



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die Klassische Kunst der Spätstaufischen Zeit

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

DIE KLASSISCHE KUNST DER SPÄTSTAUFISCHEN ZEIT

DIE SPÄTSTAUFISCHE BAUKUNST

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

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

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

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

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

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

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

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

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

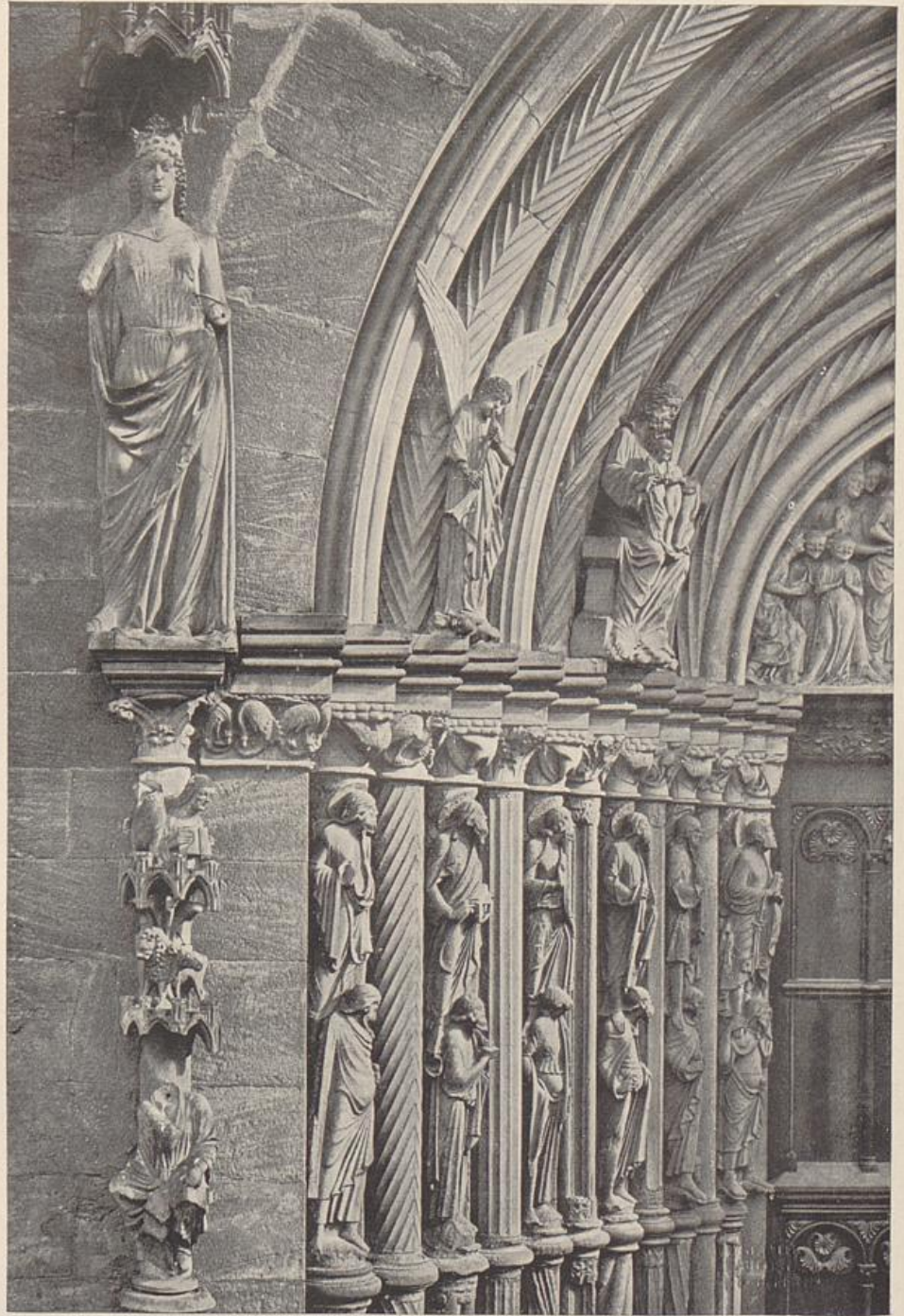
auch das Halb-Zentrale des Chores den letzten Ausdruck von innen gedrängter Kraft. Die Eingangswand vollends, die auf den Chor vorbereitet, ist nahezu unplastisch, zeichnerisch.

