



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die Salische Kunst

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

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 Geschichtsdanken 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

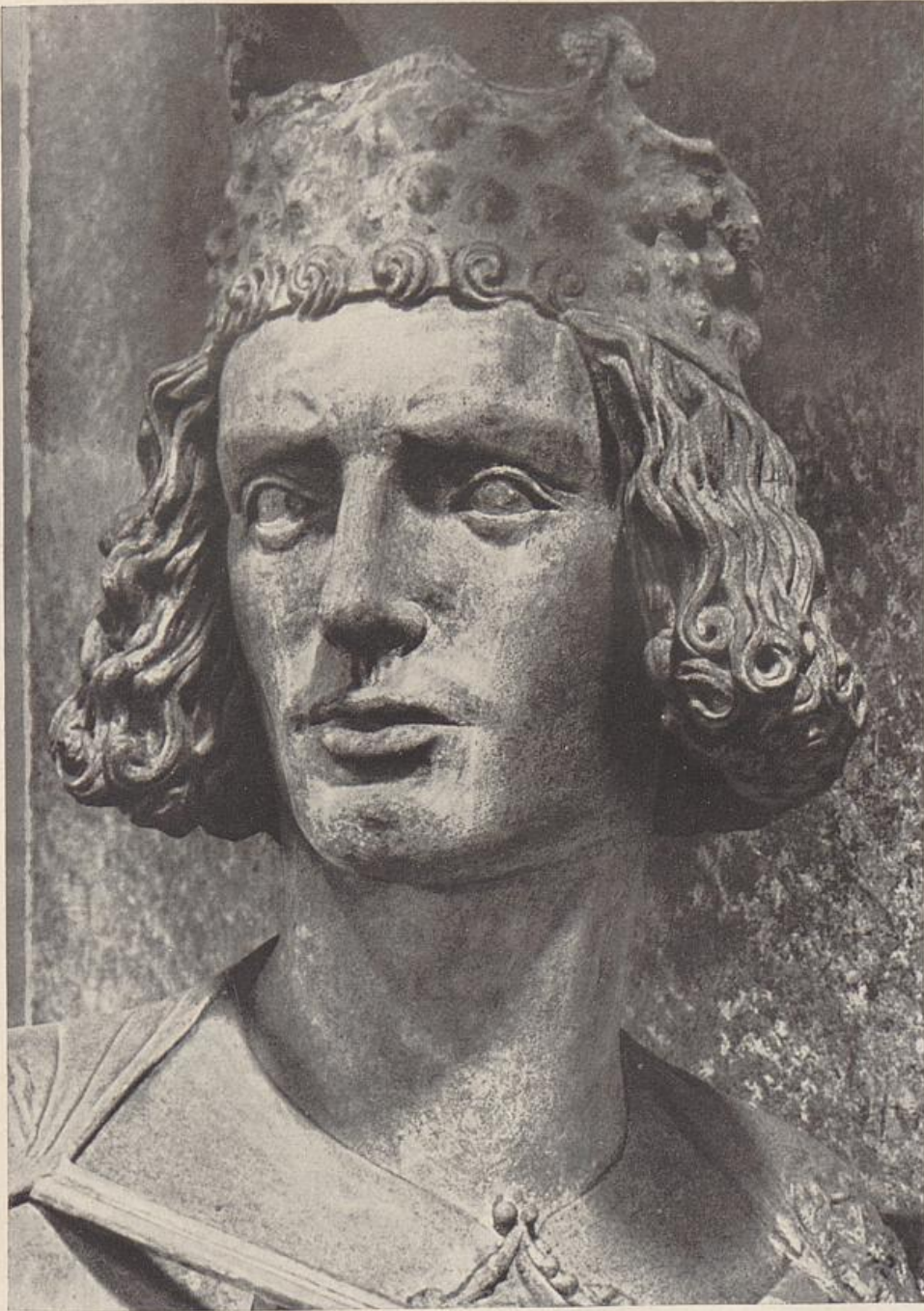
Überwiegen gemeinsamer Herkunft und gemeinsamer Begegnungen stammt, zuletzt aus dem Karolingischen. Für die vorhergenannten so großartigen und schönen Bauten hätte das Karolingische kaum da zu sein brauchen, für uns alle ist es unerläßliche Voraussetzung. Erst auf der Höhe des Mittelalters wachsen auch 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 Maurmünster (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

