



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Der Geist der Gotik**

**Scheffler, Karl**

**Leipzig, 1917**

II. Die beiden Formenwelten der Kunst

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-43214](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-43214)

## II. Die beiden Formenwelten der Kunst

Während ich das erste Wort suche, um diese Ausführungen zu beginnen, muß ich des Augenblickes gedenken, als sich der Gedanke vom ewigen Dualismus der Kunst zum erstenmal deutlich in mir bildete. Es geschah, als ich eines Tages zum Fenster hinaussah und eine Schar von Tauben beobachtete, die sich auf dem Dach und den Gesimsen des gegenüberliegenden Hauses tummelten. Einige der Tauben flatterten auf, flogen im Kreise und ließen sich schwebend nieder, andere hockten auf den Gesimsen oder verfolgten sich im Paarungstrieb. Im stillen Hinsehen fiel es mir auf, daß alle Bewegungen, die rein automatisch vor sich gehen, das Emporsteigen, Fliegen, Schweben und Niedergleiten, daß alle rein körperlichen Funktionen, die unwillkürlich ausgeübt werden, angenehm und „schön“ wirken, daß dagegen Formen des Charakteristischen, ja des Grotesken entstehen, wenn die Tiere im Banne einer psychischen Regung sind, wenn sie etwa erschreckt um sich äugen, einander ängstlich fliehen oder brünstig suchen. Die beiden Gruppen von Bewegungen stellten sich meinem Auge als grundsätzlich verschieden dar. Die erste Gruppe enthält die gymnastisch glücklichen, und darum die harmonischen, die ornamentalisch schönen Formen; die zweite Gruppe umfaßt die leidvollen Formen, die sich dem Häßlichen nähern. Die Formen der ersten Gruppe schmeicheln dem Auge, die anderen haben dagegen etwas Frappierendes. Solange sich die Kräfte automatisch balancieren, stellt sich beim Betrachter ein reines ästhetisches Vergnügen ein; wenn sich der

Wille der Tiere aber im Gehirn konzentriert und die Bewegungen psychischen Impulsen unterworfen sind, finden Ausschaltungen und partielle Lähmungen statt, die ornamentalische Schönheit ist dahin, das Bild ist dann als bedeutende Erscheinung eindrucksvoll, nicht aber als ein Reiz angenehm. Mit dieser einen Erfahrung des Auges war mir plötzlich ein Schlüssel gegeben. Die Beobachtung an sich ist nichts Besonderes, aber sie war für mich und zu jenem Zeitpunkt etwas Besonderes. Das wurde schon dadurch offenbar, weil sie von jenem Gefühl des Glücks begleitet war, das sich einstellt, wenn der Mann fühlt, wie er wächst und wie Entscheidendes in ihm vorgeht. Es mußte von der einen Erfahrung gleich auf ein Ganzes geschlossen werden: die beiden Gruppen von Bewegungen teilten mir im Augenblick die ganze Kunst, die ja nichts anderes ist als ein großes Bewegungsgleichnis, in zwei Hemisphären, deren jede ihre besonderen seelischen Voraussetzungen und eine ihr eigentümliche Formenwelt hat, in zwei Kräftegruppen, die sich bekämpfen haben, solange es eine Kunstgeschichte gibt, und die sich in aller Zukunft bekämpfen werden.

Am anschaulichsten ist der Kampf dieser beiden Formenwelten in Europa ausgetragen worden. Zwei Stile haben von je in Europa geherrscht und während der Zeiten, die von geschichtlicher Erkenntnis erhellt werden, einander den Vorrang streitig gemacht, zwei primäre Stile, ursprüngliche Formenschöpfungen, die in einem grundsätzlichen Gegensatz zueinander stehen. Wenn man sie als den griechischen und gotischen Stil bezeichnet, so weiß jedermann, was gemeint ist, trotzdem die Worte ungenau

sind. Ungenau ist das eine Wort, weil das Griechische, wie es hier verstanden wird, nicht eine Formenwelt umfaßt, die fertig dem Geiste eines einzigen Volkes entsprungen ist, und weil die griechische Form andererseits entscheidenden Anteil hat an vielen europäischen und außereuropäischen Stilwandlungen bis auf unsere Tage. Und ungenau ist auch die Bezeichnung „gotisch“, weil das Gotische im Sinne meiner Auffassung keineswegs nur ein Gebilde des nordischen Mittelalters gewesen ist, sondern irgendwie immer gegenwärtig war, wenn in Europa oder sonstwo etwas Neues mit elementarer Kraft zutage trat. Jedenfalls aber handelt es sich um zwei grundsätzlich sich unterscheidende Bildungskräfte, und jede Zeit, jedes Volk müssen eine Entscheidung darüber treffen, welcher dieser Kräfte sie sich vor allem anvertrauen wollen. Wie diese Entscheidungen getroffen worden sind, das in der Geschichte der europäischen Kunst zu verfolgen, ist von großem Reiz. Oft ist der Entschluß vom Volksinstinkt, vom Zeitgeist schnell und kühn gefaßt worden, oft auch nur zögernd und ungewiß. Wie für ewige Dauer haben sich die südlichen, die romanischen Völker der griechischen Formen bemächtigt; die nordischen Völker dagegen haben dauernd geschwankt zwischen dem Griechischen und dem Gotischen. Es gibt Mischstile und Kompromisse und höchst seltsame Metamorphosen. Alles aber weist letzten Endes doch zurück auf den einen großen Gegensatz, der in der Natur selbst begründet ist. Die beiden Formenwelten, die mit den Worten „griechisch“ und „gotisch“ gleichnißhaft bezeichnet werden, begünstigen hier vor allem den Willen zum Ausdruck und dort die Ehrfurcht vor

dem Gesetzlchen. In der griechischen Baukunst sind alle Einzelformen auf lange, man darf sagen auf ewige Dauer gestellt. Die Säule hat etwas Endgültiges, es ist daran nicht zu viel und nicht zu wenig getan, es ist eine Formel gefunden, die an erschöpfender Knappheit nicht übertroffen werden könnte. Ebenso stellt sich das schön gegliederte Gesims als eine formale Quintessenz dar, als das Ergebnis einer bewunderungswürdigen Zusammenarbeit vieler Geschlechter und Individuen, als das Werk einer von allem störenden Subjektivismus gereinigten Phantasietätigkeit ganzer Zeiten. Eben um ihrer Endgültigkeit willen konnten diese reinen, überpersönlichen Formen so bequem übernommen, angewandt und abgewandelt werden. Auf griechische Bauformen gehen ja sowohl die Formen der römischen Baukunst wie die Formen der über ganz Europa, über die ganze Welt verbreiteten italienischen Renaissance zurück. Keiner gotischen Bauform wohnt eine solche Allgemeingültigkeit inne. Die gotischen Formen erscheinen vom Augenblick geschaffen, die Persönlichkeit hat an ihnen mehr Anteil, und eben darum können sie nicht leicht übernommen und umgebildet werden. Gegenüber der griechischen Form wirkt die gotische fast improvisiert; sie ist nicht so sehr ein Extrakt als vielmehr das Gebilde des Augenblicks. Die griechischen Säulenordnungen konnten nach bestimmten Regeln angewandt und in fast wissenschaftlicher Weise variiert werden: an den Kapitellen und am Steingebälk konnten Tausende von Sklavenhänden fortmeißeln, weil die Formen regelmäßig wiederkehren, weil sie eine unendliche Vervielfältigung geradezu bedingen. Der griechische Stil reiht gleiche

Formen aneinander, er will die Wiederholung derselben Form, und eben darum bedarf er bei der Ausführung nicht so sehr großer, schöpferischer Persönlichkeiten als vielmehr geschickter und sorgfältiger Arbeiter. Alles in diesem Stil ist auf Gesetzmäßigkeit gestellt, es herrscht die Regel, der Kanon, das Wissen um die Wirkungen und um die überlieferbaren, meßbaren und erprobten Verhältnisse. Innerhalb der gotischen Formenwelt aber konnte dem slavischen Arbeiter nur wenig überlassen werden. Denn dort ist eigentlich nicht eine Form genau wie die andere, jede Form erscheint spontan geschaffen und — selbst dort, wo ihr Charakter konventionell festgelegt ist — von einem subjektiven Willen durchgebildet; dadurch kommt in jede Form ein eigensinnig genialisches Eigenleben. Nicht die Wiederkehr des Gleichen ist das Prinzip der gotischen Bauweise, sondern die Abwandlung eines Formprinzips durch viele Möglichkeiten; nicht Regelmäßigkeit wird erstrebt, sondern Mächtigkeit oder Freiheit und Fülle. Das Wesentliche in der gotischen Form sind nicht Gesetz und Regel, sondern es ist die unmittelbare Ausdruckskraft. Es wird nicht ein endgültiges, ein sozusagen destilliertes Verhältnisseleben der Teile erstrebt, es wird nicht ein Kanon der reinen Proportionen geschaffen, sondern es muß das wirkungsvolle Verhältnisseleben in der gotischen Kunst vom Künstler eigentlich jedesmal von neuem intuitiv gegriffen werden. Dadurch wird die Wirkung sehr unmittelbar, doch haftet ihr auch viel Einmaliges, ja etwas Einzigartiges an. Um einen griechischen Tempel, einen römischen Palast, eine italienische Renaissancekirche gut zu bauen, genügten unter Umständen die

