsätzlich gleichmäßigen Gültigkeit der gleichlaufenden, schönchriftlichen Linienzüge, im Gleichmaße der vorgefaßten und übergeordneten Melodie. Soweit sondernde Züge nach dem menschlich Näheren greifen, wird der Weg zur nahen Höhe sichtbar.

Auch eine Betrachtung der Bogenfelder über den deutschen Außentüren jener Zeit wird an einer solchen Stelle münden, und wieder in Niedersachsen: bei dem unbeschreiblich herrlichen Relief von St. Godehard zu Hildesheim. Das Feld über dem Türstein ist fast das einzige Gebiet, auf dem unser Volk in frühstaufiger Zeit architektonische Außenplastik von regelhafter Haltung entwickelt hat. Dies entspricht der bescheidenen Bedeutung der Türe bei überwiegend fassadenlosen Kirchen. Die Zahl der Beispiele ist immerhin recht groß. Bayern, Schwaben, Franken, Rheinland, Westfalen und Ostfalen haben das Bogenfeld entwickelt. Die Bedingungen sind jedesmal verschieden. Zugleich muß gesagt werden, daß jede eigentliche Bauplastik Fremdem am schnellsten zugänglich war, denn hier saß der verhältnismäßig geringste eigene Wille. Süddeutschland, Bay-

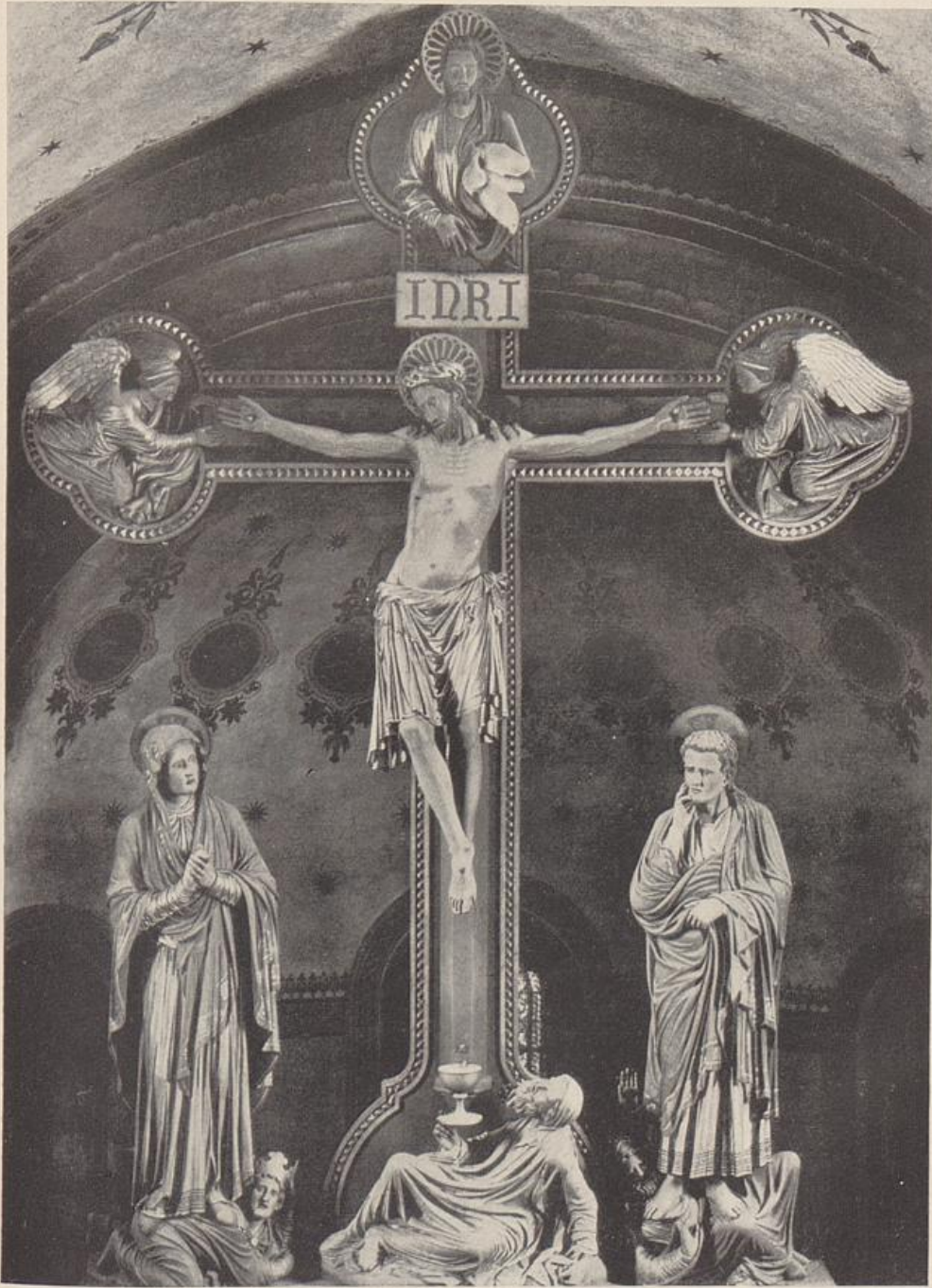
ern besonders, gehört nicht zum eigentlichen Gebiete unserer klassischen Plastik, und das zeigte sich schon im 12. Jahrhundert. Ob Moosburg oder Salzburg oder Regensburg — wir spüren mehr die Nähe Oberitaliens als die des nördlicheren Deutschlands. Trient und Salzburg liegen geistig einander näher als Salzburg und Schwaben. Dort ist eher, so in Alpirsbach, aus besonderen Gründen — es handelt sich um eine Hirsauer Kirche! — einmal eine Berührung mit Burgund festzustellen. Sie spricht aus der Ver-  
spannung der gleichsam wegdrängenden und wie an geheimen Bändern zurückschnellenden Engel, die die Mandelglorie Christi tragen. Sie ist auch in Petershausen spürbar. Schon in Westfalen, in Soest oder Erwitte, herrscht eine größere Selbständigkeit; erst recht am Rheine, wo das Neutor von Trier um 1147, der Dom gegen 1170 plastischen Bogenfeld-Schmuck erhielt. Da ist ein gewaltiger und sehr sprechender Ernst, aus dem noch Größeres aufsteigen wird. Köln findet eine wahrhaft bedeutende Spätarchaik in den Reliefs von St. Cäcilien und St. Pantaleon, in beiden Fällen wohl doch erst um 1180, in beiden bei größerer Werthöhe, als das mehr lombardisch schmuckfreudige Worms sie erreichte. Nicht um Aufzählen handelt es sich hier. Aber die nicht kleine Zahl ist dieses Mal doch von Bedeutung. Gerade die Zeit des späteren 12. Jahrhunderts ist in weiten, auch mit deutscher Kunst befaßten Kreisen außerordentlich unbekannt, und es konnte vorkommen, daß als ihr Hauptvertreter der Braunschweiger Christus des Imerward aufgestellt werden konnte — um wieder einmal den Abstand gegen Frankreich zu zeigen. Es ist im Gegenteil auffallend, wie vieles bei so viel seltenerer Gelegenheit, bei dem Verzicht auf das Statuenportal, trotzdem entstand. Man muß dann natürlich die Einzelwerke in Bronze, Holz, Stein, die Schranken und Kanzeln der Innenräume mit den Bogenfeldern zusammenrechnen. Dann ergibt sich keineswegs ein so großer Abstand gegen Frankreich, wie man ihn fast stets voraussetzt. Nur ist es fast selbstverständlich: unsere Bogenfelder, so das von St. Pantaleon zu Köln, beherbergen in ganz anderem Maße als in Frankreich auch die Vorformen der Statue. Sie erzählen weniger, sie bergen dafür die keimende Monumentalität der Standfigur. Sie stelle man mit so vielem anderen, vor allem mit dem Braunschweiger Löwen, zusammen gegen Chartres-West und das gleichzeitige Frankreich! Das Größte leistet das Bogenfeld freilich doch in Niedersachsen, an St. Godehard zu Hildesheim (Abb. 35). Der Grundgedanke, Christus zwischen zwei auf ihn blickenden Heiligen, war noch vor der Mitte des 12. Jahrhunderts in Gandersheim aufgetaucht, in rein archaischen Formen. St. Godehard ist wirklich schon der Schlüssel zu einer ersten Frühklassik von gänzlich neuer Schön-

heit. Auch das Adelog-Grabmal oder gar das des Presbyters Bruno im Hildesheimer Domkreuzgange dürfen wirklich nicht in einem Atem mit dieser Meisterschöpfung genannt werden. Diese steht weit eher den Halberstädter Schrankenreliefs nahe. Auch dieser große deutsche Künstler verstand sich auf die Schönheit byzantinischer Linienführung, aber — er *verstand* sich auf sie. Wäre an sich schon die reine Vergrößerung aus dem Maßstabe kleiner Elfenbeine zum Menschlichen hinauf eine gefährliche Aufgabe, der nur ein großer Könnner mit eigener Phantasie gewachsen wäre — hier ist auch ein anderer Ausdruck, ein nicht wirklich antikischer erreicht: ein vergeistigter Heliand spricht wieder mit dem wundervoll beredten Ernst von Mund und Blick, den in spätsalischer Zeit der Gernroder Metronus-Kopf geprägt hatte. Die Schönschriftlichkeit der Linienführung umwebt nur dienend das wahrhaft königliche Haupt. Vor allem: dieses Relief ist ein Meisterwerk deutscher *Blick*darstellung. Es wird noch viel von dieser zu reden sein. Auch sie hat man den Franzosen zuzuweisen versucht; und doch läßt sich leicht nachweisen, daß der große Blick sogar von ihrem *Stile* her nicht einmal erlaubt gewesen wäre! Nichts lehrreicher, als den deutsch erschienenen Band von Vitry über die französische Plastik des 13. Jahrhunderts durchzublättern: durchweg ist alles Echt-Französische nahezu blicklos. Die französische Gestalt ist üblicherweise nur ein Teil, der wie eine einzelne Harfensaite nur durch die Querverbindung zu den Nachbarn lebt, in sich selber so blicklos fast wie eine Säule (deren Nachkomme sie ja ist). Ihr Stil, ihre Geschlossenheit *verbietet* geradezu den Durchbruch des Inneren, das Sichtbarwerden des Unsichtbaren im weiten Blicke, der die festen Grenzen der unerbittlichen Form durchstößt und zu sprengen droht. Ein paar mal aber prallt man vor den Abbildungen Vitrys zurück: man ist von einem *Blicke* getroffen worden. Das sind dann jedesmal deutsche Figuren! Es sind die hinein-annektierten Straßburger, auch einmal eine jener Reimser, deren deutschen Ursprung vor dem Kriege auch die französische Forschung als möglich zugab. Die deutsche Figur ist stets weit mehr als die französische eine Person und die Hülle einer Seele — darum *blickt* sie! St. Godehard gibt einen der großartigsten Beweise für diesen deutschen Zug; fast großartiger noch als im Christus selber in den Begleitern, namentlich dem linken, dem Godehard. Es ist wohl wahr, daß eine Abbröckelung des Stuckes gerade in der Brauengegend den Eindruck in den Abbildungen noch etwas weiter steigert. Aber er ist da, er ist gewollt und gekonnt: ein sehnsuchtsvoll drängender, großartig bewegter Blick unter mächtigen Brauenbogen. Mache man sich nur gleich den Unterschied zur antiken Entwicklung klar: erst bei Skopas erlaubt und erreicht sie die Verbindung der Gestalt

mit dem Außerhalb, die ein solcher Blick bedeutet. Deutschland erlaubt und erreicht sie noch im Vorhofe des Klassischen! Das ist jene Verschnellerung des Zeitmaßes, von der früher die Rede war.

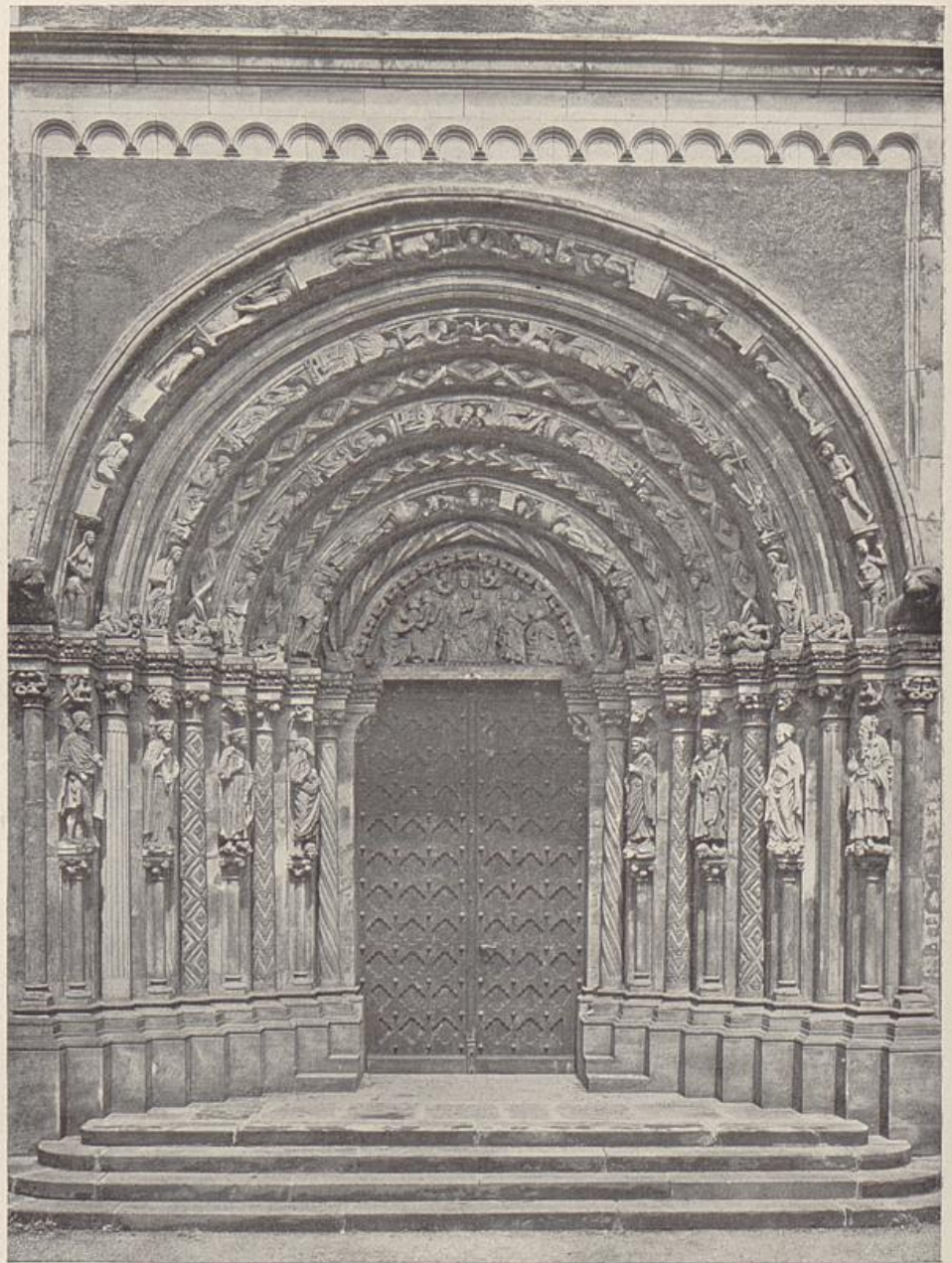
Wir haben von Türfeldern gesprochen. Sie sind die einzige regelrechte Stelle, an der auch die deutsche Kunst Außenplastik zuläßt, oft verlangt. Sonst kommen noch an Säulen (Erwitte) und irgendwelchen mehr zufälligen Stellen Schmuckformen der Plastik vor (Worms). Manchmal sind sie lombardische Arbeit, fast immer hängen sie mit der südlichen Kunst zusammen. Regellos können sie sich dem Äußeren anhängen. Diese innere Regellosigkeit, die Kehrseite einer im allgemeinen folgerichtigen Ablehnung plastischen Außenschmuckes, wird noch das berühmte Schottenportal von Regensburg bestimmen, das wohl erst im 13. Jahrhundert entstanden ist. Es war irreführend, wenn man an seiner Zurückgebliebenheit gegenüber der Freiburger Goldenen Pforte die Geschichtslosigkeit deutscher Kunst überhaupt erweisen wollte. Nur die verschiedene Geschichtslage verschiedener deutscher Landschaften tritt hier zutage. In dem entscheidenden Gebiete unserer Klassik wird Freiberg in ganz richtigem Zusammenhange erscheinen. Bei den Fragen des Statuenportales, seines späten Auftretens, der Anpassung dieser uns fremden Form an das Eigene wird davon zu reden sein. Basel (und Petershausen bei Konstanz) bedeuten Ausnahmen, gerade weil sie das Statuenportal schon zulassen. Die Baseler Galluspforte (1185—1190) ist ein Fremdling bei uns. Sie zeigt sehr provençalische und lombardische Züge. Ihr Meister ist wohl ein Deutscher, gleich dem anderen, beweglicheren, der für das Innere des Münsters eine Reihe von Reliefs geschaffen hat; aber südlicher Abstammung sind die Gewändefiguren schon als Gedanke. Sie passen sich dem Deutschen immerhin einigermaßen ein, da sie nicht aus der Säule kommen.

Selbst dieses skizzenhafte Bild unserer hocharchaischen Plastik ist noch unvollständig. Es fehlt noch die Kunst der Goldschmiede, es fehlen noch die Schreine. Sie bedeuten durch ihre Plastik unmittelbare Vorarbeit für die große Form. Die Maas- und Moselgegend, zum Teil also heute längst nicht mehr, damals ganz oder fast ganz deutsche Kunststätten wie Maastricht, Lüttich, ja Verdun sind ihre Heimat. Aber auch Köln hat dabei eine sehr großartige Rolle gespielt. Schon der Siegburger Schatz bedeutet einen unermesslichen Besitz. Die ganze Fülle zu würdigen, ist hier nicht möglich. Stärker noch als die Kunst um Heinrich den Löwen hat die westliche Schmiedekunst zum Werden des Klassischen beigetragen. Die Gesamtform der Schreine hängt eng mit der Baukunst zusammen (Abb. 38). Schreine sind gleichsam Häuser, mit Dachfirsten und Bogenstellungen. Alle verschwende-

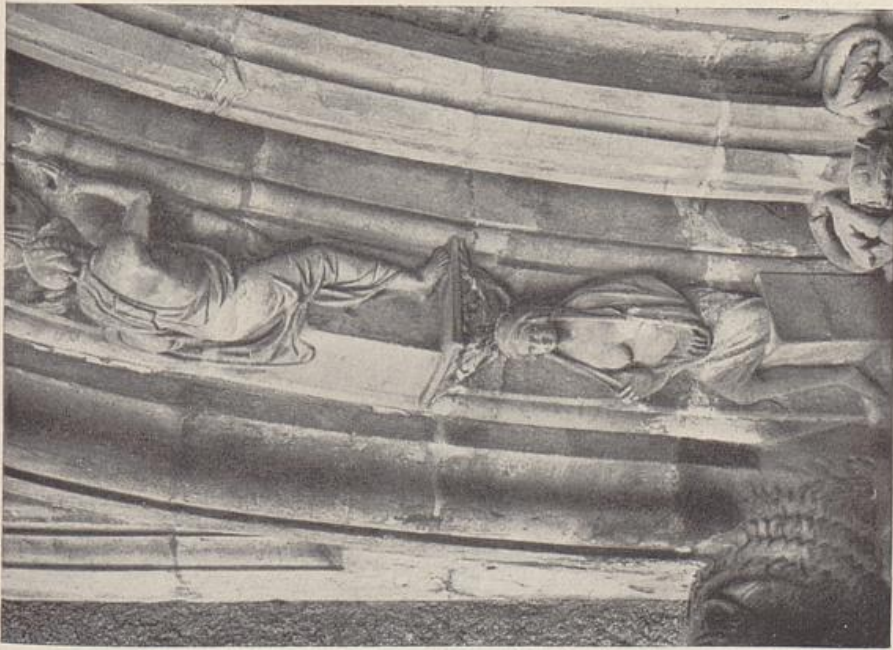


52. Triumphkreuz in der Schloßkirche zu Wechselburg





53. Die Goldene Pforte des Domes zu Freiberg



54/55. Goldene Pforte des Domes zu Freiberg. Aufstehende an der äußeren Archivolte



56. Heinrich der Löwe und Mathilde, Grabmal im Dom zu Braunschweig

rische Feinheit ist in den verschiedensten Techniken, auch solchen des reinen Flächenschmuckes, (farbiger Schmelz), über sie ausgegossen. Die Bogenstellungen aber, die Joche dieser Kleinbaukunst, enthalten in den sitzenden Gestalten die Brüder der Schrankenfiguren und die Vorformen der monumentalen. Auch sie können gänzlich flach gehalten sein, wie in einem Tragaltare des Welfenschatzes, den ein Eilbertus aus Köln im späten 12. Jahrhundert geschaffen hat. Sie können in flachem Relief erscheinen, wie 1165 am Servatius-Schrein in Maastricht, wo eine leise Wiederkehr ottonischer Beweglichkeit ihnen anzuspüren ist — auch hier Wiederkehr des Ottonischen als Vorbereitung des Spät-Staufischen! — und rund gleichzeitig am Heribertus-Schreine von Deutz. Sie können, in einem Kölner Reliquiar von 1175, das einen richtigen Zentralbau in der Form des griechischen Kreuzes mit einer Fächerkuppel überwölbt, aus Walroßzahn geschnitzt und zu hohem Relief getrieben werden. Sie fehlen uns leider am fast herrlichsten und kostbarsten, dem Anno-Schreine von Siegburg. Aber dort wird uns ein Ersatz in den Bogenzwickeln; deutlich spüren wir da den Weg zum Klassischen. Dabei sind die Giebel- und Firstkämme dieses sicher vor 1200 gearbeiteten Werkes ein Zeichen rein nordischen Gefühles. Wir dürfen sie in die lange Formenreihe einrechnen, die geheim und unbewußt vom altgermanischen Ornamente zur Treppe von Mirabell führt. Wieder entscheidet nicht die Einzelform, sondern die Art der Formenverbindung. Im Aachener Karls-Schreine, der freilich erst gegen 1215 vollendet, aber noch im 12. Jahrhundert begonnen ist, wölben sich die sitzenden Gestalten der Kaiser so deutlich vor, als wollten sie ihre Grundfläche verlassen. Der größte Meister darf freilich nur in sehr bedingter Weise, unter Anrechnung damaliger Verhältnisse, auch unserer Kunst einbeschrieben werden: Nicolaus von Verdun. Er hat 1181 die berühmte Altartafel (ursprünglich Kanzelbekleidung) von Klosterneuburg geschaffen. Dieses Werk ist allerdings mit seinen 51 Emailletafeln weit eher der zeichnenden und malenden Kunst zuzurechnen. Aber im Marien-Schreine von Doornijk (1205 vollendet) und im Dreikönigs-Schreine von Köln stellt sich Nicolaus in die Reihe der großen Plastiker — bei kleinem Maßstabe. Der Stil von Chartres II (Süd und Nord), der Stil von Straßburg-Ost ist in diesen vielfältig gewandeten Figuren vollendet vorgebildet — grundsätzlich nicht anders als in gewissen rheinischen Türfeldern der gleichen Zeit, jedoch zweifellos verfeinert. Der Dreikönigs-Schrein steht dort, wo der Wichmann von Magdeburg, das Stuckrelief von St. Godehard und die Halberstädter Schrankenplastik steht: im Vorhofe des Klassischen.

## DIE KLASSISCHE KUNST DER SPÄTSTAUFISCHEN ZEIT

### DIE SPÄTSTAUFISCHE BAUKUNST

Je spärlicher die Quellen fließen — und das geschieht gewöhnlich immer, je weiter wir geschichtlich zurücksteigen —, um so deutlicher muß in einem Buche, das Deutung, nicht Bericht erstrebt, das Tatsächliche genannt werden und mitsprechen, eben um der Deutung willen. Je reicher aber die tatsächlichen Zeugnisse werden, um so mehr zwingen sie zur Auslese da, wo nicht das Bezeugende an sich, sondern das von ihm Bezeugte der Sinn der Darstellung ist. Wir streben in beschleunigtem Zeitmaße auf das klassische Zeitalter der Plastik hin. Nur der Deutung, der Deutlichkeit halber soll die Baukunst auf diesen neuen, den plastischen Wert hin betrachtet werden. Sie bezeugt dabei auch ihren eigenen, einen ausgesprochen deutschen Wert.

Die hochklassischen Gestalten von Bamberg sind um 1235 entstanden. Der Meister, der den Reiter, die Maria, die Elisabeth schuf, kannte sicher Frankreich, er kannte auch die gotische Baukunst. Der Westchor des Domes ist zu seiner Zeit angelegt; er verrät diese Kenntnis ebenfalls. Trotzdem setzt diese klassische Plastik bei aller Kenntnis des Französischen als eigentliche Wurzel nicht dieses voraus, sondern die deutsche frühstaufische Plastik. Sie setzt aber auch eine andere Baukunst als ihren eigenen Hintergrund voraus, unsere, die staufische. Das wird in Deutschland noch so wenig gewußt, daß hierauf der eigentliche Wert zu legen ist. Zu eben der Zeit, als unsere plastische Klassik fertig dasteht, um 1235, beginnen erst wirkliche gotische Bauten, und zwar sehr selten, bei uns aufzutreten: ab 1235 St. Elisabeth zu Marburg, ab 1240 die Liebfrauenkirche in Trier; um 1248 wurde der Grundstein zum Kölner Dome gelegt. Nicht diese gotische Baukunst, nicht ihre Gesinnung ist es, die unsere große Plastik erzeugt hat. Eine andere ist

es, eine, die mit dem Worte spätromanisch oder Übergangsstil nur irreführend bezeichnet wird — darum nämlich irreführend, weil der Eindruck eines Nachhinkens unserer Kunst entstehen muß, sobald man eine gleichmäßige europäische Abfolge romanisch-gotisch, sobald man gleichsam einen Gänsemarsch der Stile auf einer geraden Linie sich vorstellt. Dann sieht das Ganze allzu einfach aus: die Franzosen können schon das Neue, die Deutschen können es noch nicht. Die Wahrheit ist aber die: die Franzosen können das Französische, die Deutschen das Deutsche. Wir nennen darum lieber die Baukunst, die hinter unserer großen Plastik steht — und dieser Plastik sieht man leicht an, daß sie nicht nachhinkt — mit einem rein geschichtlichen, nicht einem Stil-Namen: spätstaufig. Sie blüht insbesondere im Westen, am Rheine, dann — in einer sehr anderen, stammesmäßig anderen, aber ebenbürtigen Form — in Westfalen. Ihr gehören aber auch die Domneubauten von Bamberg und Naumburg an, die mit dem 13. Jahrhundert aufgenommen wurden, die Ostseite von Straßburg und manches andere. Gegen sie werden wir die gotische in einem eigenen, späteren Abschnitte absetzen. Wir werden ferner die Baukunst der Cisterzienser von ihr absetzen. Wir werden schließlich nach den neuen Wegen fragen, die durch die Erschließung des Ostraumes, durch die großartige Veränderung unseres Volkskörpers gangbar wurden — wobei die Cisterzienser noch einmal hervorzuheben sind. Das rein Tatsächliche aber muß durchweg in einer Weise abgekürzt werden, die der Zahl und Kraft der Zeugnisse keineswegs gerecht werden kann — um wenigstens ihren Sinn klarzustellen.

