



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Geist der Gotik

Scheffler, Karl

Leipzig, 1917

III. Der Weg der Gotik

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

III. Der Weg der Gotik

Je weiter man in die Vergangenheit zurückgeht, desto mehr fließen dem anschauenden Geiste das religiöse Gefühl und der künstlerische Bildungstrieb ineinander. Heute sind Kunst und Religion ja so streng getrennt, daß sie sich kaum noch in konventioneller Weise finden können, und daß man schon auf einzelne Künstler blicken muß, um zu verstehen, wie jeder elementaren Formschöpfung eine religiös gefärbte Bewegtheit der Seele zugrunde liegt. Ursprünglich aber war die Kunst eine Schöpferin von Formen, mit deren Hilfe die Gottheit angebetet wurde. Und diese Formen nahmen wie von selbst immer gotischen Charakter an, weil sie heftigen Affekten, weil sie dem Leiden der Kreatur entsprangen. Alle Kunstformen der vorgeschichtlichen Menschen — auch die wilden Völker können ja in gewissem Sinne als vorgeschichtlich bezeichnet werden — haben diesen gotischen Leidenszug. Der vorgeschichtliche Mensch dachte bei seiner künstlerischen Tätigkeit überhaupt nicht an den Menschen, er schuf nicht für seinesgleichen, wollte nicht erfreuen, nicht unterhalten oder dekorieren, sondern er wandte sich ausschließlich an die dunklen Gewalten. Mit Furcht, Grauen und Begierde. Er forderte mittels der Kunstform, er sicherte sich mit ihrer Hilfe, er beschwichtigte damit die ewig über ihm hängende Drohung.

Ein ungemein wertvolles Material bieten nach dieser Richtung die in den letzten Jahren entdeckten Höhlenmalereien prähistorischer Menschen. Man hat im wesentlichen Tierzeichnungen

gefunden, die mit spitzen Werkzeugen in die Felsenwände geritzt und dann mit den wenigen erreichbaren Ockerfarben getönt worden sind. Als diese Zeichnungen bekannt wurden, ging eine große Verwunderung durch die Welt. Sie galt der ungemeinen Sicherheit, womit die Gestalten und Bewegungen der Tiere charakterisiert und auf die Grundelemente zurückgeführt worden sind. In das Dunkel, wie diese Kunstgebilde entstanden sind, fällt ein Licht, wenn man erfährt, daß die Zeichnungen nicht die Höhle haben schmücken sollen — denn sie sind oft in verschiedenen Lagen übereinander angebracht und finden sich auch in den engsten und dunkelsten Winkeln und Spalten, wo der Zeichner nur mit einem brennenden Rienspan und in unbequemer Lage hat arbeiten können —, sondern daß sie sich als Beschwörungen der „Medizinmänner“, die damals in einer Person Priester und Künstler gewesen sein müssen, darstellen, daß sie den Zweck verfolgten, den Jägerstämmen die Nahrung zu sichern. Es muß der Glaube geherrscht haben, das Abbild eines Tieres habe die Kraft, dieses selbst zu sich hinzuziehen. Die Zeichnungen müssen Äußerungen sein des sogenannten Totemismus, magische Formeln, die darauf abzielten, die umliegenden Jagdgründe zu bevölkern. Das würde auch den mystisch gesteigerten Naturalismus der Form erklären. Ein heftiger Wille wollte sich einen Teil der Natur unterwerfen. Es handelt sich offenbar um Gedächtniszeichnungen von Jägern, um Erinnerungsbilder von Menschen, die die Form direkt aus der Natur nahmen, sie zugleich aber durch ein heftiges Verlangen subjektiv steigerten und einem Kultus dienstbar machten.

Diese frühesten Kunstformen entsprechen den sinnlich=übersinnlichen Tänzen, die ebenfalls einen beschwörenden Charakter hatten. Da sie einen Zwang ausüben sollten, sind sie nicht ins Gefällige geraten, sondern ins charakteristisch Monumentale. Und dieses eben verleiht ihnen den gotischen Zug. Diese uralte Kunst stellt sich dar als ein Ausfluß innerer Unruhe; sie wendet sich unmittelbar an die Dämone, es ist eine Kunst des Dunkels und doch auch wieder eine Kunst, die auf einer höchst lebendigen Anschauung der Natur beruht.

Zwischen diesen vorgeschichtlichen Höhlenmalereien und den künstlerischen Äußerungen der wilden Völkerstämme besteht, wie auch die Ethnographen bestätigen, eine grundsätzliche Ähnlichkeit. Sie ist festzustellen, wenn man die Kunstformen der Neger und Südamerikaner, der Buschmänner und Eskimos, vor allem die Kunst der Jägervölker untereinander und mit den Reproduktionen von Höhlenmalereien vergleicht. Zwar finden sich bei den wilden Völkerschaften der geschichtlichen Zeit auch Kunstformen, die einem reinen Schmuckbedürfnis dienen; selbst Schmuck und Putz aber weisen dann noch darauf hin, daß die Form ursprünglich aus einem inbrünstig betriebenen Fetischismus stammt. Die geschnitzten Götzenbildnisse wirken immer noch wie eine zur Raumform gewordene Beschwörungsformel. Es ist ein Irrtum, wenn man diese Plastik mit einem Mangel an Können erklären will. Positive Formen lassen sich nicht negativ erklären. Natürlich spricht das Unvermögen mit; das Entscheidende ist aber der einseitige Strom des Willens. Das Wesentliche der Form besteht darin, daß sie mit einer tragisch

anmutenden Naivität begriffen worden ist. Mit ungebrochenem Nachdruck wird z. B. das Konkave empfunden, ebenso unbedingt stellt sich das Konvexe dagegen, und so rundet sich plastisch ein Kopf, der über alles Schreckliche, Groteske und Karikaturhafte heraus von einer gewissen erschütternden Großheit ist. Da der Ausdruckswille stark ist, stellt sich wie von selbst auch die formale Wirkung ein. Es ist nicht ein Formales im Sinne einer anmutigen Schönheit, sondern ein Formales, das die Empfindungen aufrührt, das mit Geheimnis und Drohung beschwert ist und das aus einem starken Erleiden des Lebens hervorgeflossen ist. Es ist eine Form im Geiste der Gotik, ein Ornament des Willens, eine Arabeske der Leidenschaft.

* * *

Eine menschenferne Inbrunst der Anbetung hat auch gestaltend hinter den Formen der ägyptischen Kunst gestanden, obwohl diese auf einem ganz anderen Niveau steht und an das Höchste rührt, was Menschen gestaltet haben. Vom Stilpsychologen wäre vor allem die Frage zu beantworten, wie es kommt, daß die Formen der ägyptischen Kunst, die wie unter heftigen Zwangsvorstellungen immer wieder spontan entstanden zu sein scheinen, sich zugleich einer mehrere Jahrtausende währenden Konvention gehorsam gefügt haben. Die ägyptische Form gibt sich ruhig bis zur Starrheit; aber es ist eine Ruhe voll gewaltsamer Spannung, voller Schwermut und Grauen. Selten hat sich der Geist der Gotik unbedingter und größer im Plan offenbart, als in den Pyramiden — sie wirken wie stilisierte Berge —, als in den mit titanischem Formgefühl aus dem gewachsenen Felsen gehauenen Rie-

senfiguren, in denen die Stimmung der Wüstenlandschaft verdichtet erscheint und die mit einer solchen höheren Wirklichkeit dastehen, daß die lebenden Menschen zu ihren Füßen ganz kurios anmuten. Gotisch wirken die glatten, nicht einmal durch Fugen aufgeteilten Mauern der Tempel, die den Eingang festungsartig flankierenden Pylonen, die mit kühner Abstraktionskraft gezeichneten Reliefs an Wand und Säule und die wie mit stummer Drohung blickenden, in sich verschlossenen Gestalten der Plastik. Aber dann führt der Weg durch Säulenhallen mit wagerecht lagerndem Gebälk, und man weilt in einer Formenwelt, woran auch der griechische Geist großen Anteil hat. Auch dieses Griechische ist noch gotisch, was die einzelne Säule in ihrer Vertikaltendenz und mit ihren wuchtigen Formen, was die monumentale Gliederung der Gesimse beweisen; aber es ist doch die griechische Ordnung da, der griechische Ausgleich von Last und Stütze, der Sinn für das Logische, Vernünftige und Diesseitige. Die ägyptische Kunst löst das Problem, in einem übersinnlich und weltlich repräsentativ zu sein, sie ist sowohl barbarisch wie kultiviert. Der Fürst war zugleich oberster Priester; die Religion ist eine Sache des Staates geworden und gibt sich orthodox. Der Mensch betet immer noch an mittels der Kunstform, doch ist das Gebet auch eine große Geste nach außen. Die Kunst opfert der unsterblichen Seele der Abgeschiedenen, aber es werden die Opfer auch mit einem gewissen weltlichen Machtstolz dargebracht. Die religiöse Ergriffenheit hat sich so oft und so lange in denselben Gedankengängen bewegt — weil dem wie auf einer Wüsteninsel lebenden Volke von außen nie ein

Zweifel, eine Störung kam —, bis die Gedankengänge schließlich die Kraft ewiger Gesetze angenommen haben. Daher die seltsame Mischung von gotischer Unruhe und griechischer Beruhigung. Das Leiden hat sich in Fatalismus verwandelt. Das Gotische in der ägyptischen Kunst ist ein Wille, der Kolossalität erstrebt, der die Form kantig macht, sie wie auf letzte Formeln zurückführt und das äußerlich Ungeheure auch zu einem innerlich Ungeheuren macht. Gotisch ist der leidenschaftliche Trieb eines ganzen Volkes zum Symbol, ist die Gesinnung, woraus jene Statuen hervorgegangen sind, die nicht ein Handeln oder ein Begehren ausdrücken, sondern die mit erhabener Melancholie wie in sich selbst versunken sind und, über alles Leben hinweg, ins Grenzenlose zu blicken scheinen. Gotisch ist endlich die Stimmung eines starken Sündenbewußtseins. Wie eine Unterströmung fließt überall aber auch griechischer Geist. Nicht zufällig mündet diese Kunst aus in den alexandrinischen Kolonialformen, nicht ohne Ursache ist sie stellenweis ohne harten Übergang in die dorische Form übergegangen. Die mächtige Vertikaltendenz ebbt ungezwungen ab zum Horizontalen, aus hieratischer Frontalität und marionettenhafter Relieffstrenge der Gestalten bricht eine Anmut hervor, daß es oft ist, als hebe die Form leise den Fuß zum Tanz; der Rhythmus wird gefällig, das Naturgefühl objektiver und die Modellierung sinnlicher. Nie sind mit größerem Sinn die beiden Formenwelten einander angenähert worden. Afrika, Asien und Europa sind gleicherweise in dieser Kunst; wie sie mit ihren Formen in der Folge denn ja auch mehrere Weltteile gespeist hat. Zwischen ewiger Unfruchtbar-

keit und erotischer Fülle, zwischen Wüste und Dase ist diese Kunst geworden; sie starrt ins Nichts und ist zugleich mitten im blühenden Leben, sie ist asketisch und auch voller Animalität: sie steht ganz im Zeichen der Sphinx. In ihr ist die Brunst der Natur, ein erhabener urweltlicher Spuk und auch geistige Freiheit. Sie setzt Millionen fronende Sklavenhände voraus; während Fürsten und Priester sich aber der Sklaveneere bedienen, um Machtsymbole zu schaffen, verkörperte sich in der Form unversehens das Genie des Sklaventums. —