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

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



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



58. Fürstenportal (linkes Gewände) des Domes zu Bamberg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



59. Maria



60. Elisabeth

Im Ostchor des Domes zu Bamberg



61. Der Bamberger Reiter

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

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

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

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

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

DIE KLASSISCHE PLASTIK

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

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

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

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

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

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

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

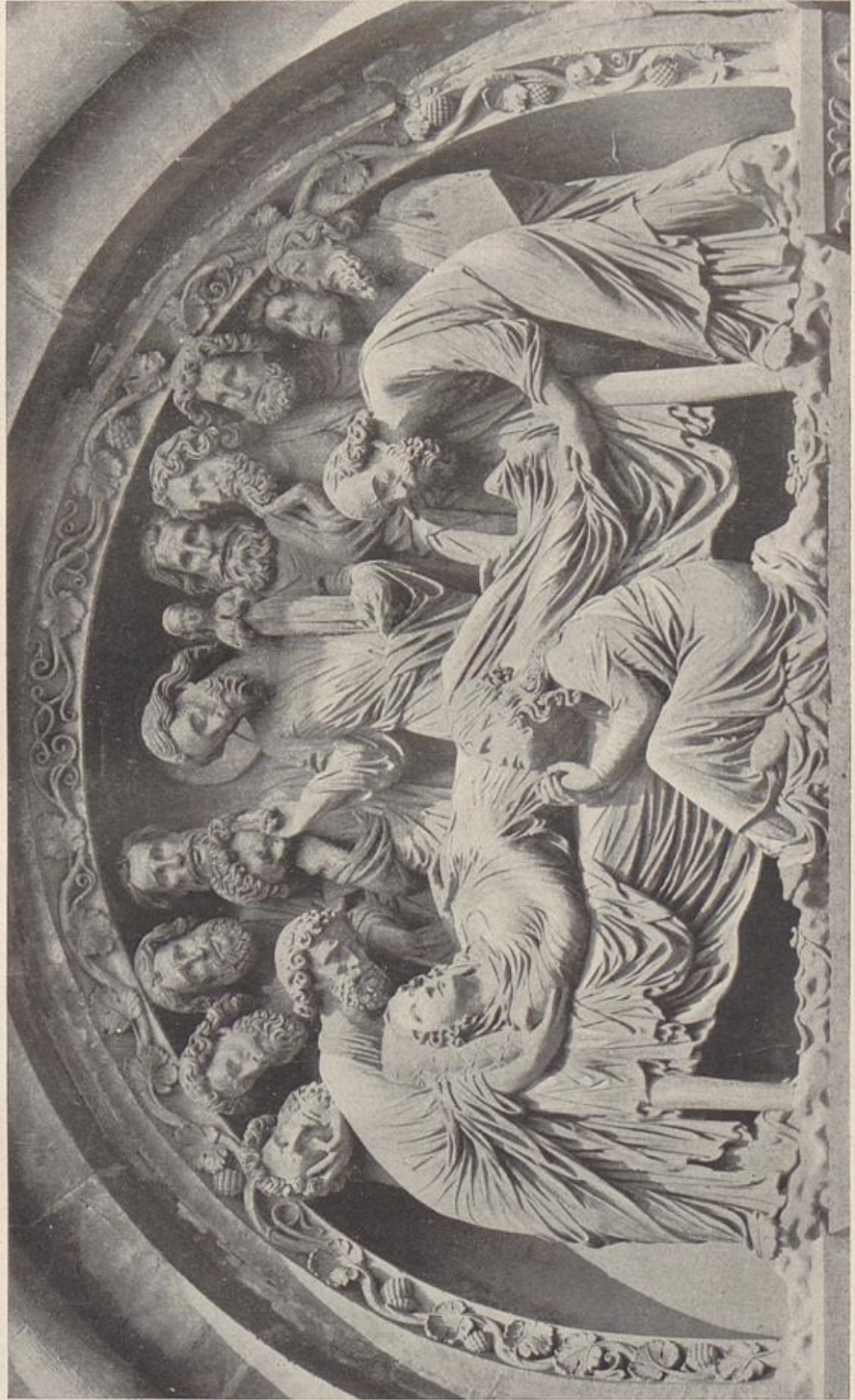
standenen Durchbiegung des Körpers, der Senkung des Hauptes hier — der Vergegenwärtigung des Leibes in einer nicht kraftlosen und schon überzeugenden Allgemeinheit dort: das ist für Halberstadt gestaltender Grundsatz. Er beherrscht auch die Beifiguren. Dabei ist die Klagegebärde des Johannes aus dem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

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

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



62. Synagoge vom Südostportal des Münsters zu Straßburg



63. Marientod vom Südostportal des Münsters zu Straßburg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



64. Reiterstandbild auf dem Alten Markt in Magdeburg



65. Gepa

66. Gerburg

Im Westchor des Domes zu Naumburg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

jetzt wissen
wir all-
mächtig

ach nee!