Die übliche Vorstellung, daß in ganz Europa eine gotische Baukunst einer romanischen folge, ist ebenso falsch wie die längst widerlegte, daß die gotische die eigentlich deutsche sei. Was wir gotische Baukunst nennen, ist zunächst die ausschließlich nordfranzösische Form des basilikalischen Gewölbebaues überhaupt. Sie folgt in Frankreich fast unmittelbar dem Bau mit Flachdecke oder Tonnengewölbe. Kreuzgratgewölbte Basiliken sind dort ganz selten. Die eigentliche Form, in der der Nordfranzose, vom Normannen angeregt, die Wölbung erreicht — um 1100, gleichzeitig mit Speyer! —, ist gleich schon die mit Kreuzrippe. Sie ist das wesentliche Mittel, die aufrechte „Raumtravée“ in der Deckenzone sichtbar zu machen. Die Durchdringung gegenüberliegender Wandteile, die im Gewölbe sich schräg ineinanderbeugen, ihre Krönung in Scheitel- und Schlußsteine verdient ganz zweifellos ihr hohes Lob. Sie ist ein folgerechter Schluß aus dem, was im Karolingischen begonnen war. Damit ist zugleich ein sehr Wesentliches möglich, das wir Deutsche durchaus nicht wollten: erst in der

*Decke findet jetzt jede Form ihre letzte Erklärung.* Schon damit wird die Wand entwertet. Sie wird es vor allem aber durch die Durchbrechung, die den Stein nach Möglichkeit durch die farbige Scheinwand des Glasfensters ersetzt. Auf die Gewölbeträger, die Gurte, die Diagonalen, die Schildbogen in der Wand selber stellt sich die immer mehr auf Pfeiler zusammengedrückte Masse um. Ein echter gotischer Bündelpfeiler hat, recht verstanden, keine feste Einheit mehr: er löst sich auf nach Einzelträgern, die er für ihre Einzelleistungen entläßt und die erst rückwärts, von ihren oberen Endigungen her, seine Form erklären. Eigene Dienste eilen zu den Gurtrippen, den Diagonalrippen, den Schildrippen der Decke, eigene zu den Gurten, Diagonalen und Schilden des Seitenschiffes, eigene zu dem Scheidbogen der Stützenreihe. Aus dem Pfeiler als stehengebliebener Mauer- masse wird eine gebündelte Garbe verwirklichter Kraftlinien. Die Joche werden schmal, querrrechteckig. Die wechselnden Breiten bei gleicher Scheitelhöhe zu überwölben vermag nicht der Rundbogen — wenn man nicht stelzen und quetschen will wie in Laach —, nur der Spitzbogen vermag es. *Darin* liegt sein Sinn, nicht aber darin, daß er ein „Beten“, einen „Höhendrang“ ausdrückte; er liegt in der Geschmeidigkeit, mit der er ungleiche Seiten einheitlicher Joche bei gleicher Höhe zu überwölben erlaubt. Als reines *Formenwunschild* dagegen, also ohne diesen Sinn einer dienenden Verrichtung, ist er bekanntlich bei den Arabern beliebt. Er kommt auch nicht aus dem germanischen Holzbau, der eher den Hufeisenbogen hervor- gebracht hat (beim Schiffsbau kann dieser sich leicht ergeben). Alles zu- sammen aber, auch eine Erleichterung der Kappenmasse zwischen den Schnittlinien, wirkt dahin, daß der französische Raum nur noch ein Netz verwirklichter Kraftlinien ist. Das System ergibt sich durch immer neu wiederholte Unterspaltungen. Die kleinen Bogen des Triforiums wie die großen der Fenster wiederholen den Gedanken der Stützenreihe. Fenster- bogen werden durch zwei kleinere unterteilt und so fort. Das Ganze ließe sich in Stahl mit Glas verwirklichen. Es ist aber aus Stein. Darum muß es von außen gestützt werden, und so entsteht das Strebewerk. Niemand wird diesem folgerichtigen Gedankengange und der geistreichen Sicher- heit, mit der die Franzosen ihn durchschritten haben — in einer Gerichtet- heit, so geradlinig wie ihre berühmten Alleen — seine Bewunderung ver- sagen. Wer sie ehrlich zollt, gesteht zugleich zu, daß die Gotik eine national- französische Leistung ist, genau wie der Impressionismus als letzte Schluß- forderung ungebrochen malerischen Denkens französisch sein mußte. Alle anderen Völker haben etwas anderes aus der Gotik gemacht. Die Italiener haben sie (bis auf Ausnahmen) überhaupt nicht verstanden. Auch das Early

English führt seinen Namen mit Recht. Es ist nicht der französische Stil, es ist vielmehr der erste Stil, der weder mehr angelsächsisch noch rein normännisch ist, sondern eben dieses Neue: Englisch. Auch die deutsche Gotik hat einen gänzlich anderen Gesamtausdruck. Es bleibt nur die Tatsache, daß die Mittel der Rippenwölbung, des Spitzbogens und des Strebesystemes sich schließlich über Europa verbreitet haben. Die Mittel haben sich verbreitet, nicht die Art ihrer Verwendung. Erst diese sollte man *Stil* nennen! Sicher war das System eine Tat des nordischen Geistes in den damaligen Franzosen. Aber diese Menschen sprachen französisch, und auch die gotische Baukunst spricht ein reines Französisch. Der Normanne hatte den Grund gelegt, der Westfranke der Isle de France und der Pikardie hat die Ausgestaltung geleistet. Aus der Languedoc oder aus Italien konnte die Gotik nicht kommen — auch nicht aus Deutschland. Wir haben schließlich Großes und Neues daraus gemacht, Eigenes, also Unfranzösisches. Aber dies alles spielt *nach* der Glanzzeit unserer klassischen Plastik! Diese entsteht vielmehr für eine architektonische Welt, die die Masse im Innern *nicht* verdrängen und den Außenbau *nicht* zum technischen Diener herabgewürdigt wissen will: eine un-, wenn nicht antigotische Welt. Auch unsere spätere „Gotik“ hat beides zu vermeiden oder zu übertönen versucht. Der Grund liegt in unserem stärker plastischen Gefühle. Wir werden es in der sehr anderen Form, in der auch das Statuenportal schließlich bei uns Eingang fand, ebenso erkennen wie in der Einzelgestalt selber. Die gleiche antigotische, antifranzösische, sehr deutsche Phantasie stellte den Wormser Dom und den Braunschweiger Löwen hin. Ihnen gegenüber steht Chartres als Baukunst wie als Plastik. Hier ist der Gegensatz noch ganz rein. Nur ein geschichtlich rückwärts übertragener Fortschrittsglaube könnte uns hier einen Vorwurf machen wollen. Doch nur in einem ganz anderen Falle wäre ein Vorwurf berechtigt: beschämend für uns wäre es nur, wenn der Wormser Dom, dieses wundervoll plastische Werk, dieses tektonische Denkmal der Göttlichkeit und der Kaiserlichkeit, ungekonnte Gotik wäre, mißlungene Modernität von damals. Er hat aber mit Gotik nichts zu tun, er ist in sich vollendet wie der Braunschweiger Löwe, der ebenfalls mit der Plastik Frankreichs nichts zu tun hat. In beiden ist genau gekonnt, was gewollt war. Und das Gewollte war groß! Darauf allein kommt es an.

Alle echte Plastik umschließt eine innere Körperachse. Sie ist der unsichtbare Kern der Gestalt. Beim stehenden Körper ist es die Aufrechte. Nun sehe man doch endlich vorurteilsfrei hin: eine französisch-gotische Kathedrale steigt ja gar nicht, sie zieht schiffsartig dahin; steiler gewiß als eine altchristliche Kirche, aber dennoch dieser weit ähnlicher als eine



deutsche wie Worms oder Laach. Es ist ja gar nicht wahr, daß das Wesentliche der gotischen Kirche ein Drang zum Himmel sei. Die maßgebende Achse ihres Ganzen ist die liegende der Bodenebene. Dazu kommt im Inneren die ihr gleichlaufende der Gewölbejoche mit der Kette ihrer Scheitelsteine. Dieser obere Tiefenweg, diese *waagerechte* Höhenkette ist viel entscheidender als die Höhe. Sehr lange Zeit jedenfalls bleibt das so — bis eines Tages, aber erst in Amiens und Bauvais, ein Höhenflug versucht wird. Da ist denn sofort selbst der am reinsten französische Bau Deutschlands, der Kölner Dom, mit einer deutschen Begeisterung beige-sprungen. So wie seine beiden Westtürme aus dem Breiten ins Spitze auf-schießen, gleichsam verdoppelte Eintürme, verkleidete Fortsetzungen des alten Westwerkgedankens, wie sie sich als Körper aufrichten, so tut es auch das Langhaus mit seinen fünf Schiffen (im Gegensatz zur Dreischiffigkeit von Amiens, in dessen genauester Kenntnis Köln entstand). Als Raum betrachtet, ist der Kölner Dom weniger harmonisch als die französische Gotik. Man fühlt sich, noch ganz anders als in Amiens, wie auf dem Grunde einer Schlucht. Auch da wirkt eigentlich der aufrechte Körper, der Wille zum Plastischen. Es ist der gleiche, der den Wormser Dom so stolz aufgerichtet hat. Natürlich ist für jede Basilika die Längenausdehnung unvermeidlich, aber nach beiden Enden pressen sich im deutschen Bauwerke Massen zusammen, geduckt, um aufzuschießen, oder sofort steil aufragend, immer doch von innen her durch ein hochwellendes und drängendes körperhaftes Raumbewußtsein geschwellt: *plastisch!*

Die plastische Höhenachse, die von einer geformten Menschengestalt umrundet wird, kann in der Baukunst am besten der Zentralbau entwickeln. Nun ist er als Element ja zweifellos auch in jeder französischen Kirche schon vor der Gotik enthalten. Der Chor mit Umgang und Kapellenkranz, ebensowohl eine national französische Form wie das gotische System, ist ein halbierter Zentralbau und kommt aus der gleichen spätantiken Welt, die mit dem Karolingischen in unsere europäische Kultur aufgenommen wurde. Wäre er durch die fehlende Hälfte ausrundend ergänzt, so hätte er (wenigstens vor der Gotik) eine Form, wie sie Bramante, Lionardo und Michelangelo leidenschaftlich beschäftigte. Gerade Lionardo, mit Recht als ein echter Italiener von zugleich nordischer Prägung längst erkannt, hat diesen Gedanken ständig umworben. Aber in Nordfrankreich kommt er in diesem plastischen Sinne keineswegs zur Geltung, und zwar schon durch die Einseitigkeit der Richtung. Er ist immer nur das Ende des Eigentlichen, des gestreckten Schiffes, das zwischen Eingangspfeilern allehaft auf ihn zuführt. Mit der gotischen Knickung und Zerspaltung verliert obendrein

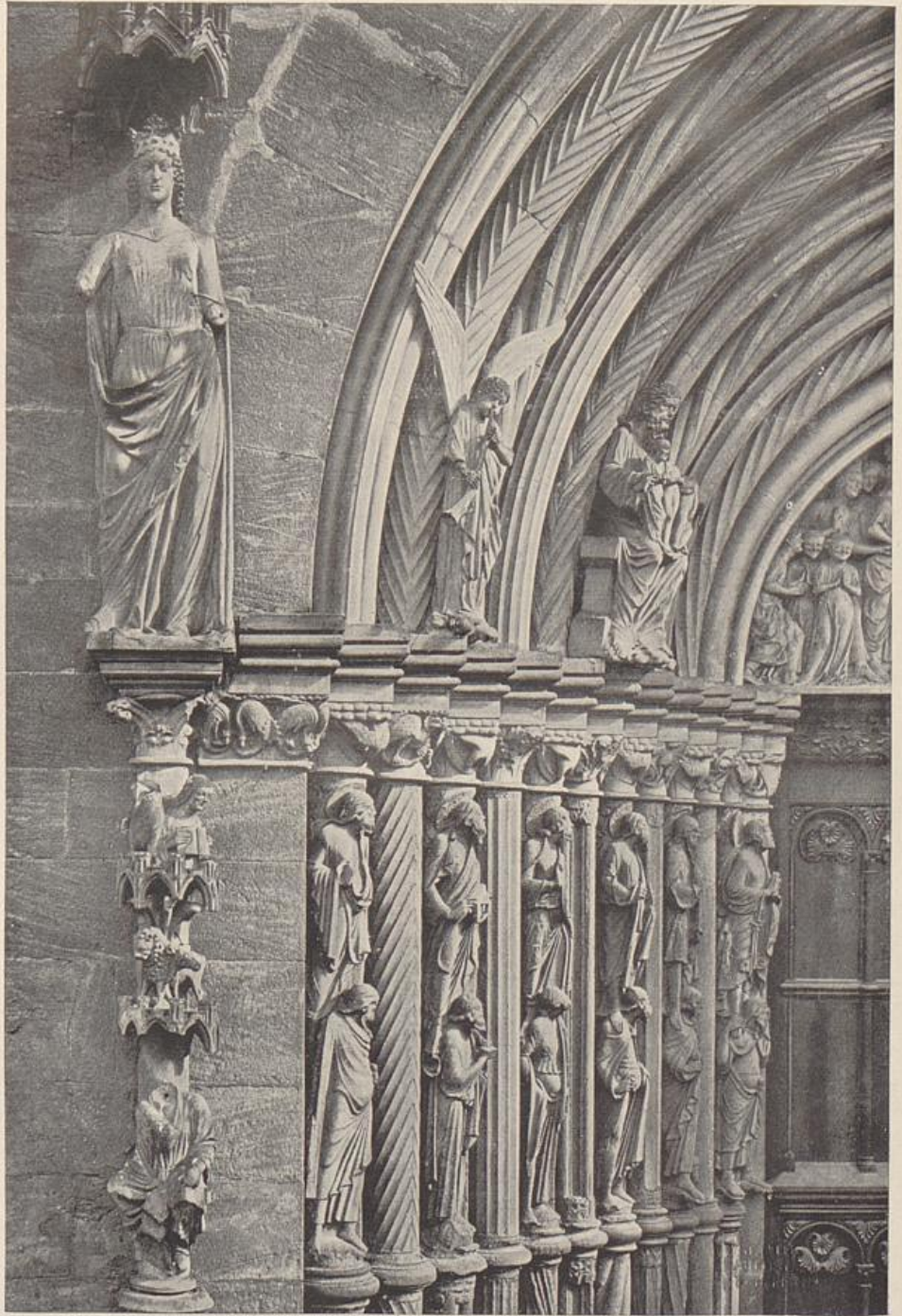
auch das Halb-Zentrale des Chores den letzten Ausdruck von innen gedrängter Kraft. Die Eingangswand vollends, die auf den Chor vorbereitet, ist nahezu unplastisch, zeichnerisch.

Eben in der zentralen Achsenumschreibung aber denkt unsere Baukunst sehr anders als die französische. Unser Volk, das der wahren Einzelstatue näher gekommen ist als das französische, konnte dies aus dem gleichen plastischen Gefühle heraus, dessen etwas geringere Ausprägung, dessen geringere Widerstandskraft notwendig zur Entstehung der Gotik in Frankreich gehört. Es fehlt Frankreich nicht etwa — dies zu behaupten, wäre Unsinn —, aber es ist weniger maßgeblich, weniger urtümlich stark als bei uns. Selbst die Plastizität des Raumes entschwand den Franzosen in das Gliedergerüst hinein. Was zwischen ihm übrigbleibt, ist ohne Tatkraft. Auch bei uns reichte der plastische Wille gewiß nicht aus, um rein zentrale Denkmäler Gottes, wie Bramante und Lionardo sie erträumten, zur Hauptform des Kirchenbaues zu erheben. Dagegen stand allzuviel geheiligte Überlieferung schon der gottesdienstlichen Formen. Aber uns gelang es doch, das Kräfteverhältnis von Längs- und Zentralbau innerhalb der nun einmal geheiligt unerläßlichen Verbindungsformen zwischen beiden umzukehren: das Zentrale wurde zur Hauptsache gemacht. Ist nicht auch, durch Hausurnen wie durch andere Quellen (römische Darstellungen) bezeugt, das Rundhaus die beliebteste Hausform der Germanen gewesen? Eine Ostseite konnte gelegentlich Hauptsache werden, so an St. Aposteln zu Köln (gegen 1200). Es wurde nicht nur der Gedanke von Maria im Kapitol, der Kleeblattgrundriß aus drei zusammengeordneten Chören wieder aufgenommen (nach 150 Jahren), er erhielt jetzt zugleich einen neuen Sinn: den plastischen. Dieser war ja gewachsen, dieser wollte sein Recht, das plastische Zeitalter wollte es. So wurde die Außenform zur Hauptsache, obwohl das Innere Wichtiges aussagt. Die enge Zusammendrängung der drei Chorrundungen, die völlige Einbeziehung der Türme zwischen ihnen, durch das Durchlaufen der Quermotive auf das Stärkste betont, die Ausscheidung aller Winkelungen im Grundriß, dieser wahre Gesang auf die gekrümmte Form spiegelt einen plastischen Willen zum Zentralbau. Noch eine Westfassade des deutschen Barocks wie die Weingartner wird an solche Ostpartien erinnern — das ist ein deutscher Zug! (Abb. 39, 40.) Der Hauptton ist also, im Gegensatz zu der salischen Vorgängerin, bei St. Aposteln auf das Äußere gelegt. Dieser Wille tritt ebenso deutlich, nur noch großartiger, in Groß-St. Martin auf. Bei der Apostelkirche ruht die Kraft in der wohligh ausströmenden Schwellung. Was über der Zwerggalerie liegt, ist nahezu Außenform und vom Kraftstromer weniger berührt. Bei Groß-

St. Martin sind umgekehrt die drei Konchen nur die Vorbereitung auf den Vierungsturm (Abb. 41). Dieser schießt, wie aus ihrer Drängung hochgepreßt, aufwärts in unvergleichlich stolzer Schönheit; für das Stadtbild vom Rheine her schöner, selbst entscheidender als der Dom — der erst auf größere Weiten hin, dann freilich immer erstaunlicher, der Beherrscher wird. Auch dies letztere übrigens ist Plastizität, wie man sie in Frankreich nicht kennt. Wie seltsam knochendünn, unwirklich, unplastisch stechen etwa die Türme von Noyon aus der Landschaft hoch, auch die von Reims! Auf wenige Kilometer wirken sie gespinthhaft — gespenstisch! Die Kölner werden eher noch wuchtiger bei wachsender Entfernung. Der gleiche plastische Geist treibt mit sicherer Schwellkraft die Querflügel des Bonner Münsters nach außen. Er bestimmt auch den Ostchor des Trierer Domes, in dem schon ein Versprechen auf die Westseiten von Worms und Mainz enthalten ist. Gegen 1225 ist der eine, um 1239 der andere fertig zu denken. Es ist vom Außenbau die Rede; daß ihm das Innere ursächlich entspricht, wird sich zeigen. Endlich aber ist es Zeit, den angekündigten Vergleich mit der Fassade von Paris zu ziehen. Voraus sei gesagt: Paris ist damals noch nicht Frankreich, es ist es aber später geworden. Auch der Geist der Westfassade von Notre Dame ist *der* französische geworden. Zu seiner Zeit hatte er in Nordfrankreich — der Süden und der Westen sind damals überhaupt noch ein anderes Land! — einen mächtigen Gegensatz in Laon. Dort herrschte ein im schönen Sinne „barbarischer“, d. h. ein urtümlich starker Bewegungsdrang, ein Gefühl für Raum und Körper, das in Paris einfach glattgebügelt worden ist. In Laon, das durchaus kein deutscher Bau ist, das im damaligen Deutschland weder gewollt noch also gekonnt worden wäre, ist gleichwohl eine uns so verwandte Phantasie tätig gewesen, daß immer wieder schon im 13. Jahrhundert, in Halberstadt, Magdeburg, Bamberg, Naumburg, Limburg a. d. L. an diesen Bau gedacht worden ist, ohne daß er jemals wirklich wiedergegeben wäre. Dies einmal; noch tiefer und überzeugender war dem Verfasser eine Erfahrung im Weltkriege. Unsere Soldaten, auch solche, denen die alte Baukunst sonst stumm blieb, hatten zu diesem einen Werke eine innere Beziehung, die wohl keiner hätte erklären können. Daraus sprach die Einheit, die ein Volk ist. Erlebnisse vergangener Vorväter, deren Gedächtnis keiner mehr bewahren konnte, hatten an diesem dichten Beziehungsnetze gewoben. Es kam vor, daß unsere Soldaten sich über sich selbst wunderten — aber diese Kirche liebten sie, wie unsere Väter im 13. Jahrhundert sie geliebt haben. Wie kurz ist unsere Geschichte, wie nahe sind uns die Alten im eigenen Stammbaume! Die zahlreichen deutschen Künstler, die damals die noch neue Kathedrale bewunder-



57. Georgenchor des Domes zu Bamberg. Nördliche Schranke. Ausschnitt



58. Fürstenportal (linkes Gewände) des Domes zu Bamberg

ten, ahnten nicht, daß ihre späten Enkel, die Nachkommen ihrer Brüder und Schwestern, noch etwas von dem Reiz dieses Baues verspüren würden. Natürlich gehört er dem heutigen Franzosen als Schatz *seiner* Geschichte. Trotzdem hebt er sich aus allem üblich Französischen heraus. Nicht sein Geist hat die Entwicklung des französischen in der späteren Zeit bestimmt, er ist geradezu bis auf Ausnahmen wie Balzac aus ihm hinausgedrängt worden. Gesiegt haben Racine und Boileau. Dieser Geist kühler Verständigkeit, geprägt scharfen Denkens, spricht rein aus der Fassade von Notre Dame (Abb. 43, 44). Diese befragen wir! Die Franzosen von heute werden zugeben, daß wir uns mit Recht an dieses Werk wenden, das sie selbst „die Königin“ nennen, um zu erfahren, was „französisch“ ist, — und nicht an Laon, das in dem Gärungsvorgange ihres völkischen Werdens auftauchen konnte, geschichtlich ihnen also gehört, das aber zurücktreten mußte als Zeugin eines Geistes, der Deutschland allzu nahe war, Zeichen einer früheren Verwandtschaft, die später verloren ging. Sie ging verloren nicht nur im Unrecht vieler Jahrhunderte, das uns immer wieder durch Frankreich angetan wurde, sondern rein geistig, durch die „Allee“ des französischen Werdens. Die Fassade von Notre Dame ist ein Relief — die Westchöre von Mainz und Worms sind Körper. Sie ist flach — unsere Bauten sind plastisch. Die besten Werte der französischen Fassade kann auch das Reißbrett vermerken — die der unseren nimmt nur ein gespanntes Körpergefühl auf. Notre Dame hat den Ausdruck zeitentrückter Dauer, unsere gleichzeitigen Westchöre haben in aller plastischen Kraft noch den einer zeithaft bewegten großen Musik, einer Musik im Sichtbaren, denn sie werden vor unseren Augen durch ein fast sprengkräftig drängendes Inneres erzeugt. Das läßt sich zeigen! In Paris herrscht das liegende Rechteck (in Laon das Dreieck). Die ganze Schauseite ist ein Flachrelief, in klassisch-griechischer Weise eingetieft. Die Statuen der Portale sind nur Riefelungen dieses Gesamtreliefs. Die Waagerechte hat fast allein das Wort. Die Königsgalerie über dem Untergeschoß zieht sie unerbittlich, die „Schleiergalerie“ überbrückt noch die Türme. Selbst daß man die geplanten Spitzhelme nicht ausführte, hat als Anerkennung der Waagerechten tiefen Sinn. In Deutschland hat man selbst spät noch die Spitzung als das Selbstverständliche erzwungen. In Frankreich mag ruhig Geldmangel an der Vollendung der Hauben gehindert haben. Er kann immer nur da so gleichmäßig wirken, wo gleichmäßig der innere Widerstand am schwächsten ist. Nordfrankreich wollte eigentlich immer wieder den Spitzhelm nicht, den es wohl kannte und konnte. Die geringste Schwierigkeit wurde unbewußt wie mit innerer Erleichterung begrüßt. Man kam davon, man kam zum Eigentlichen. In Laon

— natürlich! — waren besonders geistvolle Spitzhelme geplant. Wir kennen sie aus dem Skizzenbuche des Villard de Honnecourt (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts). Er pries sie als größtes Wunder. In der Aufschlitzung ihrer krabbenbesetzten Schrägseiten ist der Gedanke des Freiburger Münsterturmes schon angedeutet. Immer wieder spricht Laon zu den Deutschen — Paris ist von eisiger Fremdheit. Unser wirkliches und eigenes Bekenntnis dagegen kann auch Laon nicht geben, wir empfangen es von der staufigen Baukunst. Man sage ja nicht: die Westseiten von Mainz und Worms sind ja Chöre, und Paris hat eine Fassade. Umgekehrt: dies gerade ist es, daß Mainz und Worms im Westen, an der genau entsprechenden Seite keine Fassade haben, daß auch da noch der alte karolingisch-ottonische Wille, der tief deutsch sein muß, durchbrechen mußte. Sind aber diese Westchöre „regellos“, „barbarisch“, „zurückgeblieben“? — Sie sind voller Gesetzmäßigkeit, sie sind von gepflegtem Geiste, sie sind innerlich durchaus gleichzeitig. Sie sind nur deutsch — und das muß endlich gewürdigt werden. Rudolf Kautzsch hat besonders für Worms diese Würdigung inzwischen vor aller Augen und Ohren durchgeführt, nachdem schon Dehio in seiner knappen und tiefen Weise sie ausgesprochen hatte. Gewiß, die Fassade von Notre Dame widerspricht nicht dem Inneren, sie hat als ein zuletzt noch immer nordisches Werk jene ursächliche Beziehung zum Raume, die der üblichen inneritalienischen Fassade als einer bloßen Maske durchweg fehlt. Sie widerspricht also nicht, aber sie ist auch nicht vor unseren Augen gleichsam erzeugt. Genauer gesagt, das Innere selbst hat nicht die Kraft, die nach außen durch ihre Wucht plastische Vorwölbung erzeugen müßte. Im deutschen Barock wirkte sie. Die Weingartener Fassade ist durch die in den Längsbau gesperrte Zentralbau-Kraft gleichsam nach außen durchgedrückt. Das ist deutsch, und das ist schon in Mainz und Worms da. Schon von außen sieht man: diese Masse soll und muß stark sein. Sie ist gegliedert, aber sie reißt nicht. Sie ist gegliedert, sie ist kein dumpfes und zähes Etwas, sondern ein Feld durchdringender Kräfte. Man blicke auf Worms! Die Zwerggalerie des Vierungsturmes hat auch die seitlichen Türme erfaßt. Das Zelt-dach des Chores duckt sich ihm an und unter. Dieser Chor ist gefaltet im Grundriß, aber nicht gebrochen. Das Fenster über der Rose gibt den Ton an: Tiefengliederung der Wand, nicht ihre Aufbrechung, geschweige denn ihre Vernichtung. Die Blendbogen über dem Sockel drücken sich plastisch in die Masse ein; sie erhalten sie zugleich. An den Ecken, wo die „Dienste“ aufsteigen, ist sie bemerkenswert stark. Blickt man ins Innere, so erweist sich, daß auch von ihm aus die Masse eingedrückt wird — durch Nischen —, eingedrückt, aber nicht zerrissen, sondern wiederum erhalten. Der Urge-

danke von Speyer, nur sehr viel weiter gedacht! Von innen und von außen, durch Nischen von innen, durch Blenden von außen, ist die Masse eingetieft, an den Ecken aber verstärkt. Geopfert ist sie nicht. Wie in der französischen Gotik ist die Unterscheidung zwischen Tragendem und Getragendem vollendet da. Dies aber ist die deutsche Form, die der Gotik sinngemäß und zeitgemäß durchaus entspricht. Sie ist nur unfranzösisch, sie ist wirklich unser! Der Schönheit des Ganzen sollen keine schwachen Worte angehängt werden. Wer es jemals sah und nicht ergriffen wurde, hat wenig Aussicht, es je aufzunehmen. Es ist in Mainz nicht anders (Abb. 42). Drei Konchen drängen nach außen; kein verkünsteltes Strebesystem darf die reine Plastik ihrer Massen entstellen, so wenig wie in Worms. Strebepfeiler, ja — die sind ja Masse, vorgebeulte Masse —, aber um keinen Preis Strebebogen! Man weiß, daß dieser Westteil von Mainz zum Herrlichsten ganz Deutschlands gehört. Seine Urkraft war so gewaltig, daß sie wirkte, solange überhaupt noch eine echte Baugesinnung lebte. Das 15. Jahrhundert hat das dritte Geschoß des Vierungsturmes, das späte 18. unter Ignaz Michael Neumann erst dessen Krönung und die der kleinen Türme aufgesetzt. Die Wurzelverbindung war stärker als alle Unterschiede der Zeit. Die deutsche Baugesinnung des großen Unbekannten vom 13. Jahrhundert ging mühelos in die des 15. wie die des 18. Jahrhunderts über. *Unser Volk sprach hier!* Wollte man dies doch nur endlich sehen und uns nicht immer Dinge zuschreiben, die wir gar nicht gemacht haben, die uns fremd sind — die echte Gotik also! In Mainz und in Worms bauten Genies, die den größten unserer Plastik von damals ebenbürtig und verwandt sind und ebenso unfranzösisch wie diese; Plastiker der Baumasse, wie jene Plastiker der Menschengestalt waren. Man blicke noch einmal nach der Pariser Fassade. Nicht nur ihre unplastische Flächenhaftigkeit entscheidet, auch das Gleichmaß der Formen innerhalb aller Reihungen; die Reihung überhaupt. So waren auch im Weltkrieg, als nur mehr das Gleichmaß, nicht mehr die alte geistreiche Phantasie da war, alle Soldatengräber Frankreichs von einer verblüffenden Eintönigkeit: lauter „Citoyens“! Jeder deutsche Friedhof hatte Stammeseigenart und eine erstaunliche Fülle plastischer Einfälle, mit jedem deutschen Stamme neu, oft mit jedem Einzelgrabe neu. Diese Kraft ist es, die Mainz und Worms in ihren wundervoll wuchtigen Westseiten zu Ende dachte. Es ist ebenso die Kraft von St. Michael zu Hildesheim, es ist die Wiederkehr des Ottonischen und die Vorverkündung des deutschen Barocks. Das Volk, das dies alles hervorgebracht, möge doch nur endlich *sein* Gesicht sehen und lieben, statt sich ein fremdes anzuwünschen. Es ist das gleiche breite, starke plastische Gesicht, das aus den Rittergestal-



ten von Naumburg uns anblickt; mit den Ausdrücken der Rassenlehre: es ist mehr fälisch als nordisch. Jedes Mittel der französischen Kunst, das sie gebrauchen konnten, konnten jene großen Meister, die den mittelhheinischen Domen ihre letzte Vollendung spendeten. Auch im Inneren! Noch der prachtvolle Schreinermeister des 18. Jahrhunderts, der dem Mainzer Westchore das unsterblich schöne Gestühl einbaute, wußte unbewußt und ohne alle Überlegung von dieser Einheitlichkeit unseres rundplastischen Gefühles. Man mache sich auch recht lebendig, wie das spätere Frankreich zu diesen Werken stand. Es hat bei der Verbrennung der Pfalz in Speyer gewüstet; seine Soldaten haben gehofft, die deutschen Kaisergräber zu schänden. Später hat sich gezeigt, daß sie wenigstens die ältesten nicht gefunden haben. Man wollte auch den Dom sprengen, aber das mißlang. Als man gleichzeitig die Stadt Worms an allen vier Ecken anzündete, versicherten die Franzosen, der Dom solle geschont werden. Natürlich brannte er an, und die Verteidiger unter einem deutschen Adeligen blieben darin, bis das geschmolzene Dachblei auf sie tropfte. Der Mainzer Dom wurde zum Pferdestall gemacht und sollte als „Denkmal des Aberglaubens“ abgebrochen werden. Der Bischof Colmar hat ihn gerettet. Die drei Werke stehen trotz aller Wunden da! Aber nicht ihr bloßes Dasein brauchen wir, sondern ihr seelisches Zeugnis.