Eine ähnliche Stimmung ist in der babylonischen Kunst. Auch dort wächst griechischer Geist heran auf dem Boden einer grandiosen gotischen Gesinnung. Der Gedanke des Turms von Babel, von dem die Legende berichtet, ist ganz ein gotischer Gedanke; und die Idee der Stufenpyramide, die auf ihrer Spitze das Allerheiligste trug, um damit dem Himmel nahe zu sein, entspricht dem gotischen Drang zu türmen. In den bekannten assyrischen Reliefs kündigt sich in der Modellierung der Glieder die griechische Objektivität an; der unerbittliche Parallelismus, der heftige monumentale Naturalismus der Komposition aber weisen auf gotisches Temperament. Wie man denn wohl allgemein sagen darf, daß die semitische Rasse ihrer ganzen Anlage nach der heftigen Form zuneigt. Ihr ist die spekulative Inbrunst eigen, die Schonungslosigkeit gegen sich selbst und jenes Genie des Leidens, die Voraussetzungen einer gotischen Geistesanlage sind.

* * *

Was in dieser Geistesanlage problematisch ist, offenbart sich nirgends stärker als in der indischen Kunst. Dort ist die Form zugleich gewaltig und unklar. Von den über Gräbern und Reliquien errichteten pyramidenförmigen Bauten bis zu den Pagoden, deren Konture Raketenbahnen gleichen, von den Monolithen, die deutlich als Phallussymbole erkannt werden, bis zu den minarettartigen Türmen, die erst unter mohammedanischer Herrschaft gebaut worden sind: überall erhält sich der Eindruck, daß die Form im Banne einer dunkeln Dämonologie steht, daß sie immer mehr ausdrücken sollen, als Raumformen es eigentlich können. Mit unheimlichem Nachdruck, die Bewegung durch eine rippen- und rillenförmige Plastik noch steigend, schießen eng beieinanderstehende Pagoden aus dem Boden, wie Siedelungen von Riesenpilzen; stufenförmig sind dann wieder Pyramidentürme steil hinaufgeführt, die an der Spitze in kostbaren Tempelgebäuden enden und die mit einer solchen Fülle von Form bekleidet sind, daß es Flächen nicht mehr gibt, daß man vor lauter Gliedern nicht mehr den Körper sieht: eine Vereinigung urwüchsiger Kraft mit barockem Überschwang. Die Tempelbezirke, die „heiligen Hügel“, gleichen ganzen Städten mit Mauern und Toren; Gebäude erhebt sich neben Gebäude, Turm neben Turm, alle Formen streben, zielen, züngeln nach oben, beseelt von einem fast hysterischen Höhendrang. Oder es bohren sich die Tempel basilikaförmig ins Gebirge; man betritt sie durch Türen, die wie offene Rachen von Ungetümen gebildet sind, und wird im Innern von seltsam profilierten Gewölben, von gedrückten, massigen, unteretzten Formen empfangen, die in

anderer Weise wieder die Seele in Unruhe, Bangigkeit und Schrecken versetzen. Was an Einflüssen griechischer Art sichtbar wird, wo der bauende, meißelnde und malende Sinn versucht hat, Glieder und Gelenke, Kapitäle, Konsolen, Gesimse und Säulen zu bilden, wo Formen verarbeitet sind, die auf alten Handelswegen vom Abendland eingeführt wurden — das alles ist abgeirrt zum Grotesken und Gebrochenen. Kein Bauglied ist eigentlich funktionell, jedes einzelne ist symbolisch; aber es ist symbolisch mehr in einem dichterischen als in einem architektonischen Sinne. Alles ist gewaltsam und materialwidrig geschweift, gekuppelt und vielfach bewegt übereinander gefügt; überall gewittert die Kolossalität, ja die Monstrosität, ein Grauen geht von der schwülstigen Form aus — aber diese Form hat auch die künstlerische Kraft, das ganze Leben in ein Märchen zu verwandeln. Die indische Kunst ist mit allen Instinkten eine Sakralkunst. Wie die Naturkräfte in der Vegetation des Landes zu kochen und in der Tierwelt mit zusammengedrängter Phantastie zu arbeiten scheinen, so kreist eine tropische Urkraft auch in den Formen der Kunst. Lapidar und ausschweifend ist die Form in einem, spekulativ vergrübelt und brünstig; sie zittert vor Erotik und ist zugleich philosophisch lehrhaft. Ihr fehlt straffe Konzentration, sie fließt hier auseinander, und ballt sich dort zusammen. Alles Getier des Landes erscheint an den Tempelwänden, daneben reiche Pflanzenmotive, Konsolen und Gesimse, auf denen groteske Gestalten hocken, Reliefs und Rundplastiken, Nischen und Türmchen, Pfeiler und Säulen, Balustraden und Maßwerk — nirgends ist ein freies Plätzchen, es

wimmelt auf der Tempelwand die Form, wie der Urschleim von werdender Gestalt wimmelt. Wie von selbst drängen sich Vergleiche auf. Romanisches scheint in der Form zu sein und Barockes, man denkt an die Dekorationslust der Frührenaissance, an ägyptisches und an das chinesische Kokoko; aber bei aller Fülle bleibt die Kunst fragmentarisch. Ihr ergeht es wie jener arischen Rasse, die von den nordwestlichen Bergen zu den Gefilden Indiens einst erobernd herabgestiegen ist und von der die ganze Bevölkerung Europas ihre Herkunft ableitet: in den Kindern erst ist zur Besinnung gekommen, was in der Mutter noch schlief. Alle europäische Philosophie und Religion weist auf das mythenreiche Indien; so weist auch vieles in der europäischen Kunst auf die ganz vom Geiste der Gotik erfüllte indische Form — auf das indische Formlabyrinth, das unter dem Druck einer ungeheuren Lebensverantwortung entstanden zu sein scheint. Übersichtlichkeit und Gliederung kommt erst mit dem islamitischen Einfluß in die indische Kunst. Aus der Durchdringung geht eine klarere, zierliche Romantik hervor. Mit hundert Erkern baut sich eine Fassade auf, so daß die Straße wie mit tausend Augen angesehen wird. Mit graziöser Bestimmtheit steigen nun die heiligen Türme empor, von märchenhaft reich gemeißelten Kranzgesimsen und Balustraden stockwerkartig geteilt. Neben dem Buddhatempel erhebt sich die Moschee und der mehr griechisch gegliederte Gräberbau. Die Formen werden mehr tektonisch, das Ornament sinkt in die Fläche hinein, der Charakter der Bauwerke wird heiterer und weltlicher in dem Maße, wie Allah über Buddha siegt. Auch jetzt bleibt noch

ein gotischer Grundton — wie ja die ganze islamitische Kunst, vom Morgenland bis tief hinein nach Spanien, immer reich gewesen ist an Zügen einer gotischen Ausdruckslust; aber die Problematik ist überwunden. Ein Eroberervolk, das leicht im Sattel war, hat die einer ausschweifenden Phantasie hingeebene Rasse der Inder nicht nur mit dem Schwert besiegt, sondern auch kulturell.

* * *

Eigenartig ist der Anteil, den der Geist der Gotik an der Kunst Ostasiens hat, deren Mutterland China ist. In der chinesischen Kunst erkennt man zwei verschieden gerichtete Tendenzen, die sich aber gut vertragen, ja, sich sehr eigenartig zu einem Stilorganismus verbunden haben. Die Baukunst wird beherrscht von entschiedenen Horizontaltendenzen. Die Gebäude breiten sich durchweg flach aus, die Bauweise ist leicht, dem Material fehlt die zur Monumentalität nötige Schwere, der Grundriß ordnet die Räume nebeneinander und bringt sie auf klare Achsen. Wo sich mit entschiedener Vertikalbewegung die Pagoden erheben, da handelt es sich im wesentlichen um indischen Einfluß, der zugleich mit dem Buddhismus eingedrungen ist. Auf der andern Seite gibt sich nun aber ein fast zügelloser Wille zum Ornament kund, die Lust an einer eigenwilligen, naturalistisch abstrakten Dekoration. Dieser Überschwang und der fast frugale Sinn in allem rein Tektonischen widersprechen sich im Grunde, und die Folge ist ein Kompromiß. Ein Kompromiß, der dem Chinesen aber nicht zum Bewußtsein kommt. Die Folge

