



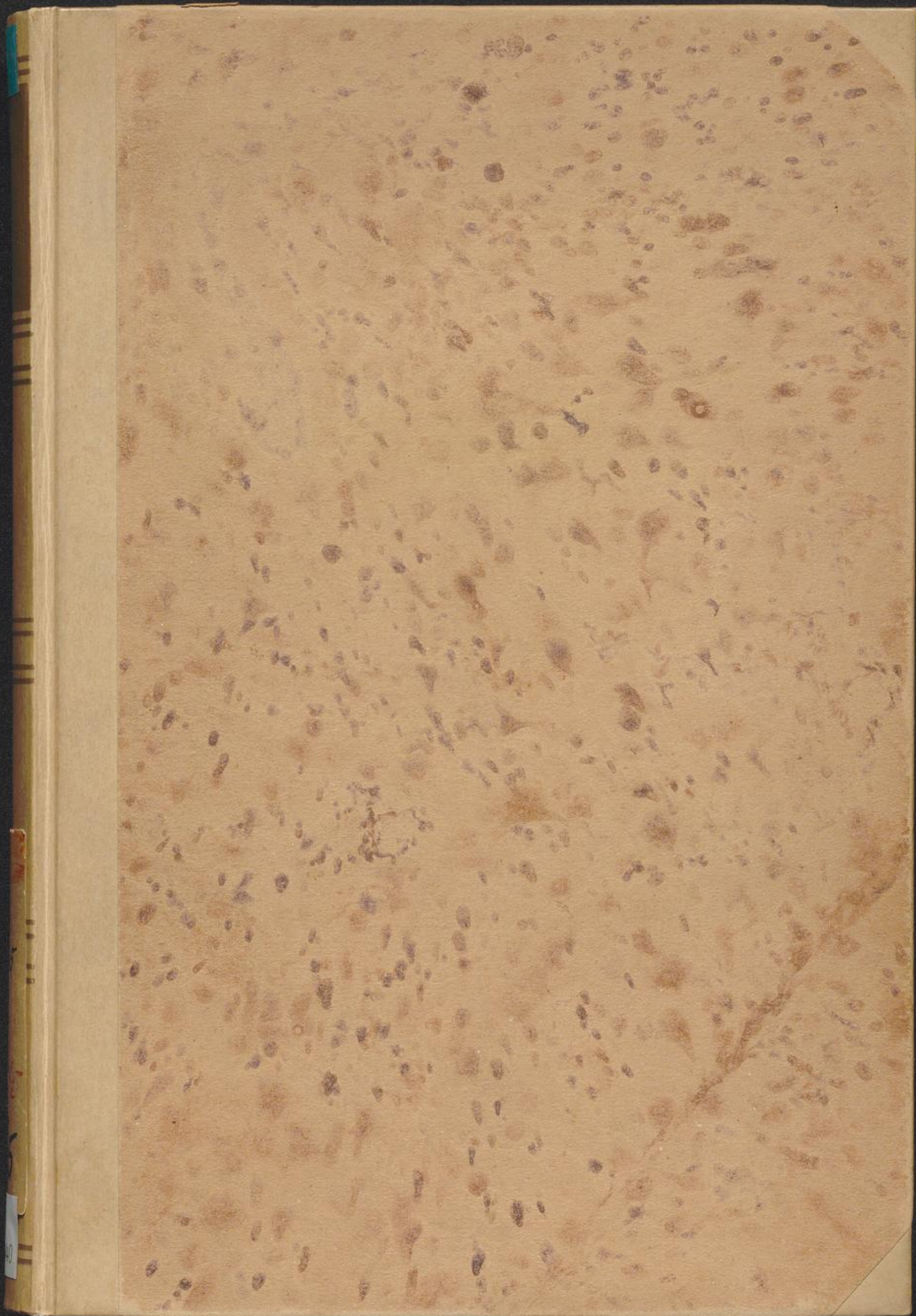
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