Der Geist der Massenerhaltung und Massengliederung hat sich schon in den Kölner Kleeblattkirchen auch im Inneren bewährt. Es ist durchaus einleuchtend, daß man von den normannischen Vorformen der Gotik hier gelernt hat. Trotzdem ist dadurch keine Frühgotik entstanden, sondern die Vollendung eines altdeutschen Kunstwillens ist erreicht. Mittel der Form hat man in Deutschland stets und mit dem besten Gewissen der europäischen Kulturgemeinschaft entnommen, wenn es nötig war. Man hat ihr so viel anderes wiedergegeben, daß die Rechnung nicht zu unseren Ungunsten steht. Man nahm das normannische Triforium in neuer Form, soweit es als eintiefende Gliederung einer ungebrochenen Wand bestehen konnte, man ließ sich durch Caen anregen. Das Wichtige ist, wo man *haltmachte*: immer da, wo es das plastische Gefühl verlangte. Der entscheidende Gedanke blieb jener der reinen Tiefengliederung, unter Umständen bis zur Zerlegung in zwei Schalen, — nicht der der Aufbrechung. Aber Masse sollte da sein, nicht farbiger Flächenschimmer, wie in der byzantinischen Spätantike (Abb. 45). Auch hier, wie vor dem Aachener Inneren, hat das 19. Jahrhundert gründlich versagt: es hat in St. Aposteln „blendende“ Mosaikflächen geschaffen, die der Wand die plastische Griffigkeit entzogen. Wie der Körper des Äußeren die Kraft eines gerundeten Raumgeföhles gespannt einschließt,

so ist der Raum des Inneren noch ein hohler Körper, die Aushöhlung von Körpern. Dem dienen schon die Nischen, die in jeder der drei Konchen sich in die Mauermasse bohren. Wir erkennen sie wieder im zweiten Geschosse, nur daß hier der normannische Laufgang hinzutritt. Also kein von unten durchgreifendes Gerüst, kein Skelett, sondern ein muskelstarker Körper ist der Raum, ausstrahlend auch im Sinne des Plastischen. Also selbstverständlich kein Strebewerk! — Die gleiche tiefe Folgerichtigkeit in Groß-St. Martin. Sieben Nischen dringen in jede Konche ein. Die Joche zwischen ihnen und der Vierung sind ganz schmal geworden, nur noch wie breite Bogen. Eine Hängekuppel krönt die Mitte. Jedes der beiden entscheidenden großen Kunstvölker des Nordens hat in jener Zeit seine Schlüsse aus dem Karolingischen gezogen. Die Franzosen haben die Jochbildung schärfer zu Ende gedacht, wir die Bedeutung der Mitte kraftvoller entwickelt. Es ist vielleicht mehr als ein gewöhnlicher Zufall, daß schon vor der Spaltung sie in Centula, wir im Aachener Münster uns am deutlichsten ausgesprochen haben. Auch in einer Cisterzienserkirche wie der von Heisterbach ist die Nische, die Ausbohrung der Masse sehr bestimmend, und auch das Strebewerk wird als ehrliche, ungespaltene Mauermasse aufgerichtet.

Daß reiner Rundbau der Zeit nahelag, leuchtet ein. Nur in Kleinbauten wie in der Matthiaskapelle von Kobern wurde er verwirklicht. Diese ist ein Sechseck mit innerem, ebenfalls sechseckigem Umgang aus frei (nur durch Schaftringe) verbundenen dünnen Säulchen, ein reicher und seltsamer Raum mit überraschenden Durchblicken. Vieles ging verloren. Eine zehneckige Johanneskirche lag neben dem Wormser Dome. In der für unsere alten Bauten sehr gefährlichen Zeit um 1810 ist sie sinnlos abgebrochen worden — gleich Heisterbach, dessen Teilerhaltung wir beschämenderweise Bonaparte verdanken. Zweifellos steht das Rheinland weit im Vordergrund. Es findet über dem alten merowingischen Ovalbau von St. Gereon zu Köln seit 1219 (bis 1227) eine neue Möglichkeit: einen Hochbau aus ursprünglich zehn Nischen, die mit zwei Emporengeschossen von sehr verschieden abgetönter Form bis zum vierten, dem Fenstergeschosse überhöht werden (Abb. 46). Diese Fenster sind gespitzte Doppelfenster, also „frühgotisch“, sie haben eine aus Frankreich bekannte Form. Der Eindruck des Ganzen ist trotzdem unfranzösisch. Auch hier ist die Masse nicht geopfert, und die Übergreifung dreier Geschosse ist eine gänzlich gradlinige Folge aus dem Urbau von Speyer! Die Zusammendrängung der Tragekraft auf die Ecken entspricht dem Wormser Westchore. Jedes Geschoß hat zugleich Breite und Tiefe. Die leuchtende Schönheit dieses wahrhaften Gralsbaues

kann kein Wort schildern. Auch hier ist noch der Ausdruck „Übergangsstil“ irreführend. Man will nicht zur Gotik hin, man gebraucht nur ihre Mittel als Mittel unter anderen zu einer frei gesteigerten, aus reicher Vielfalt zusammengebundenen Gesamtform. Auch in Limburg a. d. Lahn (Altarweihe 1235) ist der Ausdruck wenigstens überflüssig (Abb. 47). Nur dringt hier freilich mehr als ein Einzelmittel, es dringt das Bild eines ganz bestimmten französischen Innensystemes ein. Es ist das von Laon! Das setzt, wohl mit einem zweiten Meister, erst über einem altrheinischen Pfeilerbogengeschosse ein, ist aber dann durch die Folge Empore, Triforium, Lichtgaden als Nachfolge des französischen Werkes unverkennbar. Auch die Besetzung der Querschiffecken mit Türmen kann an Laon erinnern Gleichwohl ist das Ganze sehr anders. Schon die Fassade — hier ist wirklich eine da — ist der von Liebfrauen zu Andernach verwandt. Sie ist gänzlich ungotisch. Vor allem ist der Hauptwert wieder der plastische. Das steht und drängt von beiden Enden her das kurze Schiff zusammen; das wächst vor allem vom Chore her gesehen, in einem der unvergeßlichsten Architekturbilder ganz Deutschlands, in stetig steigender Verformung vom gewachsenen Boden bis zur ausgeschliffenen Endgestalt — wahrhaft zu Ende gedachte Natur, architektonisch gestaltete Landschaft und wieder: *Plastik!* Das Deutsche ist Sieger geblieben, aber ein erster kräftiger Angriff der fremden Form ist freilich schon vermerkt. Zu ungefähr gleicher Zeit, um 1209 begonnen, wächst der Neubau von St. Quirin zu Neuß hoch: eine Dreikonchenanlage kölnischer Art, nur mit etwas größerem Langhause. Aus den Nischen ist schon im Untergeschosse ein Umgang geworden. Eine große Kuppel über der Mitte der Ostseite. Das Volk des ottonischen Stiles spricht aus der Westansicht. Sie ist westwerkartig, mit einem einzigen steilen Mittel-turme. Das ist um so mehr hervorzuheben, als damals in anderen Bauten, wie in Andernach, einzelne sehr klare doppeltürmige Westfassaden, nur weit gedrungen als in Frankreich, auftraten. Man darf jedoch den Meister von Neuß nicht zu sehr preisen; seine Westseite tut zu viel. Sie häuft, statt zu verdichten; lessingisch zu reden: „weniger wäre mehr gewesen“. — Den größten Gegensatz bietet der Westbau von St. Patrokus zu Soest (Abb. 48). Es ist ein Stammesgegensatz. Gegen quirlende rheinische Unruhe steht stierwuchtige Festigkeit, fälische Breite; nicht umzuwerfen und zugleich sehr edel in der Haltung. Man könnte sich vorstellen, daß aus einer solchen niederdeutschen Luft auch der große späte Meister von Naumburg gekommen sei. Die Vorhalle barg die Rüstkammer der freien Bauernstadt; man glaubt es gerne. Unbeschreiblich prachtvoll ist der viereckige Klotz des Einturmes, von wahrhaft genialer Sicherheit die gelassene Steigerung der

Bewegung in den zwei Fenstergeschossen bis zur freien Endigung im achtseitigen Spitzhelm mit den angestellten Türmchen. Das ist Westfalen, das Land der roten Erde und des schwarzen Brotes und der unerschütterlichen Kriegsmänner. Und das ist wieder nicht Gotik, sondern „Staufik“; es ist wieder eine reine Plastik des Baukörpers, es ist auch wieder eine zentralisierende Anlage, und dies im Westen des Bauwerkes. Keine Abbildung vermag mehr als eine blasse Vorahnung zu geben. Auch die Farbe ist von einziger Art; der Stein ist wirklich grün. Früher kam dazu noch das grün angelaufene Kupferdach, das jetzt leider fehlt. So wie Patroklus durch den westlichen Außenbau, so bezeugt als Raum die herrliche „Hohnekirche“, Maria zur Höhe — berühmt schon durch die reiche Wandmalerei —, ein niedriger Hallenbau, mehr breit als lang und mit kuppeligen Gewölben gedeckt, die gleiche Stammesart. Die westfälischen kuppeligen Gewölbe erinnern an Westfranzösisches. Der Zusammenhang ist nicht unmöglich, doch noch nicht geklärt. Sicher ist, daß diese Wölbeform dem Raum- und Körpergefühle, der urgesunden Breite und Kernigkeit dieses herrlichen Volkstammes durchaus angemessen ist. Man spürt dies auf das lebendigste in den Domen von Münster und Osnabrück. 1235 bis 1265 ist Münster umgebaut worden (Abb. 49). Sicher ist hier eine Veränderung vor sich gegangen, aber daß und wie sie vor sich ging, ist das Bezeichnende. Es scheint, daß ein dreigeschossiges System geplant war mit Zwischenstützen und einer Art Blendempore als Andeutung von Triforium. Man hat auf die Zwischenstütze verzichtet. Jetzt schreiten die Bogen mit wahren Riesentritten wie „steinerne Gäste“. Wie gewaltige Zelte lagern sich die Kuppelgewölbe über die Joche hin. Die Wucht, die den Westbau von St. Patroklus hinstellte, scheint auch die mächtigen Gurte gezogen zu haben. Das Langhaus von Osnabrück folgte erst nach 1254. Es ist also wirklich gleichzeitig mit den Naumburger Statuen, und es ist der gleiche Geist gedrungener Kraft wie in jenen wirksam; bei gebundenem Systeme dennoch durch eine riesige halbkreisförmige Blende der Gedanke von Münster nachgespielt. — Er hat auch im Magdeburger Dome seine Entsprechung (Abb. 50). Es ist der Nachfolger der Kirche, die Otto der Große einst 955 begonnen hatte. Eine ganze Reihe von Säulenschäften aus diesem, Schäfte von Granit, Marmor und Porphyrt, sind in den heutigen gerettet. Mehrfach sind die Pläne geändert worden. Um 1209 war ein erster Versuch unternommen (bezeichnenderweise in Erinnerung an Laon), eine französisch-gotische Kirche zu bauen. Sie sollte auch — als etwas wirklich Fremdes — ein Statuenportal erhalten. Noch war Magdeburg koloniales Gebiet, Grenzland mindestens; es fehlte offenbar die Sicherheit eines eigenen ebenbürtigen Stiles, wie namentlich das Rheinland ihn

den Nachbarn entgegensetzen hatte; und die große ostfälische Überlieferung schien nichts Neues hervorzubringen. Am Chorhause ist die Beziehung auf Laon noch heute zu erkennen. Das Chorinnere, bei dem ein Maulbronner Meister mitwirkte, nahm im „Bischofsgange“, im Emporengeschoß die Statuen des geplanten Portales auf. Daraus sprach eine tiefe Wahrheit: nicht die Freiluft, sondern der Innenraum ist für den Deutschen die Heimat der plastischen Gestalt. Aus der Not wurde eine Tugend gemacht. In Naumburg wurde später frei und groß geplant, was in Magdeburg sich nur ergab. Der niedersächsische Geist aber schuf sich, wie in Münster, seine Sprache durch die weit ausholenden Tritte der Scheidbogen. Die spätere gotische Bauzeit brachte zwei Fensterbreiten mit kräftigem Bandstück dazwischen über jedem Einzelbogen unter. Auch daß dies möglich war, gehört zur Kennzeichnung des Staufischen. — In der gleichen Zeit wurden die Dome von Bamberg und Naumburg neugebaut, doppelchörige Kirchen wie Mainz und Worms. Keine Sorge um „Modernität“ vermochte den Wurzelcharakter der architektonischen Persönlichkeit zu brechen. Beim Ostchore begann man in Bamberg, im Abstände von knapp einem Menschenalter folgte immer Naumburg, eng verwandt; in den Kapitellen zugleich eng verwandt mit Magdeburg, das eine wahre Fundgrube deutscher Kapitellkunst ist. In beiden Domen behielt das Langhaus seinen deutschen Massenbau-Ausdruck, in beiden bedeutete der Westchor das endliche Eindringen französischer Weise, in beiden gleichzeitig mit dem Auftreten des größten plastischen Meisters. Man weiß, daß Bamberg, und von ihm aus Naumburg, eine sehr starke Erinnerung an die Türme von Laon bewahrt. In entscheidenden Punkten aber erklärten sich die deutschen Meister gegen die Form von Laon, die sie — nach Ausweis der Kleinarchitektur von Baldachinen über Statuen — sehr genau kannten. Die deutsche Geschoßlagerung zogen sie schließlich vor.

Durch ihre Plastik mehr als durch ihre Architektur sind Bamberg und Naumburg in den Vordergrund unseres geschichtlichen Bewußtseins gerückt. Der Ostbau von Straßburg aber, in seiner Plastik durchaus ebenbürtig, übertrifft beide als Leistung der Bauphantasie. Wir wissen, wie sehr das unvergleichliche Ganze des Straßburger Münsters ein Sinnbild deutscher Größe und deutschen Unglücks ist. In Straßburg war es, wo Johann Fischart seine großartige Verteidigung der deutschen Kunst gegen die welsche schrieb. In Straßburg setzte Oseas Schad („Schadäus“) vor sein berühmtes großes Buch der Münsterbeschreibung 1617 die Worte: „Seinem vilgeliebten Vatterland und Teutscher Nation zu Ehren in Druck verfertigt.“ Noch — und erst — in der Spätzeit des gleichen Jahrhunderts ging Straßburg durch Überfall

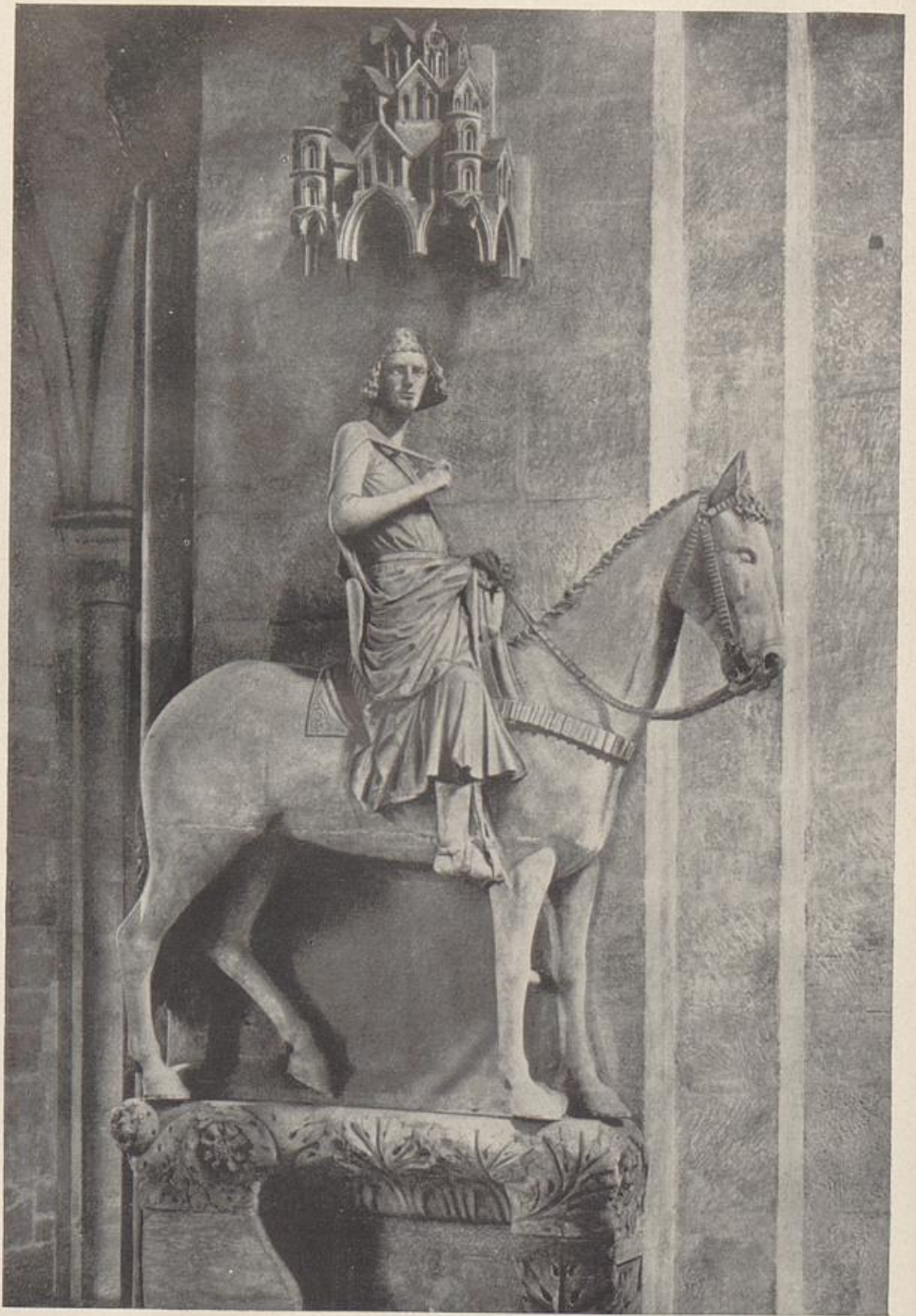


59. Maria



60. Elisabeth

Im Ostchor des Domes zu Bamberg



61. Der Bamberger Reiter

verloren (1681). Als wir es wieder hatten, war es gegen 1900 bei älteren Franzosen beliebt, im Anblick des Münsters zu weinen und dies bei Gelegenheit öffentlich mitzuteilen. Aber *wir* sind es, die das fast tausendjährige Bauwerk heute als ein ungeheurer Vorwurf anblickt. Deutsche Künstler haben, von Ulrich von Ensingen bis zu Johann Hültz, das weithinblickende Wahrzeichen, den Einturm errichtet. Ein deutscher Elsässer, der Universitätsprofessor Hermann war es, der eine Reihe der schönsten staufischen Bildwerke rettete, als über zweieinhalbhundert Figuren schon vom Wahnsinn der französischen Revolutionäre zerschlagen waren. Die deutschen Könige sind es, bis zum Knaben Konradin hin, die aus den Glasfenstern des späteren 13. Jahrhunderts blicken. Ausschließlich deutsche Baumeisternamen erfahren wir, sobald wir solche überhaupt erfahren: Rudolf, Erwin, Johannes, Klaus von Lore, Ulrich Ensinger, Johann Hültz, Jost Dotzinger von Worms, Hans Hammerer, Jakob von Landshut. Deutsche Namen führten auch die Bauplastiker, von denen wir um 1402 zufällig einmal hören: Otteman von Würzburg, Hans Bollender, Adolf von Burne, Peter zur Kronen. Deutsche waren ausnahmslos alle Bischöfe, die wir feststellen können, deutsch die edlen Geschlechter, denen die Domherren entstammten. In Straßburg war es, wo dem jungen Goethe zum ersten Male ein „titanischer“ Begriff des Mittelalters aufgegangen ist. Freilich, Goethe konnte noch nicht sehen, wo das stärkste Deutsche lag. Er bewunderte den Westbau und unter der deutschen Hülle der Fassade doch auch den Geist der Gotik im Glauben, dieser sei ein Gegensatz zu Frankreich, dessen Werk er gerade ist. Die Ostteile aber, die staufischen, sind ein weit reineres Zeugnis unserer Art. In der gleichen Zeit des späteren 12. Jahrhunderts, wo in Worms der mit elsässischen Bauten wie Rosheim, Murbach und Schlettstadt verwandte staufische Domneubau im besten Zuge war, ist auch der Münsterneubau an der Ostseite begonnen worden. Ursprünglich war er dem Wormser nicht unverwandt. Und er erstand im gleichen schönen roten Sandstein, der so viel zum Gesichte der deutschen Landschaft an Rhein, Main und Neckar beiträgt. Es entstand die schwere, nur einfenstrige Apsis bis zur Vierung samt einigen Teilen des Querhauses. In der Zeit, als sich unsere Plastik auf ihre klassische Höhe hin entwickelte, empfing dieses Querhaus in mehreren Abschnitten bis 1252 seine ganz einmalige Gestalt. Die Vierungsbogen wurden in der Langseite durch mächtige Stützen unterteilt, in der Querrichtung trat als Mitte jedes Flügels nördlich und südlich noch je ein weiterer hinzu; der südliche ist der „Engelpfeiler“, ein in der Gotik Frankreichs unmöglicher Gedanke. Jeder Querflügel wird nun, aus künstlerischem Willen und nicht aus technischer Not, durch diesen Mittenbezug



eine Art Zentral-, natürlich nicht Rundbau (Abb. 51). In diesen Ostteilen ist wieder ausgesagt, was immer im Staufischen ausgesagt wurde: Willen zur Masse, Wille, sie zu gliedern, ohne sie zu opfern, plastischer Wille im Körper und starker Mittenbezug im Raume. Die wuchtige Großartigkeit dieser Teile ist unfranzösisch. Erst im Langhause tritt ernstlich französische Schulung auf; die Kenntnis der spätklassischen Gotik, wie die zweite Bauzeit von St. Denis sie darstellt, schafft die verglasten Triforien und die Fenster. Auch dann noch blieb ein lebendiger Einspruch des Deutschen bestehen; nicht durch das geschichtliche Zeugnis der deutschen Könige in den Glasfenstern, sondern durch die baukünstlerischen Maße und Verhältnisse. Der alte Personencharakter dieses Bauwerkes, das um 1015 ein Habsburger, Bischof Werinher, begonnen hatte, und das um 1291 die Reiterstatue eines Habsburgers, des Kaisers Rudolf, hoch oben an der Westseite aufnahm, wirkte weiter. Der frühsalische Grundriß, so ausgedehnt, daß nur der Speyerer ihn übertraf, blieb bindend. Die Scheidbogen schreiten mit größeren Tritten als die französischen. Ein wenig wird man an Magdeburg und Münster erinnert. Der Raum ist weit und von breiter Kraft; er ist ohne Frage weit deutscher als jener des Kölner Domes.

Zum Gesamtausdruck des Staufischen gehören auch noch die reichen Burgkapellen wie die Doppelkapellen von Eger, Nürnberg, Freiburg a. d. Unstrut, Landsberg. Es gehören die glanzvollen Pfalzen und Burgen dazu, die üppige Schmückkunst von Gelnhausen oder Münzenberg. Jede Einzelform, jedes Kapitell trägt den Ausdruck der Ganzheit, gleich wie jeder Faltenquerschnitt der hoch- und spätstaufigen Plastik mit dem Aufstiege der plastischen Gestalt Schritt hält. Wie dort aus der Ritzung immer mehr der röhrenförmige Querschnitt der Falte, d. h. selbst in ihr noch ein rundlicher Körpergehalt sich entwickelt, so steht es auch mit den Kopf- und Fußformen der Stützen, mit den Schmückformen der Bänder. Ein fast üppiger, schwellender Reichtum, gar nicht mehr frühzeitig, manchmal eher Barockes vorausnehmend, aber ein Reichtum, der das Kleid starker Massen auch noch im Kleinen ist.

Dies aber sind die Hauptzüge der spätstaufigen Baukunst: sie ist schmückfreudig und bewegt, sie liebt Durchblicke und überraschende Wendungen im Innenraume und hat darin bereits einen leisen Hauch von Spätzeitlichkeit; sie baut aber vor allem großartige Körper und wahrt darin noch den Charakter des Klassischen. Sie denkt plastisch, sie entfaltet überall Rundformen, namentlich in den Umrissen der Baumassen. Sie duldet aber so wenig wie die gleichzeitige französische Gotik die völlig einheitliche, richtungs- und gliederlos verharrende Masse. Sie dringt vielmehr mit star-

ken gliedernden Kräften in diese ein, zerlegt sie in Schalen oder bohrt sie in Nischen aus. Sie unterscheidet sehr deutlich zwischen Tragendem und Getragenen, aber sie gibt sich nicht einseitig an den Gedanken des Gerüstes hin. Der Gerüstgedanke, wie ihn Frankreich bis zur letzten Folge gradlinig durchdachte, zieht gleichsam alle plastische Kraft aus der Wand zu schmalen Krafröhren zusammen; nicht nur das: dieses gebündelte Röhrensystem saugt selbst dem Raume das Blut aus. Er ist ohne Stoßkraft. Im Deutsch-Staufischen schwillt er posaunentonstark von innen her an. Von den Mitteln der französischen Gotik wird nur das genommen, was ohne Störung dem eigenen, so grundverschiedenen Baugesühle dienen kann: Kreuzrippen und Spitzbogen — spät erst, und so zurückhaltend wie denkbar, auch etwas Strebewerk. Gerade dieses letztere widerspricht dem noch ungebrochenen Gefühle. Zwei Grundzüge zeigt dieses Gefühl, und auf eines lassen sie sich zurückführen: die Mittenbezogenheit des Raumes und die Wahrung der Masse bei stark empfundener innerer Gliederung. Der gekrümmte Raum aber wie der unzerstörte Körper des Baues, beide beweisen ein Gefühl für muskelstarke Körperlichkeit. Plastisch ist beides. Die Baukunst unseres plastischen Zeitalters ist darum nicht gotisch, darum nicht französisch, darum deutsch, weil sie in höherem Maße und in unserem Sinne *plastisch* ist.

## DIE KLASSISCHE PLASTIK

Die Beziehung unserer klassischen Plastik zur Baukunst ihrer Zeit ist, anders als in Frankreich, ja, anders als in den meisten Ländern Europas, die einer gleichstehenden Verwandtschaft. Die Plastik ist nicht die Tochter der Architektur, sondern ihre jüngere Schwester. Sie stammen vom gleichen Hause, die jüngere aber ist nicht von der älteren geboren. Dieses Verhältnis ist abweichend und einzigartig wie alles Wesenhafte in Deutschland. Unsere Gestalten wachsen frei auf; auch wo sie einmal das Äußere schmücken — auch dieses sahen wir schon —, da zeigen sie, daß sie ursprünglich Einzelgestalten sind. Die Bogenfelder der Türen werden gelegentlich zu Innenräumen auch für solche Gestalten, die in Frankreich an der Säule entstehen würden. Der eigentliche Innenraum aber bleibt die bevorzugte Urheimat der deutschen Plastik. Die Unterschiede gegen Frankreich — Innenraum gegen Freiluft, Einzelgestalt gegen Reihe, Holz, Metall, Stuck zuweilen lieber als Stein —, sie sind in der Plastik so deutlich wie die entsprechenden in der Baukunst. Die französische erzeugt sich die Plastik zu ihrem Dienste.