ist, daß der Geist der Gotik in der chinesischen Kunst nicht monumental auftritt, sondern mehr im ästhetischen Spiel. Er gibt sich eigentlich nur in den Einzelkünsten zu erkennen, in der Malerei, der Plastik, dem Kunstgewerbe: er ist im Baudetail, nicht im Ganzen der Baukunst. Man versteht am besten, wie die Mischung zustande gekommen ist, wenn man sich das europäische Rokoko, dessen gotische Freiheit auf dem Boden einer klassizistischen Baukunst herangewachsen ist, im Raum und in der Zeit vervielfältigt und gesteigert denkt. Auch die geistige Disposition ist hier und dort verwandt. Das religiöse Gefühl des Ostasiaten scheint letzten Endes auf einer dunkeln Dämonologie zu beruhen, auf dem Glauben an Naturgöttheiten und auf Ahnenkult. Die philosophische Mystik des Buddhismus konnte Einfluß gewinnen, weil die Seele des Chinesen dafür bereit war. Auch in seinem Gemüt wohnt das geheime Grauen, auch seine Religiosität hat den Leidenszug und ist eben darum aggressiv und heftig. Zugleich aber ist der Chineser von einer feinen natürlichen Klugheit, die ihm Mäßigung und Überlegenheit gibt; er ist auch ein kultivierter Verstandesmensch, ein philosophischer Moralist und als solcher ein Skeptiker von Natur. Neben Buddha, ja über Buddha gar stellt er Laotse und Konfutsse, die beiden großen Nationalweisen. Auch deren Weisheitsprüche haben für ihn die Kraft religiöser Grundsätze. Der Chineser ist ein Weisheitsfreund, der in der Phantasie mit Naturdämonen verkehrt. Wie die Detailform an das Rokoko erinnert, so hat die geistige Verfassung eine gewisse Ähnlichkeit mit der der Enzyklopädisten des achtzehnten Jahrhunderts. Dieser geistreiche,

philosophische Intellektualismus hat dem religiösen Sinn der Chinesen das Revolutionäre, das Fanatische genommen, er hat das religiöse Gefühl temperiert; und damit ist auch die Gebärde der Kunst, die Form, anmutig geworden, alles urweltlich Heftige hat sich in nationale Eigenwilligkeit verwandelt, das Elementare ist kokett geworden, der Drang zum Unbedingten ist spielerisch, das Groteske kostbar, das Hieratische grazios und die Fülle raffiniert geworden. Das Gotische wird von einem ganzen großen Volke Jahrtausende hindurch als eine Art von Zopfstil erlebt. Die gotische Form tritt nicht in Bauwerken oder groß modelliert auf, sondern mehr ziselirt, geschnitzt, gezeichnet und gemalt. Eine Fülle von Phantastik, Romantik, Naturalismus, Abstraktion ist in dem Formgekräusel der Ornamentik; aber es überschreiten diese Eigenschaften niemals doch die Grenzen des Ornaments. Die ganze Zierkunst steht gewissermaßen im Zeichen des Drachens; aber sie scheint auch immer eingeschlossen wie von einem festen Rahmen. In der Malerei geht das Naturgefühl auf das Charakteristische; doch rundet sich dieses immer in der geistreichsten Weise den dekorativen Wirkungen zu. Aufs äußerste wird die künstlerische Handschrift gepflegt. Die Malerei wird zu einem virtuosen Exerzittum mit dem Pinsel, jeder Pinselstrich hat struktive Bedeutung. Dargestellt wird von der Malerei immer nur der Augenblick; doch untersteht diese Augenblickskunst einer strengen Konvention, die so wenig schwankt, daß das Neuere dem Ältesten noch durchaus verwandt ist. Alles in der chinesischen, im weiteren Sinne in der ostasiatischen Malerei wird beherrscht vom Willen zu jener Stimmung,

die das Objekt vernichtet, um es neu zu schaffen. Die Bilder sind wie „Gedichte ohne Worte“. Alles: Mensch, Tier, Pflanze und Landschaft, ist für die Augennähe dargestellt, ist auf mittlere und kleine Formate gebracht, und doch ist die Form nie kleinlich, die Skulpturen sind wie Hieroglyphen, das Götzenhafte selbst gibt sich blumenhaft still. Der gotische Geist drückt sich in dieser Kunst vorwiegend lyrisch aus, er offenbart sich in Arabesken, die wie das Spiel einer vom ewigen Geheimnis lebenden Weisheit sind. Wir sehen ein Volk, das es verstanden hat und noch versteht, seine gotischen, seine barbarischen Instinkte mit Raffinement zu genießen, das es versteht, seine Leiden ästhetisch auszukosten. Nach außen hat sich dieses Volk mit einer Mauer umgeben, und nach innen hat es sich wirksam vor der Selbstverzehrung gehütet.

* * *

Wenn wir uns der Kunst in Europa zuwenden, so fällt es auf, daß vor allem das Tempo ein anderes ist. In Asien sind tausend Jahre oft wie ein Tag gewesen; dort sind von alters her große Völker über weite Landstrecken verteilt, es haben nicht, wie in Europa, unaufhörlich Wanderungen, Beeinflussungen und Durchdringungen stattgefunden. Darum haben sich dort die Stilformen mehr konstant erhalten. Dafür fehlt aber auch die Steigerung, die ehrgeizige Veredlung. Wenn man alle Form, die der Geist der Gotik hervorbringt, als die Form des Leidens anspricht, so ist zu beachten, daß der Europäer anders leidet als der Asiat. Der Europäer ist ein Mensch

der Aktivität, darum leidet er heftiger, aber auch kürzer; seine Ungeduld drängt die Leiden dramatisch zusammen, in seinen Leiden ist Sehnsucht nach Glück, es ist ein Kampf voller Affekt und Leidenschaft. Der asiatische Mensch leidet mehr passiv, mehr in der Form einer geduldigen Schwermut, einer etwas trägen Melancholie. Sein Leiden setzt sich um in Fatalismus. Darum fügt sich auch seine Kunstform so unbedingt einer die Jahrhunderte, ja die Jahrtausende beherrschenden Konvention. In den asiatischen Künsten tritt die Kunstform des Leidens, die ihrer Natur nach eigentlich spontan ist, immer mehr oder weniger erstarrt auf; sie hat viele Züge des Monomanischen und ist ethnographisch bedingt. Der Zustand des Leidens ist chronisch, im Gegensatz zur europäischen Kunst, wo der Geist der Gotik sich mehr akut äußert. Damit hängt es dann auch zusammen, daß in der asiatischen Kunst die Formen des gotischen und des griechischen Geistes fest miteinander verbunden erscheinen, wogegen in Europa ein dauernder Kampf stattfindet und immer wieder neue Versuche gemacht werden, die beiden Formenwelten fest gegeneinander abzugrenzen.

Ganz gelungen ist diese grundsätzliche Trennung freilich keinem europäischen Stil. „Leid will Freud, Freud will Leid!“ Ein reines Glück, ein reines Leiden gibt es nicht; darum gibt es auch kaum einmal irgendwo die ganz reine Form. Man kann selbst in der Kunst der alten Griechen, also recht eigentlich im Gebiete des griechischen Geistes, eine heimliche Gotik konstatieren. Und zwar findet man manches von der gotischen „Stimmung“ nicht nur in den dorischen Ordnungen, nicht nur in den

archaischen Werken, die noch auf ägyptische Einflüsse weisen, sondern es bricht die Form des Affektes selbst in einigen Werken der klassischen Reife hervor. Manche Formführung der Vasenmalereien oder der Tanagrafiguren ist kaum noch griechisch, im Sinne, wie das Wort hier gebraucht wird, zu nennen. Die Gewalt der Form in den Gewändern der sitzenden und liegenden weiblichen Gestalten im Ostgiebel des Parthenon ist fast schon als ein erhabenes Barock anzusprechen, also auch als eine Form aus dem gotischen Empfindungskreis. Die „weise Mäßigung“ war nicht dauernd durchzuführen, das Temperament einzelner Künstler suchte immer wieder die Grenzen zu überschreiten. Überall, wo die Form in der Kunst der Griechen beängstigend groß oder heftig wird, äußert sich der Geist der Gotik. Aber es geschieht wider Willen, weil der eingeborene Trieb zuweilen stärker ist als die Absicht. Grundsätzlich hat der Grieche die Hälfte der menschlichen Empfindung seiner bildenden Kunst ferngehalten. Er hat, wie Pandora, die Ubel des Daseins in eine Büchse verschlossen, um die Freuden desto reiner zu genießen. Daß es im wesentlichen gelungen ist, macht ihn zum Helden der Kunstgeschichte; während es aber gelang, konnte er nicht verhindern, daß auf geheimnisvolle Weise zuweilen auch die Formen des Leidens aus der Spitze des Werkzeuges unversehens hervorsprangen.

* * *

Das römische Reich hat die griechische Form in jeder Weise übernommen; doch hat sich daneben immer auch mehr oder weni-

ger eine eingeborene barbarische Leidenschaftlichkeit, ein kühner Wirklichkeitsinn und eine aggressive Unbedingtheit des Willens erhalten. Am Anfang und am Ende der römischen Kunst hat sich auch der gotische Geist mit einer gewissen nachdrücklichen Gewalt durchgesetzt. Die etruskische Kunst ist ganz erfüllt von einer geheimen Gotik, so viel Anteil auch die griechische Kolonialform äußerlich daran hat. Selbst die Künstler aus Griechenland, die im etruskischen Italien die Grabkammern ausgemalt und die Grabfiguren modelliert haben, sind dem Einfluß einer düsteren, schweren Hadesfurcht, einer fast ägyptischen Abstraktionskraft und wilden Unmittelbarkeit der Anschauung unterlegen. Das Lapidare der etruskischen Form hat zuweilen etwas Erschreckendes. Die Form ist bis zum Bersten angefüllt mit individuellem Leben, ein roher, aber erhabener Welt-schmerz ist darin enthalten, sie illustriert das Gefühl von Menschen, denen das Leben unheimlich war, und legt mit visionärer Sicherheit in die Abbilder der Wirklichkeit etwas Monumentales. Man begegnet Einzelformen, die man fast gleichlautend später im Romanischen und Gotischen wiederfindet. Etwas Antigriechisches, etwas Nordisches ist in der etruskischen Kunstform: eine werdende Nation spricht in Umlauten.