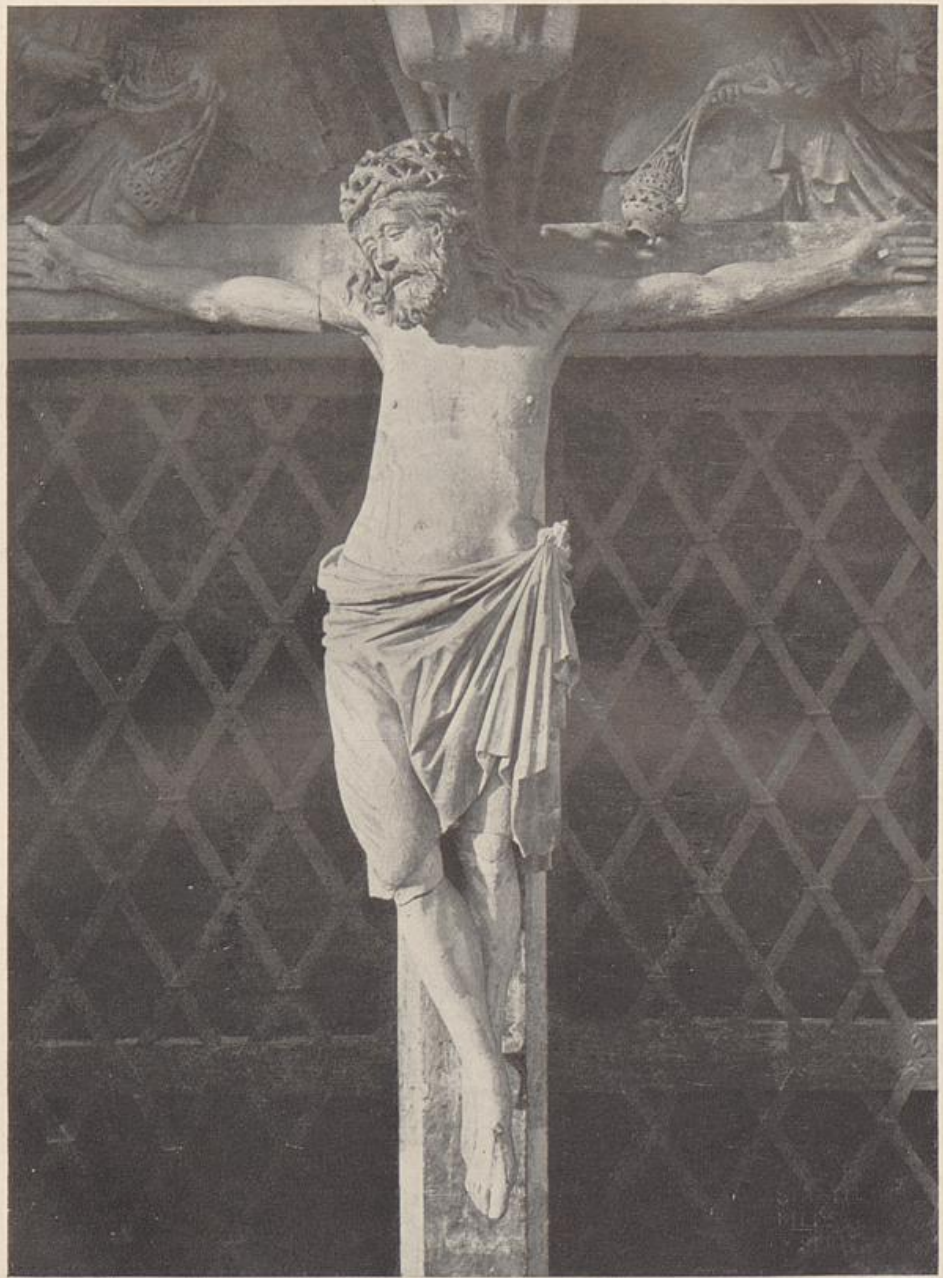
anlage mit dem begleitenden, ihr frei angelegten, nicht in sie eingeriefelten Gestaltenschmucke. Das gleiche staufische Gefühl beließ Ecclesia und Synagoge, trotz ihrer Paarung dem Gedanken nach, ein höheres Maß von Selbstständigkeit. Es ist das gleiche wie in Bamberg. Der ganze Fall ist wirklich gleichlaufend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