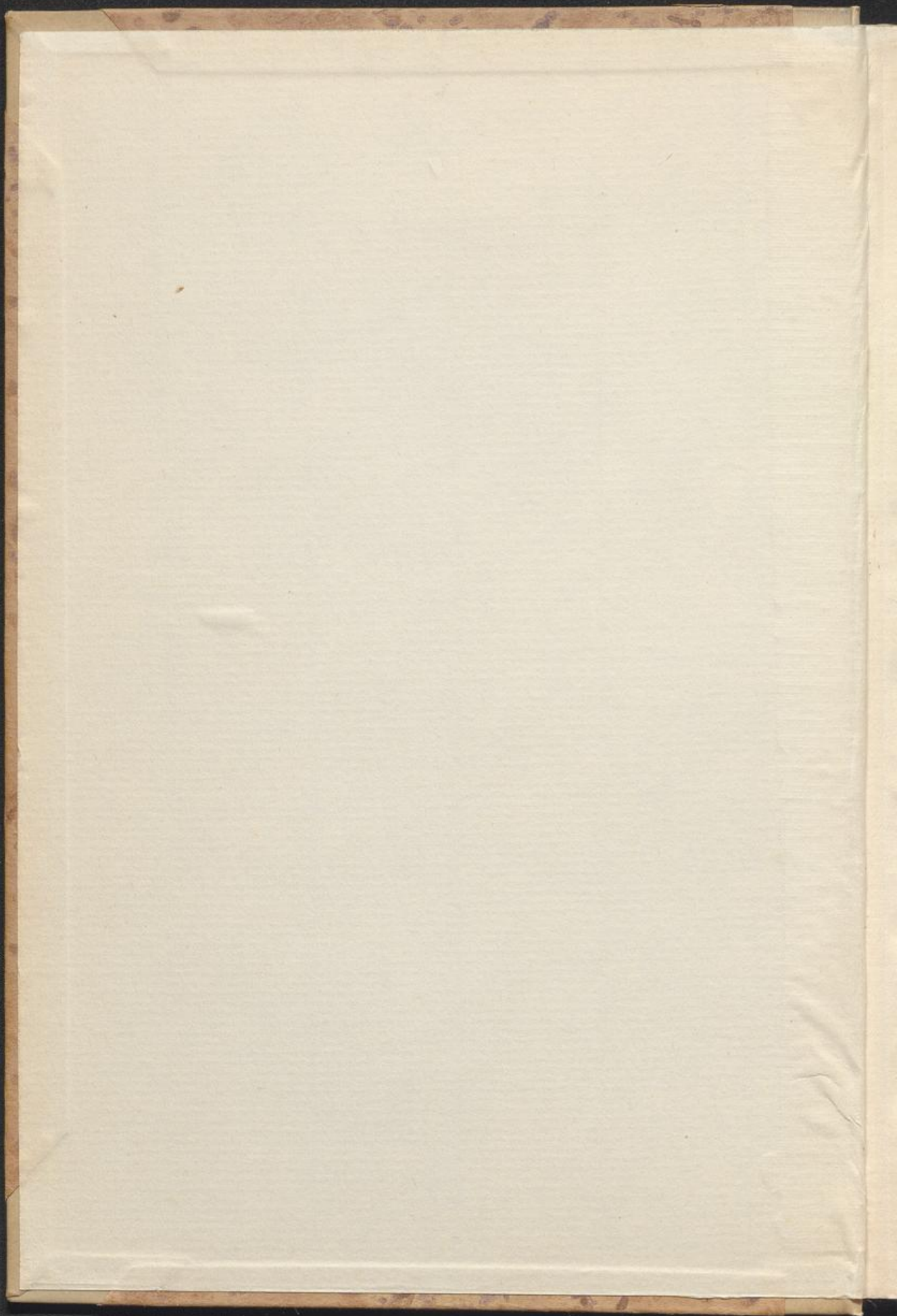
Deutsche Baumeister

Scheffler, Karl

Berlin, 1935

[urn:nbn:de:hbz:466:1-81459](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-81459)

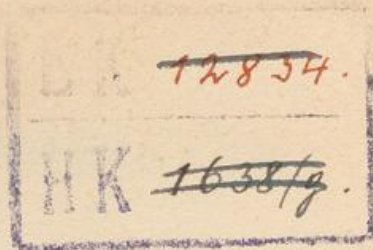






1085

1085



DEUTSCHE BAUMEISTER

DEUTSCHE BUCHHEISTER

DEUTSCHE BAUMEISTER

VON

KARL SCHEFFLER

03

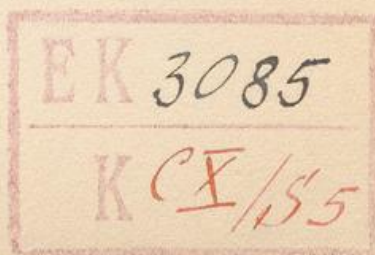
M

22440



1935

BRUNO CASSIRER VERLAG / BERLIN



MIT 64 BILDTAFELN

COPYRIGHT 1935 BY BRUNO CASSIRER
DRUCK DER OFFIZIN HAAG-DRUGULIN AG. IN LEIPZIG

INHALT

ERSTES BUCH: DIE NAMENLOSEN

Vom Beruf des Baumeisters	9
Karolingische Laienbaumeister	16
Geistliche Baumeister der Romanik	27
Meister der gotischen Bauhöhlen.....	58

ZWEITES BUCH: PERSÖNLICHKEITEN

Meister der deutschen Renaissance	107
Baumeister des Barocks	134
Andreas Schlüter	151
Matthäus Daniel Pöppelmann	155
Johann Bernhard Fischer von Erlach und Lukas von Hilde- brandt.....	159
Die Brüder Asam	168
Balthasar Neumann	174
Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff	181
Klassizisten	187
Karl Friedrich Schinkel	195

DRITTES BUCH: BAUEN OHNE MEISTER

Vom Beruf des modernen Architekten.....	203
Die Entstehung der Großstadt.....	212
Personen- und Ortsverzeichnis	227
Register der Abbildungen	233

ERSTES BUCH
DIE NAMENLOSEN

DIE KAMPFGESETZ
VON 1808

VOM BERUF DES BAUMEISTERS

Der erste Mensch, der es unternahm, eine Gestalt zu zeichnen oder sie plastisch nachzubilden, sei es, um ein Gerät zu verzieren oder um dunkle Mächte zu beschwören, fühlte sich für eine kurze Spanne frei vom Zwange der Notdurft. Er saß müßig und dachte über die Erscheinung. Die Fähigkeit zu malen oder zu schnitzen konnte nur ausgeübt werden, wenn die Existenz gesichert war.