Figurengeschichte ist dort Architekturgeschichte, denn jede Figur ist ein Architekturteil; sie stammt zuletzt von einer ursprünglich röhrenförmig dünnen Säule ab. Selbst die berühmten Heimsuchungsgestalten von Reims, von vergleichsweise breitesten Verhältnissen, sind noch vom Säulenquerschnitt beherrscht. Umgekehrt in Deutschland: die Gestalt findet sich schließlich an das Bauwerk heran, auch an sein Äußeres. Sie geht dahin, wo die französische herkommt. Schon deshalb muß sie anders aussehen. Sie geht durch den Eindruck nordfranzösischer Gestaltung hindurch und führt ihn dem eigenen Willen zu. Den Weg zum Klassischen aber findet sie aus eigener Macht.

Von da aus ergeben sich Richtungen der Betrachtung. Wir werden auch jetzt zwischen freier und architekturgebundener, innerhalb dieser zwischen innenraum- und außenbaubezogener Plastik unterscheiden. Auch jetzt werden wir nicht vergessen, daß diese Unterscheidung Stilverwandtschaften, selbst Zugehörigkeit zu gleichen Meistern bei Angehörigen verschiedener Betrachtungsgruppen nicht ausschließt. Vor allem ergibt sich eine geschichtliche Gliederung: je unabhängiger die Figur vom Bauwerke, desto deutlicher pflegt sie zumal anfänglich (dies gilt freilich keineswegs mit ausschließender Kraft) ohne Kenntnis französischer Plastik entstanden zu sein. Dafür wird sie sich gewissen byzantinischen Einwirkungen — die nirgends, auch nicht in Frankreich fehlen — offener zeigen. Diese Art ist in der Betrachtung voranzustellen. Dann wird die Beziehung zu Frankreich zu beobachten sein; sie erfolgte durch den Aufgaben-Überschuß des westlichen Nachbarlandes, der den Überschuß an deutschen Künstlern anzog und aufnahm. Damit wird Schulung auch an außenplastischen Werken zu berücksichtigen sein. Der verwirklichte Wunsch nach bauplastischer Verwendung eigener Arbeiten an eigenen, also zunächst nichtgotischen Kirchen wird uns entgegentreten. Also: von Frankreich unberührte Eigenentwicklung, dann ebenso eigene Entwicklung unter Auseinandersetzung mit Frankreich — so wird die Betrachtung der geschichtlichen Wahrheit nachzugehen suchen. Als Drittes bliebe ein Blick auf die außerhalb des klassischen Bannkreises gelegene Plastik besonders Süddeutschlands, besonders Bayerns. Handelte es sich in diesem Buche um eine vollständige Geschichte, so wäre auch zu dieser Plastik nicht wenig zu sagen. Da nur Hauptlinien aufgesucht werden, so soll das Gebiet von der eigentlichen Darstellung ausgenommen werden. Stammeskundlich gesprochen: wir fragen vor allem nach den Sachsen und Franken des Nordwestens und ihrer Ausstrahlung nach dem heutigen Mitteldeutschland; desgleichen nach den Alemannen und Franken des Südwestens und ihrer ebenfalls dorthin zielenden Ausstrahlung. Wir wissen außer ihnen noch die Bayern, die in weitem Abstände folgen. Das östliche

Neudeutschland bleibt noch außer Betracht. Es wird genau in der Zeit erobert, als unsere klassische Plastik sich entfaltet. 1200 wird Riga gegründet, 1230 unternimmt der Orden seinen großen Feldzug gegen die Pruzzen. Diese Bewegung bringt mit ihren Folgen 1231 Thorn, 1232 Heilsberg, 1233 Marienwerder, 1237 Elbing, 1252 Königsberg, 1276 die Stadt Marienburg, zuletzt als Nachzügler 1310 noch (neuangelegt) Danzig als deutsche Schöpfungen zustande. Kunstgeschichtlich gesprochen vollzieht sich dies alles von der Zeit des Türfeldes an St. Godehard über die der Freiburger Goldenen Pforte, der Bamberger, Straßburger, Magdeburger Plastik zur Naumburger und Meißner bis an die letzte Aufgabe auch des spätklassischen Stiles nach der Jahrhundertwende. Die Gleichzeitigkeit läßt auf das Wirken der gleichen Volkskraft schließen. So stark waren damals die Deutschen. Kriegerische Eroberung bedeutete sofort Kulturschöpfung, auch sie bedeutete Schaffung künstlerischer Gestalten. Aus gleicher Kraft entstanden hier Städte, dort Statuen.

Die Ausbreitung der Werke aber darf an dieser Stelle mit froher Zuversicht geschehen. Diese Kunst, solange sie auch vergessen war, hat sich uns wie kaum eine andere wiedererobert. Sie bedarf selten der Verteidigung, nur hier und da noch deutender Beleuchtung. Der Grad der Angefochtenheit aber, nicht die Breite des Tatsächlichen soll ja in dem besonderen Falle dieses Buches die Breite der Darstellung bestimmen. Gerade bei dieser sehr großen und meist sehr einleuchtenden Kunst darf das Wort also bescheidener zurücktreten. Man vergesse nur nie dabei, daß wir sicher nur einen kleinen Teil des Ehemaligen besitzen.

Damit die berühmten großartigen Triumphkreuze Sachsens entstanden, hätte es wohl kaum ein Frankreich zu geben brauchen. Zwar kannte man den Gegenstand auch in Frankreich, auch in nicht unverwandten Fassungen (Sens). Aber die Gesamtstimmung wurzelte im Deutschen; der Niedersachse war immer einer seiner reinsten Vertreter. Wieder sind wir im altottonischen Gebiete; aber dieses Mal sehen wir im kleinen an einer künstlerischen Form selber jenen Vormarsch nach Osten, der genau gleichzeitig mit der klassischen Plastik zum Siege kam. Halberstadt, Wechselburg, Freiberg — vom sächsischen Harze bis ins meißnische Gebiet (das erst später den irreführenden Namen Sachsen erhalten hat) verfolgen wir jene großartigen Kreuzesgruppen, die auf dem Balken vor dem Chore schwebend der deutsch-staufischen Kirche ein wichtiges Gepräge geben. Ihre Vorläufer fanden wir in der Eroberung des lebensgroßen Maßstabes für den Gekreuzigten selber (s. o., S. 207). Das Halberstädter Triumphkreuz erscheint heute vor einem gotischen Chore, also vor einem lichten und aufgespaltenen

Grunde. Aber das ist nicht die ursprüngliche Wirkung. Der Chor gehört zum fünften, dem jetzigen, das Triumphkreuz zum verschwundenen dritten Halberstädter Dome; es ist zwischen 1212 und 1215 fest anzusetzen. Das sind genau die Jahre, in denen die Plastik der Querschiffsvorhallen von Chartres, die man so gerne anruft, überhaupt erst begonnen wurde, keinesfalls schon wirken konnte. Die gleiche weite raumplastische und dunkle Gegenhöhnung, die wir in Wechselburg noch heute vorfinden, hinterfing ursprünglich auch die Halberstädter Gruppe. Im letzten noch eben vorklassischen Augenblicke beginnt das Verhältnis zwischen Bedeutungsvertretung und Erscheinungsdarstellung sich schon auf ein (klassisches) Gleichgewicht hin zu ordnen. Eine allgemeine Bedeutung zu vertreten — das ist die ältere, die archaische Absicht, deren notwendig architektonisch feierliche Allgemeinheit zuweilen heute als nordische Haltung mißverstanden wird; mißverstanden nämlich, indem man hier eine Erlebnisdarstellung voraussetzt, die noch gar nicht gewollt wird, indem man das nur Nicht-Dasein eines stärkeren Vergegenwärtigungstriebes als Ausfluß einer darstellerischen Absicht, als heldische Schweigsamkeit mißdeutet. Wir wissen: immer geht damals der Weg von der mehr sinnbildlich niedergeschriebenen Bedeutung zur erlebten und vergegenwärtigten Erscheinung. Nicht anders hat auch die Landschaftskunst im großen einen Weg von der Bedeutungs- zur Erscheinungslandschaft durchgemacht. Je mehr ein Kruzifixus nur den Sinn des Opfers verewigend darstellt, das gleichsam schriftliche Sinnbild des Gedankengehaltes gibt (und dies ist das selbstverständlich Frühere!), desto weniger wird die Gestalt Christi als Träger eines körperlich-seelischen Eigenbewußtseins gesehen. Darum krümmen sich die salischen Kruzifixe noch nicht. Aber selbst sie schon sind doch nicht nur Symbol, wie es die rein gegenstandslos abgezogene Ornamentform des Kreuzes wäre. Gedanklich läßt sich eine Reihe bilden vom reinen Kreuzeszeichen zur inbrünstigen Vergegenwärtigung des Gekreuzigten, schließlich der Kreuzigung. Sie hat zugleich geschichtliche Richtung. Schon die salische Kunst gab eine menschenhafte Gestalt, schon sie setzte beim Kopfe und beim Brustkasten mit leiser Vergegenwärtigung ein. Schon die frühstaufische bog den Leib und schärfte die Rippen als Leidenslinien aus — weil sie schärfer vergegenwärtigte. Die frühklassische nun nähert sich zugleich einem menschlichen Schönheitsideal. Vergegenwärtigt wird nicht nur das Leiden, sondern auch das Menschsein Christi. Vergegenwärtigung bedeutet jetzt also zugleich ein Schönheitsideal als Begriff: Mensch. Das ist etwas anderes als Gedankendarbietung, es ist schon Wirkung des ritterlichen Wunschbildes. Der sanfte Ausgleich zwischen der aus Vergegenwärtigung des Leidens ent-

standenen Durchbiegung des Körpers, der Senkung des Hauptes hier — der Vergegenwärtigung des Leibes in einer nicht kraftlosen und schon überzeugenden Allgemeinheit dort: das ist für Halberstadt gestaltender Grundsatz. Er beherrscht auch die Beifiguren. Dabei ist die Klagegebärde des Johannes aus dem Byzantinischen übernommen, die wundervoll lebendige des Händeringens bei Maria dagegen heimische Erfindung. Auf der Stelle ist sie das, was uns auch weit stärker ergreift. Beide ordnen sich der Vorstellung einer Gesamtgestalt ein. Jede Einzelheit zeigt diesen frühklassischen Ausgleich. Der herrliche Kopf der Maria ist eben darum so herrlich, weil der Schmerzensausdruck ganz leise in ihm eingefangen ist und die prachtvolle Kantigkeit, die schnitzerhafte Sicherheit des Plastischen auch noch jenseits von sich bestehen läßt. Aber das Ganze ist ja auch Ausgleich. Vor dem ursprünglich dunklen gehöhlten Hintergrunde, wie starke Klänge auf einem Resonanzboden, schwebt immer noch eine Gesamtform, die nicht das äußere Geschehnis auf Golgatha, sondern den inneren Sinn des Opfers meint. Aber sie sagt ihn durch Gestalten eines neuen Empfindens aus. Die vier Enden des Kreuzes, im Aufriß vom gleichen Zentralbaugesühle aus gestaltet wie die Grundrisse der eben entstandenen Kölner Kirchen, bergen zu seiten die heranschwebenden Engel; zu Häupten Christi, achsenstreng, ewigkeitlich gehalten Gottvater — in diesem allem den Himmel und die Göttlichkeit des Leidenden verbürgend —; zu Füßen die Gestalt des Adam, der Form nach eine Meisterleistung im Einordnen bewegter Gestalt in eine schwierige, glänzend ausgenutzte Rahmenform, der Bedeutung nach die erlöste Menschheit, den ursächlichen Zusammenhang des Opfers besagend. Apostelgestalten in Halbfigur auf dem großen Standbalken bezeugen die Gegenwart der gesamten Kirche. Im gleichen Halberstadt, aber in der Liebfrauenkirche, von ihrem Lettner, besitzen wir nun einen Gekreuzigten, der einen neuen Typus zeigt: es ist der gleiche, den das Triumphkreuz von Wechselburg offenbart.

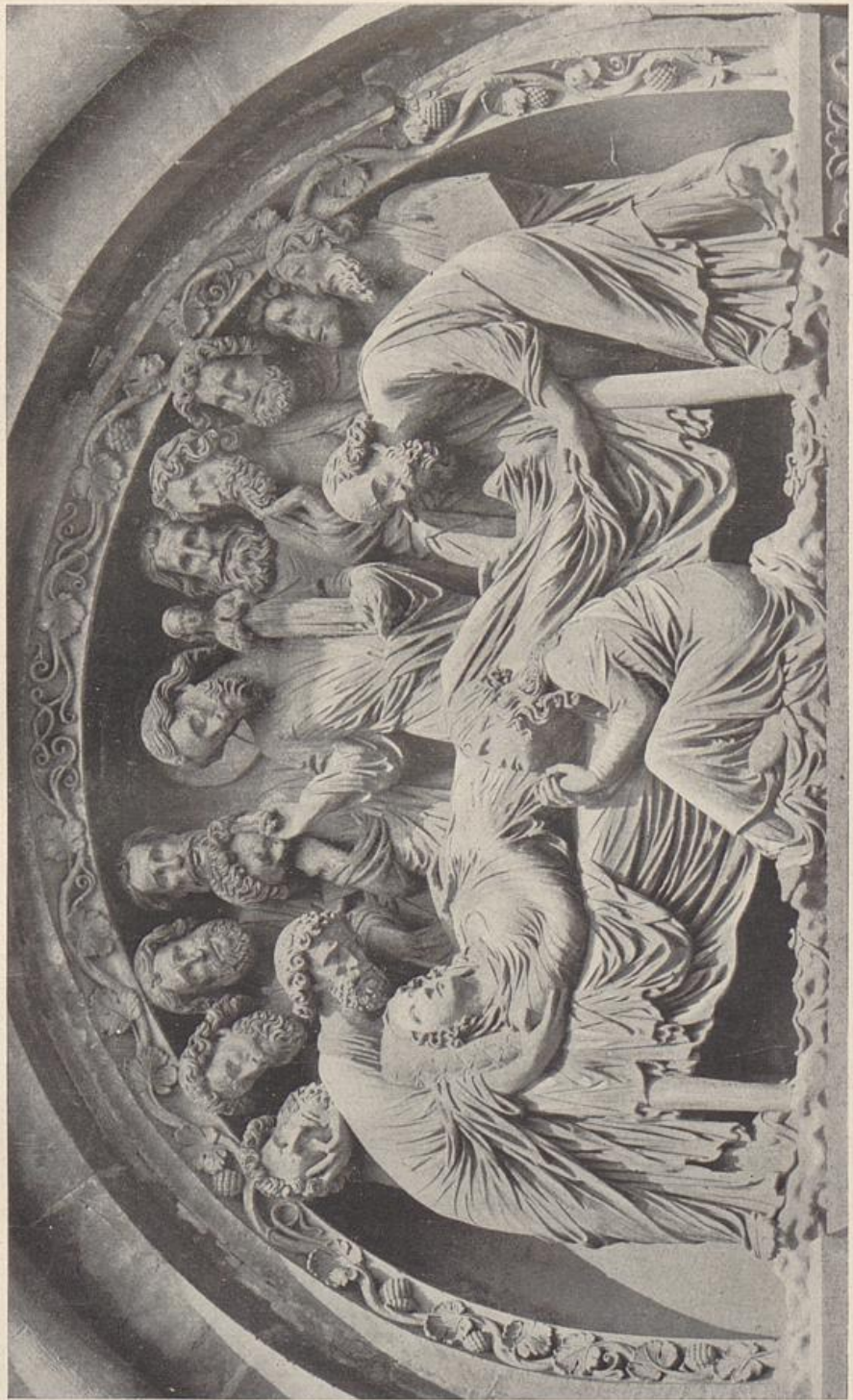
Erst hier wohl darf das Wort frühklassisch mit nicht nur andeutender, sondern umfassender Bedeutung ausgesprochen werden. Die Wechselburger Gruppe ist eine Holzarbeit (Abb. 52). Leider sah man sie früher fast immer irreführend abgebildet, ihrer sehr deutschen innenräumlichen Bedingtheit enthoben, nach Gipsabguß, mit weißlich-süßlich akademischer Wirkung. Selbst diese letztere Täuschung bezeugt immerhin die Nähe zum Klassischen. In Wahrheit ist nur die Schönschriftlichkeit der Linienführung, die vom Stile der Halberstädter Apostel ererbt ist, durch Eintiefung und Wölbung zu größerer Rundheit erhoben. Es ist die Rundlichkeit des antigotisch-deutschen, des staufischen Empfindens, das genau so in schlagender Über-

einstimmung der Baukunst eignet. Die Körper selber wölben sich stärker, sie werden untersetzter — noch mehr aus dem Pfahlhaften in das Menschenhafte gewandelt —, die Gelenke werden geschmeidiger, die Köpfe, die Hände voller. Die Gebärden beherrschen weniger den Körper — sie werden von diesem beherrscht. Man braucht nur auf den gefühllos roh ergänzten Kelch bei Adam zu blicken, um dagegen an Adam selbst die echte Form in ihrer neuen Freiheit zu würdigen; wir sind dem Straßburger Frühstile sehr nahe. Christi Füße sind jetzt mit *einem* Nagel gepflöckt. Man nennt das die „gotische“ Form. Sie bedeutet natürlich eine stärkere Zuspitzung nach unten und einen deutlicheren Seitenschwung des Leibes. Es ist schon ein erstes Tor zu Naumburg aufgetan. Ja, der Schritt nach dem Klassischen ist das eigentlich Bedeutsame. Ein neues Haltungsideal ist zu spüren. Die gleiche Gesinnung, die als Form den Übergang vom Gleichlauf nach dem Gleichgewichte, also z. B. von der starren Parallelität der Beine zur gegensatzreichen Ausweichung, von der flächigen Schrift zur Eintiefung und Vorbuchtung führt, wandelt die einsame Klage der Beifiguren zum Ausdruck eines gemeinsamen gefaßteren Anschauens, einer tieferen Verbindung. Noch in Guggenbichlers trauernder Maria ist ein Klang von Wechselburg her zu spüren. Trotz des gewaltigen Stilunterschiedes, trotz des Unterschiedes von Süd und Nord: der gemeinsame volkliche Ursprung ist dieses Mal bindender als Zeitgleichheit wäre. Frankreich kennt zu beiden Werken und in beiden Zeiten nichts Vergleichbares. Der „Kontrapost“, der die übereinandergepflöckten Beine Christi wie Stand- und Spielbein unterscheidet, erweitert sich auf die ganze Gruppe. Maria blickt jetzt auf, Johannes herab: Hebung und Senkung. Dies alles bildet die Grundlage für Naumburg, wo der Zugriff eines dramatischen Genies noch sehr Überraschendes hinzutut, die mittlere Hauptgestalt aber als sehr genaues Vorbild beließ; sogar die Dornenkrone tritt schon in Wechselburg wie in der Halberstädter Liebfrauenkirche auf. Das dritte der im Ganzen erhaltenen großen Triumphkreuze jener Zeit ist das Freiberger. Es kann wie eine Überleitung von Halberstadt her wirken, doch mag es stimmen, daß hier ein starrer Stil vorliegt und Wechselburg dennoch vorausgesetzt ist. Die Möglichkeit, daß dieser Freiberger Meister etwas vom zweiten Chartreser Stile wußte, ist immerhin zu erwägen. Er denkt auch sicher architekturnäher und schon darum weniger lebensnahe. Gewöhnliche Abbildungen lassen übrigens keineswegs ahnen, welche Kraft allein im Profile der Maria steckt. Es ist eine sehr altertümliche, und darum ist es nicht ohne weiteres hinzunehmen, daß hier ein Jüngerer vor uns stehe. Die Mittel sind neu, die Gesinnung ist altertümlich: das spricht eher für einen Älteren, der der neuen



62. Synagoge vom Südostportal des Münsters zu Straßburg





63. Mairientod vom Südostportal des Münsters zu Straßburg

Bewegung sich noch gerade einfügte. Freiberg und Wechselburg sind große Namen der deutschen Kunst. Die berühmte Goldene Pforte und der ehemalige Gesamtaufbau in Wechselburg sind Äußerungen eines sehr verwandten Willens. Zum mindesten an der Freiberger Pforte beweist er schon eine Begegnung mit Frankreich, jedoch eine, die die Formenwelt selber kaum berührt — eine Kenntnis französischer Programme und französischer Anordnung. Form und Gesinnung erwachsen auch hier ausschließlich aus der niedersächsischen Wurzel: Halberstadt und Hildesheim, namentlich die Chorschranken des ersteren, stehen im Hintergrunde. Das Wechselburger Kreuz schwebt heute nicht mehr, der ganze Aufbau ist stark verändert. Wir glauben (durch Giese), die ursprünglichen Formen zu kennen. Lettner, Kanzel, Triumphkreuz sind auf eine Achse ausgerichtet, ähnlich wie später im protestantischen Kirchenbau namentlich auch der gleichen Landschaft Kanzel, Orgel und Altar zu einer Gesamtform zusammengezogen werden sollten. Also sehr architekturbedingte Großordnung — aber innenräumlicher Natur! Die Abkunft vom Halberstädter Stile unterliegt keinem Zweifel. Noch immer wirkt auch die Erinnerung an byzantinische Klein-Reliefs, aber sie ist längst in das eigene Blut gegangen, und *dieses* zeugt. Der Christus von der Kanzel bekundet, mit jenem der Halberstädter Schranken verglichen, den Weg ganz deutlich: es wird alles untersetzter, voller, rundplastischer, aber es sind die gleichen Urzellen tätig. Die Berührung mit Frankreich ist nicht wesentlich, nicht einmal gesichert. Eine in den Maßen bescheidene, in der Gesinnung unverkennbare Monumentalität wächst hier hervor; was früher Bild war, wölbt sich immer deutlicher zur Durchwirkung vorgestellter Körperlichkeit durch eine davon bewegte Gewandmasse. Ein ausgesprochen schönheitlicher, antiker Wille beherrscht die stämmigen, untersetzten Gestalten mit den vollen, zugleich weichen und doch kräftigen Köpfen. Aber er ist deutsch genug, auch das Eigenleben des Gewandes zu dulden. In ihm wissen wir ein für alle Male den altnordischen Linientrieb verborgen. Er sollte bald eine neue Steigerung gewinnen. — Auch Freiberg hatte einen Lettner. Die erhaltenen, stark zerstörten Formen kommen den Straßburgern so nahe, daß hier eine Kenntnis von Chartres II erschlossen werden darf, auch hier aber nicht mehr als diese.

In diesem Kreise taucht nun auch das erste vollständige Statuenportal auf, in der Goldenen Pforte von Freiberg; grundsätzlich, das muß gesagt werden, keine deutsche Aufgabe — die Lösung so deutsch als denkbar (Abb. 53). Dieser geschichtliche Punkt ist so wichtig, daß hier verweilt werden muß. Hier ist noch eine Gefahrenstelle für die Auffassung. Es ist nämlich nicht so, daß die Goldene Pforte „schließlich doch noch“ deutsche

Züge enthielte. Vielmehr, gerade weil das Statuenportal als Aufgabe dem Deutschen eigentlich nicht liegt, ist das Zeugnis um so überraschender. Es ist eine vollendet deutsche Auffassung durchgesetzt und es bleiben nur „schließlich doch noch“ ein paar Züge, die ohne Frankreich nicht erklärt werden können. Hier das um 1209 versuchte und bald wieder aufgegebene Magdeburger Statuenportal als Vorform heranzuziehen, ist geschichtlich unzulässig. Nicht scharf genug kann dies ausgesprochen werden: das Magdeburger Portal, das allerdings war ein mißglückter Versuch, Französisches nachzuahmen. Das Freiburger ist ein voller Erfolg der deutschen Auffassung. Obendrein würde sich vielleicht beweisen lassen, daß die Magdeburger Figuren selber eher südwestliche als nordfranzösische Vorbilder im Kopfe haben. Am Portico della Gloria in Santiago meint der Verfasser ihre eigentlichen Verwandten zu erkennen.

Die Goldene Pforte ist „ein romanisches Portal“. Das liegt nicht allein an der Form des Rundbogens (die übrigens über dem Türfelde während der Arbeit nachträglich etwas gespitzt wurde). Es liegt, viel tiefer, in dem reinen Mittenbezüge aller Formen. Das gotische, also französische Portal denkt in Geschoßaufbauten, in steigenden Lagen; selbst die Bogenfelder werden nach Geschossen eingeteilt. Das „romanische“ nicht nur, sondern ganz besonders das deutsche Portal ungebrochen staufigen Gefühles denkt aus der Mitte nicht nur des Bogens, sondern auch des Mauerkörpers. Es denkt von innen nach außen und von außen nach innen zurück. Es denkt in einer trichterförmigen Zusammenschraubung von Kreisungen gleichen Mittelpunktes, in Saugung und Vorstoß: es denkt zentral, wie die gleichzeitige rheinische Baukunst. Genau da, wo das Christkind auf den Knien Marias sitzt, ist in der Goldenen Pforte dieser Mittelpunkt, Mittelpunkt nicht nur einer flächen-, sondern vor allem einer raum- und körperhaften strahlenförmigen Gesamtbeziehung. Darin liegt ein großer Unterschied gegen die romanischen Portale Süd- und Südostfrankreichs wie Moissac oder Vézelay: diese haben nur eine flächige Ausstrahlung. Die je fünf Säulen jeder Seite, von wechselnder Oberflächengestalt, unterscheiden sich durch eben diesen Wechsel voneinander und verbinden sich durch das gleiche Mittel, jede einzeln, jedesmal mit der einen Archivolte darüber. Sie sind also gleichsam nur gerade gebogene Unterteile der Archivolten. Man denke sich einen Augenblick den Aufriß als Grundriß. Man erkennt dann die innere Ähnlichkeit mit den rheinischen Zentralbauten, die ebenfalls nicht als solche völlig zu Ende geführt sind und dennoch unter dem Gesetze der Ausstrahlung vom Mittelpunkte stehen. Zwischen den Säulen, nicht an ihnen, in eigenen ausgefasten Nischenräumen, kleinen Innenräumen stehen

die Figuren, unterlebensgroß, nur die obere Hälfte der Säulenlänge ausnützend — ein tiefster, sinnvoller Gegensatz zu Frankreich; kein nicht gekanntes Französisch, sondern ein sehr gekanntes Deutsch! Eine ringförmige Ausbreitung von der Mitte schafft die Gesamtform. Einen innersten Halbkreis noch im Rahmen des Türfeldes bildet schon die Linie sämtlicher Köpfe; sie schmiegen sich genau dieser Kreisteilform ein. Jenseits des Feldrahmens kommt, von innen her entfaltet, die gewirtelte Archivolte auf der gewirtelten Säule; dann eine figürliche Archivolte über dem figürlich ausgesetzten Zwischenpfeiler; dann eine Zickzackarchivolte über einer Zickzacksäule; und so fort in stetem rhythmischen Wechsel, aber unverkennbar nach dem Gesetze der Ringbildung, wie ein ins Wasser geworfener Stein sie erzeugt. Nur so versteht man die Löwen an den äußersten Bogen: sie werden nach vorne gestoßen, weil eine aus der Tiefenmitte wirkende Kraft sie erzeugt und aus sich herausdrängt. Sie haben einen völlig anderen Sinn als die lombardischen Löwen (die sie zweifellos voraussetzen). Jene tragen Baldachinsäulen, diese hier treibt die verborgene Kraft des Baukörpers unmittelbar aus der Gestaltungsmasse hervor. Versteht man endlich diesen aller Gotik tief entgegengesetzten Sinn des Deutschen, seine *plastische Kraft*? So wie diese Löwen aus der Mauertiefe herausgetrieben werden, so stößt ja aus der gleichen Mauertiefe auch der Kopf Gottvaters in der ersten figürlichen Archivolte genau über der Mitte uns entgegen! Wir wissen schon, daß die staufischen Deutschen die Masse gliedernd erhalten wollten und mußten. Hier sehen wir es von neuem bewiesen.