Dann kam das Reich der Römer. Die Kunst der Griechen wurde übernommen, ihre Werke wurden als Beute im schnell erstarkenden Rom aufgehäuft, eklektizistisch genutzt, unendlich vervielfältigt und dem Etruskischen verbunden. Da aber die Kunstform der Griechen bis zur Vollkommenheit bereits ausgebildet war, so hat in Rom nicht eigentlich eine Fortentwicklung auf

derselben Linie stattfinden können. Das wahrhaft Eigentümliche des römischen Geistes ist erst wieder in der Kaiserzeit hervorgetreten, als das Bewußtsein der Macht und ein riesenhaftes Selbstgefühl die Römer vom griechischen Genie, von der griechischen Kultur unabhängiger werden ließen, als der Millionenstadt Bauaufgaben größten Stils gestellt wurden. Je mehr sich die römische Baukunst in ihrer Spätzeit dem Nutzbau, dem Kolossalbau zugewandt hat, desto mehr sind auch die ursprünglichen etruskischen Instinkte wieder erwacht. Diese Einsicht wird dem Heutigen erleichtert, weil im Laufe von zwei Jahrtausenden die äußere Haut griechischer Kunstformen von den Bauwerken der römischen Kaiserzeit abgeblättert ist und nur noch die gewaltigen Baukerne stehen geblieben sind. Was ich in meinem „Tagebuch einer italienischen Reise“¹ das Amerikanische der römischen Baukunst genannt habe, das bis zum Symbolischen gesteigerte groß Profane, das zweckhafte Monumentale in den Brückenbauten, Basiliken, Thermen, Stadtmauern, Aquädukten und Gräberbauten, im Pantheon und Kolosseum — das ist eine Manifestation des gotischen Geistes, weil es die Äußerung eines heftigen Willens ist. Diese Bauten der Spätzeit sind weit entfernt von der Mäßigung und Harmonie der griechischen Architektur. Man erblickt eine unerhörte Fähigkeit des Mauerns und Wölbens, mit ingenieurhafter Leichtigkeit werden Riesenspannungen bewältigt. In diesem kriegerischen Willensvolk muß damals eine Unruhe ge-

¹ Italien. Tagebuch einer Reise. Mit 118 ganzseitigen Bildertafeln. 4. bis 6. Tausend (Leipzig 1916).

wesen sein, wie sie dem Tode vorhergeht. Denn wie aus zehrender Unrast heraus sind diese prahlenden Babelgedanken der Baukunst entstanden. Niemals vorher ist in Rom so stark das Soziale gefühlt worden, wie damals, als in der Großstadtbevölkerung die Idee des Christentums wie ein Sauerteig zu arbeiten begann. Selbst das von den Cäsaren Geschaffene hat eine stark demokratische Note. Nachdem Rom jahrhundertlang fremde Kunstwerte zusammengerafft hatte, hat es am Ende einen Großstadtil geschaffen, voll riesenhafter Sachlichkeit und voll von Zügen des gotischen Geistes.

Dieser Geist spiegelt sich auch in dem großzügigen Naturalismus der Bildnißskulptur, in vielen barock aufgelösten Formen der Wandmalereien und in dem Zug zum Illusionistischen, zum Stimmungshaften, der die plastischen Dekorationen mehr und mehr beherrscht. Überall bricht am Ende einer Epoche, die nach außen ganz dem griechischen Geist gehört hat, die charakteristisch-groteske Form hervor, und an ein Ende knüpft sich bedeutungsvoll ein Anfang.

* * *

Denn jetzt trat das Christentum stilbildend hervor, und damit wurde recht eigentlich die gotische Kunstform in Europa anerkannt.

Formal freilich wirkte die römische Tradition und alles Griechische noch lange fort, denn die Form wandelt sich langsamer als die Gesinnung, das Feste langsamer als das Flüchtige, wie die Luft sich schneller erwärmt als das Wasser. Die Gewöh-

nung des Auges und der Hand können durch einen anders gerichteten Willen nicht so bald und nicht vollständig aufgehoben werden. Aber ein vollständiger Stilwandel mußte doch eintreten, weil die fortwirkende römische Form nun einer andern Tendenz dienen mußte, weil die alte Sprache benutzt wurde, Gedanken auszusprechen, die vorher nicht einmal gedacht worden waren. War vorher viel Gotisches heimlich schon in der herrschenden griechischen Form gewesen, so war das Verhältniß nun so, daß Griechisches offensichtlich in der gotischen Stilform erhalten blieb. Wenn man in Kunstgeschichten liest, den Künstlern der frühchristlichen Epoche seien die technische Sicherheit und der strenge Kunstsinne der Römer verlorengegangen, der neue Primitivismus sei auf einen Mangel am Können zurückzuführen, so ist das ein Irrtum. Die Völker haben, wie die Individuen, stets die Begabung ihrer Interessen, das heißt, sie können immer, was sie wollen — was sie wollen müssen; und sie vermögen das außerhalb ihres Interessenskreises Liegende um so weniger zu vollbringen, je bestimmter der Wille sich äußert. Zwitterhaft ist die frühchristliche Kunstform nicht aus Mangel an Können, sondern weil ein außerordentlich starkes neues Lebensgefühl sich der antiken Sprache bedienen mußte. Das Griechische und Gotische haben in den Jahrhunderten der christlichen Kunst mächtig miteinander gerungen, zwei Weltanschauungen haben einen Kampf um die Form ausgetragen. In diesem Kampf mußte der Geist der Gotik siegen, weil das Schwergewicht der Kunst verlegt war: es wurde verlegt von außen nach innen, vom sinnlich Objektiven in das Erlebnis

der Seele. Man kann es so ausdrücken: früher war der Mensch in der Welt gewesen, als ein Teil davon, jetzt war die ganze Welt nur noch im Menschen, sie galt nur noch, insofern sie gedacht, empfunden und sittlich gewertet wurde. Das mußte zu einer Umwertung der Form führen. Die Form mußte abstrakt und ausdrucksvoll werden, sie mußte zur Hieroglyphe einer religiösen Mystik werden und sich zugleich, wenn sie sich nicht im Unbestimmten verlieren sollte, gründlich naturalisieren. Sie mußte zeichnerisch bestimmt werden, weil sie die Idee umschreiben sollte, und sie mußte zugleich stimmungshaft sein, um transzendente Vorstellungen verwirklichen zu können. Sie mußte weltfern, menschenfern sein und doch auch wieder unmittelbar nahe am Leben. Ein neuer Darstellungstoff kam in die Kunst: die religiöse Legende. Diese Aufgabe war mit der griechischen Form nicht zu lösen. Die Form sollte nun die Eigenschaft haben zu erzählen, etwas Zeitliches sollte in ideale Raumwerte verwandelt werden. Wie die griechische Form den Zustand dargestellt hatte, so sollte die gotische nun den inneren Vorgang darstellen. Aus diesen Gesichtspunkten wurde die römische Stilform von der frühchristlichen Kunst verwandelt. Da lag es nun aber nahe — um so mehr als der Sitz der christlichen Macht in Byzanz den äußeren Anlaß gab —, auch orientalische Einflüsse an der Stilbildung teilnehmen zu lassen. Denn die orientalische Form hat, wie gezeigt worden ist, von Natur Züge gotischer Art; ihr ist jener Leidenschaftszug eigen, dessen Monumentalisierung die Kunst der frühen Christen so leidenschaftlich erstrebte. Zum dritten endlich traf der Wille zu einem

neuen Stil, nachdem er im Orient befruchtet worden war, im Norden und Westen Europas überall auf die ursprüngliche Ornamentik kaum schon zivilisierter Völker, auf die abstrakten, ersten Kunstäußerungen der germanischen und keltischen Rassen, auf jene merkwürdige Drachenromantik und Linien-symbolik, die ihrem ganzen Wesen nach gotischer Art sind. Und auch dieses verlebte die frühchristliche Kunst sich ein.

In welcher Weise die Elemente gemischt und zur Einheit gezwungen worden sind, erkennt man vor den Miniaturmalereien und Mosaiken der ersten zehn christlichen Jahrhunderte am besten. Der Ursprung der Miniatur läßt sich zurückverfolgen bis in die hellenische Kolonialstadt Alexandria, bis zu Einflüssen aus der ägyptischen Kunst; er liegt weiterhin in den Mönchsklöstern des Südostens — womit der Mönch zum erstenmal als Künstler in der Geschichte auftritt —, und es führt der Weg dieser Kunst dann durch Europa bis an die westlichsten Grenzen. Es klingt die Stimmung der späten römischen Malereien aus, es tritt die hieratische Strenge und die Unendlichkeit des orientalischen Formempfindens hervor, und es mischen sich die Charaktere einer fetischhaften germanisch-keltischen Ornamentik hinein. Und Ähnliches gilt von den Mosaiken, die wie vergrößerte Miniaturen wirken, während den Miniaturen wieder die Monumentalität der Mosaiken zuweilen innewohnt. Es spricht für die Größe und Reinheit des bildenden Willens, daß weder hier noch dort eine Spur von illustrativer Banalität vorhanden ist, trotzdem es sich um die Darstellung epischer Stoffe handelt. Nicht nur die Technik hat die Mosaiken davor bewahrt,

unmonumental zu werden, sondern die auf höchste symbolische Gestaltung gerichtete Gesinnung der Künstler und der Gemeinde. Das Mosaik an der gewölbten Decke und an der kaum gegliederten Wand wirkt raumbildend in all seiner Legendenromantik; es ist architektonisch und hat nichts vom Tafelbild. Die Formen, die Gestalten treten hervor, als hätte der Raum selbst sie hervorgebracht, als hätte er sich in ihnen gleichnißhaft zusammengezogen. Die Farben ahmen in keiner Weise die Natur nach; auch sie haben eine architektonische Funktion zu erfüllen, sie wölben den Raum höher, dehnen ihn ins Ungewisse und machen aus jeder Apsis ein kostbar schimmerndes Allerheiligstes. Doch sind die Gestalten auch wieder weit mehr als nur architektonisch: sie sind Träger tiefsinniger Menschlichkeit. Sie stehen wie in sich erstarrt nur da, sind einer uniformierenden Konvention nur unterworfen, weil das heimliche Seelenleben sonst leicht alle Form sprengen könnte, weil ein heftiger Ausdruckswille sich vernichten würde, wenn er sich nicht selbst in Fesseln schlänge. Die strenge Form ist ein Selbstschutz. In der Starrheit gärt ein Wille, der begierig war, eine ganze Welt nach seinem Bilde neu zu gestalten. Der Allgemeinbegriff Gotik zieht sich hier zusammen in seine Urzelle: er weist auf das Volk der Gothen, dessen Bildungskraft sich an der römischen Kunst entzündete und sich von den letzten Griechen belehren ließ.