Zum Bauen jedoch gelangte der Mensch durch Bemühungen um seine Existenz. Als er die Decke einer Höhle stützte oder Baumstämme befestigte und über das Stangengerüst Zweige, Rinde oder Tierfelle warf, entstanden unter der roh zupackenden Faust embryonische Architekturformen; und als die Erfahrung ihn lehrte, anspruchsvollere Wohnbedürfnisse zu befriedigen, entwickelten sich diese Grundformen weiter, ohne daß schon ein ästhetisch bildender Wille beteiligt gewesen wäre. Wenn der Zeichnende oder plastisch Bildende sich von der Notdurft freimachte, während er gestaltete, war der Bauende ein Zögling der Notdurft. Indem er das Nützliche tat, lernte er Gesetzmäßigkeit kennen. Gesetzmäßigkeit aber ist die Mutter des Schönen. Das Bedürfnis machte den Bauenden zum Statiker und Konstrukteur; es offenbarte sich ihm die Harmonielehre der Schwerkraft, als er versuchte Stabilität zu erzielen. Wenn der Zeichner, der Bildschnitzer sein Subjekt befragte, so war der Bauende zuerst ein Diener, nein ein Knecht des Objektes.

Voraussetzungen so grundlegender Natur behalten ihre Bedeutung. Baukunst bleibt immer, was sie ursprünglich war: eine angewandte Kunst. Das Angewandte bezieht sich aber nicht nur auf materielle und profane Zwecke; der Bauende bleibt auch dann ein Schüler allgemeingültiger Bedürfnisse, wenn aus Wohnstätten Paläste und Tempel entstehen, wenn das Notwendige symbolisch erhöht, das Bedürfnis vergeistigt und idealisiert wird, wenn die Form darstellend geworden ist und dadurch das Schwere leicht, das Notwendige frei und das Gesetzmäßige schön erscheint.

Was in der Kunst mit dem Worte Stil bezeichnet wird, ist in der Baukunst rationeller entstanden als eine romantisierende Geschichtsbetrachtung annehmen möchte. Der griechische Baustil fußt auf dem Grundprinzip, ein horizontal Lastendes vertikal zu stützen und den Ausgleich der beiden Kräfte durch Formen zu veranschaulichen. Die Gotik beruht auf dem Willen, das horizontal Lastende unsichtbar zu machen und die Bauteile so nach oben streben zu lassen, als sei die Schwere überwunden. Den ursprünglichen Stilformen der Baukunst liegen technische Konstruktionserkenntnisse, es liegt ihnen eine intuitiv angewandte Mathematik zugrunde. Das künstlerische Talent hatte die Aufgabe, aus dem logisch Gefügten das ausdrucksvoll Schöne zu entwickeln, das heißt, es der Anschauung sinnfällig und zugleich symbolisch zu machen. So entstand in Griechenland die Säule, so schuf die Gotik das auf Pfeilerbündeln ruhende System von Wölbungen. Zeitlich und räumlich scharf abgegrenzte Stilgebiete bildeten sich, weil folgerichtig abgewandelte Konstruktionsgrundsätze einer Vermischung mit andern Konstruktionssystemen widerstreben. Der schaffende Mensch ist nur einer Form der Erkenntnis von Gesetzmäßigkeit zur Zeit fähig. Daraus ergibt sich, daß Baustile nicht der freien Entschliebung genialer Individuen ausgeliefert sind; der Baumeister ist vielmehr, in höherem Maße als ein anderer, der Beauftragte eines Kollektivwillens, er ist das denkende und schaffende Organ eines Kollektivinstinktes für das zeitlich Unabweisbare.

Selbst auf Grund dieser Beschränkung würde der Baumeister noch ein freier Schöpfer heißen, wenn er die ihm von seiner Zeit anver-

trauten Stilprinzipien ganz frei abwandeln könnte. Eine Stilidee empfängt auch der Musiker; seine Phantasie bewegt sich innerhalb einer geregelten Harmonielehre, er ist abhängig von einer überpersönlichen Kunstmathematik. Wo er jedoch an der Hand dieser Regeln sein erregtes Gefühl frei strömen läßt, da ist der Baumeister gehalten, die Stilideen auf Bedürfnisse der Allgemeinheit anzuwenden, seien diese nun profaner oder ideeller Art. Wie der Grundriß des Wohnhauses nicht frei erfunden werden kann, sondern ein Ergebnis verzweigter sozialer Bedürfnisse ist, so ist auch der Grundriß des Tempels das Diktat einer Gesamtvorstellung. Ein naheliegendes Beispiel bietet die mittelalterliche Kirche. Sie brauchte eine Stätte, wo das mystische Opfer vollzogen wurde, ein Allerheiligstes, einen Zielpunkt aller Blicke: so entstand der Chor. Sie brauchte ein Hauptschiff für die Laiengemeinde und ein Querschiff für die sich absondernde Geistlichkeit: so entstand die Kreuzform des Grundrisses und wurde um der Kreuzesgestalt willen symbolisch und in der Folge obligatorisch. Sie brauchte Heiligenaltäre, und es entstanden Kapellenkränze; sie forderte eine noch nachdrücklichere Trennung von Klerus und Volk, und bildete den Lettner. Sie wollte Glockengerüste, um die Allgegenwart des religiösen Gedankens zu verkünden, und erfand den Turm. Und schuf so einen architektonischen Organismus. In solcher Weise bestimmten Kultgedanken von je die Formen der Tempel – in Ägypten, in Griechenland, im mittelalterlichen Europa, im islamischen Kulturkreis, überall. Und ähnlich haben sich die weltlichen Repräsentationsbauten aus einer Mischung von profanen und ideellen Zweckbestimmungen, von sozialen Faktoren materieller und geistiger Art zu Stiltypen entwickelt. Auch so betrachtet steht der Baumeister in einem Dienstverhältnis. Frei scheint er nur zu sein in der Ausbildung der Verhältnisse und der Einzelformen.