Tradition, die Erfahrung, das Wissen, die Kenntniß des Kanons und der Praxis; um aber einen gotischen Dom wirkungsvoll zu türmen, dazu gehörte in erster Linie schöpferische Kühnheit. Die griechisch-italienische Bauweise könnte gegebenenfalls ohne geniale Begabungen bestehen und doch eine gewisse Höhe halten, die gotische Bauweise aber muß ohne ursprüngliche Genialität gleich maniriert und konventionell werden. Eben darum setzt die gotische Form selbständigere Arbeiter und willenskräftigere Persönlichkeiten voraus. Nur eine an Individualitäten, an Temperamenten reiche Zeit ist reiner gotischer Formenschöpfungen fähig. Schon aus diesem Grunde bleibt der gotischen Form die unendliche Ausdehnungsmöglichkeit und die allgemeine Anwendbarkeit versagt. Denn Persönlichkeiten und Temperamente sind nicht zu allen Zeiten da, sorgfältige, genaue Arbeiter aber sind stets zu erziehen.

Auch in der Natur steht einem Prinzip der langen Dauer überall ein Prinzip des schnellen Antriebs gegenüber. Die Natur will ebenfalls die ewige Wiederkehr des Gleichen oder doch des Ähnlichen; aber sie will auch immer ein Neues. Sie will zugleich die Regel und den Überschwang. Paradox könnte man sagen, die Natur sei ebensowohl griechisch wie gotisch. Wie aber in der Natur der orgiastischen Fülle der Schöpfungskraft, dem Übermaß des Triebhaften die regelnde Ordnung, die eherne Notwendigkeit beschränkend und formgebend gegenübersteht, und wie der Elementardrang des Schöpfungswillens wiederum dafür sorgt, daß das heilig ordnende Gesetz niemals formalistisch erstarrt, wie ein ewiger Kampf ist zwischen Unruhe und

Ruhe, zwischen Rausch und Besonnenheit, zwischen Ungeduld und Geduld, und wie das Resultat dieses Kampfes ohne Ende eine Welt ist, die immer wieder frisch und herrlich ist, als sei sie eben aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen — so wirken auch in der Kunst aufeinander Maß und Übermaß, Ruhe und Unruhe, Geduld und Ungeduld, so geht auch dort aus diesem ewigen Kampf erst das Bedeutende ursprünglich und mannigfaltig hervor. In der Kunst wirkt, wie in der Natur, eine zentrifugale und eine zentripetale Kraft; in der Kunst wie in der Natur heißen die beiden entscheidenden Gewalten Antrieb und Hemmung, Freiheit und Gesetz. Der künstlerische Bildungstrieb des Menschen hat sich dualistisch spalten müssen, um im Höchsten schöpferisch werden zu können. Etwa so, wie die Natur den Menschen in Mann und Weib zerlegt hat, um sich zu erhalten und fortzupflanzen.

In diesem Sinne ist die gotische Form die männliche, sie ist die zeugende und anregende Form. Sie ist die Form des heroischen Affektes. Auch dort, wo sie scheinbar nüchtern vom profanen Bedürfnis ausgeht. Denn während sie rein zweckmäßig bestimmt zu sein scheint, steigert sie das Zweckmäßige unversehens zum Monumentalen. Man denke an die mittelalterliche Verteidigungsarchitektur. Es ist strenge Zweckarchitektur, ohne Zierat, ohne rein darstellende Formen, nur aus Mauern, Zinnen und Türmen gebildet. Sie sollte den Feind abhalten. Aber zugleich sollte sie ihn schrecken und einschüchtern, das heißt, sie sollte eine Wirkung auf seine Seele ausüben. Darum wurden Formen gewählt, deren Wucht voller Drohung war, die frie-

gerisch wirkten und eine Macht repräsentierten; und so geriet das Fortifikatorische wie von selbst zur düsteren Großheit und starren Unbedingtheit. Das Einfache wirkte nicht mehr nüchtern zweckhaft, sondern wie ein Symbol des Dräuenden und Wehrhaften. Diese Übersteigerung ins Symbolische aber ist einer der wesentlichen Züge alles Gotischen.

Aus dem Burgenbau, aus der Befestigungsarchitektur ging organisch der Kirchenbau hervor. Der trotzig auf Selbstbehauptung bestehende Wille erstrebte die mächtige Wirkung, aus dem groß begriffenen Bedürfnis wurde die Idee abgeleitet; diese Idee aber wurde mit der Zeit selbständig und wuchs ins Geistige, ins rein Künstlerische hinein. Die Stimmung, die den primitiven gotischen Kunstwerken anhaftet, wurde zum Motiv an sich erhoben. Um die Stimmung aber künstlerisch auszudrücken, mußte eine Formenwelt geschaffen werden, die sich aus lauter Stimmungselementen zusammensetzt. Das will sagen: aus Elementen, die neun Zehntel des Lebens, der Natur, der menschlichen Empfindung ignorieren, um dem einen Zehntel desto einseitig stärker zum Ausdruck zu verhelfen, aus Elementen, die das Objekt vergewaltigen, die alle helfen, ein einziges mächtiges Gefühl zu illustrieren und die alle erfüllt sind von der Leidenschaft, einen bestimmten Willen auszudrücken, ihn zu steigern und zu motivieren. Jede gotische Kunstform will vor allem dieses: motivieren. Sie ist nicht vom Zweck genesen, wie die griechische Form. Alle Formen der Gotik, sowohl dort, wo sie sich einfach, wuchtig und primitiv, wie auch dort, wo sie sich darstellend, reich und barock geben, weisen irgendwie immer auf

etwas Konstruktives. Das sichtbar Konstruktive jedoch nimmt in der Baukunst die Stelle ein, die der Naturalismus in der Malerei einnimmt. Nun ist aber dieser Konstruktionsnaturalismus der Gotik nicht zu profanen Zwecken, sondern um der künstlerisch-symbolischen Wirkung, um des starken Ausdrucks willen da. In allem Gotischen ist die Frage nicht zu lösen, ob zuerst die Konstruktion oder die künstlerische Vorstellung dagewesen ist. Die Antwort ist so schwierig wie die Beantwortung der Frage, ob zuerst das Huhn oder das Ei dagewesen sei. Konstruktion und Form werden im Gotischen zugleich und eines durch das andere immer gefunden. Neuerungen, wie der Spitzbogen und das Pfeilersystem, sind erst möglich geworden, als eine mit sich selbst noch unbekannte Sehnsucht nach Mitteln ausschaute, dunkel ihr vorschwebende Wirkungen zu realisieren. Es mag mit solchen technischen Entdeckungen gehen wie mit den geographischen, die auch erst erfolgen, wenn der von Expansionstrieben genährte Instinkt zweckvoll wissenschaftlich Schiffe ausrüstet. Dieses aber ist so recht das Wesen des gotischen Geistes: ein mit sich selbst unbekanntes mächtiges Lebensgefühl in neue Kunstformen zu kleiden, urweltliche Instinkte artistisch zu rechtfertigen und aus der Notdurft des Lebens unmittelbar eine zwar naturalistisch gebrochene, aber auch geheimnisvolle Formenwelt abzuleiten. So ist es im Mittelalter gewesen, als auf der Grundlage des Zweckmäßigen und des tektonisch Mathematischen eine betörende Romantik aufblühte, ein Urwald von Form, wimmelnd von Leben und Gestalt. Der erregte Wille führte das Bedürfnis über sich selbst hinaus — bis an die Grenzen der