Auch in den Bauwerken erkennt man den neuen Willensimpuls, so unscheinbar, puristisch und sektenhaft sie sich in den ersten christlichen Jahrhunderten auch gegeben haben. Auf antiken Resten oft fußend, von römischen und orientalischen

Überlieferungen lange noch abhängig, kam immer stärker doch der Wille zur Wölbung, das heißt, der Wille zur Höhe, zum Ausdruck, wurde immer deutlicher der Trieb erkennbar, die Achsenwirkung so zu übersteigern, daß der Blick zwischen Säulen und Pfeilern wie durch einen Korridor zu einem mystischen Zielpunkt gewaltsam hingerissen wurde. Das konnte um so unbedingter in dem Maße geschehen, wie die neue Religion nun Angelegenheit des Staates wurde und wie die Kirche, der Ritus als Grundrißbildner auftraten. Schüchtern wagt sich dann auch der Turm hervor, der im Kunstgebiet des gotischen Geistes eine so wichtige Rolle spielt. Überall zeigt sich der Wille, den Betrachter aus dem glücklichen Gleichmaß des Gefühls aufzuschrecken und ihn gewaltsam in Bewegung zu setzen. Die Empfindung wird in die Höhe hinaufgeführt oder mit fast schmerzhaft starkem Rhythmus vorwärtsgeschneilt, sie wird mystisch betäubt oder hart an die Grenzen des Daseins erinnert. Je langsamer und gemessener scheinbar die Gebärde der Form ist, um so mehr ist sie geladen mit Bewegung, Unruhe und Sehnsucht.

* * *

Dieser frühchristliche Stil ist recht eigentlich eine Kunst der Gemeinde, eine Rundgebung des Laiengenies. Er hätte sich von den fremden und den antiken Einflüssen sicher ganz frei gemacht, wenn es schon in seiner Macht gelegen hätte. Daß diese Selbstbefreiung vom griechischen Kunstgeist aber auch in den folgenden Jahrhunderten, in jener Epoche, die man die

des romanischen Stils nennt, nicht gelungen ist, daß auch dann noch neben der erstarkenden Gotik der Sinn für griechisches Gleichmaß immer einhergegangen ist, daß der Drang zum Vertikalen immer wieder ausgeglichen worden ist von der Horizontaltendenz und daß der romanische Stil in seinen repräsentativsten Bauten zu einem imposanten Kompromiß geworden ist: dafür sind andere Gründe entscheidend gewesen. Auch geistig sind am sogenannten Romanischen zwei Kräfte beteiligt. Die religiöse Bewegung drang in immer fernere Länder, immer größere Volkskomplexe wurden davon ergriffen, der Erlösungsdrang einer ganzen Menschheit nahm bald teil an der neuen Lebensidee. Dadurch wurde das gotische Empfinden außerordentlich gestärkt und ins Monumentale hinaufgetrieben; die Kunst repräsentierte mehr und mehr mit dem Religiösen und Symbolischen auch eine Machtidee, der Kollektivwille war begierig, sich selber Denkmale großer Art zu schaffen. Zugleich aber büßte das schön erregte Laiengefühl in dem Maße, wie es staatlich organisiert wurde und wie große Völker daran teilnahmen, etwas ein, das man die soziale Unschuld nennen könnte. Je weiter das neue Christenreich sich ausdehnte, desto mehr bedurfte es der Organisation, brauchte es einen regierenden Klerus, ein geistiges Oberhaupt und Exekutivbeamte. Jede Herrschaft aber hat die Tendenz, weltlich zu werden. Und jede weltliche Gesinnung wird irgendwie die griechische Form in der Kunst bevorzugen. Auf die Herrschgewalt des Klerus, der sich seine Baumeister und Bildhauer selbst in den Klöstern erzog, wie er sie haben wollte, auf die hierarchische Organisation des

tausendjährigen Christentums ist denn auch jene griechische Formenwelt zurückzuführen, wovon das Gotische im romanischen Stil überall durchdrungen wird — am meisten im Kirchenbau, am wenigsten im profanen Burgenbau. Sehr deutlich kann man freilich den romanischen Stil nach Ländern unterscheiden und hier mehr ein Vorwiegen des gotischen, dort mehr des griechischen Geistes konstatieren; dennoch ist dieser Stil eine allgemein christlich klerikale Kunst und im wesentlichen übernational. Er geht dem engeren Staatsgefühl, dem Nationalbewußtsein vorher. Es ist der Stil eines neuen Glaubens und darum im Ursprung ganz volkhaft; die Ausführung aber lag in den Händen mönchischer Künstler, die der Ordensdisziplin unterstanden, die als Träger der Bildung und Kultur nach Rom blicken mußten und von Kloster zu Kloster, von Land zu Land wanderten, die nationalen Sonderbedingungen wohl berücksichtigend, aber auch nur soweit es sich eben tun ließ. Die Ausführung des riesenhaften gotischen Baugedankens ging aus von einer Geistlichkeit, die sich in der Kirche von der Gemeinde mehr und mehr absonderte. Diese ängstliche Sorge für die Rangordnung, die der christlichen Idee letzten Endes widerspricht, brach auch künstlerisch den unbedingten Willen. Es wurden zum Beispiel in der Kirche dem durch die Raumgasse des Mittelschiffs auf den Altar stürmisch zueilenden Blick künstlich Schranken und Hemmungen in den Weg gestellt; es wurde mit der Basilika zuerst ein Säulen- und Pfeilersaal geschaffen, in dessen Tiefe das Allerheiligste glüht, und dann wurde der Gemeinde verboten sich zu nähern. Dieser Widerspruch, der naturgemäß im Grundriß sowohl wie

im Aufriß der heiligen Gebäude formalen Ausdruck finden mußte, ist bezeichnend für den romanischen Stil überhaupt. Niemals sind in Europa der Geist der Gotik und des Griechentums mächtiger und kampflustiger aneinandergeraten, niemals ist ein Kompromiß größeren Sinnes geschlossen worden. Es ist noch heute ergreifend, dem Wettstreit zuzusehen von leidenschaftlichem Höhenwillen und besonnener Horizontalordnung, von modellierendem und zeichnendem Formgefühl. Die Baukörper sind klar und groß gegliedert, immer läßt sich vom Äußeren der Grundriß deutlich ablesen, und alle Teile fügen sich in tektonischer Ordnung zusammen; dann brechen aus der Masse aber auch steil und wuchtig die Türme hervor, als hätte sich das Temperament nicht länger zügeln lassen. Auf der einen Seite sieht man strebende und lagernde Teile sich ausgleichen, ruhige Flächen sich ausbreiten, alles Ornamentwerk sich bündig einordnen und die Motivationspunkte der Konstruktion beleben; man sieht überall die Merkmale eines gebundenen Raumsystems, sieht mit Hilfe von festen Säulen- und Pfeilerordnungen ideale Raumeinheiten wiederkehren und die Symmetrie sich durchsetzen. Auf der andern Seite gibt es nicht ein einziges Bauwerk, worauf man weisen und sagen könnte: dieses ist der romanische Typus; die Bauweise schwankt fortgesetzt, der Wille ist ewig im Fluß, mit stetig sich erneuernder Kühnheit wird der Raum hoch und höher gewölbt, wird die Masse mehr und mehr aufgelockert, werden die Ornamentformen immer mehr zu Arabesken des Ausdrucks. Eines beschränkt immer das andere. Ganz unbedingt tritt der Geist des Gotischen nur in der Zweckarchi-

tektur, in den festungsähnlichen Anlagen der Zeit zutage. Schmucklos, dräuend steigen die Mauern, Türme, Bastionen und Torbauten empor, wie Symbole der Wehrhaftigkeit. Von diesen düster großartigen Bauwerken erhalten zuweilen ganze Landschaften den Charakter. Die Form hat etwas Gebirgeartiges.

Selten ist ein Kompromiß so fruchtbar geworden wie in der romanischen Kunst. Die beiden Urkräfte der Kunst drängen gewaltsam gegeneinander, und da keine nachgeben will, sieht es aus, wie wenn zwei Kinger, die in Wahrheit beide ihr Letztes hergeben, unbeweglich in einer schönen Gruppe dastehen.

* * *

In dem Stil, der von der Kunstgeschichte im engeren Sinn als Gotik bezeichnet wird, ist die Form des heftigen Willens dann ganz eindeutig hervorgetreten. Dieser Stil ist formal eine Reinkultur, er ist eine der wenigen absoluten Formschöpfungen der Geschichte, er hat primären Charakter, ist die Tat einer Zeit und einer Rasse, in denen das Genie des Leidens aufs höchste schöpferisch geworden, die Tat einer Phantasietätigkeit, die fort und fort von heiliger Unruhe gespeist worden ist. In der Epoche, die ungefähr das dreizehnte, vierzehnte und zum Teil auch das fünfzehnte Jahrhundert noch umfaßt, ist die Welt vom Menschen neu entdeckt worden, das Leben ist vom Temperament, von einer rastlosen Sehnsucht, von Erkenntnis- kraft und Freiheitsgefühl, von einem elementaren Wachstums- trieb in neuer Weise gesehen worden; mit neuer Heftigkeit ist

der uralte Kampf der Seele mit den Wirklichkeiten ausgekämpft worden. Der gotische Stil ist ein formaler Niederschlag jener Lebensgesinnung, die später in den Historien vom Doktor Faust zum Ausdruck gekommen ist, ein Niederschlag jenes Willens, der jedem Individuum die ganze Verantwortung für das Leben aufbürdet, der jeden einzelnen schonungslos mit der Gottheit ringen läßt und ihn selbständig einen Weg zu suchen zwingt durch die Irrsale des Daseins. Hinter dem gotischen Stil steht eine Gesinnung, die man als einen schöpferischen Protestantismus bezeichnen kann. Die Schöpfer dieser Kunstform hatten den Sinn der Urchristen — und zugleich waren sie Opfer einer scharfen Skepsis. Sie konnten in einem Atem anbeten und lästern, glauben und zweifeln; sie standen erregt zwischen Gott und Teufel da, zwischen Mystik und Rationalismus, zwischen Grauen und Überlegenheit. Die Menschen erwachten in jener Zeit zu sich selbst. Nicht zur Objektivität; das geschah erst in der Renaissancezeit, als die Menschen sich intellektuell vom All zu scheiden begannen, als sie Distanz zu den Dingen und zu sich selber nahmen. Aber zum Gefühl ihres Lebens, ihrer Selbstverantwortung, ihrer Macht und diktatorischen Befugnis erwachten die Menschen. Sie wurden in einer erhabenen Weise neugierig; sie begannen zu fragen. Das machte sie alle im Geiste schon zu Protestanten, lange schon vor dem Ereignis, das die Geschichte als Reformation bezeichnet. Nicht zu kritischen, purifizierenden, sondern zu schöpferischen Protestanten. Das Laiengenie erwachte, der Volkswille trat als Bauherr und Bildner auf. Der Stil, der Gotik heißt, ist recht eigentlich ein Volks-

stil, er ist demokratisch, er hat den Rhythmus eines erregten Kollektivwillens und die Linie des Freiheitsdranges. Denn der Freiheitsdrang hatte noch nicht zersetzend gewirkt, er hatte die Masse nicht auseinander gesprengt, sondern zusammengeschweißt, weil er nicht aus der Reflexion, sondern aus dem Gefühl kam.