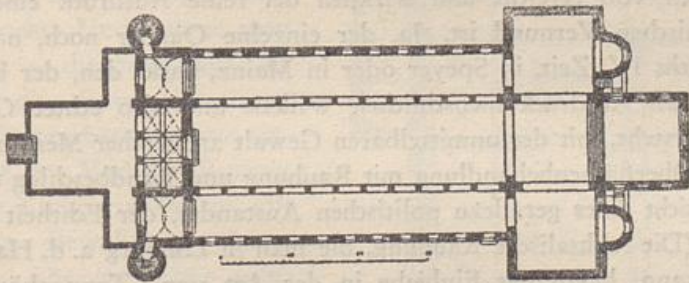


Fig. 10. Limburg a. d. Haardt. Stiftskirche

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-

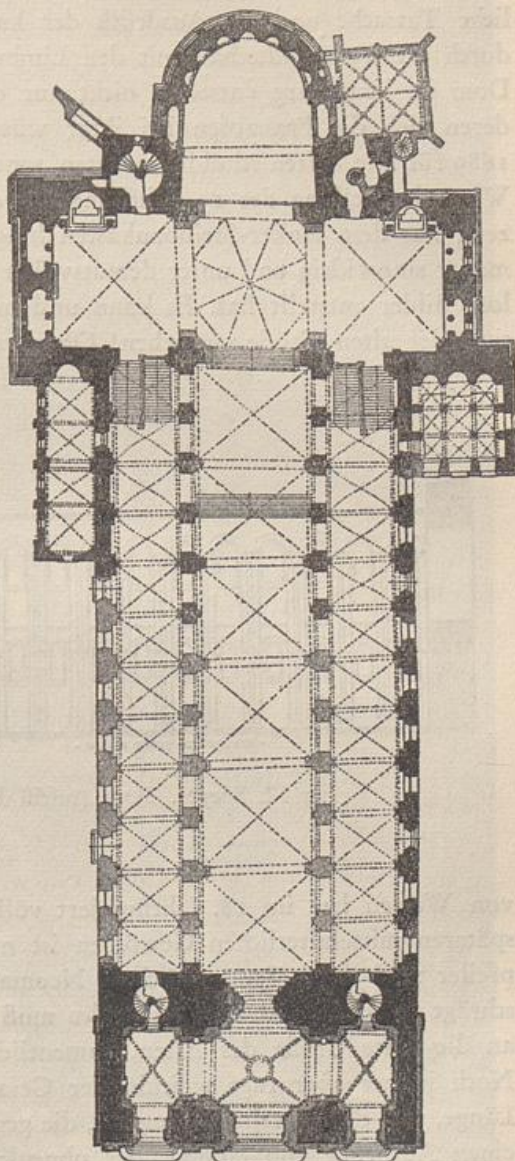


Fig. 11. Speyer. Dom

