



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die Kunst des Staufischen Zeitalters

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

DIE KUNST DES STAUFISCHEN ZEITALTERS

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

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

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

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

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

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

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

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

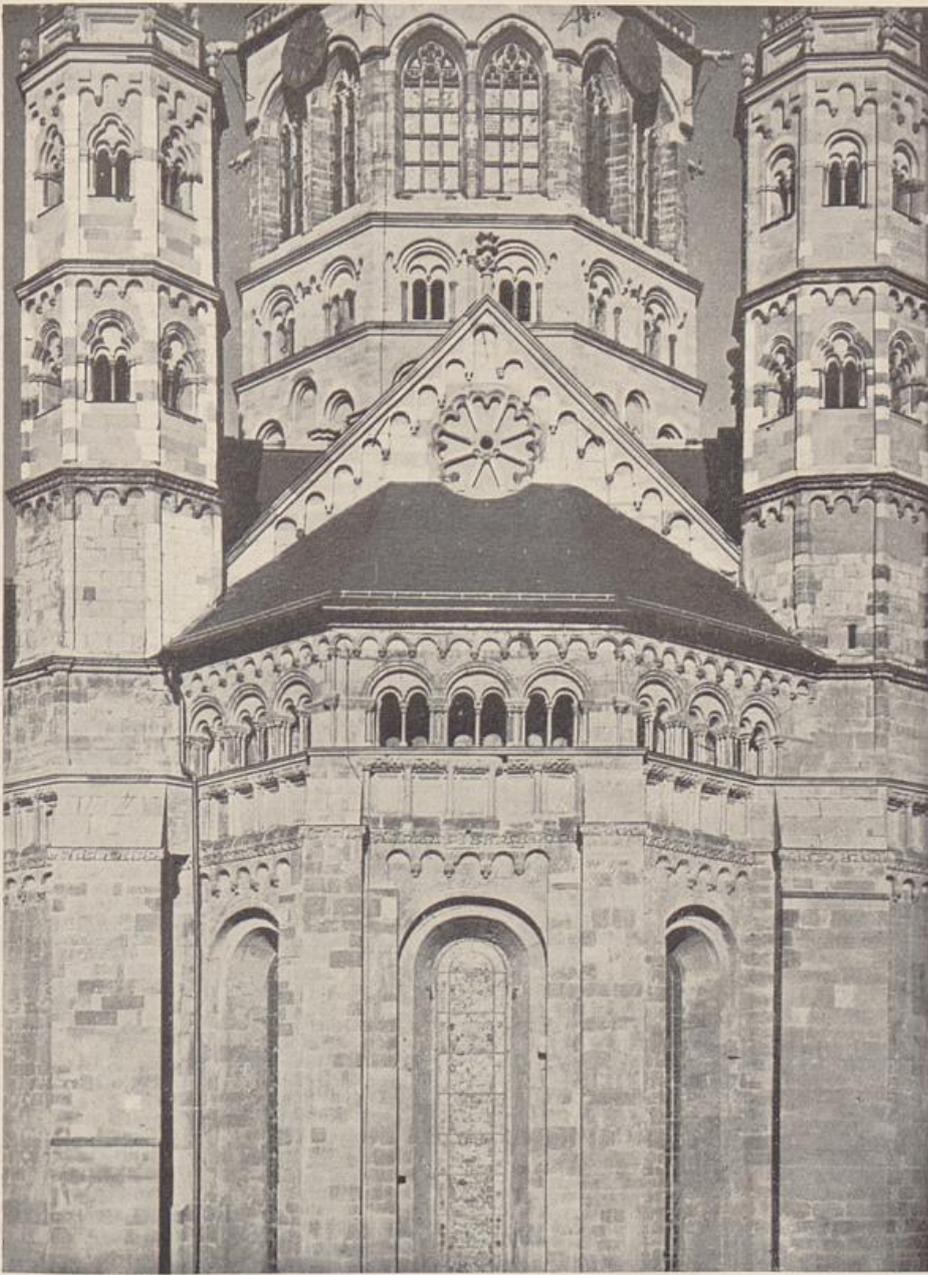
danke. Was innerhalb der Schranke ist, das lebt unter einer bindenden gemeinsamen Verpflichtung. Gemeinsame Abhebung, gemeinsame Auszeichnung, Gleichartigkeit bei gehobener Stellung, das ist der Sinn. Eine Schönheit auch des Körperlichen als Verpflichtung ist der Erfolg. Denn echter Adel kennt den Gegensatz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