Die Rasse, die die neue Formenwelt geschaffen hat, wohnte in den nördlichen Ländern Europas. Sie kehrte eben aus den Kreuzzügen mit freierem Blick, reichen Erfahrungen und gefestigtem Willen zum Eigenen zurück, erfüllt vom Eifer jungen Erkennens, von der Freude am Wissen, am Denken, am Können; sie litt gewissermaßen unter der Fülle aufgespeicherter Kraft und sehnte sich nach Entladung. Da sich das Leben jetzt in den Städten zu zentralisieren begann, da die Begabungen miteinander in engste Berührung kamen, mußte der Schöpfungsakt mit explosiver Heftigkeit vor sich gehen. Wie ein Wunder entstand, sich emportürmend über die aufschäumenden Volksmengen, eine reich gegliederte, von nie gesehenen Reizen verklärte Baukunst. Hatte der herrschsüchtig denkende Priester Sinn die ruhige Größe der romanischen Bauten gefördert, so schuf sich das seiner Tüchtigkeit, seiner Selbstbefreiung freuende Laientum den phantastisch reichen Gedanken der Gotik. Dieser Gedanke ist germanischen, ist im engeren Sinne fränkischen Ursprungs. Niemals hätte der der griechischen Ordnung hingeebene Geist der Romanen eine solche Überfülle der Bildnerlust gewagt, nie hätte er das Spitzbogenprinzip ersinnen und so phantasievoll exakt anwenden können, nie hätte er diese

mystisch tiefen Gewölbegrotten des Raums, diese Wälder von Pfeilern, dieses üppige Geranke von kletterndem Ornament, nie hätte er die Willkür in der Ordnung und die Ordnung im scheinbar Regellosen gewagt. Die Gotik ist in allen ihren Formen ungriechisch. Der Pfeiler steht der Säule als ein Kunstgebilde anderer Art gegenüber, die glatt abschließende Decke hat keine Beziehung zur spitz strebenden Wölbung, die griechische Proportion hat in jeder Weise andere Wirkungsgesetze als die gotische. Alle Arbeitsbedingungen sind anders. Der Stein wurde entmaterialisiert, die Schwere wurde scheinbar aufgehoben, die Wand wurde vernichtet, die Raumgrenze ungewiß gemacht, und alles zielte auf eine Stimmungssynthese. Die schwierigsten Probleme sind mit einer Leichtigkeit gelöst, als sei es ein Nichts. Die Bildhauer und Maler sahen sich Legendenmotiven gegenüber, die für einen im Geiste des Griechentums erzogenen Künstler überhaupt nicht zu lösen sind, die ihn widernatürlich und unsinnlich anmuten müssen; eben aus den Schwierigkeiten haben die Gotiker aber ein neues Stilgefühl, einen neuen Formencharakter von schlagender Ausdruckskraft abgeleitet. Dem Künstler war keine Idee zu unsinnlich, kein Motiv zu grotesk oder zu naturalistisch, keine Konstruktion zu kühn, keine Masse zu ungeheuer, kein Affekt zu stark, keine Fülle zu groß: alles bewältigte er, brachte er organisch zusammen, so daß die Formenwelt aus Gottes Hand hervorgegangen zu sein scheint. Die Formen sind des höchsten Pathos fähig, der Wucht, der Gewalt eines fast schmerzhaften Rhythmus; aber sie bergen auch einen frühlingshaften Reichtum, das Zarte, das Zierliche

und Kofette. Sie beginnen romanisch ernst und endigen mit barockem Überschwang. Die Linie kann ägyptisch starr sein, doch auch geistreich beweglich und übermütig wie die chinesische Linie oder wie das Kokoko. Alles einzelne wird beherrscht von der Vertikalendenz und ist zugleich voller Kastlosigkeit. Die Formen streben, steigen, klettern, wachsen und züngeln nach oben. Oder sie verschlingen sich, fliehen in sich selbst zurück und kreisen in unablässiger Bewegung. Niemals ruht die Form aus, alles an ihr ist Leben und Affekt. Dieselbe Temperamentslinie umschreibt menschliche Figuren, Fensterwölbungen, Kreuzblumen und Turmsilhouetten, das Große und Kleine untersteht demselben Formgesetz. Die ganze Natur, das ganze Leben ist in diesem Transzendentalgedanken, der Gotik heißt: das Erhabene und Groteske, das Häßliche und Schöne, das Geschaute und Gedachte, Natur und Unnatur, das Wirkliche und Phantastische, Menschen, Tiere und alle Pflanzen der Umwelt, Teufelsbestien, Madonnen und Blumen. Eines lebt durch das andere; die Architektur ist Skulptur, und die Skulptur ist ganz architektonisch. Die Gotik kennt nur das Gesamtkunstwerk; sie ist eine Mutterkunst und eben darum eine Volkskunst im höchsten Sinne.

Die Bewegung war so mächtig, daß sie auch nicht gleich aufzuhalten war, als die Renaissancegesinnung heraufkam, als die einige Kunst in Künsten auseinanderfiel, die Persönlichkeit mehr isoliert hervortrat und als, infolge einer halb wissenschaftlichen Objektivität, die griechische Formenwelt wieder bevorzugt wurde. Die Gotik wirkte fort, durch die ihr innewohnende Schwungkraft. Die Ausdruckslust zuckte den nordischen Künst-

lern lange noch im Handgelenk, auch als sie sich bereits der italienisierten Formen bedienten. Diese italienischen Formen wurden unversehens umgebildet, sie wurden gotifiziert und gerieten dabei nicht selten ins Pittoreske und Manierierte. Vor allem aber wirkte der gotische Drang fort in einzelnen bedeutenden Persönlichkeiten, in nordischen Naturen, die Gotiker im Temperament waren, die sich nun aber in eine halb griechische Formenwelt versetzt sahen. In einem Maler wie Dürer ist das Gotische mit dem Griechischen eine höchst merkwürdige Verbindung eingegangen; ein Künstler wie Grünewald steht wie in der Mitte da zwischen Gotik und Barock; und in den Niederlanden erweisen sich Naturen wie van der Goes oder Brueghel als schöpferische Gotiker trotz ihrer Renaissance. Das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert sind reich an Auseinandersetzungen zwischen den beiden Formenwelten. Durch den gegebenen Dualismus sieht sich das Genie gezwungen, eine persönliche Synthese zu finden. Dabei tauchen in Fülle wunderschöne Einzelprobleme auf, die alle in ihrer Weise der Erkenntnis vom Wesen des gotischen Geistes etwas hinzufügen.

* * *

Die Geschichte der Renaissance, wie sie sich vor allem in Italien abgespielt hat, ist im ganzen eine glänzende Manifestation des griechischen Geistes. Nicht, weil die Formen der antiken Kunst aufgenommen und neu bearbeitet worden sind, sondern weil der Italiener der Renaissance dem alten Griechen menschlich verwandt war, weil er ähnlich wie dieser empfand, dachte und

wollte. Es ist bezeichnend, daß der Ablauf der italienischen Renaissancekunst ganz ähnlich gewesen ist wie der der alten griechischen Kunst, daß man für jeden repräsentativen italienischen Künstler fast ein Gegenbild in der griechischen Kunst nennen kann. Dennoch hat auch jetzt wieder der Geist der Gotik Einfluß gewonnen und, ebenso wie in Griechenland, vor allem zu Beginn und am Abschluß der Epoche. In der Mitte wird das Gotische nur noch als Persönlichkeitsäußerungen in einzelnen Werken sichtbar.

Abgeleitet sind die Formen der jungen italienischen Kunst vom frühchristlichen Stil. Das will also sagen: von einem Stil, der der geistigen Stimmung nach durchaus gotisch war, im rein Formalen aber vielfach auf römische Überlieferungen zurückging. Was in den Bildern der Sienesen oder Giotto's und seiner Schule gotisch wirkt, ist ebenfalls mehr die Gesinnung als die konkrete Form. Die gotische Stimmung kommt zustande, weil bestimmte Akzente der Form betont und andere Akzente unterdrückt erscheinen. In Wahrheit ist schon in den Werken der Frühitaliener viel von dem Renaissancegeist, der im folgenden Jahrhundert zur Herrschaft gelangen sollte; es kündigt sich schon die Freude an der singenden und klingenden Linie an, die Lust an der objektiven Naturanschauung, an einer schönen Weltlichkeit und an der architektonischen Rhythmisierung aller Teile. Aber dieser Instinkt scheint noch streng beherrscht von religiöser Disziplin, von einer welt- und menschenfernen Inbrunst, von einem Befehl des Gewissens, die leidende Kreatur darzustellen. Seltsam mischen sich das schwere Pathos des christ-

lichen Welt Schmerzes und der *bel canto* heidnischer Lebensfreude. Die Gestalten stehen noch da als Träger tragischer Schicksale, aber sie wandeln sich auch mehr und mehr um zu schönen Körpern, die nichts wollen als nur da sein. Das sich auflösende Urchristentum kämpft mit dem immer mächtiger herauskommenden Staatskatholizismus. Nordisch Germanisches und südlich Romanisches erscheinen eng verbunden; in der Kunst spiegelt sich die politische Situation der Zeit ab. An den Palazzobauten hat die zweckhafte Monumentalität des nordischen Burgenbaues ebensoviel Anteil wie eine neu erwachende Lust an heiterer griechischer Ordnung, sie halten die Mitte zwischen charakteristisch symbolischen und szenarisch repräsentativen Wirkungen. Die Plastik verkörpert noch Ideen und seelische Impulse, aber sie möchte auch schon das Leben an sich darstellen. Die Künste sind schon innerhalb eines neuen Griechischen, aber sie sind noch von strenger dorischer Gesinnung erfüllt. Und das Dorische ist eine Form des Gotischen.