Die architektonische Gliederung der Goldenen Pforte ist grundsätzlich keine andere als die des statuenlosen Portales von St. Jakob zu Regensburg oder der Gnadenpforte in Bamberg. Auch dort herrscht die Bindung jedes Säulenpaares an seine, nur seine eigene Archivolte durch die unterschiedliche Formgebung. Diese ist also keineswegs willkürliche Buntheit, sondern sinnvolles Mittel, die strahlenförmige Ausbreitung vom gemeinsamen Mittelpunkt her auszudrücken. Von diesem Typus ist man in Freiberg ausgegangen, um nun einmal in sehr regelhafter Weise ein ganzes Programm durch Figuren auszubauen. Nur dieses Programm ist französisch, schon seine Anordnung ist es nicht. Vielmehr sind die Inhalte, die eine französische Kathedrale an drei Portalen aussprechen konnte, auf dieses eine zusammengezogen. Nenne man es Not — es hat sich als Tugend erwiesen. Die Anbetung der Könige, die Marienkrönung und das Weltgericht sind über die Bogenteile ausgegossen worden. Ein gleichartiger Fall wird uns in Straßburg begegnen, wo das Weltgericht sogar auf einen Innenpfeiler gezogen wurde. Beides ist unfranzösisch und sehr deutsch. Diese Zusammenziehung

ist ein sehr natürlich sich ergebender Ausgleich zwischen der inhaltlichen Absicht, die Frankreich kennt, und der deutschen Form, die gänzlich anders ist als das Französische. Französische Form liegt an der Goldenen Pforte nur noch in der Ausnutzung der Archivolten für kletternde Figürchen. Das in manchem grundsätzlich verwandte Fürstentor von Bamberg kennt das noch nicht — oder will es nicht. Die Anordnung wie die Gestaltung der Figuren sind im übrigen reinstes Bekenntnis zu einer eigenen starken Formgesinnung. Die Einbergung der Figur in einem Raum, an Stelle ihrer Entstehung aus der Säule, hält sich als eigentlich deutsche Form ebenso in den späteren, erst am Ende des 13. Jahrhunderts geschaffenen Westtüren des Straßburger Münsters; und diese Form haben nach uns, wenn nicht von uns die Franzosen später angenommen. Klarer kann wohl der positive Wert nicht bewiesen werden. Zu der Bergung der Figur im Zwischenraume tritt die Vergleichslosigkeit des Maßstabes. Diese Gestalten wollen gar nicht in Wettbewerb mit den Säulen treten. Es ist möglich, daß der Meister, der ja Frankreich gekannt haben muß, in Laon, unserer alten Lieblingsstätte, war. Das halb zerstörte Bogenfeld von Laon zeigt entfernte Ähnlichkeit. Doch ist schon bezeichnend, daß in Freiberg entgegen Laon nicht die französische Form der Anbetung, sondern die byzantinische mit den drei knienden Königinnen genommen ist. Diese finden wir z. B. auf einem Pilgerfläschchen des 5. Jahrhunderts in Monza (das wahrscheinlich auf Mosaiken in Palästina zurückgeht) so grundsätzlich ähnlich, daß hier wohl die eigentliche Herkunftslinie zu suchen ist. Die plastische Erfindung selber steht der Wechselburger sehr nahe. Diese Figuren haben nichts mit Säulen zu tun, so wenig mit Säulen als Entstehungsform wie mit Säulen als Querschnitt. Sie kennen die Säule nur als Fuß und Rahmen. Sie bewohnen ihren kleinen Eigenraum, der für sie ausgekerbt ist, und füllen sich selbst mit der typisch deutschen breiten Untersetztheit. Die Madonna ist ein wundervolles Zeugnis unserer Art schon durch ihren Blick (den die französische Kunst damals noch nicht geahnt, die deutsche schon in Halberstadt und Hildesheim entwickelt hat). Er wird aus dem Überhange der Brauzone gewonnen und dringt weit und königlich in die Ferne hinaus. Ohne Beispiel wie dieses ist vor allem auch die Erfindung in den nackten Gestalten der Auferstehenden (Abb. 54, 55). Das neue ritterliche Schönheitsideal feiert hier wahre Triumphe. Selten ist die Plastik des Mittelalters so nahe an die antiken Absichten auch in der nackten Leiblichkeit gekommen. Dabei wird mit besonderem Geschick die tektonische Gegebenheit ausgenützt: die Sarkophage geben den ursprünglichen Blockumriß im Bruchstück wieder und wahren in lebensvoll wechselnder Betonung die zur Wand senkrechte oder die ihr

gleichlaufende Blockseite. Auch für die Standfiguren ergibt sich nun die Berechnung auf diese zwei Ansichten des Blockes. Sie sind „über Kant“ gesehen, und es ist immer bei Gewändestatuen die Grundaufgabe da, diese zwei an der Kante sich treffenden Grundansichten aus dem kantigen Zusammenstoße eben zweier Ansichten zur Selbständigkeit einer eigenen Körperlichkeit zu überbrücken und zu verdichten. Indem an der Goldenen Pforte diese sächsische, in Halberstadt und Hildesheim, auf altottonischem Boden wurzelnde Kunst zum Statuenportale griff, hat sie also alles andere als ein Aufgeben der deutschen Art vollzogen. Vielmehr hat sie geradezu ein Musterbeispiel für schöpferisches Aufnehmen aufgerichtet. Durch das Wenige, was aufgenommen wurde, erstand eine erstaunlich eigenständige Form. Diese bleibt, aber auf deutsche Weise. Sie wird also nicht einfach nachgeahmt, vielmehr wirkt ihr Grundsatz sich in immer neuen Formen aus. Wieder also: nicht Querverbindung wie in Frankreich, sondern Wurzelverbindung wie immer in Deutschland. Die Verwurzelung im Boden der Harz-Kunst ist noch sehr genau an gleichzeitigen Werken zu erkennen. Die kleine Sitzmadonna der Halberstädter Liebfrauenkirche könnte geradezu ein frühes Werk des Freiburger Pforten-Meisters sein — eine Bescheinigung seiner künstlerischen und wohl auch seiner stämmlichen Herkunft.

Der Kreis dieser Kunst, die das Französische nur leicht anfaßt, byzantinischer Schulung nahe steht und kernhaft eigene Frühklassik leistet, ist auch in dem sicher stark gelichteten Bestande unserer Grabmäler aus jener Zeit sehr gut wahrnehmbar. Das Wechselburger Dedo-Grabmal wie ein Quedlinburger Äbtissinnenstein, besonders aber das Braunschweiger Denkmal Heinrichs des Löwen und Mathildens, ferner das des Wipert von Groitzsch zu Pegau sind wichtige Zeugnisse. Das letztgenannte ist schon darum wichtig, weil die Verwurzelung im Boden der Harzkunst sich sehr viel weiter rückwärts verfolgen läßt: bis zum Gero-Grabmal von Gernrode. Auch die Herkunft aus dem „hochgewellten Bilde“ ist noch spürbar. Liegen oder Stehen — darüber wird noch nicht voll entschieden; die Platte unter den Füßen bewahrt noch die alte, ursprünglich perspektivisch gemeinte Schrägheit. Wieder aber zeigt sich auch schon ein Weg nach Naumburg und dem schönen, Naumburg verwandten Merseburger Grabsteine eines unbekanntes Ritters. Zugleich meldet sich ein leise barocker Zug an den Rändern der Gewandung. Er steigert sich, zugleich mit dem Wachstum des eigentlich Plastischen, in dem herrlichen marmornen Doppelgrabmal des „Löwen“ und seiner englischen Gemahlin (Abb. 56). Namentlich das Gewand der Frau sucht geradezu Schwierigkeiten auf, an denen sich künstliche Wellen brechen können, es verhakt sich gleichsam wie an unsichtbaren Nä-

geln, verspannt sich hier, gerät ins Kräuseln dort. In der großartigen Stille des Gestaltlichen aber, das stark im Inneren aushält, ist zugleich der Geist des großen Wechselburger Kreuzigungsmeisters fühlbar. Hier ist schon Konrad Meit vorgeahnt. Man möge sich diese kennzeichnende deutsche Doppelheit vor Augen halten: das Monumentale und das Barock-Bewegte, das adelig Menschenhafte und das gegenstandslos Strömende, die Lebensnähe und die ideale Ferne, für damals jedenfalls in klassischem Gleichgewicht. Der Löwe, im Leben ein Mann mit einem langen, schwarzen Vollbarte, schimmert in heldischer Jugendlichkeit. Dies ist kein Bildnis im engeren Sinne, sondern eine monumentale Vertretung eines erhabenen Gehaltes, wie einst der metallene Löwe, nur daß jetzt der Mensch sie übernimmt. Das Dedo-Grabmal geht stärker in das Ornamental-Bewegte. Die Malerei der gleichen Zeit hat im „Zackenstile“ die gleiche Note ausgedrückt, eine barocke Beweglichkeit, die einen starken Kern umzüngelt. Zweihundert und dreihundert Jahre später, im „weichen Stile“ des frühen fünfzehnten, wie im „zweiten spätgotischen Barock“ des frühen 16. Jahrhunderts werden wir auf sehr verwandte Bildungen treffen, Beweise immer wieder für ein Massengefühl, das an den Rändern des Kernes leidenschaftliche Brodelungen erzeugen kann, ohne diesen Kern aufzuschlitzen und so zu opfern: Plastik und Musik gleichsam in *einem*. Es bleibt beachtenswert, daß diese in ungemein hohem Maße selbständige und ausdrucksreiche Kunst altottonischem Boden entspringt, daß hier das Frühstaufische im Ottonischen wurzelt und selber das Hochstaufische unmittelbar erzeugt. Hier ist in freier Entfaltung ein Hauch echter Klassizität gewonnen bei leiser, höchst schöpferischer Auseinandersetzung mit byzantinischer Kleinkunst, bei freier und unabhängiger erster Kenntnis des Französischen. Gegenüber der alten Anschauung, unsere Plastik des 13. Jahrhunderts sei nur eine Provinz der französischen, liegt schon hier ein besonders schlagender Gegenbeweis vor. Vom Gero-Grabmal zum Pegauer, von Friedrich von Wettin zur Freiburger Kreuzigungsmadonna, vom Rudolf von Schwaben über den Braunschweiger Löwen bis zum marmornen Herzogsgrabe steigt eine mächtige, eigene Entfaltung auf. Sie berührt sich innerlich eher noch mit Lombardischem als Französischem — eine für damals noch sehr brüderliche Berührung.

Eine ähnliche Lage treffen wir in dem älteren Stile am Bamberger Dome. Dort wurde im ganzen zwischen 1200 und 1237 gearbeitet. Noch innerhalb dieser Zeitspanne trat schon der an Reims geschulte zweite Hauptmeister mit seiner ganzen Werkstatt auf. Die erste, längere Zeitspanne ist genau die auch der sächsischen Eigenentfaltung. Auch hier treffen wir die deutsche Lage der Baukunst: der Dom ist doppelchörig geblieben, seine Persönlich-

keit, sein Wurzelcharakter hat sich durchgesetzt. Es gibt also wieder keine Fassade; dafür die Gnadenpforte der Ostseite und ihr gegenüber die Adams-pforte. Diese gibt den Ergänzungsbeweis zur ursprünglichen Fremdheit des Statuenportales bei uns. Denn hier ist unter Zerstörung des eigentlichen Baugedankens, in einem sehr künstlich erzwungenen, keineswegs befriedigenden Angleichungsversuche eine Statuenreihe daraufgeflickt worden. Die statuenlose Gnadenpforte dagegen mag, der Goldenen Pforte gleich, eher lombardische Beziehungen haben; sie ist vor allem deutsche Frühstaufik. Als plastische Gelegenheit kennt sie noch erst die alteingesessene des gebogenen Türfeldes; dazu, Freiberg vergleichbar, die Kapitellzone. In großartig schwerer, zukunftssträchtiger Plastizität meldet sich im Bogenfelde die kommende Größe der bambergischen Statuenkunst an, in sehr unfranzösischer Anordnung von Standfiguren um die Madonna: Hüttenplastik, zweifellos, auch im Ornamente (Diamantierung!), dem tektonischen Schmuck der Apsis eng verwandt. Die gleichen Hände können da tätig gewesen sein. Monumental und fest ist das Körperliche, an der Gewandung zeigen sich schon wieder Randkräuselungen, namentlich bei Maria. Hier ist schon nicht mehr die Stufe des Godehard-Reliefs. Eher könnte man bei Marias Kopfe an die Freiburger Trauernde denken: auch hier ist der kühne plastische Vorstoß des Profils. Doch ist in Bamberg alles um einen Grad gewaltiger. Wir müssen, um den Weg zur größeren Zukunft zu finden, wieder in den Innenraum blicken. Die Schranken des Georgenchores mit ihren inzwischen berühmt gewordenen Paaren von Propheten und Aposteln im Streitgespräche, Schranken also noch einmal, wie wir sie namentlich aus Niedersachsen kennen, tragen uns in die Nähe einer sehr neuen Kunst. Sie selbst sind noch gesteigerter Abschluß einer älteren, sie sind wesentlich nicht monumental, dafür um so beredter.

Es ist bekannt und neuerdings, insbesondere von Walter Artelt, genau nachgewiesen worden, wie hoch die Ahnenreihe des „Disputatio“-Gedankens zurückgeht: bis zu altchristlichen Goldgläsern, Katakombenmalereien, Sarkophagen; auch, daß schon im Utrecht-Psalter das „Motiv des Widerspruches“ (Weese) eine besonders hohe Rolle spielt. Dies ist richtig. Uns aber geht der Grad der Beseelung an, die dem Gegenstande verliehen wird. Er führt uns über dessen eigene Grenzen hinaus. Der Utrecht-Psalter, die Hildesheimer Bronzetüren, die ottonischen Miniaturen und zahlreiche andere Werke legen immer wieder Zeugnis dafür ab, daß gerade der deutschen Kunst leidenschaftliche Gebärdendarstellung am Herzen liegt. Sie ist nicht Abbild der Wirklichkeit, gibt also keineswegs die Art oder gar das Wunschbild körperlicher Bewegung bei den wirklich lebenden Deutschen von da-



mals wieder, sie gibt eben gar nichts „wieder“, sondern stellt etwas heraus. Sie ist aber auch nicht einfach alte Überlieferung. Sie wäre auch dann in ihrem Wesen nicht erklärt, wenn jede Fingerhaltung der Bamberger Schrankengestalten sich als Erbe vom Altchristlichen her nachweisen ließe (was gewiß nicht einmal der Fall ist). Was sich hier abbildet, das ist eine innere Wirklichkeit, ein Hitzegrad seelischer Bewegung, wie er später am reinsten in der deutschen Musik zutage trat — und früher, in weit vorsymphonischer Zeit, im germanischen Ornamente. Nur von hier aus ist zu verstehen, was uns angeht, der Ausdruck eines den Deutschen eigenen Seelenlebens, in dem das Altgermanische, auf eigentümliche Weise gerettet, sich erhalten und gesteigert hat, gesteigert unter dem zur staufischen Zeit einsetzenden Zustrome wirklich plastischen Empfindens. Doch wirkt hier im Gegensatze zum Niedersächsischen noch nicht das ritterliche Ideal. Der Hauptmeister — es sind mehrere tätig —, der des Jonas-Reliefs, erweist sich dafür zugleich als ein großer Ornamentiker. Sein Ornament ist beredt, seine Gestalten sind Gebärden, seine Gebärden sind Ornamente. Nur eine Kunst, die schon im gegenstandslosen Ornamente leidenschaftlich beseelte Bewegung auszudrücken vermochte, durfte leidenschaftlich bewegte Figuren gleichzeitig so ornamental gestalten. Der Petrus-Meister, der noch unmittelbar von der Gnadenpforte herkommt, denkt anders, steinerner und fester; der Jonas-Meister aber ist der Handschriftenkunst, auch wohl der Klein-kunst des Reliefs sehr nahe (Abb. 57). Gleichwohl nimmt er deutlich statuarische Motive auf. Das Jonas-Relief ist nur zu verstehen, wenn man es fugiert, in Stimmenverschlingung zu lesen (zu „hören“) versteht. Am Erlebnis seiner Form kann man noch einmal lernen, was deutsch und Form, also deutsche Form im engsten Sinne ist: der verschlungene Lauf bewegter Blicklinien in der Zeit. Nicht, daß Deutsche jemals sich körperlich so bewegt hätten — darauf kommt es noch nicht an, darin ist diese Kunst der ottonischen stark verwandt —, sondern daß die innere seelische Bewegung, die sich oft im nach außen körperlich schwer beweglichen Deutschen in solchen starken Strömungen vollzieht, daß sie in ein Gefäß eingefangen ist, daß diese innere Gebärde sichtbar gemacht ist: das ist das Deutsche. Der Verfasser hat sich in dem Werke über den Bamberger Dom so eingehend geäußert, daß er auf Wiederholungen verzichten darf. Aber man versuche nicht, diese aneinandergebundenen, auseinanderstrebenden und zauberstark aufeinander zurückgezogenen Gestalten nur jenseits der Ornamentform zu sehen — wie etwa griechische Reliefplastik. Im Ornamentfelde selbst entspringt auch ihre Bewegung, in dem saftigen Mittelblatte kommt sie auch wieder zu Ende: ein sehr verwickelter Zeitablauf voll dramatischen Ge-



64. Reiterstandbild auf dem Alten Markt in Magdeburg



65. Gepa

66. Gerburg

Im Westchor des Domes zu Naumburg

haltes. Dramatische Ausdrucksträger zu geben, die wir als Charaktere hinnehmen können, das ist die große Kunst dieses genialen Meisters. Er geht von einer Grundform aus — und wir glauben dennoch immer neue Menschen zu sehen. Er wagt zugleich, kühner als irgendein Franzose von damals, eine Gestalt zur Hälfte nackt zu geben, so daß sie, umspült von den Wellen des bewegten Liniengleichlaufes, hart und echt plastisch zwischen diesen beharrt. Die Nacktheit beherrscht sogar den Kopf. Das Standmotiv aber legt nahe, daß schon der Eindruck echter Standfiguren hineinwirkte. Vielleicht war der zweite Hauptmeister, der Reims kannte, schon in Bamberg.

Zu ihm leitet das Fürstentor über (Abb. 58). Auch dieses wird, der Goldenen Pforte gleich, vom alten, ungotischen Mittenbezuge beherrscht. Es gibt freilich „Säulenfiguren“, aber nicht Standbilder, sondern jedesmal aufeinandergeklettert Apostel und Propheten. Auch hier regelmäßiger Wechsel zwischen Säule und Gestalt, auch hier durchgehende Gestaltung von Archivolte und Säule. Der Mittenbezug ist am linken Gewände noch völlig deutlich: alle blicken nach der Mitte aufwärts. Es ist auch noch kein Türpfosten da; auch er wäre gotisch, also französisch. Die Auswitterung übertreibt heute den „modern-expressionistischen“ Ausdruck der kleinen Gestalten, deren Abkunft aus dem Reliefstil der Schranken wohl zweifelsfrei hervorleuchtet; aber, daß sie schon ursprünglich voll stärksten Ausdruckes sind, daß sie selber gleichsam ihre architektonische Ordnung leidenschaftlich und in immer neuer Weise erleben, daß sie Gebärdenträger sind für alle Formen innerer Seelenerregung bis zum Dämonischen, ja, „Banditenhaften“ (Jantzen), ist dennoch unverkennbar. Auf der rechten Seite jedoch ist der Mittenbezug geschwächt, ja durchbrochen. Hier treten Figuren auf, die nicht mehr das alte Zauberband nach der inneren Mitte zieht, die dafür sich „zeigen“: ein Fortschritt? Eher ein Verlust. Er hängt sicher mit dem Eindruck der neuen Schule zusammen, die im Bogenfelde gearbeitet hat. Dieses Bogenfeld denkt immer noch, gleich allen frühstaufigen, gleich auch der Gnadenpforte also, nicht in Geschossen, sondern fühlt sich als einheitlicher Gestaltenraum. Dabei hebt sich unten ein kleinerer innerer Bogen ab: in den knienden Gestalten der *Deesis* (das ist das byzantinische Wort für Maria und Johannes als Kniende vor Christus beim Weltgerichte) über der Seelenwägung. Auch das ist noch ungotisch. Die ganze Gesinnung ist deutsch. Ein Sturm von Gefühlen bricht los. Über Wolken spielt das Ganze. In gegenseitiger Bedrängung schwellen die Ausdrucksträger einander an, bis zum Ersticken geladen. Aber diese Gestalten tragen schon einen neuen Formengeist. Sie sind schlank, zweifellos jetzt „gotisch“, und der Faltenreim, der

Gleichlauf der Linien — so bambergisch, so sehr schon an den älteren Werken begründet und hier lebendig weiterwirkend die starke Linienmelodie auch ist — tritt zurück gegen die freie Fältelung, die eben durch ihre Freiheit, durch die Auflösung ihres ornamentalen Eigengesetzes, das ursächliche Verhältnis von Körpergerüst und Gewand neu einsetzt. Hier herrscht schon der Geist, stellenweise die Hand des großen Reiter-Meisters. Auch die überraschend beweglichen, nur mit den Freiberger Auferstehenden vergleichbaren Figürchen jener Seitensäulen, die heute Ecclesia und Synagoge tragen, einst wohl (nach Elsens höchst ansprechender Vermutung) den heute am Bogenfelde eingesetzten Figuren, dem Abraham und dem Posaunenengel dienten, gehören hierher. Diese Werkstatt hat auch wohl sicher die Reliefs des Clemens-Grabmales geschaffen, das eben jenem Suidger von Bamberg gilt, den Heinrich III. bei seiner Fortreinigung des römischen Kirchenschmutzes eingesetzt hatte. Man hat sie früher — bis zu der glänzenden Arbeit von Freiherrn von Reitzenstein — überwiegend (wenn auch nicht durchweg) für barocke Überarbeitung von Werken des 13. Jahrhunderts gehalten. Heute sehen wir, daß hier eine noch in das Salische hineinwirkende spätottonische Bildhaftigkeit in Formen der staufischen Zeit übergangen worden ist. Die wahre Größe der neuen Werkstatt aber erscheint doch erst in den Statuen. Damit sind wir gezwungen, innerhalb Bambergs den Schritt in unser zweites Gebiet zu tun: die Auseinandersetzung mit Frankreich.

Zweifelsfrei, mit aller Ehrlichkeit zugestanden: diese Form der großen Standfigur ist durch französische, im besonderen durch Reimser Eindrücke ausgelöst. Ausgelöst — aber als Möglichkeit lag sie schon in der Gnadenpforte, und ebenso ist die an der nichtstatuarischen, ornamental bereiteten Kunst des Schranken-Meisters so stark bezeugte bambergische Linien-sprache gleichzeitig gar nicht aufgehoben. Darum darf von Auslösung gesprochen werden. Der Ausdruck Kopie, der einmal gebraucht worden ist, war eine ehrfurchtslose Entstellung. Wohl aber ist schon der Maßstab der Figuren, ist ihr Anspruch vor den großen Statuenreihen namentlich der Reimser Kathedrale erweckt worden. Der Maßstab, den das Grabmal, die Holzgruppe, das Metallwerk jenseits von Frankreich durchweg kannten, ist hier auf die Steinarbeit übertragen und nun — dies wieder ganz neu, ganz unfranzösisch, ganz deutsch — auf die Einzelgestalt. Die Herrlichkeit der Heimsuchungsfiguren im Dominneren ist so oft gewürdigt, ist so in unser Bewußtsein gedrungen, daß sie keiner neuen Worte bedarf (Abb. 59, 60). Wohl aber muß immer noch einmal betont werden, daß schon die Aufgabe, die Formgelegenheit unfranzösisch ist — ebenso wie die Form selber bambergisch und nicht reimsisch ist. Daß die beiden heiligen Frauen einzeln und

im Inneren stehen, ist tief richtig und sinnvoll, ob ursprünglich geplant oder nicht. Im ersteren Falle wäre eher von einem Versagen zu sprechen. Denn nebeneinander gestellt, wie an der Reimser Fassade, würden die Frauen sich nicht einmal ansehen. Daß sie es heute erst recht nicht tun, kommt ihnen nur zugute, es drückt ihr wahres Wesen aus. An einem Gewände französischer Art würden sie nur ihren Sinn verlieren, ihr Wesen aufgeben. Die Reimser Figuren sind Teile einer Reihe, sie besitzen ihre kennzeichnend französische Querverbindung, die deutschen sind einsam. Die Reimser haben Säulenquerschnitt, bei aller antikisierenden Breite. Die Bamberger zeigen überraschenden Wechsel der Ansichten. In einem Portalgewände (wären sie je für ein solches geplant gewesen) wäre das verlorengegangen. Sie stehen auf rechteckigen Platten, die Reimser schweben auf kreisähnlich vieleckigen Kragungen. Jene sind eher kannelierte Säulen, sie haben eine größere tektonische Rundheit, aber eine weit geringere plastische Fülle. Der Blick, der die Reimser umgreift, findet fast ebenso sicher nichts Neues, wie er beim Umgreifen einer Säule ja auch nur die selbstverständliche Bestätigung von etwas Erwartetem einbringen würde. Die wechselnden Ansichten der Bamberger Gestalten dagegen entstammen echter Plastizität. Der Baldachin, der zu französischen Schwebefiguren gehört, fehlt heute wenigstens der Elisabeth. Das ist nur günstig, denn sie eben braucht ihn nicht. Der Baldachin ist ja nur die obere Entsprechung zum unteren schwebenden Kragsteine. Der ganze Gedanke der Schwebefigur ist französisch, er ist undeutsch. Gewiß, die *französische* Figur schwebt, die *deutsche* aber *steht*. Nur sie kann darum der klassischen Antike nahekomen, der griechischen. Zugleich sind diese heiligen Weiber von einer geisterhaften inneren Dramatik, die die Reimser nicht einmal ahnen. Diese sind nur Voraussetzungen, nicht Vorbilder. Ein wirkliches Vorbild wäre entweder nicht erreicht oder in seiner eigenen Richtung übersteigert worden. Beides ist nicht der Fall. Vielmehr sind erstens die Reimser Gestalten künstlerisch überboten, zweitens aber geschah dies durch Einschlagen einer gänzlich anderen Richtung. Wo ist denn bei der Reimser Elisabeth der Faltenkatarakt, wo ist der in gewaltige Fernen dringende Prophetenblick, die Eckung, die hagere, flammende Steinigkeit? Alles ist ja hier anders. Bei der Maria kann allenfalls für gewisse Einzelheiten von geistvollster Übersetzung geredet werden; bei der Elisabeth ist von Anfang an alles Wesentliche anders. Genau so steht es mit dem Reiter (Abb. 61). Auch er hat kein Vorbild, auch nicht in Reims, gerade auch nicht am Philippe-Auguste, jener rednerhaften, stehenden Figur, die allerdings wirklich einen Franzosen gibt, einen geistvollen, fast bösen Diplomatenkopf, die damit keineswegs deutsch ist, aber auch aus allem Französischen

herausfällt. Denn auch sie schwebt ja nicht. Auch hat der Franzose in klassischer Zeit sich selber niemals dargestellt, sondern ein fernes Stilideal, und gerade darin äußert sich seine Größe, seine eigene Sicherheit. Beweise fehlen hier, aber ein Vergleich über Jahrhunderte hin würde vielleicht nahelegen können, daß ein Niederländer, ein Landsmann Rembrandts, ein Angehöriger des Volkes, das — sobald wir einmal Namen erfahren — in Nordfrankreich immer wieder fast beherrschend auftritt, diesen Ausnahmefall geschaffen habe. Auch der Blick, der in der eigentlichen Kathedralenkunst sehr herausfällt, ist anders. Angebahnt ist der große Blick in Reims, in der Kathedrale, die französische Forscher selbst früher als die „am meisten germanische“ bezeichnet haben, im Petrus der Gerichtspforte — in jener Figur, von der im besonderen und mit Gründen gesagt worden ist, daß sie am sichersten von einem Deutschen sei. Der Bamberger ist zunächst ein Reiter. Schon dies ist beispiellos in der klassischen Kunst Nordfrankreichs. Die südfranzösischen Reiter (Melle) sind von anderer Stilstufe und anderem Gehalte. Nicht einen Anhaltspunkt haben wir außerdem dafür, daß unser großer Bamberger mehr als den Norden Frankreichs gesehen habe. Schon darin, daß im Magdeburger Reiter noch mehr, ein noch größerer Schritt auf das eigentliche Reiterdenkmal hin getan wurde, ist die Eigenständigkeit des Reitermotives in Bamberg, in Deutschland deutlich. Überhaupt aber will unser Reiter etwas gänzlich anderes als der Reimser König, mit dem er wesentlich nur die Tracht teilt. Er ist heldisch jung, grundsätzlich von jener jugendlichen Allgemeinheit, die auch der marmorne Heinrich in Braunschweig zeigt, nur freilich weit über diesen hinausgesteigert; in das Großdramatische. Dieser Bildhauer konnte, wie Mozart, die größte Zartheit des Einzelnen mit der packendsten Geschlossenheit des Ganzen vereinigen: das Seltenste in aller hohen Kunst. (Der Engel des hl. Dionysius ist das Gegenteil: ein Schein der Größe durch derbe Wucht erreicht unter Opferung der Feinheit.) Jetzt ist das Ritterideal vollends durchgesetzt. Jetzt will man ein Vorbild, ein menschliches Wunschbild geben, jetzt allerdings vergegenwärtigt man sich den schönen jungen Helden. Noch einmal: die Vergegenwärtigung ist der entscheidende Trieb. Der Reiter wird so schön aus dem gleichen Grunde, aus dem die Prophetin so groß prophetisch, aus dem der Gekreuzigte jener Zeit so stark im Leiden verdeutlicht wird — weil man jetzt verdeutlicht, weil man jetzt vergegenwärtigt. Die Propheten der Schranken vergegenwärtigen nur seelische Erregung, sie sind nicht als vorbildlich deutsche Erscheinung gemeint, deutsch ist bei ihnen nur Art und Grad der Verinnerlichung. Beim Reiter aber ist an die Erscheinung selbst gedacht. Und sicher, in dieser ritterlichen Lebensluft wäre

die heftige Gebärdensprache des Schrankenmeisters schon nicht mehr recht am Platze. Hier ist ein kurzer Augenblick, der eigentlich klassische. Man vergegenwärtigt sich den schönen Menschen, das heldische Wunschbild. Vorher geschah dies noch nicht, und schon in Naumburg geschieht es nicht mehr ganz: dort stellt man schon eher den wirklichen Deutschen dar. Dann ist der kurze hochklassische Augenblick schon wieder vorbei. Die statuarische Schönheit aber finden wir in königlichem Adel bei der Bamberger Ecclesia wieder, etwas aufgeweicht auch bei Heinrich und Kunigunde an der Adamspforte. Bedeutender und tiefer sind an dieser letzteren der Petrus, der Stephan und das erste Menschenpaar. Gewiß, die Gesamtform der Pforte bleibt eine erzwungene Ausgleichung. Die geistliche Sprache aber, die tiefe religiöse Ergriffenheit ist innerhalb des Klassischen vielleicht nirgends so stark wie gerade dort, in den genannten Figuren. An Adam und Eva, deren Nacktheit nur Attribut (Jantzen), also nicht eigentlich plastische Absicht, immerhin doch gewagt worden ist, erkennt man wohl, daß hinter den herrlichsten Gewandfiguren unserer Klassik doch keine griechischen Körper stehen. Um so erstaunlicher, daß ein so allgemeines Gerüste dennoch so hinreißende Gegenreden mit dem Gewande in der Gestalt erzeugen konnte. Wir sind nahe an Magdeburg, nahe auch an Mainz, das mit seiner Madonna uns eine im jetzigen Bestande sehr vereinzelt Leistung, eine klassische Gottesmutter überliefert hat. Auch diese beweist, wie statuarisch diese Kunst denken konnte, auch in ihr stehen Innen und Außen, Oben und Unten, Rechts und Links, Gewand und Körper, Kern und Schale in wundervoll belebter dramatischer Gegenrede. Dramatisierung von Lageverhältnissen im Schauspiele einer einzelnen Gestalt, das vermag diese Kunst zu geben, und immer gibt sie zugleich eine starke Seelenmelodie.