Doch selbst als Detaillist war der Baumeister nie ganz frei. Denn das einzelne Individuum ist der völligen Abstraktion reiner Architekturformen nicht gewachsen. Der Maler kann mit Hilfe der Außenwelt sich selbst und in sich selbst den Menschen überhaupt abschildern; je kräftiger er als Subjekt ist, um so lebendiger erfaßt er das

objektiv Allgemeine. Die geniale Persönlichkeit ist der Parthenon-skulpturen und Rembrandtischer Bilder fähig; keine geniale Persönlichkeit aber hätte die griechische Säule mit dorischem oder jonischem Kapitell oder das Gesims erfinden können; kein Einzelner kann solche von aller individuellen Gebrochenheit gereinigten Architekturformen, solche Formquintessenzen schaffen. Reinkulturen der Form, wie die Baukunst sie braucht, können nur durch die auf einen Punkt gerichtete Anstrengung vieler Generationen entstehen. Das einfache Grundgesetz, worauf die Baukunst sich bezieht, kann nur durch Sinnbilder absoluter Gesetzmäßigkeit veranschaulicht werden. Da die Baukunst das Thema Schwerkraft in Variationen abhandelt, kommt sie mit verhältnismäßig wenigen Formen aus; diese müssen eben darum vollkommen sein, wenn sie ihrer Aufgabe genügen sollen. In der Baukunst werden die grundlegenden Harmonieverhältnisse, die Grundbaßgesetze niedergelegt; darum behalten die Formen Geltung für Jahrtausende. In ihnen ist die immer wieder gesiebte Erfahrung und Empfindung vieler Geschlechter niedergelegt. Darum tritt auch hier an die Stelle des einzelnen Baumeisters die Schule: zur Gestalterin der Einzelform wird die lebendige Konvention. Der Persönlichkeit bleibt es nur überlassen, die ihr anvertrauten Formen richtig anzuwenden, sie leise zu entwickeln und sie in einen sprechenden Bezug zueinander zu bringen. Dienend wird der Baumeister schöpferisch; drängt sein Subjekt sich ungehörig vor, so gerät er ins Willkürliche und versündigt sich am Geiste der Baukunst.

Von jedem Punkte aus gelangt man also zu der Feststellung, daß der Baumeister in seiner künstlerischen Handlungsfreiheit beschränkt ist.

Doch auch hier übt die Natur Gerechtigkeit. Das Talent des Baumeisters ist insofern mit sich selbst in Übereinstimmung, als von ihm nicht Empfindungen und Fähigkeiten gefordert werden, die es nicht haben darf. Der baumeisterlich Begabte erstrebt gar nicht selbstherrliche Genialität. Es kommt vor, daß von einem Michelangelo die Fähigkeiten eines Baumeisters gefordert werden; nie aber geschieht es, daß eine echte Baumeisterbegabung titanisch Michelangeleskes

erstrebt. Die Baukunst ist die Kunst des Möglichen. Die Natur macht sich keiner Widersinnigkeiten schuldig; der Zwang zum Bedingten läßt in der Baukunst das dämonisch Schwärmende nicht zu.

Dafür ist im Talent des Baumeisters von Natur ein Universalismus. Freilich ist es mehr eine Ordnungskraft als eine Gestaltungskraft. Der Baumeister ist vieles und vielerlei in einem. Zunächst ist er ein Handwerker; denn aus dem Stande des Maurers, des Zimmerers, des Steinmetzen ging er von je hervor. Sodann ist er etwas wie ein Beamter sozialer Bedürfnisse, weil er Forderungen der Allgemeinheit und der Einzelnen verwirklicht und auf einen gemeinsamen Nenner bringt. Indem er dieses tut, wird er auch zum Unternehmer im reinsten Wortsinne, zum Hersteller neuer Werte, der ein Heer von Handwerkern in Bewegung setzt, darüber herrscht und es planvoll zusammenhält. Ferner ist er ein Gelehrter, der die Stil- und Berufstraditionen verwaltet, das Schöne wissenschaftlich begreift, das Material studiert, die Erfahrungen sammelt, die Geschichte kennt und die Konstruktion nachrechnet. Ein Künstler ist er endlich insofern, als er alles dieses zugleich sein kann, und als das Letzte und Entscheidende der künstlerischen Wirkung, das von Nuancen abhängt, Sache des persönlichen Talents ist. Ein Künstler ist er, weil er jedes Bauwerk zu einem Individuum machen und so aus dem Allgemeinen das Einmalige gewinnen kann.

Bei solcher Anlage kann der Baumeister nicht ein eigenwilliger Revolutionär oder ein Sonderling, er kann in keiner Weise unmäßig sein: er ist vielmehr ein Mann von Welt. Um seine Begabung zeigen zu können, muß er bauen, um bauen zu können, bedarf er des Auftrages; jeder Auftrag aber ist an Bedingungen des Bedürfnisses geknüpft. Wollte er nur auf dem Papier bauen, so würde er sein Bestes unterdrücken; denn erst auf dem Bauplatz kann er seine Selbsterziehung vollenden. Dort aber treten an ihn so viele unausweichbare Forderungen heran, daß er notwendig Kompromisse schließen muß.

Eine Folge ist, daß sich Mitwelt und Nachwelt um die Namen bedeutender Baumeister nicht groß kümmern. Werden die Namen großer Maler oder Bildhauer genannt, so steigen geschlossene Kunstwelten vor dem Auge auf, die von ihren Schöpfern untrennbar sind.