Phantastik. Der Raum wurde überhöht, seine natürlichen Mauergrenzen wurden gesprengt, ein System von Pfeilern wuchs, voll eines dröhnenden Rhythmus, steil in die Höhe, das Licht selbst wurde romantisiert, indem man es durch farbige Fenster leitete, und in allen Teilen des Doms — der ein Gesamtkunstwerk der Architektur, Plastik und Malerei war — begann ein Spiel mit der Konstruktion, mit dem Zweckhaften, bis alles Materielle sich schließlich im Transzendenten verlor. Hier wird die andere Seite des gotischen Geistes offenbar: seine Lust an der Fülle, seine romantische Schmucklust. Das Gemäuer bedeckte sich mit phantastisch reichem Zierat, mit Menschen- und Tiergestalten, mit Blättern und Blumen, mit tektonischen und malerischen Formen bunt durcheinander — scheinbar willkürlich und doch logisch geordnet nach einem Gesetz der Empfindung. Alles einzelne weist zurück auf etwas Individuelles, im dunkelsten Winkel noch betätigt sich das sehnsüchtig bildende Talent; über allem einzelnen aber steht einigend ein großer, leidenschaftlicher Kollektivwille. Alle Menschen haben irgendwie Anteil an den Wunderbauten der mittelalterlichen Gotik; aber alle bleiben sie auch anonym. Und dieses eben ist ein Charakteristikum des Geistes der Gotik überhaupt: er lebt sich in Massenkundgebungen aus; seine Ideen können zwar nur von Persönlichkeiten verwirklicht werden, aber sie schließen auch jede Persönlichkeit ein. Daher dieser bezeichnende Trieb zum Rauhen und Kolossalen einerseits und zur Fülle des Details anderseits, daher diese heftige Neigung zur Phantastik der Quantität. Beides, der Kolossaltrieb und der Formenüber-

schwung, die primitive Nacktheit sowohl wie die Schmuckfülle, weisen auf eine geistige Unruhe zurück. Diese Unruhe setzt sich immer dann in künstlerische Wirkungen um, wenn sich eine Kraft von hartem Druck befreit, wenn ein Kampf stattfindet, wenn Sehnsucht, Unruhe und Trotz sich um ein Höchstes bemühen, während ein rauhes Klima, arme Lebensformen, Not und Mühsal den titanisch erregten Willen beschränken. Der Empordrängende vor allem will ungewöhnliche Denkmale seines Willens errichten, er denkt in steinernen Babelgedanken. Alle gotische Kunst deutet auf einen Zustand des Gemüths, der eintritt, wenn sich der Geist aus phantasievoller Dämonologie, aus schauernder religiöser Ergriffenheit zur Gewissensfreiheit selbständig durchringt. In Augenblicken, wo ein Volk in der Mitte dasteht zwischen unbedingter Anbetung und Geistesfreiheit, wo es sich selbst wachsen fühlt und auch die Lust des Wachsens, geraten die Werke am größten und reichsten im Sinne des Geistes der Gotik. Beruhigte, saturierte Völker kennen nicht diese elementaren Willensausbrüche in der Kunst. Darum sind vor allem werdende Völker, die noch auf Morgenstufen weilen, Völker mit Jünglingstemperament, voll vom Geiste der Gotik. Oder auch die alternden Völker, in denen eine neue Unruhe erwacht und neue Begierde. Auch glückliche Völker, die in einem heiteren Klima leben, fassen die Kunst nicht so ekstatisch auf, sie suchen mehr das Glück und den Genuß; die Gotiker dagegen sind nie heiter, ruhig und harmonisch, sie werden gepeinigt von einem Verantwortlichkeitsgefühl, ihre Kraft ist nicht frei von Angst, ihr Wille ist voller Leidenschaften. Dar-

um bedeutet ihnen auch die Tradition nicht viel. Ihnen schwebt als Ideal immer etwas Phänomenisches vor. In ihrer Kunst herrscht die Stimmung. Der gotische Mensch hat ganz den einseitigen Druck der Kräfte. Er lebt innerlich ruckweis, nicht stetig. Und dieses gilt ebensowohl für ganze Völker wie für die einzelnen Talente, für die Individuen, die ihrer Natur nach als Gotiker anzusprechen sind, und für ganze Künstlergeschlechter, die vom Geiste der Gotik regiert werden.

Im Gegensatz hierzu suchen Völker und Individuen, die auf die griechische Formenwelt eingestellt sind, nicht den Affekt, sondern die Beruhigung. Selbst wenn sie einmal das Ungeheure unternehmen, setzen sie Wohlklang und Harmonie allem anderen voran; sie schaffen das Kolossale nur, um zu prahlen, nicht aus einem eingeborenen Hang zum Phänomenischen. Wenn sie das Ubergroße schaffen, so sind es nur Vergrößerungen des eigentlich für eine mittlere Größe Gedachten. Im allgemeinen sagt ihnen das Mittlere und eine gewisse Normalempfindung zu. Die Baukunst des griechischen Menschen geht nie sichtbar und absichtsvoll vom Zweck und von der Konstruktion aus, sie ist nicht naturalistisch und ebensowenig romantisch-symbolisch. Der Zweck und die Konstruktion fügen sich willig dem schönen Schein. Die Architektur ist rein darstellend; darum bedarf sie gar nicht der Anstrengung, die nötig ist, wo etwas an sich Profanes aufs höchste idealisiert werden soll, darum gerät die Form auch nirgends zum gewaltsam Charakteristischen. Die Bedürfnisse treten in einem Klima, das die Mitte hält zwischen eisiger Kälte und tropischer Hitze, bei weitem nicht so anspruchsvoll her-

vor; das Materielle der Zwecke erscheint von vornherein mehr aufgehoben, jedes einzelne Bauglied hat ein dekoratives Eigenleben, das sich auch erhält, wenn es für sich allein betrachtet wird, und alles Statische ist wohlklingend geworden. Die Bauwerke scheinen nicht so sehr, wie die des gotischen Geistes, einzelne Individuen zu sein, sie sind vielmehr Gebilde des reinen Wohllautes und Verkörperung eines sehr durchgebildeten Stilprinzipes. Eine Tella und ringsherum Säulenreihen: das ist der griechische Tempel; vier Mauern mit regelmäßig angeordneten Fensteröffnungen auf einem Rechteck errichtet, edel gegliedert von Pfeilern und Gesimsen: das ist der italienische Palast. Da nun aber das Ganze dekorativ ist, da jede Form ein Wohlklang ist, so kann diese Bauweise auf Häufungen verzichten. Darum ist sie im allgemeinen einfach und ein Kind der Selbstbeschränkung. In der griechischen Formenwelt dominiert das Klare, das formal Endgültige. Alle Anstrengung erscheint überwunden, das Gerüst des Bauwerks ist wie mit blühendem Fleisch bedeckt, ohne daß aber die Gelenke undeutlich würden, ohne daß die gymnastische Elastizität der Glieder verloren ginge. Die Kunst des griechischen Menschen weist, wo und wann immer sie uns entgegentritt, auf eine Gemütsverfassung, die nicht ekstatisch erregt ist, sondern besonnen, die nicht religiös gefärbt ist, sondern weltlich. Diese Gemütsart will weniger, daß das Kunstwerk drohe, als vielmehr, daß es schmeichle; sie ist nicht unruhig nach dem Neuen, sondern glücklich im Besitz. Darum ist der griechische Mensch wie von selbst ein Verwerfer der Tradition. In seinen Künsten geht das

eine immer scheinbar ohne Anstrengung aus dem anderen hervor. Wo der gotische Mensch das Gefühl des Werdens rauschhaft und doch auch leidend erlebt, da genießt der griechische Mensch sein Werden und Sein als Glück. Das gibt seiner Kunst die stolze Ruhe, das Aristokratische, es löst die Spannungen und schafft die Harmonie. In der gotischen Kunstwelt geht der Mensch mehr sittlich wollend vor, in der griechischen mehr ästhetisch genießend. Benutzt man einmal die Terminologie Nietzsches, um die Gegensätze zu bezeichnen, so könnte man die gotische Welt die des dionysischen Geistes, die griechische Welt aber vom apollinischen Geiste geschaffen nennen.

Man möchte das Gotische sentimentalisch nennen, trotzdem in diesem Wort ein herabsetzender Nebensinn verborgen ist. Das Sentimentalische muß entstehen, weil die Formen des gotischen Geistes nicht in erster Linie aus einer freien Vernunft, sondern aus dem stark okkupierten Gefühl fließen. Die Kunstform dient einer reizbaren Idee, nicht einer zufriedenen Sinnlichkeit, das macht sie sentimentalisch. Das Sentimentalische in diesem Sinne ist die Hälfte der Menschennatur. Mit ihm zusammen hängt jenes große Erstaunen vor der Welt, jenes tiefe philosophische Wundern, worauf alle Religion letzten Endes zurückgeht. Die sentimentalische Natur gibt sich einem schreckhaften Gottgefühl hin, sie steht immer mehr oder weniger im Banne eines Schuldgefühls, einer mystischen Lebensfurcht. Aus dieser Furcht aber geht dann eine besondere Art von Willen hervor; es wohnen darin die Instinkte, die göttlichen und die tierischen, eng beieinander, und es ruht darin embryonisch die Idee, die, über alle Ver-

nunft, über alle Realität hinaus, dem Leben das Unbedingte abtrogen möchte, die nicht davor zurückschreckt, zum Himmel selbst eine Jakobsleiter anzulegen, worauf die Engel herab- und hinaufwallen. In diesem Sentimentalischen ist jenes Dämonische enthalten, worauf Goethe so oft zurückkam und das in ganzen Völkern sich ebensowohl zeigt wie in großen Individuen. Es „wählt sich gern etwas dunkle Zeiten“, wie Goethe meinte, es übt eine besondere Anziehungskraft aus, und nicht selten ist darin die Größe dem Diabolischen gesellt. Auch im Geiste der Gotik ist immer mehr oder weniger von dieser Dämonie. Das erklärt den oft beängstigenden Formensput aller gotischen Kunst, es erklärt die Hysterie und die krankhafte Heftigkeit des Empfindens neben einer eiskalt erscheinenden Spekulation und erhellt die Frage, warum diese Kunst so oft mehr bildend ist als schön

Der griechische Mensch erschafft die Formen der Ruhe und des Glückes, der gotische Mensch die Formen der Unruhe und des Leidens.

