



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

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

geschichtliche Betrachtungen

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1937**

Die Kunst des Staufischen Zeitalters

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

## DIE KUNST DES STAUFISCHEN ZEITALTERS

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



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

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

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



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

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



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

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



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



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

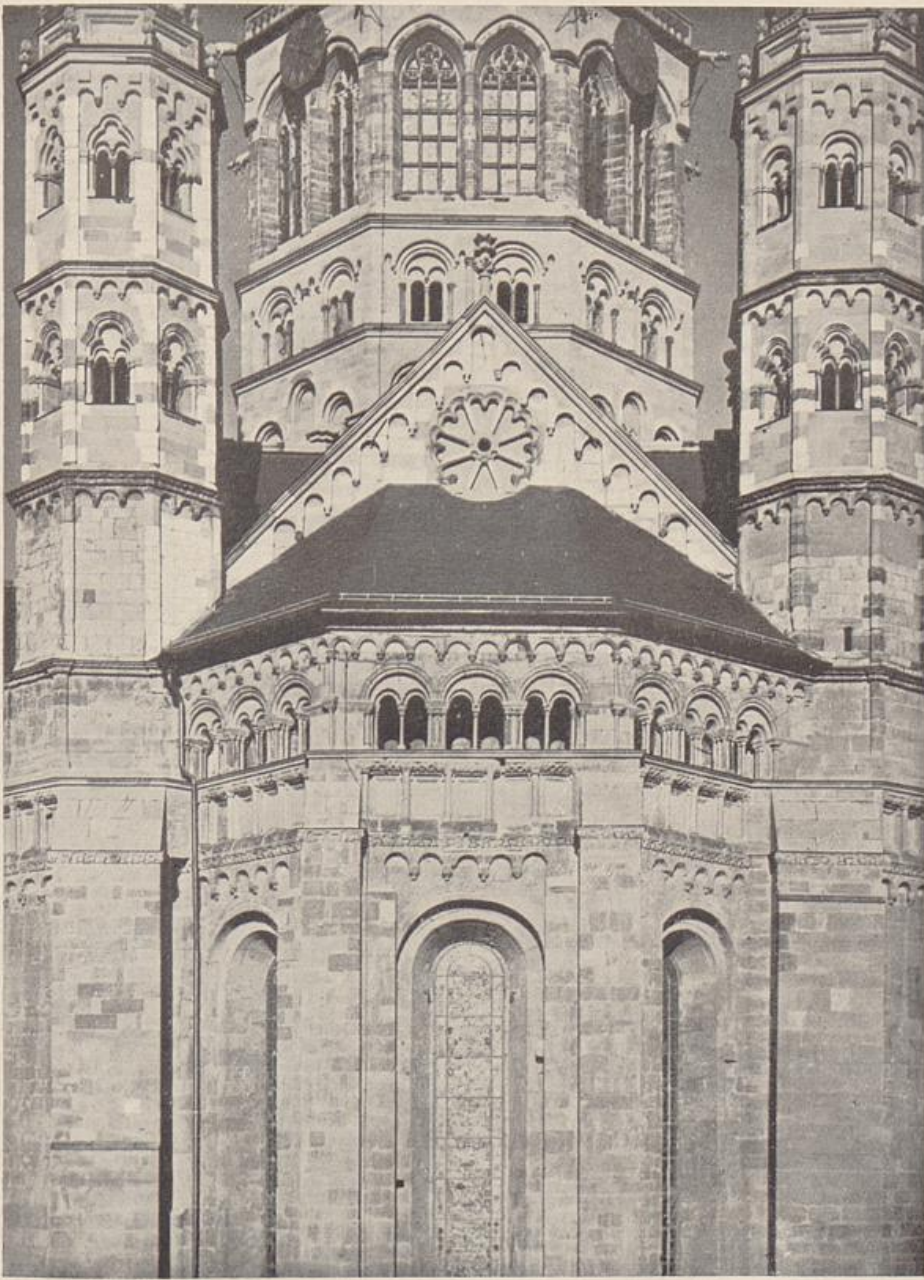
Der ganze Vorgang hat natürlich auch seine rein formengeschichtliche Ansicht. Sie läßt sich sehr gut ins Auge fassen. Der Mensch wendet ja doch immer einer Reihe von Ansichten des Lebens den Rücken, wenn er eine einzige auf sich wirken läßt; diese selbst kann dann um so klarer sprechen. Wie nämlich rein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