Schon etwas vor diesem zweiten Bamberger Stile war *Straßburg* der Ort einer großartigen Auseinandersetzung mit Frankreich geworden. Hier fehlt uns (vielleicht nur in unserer heutigen Kenntnis) die Stufe einer nur in allgemeiner Berührung mit Byzantinischem gewonnenen frühklassischen Vollplastik, wie sie Sachsen hervorgebracht hatte. Sie fehlt uns ebenso, wie auch jene einer zwar plastisch verwirklichten, aber im Kerne ornamentalen Gebärdenkunst, wie sie in Bamberg vor der Berührung mit Reims da ist. Dafür aber ist dem Straßburger Hauptmeister, einem der edelsten und feurigsten Menschen unseres Volkes, einem unserer ganz großen und unsterblichen Künstler, Chartres bekannt. Chartres II ist eine frühere Stufe Nordfrankreichs als jene, die auf den zweiten Bamberger Stil gewirkt hat. Es ist dafür die gleiche, die der sächsischen Frühklassik in ihrem letzten



Augenblicke noch bekannt geworden war. Auch in Straßburg herrscht noch keine gotische, sondern eine sehr eigene staufische Baukunst, die der Ostpartie des Münsters. (Die zweite Bamberger Stufe ist dagegen schon gleichzeitig mit dem gotischen Westchore.) — Gegenüber den älteren Resten, seltsam verschlungenen ornamentalen Kapitellen vom alten Nordportale, ist der Sprung für uns weit plötzlicher als in Bamberg. Mit der lückenlos wachsenden Entwicklung im Sachsen des ersten Jahrhundertdrittels ist vollends überhaupt kein Vergleich.

Es gibt über Straßburg in einigen wichtigeren Einzelfragen noch keine volle Entscheidung, und dieses Buch ist nicht der Ort, in die Besprechung mit längeren Begründungen einzugreifen. R. Kautzsch hat gesehen, daß eine Vorstufe des großen Straßburger Meisters, wohl an eigenen Frühwerken, in Besançon zu erkennen ist, an Resten eines verschwundenen Portales. Von hier führt ein Weg zu einigen Apostelköpfen, die den verlorenen Gewändestaturen des Straßburger Südportales zugeschrieben werden. Damit steht man aber schon in strittigem Gebiete. Sind jene Apostelköpfe wirklich sichere Reste der Gewändestaturen, sind diese dem Hauptmeister zugehörig, an welcher Stelle sind sie einzusetzen, spät oder früh? Eine Einigung ist unter den Forschern keineswegs erzielt. Hier muß es genügen, zu zeigen, was da ist, was es bedeutet, ja, im besonderen Falle dieses Buches überhaupt nur: was es über deutsche Kunst aussagt. Die Schärfe der Einzelaussage leidet zweifellos mit der Unsicherheit über die Einzelgeschichte. Das Zeugnis des ganzen Kreises von Werken aber bleibt deutlich genug: die Anordnung des Ganzen, die Verwendung der Menschengestalt, der Grad ihrer Beseelung — dies alles ist jenseits der geschichtlichen Einzelfragen erkennbar und ist das lauterste Zeugnis für die Deutschheit der Straßburger Plastik. Damit, daß Chartres II als allgemeine Voraussetzung mindestens des wichtigsten Teiles jener Werke (sicher mit Recht) erkannt ist, besitzen wir noch gar keine Aussage. Ein Anderer hätte ebenfalls Chartres kennen können — und ganz Anderes wäre herausgekommen. Was überhaupt gibt Straßburg? In erster Linie ein Doppelportal und den Engelspfeiler im Inneren, beides an der Südseite des noch staufischen Ostteiles, der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstand. Dazu noch Einzelnes wie gewisse Figuren an den Streben, wie der schöne Engel mit der Sonnenuhr, wie ein kleines Relief der Thomaskirche und die schon erwähnten Apostelköpfe. Das ist der alte Bestand. Ein bei Schadäus um 1617 wiedergegebener älterer Stich zeigt das heutige Doppelportal mit Statuen, mit nicht gestuftem, sondern schräg durchgehendem Sockel, mit bildwerkgeschmücktem Türsturz unter jedem Bogenfelde, mit dem sitzenden König in der Mitte („Salomo“, der rex

justus, der gerechte Richter, darum über ihm der Weltenrichter), mit Kirche und Synagoge an dem geraden Gewände außen. Krönung und Marien- und Marientod (in den Bogenfeldern) gehören in einen anderen Zusammenhang als Richter, Ecclesia und Synagoge. Zwei Aufgaben stoßen hier aufeinander: Marienlegende und Jüngstes Gericht. Wir kennen Ähnliches schon von der Goldenen Pforte. Auch hier handelt es sich um die Kenntnis französischer Programme und ihre Anpassung an eine unfranzösisch-deutsche Kunst; der Fall ist ganz gleichlaufend. Der Richter und die beiden sinnbildlichen Frauen gehören zum Gedankenkreise der letzten Dinge, sie gehören mit dem Engelspfeiler zusammen, der das Weltgericht gibt. Dies alles schon ist deutsche Art; auch hier, wie in Freiberg, bei so eigenwillig anderer deutscher Form, gilt doch das gleiche wie bei der Goldenen Pforte. Schon das bauliche Ganze kennt zwar Frankreich, aber es ist kein nicht gekanntes Französisch, sondern ein sehr gekanntes Deutsch. Noch immer gibt es sonderbarerweise kaum eine kunstgeschichtliche Darstellung, die den scharfen und grundsätzlichen Unterschied des Deutschen von dem Französischen in dem ursächlichen Zusammenhange mit der Baukunst anerkennt. Immer siegt hier noch die allgemeine Stilgeschichte über die Völkergeschichte. So häufig, so warm, so ehrlich auch das Deutsche immer betont wurde — es wurde doch immer gerne als etwas angesehen, das schließlich sich „trotzdem“ durchgesetzt habe. Immer sieht man die gotische Plastik als Einheit, denkt plötzlich die deutsche in die französische Entwicklung hinein, denkt diese zu ihrer Vorstufe um, was sie ja gar nicht ist, und dann erscheint z. B. schon die Stellung von Ecclesia und Synagoge in Straßburg — die Stellung an der Wand — als ein Fortschritt — der *französischen* Entwicklung! Aber diese Stellung ist ja nur ein gesetzmäßiges Ergebnis der deutschen und hat darum auch keine Folgen für die französische. Der Straßburger Bau ebenso wie der (sicher erst hinzugekommene, aber tief in ihn eingefühlte, selbst baulich schließlich wohl mitbestimmende) Meister der Plastik, sie beide sind nicht französisch-gotisch gesonnen, auch der Plastiker nicht, trotz Chartres. Das Bauwerk ist Elsässischem, auch Burgundischem nahe, damit der eigentlichen Gotik fern. Das Portal selbst ist schon unfranzösisch. Schon, daß die Statuen auf dem Stiche Nischen haben, aber weder Baldachine noch Konsolen, würde das beweisen — selbst, ja gerade, wenn sie ursprünglich wären. Sie sind es offenbar nicht. Hierin ist heute wohl die Mehrzahl der Forscher einig geworden. Auch der „Türpfosten“ ist nicht französisch. Er teilt ja nicht einen Bogen durch, er scheidet zwei voneinander. Er ist ein Wandstück, aber kein Pfosten. Die Wand, die Masse wieder, ist als Tatsache anerkannt, das staufische Massengefühl, das den ganzen Bau errichtet, durchdrang auch die Tür-

jetzt wissen  
wir all-  
mächtig

ach nee!

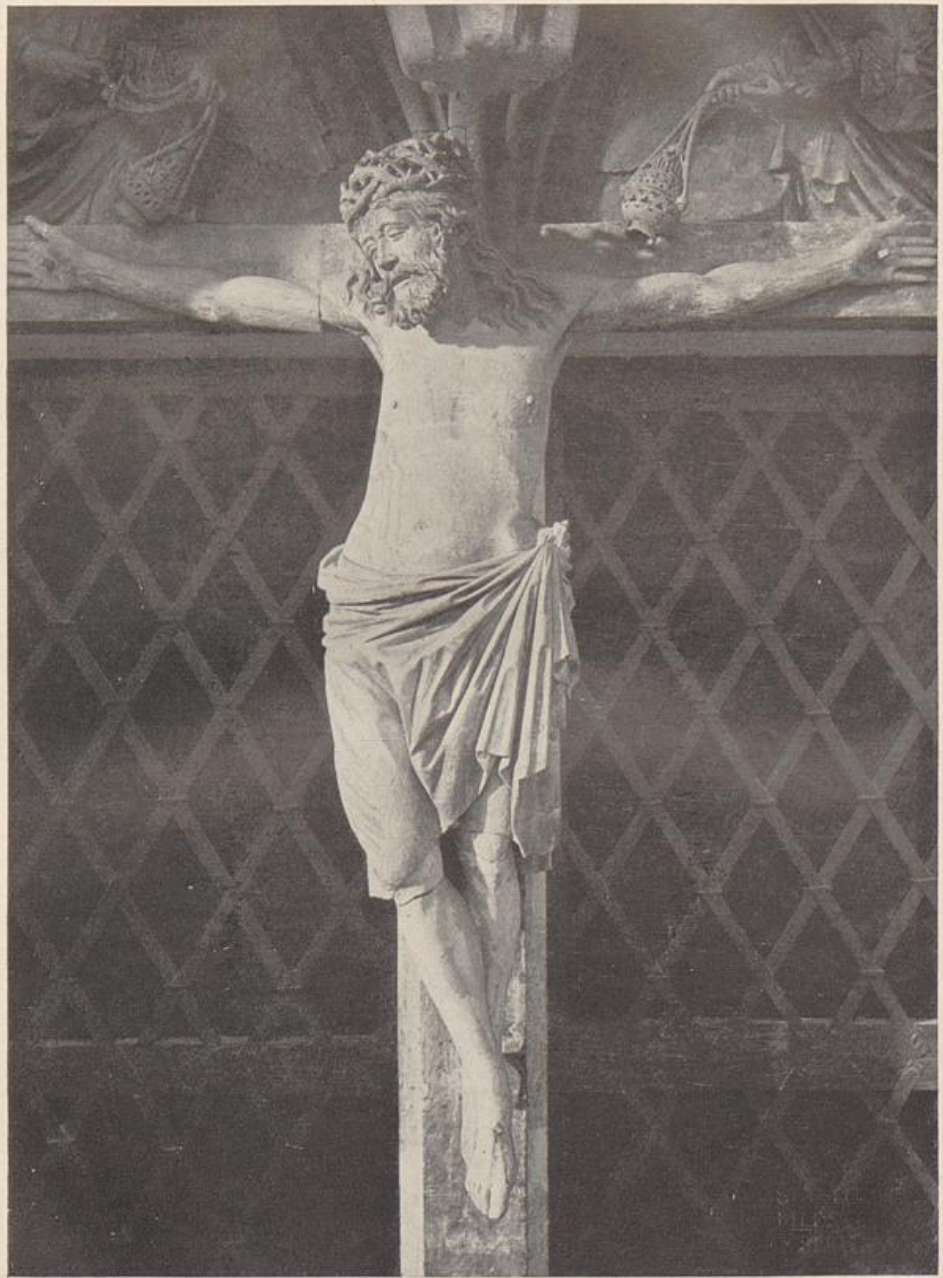
anlage mit dem begleitenden, ihr frei angelegten, nicht in sie eingeriefelten Gestaltenschmucke. Das gleiche staufische Gefühl beließ Ecclesia und Synagoge, trotz ihrer Paarung dem Gedanken nach, ein höheres Maß von Selbstständigkeit. Es ist das gleiche wie in Bamberg. Der ganze Fall ist wirklich gleichlaufend zu dem der Goldenen Pforte. Bei dieser schon sagten wir, daß sie zwar nicht selber nachgebildet worden sei, daß aber aus dem gleichen Grundsätze, dem gleichen Gefühle heraus neue Bildungen, neue Persönlichkeiten deutscher Eigenart möglich blieben. Eine solche ist die Anlage des Straßburger Südportales — die großartigste. Wie gesagt, sehr wahrscheinlich gehören die Gewändestaturen einem späteren, etwas derberen Meister nicht nur, sondern überhaupt einem späteren Angleichungsversuche, der nur besser als an der Bamberger Adamspforte durchzuführen war. Die (spätere) Anlage der Gewändegestalten gibt also eher eine Entsprechung zur Adamspforte als zu Freiberg, nur eine günstigere Lösung. Es bleiben als ursprünglich nur die Reliefs und die Wandfiguren, die sitzende der schmalen Mittelwand (heute ersetzt), die stehenden der äußeren — nichts von Gewändegestalten. Zwei deutsche Säulenportale also, freilich ohne den sinnvollen Wechsel der Archivoltengestaltung. Nicht einmal die Archivolten waren mit Figuren versehen, ungleich Freiberg, gleich dem Bamberger Fürstentore; eine schwere, große Gesamtform, dem Wesen des Baues selbst entsprechend. In den Gestalten freilich ist ein neues Schlankheitsideal da, das als solches französischem Boden entstammt. Hans Weigert hat sehr richtig an die Beschreibung Isoldens bei Gottfried von Straßburg erinnert, dem großen Dichter, der, ein wenig älter, in ähnlicher Stellung zu Frankreich sich befindet wie der große Bildhauer:

Süß gebildet überall,  
Lang und hoch gewölbt und schmal,  
Gestellet in dem Kleide,  
Als hätt die Minne sie geschaffen  
Sich selbst zu einem Federspiel.

Da war der Rock geengt  
Und nah an ihren Leib gedrängt  
Mit einem Gürtel, der lag wohl,  
Wie ein Gürtel liegen soll.  
Der Rock, der war ihr heimlich,  
Er schmiegt sich nahe an den Leib,  
Er trug an keiner Stelle auf  
Und suchte allenthalben an



67. Ekkehard und Uta im Westchor des Domes zu Naumburg



68. Der Gekreuzigte am Westlettner des Domes zu Naumburg

Ganz von oben hin zu Tal  
Und legte sich in einem Fall  
Mit vielen Falten um den Fuß.

Ist es nicht, als sei dieses Bild des Dichters vom Künstler übertragen? (Abb. 62). Der Dichter spricht auch davon, daß Rock und Mantel den Schnitt von Frankreich haben (wo ja der Roman selber spielt). Aber hier ist die wirkliche Tracht wirklicher Menschen gesehen. Es wäre denkbar, daß — ähnlich wie das Leidensbild der Mutter mit dem toten Sohne aus der Dichtung in die sichtbare Form hineingehoben wurde — auch hier sichtbar gemacht worden wäre, was vorher der Dichter, der Straßburger Dichter, geschildert. Doch wäre dies ein sehr anderer Fall. Auch bleibt die Berührung mit Chartres einwandfrei; die Schlankheit als solche ist kein staufisch-deutsches, sondern ein französisch-gotisches Ideal. Dies Eine ist zuzugeben. Diese Schlankheit entspricht nicht den Verhältnissen der staufischen Baukunst, sie entspricht nicht denen der sächsischen Plastik, sie ist auch im zweiten Bamberg erst durch Frankreich erweckt, sie ist gotisch, gotischer nämlich als der Straßburger Ostbau selber, gotischer auch als die Verhältnisse des Portales. Dennoch — und die Verse Gottfrieds beleuchten dies — ist nicht die bauliche Form des gotischen Dienstes, sondern das Wunschbild menschlicher Erscheinung, das ritterliche Wunschbild maßgeblich gewesen. Hier greifen wir, wie beim Bamberger Reiter, dieses Wunschbild wahrhaft mit Händen. Auch hier aber ist Größe des Wurfes mit Feinheit gepaart; es ist hier, wie beim Reitermeister und bei der Mainzer Madonna, das Haydn-Mozart-Zeitalter unserer klassischen Plastik, und die Rolle des Französischen ist etwa der des Italienischen in jener späteren Musik vergleichbar. Straßburg und Bamberg sind so deutsch wie Haydn und Mozart.

Der Geist der Straßburger Kunst aber ist ritterlich und dramatisch, ritterlich vom Zeitalter her, ritterlich und dramatisch vom Deutschen her. Kein Zweifel, dem Deutschen ist die Darstellung des Unbezweifelten, des einfach Siegerischen, des nur schön Seienden nicht so tief nahe wie jene des Tragischen, des heldenhaft Leidenden, des Über- und Untergänglichen. So herrlich schon die Ecclesia ist — die Synagoge sagte als Aufgabe dem Meister noch mehr zu, sie holte noch Tieferes aus ihm heraus. Es wäre für die französische Kunst allzu ungünstig, die erhaltenen Figuren gleichen Inhaltes in Reims zu vergleichen. Sie stehen tief unter den Straßburgern. Schon daß in Reims die herabrutschende Krone gegeben wurde, ist ein bezeichnender Einzelzug. Dagegen stehen die herrlichen Ritterheiligen und die Modesta von Chartres den Straßburger Werken gleich an Wert und nahe

im Stile. Frankreich aber hat immer Sinn für das Glanzvolle und Unbezweifelte gehabt. Das hängt mit seiner politischen Begabung, seinem politischen Glück zusammen, es hat ihm viel Ruhm und Anhängerschaft eingetragen, es hat ihm auch die Möglichkeit verschafft, jahrhundertlang überwiegend höfische Kunst zu treiben — was uns nie gelegen hat. Es hängt zuletzt damit zusammen, daß Frankreich das Land des Geschmackes geworden und geliebt ist. So schlimm Geschmacklosigkeit ist — Geschmack ist darum nicht das innerste Wesen der Kunst. In Deutschland wie in Italien, in den beiden Ländern der Musik und des Barocks und der tragischen Genies, den Ländern Dürers und Michelangelos, tritt alle große Kunst jenseits des Geschmacklichen auf, nicht unter dem Geschmack, sondern über und jenseits von ihm. Seele und Geschmack sind Gegenwerte. Die Schätzung der Seele, die als Überschätzung uns so oft geschadet hat, führt in den großen Stunden unserer Kunst auf Gipfel, die Frankreich so wenig erreicht hat, wie es einen Shakespeare, Michelangelo, Rembrandt oder Beethoven hervorbringen konnte. Mit dem tiefen Mitgeföhle, das der Grieche für die trojanischen Helden, für die besiegten Helden aufbringt, fühlt sich der Straßburger Meister liebevoll in diese Gestalt ein, die übrigens kein Volk, sondern eine Glaubensform versinnbildlicht, die aber doch, mit der Augenbinde, der geknickten Lanze, den herabsinkenden Gesetzestafeln, dem gesenkten Haupte eben die Besiegtheit selber darstellt. Es ist die vornehme Auffassung der Niederlage durch den Sieger. Sie ist ritterlich. Schon im 15. Jahrhundert war sie vergessen. Daß Adel der Form nur aus Adel der Seele quillt, muß vor den Straßburger Gestalten dem Einfachsten klar werden. Und mit welcher unerhörten Meisterschaft geschieht dies! Jeder Knick der Lanze bedeutet einen sinnvollen Knick des Umrisses. Das Schleiermotiv der Augenbinde ist von ergreifender Schönheit, ergreifend als Ausdruck und vollendet als Form. Gewiß ist die Synagoge keine volle Freistatue, so wenig wie Ecclesia, sie bedarf der Wand, sie hat die Bildhaftigkeit, die alles Abendländische, selbst das Klassische, um einen Grad von aller klassischen Antike abscheidet. Auch lebt die Gestalt nicht vom begriffenen und durchgeföhnten Leibe her. Ihre Bewegung entsteht nicht aus einer vorgestellten Körperbewegung. Sie hat auch weniger Schwere — darin allein ist sie gotisch und dem Französischen verwandt. Man stelle aber die Bamberger Ecclesia daneben — hat sie auch keine Schwere? So richtig es ist, daß das Erlebnis des beweglichen, sich selbst haltenden Körpers das Tragende griechischer Plastik ist — der reine Gegensatz dazu ist nur in Frankreich gewonnen, der Doppelcharakter nämlich einer menschlich begriffenen Erscheinung, die gleichwohl „entswert“ ist (Jantzen). Die deutsche Kunst, in allem weniger festgelegt, weniger ein-

seitig, weniger folgerichtig schreitend als die französische, gelangt gerade dadurch stärker in die Nähe der Antike. Schon im Magdeburger Reiter, dann vor allem in Naumburg wird sie einen Grad von Schwere und echter Statuarik finden, den Frankreich nicht kennt und offenbar nicht will. — Von dem sitzenden Richter können wir heute, nach seiner Zerstörung, nur so viel sagen, daß er jedenfalls im alemannisch-oberrheinischen Gebiete sehr viele Nachfolge gehabt, daß er namentlich in Freiburg, von da aus auch in Gmünd als monumentale Sitzfigur noch später eine große Rolle spielte. — Der Engelspfeiler des Inneren ist ein vollendetes Wunder. Auch für ihn gilt, daß das Deutsche nicht in einzelnen Zügen nur, in der höheren Be-seelung, in der ergreifenden Blickdarstellung liegt — es liegt auch stark in diesem allem, aber nicht nur in ihm. Es liegt vor allem und entscheidend in der Anordnung. Trotz aller Bemühungen ist es nicht gelungen, ein über-zeugendes französisches Vorbild (ohne das man früher deutsche Kunst dieser Zeit nicht erklären zu können glaubte) nachzuweisen. Diese Anordnung sel-ber ist in Frankreich eben unmöglich! Sie stellt die Gestalten der Evange-listen, der posaunenblasenden Engel, zuletzt des Weltenrichters zwischen Engeln mit den Marterzeichen, in drei Geschosse übereinander. Sie stellt sie so tief zwischen die vier durchgehenden Dienste, die dem achteckigen Pfeiler-kerne vorgelagert sind, daß sie sich darin ihre eigenen Räume bilden. Sie haben zwar dieses Mal ihre eigenen kleinen Säulen hinter sich, aber im Ge-samteindrucke werden die Säulen zu Räumen, den Nischen der Goldenen Pforte entsprechend. Sachlich nämlich wären Nischen hier, an einem Pfeiler, nicht möglich gewesen, ohne die Festigkeit zu gefährden. Ist das wirklich eine der „gotischen“ Monumentalskulptur geläufige Form? Sind die Figuren wirklich Säulenstatuen im französischen Sinne, haben sie also die besondere Form, die sowohl Herkunft aus der Säule als Schwebung besagt? Sie haben Baldachine, gewiß, aber zunächst: sie stehen ja übereinander. Schon dies widerspricht dem Sinne der französischen Säulenreihung. Sie bewegen sich um einen mittleren tektonischen Gestaltenkern herum; sie befinden sich im Innenraume, sie sind in Geschossen geordnet, ihre „Säule“ ist nichts als ihr Standort, in Wahrheit nur eine notwendig gekrümmte Relieffläche; mit den vier Diensten, die ungebrochen durchgehen, sind diese Säulen so unver-gleichbar wie die Figuren selber. Die Standflächen sind nicht einmal Kon-solen, sondern Kapitelle, d. h. die Köpfe der jedesmal darunter befindlichen aufrechten Träger. Alles das ist das Gegenteil der französischen Gewöh-nung. Alles das verbietet, hier von einer geläufigen Form zu sprechen. Hier ist alles neu. Nur soviel sei noch gesagt: bei aller Verschiedenheit von den Schranken des Georgenchores und dem Fürstentore in Bamberg ist doch



eine innere Vergleichbarkeit auch mit jener Kunst vorhanden. Auch hier ist die Verbindung der Gestalten im letzten Grunde mehr reliefmäßig, auch hier (wie bei den Schranken) eine innenräumliche Form, auch hier ist jede Figur Träger eines dramatischen Miterlebens gleichsam der eigenen Lage im Raume (wie beim Fürstentore), auch hier ist ein geheimwirkender Mittenbezug da, gebunden dieses Mal an die Achse der Säule selbst, der Mittenbezug, der den Zentralbau ebenso hält wie das deutsche Portal und die deutsche Gestalt. Schließlich kann aus einem Volke, das solche sonderbar einzigartigen Gestaltungen erzeugt, wohl einmal Jahrhunderte später eine steile Geschoßbildung aus Figurengruppen quellen wie Adam Kraffts Sakramenthäuschen — aber keine echte Gotik. Vor allem ist diese Ausdruckskunst eingebettet in eine melodische Gesamtschönheit, die noch einmal den Vergleich mit dem Zeitalter Haydns nahelegt. Und überall herrscht der *Blick!* Er hebt aus Vitrys „Französischer Plastik des 13. Jahrhunderts“ die hineinannektierten Straßburger Köpfe als wahre Fremdlinge geradezu jäh heraus. Er beherrscht, stärker noch, auch das wundervolle Relief des Marientodes, in dem heute überwiegend das abschließende, das späte Meisterwerk des großen Straßburgers erblickt wird (Abb. 63). Es ist recht nützlich, auf die gleiche Darstellung in Chartres hinzusehen. Der Marientod von Chartres liegt um eine Stufe weiter rückwärts als jene, an der unser Meister sich an eben jener Kathedrale entwickelt hatte. Die Selbständigkeit, der schöpferische Wert der Straßburger Leistung beleuchtet sich gerade angesichts dieser älteren Voraussetzung. Wie bei der Freiburger Anbetung handelt es sich um ein gerundetes Bogenfeld staufischer, nicht gotischer Form. Wie in Freiberg bilden die Köpfe einen inneren Ring unterhalb des Bogens. Nur geht hier, schon von der Aufgabe bestimmt, die Anordnung auf eine andere Art der Raumausnutzung. Auch hier gibt es Deutsche, die bei aller Bewunderung vor der überlegenen Vereinigung von leidenschaftlichem Ausdruck und melodischer Form dennoch mehr das Abweichen von Frankreich, als das Wurzeln im Eigenen betonen, ja, allenfalls noch eine besondere Leistung in der Überbeanspruchung des Raumes durch die den Rand noch überquellenden Köpfe sehen — zuletzt doch so, als ob hier die klarere Ordnung dem stärkeren Ausdruck geopfert, als ob eine großartige deutsche „Formlosigkeit“ gelungen sei. Aber es ist gerade im *Ganzen* Form, es ist nur eine deutsche Form, es ist sogar eine ungewöhnliche *Ordnung* da, leicht zu zeigen! Nicht formlos und „irgendwie“ drängen sich die Apostelköpfe am Rande, aus einem Bersten-Wollen vor Überfülle des Erlebens, sondern als zwei keilförmige Strahlen sind ihre Formen von der unteren Mitte her gleichsam auseinander gefächert, so daß das ganze Bogenfeld ge-

setzmäßig feinfühlig durchteilt wird. In der unvergeßlich herrlichen, schon gegenständlich ganz ausnahmehaften Gestalt der Kauernden sind sie eingebunden: die rechts von Christus Erscheinenden durch die Schräge vom linken Beine über den linken Oberarm der Sitzenden bestimmt, die links von Christus durch die aufwärtsstoßende Bewegung des Kopfes und des Unterarmes der gleichen Gestalt. Die Mittelachse ist klar betont, die beiden Apostel zu Häupten und zu Füßen Mariens schmiegen sich frei der äußeren Rahmenkrümmung ein. Wir haben in fast idealer Kraft den uns bekannten starken Mittenbezug vor uns, keine geistreich leidenschaftliche Unordnung, sondern eine weise abgewogene Ordnung, nur keine gotische, keine Ordnung in Lagen wie in Chartres, sondern eine staufische Ordnung um den Mittelpunkt. Höchster Bewunderung wert, wie trotzdem alle seelische Anteilnahme selbst bei dem hinter Mariens Kopfe gebeugt stehenden Jünger aus Kraft der gleichen Mitte auf das Haupt der Sterbenden versammelt wird. Und diese Sterbende selbst! Sicher, erst in einer späteren Zeit hat die deutsche Form als Musik die gleiche sanft strömende Schönheit wieder gewonnen; das ist wirklich Haydn und Mozart, aber mit dem Meißel gesungen. Ein Gebärdenfluß, eckenlos und biegungsreich, quillt von links, vom Haupte des stehenden Jüngers durch seine Rechte in die Gestalt Mariens hinein, über die verschleierte Hände zu den Knien und den Füßen. Dann wird man sich auch noch der leisen Abwärtsbiegung bewußt, man wird sich bewußt, daß bei allem Mittenbezüge auch noch ein herabwallender Gestaltungszug, genau von Mariens Gestalt bestimmt (insofern auch er von einer Mitte bestimmt), rechts abgefangen ist. Was hier an feinen Ausweichungen unter fühlbarer Gesetzlichkeit geleistet ist, das bedeutet eine kaum je wieder erreichte klassische Vollendung. Und nur dadurch, nur gerade, weil soviel *Form*, so ausgesprochen viel Gesetz, Gesetz der Strahlung, der Neigung, der Ausrundung hier waltet, nur dadurch wirkt die Gedrängtheit der beseelten Köpfe so sprengkräftig, aber nicht formsprengend. Vor dieser höchsten Tat das Straßburger Meisters treten die anderen, schon erwähnten Leistungen der Werkstatt zurück.