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

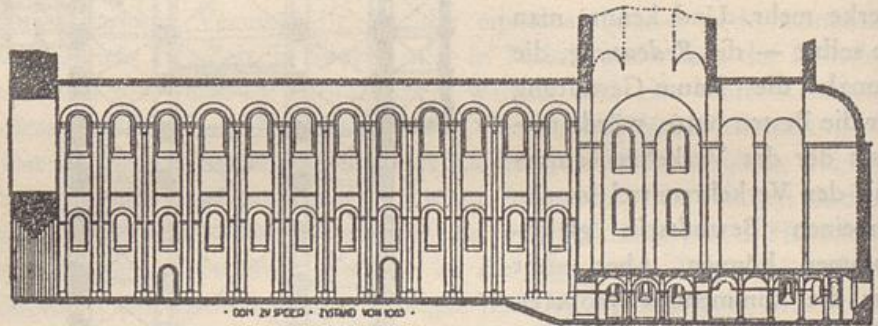
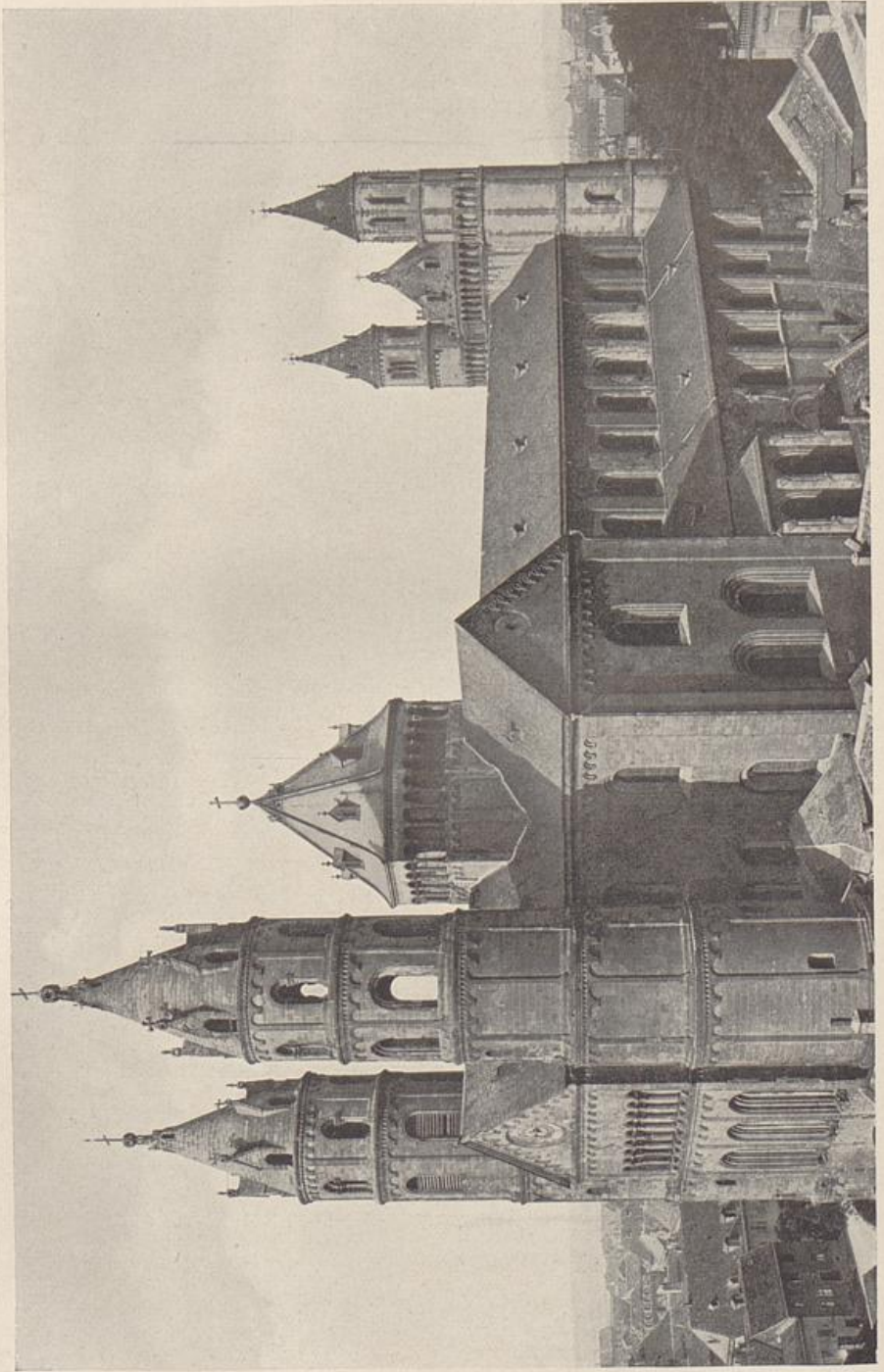


Fig. 12. Speyer. Dom, Aufriß des Urbaues (Kautzsch)

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!