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

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



67. Ekkehard und Uta im Westchor des Domes zu Naumburg



68. Der Gekreuzigte am Westlettner des Domes zu Naumburg

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

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

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

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

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

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

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

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

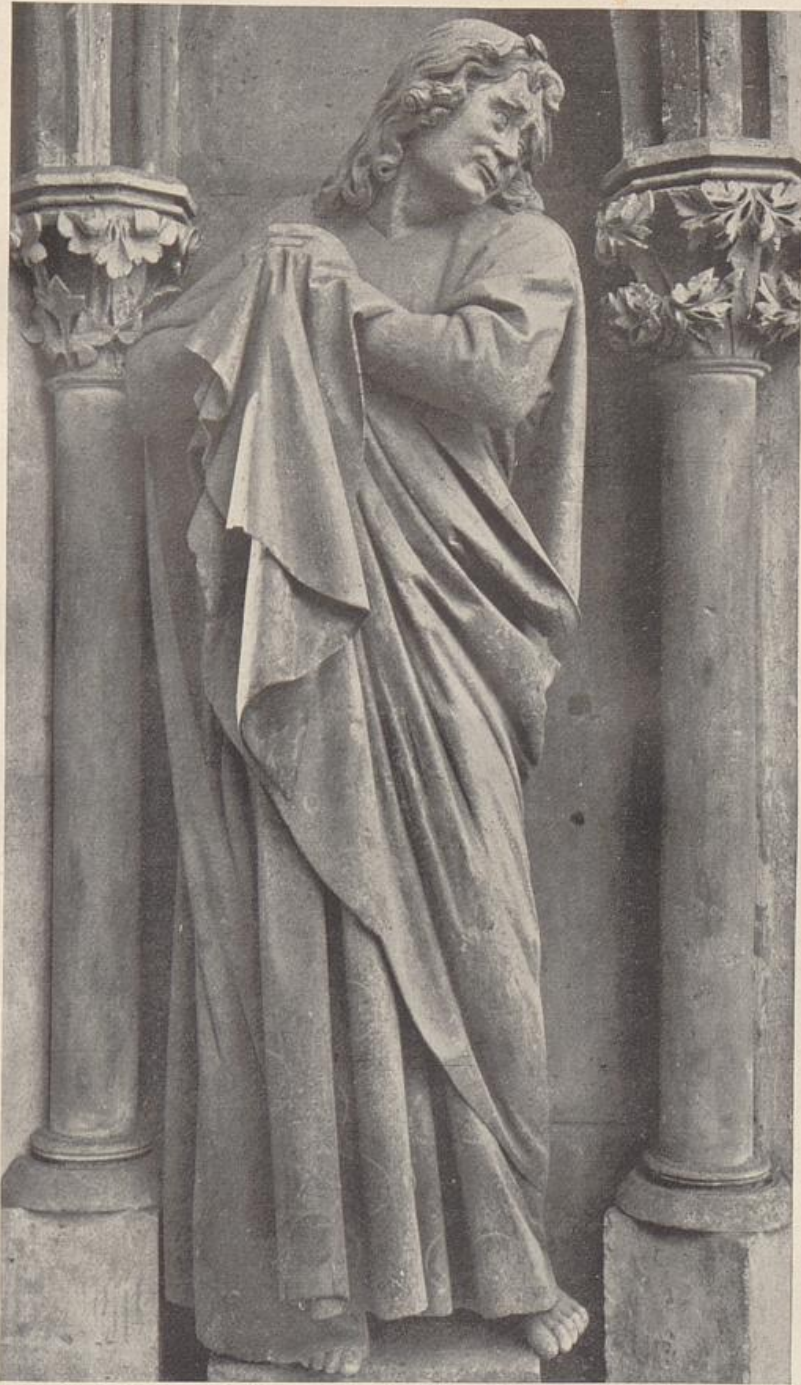
„deutsch“ wirkt. Der gleiche einzigartige Künstlergeist, der den stillen Schmerz der besiegten Synagoge gestaltete, vertiefte sich in den Aposteln zu immer neuen Wendungen des einen großen Gefühles: Abschied. Hier ist noch völlig jenseits der religiösen Bedeutung — die mit aller frommen Tiefe erfaßt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

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

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

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

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



69. Johannes am Westlettner des Domes zu Naumburg



70. Abendmahlsrelief am Westlettner des Domes zu Naumburg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



71. Kaiserin Adelheid



72. Kaiser Otto

An der Chorwand des Domes zu Meißen



73. Magdalena



74. Laurentius

In der Vorhalle des Domes zu Münster

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

...