Wollen wir die Straßburger Stufe bezeichnen, so werden wir diese etwa zwischen die beiden von Bamberg legen müssen. Der neue Adel des zweiten Bamberg ist mit der altertümlicheren Leidenschaft des ersten in wundervoller Selbstverständlichkeit vereinigt. Was aber über alles Bambergische in einer Richtung sogar noch hinausgeht, das ist die Erfindung im Ausdruck des Schmerzes. Wir sagten schon: darin sind die Deutschen allen Nachbarvölkern vorangegangen; Ähnliches gewagt haben nur hier und da Italiener, etwa Donatello, der eben dann (Paduaner Beweinung) für uns auch sofort

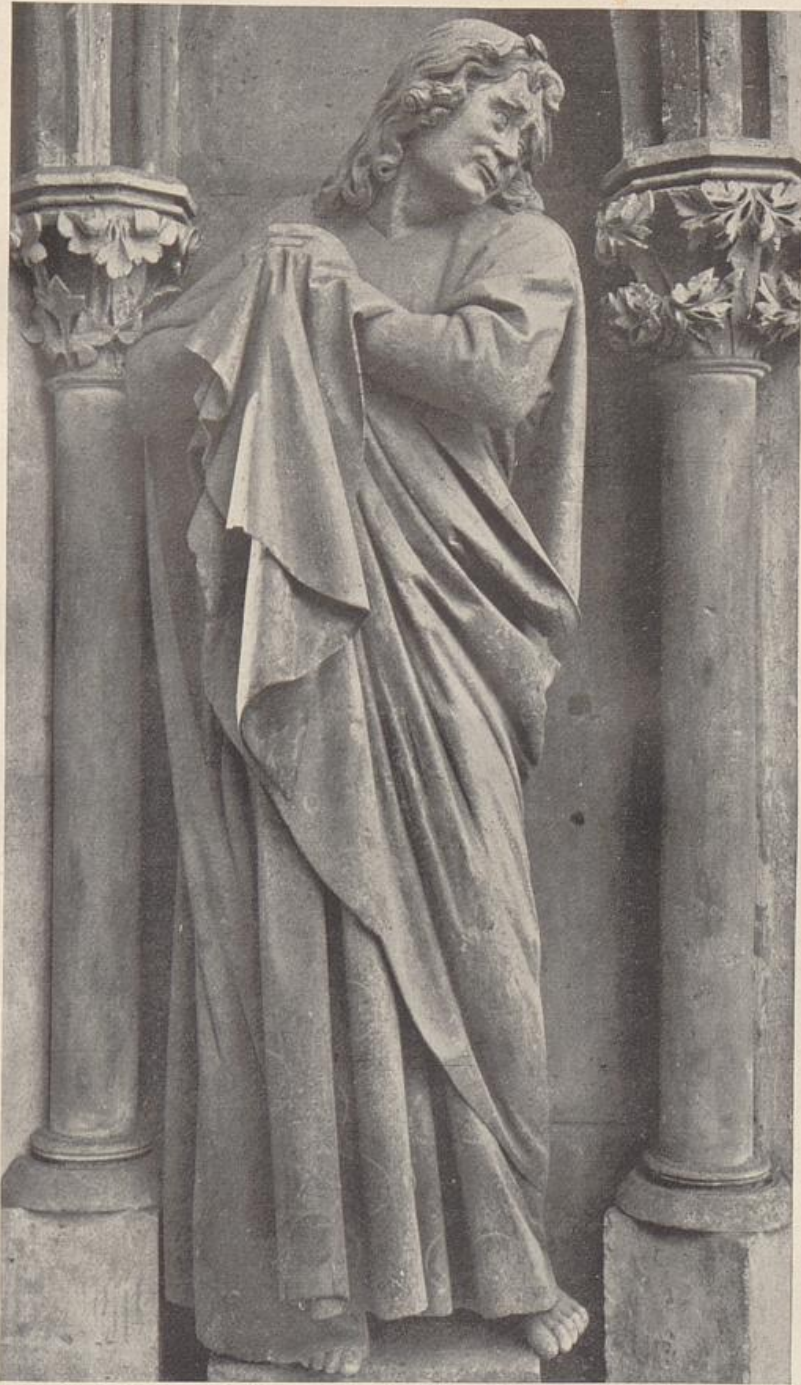
„deutsch“ wirkt. Der gleiche einzigartige Künstlergeist, der den stillen Schmerz der besiegten Synagoge gestaltete, vertiefte sich in den Aposteln zu immer neuen Wendungen des einen großen Gefühles: Abschied. Hier ist noch völlig jenseits der religiösen Bedeutung — die mit aller frommen Tiefe erfaßt ist — eine Eroberung rein menschlicher innerer Erfahrungen gelungen. Daß es in so hoher Form gelang, mit soviel Schwung, Fluß und Wohlklang, mit so wahrhaft holdem Adel des Vortrages, bleibt einzig und bleibt für alle Zeiten der ewige Ruhm des großen Straßburgers.

Aber noch lange nicht ist unser (bewußt zurückhaltender) Umblick zu Ende. Auch in *Magdeburg* finden wir, wieder ganz anders, derber, auf bamberger Grundlage, östlicher auch — ohne jene Grazie im Tiefen, die das südwestliche Weinland hervorgebracht —, dunkler also, aber auch mächtig und echt, das *Wagnis der Schmerzensdarstellung*. Auch hier wieder ist alles neu, auch hier ist das Wesentliche — nicht Einzelheiten des Ausdruckes, sogenannte „Vertiefung“ und „Verdeutschung“ — sondern das Wesentliche, gleich die Aufgabe selber deutsch und staufisch. Etwa um 1240 entstand hier das *Jungfrauenportal am nördlichen Querschiff*. Es ist inzwischen abgeändert, rund 100 Jahre nach der Entstehung der Gestalten; diese haben, überwiegend wenigstens, Nischen erhalten, die deutsche Form der Aufstellung also, die an der Goldenen Pforte erreicht, nicht die französische, die an dem Statuenportale von 1209 vergeblich versucht worden war. Sie ist schon vorher von den Straßburger Westtüren angenommen worden und hat später auch die französische Kunst erobert. Bei uns ist sie sinnvoller Eigenwuchs. Deutscher Eigenwuchs ist auch die monumentale Fassung des Gegenstandes. Nicht ein einziges Mal hat die französische Plastik diesen dramatisch gegensatzreichen Gegenstand in Statuen gegeben. Zum Programm hat er immer gehört, aber nur in kleinen Formen war er zugelassen, so früher auch bei uns, bei jenem älteren Portale, so auch an der Galluspforte von Basel. Dies muß begriffen werden. Wieder ergibt sich als ausreichende Erklärung die Herkunft der französischen „Statue“ aus der Säule. Sie bestimmt nicht nur die Gestalt, sondern auch den Gehalt. Sie zieht eine feste Grenze, die das unbezweifelbare, stets bewährte stilistische Feingefühl des Franzosen nie überschritten hätte. Die Herkunft aus der Säule legt die Grenze des Ausdrucks vor alle jene Gebiete, die ein allzu persönliches Seelenleben erfüllt. *Darum* ja blicken die französischen Figuren im allgemeinen nicht, darum sind sie — sie weit eher als die antiken, von denen Spengler dies fälschlich annahm — tatsächlich in erdrückender Mehrzahl wie blind. Jede einzelne ist ja ein Teil, sie ist Reihenteil in Querverbindung, wie die Säule Teil der Säulenreihe in Querverbindung ist. Ein Aus-

druck großer Freude wie ein Ausdruck allzu großer Schmerzen bedeutet hier ernstliche Gefahr. Die Aufgabe der zehn Jungfrauen greift nun allerdings sogar in das Gebiet der Angst, sie gehört zum Weltuntergange, zum Gericht, zur letzten Verantwortung. Sie konnte im geistlichen Schauspiel so furchtbar wirken, daß noch 1322 der Landgraf von Thüringen daran seelisch und körperlich zugrunde ging. Das war freilich nicht mehr die klassische Zeit, das war schon die der Erfurter Gestalten, in denen die Gefahr zur Tatsache geworden ist. In Erfurt nämlich, um 1319, ist der Schmerz der durch sich selbst Betrogenen bis zur weitgehenden Aufgabe der (ungefähr) gleichen Kopfhöhe, das heißt, bis zur Sprengung der architektonischen Gesamtform vorgeschritten. In Magdeburg ist noch genug klassisches Maß, um dies zu verhindern. Aber der Mut war schon da. Wer den Mut, der dazu gehört, verkennt, muß die französische Lösung vorziehen, denkt also eher französisch. Wer deutsch denkt, wer unser eigenes Wesen bejaht, der weiß wohl, daß hier eine Gefahr gewagt und dadurch Großes gewonnen wird, und erkennt daran sein eigenes Volk. Es ist wohl keine Frage, daß der Magdeburger Portalmeister die Bamberger Kunst kannte. Er steht auf ähnlicher Stufe wie jener der Mainzer Madonna. Er kennt die Bamberger Figurenverhältnisse, die Unterscheidung von Kern und Schale, und ihm liegt das alles, liegt besonders die barocke Verselbständigung äußerster Gewandenden. Er kennt auch die starken Gegensätze von Freude und Leid, die schon das Weltgericht im Bogenfelde des Fürstenportales bis nahe an die Grenze des Erträglichen gesteigert hatte. Sein Lächeln ist noch „gotisch“. Das läßt sich von jedem Willigen leicht nachprüfen. Es ist auch wichtig, schon im voraus gesagt, das Naumburger Lächeln der Reglindis als etwas gänzlich Anderes, als später und nicht gotisch zu verstehen. Man halte beim Bamberger Dionysiusengel die obere Gesichtshälfte zu — und das Gesicht lächelt nicht mehr. Man halte bei einer Magdeburger klugen Jungfrau die untere zu, — und das Gesicht lächelt nicht mehr, es weint eher. Erst die Naumburger Reglindis zeigt in beiden Fällen, mit der oberen wie der unteren Gesichtshälfte schon jedesmal allein, ein wirkliches Lächeln. Das weit größere Wagnis aber bot natürlich die Darstellung des Schmerzes. Daß der Meister hier, ob die Augen bis zur völligen Schließung verkniffen sind, ob die Faust verzweifelt an die Stirne schlägt, ob das Tuch die Tränen trocknet, ob der Kopf wie wütend zurückfährt, doch immer noch Haltung zeigt, das ist echt staufisch. Nur zwei der Figuren sind, nebenbei bemerkt, an Säulen zu denken, ursprünglich sicher wohl außerhalb des Gewändes. Diese Ordnung der Form also ist wieder ebenso deutsch wie das seelische Wagnis. Nur in unserem Volke

wurde dieses Wagnis festgehalten: in Straßburg, Freiburg, Basel, Erfurt, Bamberg (Liebfrauen), Gmünd. Kann ein Volk stärker für seine Eigenart zeugen? — In einer Verkündigung des Dominneren ist namentlich beim Engel die Ausdrucksneigung der Magdeburger Schule in unmittelbarer Beziehung zu Bamberg weitergestaltet worden. Der Magdeburger Engel steht den Jungfrauen sehr nahe, aber er ist auch schon anders als diese, schon unmittelbare Vorstufe der Reglindis: auch er beginnt schon mit dem ganzen Gesichte zu lächeln. Die Maria dieser Gruppe vermag sich der Verfasser nicht als stilistisch zugehörig vorzustellen: er glaubt hier an eine Stufe, die etwa 30 Jahre später liegt. Andere Werke, wie die „Edith“, fallen aus dem Bambergischen (Adamsporte, Ecclesia und Synagoge) ins Derb-Barocke; noch andere, wie das sitzende Kaiserpaar, deuten auf eine heimische Schulung gröberer Art, wie sie später — ergreifend, aber zweifellos bauernhaft — in Konrad von Einbeck zutage treten sollte.

Aber das Zeugnis der Magdeburger Plastik jener Tage nimmt noch gewaltigere Formen an: im Reiter des Marktplatzes (Abb. 64) und im Mauritius des Dominneren. Der Letztgenannte, nur noch im Oberkörper erhalten, gehört schon der Stufe von Naumburg an. Er ist von einer wunderbar geschlossenen spätklassischen Kraft. Die Lebensnähe erstaunt: das Negersische des „Mohren“ ist bewußt aufgesucht, aber in eigentümlicher Weise vom Ritterlichen geadelt. Klassisch ist das Gleichgewicht zur dicht, prall, knapp geschlossenen Form. Naumburg ist der Mauritius als Stilstufe vergleichbar. Der Reiter bereitet auf dieses erst vor, doch so unmittelbar, daß die Behauptung, er sei sogar ein Werk des großen Naumburgers selber — aufgestellt von einem Mitgliede des Münchener Kunsthistorischen Seminars —, zwar zunächst auf erregteste Ablehnung stieß, nachträglich aber doch manchen nachdenklich machte. Sie ist bestimmt nicht zutreffend, aber sie ist keineswegs ganz sinnlos. Ohne Zweifel bahnt sich im Magdeburger Reiter ein ganz neues Gefühl für die Masse an, eine Ablösung von Bamberg, obwohl Bamberg ganz offenbar dem — wieder einmal — sehr großen Meister bekannt ist. Erst hier nun kann von einem Denkmal schon gesprochen werden, obwohl offenbar in diesem ottonischen Kaiser das Stadtrecht der Magdeburger versinnlicht ist. Eine Abschrift des Bamberger Reiters war hier undenkbar. Ebenso wenig darf noch eine unmittelbare Berührung mit Frankreich vorausgesetzt werden. Von Bamberg allein aus entwickelt sich diese neue Kunst. Dieser Bildhauer braucht Frankreich überhaupt nicht gesehen zu haben. Gewiß sind wir noch weit vom antiken Reiterdenkmale entfernt; aber die Bedingtheit, in die die Gestalt aufgenommen wird, ist doch schon eine ganz andere als in Bamberg. Hier gibt es keine



69. Johannes am Westlettner des Domes zu Naumburg



70. Abendmahlsrelief am Westlettner des Domes zu Naumburg

kühne Wendung von der Wand her, über die ruhige Seitenansicht des Pferdes hin, sondern einen großartigen Gleichlauf des Sitzenden mit diesem, mehr monumentales Sein als Dramatik. Das Ganze aber steht, wie der Braunschweiger Löwe, im Freien! Es war freilich in einen Baldachin eingefangen (mit Maßwerk im Stile des Domkreuzganges von 1239) und monstranzartig, also nicht eigentlich monumental aufgebaut. Auch die heutige Umfangung aus manieristischer Zeit wird dem noch gerecht. Ferner gehören zwei Mädchengestalten, Knappinnen, zu diesem Ganzen. Sicher erwartet den eine Enttäuschung, der schon ein reines Reiterdenkmal sich verspricht. Dennoch sind auf dieses hin große Schritte getan. Vergessen wir also die Gesamtform nicht, aber würdigen wir, was gleichwohl an großer Form für den Reiter gewonnen ist. Es ist in ganz Europa vergleichslos! Erst bei Donatellos Gattamelata taucht wieder der Gedanke der Verbindung von Reiter und Pferdehals durch den ruhig vorgestreckten Arm auf. Der wird dann freilich ein freiplastisches Metallwerk sein. Dazwischen wird, lange vor Donatello, im späteren 14. Jahrhundert, wieder eine deutsche bronzene Reiterstatue stehen: der Ladislaus von Großwardein. Auch der Magdeburger Reiter hatte immerhin offenbar schon früh Metallanstrich erhalten. Die Entfernung von der Kathedralenplastik wird dadurch besonders deutlich. Erst hier ist der Gedanke des Braunschweiger Bronzelöwen, echt staufisch, in das Groß-Menschliche gesteigert. Am Pferde ist einiges erneuert, der Reiter selbst ist unangetastet. Auch sein Kopf ist echt. Er scheint Spätgotisches vorauszunehmen, in Wahrheit ist alles in ihm zu klassischer Gipfelung ausgemeißelt, was einst der Metronuskopf von Gernode in archaischer Größe noch still in sich getragen und erst allgemein vorgezeichnet hatte. Noch immer sind wir im Gebiete der Harzkunst. Dabei geht vieles einzelne, so die gänzlich neue Augenbildung mit Tränensäcken, weit über Bamberg hinaus. Auch das Jugendliche wird abgedämpft. Der Mann ist älter, und das ist nicht ohne Ausdruck und Bedeutung. Auch darin leitet er unmittelbar auf Naumburg über. Vor allem aber tut dies der neue, schwere Geist der Form. Die Rückenansicht besonders zeigt gewaltige Massen, wo in Bamberg feinstes Gefältel herrschte, sie kann wirklich stark an Naumburgische Gewänder erinnern. Die Abkehr von der reichen, vielfältigen Linienführung weg zur einheitlichen Massenvucht hin, diese ist es, die nun als letzte Form der Staufik auch den Naumburger Hauptmeister kennzeichnet.

Mit ihm, mit seinen Hauptwerken wenigstens, erreichen wir das Ende des großen Zeitalters. Er ist sein abendlicher, erschütternd gewaltiger Ausklang geworden. Die Schatten der kaiserlosen Zeit lagern schon über den



Gestalten des Westchores. Was sie auch eigentlich gemeint haben mögen — es könnte sein, daß uns die Deutung ihres ursprünglichen Sinnes nie ganz erreichbar wird —, ihr Wesen, ihr tiefster Ausdruck ist jenseits ihrer bewußten Absicht heute für uns tief verstehbar. Hier finden wir das Sinnbild der großen Tragik, in der das glanzvolle erste Kaiserreich, das der Ottonen, Salier und Staufer, unwiederbringlich zu Ende ging, gleichzeitig mit dem echten Rittertume und nicht allzulange nach der ritterlichen Dichtung (Abb. 65, 66). Jenseits von ihnen werden wir den Ritter nicht mehr bestimmend finden, werden wir ebenso keine deutsche Kunst mehr nach Kaiserhäusern zu benennen haben. Der alte deutsch-römische Kaisergedanke war schon vom Interregnum an, auch nach dessen Überwindung, dem langsamen Sterben geweiht, bis er 1806 würdelos zu Grabe getragen wurde. Der Meister aber, der alle Kräfte jener Zeit noch einmal zusammenfaßte, während rings um ihn überall, auch in Frankreich, eine Erstarrung der klassischen Lebensnähe, eine Aufhebung des klassischen Gleichgewichtes zwischen Lebensnähe und großem Stile begann, trug schon in seinen früheren Werken den Ausdruck innerer Schwere, schweren Mutes, der ihm erlaubte, das letzte tiefschöne Licht über das scheidende Zeitalter auszugießen.

Er ist ein Letzter schon darum, weil er — wie Michelangelo, Rembrandt und Beethoven — der erste ist, dem wir eine sehr persönliche Selbstdarstellung eigenen Seelenlebens in allen seinen Äußerungen ansprechen; ein machtvoll ernster, bildhauerischer Mann mit der eigentümlichen Haßliebe zum Steine, für die ein später Mensch wie Michelangelo auch Worte finden konnte; getragen, gleich jenen anderen, deren Seele ähnlich gewaltig zu uns spricht, noch von der ganzen ererbten Größe einer dienenden Form, gedrängt aber zugleich von einem Wissen um die eigenen inneren Erlebnisse; der erste, bei dem wir zuweilen schon ein Bedauern spüren können, seine Lebensgeschichte, ja seinen Namen nicht zu wissen. Gewiß hat man sich vor aller Willkür der Einbildungskraft zu hüten, aber bei diesem Meister scheint doch wirklich jede Bewegung, jeder Kopf, jeder Blick die einmalige Form einer sich selbst bewußt erlebenden Künstlerseele auszudrücken. Vielleicht würde seine Lebensgeschichte schon manche Züge zeigen, wie sie bei Michelangelo und Rembrandt ersichtlich auftreten: erste Zusammenstöße zwischen dem starken Ich, das schon sich selber will, und den Aufgaben, die von außen herantreten, zwischen Aufgabe also und Selbstdarstellung. Gewiß, große Persönlichkeiten sind genau so wie der Naumburger natürlich auch der Magdeburger Reitermeister, der Straßburger, die Bamberger und die Größten der alten sächsischen Frühklassik gewesen. Aber sie schei-

nen uns doch noch mehr in ihren Gegenständen aufzugehen. In diesen, in deren Formen glauben wir sie ganz zu halten. Beim Naumburger spüren wir noch ein Mehr: das dumpfe Anklopfen eines Ichs, das noch außerhalb seiner Gegenstände vernommen werden möchte. Seine Gestalten scheinen uns in einem neuen Sinne Söhne und Töne seiner Seele. Bei Michelangelo und Rembrandt können wir lebensgeschichtlich Zusammenstöße zwischen Auftrag und Selbstdarstellung feststellen: die Tragödie des Julius-Grabmales, die Tragödie der Nachtwache; Erfahrungen eines großen Willens, der noch den sicheren Stil der älteren dienenden Zeitalter besitzt, aber ihn zugleich der Darstellung seines mächtigen Ichs zuwendet. Dadurch entsteht Bewundernswertes, gewiß, es entsteht das, was uns am stärksten ergreift, manchmal auch den rein künstlerisch weniger Verständigen, eben weil wir hier den Einzelmenschen selber spüren; nicht nur das große Werk, sondern das Ringen, das Leiden, die Gebärnöte — alles, was der bessere Mensch überhaupt, soweit er des Handelns fähig ist, was auch der Nicht-Künstler nachfühlen kann. Für die Zeitgenossen aber entsteht zuweilen — mindestens vorübergehend — unerwünschte Kunst. Die Kunst des Rubens war noch erwünscht, die Rembrandts konnte unerwünscht werden. Haydns Kunst war noch erwünscht, Beethoven wirkte zunächst erschreckend und wie eine Drohung. Haydn konnte noch über hundert Symphonien auf Bestellung liefern mit der gleichen schönen sicheren Selbstverständlichkeit, mit der zur gleichen Zeit kunstreiche Schränke geliefert wurden: nicht seelenlos, wahrhaftig nicht, aber doch mehr sachlich beseelt, denn Ergebnisse persönlicher Entladung. Wo wir aber auch bei Haydn solche zu spüren glauben, sagen wir sofort: Beethoven. Gewiß war Haydn kein „Papa“, sondern ein erhabener Meister, so wie Rubens, aber beide gaben scheinbar mühelose, von der eigenen Seele befeuerte, doch nicht beschwerte Leistungen. Michelangelo, Rembrandt und Beethoven dagegen haben den Reiz der Mühe, sie scheinen an schweren Tauen zu ziehen: die eigene Seele sitzt ihnen im Nacken, sie kämpfen um den Ausdruck ihres Ichs; und wenn Rembrandt in der Nachtwache den Auftrag vergewaltigte, um *sich* durchzusetzen, so schuf er ebenso persönlich wie Michelangelo, der mit jedem Besteller rang, oder wie Beethoven, der seine Symphonien unter dem gewaltigsten Aufwande und als Letzter getragen von der ganzen Sicherheit einer noch lebendigen großen Überlieferung, doch immer zugleich als Aussprachen seines Ichs in die Welt stellte. Wie diese drei großen Meister, am Ende einer stilsicheren Zeit, getragen von ihrer ganzen Erfahrung und Überlieferung, aber geschwellt zugleich schon von einem Drange, jede Form zur Entladung des eigenen schweren Inneren zu zwingen — so ähnlich stand wohl auch der Naum-

burger da. Und das ist es wohl auch, was ihn den gleichen Menschen so packend macht, die in Rembrandt und Beethoven das Leben der eigenen Seele schneller und ergriffener wiedererkennen als in Rubens oder Haydn; das aber ist es wohl auch, was ihn wieder anderen Geistern verdächtig machen könnte, jenen nämlich, denen auch jene anderen tragischen Naturen verdächtig sind. Ein Ausdruck sonderbarer Schwere liegt über allen Gestalten, in denen wir schon vor der Naumburger Hauptleistung unseren großen Künstler spüren. Sicher war er in Frankreich, sicher auch im deutschen Westen tätig, bevor ihn gegen Ende der ersten Jahrhunderthälfte Bischof Dietrich von Wettin an den Naumburger Dom berief. In Frankreich und im deutschen Westen wird neuerdings ihm überall nachgespürt — er reizt dazu, gefunden zu werden. Überall aber, wo einer ihn gefunden zu haben glaubt, da hat er jedenfalls eine Schwere der Form, einen Geist der Breite und schollenhaften Dichtigkeit verspürt. In Amiens, am Lettner von Chartres, in Metz, in Straßburg glaubt man ihn zu erkennen, jenseits von Naumburg noch in Hörburg, Meißen und Merseburg. Wir gehen hier nur kurz auf Mainz ein, wo Vöge ihn zuerst gefunden hat. Am Westlettner ist er tätig gewesen. Von ihm stammen die Reste eines Jüngsten Gerichtes im Kreuzgange und an der Nordosttüre des Mainzer Domes, die Seligen und Verdammten, falsch zusammengesetzt und stellenweise unsinnig ergänzt, dazu Maria und Johannes kniend vor dem Weltenrichter. Nach O. Schmitt gehört ihm auch der herrliche Kopf mit der Binde vom Ostlettner. Eine unheimlich schweigsame Beredheit, eine zähflüssige, wie noch von feuchter Erde triefende, langsam sickernde Form, von der kostbar träufelnden Schwere, wie die Farben des späten Rembrandt sie besitzen können, drückt sein Wesen aus. Es ist, als ob er spürte, wie der Boden um ihn härter wird. Um so härter führt er seinen Pflug, den Meißel, durch die Form und er erweckt sie, wie unter einem leisen Ächzen, zu zaubersattem Leben. Es sieht aus, als ob er, wie Michelangelo, nur selten hätte lächeln können. Auch an Claus Slüter möchte man unwillkürlich denken. Vielleicht war der Naumburger ein näherer Landsmann Slüters und Beethovens, ein Niederdeutscher aus dem Westen. Wir sprechen von dem Naumburger, und wissen doch recht sicher, daß er in Naumburg nicht allein tätig war. Aber bei der genossenschaftlichen Werkstattarbeit ist ein großer Einzelmensch immer als Beherrscher zu verstehen, der Gesellen, vielleicht sehr gute Künstler, zur Verfügung hat, der entwirft und selber ausführt, der aber auch entwirft und andere ausführen läßt, der anderer Arbeit anleitet und vielleicht im letzten Augenblicke überarbeitet, der aber in den großen Fällen wahrhaft herrscht; beim einen über das Handwerk, ohne

seine Seele ändern zu können, beim anderen vielleicht über die Seele, ohne ihm das Handwerk ganz beibringen zu können. In Naumburg jedenfalls kehrt man von allen unverkennbaren Unterschieden selbst des Wertes immer wieder zu dem einen Mittelpunkte zurück: hier herrscht einer, ein unverkennbarer Geist, eine bestimmte Seelenfärbung rings um sich verbreitend, ein Mensch, der in hohem Maße „Atmosphäre“ besaß, aus der er seine ganze Umgebung speiste. Er war ein geborener Meister des Reliefs vor allem. Als solcher muß er sich schon im Westen bewährt haben. Als solcher hat er den Mainzer wie den Naumburger Lettner geschaffen, dazwischen wohl den großen Gestaltenkreis des Westchores. Er braucht *einen* großen Hieb, wo die älteren Meister, in Bamberg wie in Straßburg, zahlreiche feinste Linien zogen; er kann mit drei trompetenförmigen Faltenrohren einen ganzen Mantel hinstellen. Er ballt und dichtet die Massen zu schweren, ungemein ausdrucksvollen Einheiten. Er versteht uns ahnen zu machen, eine brütende Erwartung, eine dumpfe, gewitterhaft geladene, grollende Spannung uns aufzuerlegen. Er läßt schon in Mainz ein Gesicht hinter einer Kapuze aufgehen, wie ein Gestirn über einem Berge, drohend, warnend, vorbereitend. Im ersten Relief des Naumburger Lettners erkennen wir diesen Gedanken, nur gesteigert, wieder: bei dem Apostel rechts. Wo dieser Meister Reliefgestalten in zwei Reihen hintereinander fügt, da scheinen die einzelnen Lebensräume sich zu bedrängen, einen geladenen Spannungsraum, eine erwartungsvolle Schwüle zu erzeugen. Er hat wohl auch Bamberg gekannt.