Mit solchen Vorstellungen werden Namen großer Baumeister nicht verbunden. Es ist bezeichnend, daß der Laie einerseits von großen Malern und Bildhauern spricht, anderseits aber von der Baukunst. Dort stellt er die Persönlichkeit voran, hier ist ihm das Allgemeine wichtiger als die Persönlichkeit. Malernamen sind ihm geläufig, kaum ein Baumeisternamen aber wird mit einer lebendigen Vorstellung verbunden. Die geistige Stimmung bildet sich erst, wenn von bestimmten Bauwerken gesprochen wird, vom Straßburger Münster oder vom Zwinger in Dresden. Ein Dichter könnte sehr wohl einem Gedicht den Titel „Michelangelo“ oder „Rembrandt“ geben, kaum jemals den Namen eines Baumeisters; er würde lieber den Namen eines Gebäudes wählen. Dort interessiert der Schöpfer, hier die Schöpfung. Denn die Baukunst ist die objektivste aller Künste.

Es findet jedoch ein Ausgleich statt. Wenn der Baumeister unter den Künstlern als der am wenigsten persönliche erscheint, so ist seine Kunst unter den bildenden Künsten zweifellos die grundlegende. Die Baukunst wird zur Mutter aller Raumkünste. Es mag paradox erscheinen, daß sie dann nicht auch von den stärksten Persönlichkeiten getragen wird; es ist nur folgerichtig. Denn das Grundlegende, das Absolute überläßt die Natur nicht einzelnen Individuen. Wie Gesetze der Religion, der Sittlichkeit, des Rechts von allen für alle gemacht werden, so werden die Regeln der Baukunst nur geschaffen durch die Anstrengung vieler. Es muß so sein, weil die Baukunst zwar nicht die gedankenschwerste und unmittelbarste unter den Künsten des Raumes ist, wohl aber die endgültigste und eben darum die ausdauerndste, und weil die Nabelschnur, die sie dem Bedürfnis verbindet, niemals zerschnitten werden darf. Das Verhältnis kehrt sich um: wenn der Architekt in gewisser Weise hinter dem Maler zurückstehen muß, so ist in anderer Weise die Malerei der Baukunst untertan. Schon weil die Malerei der Räume, der Wände bedarf, weil die Skulptur architektonische Arbeitsmöglichkeiten braucht. Alle bildende Kunst bezieht sich auf Raumgedanken. Die einer schönen Architektur eingefügten Skulpturen scheinen organisch daraus hervorgewachsen; Fresken und selbst Rahmenbilder scheinen in einem wohlgegliederten Raum das Architekturthema

abzuwandeln. Was in der Baukunst angewandte Mathematik ist, wird in Malerei und Skulptur zur Psychologie; was hier sinnliches Leben ist, verwandelt sich dort in erhabene Abstraktion.

So wirkt die Baukunst organisierend, sie schafft Ordnung und Einheitlichkeit. Wie das Individuum die Gesellschaft sucht, nicht um darin unterzugehen, sondern um sich in ihrem Schutz entwickeln zu können, so suchen Malerei und Skulptur das Raumgesetz der Baukunst. Das führt zu einer Herrschaft der Baukunst. Und diese überträgt sich als Herrschaftsgefühl naturgemäß auf den Baumeister. So bietet sich das merkwürdige Schauspiel, daß der unpersönlichere, ungenialere Künstler über den persönlicheren und genialeren in manchem Punkte herrscht. Der Baumeister ist also zugleich ein Herrscher und – verglichen mit den Heroen der Kunst – ein Untergeordneter. Er ist einem Staatsbeamten vergleichbar, der Bestimmungsrecht auch über die hat, die ihm menschlich und geistig überlegen sind, dessen Macht aber legitim ist, weil er seinerseits dem alles umfassenden Staatsgedanken dient. Auf ihn kommt es an, ob ihm dieser Gedanke lebendig wird oder nur tote Regel bleibt.

Ein Beispiel für die geistvolle Gerechtigkeit der Natur: da sie den Baumeister abhängig sein läßt, entschädigt sie ihn auf der andern Seite durch Macht.

Auf den folgenden Seiten wird der Weg der Baumeister durch die deutsche Baukunst verfolgt. Der Leser möge nie vergessen, daß die Baumeister in allen diesen Jahrhunderten, in allen diesen Geschichtsräumen Beauftragte waren; nicht nur unmittelbar von Bauherren waren sie beauftragt, von der Kirche, von Fürsten, von städtischen Körperschaften und einzelnen Bürgern, sondern auch mittelbar von Weltanschauungen, Bedürfnissen, Sitten und dunkeln Wünschen der Allgemeinheit. Zu allen Zeiten durfte der Baumeister zu seinem Volke sagen: ich habe getan, was du mir abfordertest. War dein Wille groß, so habe ich mit Größe gebaut, war er klein, so geriet auch mir alles zum Kleinen. In meiner Begabung kann nur bewußt werden, was du im Instinkt trägst. Vor der Geschichte bist du so verantwortlich wie ich. Denn du bist, in einem übertragenen Sinne, dein eigener Bauherr und dein eigener Baumeister!

KAROLINGISCHE LAIENBAUMEISTER

Am Beginn der deutschen Baukunst steht nicht der Fachmann, sondern ein fürstlicher Laie; ein selbstherrlich bestimmender Bauherr wurde in einem übertragenen Sinne zum Baumeister. Die geschichtliche Entscheidung war fällig, als Karl der Große sie traf. Wie ein Beauftragter erscheint er; durch ihn empfing der Bauwille den entscheidenden Anstoß.