Mit ganz anderem Charakter tritt das Gotische am Ende der Renaissancebewegung wieder hervor, nachdem es sich zwei Jahrhunderte lang nur in einigen Werken grüblerischer oder heftiger Persönlichkeiten in seltsamen Verkleidungen hervorgewagt hatte. Es tritt hervor, ohne die bis dahin gültige griechische Formensprache preiszugeben, es äußerte sich, indem es die Renaissanceformen verändert, übersteigert und mit Unruhe erfüllt: es tritt hervor als Barock. Dieser Stil ist lange Zeit als eine „Entartung“ der Renaissance angesprochen worden, in Wahrheit ist er aber etwas Neues, er stellt eine seltsame Renaissance der Gotik

dar auf den Grundlagen griechischer Formen. Der Vorgang war so, daß ein neuer geistiger Impuls in die europäische Menschheit kam, eine neue Erregung. Das Barock ist nur zum Teil eine Alterserscheinung, ist es nur insofern, als die Unruhe des Zweifels, der Skepsis und der Hoffnungslosigkeit darin zum Ausdruck kommt; zugleich manifestiert sich im Barock aber auch der Wille eines neuen Zeitalters, einer sich intellektuell und sozial verjüngenden Weltanschauung. Aus dieser Begegnung von Müdigkeit und Frische, von Griechischem und Gotischem ist einer der merkwürdigsten Mischstile entstanden, die die Kunstgeschichte kennt. Im Barock tritt wieder, wie in der Gotik, nur weniger rein und naiv, weniger allgemeingültig, ein schöpferischer Protestantengeist hervor. Michelangelo, der diesem Stil entscheidende Geburtshelferdienste geleistet hat und in dem der Kampf des gotischen mit dem griechischen Menschen in tragischer Weise fast verkörpert erscheint, war ein geistiger Aufrührer, ein Rebell, er war ganz und gar Unruhe. Und nicht anders empfanden die Künstler, die nach ihm kamen, im Süden und Norden. Daß in der Folge die Jesuiten vor allem das Barock in den von ihnen gebauten Kirchen reich entwickelt haben, spricht nicht gegen den gotischen Zug im Barock. Die Jesuiten, als Führer der Gegenreformation, lenkten in ihrer Weise die Religion wieder der Mystik, der Tiefe, der Empfindung zu, sie erstrebten wieder Einfluß auf die desorientierte Seele. Sie waren im Geistigen kühn und unbedingt, kühner in manchem Gedanken als die Nachfolger Luthers und anderer Reformatoren. Sie gaben die Kirche der Gemeinde zurück und ließen das Langhaus

wieder aufleben, den gotischen Basilikagedanken. Nicht zufällig gewannen die Klöster, wie im Mittelalter, wieder Einfluß auf die Kunstgesinnung. Die Kunst sollte wieder einer überweltlichen Idee dienen. Freilich haben die Jesuiten die neue Form oft in theatralischer Weise ausgestaltet, haben sie veräußert, gehäuft und haben ebensosehr die Betäubung wie die Ergriffenheit des Laien angestrebt. Aber sie haben den neuen Stil trotzdem mächtig gefördert und geholfen, wieder ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, in dem jedes Teilchen Bezug zu einem romantisch großen Ganzen hat. Man darf das, was hier Protestantengesinnung genannt wird, nicht gleichsetzen mit dem, was die Kirchengeschichte so nennt. Die Träger jenes Protestantismus, der hier gemeint ist, sind nicht nur die von den Gemeinden bestellten Pastoren der evangelischen Kirche im siebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert gewesen, sondern es waren auch die Jesuiten und alle anderen Orden, die der Verweltlichung der Religion entgegenarbeiteten. Vor allem aber waren es die Gelehrten, die Dichter wie Klopstock, Wieland, Lessing, Herder, Goethe und Schiller, Philosophen wie Kant und Leibniz, Musiker wie Bach und Beethoven. Um nur von Deutschen zu reden. Dieses sind die wahren, nicht kanonisierten Heiligen der protestantischen Kirche. Und diese alle waren ihren Instinkten, ihren Schöpfungskräften nach Barockmenschen. Trotzdem einige von ihnen theoretisch den griechischen Geist verherrlicht haben. Sie alle, die Freidenker und die Jesuiten, waren in verwandter Weise neue Gotiker, weil sie sich begegneten in einer neuen Art von Scholastik. Sie alle waren Vertreter eines

neuen Willens, einer neuen intellektuellen Romantik, Vertreter einer neuen Sehnsucht. Und dasselbe gilt von den bildenden Künstlern. Rembrandt ist ganz ein Barockkünstler, das heißt also ein Gotiker, so gut wie Shakespeare es als Dichter war. Eine heimliche Gotik ist in den großen Bildniswerken des Franz Hals, wie sie in anderer Form in dem barocken Formenrausch des Rubens ist. Es ist schon bezeichnend, daß das Barock sich nicht in Italien am reichsten entfaltet hat, trotzdem Michelangelo sein Ahnherr ist und Maler wie Tintoretto und dessen spanischer Geistesverwandter Greco dem neuen Stil sein gotisches Geheimnis mit herrlicher Gewaltigkeit entrissen haben, sondern daß die nordischen Länder recht eigentlich der Boden für das klassische Barock geworden sind. Dem Italiener war dieser Stil, der auf neue Verinnerlichung abzielte, trotzdem er so heroisch und brünstig auch die laute Wirkung suchte, nicht dauernd notwendig, wohl aber den germanischen und den mit germanischem Wesen gemischten Völkern. Dem nordischen Temperament war dieser leidenschaftliche, phantasievolle Stil einer spekulativen Selbstberauschung, war dieser Drang zur Fülle, war diese Selbstverschwendung, dieser romantische Formalismus notwendig. Zwei Bedingungen kamen zusammen und steigerten sich: ein neues Freiheitsgefühl und eine erhöhte Genußfähigkeit, bürgerliche Tüchtigkeit und höfische Repräsentation. Die reinste, wenn auch nicht stärkste Form des Barock, das Rokoko, ist keineswegs nur der Stil einer Hofgesellschaft; es ist im Kern ganz bürgerlich, ganz vom gotischen Instinkt erfüllt. Jede Form stammt vom bürgerlichen Talent. Man könnte das Rokoko den Stil

der Enzyklopädisten nennen, jener klugen Atheisten, Pantheisten, Aufklärer und Vorläufer der großen Revolution, die der Zeit ein neues geistiges Gepräge gegeben haben — trotzdem vom Rokoko zugleich auch der Puder, der Keisrock und Galanteriedegen nicht fortzudenken ist. Aus dieser doppelten Tendenz, einer geistigen und einer gesellschaftlichen, erklärt sich die Bra-
vour, die Routine, die Virtuosität des Rokoko und des Barock überhaupt; es ergibt sich daraus das Gekünstelte im Ursprünglichen, das Gewagte und Maßlose neben dem Eleganten und Schmeichelnden, das Kokette in der Abstraktion der Form. Johann Sebastian Bach ist ebenso gotisch, ebenso barock, wie Johann Daniel Pöppelmann, der Erbauer des Dresdener Zwingers. Wo immer man auf barocke Architekturen blickt, erkennt man, wie unter den Einzelformen italienischer Art ein gotischer Wille atmet. Der Vertikaldrang läßt sich von den horizontalen Gesimsführungen nicht aufhalten, alles endigt wieder irgendwie in Turmgedanken. Nicht ohne Ursache ist die Treppe eines der liebsten Motive der Architekten dieser Zeit. Trotz der tektonisch gedachten Einzelteile ist das Ganze mit mächtigem Pathos wie aus der Masse heraus modelliert; und trotz der Renaissancetraditionen streben die Achsen der Grundrisse mit einer Macht auf ihr Ziel zu, daß der Betrachter gewaltsam fortgerissen wird und daß die Achse eines Gebäudes zuweilen zur Orientierungslinie eines ganzen Gebäudekomplexes wird. Das Gotische im Barock ist der Größen- und Ausdehnungsdrang nach der Höhe und Tiefe, ist die Lust an der ekstatischen Wirkung, ist die Freude am Vielfältigen, am reich Dis-

sonierenden und der Trieb zur Synthese, zum Gesamtkunstwerk, ist die Übersteigerung des Rhythmus, die Verwischung der Raumbegrenzungen, wozu Architektur, Plastik und Malerei gleichermaßen helfen müssen; gotisch ist die mit Kuppeln, Hallen und Wandelgängen arbeitende, von Prachtwirkungen träumende Bauphantasie, ist die ganz auf Stimmung, auf Lichtwirkungen und Entmaterialisierung bedachte Baugesinnung. Der Raum wird ungewiß, über das Sein siegt der Schein, die Entfernungen sind nicht mehr zu messen, die Luft selbst wird zum Element der Architektur. Gotisch ist endlich der mächtige, wildbrandende Wellenschlag der Form, ist die nach Stimmung lüsterne Abstraktion darin und der Kampf, den sie dem Auge darbietet.

Zur höchsten Stilreinheit hat das Barock es freilich nicht gebracht. Diese Formenwelt war künstlich aus zwei Teilen zusammengesetzt. Die Weltlichkeit der Mächtigen gebrauchte den erwachenden bürgerlichen Freiheits Sinn zu ihren Zwecken; und das bürgerliche Genie diente noch der Autorität. Darum fehlt die höchste Selbstverständlichkeit, die letzte Einheit; darum wurde dieser Stil auch in der Folge so gründlich mißverstanden. Die Empfindung, die das Barock geschaffen hatte, reichte nicht aus, um das heraufkommende Zeitalter der bürgerlichen Selbständigkeit zu regieren. Dazu bedurfte es noch einer anderen Eigenschaft: der Bildung — einer alle einzelnen befreienden, revolutionierenden und arbeitstüchtig machenden Bildung. Als sich diese Bildung dann aber am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ausbreitete, erstickte sie das künstlerische Temperament, ließ sie nicht Raum für naives Formgefühl.

Die Folge war, daß das Wissen um die griechische Form aus-
helfen mußte, daß die lateinische Sprache auch in der Kunst ge-
wissermaßen zur europäischen Gelehrtensprache wurde. Die Men-
schen brauchten Ruhe, um den ungeheuren Lehrstoff der Zeit ver-
arbeiten zu können. Darum konstruierten sie sich ein beruhigen-
des Vollkommenheitsideal und folgten ihm als Nachahmer.
Doch davon ist im ersten Kapitel, wo die Lehre vom Ideal
untersucht wurde, schon die Rede gewesen.