Das letzte, größte Wort spricht die staufische Spätklassik wieder an einem ungotischen Bauwerke! Denn nicht dies ist entscheidend, daß der Westchor die französische Gotik mit vollem Verständnis aufgenommen und verarbeitet hat — sondern, *daß* es überhaupt einen Westchor gibt! Und es gibt in Naumburg nun nur noch Innenraumplastik. Wie mit dem Eigensinne des Gealterten zieht sich die staufische Plastik auf das vom Ursprunge her ihr Gehörige zurück. Aber gleichzeitig wird der Sinn aller deutschen Mitarbeit in Frankreich, alles Lernens an wirklicher Bauplastik vollendet eingeschmolzen. Dieser Innenraum ist so einheitlich in der baulichen wie der plastischen Form, daß wir dem Bildhauer die Bestimmung auch der ersteren zudenken müssen. Diese Einheitlichkeit, jetzt, wo sie voll gewollt, ist eher noch größer als in Frankreich, aber sie kommt einer nur deutschen Form Gelegenheit zugute. Noch in Wimpfen i. T. wie im Kölner Domchore finden wir den gleichen Dienst der plastischen Gestalt im Innenraume: eine deutsche Form. Der Westchor ist eine abgeschlossene Welt für sich. Wer sie betritt, zwischen den leidenschaftlichen Gestalten der Trauernden, unter

den Armen des Gekreuzigten hindurch, der findet sich im letzten großen Heiligtume noch ungebrochen staufischer Kunst. Hier ist alles ungewöhnlich; schon die Aufgabe ist es, ebenso die Ordnung, und schon die Ungewöhnlichkeit ist deutsch. Ein Vorderjoch, gleichseitiges Viereck, mit wuchtigem sechsteiligem Gewölbe, ist durch breiten Gurtbogen mit einem Chorschluß aus fünf Seiten des Achtecks verbunden. Zwölf Standbilder sind da vereinigt, vier einzelne im Vordergrunde (zwei Männer und zwei Frauen einander schräg gegenüber), zwei Paare an den Diensten des großen Quergurtes, vier Männer im Chore; sie alle in einiger Höhe, in einem zweiten, von einem Laufgang durchbrochenen Geschosse. Die Wand ist in zwei Schalen zerlegt, und diese dunklen Durchbrechungen betonen noch einmal das Räumliche, helfen noch einmal dazu, jeden Ausdruck schwebender Säulenfigur zu vermeiden, obwohl überwiegend die Gestalten an die Dienste angelegt sind. Allenfalls läßt sich diese Anordnung mit jener der Straßburger Evangelisten vergleichen. *Wie diese* also läßt sie sich mit der französischen gerade *nicht* vergleichen!

Was aber ist dargestellt? Keine Heiligen, sondern vor zweihundert Jahren verstorbene Menschen, die zum Dombau beigetragen haben, die für den neuen Dom gegen den älteren, ehemaligen von Zeitz zeugen sollen und dadurch ihr Recht erhalten; dennoch nicht Heilige, wie sie die gotische Kunst Frankreichs (außer den Königen) ausschließlich zuläßt, sondern einfach *Menschen*, höchst menschliche Menschen, zum Teil mit bedenklichen Charakterzügen, mit einer bösen Geschichte behaftet; gleichviel — sie werden dargestellt und das bleibt eine Kühnheit, noch ungewöhnlicher als schon die der Anordnung; eine deutsche Kühnheit, eine deutsche Ungewöhnlichkeit. Schon im Ausschreiben des Bischofs Dietrich von 1249 werden elf weltliche Stifter ausdrücklich genannt. Nur einer davon, eine Frau, fehlt, zwei Männer sind dafür eingetreten: Timo von Köstritz und Thietmar, die unheiligsten gerade, die bedenklichsten, ein Mörder und ein durch Fallen im Gottesgerichte ausgewiesener Verräter. Alle sind obendrein in der Tracht der Zeit dargestellt, sie sind gekennzeichnet nach geschichtlich wahren Zügen, die der Meister gekannt; sie wirken wie Bildnisse, aber sie sind es nicht in engerem Sinne. Sie sind ein Geschlecht aus dem Blute des Plastikers, der sie ersann. Daß sie breit und stämmig sind, liebt man durch den Eindruck der „halbslawischen Mischbevölkerung“ um Naumburg zu erklären. Indessen ist die Breite als Form schon in den früheren Werken des Meisters angelegt. Sie liegt ihm. Hier aber führt sie zur ersten Selbstdarstellung eines mittelalterlichen Volkes. Durch ihre Breite und Stämmigkeit gerade weisen sich diese Gestalten als Deutsche aus, als Landsleute von

Luther und Leibniz, von Bach und Händel, von Beethoven und dem Großen Kurfürsten, von solchen Gestalten also, die auch in ihrer Kunst oder ihrem Denken oder ihrer Politik den breiten Brustkasten, den vollen warmen Ton bezeugen, der nicht anders auch der staufischen Baukunst zugehört. Die Naumburger Ritter geben gleichsam die gesunde Urform jener späteren großen Geister. Es ist ein Maß an Beobachtung des Wirklichen eingetragen, das die Grenzen des Zeitalters überraschend ausweitet. Erste Selbstdarstellung eines Volkes — auch hier wieder sind wir den anderen voraus, weniger gebunden, weniger einseitig, weniger folgerichtig und dadurch zur plötzlichen Erstürmung befähigt! Selbstverständlich, das hat mit „Renaissance“ nichts zu tun, das fühlt sich noch ganz im Dienste der Kirche und ihres Baues; aber darinnen richtet sich diese Kunst doch mit erstaunlicher Kühnheit ein. Es ist hier *ein* Geschlecht, aber starke Unterschiede sind da, auch verschiedene Grade des Klassischen. Am reinsten tritt dieses wohl in Ekkehard und Uta und in „Gepa“ auf, demnächst in der herrlichen Gerburg, dann in Dietrich. An der „Gepa“ möge man sich den Umschwung gegenüber Bamberg klarmachen. Sie macht es uns besonders leicht. Auch hier ist im Gewande eine Stand- und eine Spielbeinseite deutlich, in Spiegelverkehrung der Bamberger Elisabeth entsprechend. Wo aber bei jener die Falten in reichsten Wellen hinabstürzen, da stehen hier ein paar große Rohre. Und wo in Bamberg die Gewandung über dem Spielbein wie feucht angeklatscht in zahlreiche Knitterungen zerlegt wird, da genügen in Naumburg ein paar scheinbar regellose Einhiebe, ein paar keilförmige Mulden. Die Falte ist keine verwirklichte Linie mehr, sondern die Gegenpiegelung einer Massenform. Auch der Werkstoff ist ein Stoff des Massengefühles, Kalkstein, nicht weich-feiner Sandstein. Schon im Gesichte Gepas umfängt uns die Schwermut, die doch wohl mehr die des Meisters selber ist, als die Eigenschaft der Gestalt als gedachter Person. Immerhin war es begreiflich, wenn man in dem (höchst anfechtbaren) Glauben, hier sei eine geschichtlich bezeugte Gepa gegeben, sich an die Erzählung des Gosecker Mönches erinnert fühlte: von der gemütskranken Nonne und Witwe, die murmelnd mit dem Gebetbuche gegangen sei. Der Gedanke des Buches in dieser besonderen Lebendigkeit geht wieder einmal über jede kathedralplastische Möglichkeit weit hinaus. Zugleich ist eine Schönheit und *Feinheit* des Empfindens, ein Bewußtsein von der Beredtheit der Hand wirksam, das einziger Art ist. In Uta ist dies noch gesteigert. Diese Verbindung von Zartheit und Fülle ist unerreicht geblieben, wie sie ohne Vorbild ist. Uta und Ekkehard (Abb. 67) sind das einzige wirkliche Paar auch der Form nach. Die Größen von Mann und Frau sind vollendet abgestimmt, das

menschliche Verhältnis zwischen dem älteren Beschützer und dem mädchenhaft jungen Weibe ist wahrhaft gemeistert. Hier spürt man einen einheitlichen Gesamtwurf. Auch bei Uta erweist sich das echt naumburgische Massengefühl. Nur ein solches konnte die unmöglich scheinende Aufgabe lösen, das Durchschimmern eines schlanken Frauenarmes unter einem dichten Lodenmantel mit ein paar Meißelhieben eindringlich zu machen. Und wie geht dieser junge, reine Kopf hinter der Schutzwand des Mantelkragens gestirnhalt auf! Wie ist der Kopf selbst mit einem geringsten Maße von Linien ganz aus der starken Masse herausgeholt! Die Tatbereitschaft im Manne, nicht nur durch das Haupt und durch das Halten des Schwertes, sondern auch durch das spielend-lässige, sicher sehr höfische Aufziehen des Schwertriemens auf den linken Unterarm betont, diese Tatbereitschaft in ihrer inneren Beziehung zu der beschützten jungen Frau — auch das ist Kunst des Gegensatzes, aber nicht in so schroffem Auseinandertreten, wie es der Bamberger und Magdeburger Kunst gelegen hatte, sondern in einer echt naumburgischen Verdichtung gegeben. Ein Blick auf das Paar gegenüber, Hermann und Reglindis, gibt den Ergänzungsbeweis. Hier nämlich fehlt die innere Einheit. Die Figuren sind nicht einmal ganz stilgleich; obendrein ist die Frau zu groß für den Mann. Beide belehren über verschiedene Möglichkeiten der Abwandlung des Klassischen. Das Vorbild der Reglindis ist für die Gewandbehandlung die herrliche Gerburg. Was bei dieser noch echte plastische Fülle hat, wird bei Reglindis zur Aufschrift. Hier geht das Plastische zurück, das Klassische. Eine nächste Folge schon wird das Grabmal des Grafen von Gleichen in Erfurt sein. An diesem erheblich zurückstehenden Werke ist das Flach- und Schriftlich-Werden des ehemals Klassisch-Plastischen unverkennbar in genauer Richtung fortgesetzt. Der Kopf der Reglindis freilich erstaunt. Seine Nähe zu Magdeburg, seine Verbindung insbesondere mit dem Kopfe des Verkündigungse Engels ist zuzugeben. Dennoch ist nicht sicher, ob er nicht doch von der gleichen Hand stammt wie die Uta. Die gleiche Großzügigkeit war in beiden am Werke. Hermann dagegen gehört zu einer ganz anderen Gruppe; er weist schon auf die noch dumpferen Formen des Lettners hin, auf eine Verschwärzung und Versackung der Masse, nicht auf eine flächige Verselbständigung der Linien. In diese Richtung zeigt er mit Sizzo, Thietmar, Konrad gemeinsam. Nur sind diese drei Gestalten höchstens noch Entwürfe des Hauptmeisters. Der Grundgedanke des Thietmar ist besonders gewaltig, die Verwirklichung des Meisters nicht würdig. Es gab auch wohl neben diesem Künstler einen zweiten, der mehr wie ein jüngerer Bruder wirkt. Er hat die mehr lyrischen Figuren des Timo und des Wilhelm geschaffen; wohl



71. Kaiserin Adelheid



72. Kaiser Otto

An der Chorwand des Domes zu Meißen





73. Magdalena



74. Laurentius

In der Vorhalle des Domes zu Münster

auch den heiligen Ludwig von Reims. Timo steht noch auf der Grenze zum Hauptmeister, aber er trägt schon den Wilhelm in sich. Dieser — kein brütend dumpfer Grollender wie Timo, bei dem selbst die Haare wie unter bleiernem Gewitterhimmel schwer herabhängen, die Backen böse aufgeblasen sind, — dieser vielmehr eine feine und pflanzenhaft schmiegsame Figur, nimmt schon Züge des 14. Jahrhunderts voraus. Er ist „wie von unsichtbaren Händen gebogen und gequält“. Hier spricht ein wohl brüderlicher, doch etwas anders angelegter Geist. Gerburg aber kann auch zur Maria des Lettners hinüberführen. Das ist eine großartig tragische Figur, ein wenig bambergischer als alles übrige, dennoch tief naumburgisch. Sie redet wirklich, ihre scharf ausgemeißelten Schmerzenslinien werden einst in trauernden Gottesmüttern mit dem toten Sohne auf dem Schoße wiederkehren. Sie blickt nicht zu dem Sohne. Die Wechselburgische Grundform ist bei diesem beibehalten, doch ein völlig neues Erlebnis gewonnen. In ähnlichen Verhältnissen hat auch der Kleinmeister Niccolo Pisano seinen Gekreuzigten gehalten, antikischer noch, aber von ähnlichem Zeitgeiste getragen; nur daß er am Beginne (für Italien) und der Naumburger schon am Ende (für Deutschland) stand, und daß der Naumburger weit Großartigeres nicht nur im Maßstabe, sondern in der ganzen Durchbildung leistete. Eine zugleich bäuerliche und königliche Kraft lebt hier. Dem Sinne nach haben wir zugleich in der ganzen Gruppe eine sehr deutsche Zusammenziehung verschiedener Werte: das Triumphkreuz ist herabgezogen, es ist zugleich der „Laienaltar“ vertreten (da die Laien nicht in den Chor kommen dürfen), und schließlich ist Christus auch noch Pforte (Abb. 68). Sehr verschiedene Zwecke, und alle vereinigt. Im Johannes überschlägt sich schon fast der Wille, der im Wilhelm sich meldete. Der Trauernde (Abb. 69), abgewendet unter der Qual allzu großen Schmerzes, bricht in Klagen aus, die bis an die Grenze des monumental noch Zulässigen gehen. Will man hier verwerfen, so möge man es tun, aber man verwirft dann Deutschland selbst, dessen kennzeichnende Leistung gerade der Mut zum Schmerze ist, man verwirft das Volk Grünewalds.

Wir sind schon beim Lettner. Er mag im ganzen später als die Statuen, wird mit den letzten von ihnen gleichzeitig sein. Was hier an Dramatik erreicht ist, das ist — Shakespeare in der Form plastischer Sichtbarkeit. Die Werke sagen mehr als jedes Wort (Abb. 70). Sie haben sich inzwischen die Deutschen erobert; es bedarf für sie keiner Rechtfertigung mehr. Sie drängen Gestalten in immer überraschend neuen Wendungen zusammen, sie finden Formen des plastischen Daseins in einer so einfach geballten Rundung wie bei der Magd der Verleugnung, und solche leidenschaftliche

Seelensteigerungen, wie beim Pilatus. Sie können Nächtlichkeit uns einzaubern — durch plastische Gestalt. In ihnen brütet und wogt eine gewaltige, alte, späte Seele; es ist die gealterte Seele des Staufischen.

Diese alte große Seele lebt sich in Meissen zu Tode (Abb. 71, 72). Einige Gestalten, wie besonders der Zacharias, können wohl noch dem großen Naumburger selber zugetraut werden. In anderen, wie in Otto und Adelheid, beginnt die Naumburgische Seelenhaftigkeit einzufrieren, das Gestaltliche sich zu verblocken, der Ausdruck aus beiden Gründen sich leicht zu übertreiben (das Lächeln der Adelheid!). Verblockung und Verstarrung beginnen; in Frankreich waren sie längst da. Vergleicht man die in den 60er Jahren für St. Denis geschaffenen Königsgrabmäler, so wird man sich erst ganz bewußt, wieviel „unzeitgemäßer“ Naumburg war, um wieviel großartiger und schöner, nämlich immer noch staufisch.

Es wurde nur eine Auslese getroffen. In Bayern, gar in Österreich würde man mit Staunen feststellen, daß hier noch die archaischen Vorstufen des Klassischen überwiegen, bis sehr plötzlich schon seine Spätformen auftreten. Die Regensburger Verkündigung und der Erminold von Prüfening sind solche nachstaufige Spätformen; sehr großartig noch, doch schon in steifer Verfrüfung. Man sucht fast ganz vergeblich nach Zeugnissen einer gesunden Entwicklung bis dahin. Man trifft auf eine Ausnahme, die herrlich vornehme Hemma von St. Emmeram zu Regensburg. Aber sie steht in dieser Stadt einsam. Ihr vornehmes, wahrhaft adeliges Gesicht, das mondhaft still zu leuchten weiß, setzt die beste Entwicklung, wie sie in Naumburg gegipfelt hatte, voraus; der Unterkörper friert auch hier schon gleichsam ein. Die Gestalten der Landshuter Schloßkapelle bezeugen einen einmaligen, zufällig wirkenden Einstrom von Straßburg her, zeigen also einen staufischen Charakter. Dagegen ist die Plastik, die das Regensburger Schottenportal umgibt, zwar voller Reize für den Deuter und sicher nicht ohne Reize auch für den späten Beobachter und Liebhaber archaischer Form; aber, wenn wirklich hier schon das 13. Jahrhundert spricht, so ist das nur ein Beweis, daß dieses Gebiet vom Klassischen ausgeschlossen war. Und wir kennen auch den Grund: Bayern war nicht karolingisches Kerngebiet. Dieses aber, das den ersten Kampf um die monumentale Baukunst wie um die Erscheinungswelt aufgenommen hatte, verdiente und erwarb auch allein den ersten großen Sieg. Ganz andere Ströme sind in Bayern zu spüren: das, was man (irreführend übrigens) „Protorenaissance“ genannt hat, das Gegenteil jedenfalls eines klassischen Gleichgewichtes zwischen Lebendigkeit und großem Stile. Die Plastik der Stephanskirche in Wien, später als Naumburg begonnen, ist nur verständlich als kolonialer Ausläufer dieser bayrisch-

lombardisch-südwesteuropäischen Richtung. Auch die Wessobrunner Figuren des Münchener Nationalmuseums, wenn sie wirklich erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sind, können nur als in archaischem Sinne vorzügliche Leistung, aber doch eben als archaische Nachzügler verstanden werden — zu einer Zeit, wo im Norden sogar die Klassik zu Ende ging.

Auch Westfalen hatte dieses Mal eine Nachzüglerkunst. Paderborn und Münster zeigen in ihrer Portalplastik schwerfällige, stilgeschichtlich zurückgebliebene Leistungen. Nur in Münster erheben sich plötzlich Spätformen, die den naumburgischen fast anzuschließen sind: so Laurentius und die Magdalena (Abb. 73, 74).

Die Grabplastik rings um die großen Hauptstätten gewährt noch einige Überraschungen. Hier ist die Überlieferung sicher sehr lückenhaft. Der Graf Sayn (Germanisches Museum) mag um 1240 entstanden sein; ein großartig ernstes Werk der Holzplastik, mit seltsamer Randbewegung um einen monumentalen Kern. Die Grabmäler von Frauenroth lassen sich am besten doch wohl von der sächsischen Kunst herleiten. Das Dedo-Grab in Wechselburg steht ihnen näher, als man wahrzunehmen gewohnt ist. Hier ist noch eine wahre und wahrhaft ritterlich empfundene Plastizität.

Im ganzen ist zu sagen, daß Naumburg schon die letzte reine Höhe des Staufischen darstellt. Sein Meister ist offenbar schon alt, er ist aufgewachsen noch in der starken Zeit der Staufik. Als später, alter Mensch verleiht er ihr die Krönung. Er aber ist echtester Statuariker. Vergessen wir doch dieses nicht! Er gibt den Gestalten eine Schwere, dabei eine ideale Wirklichkeit und Wirksamkeit, die im 13. Jahrhundert einzig und von Frankreich auch nicht einmal geahnt ist; eine Schwere und Festigkeit zugleich, der gegenüber alles Italienische gar noch als völlig in der Wiege liegend erscheint. In Naumburg vollendet sich der Beweis, daß nur der Deutsche, obwohl auch er nur für kurze Zeit, eine plastische Standkraft zu gewinnen verstand, die jener der Griechen nahe war. Das Volk Hölderlins hat diese einzige wahre Statuenkunst Europas hervorgebracht. Es war dem Griechentume zu jener Zeit näher als der späte Dichter, dessen Sehnsucht, ihm ungeahnt, längst erfüllt war. Wir aber müssen davor stehenbleiben in Ehrfurcht und Dank. Plastik und immer wieder Plastik mußte sein, was dieses Zeitalter als Höchstes gab. Schon seine Baukunst konnten wir als Plastik verstehen. Noch blicken wir nicht auf die gleichzeitige Malerei. Eine spätere Darstellung wird an ihr den Aufstieg des Neuen zu messen suchen: den Aufstieg der Malerei seit dem 14. Jahrhundert, der zugleich ein Aufstieg des Bürgerlichen gewesen ist.

Wir schließen unsere Betrachtung bei dem Ende der Kaiserzeit und dem Ende der Ritterkunst. Denn mit der Ritterkunst des 13. Jahrhunderts ging auch unsere große Kaiserzeit zu Ende. Überblickt man sie in der tragischen Größe ihrer Taten, der unvergleichlichen Gewalt ihrer Schöpfungen im ganzen, so erscheint das Staufische als ihre letzte Höhe, fast als ihr letzter Sinn. Noch herrscht hier ein ungebrochen breites und wuchtiges Grundgefühl. Es meistert gewaltige Baumassen, es gliedert sie, ohne sie zu opfern, es denkt von inneren Mittelpunkten, von inneren Achsen aus. Es erreicht aus dem gleichen Mittengefühle eine Lebendigkeit, die Stil hat, es erobert den *Menschen* als Gestalt der Kunst: die erste und letzte, nie wieder betretene Höhe einer klassischen Plastik.

Es hätte sie aber nie erreicht, wäre nicht geschehen, was die große Tat des Karolingischen war: die Wendung zum monumentalen Steinbau und die Wendung zur Darstellung der Erscheinungswelt. Einmal mußte beides kommen. Da beides in einer verwandten Kultur vorher erreicht war, da man daran nicht vorbei gehen konnte, so verdient wohl der die größte Ehre, der am frühesten und klarsten sich dazu entschloß. Dies tat das karolingische Zeitalter. Das karolingische Land aber, soweit es in Nordfrankreich überging und schließlich französisch wurde, das karolingische Land erst recht, soweit es die germanische Sprache behielt und die anderen, wirklich artnahen Stämme, besonders aber die Sachsen, die starken Träger der ottonischen Kunst, gewann und also mit diesen deutsch wurde — dieses und nur dieses hat Europas einzige Klassik im 13. Jahrhundert erreicht. Wer mit Stolz auf Straßburg, Bamberg oder Naumburg blickt — und dies tun wir heute alle —, der muß also auch mit Dank auf das Karolingische zurückschauen. Schon was es zu seiner eigenen Zeit leistete, war *unsere* Leistung. Was es leistete, sah in jedem Punkte anders aus, als die Kunstwelt des Mittelmeeres, ohne die es dennoch nicht geworden wäre. Seine Kunst war keine mißverständene, schlecht nachgeahmte, falsch abgeschriebene Mittelmeerkunst, sondern eine frühe, eine junge, die durch das fremde Alte mit eigenen Kräften zu eigenen Lösungen vorstieß. Nur weil die Menschen, die das Karolingische trugen, jung waren und am Alten lernten, konnten sie die erste Reife einer Klassik für später anbahnen. *Nur weil es eine karolingische Kunst gegeben hat, konnte es eine staufische geben*. Ja, nur *wo* es karolingische Kunst gegeben hat, ist staufische Kunst entstanden. Das Staufische ist die notwendige Folge der karolingischen Willenstat.

Diese ganze ungeheure Kaiserzeit und ihre Kunst bildet eine geschichtliche Einheit. Sie bildet die Grundlage für alles, was Deutschland auch später geleistet hat. Dies verkleinern oder gar nicht sehen zu wollen, hieße

unser schwer ringendes Volk um den Dank an sich selber berauben, den die unvergeßlichen Formen seines Wesens in einer früheren Zeit verdienen. Damals war Stil da, weil Glaube da war, weil Vornehmheit da war, eine selbstverständliche Sicherheit des Gefühles. Nicht *das* also könnte uns Heutigen ein Ziel heißen: diese Zeit nun einmal endlich zu überwinden, wie es früher der Fortschrittsglaube predigte. Unsere ganze Hoffnung müßte es sein, das Volk selber und als Ganzes ritterlich zu machen und dadurch eine Zeit zu finden, die zwar sicher so noch niemals da war, die nie das gleiche sein könnte wie das Mittelalter, die aber mit diesem entscheidende Züge teilen sollte: die Würde des Dienstes, die Kraft gemeinschaftlichen Glaubens, die Sicherheit des Stiles. Gewiß war jene große Zeit keine Zeit wissenschaftlicher Forschung. Sie ergriff ein ganz anderes. Sie ergriff die *große Form*. Wissen kann sie zerstören, Glaube allein kann sie möglich werden lassen. Ein Zeitalter, das wieder Glauben hätte, nun aber ohne sein Wissen zu verlieren, wäre ein großes und denkbare Ziel. Wer ihm zustrebt, hilft nicht, das Mittelalter zu überwinden, sondern es wiederzufinden.

---

...

...

## ABBILDUNGEN-NACHWEIS

Alinari, Florenz . . . . .	1
Bayerische Staatsbibliothek, München . . . . .	14
Bildarchiv des Rheinischen Museums, Köln . . . . .	20, 26, 32, 33, 45
Bissinger, Erfurt . . . . .	18
Deutsches Museum, Berlin . . . . .	34
Giraudon, Paris . . . . .	8
Greischel, Magdeburg . . . . .	64
Gundermann, Würzburg . . . . .	57
Hatzold, Magdeburg . . . . .	25
Hege, Weimar . . . . .	16, 27, 28, 42, 59, 60
Kunsthistorisches Seminar, Marburg . . . . .	15, 22, 51, 62
Landesbildstelle, Dresden . . . . .	71, 72
Leonhardt, Leipzig . . . . .	3
Lindemann, Münster . . . . .	48
Reusch, München . . . . .	13
Staatliche Bildstelle, Berlin . . . . .	4
	9, 10, 17, 24, 29, 30, 35, 39, 40, 41, 43, 46, 47
	49, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 65, 66, 68, 69, 70
Stoedtner, Berlin . . . . .	7, 50, 73, 74



ABBILDUNGEN-NACHWEIS

1	Abbild. Platte
11	Abbild. Platte
12	Abbild. Platte
13	Abbild. Platte
14	Abbild. Platte
15	Abbild. Platte
16	Abbild. Platte
17	Abbild. Platte
18	Abbild. Platte
19	Abbild. Platte
20	Abbild. Platte
21	Abbild. Platte
22	Abbild. Platte
23	Abbild. Platte
24	Abbild. Platte
25	Abbild. Platte
26	Abbild. Platte
27	Abbild. Platte
28	Abbild. Platte
29	Abbild. Platte
30	Abbild. Platte
31	Abbild. Platte
32	Abbild. Platte
33	Abbild. Platte
34	Abbild. Platte
35	Abbild. Platte
36	Abbild. Platte
37	Abbild. Platte
38	Abbild. Platte
39	Abbild. Platte
40	Abbild. Platte
41	Abbild. Platte
42	Abbild. Platte
43	Abbild. Platte
44	Abbild. Platte
45	Abbild. Platte
46	Abbild. Platte
47	Abbild. Platte
48	Abbild. Platte
49	Abbild. Platte
50	Abbild. Platte
51	Abbild. Platte
52	Abbild. Platte
53	Abbild. Platte
54	Abbild. Platte
55	Abbild. Platte
56	Abbild. Platte
57	Abbild. Platte
58	Abbild. Platte
59	Abbild. Platte
60	Abbild. Platte
61	Abbild. Platte
62	Abbild. Platte
63	Abbild. Platte
64	Abbild. Platte
65	Abbild. Platte
66	Abbild. Platte
67	Abbild. Platte
68	Abbild. Platte
69	Abbild. Platte
70	Abbild. Platte
71	Abbild. Platte
72	Abbild. Platte
73	Abbild. Platte
74	Abbild. Platte
75	Abbild. Platte
76	Abbild. Platte
77	Abbild. Platte
78	Abbild. Platte
79	Abbild. Platte
80	Abbild. Platte
81	Abbild. Platte
82	Abbild. Platte
83	Abbild. Platte
84	Abbild. Platte
85	Abbild. Platte
86	Abbild. Platte
87	Abbild. Platte
88	Abbild. Platte
89	Abbild. Platte
90	Abbild. Platte
91	Abbild. Platte
92	Abbild. Platte
93	Abbild. Platte
94	Abbild. Platte
95	Abbild. Platte
96	Abbild. Platte
97	Abbild. Platte
98	Abbild. Platte
99	Abbild. Platte
100	Abbild. Platte



v. 8. 50

h. 10





03SE1788

P  
03

PINDEP  
Die Kunst  
der  
deutschen  
Kaiserzeit

SE  
1788