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

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





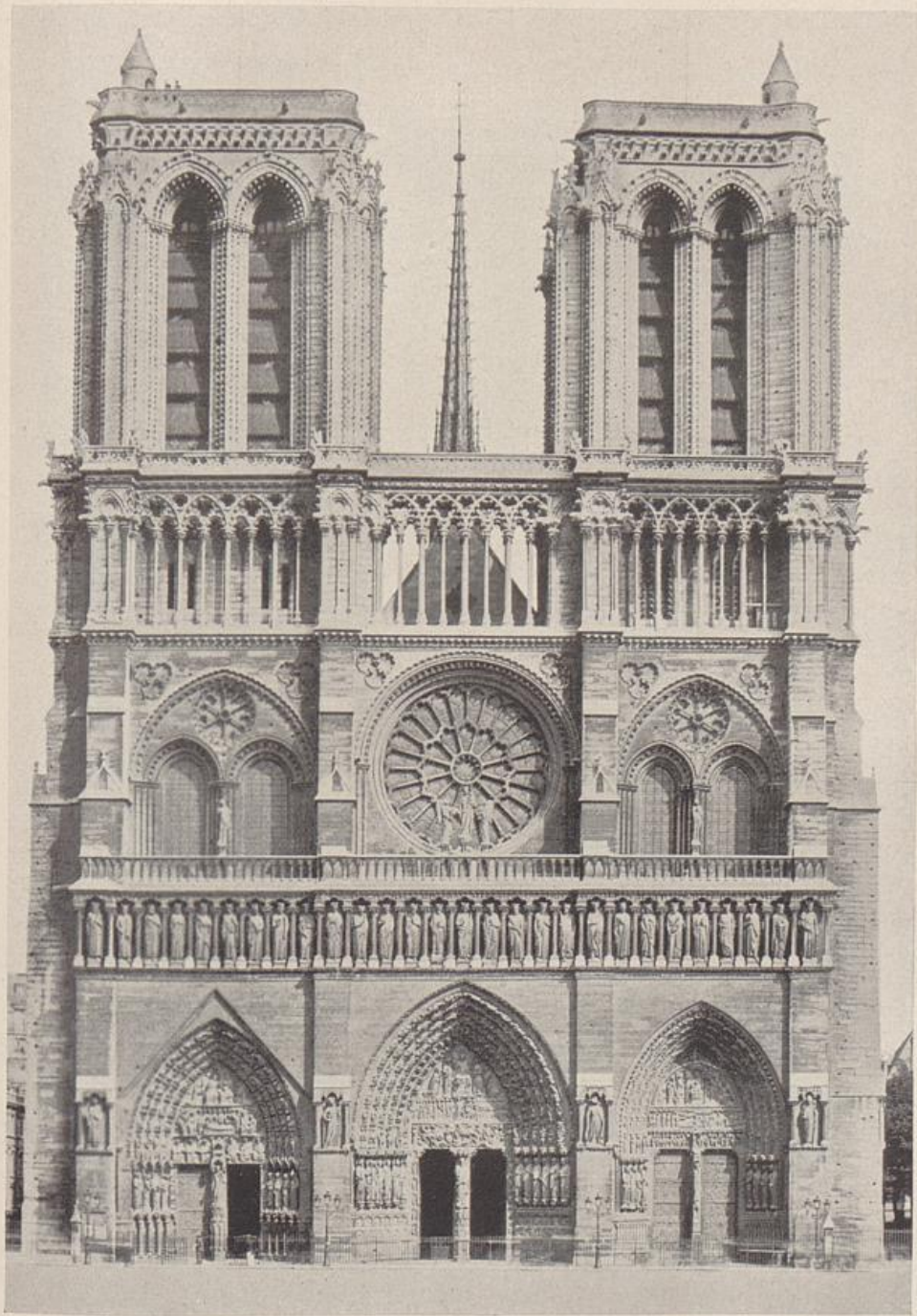
42. Mainz, Westchor des Domes





43. Mainz, Dom von Südwesten





44. Paris, Westfassade von Notre Dame





45. Köln, Innenansicht von St. Aposteln



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

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



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



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

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



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

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



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

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



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



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

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



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

### DIE BAUKUNST DER ERSTEN STAUFERZEIT

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

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