\* \* \*

Es leuchtet ein, daß in den beiden großen Kunstwelten gewisse formale Grundtendenzen immer wieder hervortreten müssen, wo und wann die einzelnen Formen auch entstehen und wie verschieden die besonderen Bedingungen der Zeit, der Rasse, der Umwelt auch sein mögen. Alle Kunstformen des gotischen Geistesweisen — ob sie nun vor tausend Jahren geschaffen sind oder gestern, im Morgen- oder im Abendland und so viele nationale Sonderbedingungen dafür auch maßgebend gewesen sind — den-

selben Temperamentszug auf; und ebenso gehen alle Kunstformen des griechischen Geistes, wie immer sie auch abgewandelt und angewandt werden, auf dasselbe bildende Prinzip zurück.

Ein allgemeines formales Merkmal in diesem Sinne ist es, daß vom gotischen Menschen mit Vorliebe die Vertikalrichtung betont wird, vom griechischen Menschen mehr die Horizontalrichtung. Im Gotischen strebt die Form immer schnell und gewaltsam nach oben, im Griechischen will sie beharren im Zuständlichen, sie erscheint breit gelagert. Die Gotik: das ist der Turm. Was immer der gotische Geist auch angreift, es drängt ihn, die Massen zu türmen, die Formen steil hinaufzuführen und sie nach oben zuzuspitzen; wogegen der griechische Geist in horizontal gestuften Plänen architektonisch denkt, in Stockwerken und Gesimsführungen, in Friesen und Bändern. Und das gilt nicht nur für die großen Baumassen, sondern auch für alle architektonischen Einzelformen und Ornamente, es gilt nicht nur für die Architektur, sondern für die Künste überhaupt. Man erkennt das verschiedenartige Temperament, wenn man die nach der Last begierige griechische Säule mit dem gotischen Pfeilersystem vergleicht, in dem alle Schwere spielerisch überwunden erscheint; wenn man dort auf die horizontal gereihten Perlschnüre und Eierstäbe, auf Palmetten und Akanthusornamente, auf die Triglyphen und Konsolen, auf die Stockwerksteilungen, Dachgesimse und Dachentwicklungen blickt und hier auf die Pfeilerbündel und kühn springenden Strebepfeiler, auf die wie trillierende Kadenz an den Turmwänden und -spitzen hinaufeilenden Steinkrabben, auf die ungehemmt emporsteigenden Mauern

und die spitz in die Luft schneidenden Dächer und Türme. Man hat den Gegensatz, wenn man sieht, wie im Griechischen der Grundriß immer einfach orientierend ist, im Gotischen aber zur Hälfte desorientierend und zur anderen Hälfte überorientierend. Wenn man dort ruhig zum Ziel hingeführt wird, so wird man hier entweder dahin geworfen, oder es bewegt sich das Raumgefühl in einem wunderlichen Irrgarten. Wenn auf der einen Seite der Drang herrscht, den Raum durch feste Mauern abzuschließen, bestimmt zu umgrenzen und ihn dem menschlichen Maße anzunähern, so herrscht auf der anderen Seite die Lust an der Wölbung, am Ausweiten, am Durchbrechen fester Grenzen, am Unbestimmten. Und auch dieses alles wird wieder zur Höhentendenz. Was im Griechischen ein Saal ist, das wird im Gotischen zur Halle, was dort ein abgeschlossener architektonischer Bezirk ist, wird hier zu einer Raumfiktion. Wo dort alle Räume streben, einander ähnlich zu sein, da suchen sie sich hier in jeder Weise zu unterscheiden, indem sie übereinander hinausgehen.

Dieser Gegensatz geht gleichmäßig durch alle Künste. In den Statuen, wie sie einem steinernen Volke gleich vor den Mauern und Pfeilern gotischer Dome, zwischen farbigen Fenstern im Schiff und Chor dastehen, wie sie, rhytmisch zu Verbänden geordnet, die Spitzbogenportale füllen und im feierlichen Tempo, mit verzückt bewegten Leibern, über Gesimse und Balustraden dahinwandeln, ist eine besondere Schlankheit, ein sich Dehnen und Sehnen, ein sich Recken in die Länge, kurz dieselbe Vertikaltendenz, wie im Ganzen des Gebäudes. Den Sta-

tuen der griechischen Stilkreise fehlt diese absichtsvolle Übersteigerung, es fehlt dieser Drang, einer unaufhaltsam empor-schnellenden Turmarchitektur formal zu folgen; im Griechischen sind die Verhältnisse der Gestalten „richtiger“, die Vertikale ist nicht mehr betont, als die Natur sie betont, und in den Giebelfeldern lagern die Gestalten beruhigt beieinander. Herrscht innerhalb des Vertikalstils eine primitive, eine hölzerne Anmut, so erscheint sie innerhalb des Horizontalstils elastisch und natürlich. Bei den gemalten gotischen Heiligen fallen die Gewänder gerade herab, um am Boden dann mit zackiger Hefigkeit oder Koketterie zu zerknittern; bei den gemalten Gestalten der griechischen Formenwelt fügen sich die Linien der Gewänder zu fließenden Ornamenten. Sind die Bewegungen dort absichtlich steif und hieratisch, so sind sie hier dem Leben nachgebildet und dann gefällig gemacht. Die Figur griechischer Art steht auch, in Plastik und Malerei, anders als die Figur gotischer Art auf den Füßen da. Bei jener unterscheidet man deutlich Standbein und Spielbein, diese steht gleichmäßig auf beiden Beinen, wodurch eine gewisse sprechende Ungeschicklichkeit, eine psychologisch ausdrucksvolle Unbeholfenheit hervorgerufen wird. Eben diese gedankenvolle Unbeholfenheit aber sucht die Gotik. Sie drückt damit das In-sich-versunken-sein des statuarisch dargestellten Menschen aus. Die griechische Statue hat durchweg Beziehung zu etwas außerhalb Liegendem; in ihr ist der Impuls des Handelns dargestellt, sie zeigt den Jüngling im Kampf oder Wettspiel, das Mädchen, wie es sich zum Tanz oder zur Opferhandlung anschickt: sie interessiert auch durch das, was

sie gewissermaßen dramatisch ausdrückt. Die gotische Statue bleibt dagegen ganz im zuständlich Symbolischen. Sie hat nur Beziehungen zu sich selber oder zu einer überwirklichen Legende; sie wendet sich nicht an den Menschen und seine Interessen, sondern unmittelbar an Gott. Die griechische Figur ist vom Bildhauer von vornherein plastisch gedacht, sie ist von Anfang an artistisch angeschaut; die gotische Figur verdankt ihre Entstehung einer Vorschrift der Kirche, sie ist den Legenden entnommen und darum recht eigentlich im Ursprung unplastisch. In ihr wird aber das Unplastische mit höchster Anstrengung plastisch, architektonisch und in jeder Form künstlerisch gemacht, und eben dadurch entsteht die ungemein eindringliche Form, die unbeholfene Monumentalität, die hölzerne Grazie, die tief beseelte Starrheit und eine ergreifende menschenferne Stimmung. Der griechische Geist nimmt es ernster mit der Durchbildung der Form; der gotische Geist nimmt es ernster mit der Idee. Darum wird die Form hier ideenhaft unbedingt. Der Geist der Gotik will nicht ausgleichen, er wählt seine Formen allein unter dem Gesichtspunkt, ob sie aus derselben Empfindungswurzel wachsen, ob sie von derselben Art sind, ob sie die Farbe eines bestimmten ungebrochenen Willens tragen. Einheitlichkeit, Eindeutigkeit ist ihm alles. Der griechische Geist aber wählt die Stellungen und Formen nach ihrer kontrapunktischen Reinheit, nach ihrem Reizwert; er sucht die psychische Wohlgestalt, den schönen Menschen, die schöne Kleidung, und er verschönert das Modell, wenn es an sich nicht schön genug ist: er neigt zum Idealisieren des Physischen, wie der gotische Geist zur Übersteigerung des Psychischen neigt.

Darum scheut sich dieser nicht vor dem häßlichen, aber ausdrucksvollen und charakteristischen Menschen, ja, er liebt es, den Menschen zu proletarisieren, in dem Sinne etwa, wie das Christentum es getan hat. Es gerät der Mensch im Gotischen wie von selbst zum Persönlichen und im Griechischen zum Typischen. Auch das ist eine Folge der schönen, ausgeglichenen Form hier und der grotesken, in die Länge gezogenen Form dort. Es handelt sich um zwei Handschriften der Menschheit: die eine strebt in ihrer weichen edlen Rundung und Bestimmtheit zum Kalligraphischen, die andere ist eine ungleiche, steile und nicht immer klar leserliche Characterschrift.