* * *

Die letzte Manifestation des gotischen Geistes fällt in die zweite
Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Sie ist sehr merkwürdig
und psychologisch folgendermaßen zu erklären.

Die absichtsvoll geförderte moderne Bildung mit ihrer einseitigen
Geistesdisziplin hat das kritische Vermögen stark entwickelt, hat
zugleich aber auch die intuitiven Fähigkeiten verkümmern lassen.
Der empirisch vorgehende Verstand hat alle Erscheinungen
des Lebens zergliedert, hat sie wissenschaftlich erklärt und nur
das Beweisbare gelten lassen; die ganze Natur ist mechanisiert
worden, bis sie vor dem Geist der Bildungshungrigen dastand
wie ein berechenbares Produkt von Ursachen und Wirkungen,
von „Kraft und Stoff“. Es sind im neunzehnten Jahrhundert
große Fortschritte in der Erkenntnis dessen gemacht worden,
was sich reflektiv bewältigen läßt; erkaust sind diese Fortschritte
aber durch eine radikale Entgötterung. Welt und Leben sind
ihres Geheimnisses beraubt worden, sie hörten für die einseitig
Intellektuellen auf, das große Wunder zu sein. Die Folge
davon war, daß mehr und mehr, trotz des Stolzes auf die

neuen Errungenschaften, die Stimmung einer tiefen Verzweiflung um sich griff. In dem Maße, wie die Welt in ihren kausalen Zusammenhängen scheinbar verständlicher wurde, wuchs auch der Pessimismus. Die Mystik des Lebens schien unwiederbringlich verloren, der Glaube war im Tiefsten erschüttert; jedermann meinte hochmütig dem Schöpfer in die Werkstatt sehen zu können; und der Mensch ist ja nun einmal so geartet, daß er nicht länger verehrt, was er zu fassen imstande ist, weil er die eigene Beschränktheit zu genau aus dem ständigen Verkehr mit sich selber kennt. Während das Gehirn triumphierte, wurde die Seele elend. Langsam spürten die Menschen, daß ihnen ein innerer Schatz abhanden gekommen war, daß sie unvermerkt zu Fatalisten geworden waren. Das Vertrauen auf sittliche Endziele des Lebens ging verloren, und von den Gipfeln exakter wissenschaftlicher Wahrheiten starrte der Bildungsmensch in das absolute Nichts.

Als dieser Zustand gefährlich zu werden drohte, hat der menschliche Geist wieder einmal aus eigener Kraft ein Heilmittel, hat er etwas wie ein geistiges Serum produziert. Es gelang ihm, wie es ihm im Verlaufe der Geschichte schon unzählige Male gelungen ist, die Schwäche in eine Kraft zu verwandeln, aus der lähmenden Passivität der Seele eine neue Aktivität, aus dem Leiden eine neue Willenskraft zu gewinnen. Als der Mensch verzweifelt in die von seinem eigenen Verstand entgötterte Welt starrte, begab es sich, daß sich in einer neuen Weise das große Erstaunen wieder einstellte. Zuerst war es nur ein Erstaunen über die grausame Phantastik der Situation, über die Kälte der

Lebensatmosphäre, dann aber wurde wahrgenommen, wie eben in dieser Gefühllosigkeit des Lebens eine gewisse Größe liegt, daß im Zentrum dieser eisigen Gleichgültigkeit eine Idee gefunden wird, von der aus die ganze Welt neu begriffen werden kann. Das neue Wundern, das über den Menschen kam, richtete sich nun nicht mehr auf das Einzelne der Natur, denn dieses glaubte man ja ursächlich verstehen zu können, sondern es richtete sich auf das Ganze, auf das kosmische Spiel der Kräfte, auf das Dasein von Welt und Leben überhaupt. Mit diesem sich erneuernden philosophischen Erstaunen aber tauchten zugleich merkwürdige Urgefühle auf, Empfindungen von urweltlicher Färbung. Ein neues Bangen und Grauen stellte sich ein, eine tragische Ergriffenheit. Hinter der vom Verstand entgötterten Welt erschien eine neue große Schicksalsgewalt, eine andere, namenlose Gottheit: die Notwendigkeit. Und als diese erst gefühlt wurde, da stellte sich auch gleich eine neue Romantik ein. Die Einbildungskraft trat nun hinzu und begann die Erscheinungen mit den Farben wechselnder Stimmung zu umkleiden. Alle zurückgehaltenen Empfindungen brachen hervor und nahmen teil an der neuen, aus einer Entseelung erwachsenen Beseelung der Welt. Auf dem höchsten Punkt hat sich das analytische Denken von selbst überschlagen und hat der Synthese Platz gemacht, das Verstehen ist einem neuen Erleben gewichen. Die Kunst aber ist recht eigentlich das Gebiet geworden, auf dem dieses moderne Welterlebnis sich dargestellt hat. Wie neben der einseitigen Bildungskultur, neben der Verehrung der Erfahrung als Höchstes der Eklektizismus, die Nachahmungssucht,

die Unselbständigkeit und ein falscher Idealismus einhergegangen sind, wie alle Künstler dieser Geistesart mehr oder weniger zur Sterilität verdammt gewesen sind, so ist von dem neuen großen Erlebnis des Gefühls, von dem produktiv machenden philosophischen Erstaunen eine eigene optische Sehform abgeleitet worden. Diese Sehform, aus der ein moderner Kunststil hervorgegangen ist und die in wenigen Jahrzehnten in großen Teilen Europas zur Herrschaft emporgestiegen ist, wird in der Malerei Impressionismus genannt. Die Sehform entspricht genau einer Form des Geistes; dieses moderne Geistige aber ist seiner seelischen Beschaffenheit nach gotischer Art. Der Impressionismus ist die letzte Form des gotischen Geistes, die bisher historisch erkennbar wird. Gotisch ist der Impressionismus, weil auch er das Produkt eines erregten Weltgefühls ist, weil ein Wille darin Form gewinnt, weil die Form aus einem Kampf entspringt, weil er in die Erscheinungen die seelische Unruhe des Menschen hineinträgt und weil er die künstlerische Umschreibung eines leidenden Zustandes ist. Alles im Impressionismus ist auf Ausdruck, auf Stimmung gestellt; die Darstellung des Atmosphärischen ist nur ein Mittel, Einheitlichkeit und Stimmung zu gewinnen; dieser Stil ist neuerungslustig, revolutionär und hat von vornherein im heftigen Kampf mit leblos gewordenen Traditionen gestanden. Auch im Impressionismus hat die Kunst wieder protestiert und geistig vertiefend gewirkt. Sie hat den Blick von der griechischen Normalschönheit der Klassizisten heftig abgelenkt. Zudem handelt es sich um eine ganz bürgerliche Kunst, um eine Offenbarung des Latengenies.

Diese neue Sehform geht nicht dem Häßlichen aus dem Wege, sondern sie hat das sozial Groteske geradezu aufgesucht; sie ist naturalistisch und romantisch in einem, sie spürt im Unscheinbaren das Monumentale auf und im Besonderen das Kosmische. Der einfache Entschluß zu neuer Ursprünglichkeit hat eine moderne Formenwelt geschaffen, der Wille, die Erscheinungen als Eindruck naiv wirken zu lassen, hat einen Stil gezeitigt, in dem der Geist des Jahrhunderts sich abspiegelt.

Auch in der Baukunst ist dem Klassizismus und Renaissanceismus des neunzehnten Jahrhunderts eine neue Gotik gefolgt. Sie äußert sich in dem Interesse für groß begriffene und symbolhaft gesteigerte Zweckbauten, die den Zug zum Weltwirtschaftlichen, der unserer Zeit eigen ist, verkörpern; sie äußert sich in einer neuen Neigung zum Kolossalen, Konstruktiven und Naturalistischen, in der entschiedenen Betonung des Vertikalen und der ungebrochenen nackten Formen. Gotisch ist das Ingenieurhafte der neuen Baukunst. Und wo sich die Architekten um rein darstellende Formen bemühen, um Ornamente und motivierende Zierformen, da geraten sie wie von selbst in eine heftige Bewegungslust, sie kultivieren die abstrakte Form und das Ausdrucksornament. Die Linienempfindung weist unmittelbar oft hinüber zum Mittelalter und zum Barock, ohne daß man aber von Nachahmung oder nur von Wahltradition sprechen dürfte. Das am meisten Revolutionäre ist immer auch das am meisten Gotische. Und die profanen Zweckbauten nehmen, wo sie ins Monumentale geraten, wie von selbst oft Formen an, daß man an Fortifikationsbauten des Mittelalters denkt. Ein

unruhiger Drang nach Mächtigkeit, der die ganze Welt erfüllt, gewinnt in den Speicherbauten, Geschäftshäusern und Wolkenkratzern, in den Industriebauten, Bahnhöfen und Brücken Gestalt; in den rauhen Zweckformen ist das Pathos des Leidens, ist gotischer Geist.

Überall freilich ist die neue gotische Form auch innig verbunden mit der griechischen Form. Denn das Griechische kann, nachdem es einmal in Europa heimisch geworden ist, nie wieder vergessen und ganz aufgegeben werden; immer wird es irgendwie Anteil behalten und gegenwärtig sein. Denn es enthält Lösungen, die sich dem menschlichen Geiste um ihrer Allgültigkeit willen aufs tiefste eingeprägt haben. Es wird unmöglich sein, die griechische Form jemals wieder ganz aus der europäischen Kunst zu entfernen. Jede neue Manifestation des gotischen Geistes wird auf Mischstile hinauslaufen. Entscheidend wird es für diese Mischstile aber sein, wo der Nachdruck liegt, ob die Gesinnung mehr der griechischen Ordnung oder dem gotischen Ausdruckswillen zuneigt. Daß auch die ihrer Herkunft nach griechische Form im Sinne einer gotischen Gesamtstimmung benutzt werden kann, hat dieser flüchtige Gang durch die Geschichte bewiesen. Er beweist auch, daß der Geist der Gotik unendlich verwandlungsfähig ist, daß er in immer neue Formen zu schlüpfen vermag und doch stets er selbst bleibt, daß er immer und überall bildend am Werk sein wird, wo der Willensimpuls einer Zeit, eines Volkes oder eines schöpferischen Individuums sich unmittelbar in Kunstformen verwandelt.