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

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

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

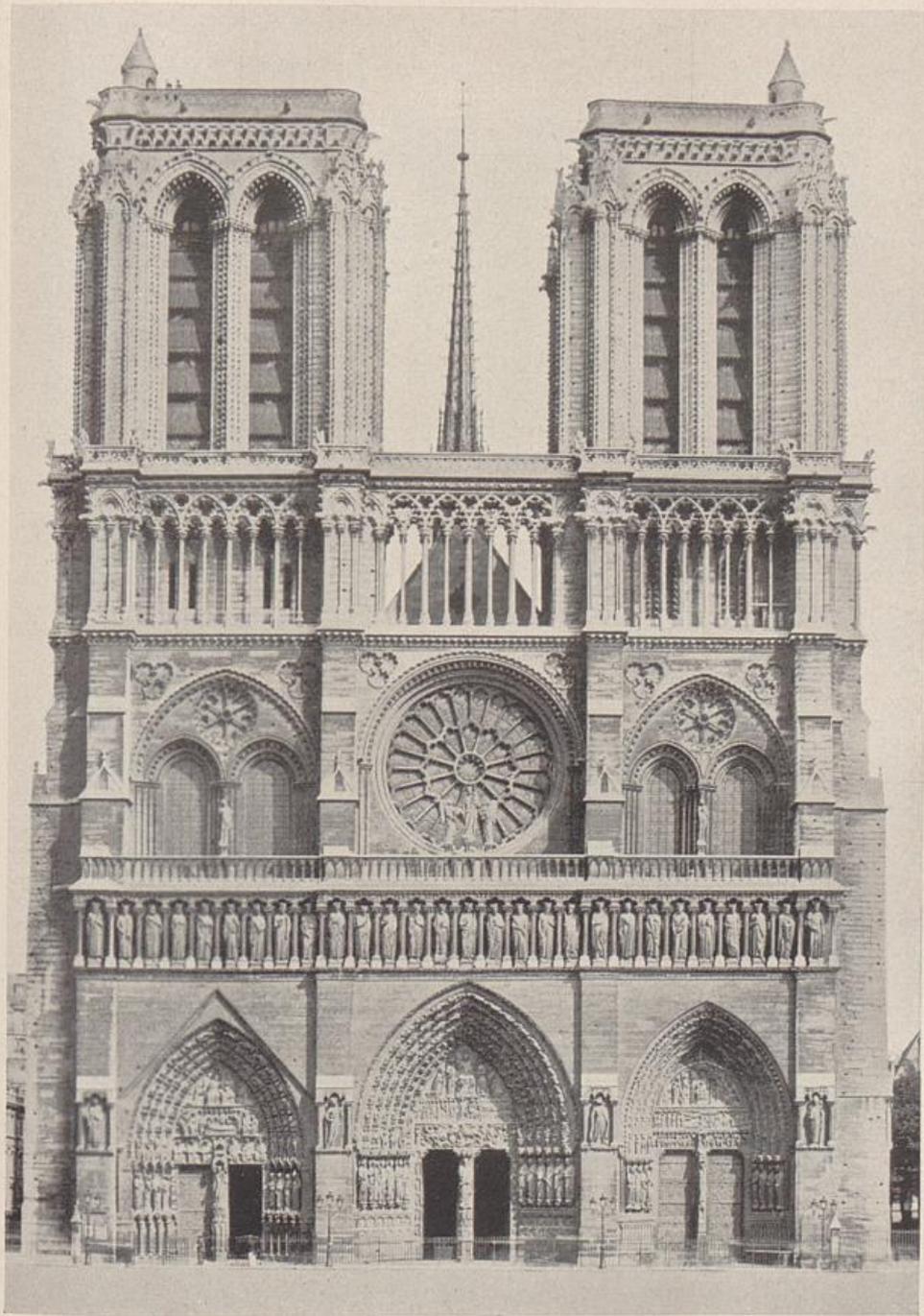
Europäisch gesehen, ist die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts die einzige plastische Epoche des Abendlandes. Wir wissen: das heißt keineswegs, daß nur damals große plastische Begabungen dagewesen seien. Sie waren vorher und nachher da und ganz besonders nachher, und ganz besonders auch bei uns, wo sie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