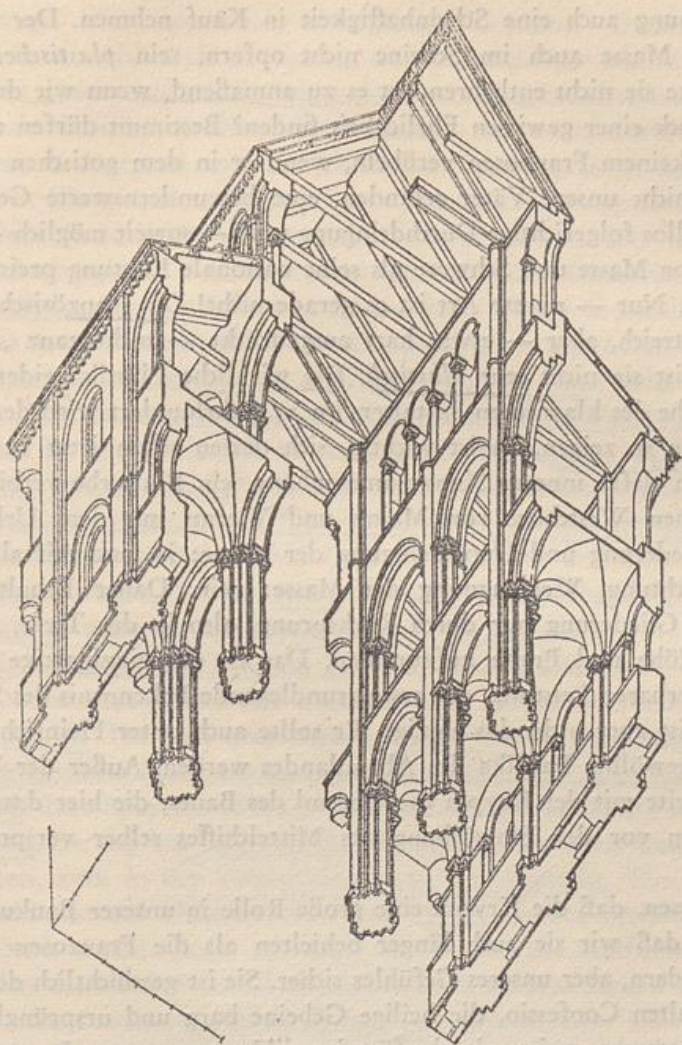


Fig. 13. Caen. St. Etienne (Gall)

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 Cambrai, 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 Kaiserdome, 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 un verwandt, 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. Neuromanik 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 Hirsaus 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-