Von einer Architektur in den Jahrtausenden vor Karl dem Großen, die als Kunst anzusprechen wäre, wissen wir nichts. Die Erforscher der Vorgeschichte berichten von großen Burgen mit Umwallungen, Gräben, Palisaden und Toren, die in Zeiten der Gefahr vielen Tausenden Zuflucht boten und dann im Innern fast wie Städte gewirkt haben müssen. Sie reichen bis in die Steinzeit zurück. Es wird weiter berichtet von rechteckigen, hölzernen Pfostenhäusern mit schilfbedecktem Giebeldach. Doch sind von alledem nur Grundrißhinweise erhalten. Die Gräber — Steinkisten, Hünenbetten mit einem aufgeworfenen Hügel darüber und mit Randsteinen aus Findlingen — sagen völkerkundlich manches aus, weil sie wichtige Fundstätten für Geräte und Waffen sind, baukünstlerisch jedoch nichts. Die Gottheiten lebten im Walde, sie wollten weder das Abbild noch den Tempel, der Gottesdienst fand unter freiem Himmel statt. Dadurch fehlte der wichtigste Anlaß zu einer höheren Ausbildung architektonischer Formen; auch fand der be-



Aachen, Palastkapelle Karls des Großen



Kloster Lorsch, Michaels-Kapelle, Südwestansicht

arbeitete Stein noch nicht Verwendung als Baumaterial. Verhältnismäßig hoch entwickelt war die Keramik, war die Verzierungskunst an Waffe und Gerät. Doch läßt sich das nordisch Eigene nicht immer feststellen, da die ersten Bronzegeräte, zum Beispiel, aus dem Ausland eingeführt wurden, und da in der Folge vieles auf dem Handelswege, vom Süden zu den Bernsteinküsten, nach dem Norden kam und dort zu Vorbildern wurde. Diese Fröhkultur war allgemein. Nationalitäten im geschichtlichen Sinne gab es noch nicht; die Vorgeschichtsforscher sprechen von dem Jahrtausend zwischen 3000 und 2000 vor Chr. als von der Steinzeit, sie bezeichnen die Zeit zwischen 2000 und 800 vor Chr. als die Bronzezeit, und die folgenden Jahrhunderte bis Christi Geburt als die Eisenzeit und La-Tène-Zeit. Es ist die Rede von einer „Pfahlbauweise“, von Ligurern, Illyrern, Kelten, Germanen, Wikingern usw., doch nicht von Deutschen. In dieser langen, schwer vorstellbaren Zeit ist die Entwicklung des Formgefühls sicher nicht stetig und gleichmäßig gewesen. Es muß begabte Epochen gegeben haben und auch wieder Rückschläge; doch läßt sich im Zeitlichen und im Volklichen nichts einwandfrei abgrenzen.

Dann folgte die Berührung mit der Römerwelt. Doch hat auch sie grundsätzlich nicht viel geändert. Es kam zu einer keltischen Fröhkunst, in der eine eigene, vom Szythischen abgeleitete Tierornamentik erscheint und die zu der späteren Wikingerkunst lebendig hinüberweist. Doch hielt sie nicht an. Den antiken Kastellen, Torbauten, Bädern und Palästen, den fremden Trachten und Sitten standen die Germanen zunächst ablehnend, ohne Nachahmungslust gegenüber. Als ein merkwürdiges Denkmal antik römischer und keltisch germanischer Zusammenarbeit wird der im Grenzgebiet gelegene Tempelbezirk des Altbachtals bei Trier bezeichnet. Doch ist zu wenig erhalten und das Erhaltene ist bisher zu wenig sicher bestimmt worden, als daß dieses Denkmal aus der Zeit um 330 bis 350 nach Chr. aufschlußreich für die Anfänge einer deutschen Baukunst sein könnte.

In der Folge ist die Zeit der Völkerwanderung, in der die Goten, Burgunder und Langobarden nach Süden zogen und die Sachsen

westlich der Elbe ein Reich bildeten, nach deren Abschluß die einzelnen Stämme erst endgültig sesshaft wurden und die Bildung von Nationalitäten sich ankündigte, den Deutschen zu einer Epoche jungen Heldentums geworden. In Begebenheiten dieser Jahrhunderte wurzeln Heldensagen und Volksepen. Eine höhere Vorstellung von Baukunst ist auch jetzt nicht nachweisbar. Der sogenannte Völkerwanderungsstil ist immer noch Verzierungskunst, in Formendialekten, die szythische, spätantike und orientalische Elemente mit uralten Motiven mischen.

Der Beginn einer symbolisch formenden Baukunst fällt wahrscheinlich ins 7. und 8. Jahrhundert. Sie war mönchisch-missionarisch bestimmt und darum wesentlich von den Stammsitzen der Mönche am östlichen Mittelmeer beeinflußt. Diese erste primitive Sakralkunst soll sich der bodenständigen, bäurischen Schmucklust bei der Ausgestaltung der Innenräume bedient haben. Geblieben sind jedoch nur Reste, die sichere Schlüsse nicht zulassen. Auch ist der Anteil des Germanischen und Keltischen kaum zu bestimmen.