42. Mainz, Westchor des Domes



43. Mainz, Dom von Südwesten



44. Paris, Westfassade von Notre Dame



45. Köln, Innenansicht von St. Aposteln

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

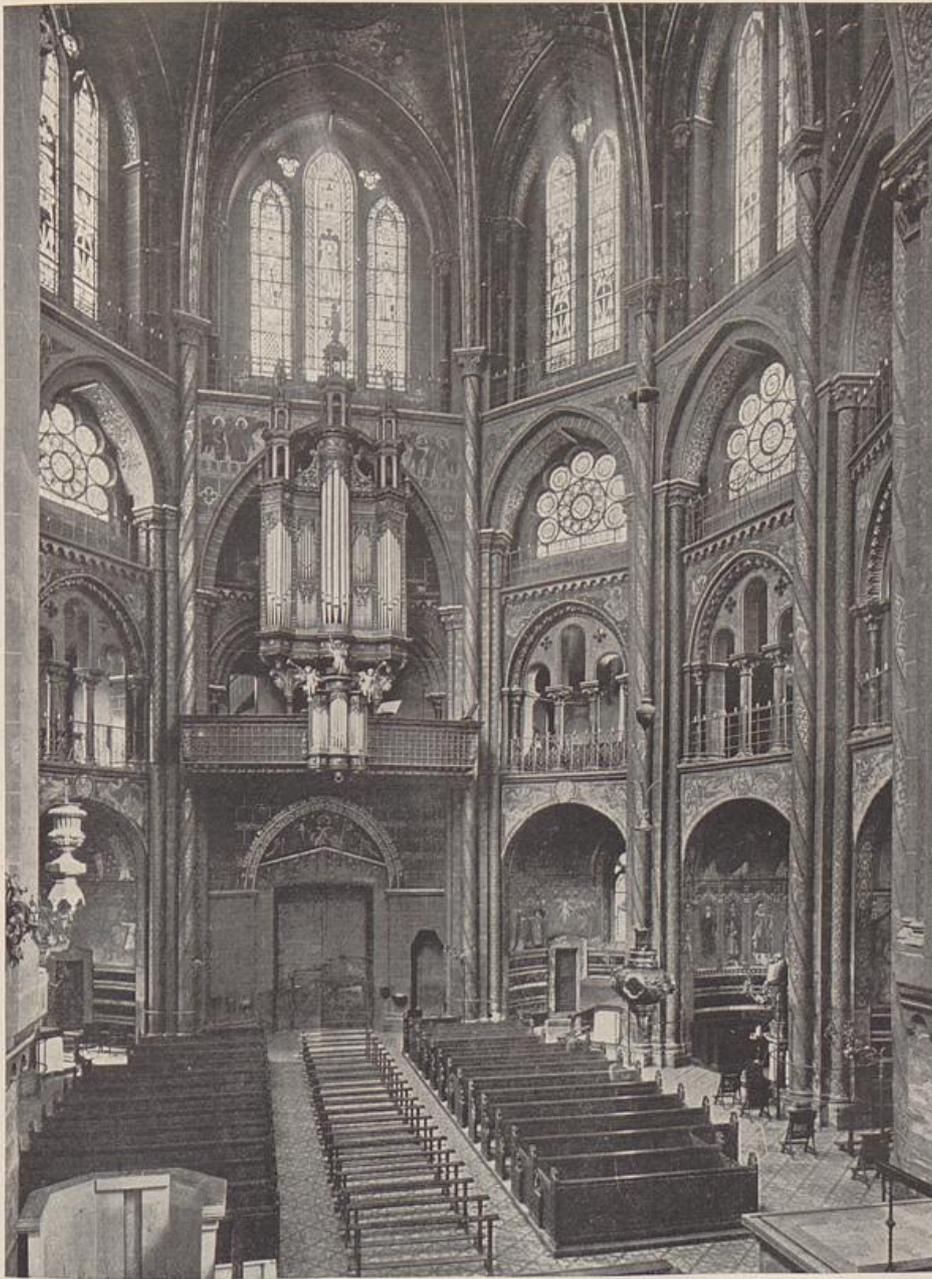
Formengeschichtlich ist dabei die Ahnenreihe der Naumburger Figuren noch ganz anders bestimmt als jene der spätklassischen in Frankreich. Diese letzteren stammen aus der Baukunst, die unsrigen nicht. Jene entwickelten sich gemeinsam mit der gotischen Architektur, die unseren hatten keine gotische Architektur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