Ein anderer formaler Unterschied besteht darin, daß die gotische Baumasse immer wie modelliert, das griechische Bauwerk dagegen tektonisch gefügt erscheint. Jenes gleicht dem Werk eines Bildhauers, eines Modelleurs, dieses gleicht der Schöpfung eines die Teile zusammensetzenden Werkmeisters. Gotische Bauwerke kann man den halb phantastischen Gestalten der Saurier vergleichen, ungeheuer im Ausdruck, aber verschwommen in vielen Einzelformen, hinter unheimlich schönen Schalen und Krusten den Gliederbau halb verbergend, von der eigenen Masse behindert und in der Ausbildung gewisser Organe noch amphibienhaft ungewiß. Das griechische Bauwerk aber ist wie ein edles, wohl durchgebildetes Tier unserer Lebenszone, überzeugend in den Bewegungen, klar in den Gelenken und rassig in der Ökonomie der Mittel. Man könnte, um anders zu vergleichen, die Berge modelliert nennen — modelliert von der die Erdrinde faltenden Kraft, von der Zertrümmerung, vom Erdrußsch, von

Verwitterung und Wasserspülung wie vom Finger eines Erdgeistes —, den Baum mit Stamm, Zweigen, Blättern und Blüten dagegen als ein organisches, tektonisches Gebilde der Natur bezeichnen. Die Vergleiche sind primitiv, sie weisen aber doch auf einen wesentlichen Punkt. Sie weisen zum Beispiel darauf, daß bei einem tektonischen Bauwerk die Symmetrie konsequent durchgeführt sein muß, daß das modellierte Bauwerk aber immer mehr oder weniger die Willkür der Asymmetrie aufweisen wird. Der ganze Rhythmus muß hier und dort ein anderer sein. Im Kunstwerk des griechischen Geistes fließt der Rhythmus schnell, aber ruhig und sicher dahin, wie die Gewässer in einem tiefen, gleichmäßigen Strombett; im gotischen Bauwerk ist der Rhythmus fast gewalttätig, doch stellen sich der Strömung Hemmungen entgegen, wodurch Brandungen und Strudel entstehen. Ein Formengedränge ergibt sich, in dem notwendig Unbestimmtes und Vielfältiges ist, gegenüber dem Bestimmten und Eindeutigen der tektonisch geordneten Form. Tatsächlich setzt die gotische Bauweise in ihren entwickelten Stadien ein ungeheures tektonisches Können, einen starken „logischen Formalismus“ voraus, ja tektonisches Genie, denn es muß das Gewagteste, das Unerhörte praktisch möglich gemacht werden; nur nimmt man dieses Können nicht wahr, weil der Stil nicht den Ehrgeiz hat, im ganzen tektonisch zu wirken, weil ihm das Konstruktive nur Mittel ist, um Stimmungen zu erzielen. Auch die griechische Einzelform hat dann viel von der sauberen Bestimmtheit, von der klaren Gliederung der tektonischen Architektur, wogegen die gotische Einzelform zur malerischen Un-

bestimmtheit drängt. Sie ist mehr modelliert als gezeichnet, mehr plastisch als linear. Die griechische Form ist immer irgendwie reliefartig, die gotische ist kubisch. Diese wächst aus der Masse hervor und ist untrennbar damit verbunden, jene erscheint mehr wie gefügt. Das griechische Kunstwerk besteht aus geistreich verbundenen Teilen, das gotische ist immer ein einziges, untrennbares Ganzes. Wenn dort die Formen gereiht und wie Bänder um das Gebäude gelegt werden, so wuchern sie hier vegetativ auf dem Gemäuer, in sich selbst verschlungen oder heftig nach oben strebend, als suchten sie das Licht.

Auch das Flächenleben ist sehr verschieden. Wenn ein Bauwerk des griechischen Geistes nur fünfzig verschiedene Flächen hat, so weist das gotische davon tausend auf. Der gotische Geist begreift den Raum reicher. Man darf nicht sagen sinnlicher oder phantasieroller, weil der Raum im griechischen Bauwerk auf seine Grundelemente zurückgeführt worden ist, was ebenfalls höchste Phantasiethätigkeit voraussetzt. Der Gotiker aber kann sich im Empfinden des Raumes kaum genug tun, ihm schillert der Raum wie in Millionen Facetten. Die Flächen sind nicht mehr mit dem Winkelmaß zu messen, die Formen fangen mit jedem Detail die Brechungen des Raumes tausendfältig auf, und darum vibriert das Kunstwerk immer in einer unruhigen Pracht von Licht und Schatten. Die griechische Raumauffassung beruhigt, die gotische beunruhigt. Dort spricht das Mathematische des Raumes, hier spricht sein Geheimnis, sein Grauen. Die Auffassungen sind so verschieden, wie die Zeitempfindung in den Dramen der Griechen und in den barocken Dramen Shake-

speares grundsätzlich verschieden sind. Dort werden Raum und Zeit exakt begriffen, hier romantisch.<sup>1</sup> Im gotischen Kunstwerk scheint der Raum unaufhörlich in Bewegung zu sein, im griechischen scheint er fest zu stehen. Der griechische Mensch baut gewissermaßen mit Luftwürfeln, dem gotischen Menschen ist der Raum etwas Flüssiges. Dort gilt nur die positive Form, hier auch die negative; dort denkt man an das mathematische Gesetz der Teilung, hier empfindet man die unendliche Melodie des Raumes; dort zentralisiert, hier dezentralisiert man gern. Im Griechischen ist die Schwere gebändigt, im Gotischen wird sie verneint. Das wirkt nicht nur auf die Materialbehandlung inso-

---

<sup>1</sup> Auch der alte Streit, wie im Drama die Zeit begriffen werden soll, ist nicht zu lösen, wenn man die eine Art richtig und die andere falsch nennt. Auch hier handelt es sich um dieselben beiden Stilprinzipien. Denn es herrscht der große, naturgewollte Dualismus der Form nicht nur in den bildenden Künsten, er ist vielmehr auch in den Künsten der Zeit nachzuweisen. Und naturgemäß hängen von dem Stilprinzip auch in der Dichtung und in der Musik alle Einzelformen ab. Der Dramatiker, der im Sinne des griechischen Menschen die Einheit des Raumes und der Zeit als Grundsatz anerkennt, wird von diesem Prinzip aus sein Drama im Ganzen und in allen Teilen aufbauen müssen; seine Handlung wird durch den Zeitsinn ein besonderes Tempo, eine bestimmte Gliederung, eine eigene Motivation erhalten, sie wird ganz von selbst zur Konzentration, zur Typisierung und zur Idealisierung neigen. Wogegen das Zeitgefühl, wie es zum Beispiel in den Dramen Shakespeares so charakteristisch zum Ausdruck kommt, die Handlung auflockern muß; es muß die Handlung weniger dramatisch und mehr lyrisch und romantisch-episch machen, dafür aber auch mehr theatralisch wirksam — mehr sensationell in ihrer psychologischen Sprunghaftigkeit. Es gibt ein Drama des gotischen, des barocken Geistes (seine Entwicklungslinie ist von den alten christlichen Mysterienspielen bis zur Shakespearebühne und weiter bis zur Romantik zu verfolgen), und es gibt eines des griechischen Geistes, beide Formen aber sind — unterschieden bis in die Temperamentsfärbungen der Verse sogar — in ihrer Art notwendig, beide können klassisch sein, weil es zwei Arten von künstlerischem Zeitgefühl gibt. Es ließen sich überhaupt die beiden Formenwelten in allen Künsten nachweisen — auch in der Musik —; man könnte, von dem fundamentalen Gegensatz ausgehend, eine Naturgeschichte der ganzen Kunst schreiben.