Ein bewußt wollendes geschichtliches Leben begann erst mit dem Christentum. Darauf haben nicht nur die Deutschen, sondern alle Völker Nordeuropas gewartet wie auf ein Stichwort. Zu den ersten Wirkungen gehörte das Erwachen einer Baukunst. Das Christentum brachte das Bedürfnis nach symbolisch wirkenden Räumen. Diese konnten erst entstehen, als ein Gott verehrt wurde, der in einem Sakralgebäude wohnte. Als das Christentum nach Deutschland kam, war es seit Jahrhunderten schon in den von Konstantin dem Großen christianisierten West- und Oströmischen Reichen der Staatsidee verbunden worden. Es kam in den Norden darum auch gleich als Staatsgedanke, als eine organisierende Kraft, die absichtsvoll dahin wirkte, eine Zentralmacht zu schaffen. Und auch dieses führte zur Baukunst. Denn es waren zwei Seiten derselben Idee, wenn hier die Kirche und dort der Kaiser architektonisch repräsentieren wollten.

Zum zweitenmal kam nun die römische Antike zu den Deutschen. Doch kam sie jetzt als frühchristliche Kunst mit grundsätzlich gewandelten Formen. Das junge Christentum hatte die Spät-

antike ihrer reichen Sinnenfreude entkleidet, das üppig Plastische hatte sich in ein beseeltes Flächenleben verwandelt, der dekorative Genußwille war dem Wunsche gewichen, bedeutsam zu erzählen, das weltlich Repräsentative war ein Geistliches geworden. Aus einer Sinnenkunst war eine religiöse Gesinnungskunst geworden, die auf Volkstümlichkeit abzielte und auf jenen merkwürdigen Sozialismus der Seele, der im Gefolge der Evangelien einhergeht. Diese neue Kunst erteilte den Gläubigen Bilderunterricht an den Kirchenwänden. Das imperialistisch Großartige verwandelte sich in etwas Einfaches, das zunächst sich an Gemeinden niedrig Geborener wandte und geeignet war, Nationales aufzunehmen. Der prunkvolle Säulentempel reizte nicht mehr, die riesigen Gewölbebauten der Amphitheater und Bäder entsprachen nicht länger dem Bedürfnis, die weltlich stolzen Triumphbogen wurden als Teufelswerk verabscheut. Statt dessen entwickelte sich puristisch eine neue Sakralbaukunst — zuerst nur geduldet und darum an die Peripherie der Stadt, „fuori le mura“ gedrängt —, die wenig Wert auf Fassadenwirkung legte, um so inbrünstiger aber das Innere des Heiligtums mit mystisch stilisierenden Mosaiken ausgestaltete. Die frühchristliche Kunst war arm im Vergleich mit der Antike; doch sprachen die neuen Formen wieder unmittelbar.

Das wichtigste Vorbild dieser frühen mittelalterlichen Baukunst wurde die Basilika, die im Altertum zu Markt- und Gerichtszwecken benutzt und, nach langsamer Vorbereitung, unter Konstantin (306–337) zu einem kirchlichen Gemeindehaus umgebildet worden war. Die Grundform war ein langgestrecktes, von Ost nach West orientiertes Rechteck, das durch wandauflösende Säulenreihen in drei oder auch fünf Schiffe in der Richtung der Längsachsen geteilt war, wobei das Mittelschiff breiter und bedeutend höher genommen wurde als die Seitenschiffe. Die Säulen des Mittelschiffs trugen eine hohe Mauer, in die oben Fenster gebrochen waren. Die Decken waren zunächst flach, es wurde dafür Holzgebälk verwandt. An der östlichen Schmalseite wurde eine halbrundförmige Nische in der Breite des Mittelschiffs herausgewölbt. Dort stand der Altar, dort vollzog der Priester das Opfer. In der westlichen Schmalwand

lag der Eingang, so daß beim Eintritt der Blick durch eine hohe Raumbasse zum Altar hingelenkt wurde. Diese Grundform wurde freilich von Anfang an variiert, dergestalt, daß ein Vorhof dem Eingang vorgelagert war, daß zwischen Hauptschiff und Apsis, das heißt zwischen den Raum für die Gemeinde und den für die Priester, ein Querschiff gelegt und Emporen eingebaut, oder daß neben der Hauptapsis des Mittelschiffs noch zwei Nebenapsiden für die Seitenschiffe angeordnet wurden.

Man hat die Grundform der Basilika weit zurückverfolgt bis zu den Griechen und Ägyptern. Wie immer die geschichtlichen Zusammenhänge sein mögen: die im 4. und 5. Jahrhundert in den beiden römischen Reichen geformten Kirchen sind die Urzellen des christlichen Sakralbaues. Was sich in einer symbolischen Weise auch darin ausdrückt, daß eine der wenigen erhaltenen Kirchen der konstantinischen Zeit die Geburtskirche in Bethlehem ist.

Die Außenarchitektur war zunächst einfach; das Wesentliche war die Gestaltung des Innern. Der antike Mensch war in der Welt gewesen und ein Teil von ihr; jetzt wurde die ganze Welt in jede Seele hineinverlegt. Damit hängt zusammen die Abneigung gegen plastische Fülle, der Hang zum belehrend Erzählenden und die Vorliebe für die geheimnisvolle Pracht hieratischer Mosaiken, die Wand und Decke überzogen. Die Säulen und ihre Kapitelle waren zuerst noch Fremdkörper, weil sie in vielen Fällen den antiken Bauten entnommen wurden. Ein neues Motiv dagegen war das Fenster. Zuerst war es nur Lichtöffnung, die mehr versteckt als motivisch hervorgehoben wurde; später ist dieses unantike Motiv dann aber ausgebildet worden, immer reicher, bis es in der Gotik sichtbar den Charakter der Monumentalbaukunst mit bestimmte. Der wichtigste Raumgedanke der Basilika ist die durch Säulen und Pfeiler rhythmisierte Tiefenbetonung. Alles weist zum Altar, zum Allerheiligsten. Auch dieses Motiv ist in der Folge ausgebildet und gesteigert worden, es hat seine höchste Wirkung gefunden in den romanischen und gotischen Sakralbauten.