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

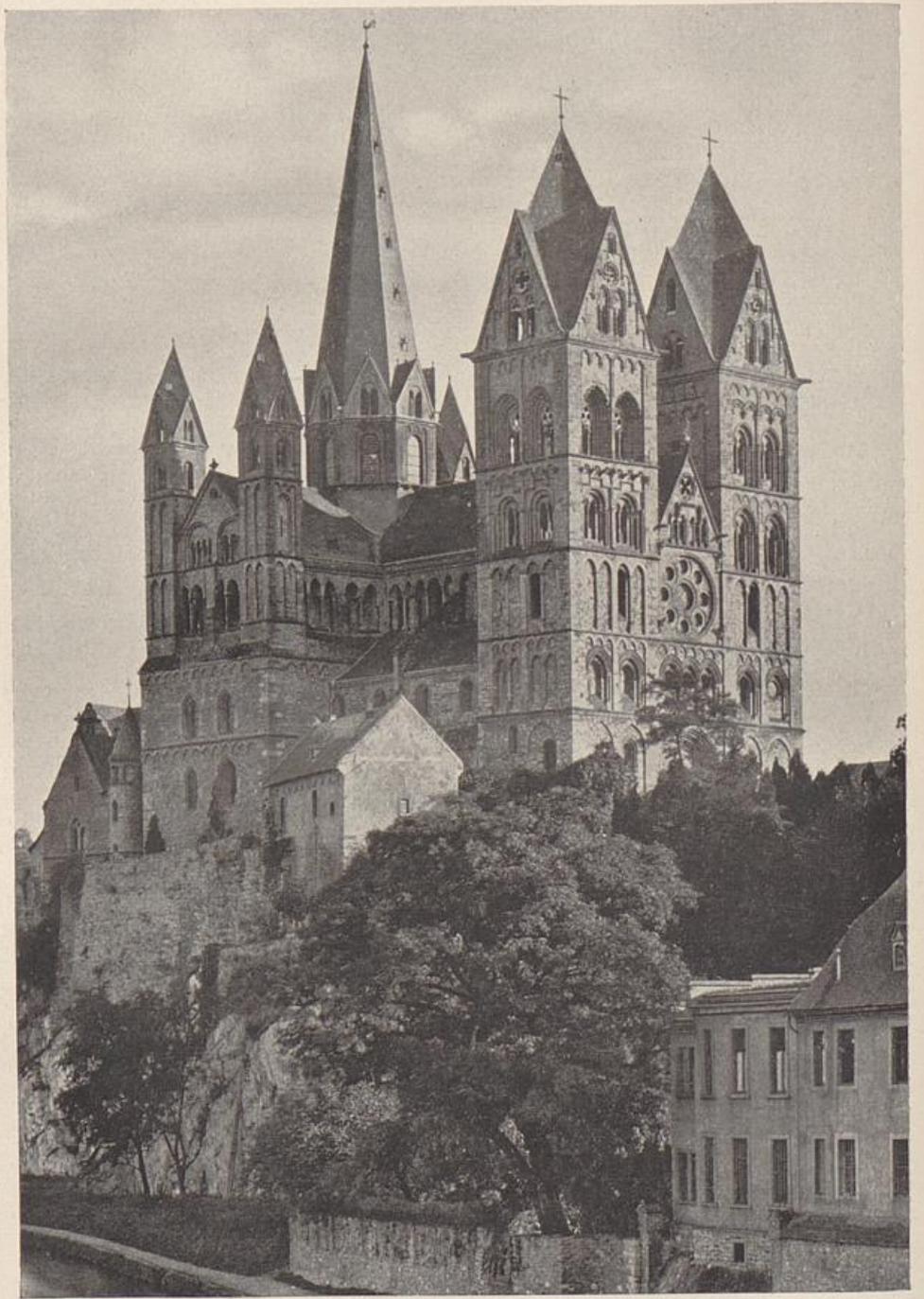
DIE BAUKUNST DER ERSTEN STAUFERZEIT

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

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



46. Köln, Innenansicht von St. Gereon



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

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

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

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

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

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

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

1152
-1190

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

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

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

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

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

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