fern zurück, als der Gotiker jedes Material zu entmaterialisieren strebt, sondern es wirkt auf jede Einzelform zurück. Der griechische Mensch bevorzugt die gerade und die einfach geschwungene Linie, er kommt mit wenigen Formelementen aus; der gotische Mensch braucht, trotzdem er einseitiger ist, ja eben darum, viele Formelemente, er kultiviert die reich bewegte und vielfach gebrochene Linie. In der griechisch-italienischen Ornamentik herrscht die gleichmäßig sich verjüngende Kurve, die symmetrisch geordnete Arabeske, und es werden wenige Naturformen in einer strengen, aber immer auch sinnlich durchgefühlten Stilisierung benutzt; in der gotischen Ornamentik ist die Zierform zugleich naturalistisch und abstrakt und sie bildet sich ununterbrochen um. Dort herrscht in der Kunstform ein gemäßigtes Klima, hier ein tropisches. Was dort Knochen und Gelenk ist, das ist hier Knorpel und Wirbel; was dort wie eine weiche Haut erscheint, mutet hier an wie eine schuppige Hülle. Die Form bewegt sich in Rillen und Schwellungen, in Brechungen und Lähmungen und kann sich im einzelnen an Motivation gar nicht genug tun; aber sie erfüllt dabei nicht entfernt so viel Funktion wie die griechische Form. Diese scheint immer gemächlich und auf Umwegen das Ziel zu erreichen, während sie in Wahrheit den kürzesten Weg nimmt; die gotische Form scheint nach dem Ziel gewaltsam hinzuschellen, doch geht sie tatsächlich den weiteren Weg und verliert sich nicht selten unterwegs. Das griechische Ornament scheint nur ein Klang zu sein und ist doch durchaus argumentierend, das gotische ist mit Eigenbedeutung beschwert, aber es zweckt mehr zu einem stimmungshaften als

zu einem architektonischen Ganzen. Auf der einen Seite ist die Form konsonierend, auf der anderen liebt sie die Dissonanz, den übermäßigen und den verminderten Akkord; die griechische Formensprache ist auch in der bildenden Kunst, so könnte man sagen, vokalreich und gesangartig, die gotische Formensprache ist reich an Zischlauten und charakterisierenden Schärfen. In der ganzen Kunst des griechischen Geistes sind der innere Sinn, der das Lebensgesetz intuitiv nachfühlt, und der äußere Sinn, der die organischen Ausprägungen des Lebensgesetzes sinnlich wahrnimmt, restlos in Übereinstimmung gebracht; in der gotischen Kunst kämpft die innere Vorstellung mit der äußeren Anschauung. Dort fördern Natur und Kunst einander, hier verewaltigen sie sich gegenseitig; dort ist ein göttliches Genießen, hier ein titanenhaftes Kämpfen.

\* \* \*

Als die Italiener dem mittelalterlichen Stil des Nordens den Namen „Gotik“ gaben, wurden sie insofern von einem richtigen Instinkt geleitet, als sie ausdrücken wollten, daß in dem nordischen Stil die Elemente des Barbarischen enthalten seien. Falsch war nur die verächtliche Betonung, die in den Ausdruck gelegt wurde; wie es denn immer sehr primitiv ist, wenn Völker und Rassen einander Geringschätzung zeigen. In Wahrheit ist auch die Bezeichnung eines Kunststils als barbarisch ein Charakteristikum, nicht ein Werturteil. Wenn es uns anders erscheint, so liegt es daran, daß eben jetzt das Wort „barbarisch“ wieder einmal zu einem weltgeschichtlichen Schimpfwort gemacht worden ist. In Wahrheit umschreibt der Begriff des

Barbarischen nicht einen Zustand der Bildungsunfähigkeit, der Unbegabtheit und Unwürdigkeit, sondern einen Zustand der Ursprünglichkeit und Naturnähe, der sich einer festen Normierung mehr oder weniger widersetzt. Der Gegensatz des Barbarischen ist ein Zustand, in dem die Norm herrscht, wo der Mensch und die Natur jenem lebendigen Formalismus unterworfen sind, den man sich gewöhnt hat Kultur zu nennen. Beide Formen sind notwendig und ergänzen, ja durchdringen einander; sie unterscheiden sich nicht wie schlecht und gut, sondern wie zwei Kräfteströme, die sich hier anziehen und dort abstoßen, die aber zusammen erst das schöpferische Genie der Menschheit ausmachen. Gegeneinander wirkend schaffen sie den Wechselstrom der Kunstgeschichte. Es ist nicht so, daß alle Völker im Anfang ihrer geschichtlichen Laufbahn barbarisch sind und im Laufe der Jahrhunderte kultiviert werden. Wer so denkt, verwechselt die kultivierende mit der zivilisierenden Kraft. Ein Volk wird mit der Bestimmung zum Barbarischen oder zum Kultivierten geboren, oder es ist auch bestimmt, ein Kompromißvolk zu werden. Die höhere Produktivität wird von der Anlage nicht berührt. Wie Mozart ein mit der Bestimmung zur Kultur geborenes Talent gewesen ist und wie Beethovens Genie in seinen höchsten Werken noch barbarisch anmutet, wie Raffael und Michelangelo sich artverschieden gegenüberstehen, wie dieses aber nicht ohne weiteres auch Gradverschiedenheit bedeutet, so stehen sich auch ganze Völker artverschieden gegenüber. In den barbarischen Völkern bleibt immer, wie sie sich auch abmühen, etwas Dunkles, Wildes und Gewalttames, in den kultivierten

ist etwas Heiteres, Klares und Müheloses. Es wäre zu wenig, mit halbem Zugeständnis dem gotischen Geist zuzugeben, er habe für eine Erneuerung und Verjüngung, für eine gesunde Barbarisierung zu sorgen, wenn der griechische Geist in seinem edlen Kulturgehäuse formalistisch zu erstarren droht. Der gotische Geist ist viel mehr als nur ein Anreger und Wiedererwecker. Er stellt recht eigentlich das zeugende Prinzip in der Kunst dar. Er ist, wie gesagt, der männliche Teil in der Kunst. Alles Männliche ist und bleibt im Wesen barbarisch, muß es schon sein um seiner starken Aktivität willen. Völker, die die Bestimmung haben, sich zu kultivieren, die die Probleme der Kunst lange austragen und endlich die Schönheit gebären, sind im wesentlichen weibliche Völker. Der gotische Geist tritt überall, wo er sich manifestiert, befruchtend, revolutionierend auf, aber er muß das Harmonisieren, er muß die Kultur des Glücks dem weiblichen griechischen Geist überlassen. Er steht so recht in seiner Glorie da in unruhigen Zeiten, wenn neue Ideen gären, wenn Probleme zu lösen und Aufgaben gewaltsam zu bewältigen sind. Ihm ist die Heroenzeit des Geistes gemäß. Nicht Zufall ist es, daß der gotische Geist in Europa so lange mit dem Christentum in gleichem Schritt dahingegangen ist und in Asien mit jenem religiösen Gefühl, das dem Christentum in manchem Zuge verwandt ist. Der gotische Geist gehört seiner ganzen Natur nach zu jenem, man könnte wieder sagen: barbarischen religiösen Gefühl, das auf heftige Sehnsucht zurückzuführen ist, auf einen unstillbaren Vervollkommnungstrieb; er gehört zu jenen Religionen — ob sie nun Christentum, Bud-

dhismus oder sonstwie heißen — , die das Individuum mit der ganzen Schwere der Verantwortung belasten, es unmittelbar vor Gottes Angesicht stellen und es zwingen, sich von Mund zu Mund mit dem ewig Unbegreiflichen auseinanderzusetzen. Völker und Individuen, die von Natur geschaffen sind, das Leben schwer zu nehmen, die zur Mystik, zur Askese neigen, die geborene Philosophen sind und von den sittlichen Forderungen nicht loskommen, kurz die Idealisten des Religiösen, die den kirchlichen Formalismus am leichtesten aufgeben, weil sie zwischen sich und Gott keinen Mittler dulden, sind instinktiv stets auch Vertreter des gotischen Geistes in den Künsten. Ihnen stehen die Vertreter des griechischen Geistes gegenüber als Menschen, deren Religiosität recht eigentlich heidnisch ist. Heidnisch nämlich in dem Sinne, als ihre Religion nicht auf Beunruhigung abzielt, sondern auf Beruhigung, auf eine Entlastung, als viele Mittler — seien es nun Götter, Götzen oder Heilige — nicht entbehrt werden können und als die Menschen den Drang haben, ihre Sorgen und Nöte abzuwälzen, damit sie Welt und Leben glücklich genießen können. Diese heidnische Religiosität des griechischen Menschen ist immer staatenbildend, weil sie auf Konventionen beruht und nichts dem einzelnen überläßt; sie ist praktisch, weltlich und mehr eine Sache der Organisation als eine Sache des stetig sich erneuernden geistigen Triebes. Darum ist diese heidnische Geistesrichtung bestimmt, kultivierend zu wirken; und es haften jener anderen religiösen Geistesrichtung, die zu einem steten Protestantismus neigt, die Merkmale des Barbarischen ein für allemal an. Damit ist schon angedeutet, daß in allen christlich gefärbten