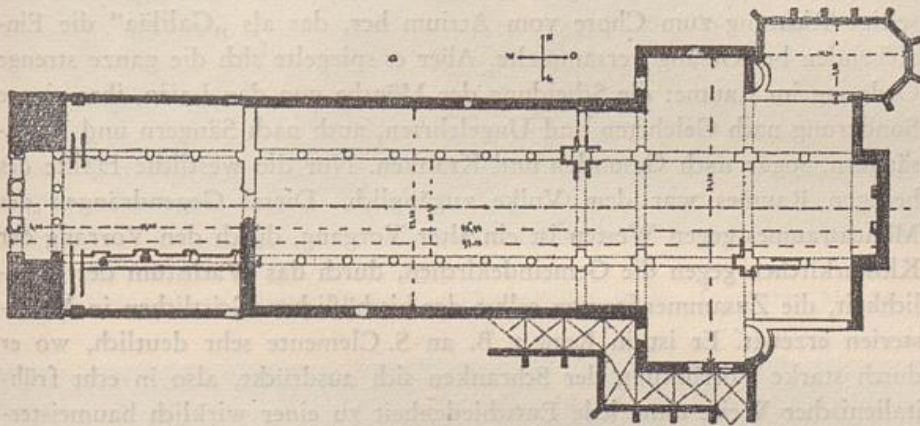


Fig. 14. Hirsau. St. Peter und Paul

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 Bronzetüre. 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

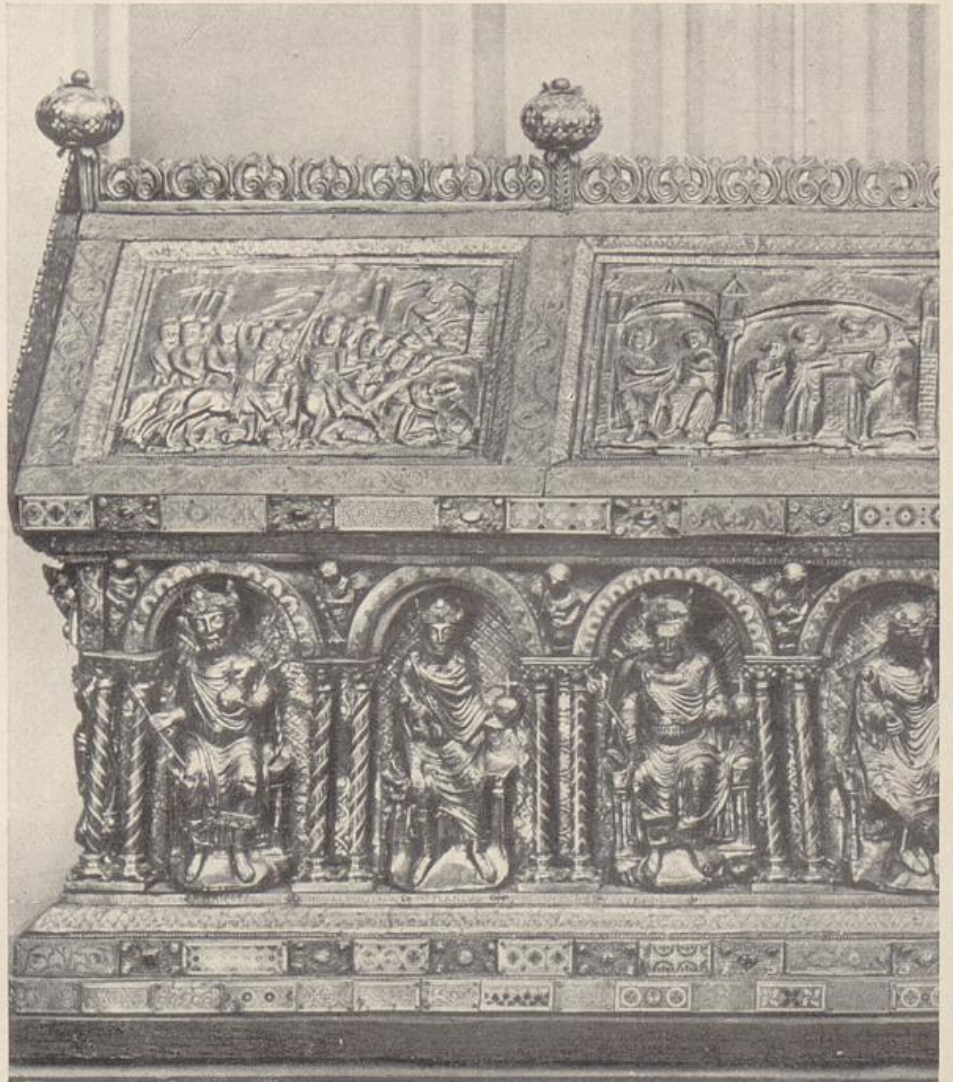
Stück. Der inschriftlich als „Heiliger und König“ Gepriesene gilt als Widukind. Tatsächlich kommt dieser unter den Heiligen vor. Die Kirche sah nur seine Bekehrung, so wie eine heutige Richtung der Geschichtsbetrachtung nur seinen vorangehenden Widerstand sieht. Zur geschichtlichen *Gestalt* gehört freilich 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 Gültigen 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 reichenauische 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 kühlere
u. Plastizität*