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

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



48. Soest, St. Patrokli von Westen



49. Münster, Innenansicht des Domes

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

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

DIE FRÜHSTAUFISCHE PLASTIK

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

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

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

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

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

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

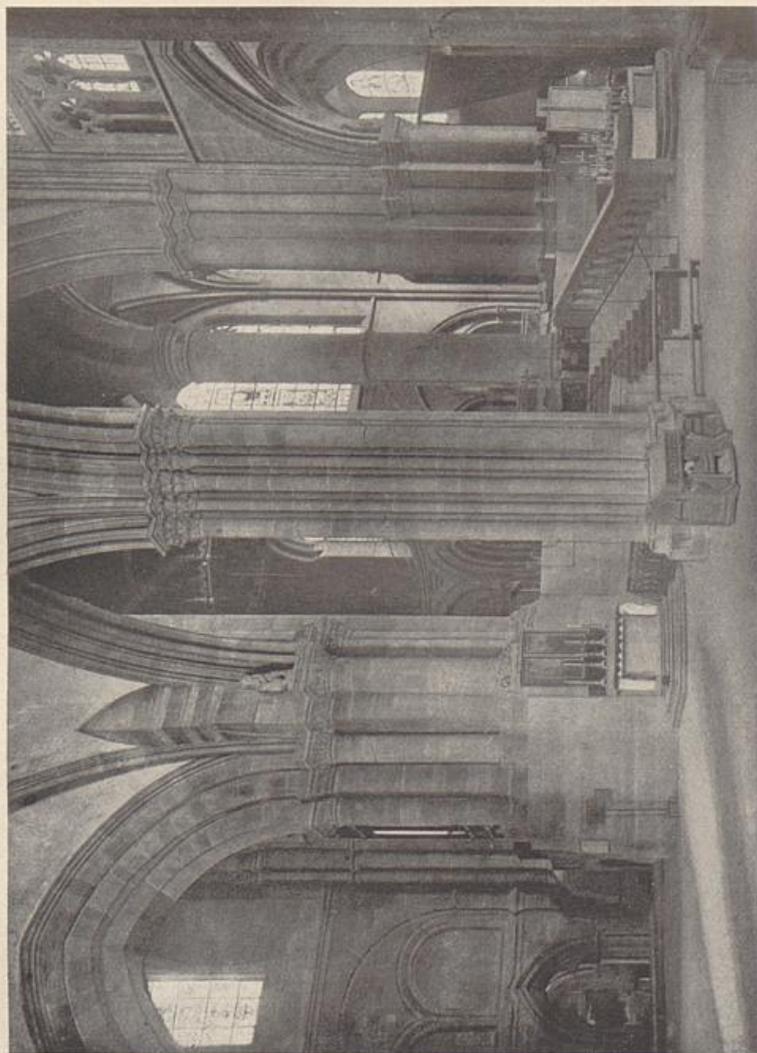
satz, sondern eine große, für sich lebendige Gestalt. Kleinformen sind ihm vorausgegangen, Kleinformen haben ihn auch gespiegelt. Es gibt Münzen Heinrichs des Löwen, die ihn bewußt wiedergeben. Das ist fast selbstverständlich. Es gibt auch einen bronzenen Leuchterfuß des Kasseler Museums in Löwengestalt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