Kunststilen die Schöpfung der Form in erster Linie eine Angelegenheit des Laienelementes mit seiner primitiven, aber elementaren Bildnerkraft ist, daß in jeder heidnisch gefärbten Kunstkultur aber der entscheidende Einfluß beim Kenner, beim Sachmann liegt. Dort schafft das Genie des Instinkts, hier das Genie der Bildung. Alle Formen des gotischen Geistes sind von einer naiv tiefsinnigen Laienempfindung umgeben, als von ihrer Lebensatmosphäre; wogegen die Formen des griechischen Geistes immer anmuten, als seien sie aus der Hand des exakt arbeitenden Meisters hervorgegangen. Jene Formen sind oft unsicher im Technischen, im Handwerklichen, aber sie drücken vollkommen einen inneren Zustand aus; diese Formen dagegen sind selbst dort, wo sie allgemein und leer in der Empfindung bleiben, immer doch technisch und handwerklich einwandfrei. Im Gotischen sind die Formen heftig und unbeholfen zugleich, im Griechischen sind sie maßvoll und von sicherer Haltung. Darum bringt die gotische Formenwelt so recht die Kunststile hervor, die ganzen Nationen bis hinab zum Letzten gehören, die ihrem ganzen Wesen nach volkhaft sind; und es gehen aus der griechischen Formenwelt die Stile hervor, die ihrem Wesen nach aristokratisch und höfisch sind. Dort ist die Form vor allem symbolisch, hier ist sie repräsentativ; dort bleibt sie im wesentlichen im Bezirk der Sakralkunst, hier wird sie weltlich und hilft den Vornehmen das Leben schmücken. Die griechische Form ist ausdehnungsfähiger und wandlungsfähiger als die gotische, sie nimmt mehr teil am täglichen Leben und an den profanen Aufgaben. Darum folgt sie auch mit so viel Leichtig-

feit der Zivilisation; sie hat recht eigentlich zivilisierende Kraft. Alle kolonialen Kunstformen, das ist bezeichnend, sind irgendwie abgeleitet vom Griechischen. Keine barbarische Kunstform kann in diesem Sinne der Zivilisation über die Grenzen eines bestimmten Bezirks hinaus folgen. Sie hat nur dann Bedeutung und Kraft, wenn sie ganz von innen heraus wirkt, wenn sie hervorbricht wie eine innere Nötigung. Sie kann nicht, wie die griechische, gelehrt und gelernt werden. Woher es denn kommt, daß sie nicht so sehr internationale Geltung gewinnt, sondern mehr im Nationalen bleibt.

Der Unterschied wird noch deutlicher, wenn man auf die Entartungsmerkmale der beiden Formenwelten blickt. Naturgemäß muß sich die griechische Form mehr als die gotische auf dem Boden fester Traditionen entwickeln. Die Entartung äußert sich bei ihr darum so, daß sie formalistisch erstarrt. Aber selbst dann behält sie noch eine gewisse Haltung und Würde; sie kann nie ganz wertlos werden, wie schematisch sie auch auftritt. Sie wird in der Entartung akademisch, aber auch so bleibt sie noch anwendungsfähig. Die gotische Form dagegen hat mehr die Neigung, sich selbst zu zerstören, ihr wichtigstes Entartungsmerkmal ist der barocke Überschwang. Wo sie rein auftritt, da erstarrt sie nicht, sondern sie stirbt an der Erschöpfung. Über lange Zeiträume erhalten kann sie sich nur, wenn sie einen Bund mit der griechischen Form eingeht, wenn sie einen Kompromiß großer Art schließt — wie es etwa in der ägyptischen Kunst geschehen ist — und wenn sie aufgenommen wird von einer selbstherrlich regierenden Konvention.

In der Kunstgeschichte wechseln die griechischen und die gotischen Formenwelten miteinander ab, sie bestimmen und beeinflussen einander, durchdringen sich bis zu gewissen Graden und wirken im ewigen Wechselspiel gegeneinander. Aber man darf gegenüber diesem Spiel der Kräfte ebensowenig von Entwicklung sprechen, wie man es etwa vor meteorologischen Erscheinungen tun dürfte. Wärme und Kälte werden bis ans Ende aller Tage den Ausgleich suchen und dabei Erscheinungen des Sturms und der Windstille, des Hochdrucks und des Tiefdrucks hervorrufen. Auch die Begegnungen der beiden formbildenden Kräfte dürfen nicht verwechselt werden mit dem Ablauf vom Tieferen zum Höheren, vom Einfachen zum Vielfachen, vom Primitiven zum Kultivierten. Die Kontraste stehen sich für alle Zeiten gegenüber; wenn die Erscheinungsformen auch immer andere sind, der Gegensatz an sich ist unverrückbar.

Es ist ja sogar bedenklich, von Entwicklung innerhalb eines bestimmten Stiles zu sprechen, da es sich auch dort nicht eigentlich um eine Veränderung vom Tieferen zum Höheren handelt, selbst wenn man von Jugend, Reife und Alter eines Stils sprechen will. Es handelt sich im Grunde nur um Bewegungen, und jeder Bewegung entsprechen bestimmte Formen. Die Jugend, die Zeit der Reife und die des Alters haben ihre eigene Ausdrucksweise, haben besondere Stärken und besondere Schwächen, aber sie sind nicht ohne weiteres qualitativ verschieden. Wenn von Entwicklung gesprochen werden soll, mag es so geschehen, daß man sagt: die Folge von Bewegungen, die jeder Stil gesetzmäßig zu durchlaufen hat, drückt sich immer

in bestimmten Formen und Formwandlungen aus. Und an diesen Formwandlungen hat der Temperamentsgegensatz, der hier mit den Worten „griechisch“ und „gotisch“ bezeichnet wird, immer irgendwie Anteil. Jeder Stil, ob er nun ein Niederschlag des griechischen oder des gotischen Geistes ist, beginnt damit, eindeutig und streng den Ausdruck für Grundempfindungen zu suchen, er beginnt — mehr oder weniger — charakterisierend und symbolisierend. In jedem archaischen Stil ist ein naturalistischer Wille monumental und symbolisch geworden. Die Natur wirkt heftig auf den Künstler, und heftig ist der Wille, sich die Natur mittels der Form zu unterwerfen. Das will sagen: alle Stile, selbst die griechischen, beginnen mit Zügen des Gotischen. Dann folgt eine Zeit der inneren Beruhigung. Die Formen werden klarer und heiterer, sie werden mehr auf Typen zurückgeführt, und das Objekt tritt mehr vor das Subjekt; das Tempo wird maßvoller, die Feierlichkeit erscheint weltlicher, und die Form wird mehr schmückend als ausdrucksvoll. In dieser Periode sind selbst die gotischen Stile irgendwie vom griechischen Geiste erfüllt. In der letzten Periode endlich wird die Form barock. Alles Barocke aber ist eine bestimmte Art des Gotischen. Die Kunst wird auf dieser Stufe virtuos, weil viele Erfahrungen technischer Art gesammelt worden sind und weil zugleich das Gefühl der Menschen wieder unruhig wird. Auch die virtuose Form ist eine Form des Überschwangs, wie die primitive; nur ist der Wille jetzt nicht mehr hoffnungsvoll, sondern skeptisch, ja zum Teil verzweifelt. Die Form ist nicht mehr elementar und starr, sondern unruhig bewegt. Ihre Heftigkeit ist spie-

lerisch und kokett, blasiert und spöttisch, die Ausdruckslust gibt sich überwiegend dekorativ. Jede Stilentwicklung endet damit, daß das Subjektive wieder die Oberhand gewinnt. Zuerst äußert sich in einem Volke immer der Wille zur neuen Tat. Alles ist im Werden: das Religiöse, Staatliche und Soziale, und eben darum gerät die Form um so heftiger und tendenzvoll bestimmter. Dann folgt eine Zeit des Besitzgefühls, der Sicherheit, Gewißheit und der Freude an sich selber, was auf die Form aristokratisierend wirkt. Endlich kommt eine neue Unruhe auf, eine intellektuelle Unruhe, die Zweifelsucht erhebt sich, die zersetzende Reflexion schafft neue Ungewißheit, und die Form wird dadurch in einer bestimmten Weise wieder bis zum Grotesken getrieben. Der Wille steht wieder auf, doch ist er jetzt ohne die großen Ziele der Jugend, es ist in ihm etwas Nervöses, und oft häuft er die Formen nur, weil er sie nicht in allen Teilen neu gestalten kann. Wie das Individuum in der Jugend und im Alter sentimentalisch ist, nicht aber in der Mitte des Lebens, so sind es auch die Völker. Das Werden und auch das Vergehen — das ein umgekehrtes Werden ist — sind sentimentalisch, das Sein aber ist es nicht. Zuerst ist die Form voller Mystik, dann wird sie exakt, sie endigt im Uberschwang.<sup>1</sup> Die