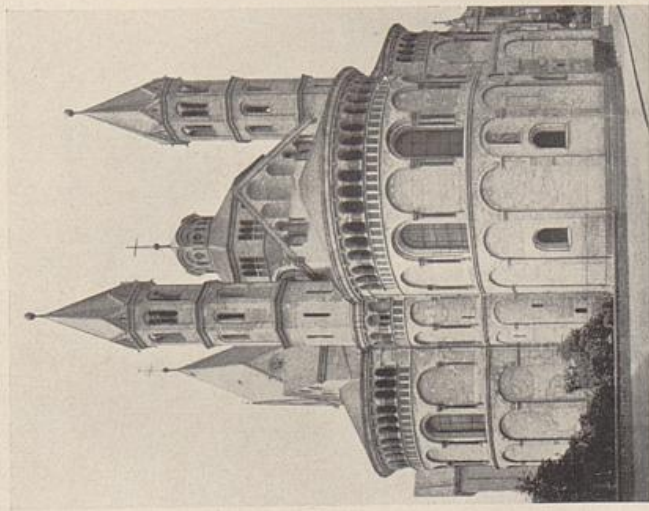
Es kann gelegentlich sogar so aussehen, etwa im Goslarer Evangeliar aus der Zeit Heinrichs IV., als ob eine unmittelbare und fast bewußte Rückbeziehung auf jenes geschichtliche Vorgestern eingetreten sei. Wichtiger und weit deutlicher ist die gesteigert-verwandelte Wiederkehr der monumentalen Achsengerechtigkeit. 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. Duster 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.

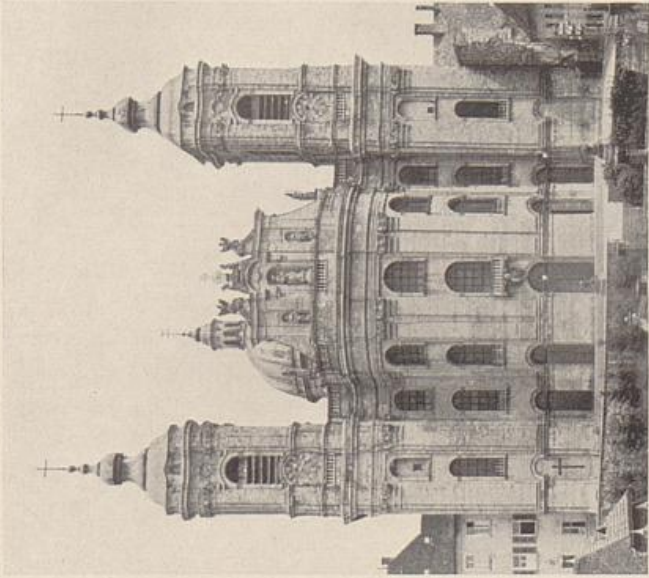
Die salische Spätzeit überliefert uns einmal auch einen bedeutenden Künstlernamen: es ist Roger von Helmarshausen, ein großer Goldschmied, der in der Wesergegend gearbeitet hat. Er hat seinen Ruhm durch seine Tragaltäre gefestigt, Reliquienkästen, mit feinbearbeitetem Metall überzogen. Dieser deutsche 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.