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

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



50. Magdeburg, Innenansicht des Domes



51. Straßburg, Münster, Innenansicht des Querschiffs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

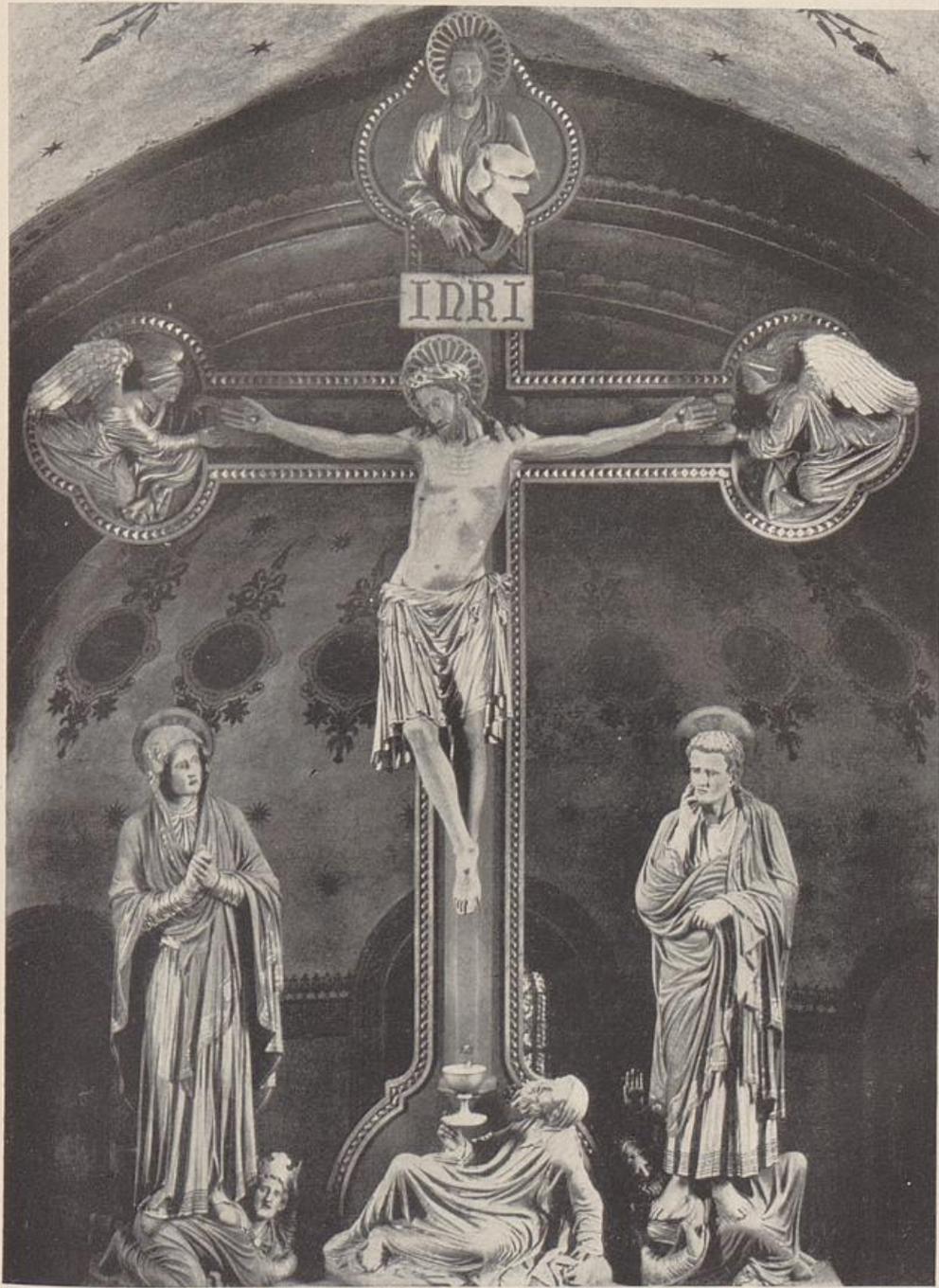
ern besonders, gehört nicht zum eigentlichen Gebiete unserer klassischen Plastik, und das zeigte sich schon im 12. Jahrhundert. Ob Moosburg oder Salzburg oder Regensburg — wir spüren mehr die Nähe Oberitaliens als die des nördlicheren Deutschlands. Trient und Salzburg liegen geistig einander näher als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