<sup>1</sup> Die Entwicklung drückt sich formal etwa so aus, wie Heinrich Wölfflin es in seinem Buch „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ dargelegt hat. Wölfflin hat, als vorsichtiger Historiker, der keinen Schritt tut, bevor er den Boden untersucht hat, der seine Theorie tragen soll, den Weg vom einzelnen Kunstwerk aus gewählt. Er hat in seinem Buch die Formen und Formwandlungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts untersucht; dem Leser überläßt er es, von den gewonnenen Erkenntnissen auf das Ganze zu schließen. Seine Feststellungen lassen sich im wesentlichen als allgemeingültig bezeichnen. Um die Metamorphosen innerhalb eines Stils zu bezeichnen, hat er fünf Begriffspaare gebildet, die sich folgendermaßen gegenüberstehen:

gewaltsam vereinfachte und die gewaltsam vermannigfachte Form sind von derselben Art, so verschieden sie auch scheinen mögen; gemeinsam stehen sie der reinen, der objektivierten Form gegenüber. Sowohl der Anfang wie das Ende werden von der Stimmung beherrscht, in der Mitte aber ist die Auffassung positiv. Die verschiedenen Gemütszustände, die die Formwandlungen der Stile bestimmen, kann jedes Individuum in sich selber nachfühlen. Denn Formen der Kunst haben immer etwas Handschriftliches, auch wenn sie von ganzen Völkern niedergeschrieben werden, sie drücken unwillkürlich innere Zustände aus. Es ist so, daß jede Jugend etwas Grundsätzliches will, daß sie ethisch denkt, in Übersteigerungen, daß sie unruhig ist, aber absolut im Wollen und auf wenige Formeln eingeschworen; in der Zeit seiner Reife genießt der Mann dann sich selbst, sein Dasein scheint ihm gesichert, er denkt mehr empirisch als ethisch, mehr real als utopisch, mehr sachlich als persönlich; je mehr der Mensch sich dann aber dem Grabe nähert, je näher ihm das Mysterium des Todes kommt, desto unruhiger wird er wieder, desto gleichnißhafter erscheinen ihm alle Dinge, und desto mehr stellt sich ein neues Pathos ein. Jenes Pathos, das Ausdruck eines Leidens ist. Übersetzt man diese inneren Zustände in Kunstformen, so müssen Gebilde herauskommen, wie sie sich dar-

1. das Lineare und das Malerische, 2. das Flächenhafte und das Tiefenhafte, 3. die geschlossene und die offene Form, 4. Vielheit und Einheit, 5. absolute Klarheit und relative Klarheit. Mit diesen Gegensätzen läßt sich in der Tat operieren. Doch könnte man vielleicht noch den viel zu wenig bisher beachteten Gegensatz der warmen und der kalten Farben hinzufügen. Wölfflin spricht nur von den formalen Wandlungen, die sich vollziehen, wenn ein Stil aus seinem zweiten Stadium in sein drittes eintritt. Nicht weniger bedeutungsvoll sind die Wandlungen, die zwischen der ersten und zweiten Periode vor sich gehen.

stellen auf den drei Stufen jeder ungestört verlaufenden Stilbewegung. Es erscheint zuerst das archaische Kunstwerk, dann das sogenannte klassische und am Ende das barocke. Untrennbar verbunden mit den Seelenzuständen sind stets die Formen des optischen Erlebnisses; die Farben, die Linien, die plastischen Massen scheinen immer Symbole der inneren Energie zu sein. Jede Form ist, in diesem Sinne, eine Kraft, die einer seelischen Kraft entspricht. Das Gefühl des Menschen betont Formen, wodurch es vor sich selber bestätigt wird, und es verwirft die ihm widersprechenden. Das ist, in nuce, das Wesen jedes Stilwandels.

Dieses gilt ebensowohl für den Stil der einzelnen Künstler. Auch in dem Lebenswerk großer Künstlerpersönlichkeiten findet ein typischer Formwandel statt, auch dort hat jedes Lebensalter seine bestimmten Formen, auch dort wird die Zeit der Lebensmitte immer irgendwie im griechischen Geist regiert und das Alter von den Formen des gotischen Geistes. (Die Werke der Jugend freilich sind weniger charakteristisch, weil sie noch nicht selbständig sind, weil in ihnen noch das Ringen mit dem Handwerk sichtbar ist.) Gerade bei den größten Malern, Bildhauern und auch Architekten aller Zeiten ist dieses Hinübergleiten von griechischer Ruhe zu einer bewegten Altersgotik deutlich nachzuweisen; jedes große Lebenswerk endet mehr oder weniger barock.

Es drückt sich also der eine fundamentale Formenkontrast vielfältig aus: einmal in der Anlage der Rassen und Völker, sodann in dem Ablauf aller Stile und endlich in der Anlage

und Entwicklung der einzelnen Künstler. Die Natur bedient sich nur eines einzigen Kunstgriffes; mit ihm aber erzeugt sie eine unübersehbare Mannigfaltigkeit. Eine staunenswerte Fülle der Erscheinung wird hervorgebracht, weil das Gesetz vom Dualismus der Kunst an die Bedingungen von Raum und Zeit gefesselt ist. Wir sehen die Rassen, Völker und Individuen hier mit der Bestimmung, mit dem Temperament zur gotischen und dort zur griechischen Form ihre historische Mission erfüllen; wir sehen daneben jede Rasse, jedes Volk durch drei Entwicklungsstadien dahingehen und dabei einmal mehr dem gotischen und ein andermal mehr dem griechischen Geiste zuneigen; und wir sehen endlich auch jedes Individuum mehr als Griechen oder mehr als Gotiker geboren werden und für sich selbst ebenfalls jene typische Entwicklung durchmachen. Bei den Rassen erstrecken sich die Metamorphosen der Form über Jahrtausende, bei einzelnen Völkern über Jahrhunderte, bei den Individuen über Jahrzehnte. Das eine Volk beginnt, wenn ein anderes am Ende seiner schöpferischen Kraft steht, Jugend und Alter, Alter und Jugend begegnen sich, und immer wieder beginnt derselbe Weg, in der Idee gleichartig und doch auch wieder ganz verschieden der Ausdehnung, der Zeitdauer und der Führung nach. Absichtsvoll mischen sich reaktionäre Willensregungen in das Spiel der Kräfte; und auf allen Stufen werden Kompromisse geschlossen. Das ergibt eine unendliche Fülle der Erscheinung. Neben Völkern gotischer Art wohnen solche von griechischer Anlage; und zwischen ihnen leben Völker, die unentschieden hierher oder dorthin schwanken. Es begegnet das

Nordische dem Südlichen, das Erotische dem Gemäßigten; und jedes hat seine besondere Existenzbedingung. So vermengen sich die Formen bis zum Unabsehbaren. Um so mehr, als die einzelnen Künstler mit ihrem persönlichen Willen hinzukommen, der einmal mit dem Willen der Gesamtheit übereinstimmt, ein andermal ihm aber auch widerspricht. Es gibt geborene Griechen in den Gebieten des gotischen Geistes und Gotiker innerhalb der griechischen Stiltendenzen; es gibt Talente, die in ein ihnen nicht gemäßes Formenklima verschlagen sind und andere, die ganz an ihrem Platz sind. Zuweilen kommt es vor, daß die Scheitelpunkte gleichartiger, aber verschieden langer Kurven in einem Punkt zusammenfallen, daß der Wille eines genialen Individuums sich mit dem seines Volkes, seiner Rasse begegnet. Dann gibt es in der Kunstgeschichte einen helleren Klang, es ist dann, als steigerten sich zwei Töne von gleicher oder verwandter Schwingungsdauer. Aber es kommt ebenso häufig vor, daß sich die Individuen mit ihrer Zeit nicht zusammenfinden können, wo beide disharmonisch aufeinanderprallen. So verwirren sich die Fäden zu einem scheinbar unlöslichen Knäuel. Die verschiedenen Tempi, das harte Nebeneinander im Raum und der Umstand, daß dasselbe Gesetz an sehr verschiedenartige Massen gebunden ist, machen es, daß die Willensströme scheinbar chaotisch durcheinander, übereinander laufen. Es sieht oft aus, als gäbe es überhaupt keine Ordnung, als sei alles zufällig und gesetzlos. Alle diese geistigen Wellenbewegungen aber verfließen nun ebensowenig gestaltlos ineinander, wie es die Wellen des Wassers tun. Wie hier jede Welle Richtung und Form

behält, wie die verschieden langen und hohen Wellenbildungen übereinander hingleiten, nicht aber verschmelzen, so wird auch in der Kunst jede Bewegung für sich begonnen und zu Ende geführt. Das ist es, was der Kunstgeschichte den Anblick eines bewegten Meeres gibt. Wie aber die Formen aller Wellen schließlich auf zwei Grundkräfte zurückzuführen sind, auf eine Kraft, die hebt, und eine andere, die das Erhöhte in die Fläche zurückzwingt, so sind auch in der Kunst alle Formen letzten Endes zwei Bildungskräften unterworfen. Zwei Bildungskräften, die notwendig wie Naturgewalten auftreten und die zwei Formen des menschlichen Willens überhaupt sind. Das Ganze ist im Grunde das Spiel zweier Energien: es ist der Widerstreit von Ruhe und Unruhe, von Glück und Leiden — zur Form erstarrt. Durch alle Künste, durch das ganze Leben sogar kann man diese beiden Energien verfolgen; indem man sie anschaut, bietet sich einem der Grundgedanke einer ganzen Philosophie dar. Der tausendfältige Wechsel, wie die beiden Kräfte, die eine mehr diesseitig, die andere mehr jenseitig orientiert, sich suchen und fliehen, locken und bekämpfen, wie sie sich durchdringen und auch wieder zur fruchtbarsten Einseitigkeit treiben: das ist die Geschichte der Kunst.