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

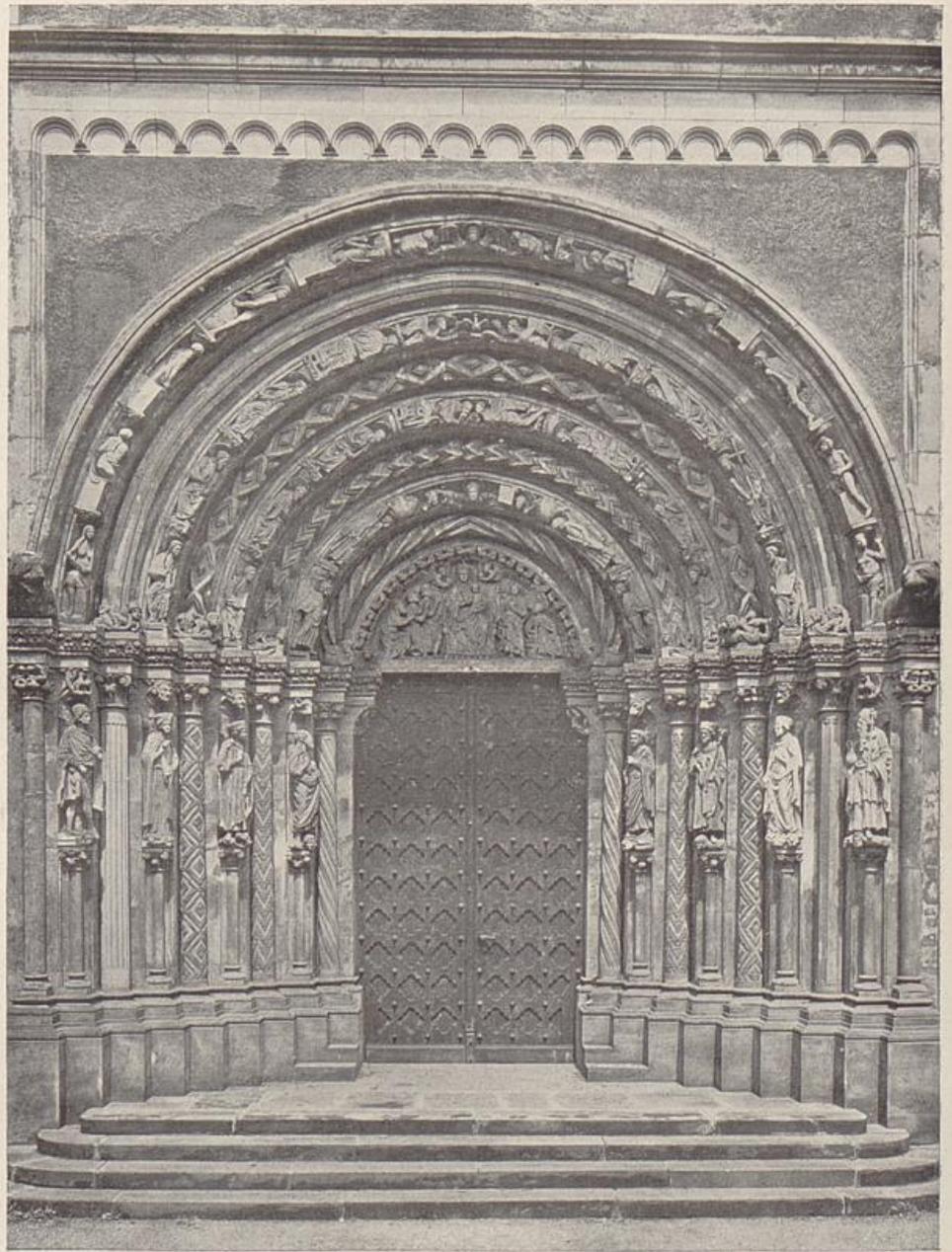
mit dem Außerhalb, die ein solcher Blick bedeutet. Deutschland erlaubt und erreicht sie noch im Vorhofe des Klassischen! Das ist jene Verschnellerung des Zeitmaßes, von der früher die Rede war.

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

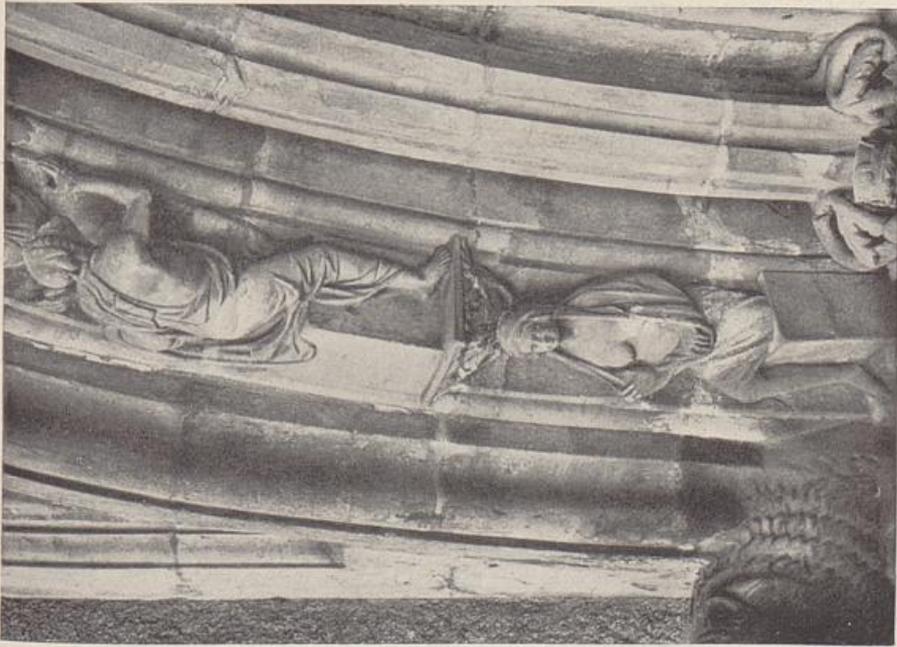
Selbst dieses skizzenhafte Bild unserer hocharchaischen Plastik ist noch unvollständig. Es fehlt noch die Kunst der Goldschmiede, es fehlen noch die Schreine. Sie bedeuten durch ihre Plastik unmittelbare Vorarbeit für die große Form. Die Maas- und Moselgegend, zum Teil also heute längst nicht mehr, damals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



52. Triumphkreuz in der Schloßkirche zu Wechselburg



53. Die Goldene Pforte des Domes zu Freiberg



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



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

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