Weniger wichtig als Vorbild ist die frühchristliche Zentralkirche geworden. Das ist ein reiner Steinbau, der sich der Wölbung be-

dient. Die alten Zentralkirchen sind massive Bauten auf rundem oder achteckigem Grundriß, mit einer Kuppel überwölbt und von einem äußeren Umgang umschlossen. Die Form kreist in sich selbst. Diente die Basilika dem Gottesdienst, den Zusammenkünften der Gemeinde, so war die Zentralkirche die gegebene Form für Baptisterien und Begräbnisstätten von Herrschern und Heiligen. Sie war ursprünglich mehr Denkmal als Gemeindebau und erlebte eine Ausbildung ins Grandiose und Weiträumige eigentlich nur im byzantinischen Kulturbezirk. Sofern sie nicht der Basilika – als Kuppelbasilika – verbunden wurde.

*

Neben dem auf alten Überlieferungen noch fortwirkenden Bau von Burgen und Gutshöfen, vor allem an den Grenzen des Sachsenreichs, von denen sowohl der mittelalterliche Burgenbau wie der Klosterbau den Ausgang genommen haben soll, – was freilich nicht endgültig bewiesen ist – war dieses im wesentlichen das Material für eine deutsche Baukunst, als Karl der Große daran ging, einen mitteleuropäischen Gottesstaat zu schaffen. Er muß die Notwendigkeit erkannt haben, die Deutschen kulturell in einer neuen Weise produktiv zu machen; und es muß ihm klar gewesen sein, daß es bei der Lage der Dinge nur möglich war, wenn den Deutschen auf dieser Morgenstufe ihrer Geschichte Beispiele des Möglichen und Wünschenswerten vor Augen gestellt wurden, wenn sie zu einem Eklektizismus verführt wurden, der sie erst einmal mit dem Material, mit den Formen und den Aufgaben bekannt machte. Es galt den toten Punkt zu überwinden. Karl selbst hat ein ihm angeborenes starkes Kunstgefühl in Italien erzogen, nicht zuletzt in Ravenna, wo sich das Frühchristliche im unmittelbaren Kontakt mit Byzanz reich und eigentümlich entfaltet hatte. Um Karl den Großen richtig zu sehen, muß man seine Gestalt entidealisieren, man muß ihr das Sagenhafte nehmen und den langwallenden Legendenbart. Er gewinnt dabei. Nicht nur ein Herrscher kommt zum Vorschein, der mit realistischem Denken die alte römische Cäsarenidee auf nordisch-christlicher Grundlage neu erstehen lassen wollte, sondern auch ein sehr lebendiger Mensch, stark in seinen Begierden

und noch wie von merowingischer Ungezähmtheit erfüllt, aber auch schon ein Mensch feiner Sitte, heiter und klug, würdig des Beinamens David, den seine Tischgenossen ihm verliehen hatten, ein männlicher Mann, der Musik, Dichtung, Kunst, schöne Form und edle Bildung um so mehr liebte, als er sich alles autodidaktisch hatte erwerben müssen, der freieste Geist seines großen Reiches, ein guter Freund und ein schlimmer Feind, eine Persönlichkeit, die eine Synthese in sich trug und darum kühn sein konnte, ein Herrscher mit der Naivität eines Künstlers. Als dieser kaiserliche Bauherr unbekümmert aus Orient und Okzident nahm, was das neue Reich brauchte, kam er einem Trieb des deutschen Wesens entgegen, der in der Folge ihrer Geschichte das Gepräge gegeben hat. Dieser Trieb äußert sich als ein Dualismus, der gleich heftig das Eigene und das Fremde, das Nahe und das Ferne will. Als der Kaiser die nachkonstantinische frühchristliche Kunst aus Norditalien an den Rhein brachte, tat er auch psychologisch das Erfolgreiche. Sein Verfahren ist eine Renaissance genannt worden, doch läßt es sich besser als ein Verpflanzen bezeichnen. Karl gründete in dem zu großen Teilen noch heidnischen Reich eine Akademie, deren Leiter und Inspirator er selbst war. In ihr war ein Klostergedanke, sie hatte etwas von einer Tafelrunde, und es war darin ein Nachklang hellenistischer Akademien. Der Kaiser versammelte die Begabtesten, Gebildetsten und Freiesten seines Reiches zu gegenseitiger Befruchtung. Diese karolingische Akademie, die zur Keimzelle wurde, läßt an jene deutschen Akademien denken, die nach dem Dreißigjährigen Kriege gegründet wurden, als Deutschland bitter arm geworden war an Künstlern, Gelehrten und Handwerkern, als das fremde Vorbild wieder einmal zur Belebung und Erziehung dienen mußte. Es ist bezeichnend, daß damals unter den Barockbaumeistern die Gestalt des Hofmanns, des Kavalierarchitekten aufgekommen ist – eine Persönlichkeit, die in ihrem Beruf ein gut Teil Liebhaber war, die mit dem Baumeisterberuf auch den des Technikers und Festungsingenieurs vereinigte, die sogar teilnahm an der Politik und den Staatsgeschäften, und die dem Fürsten nicht nur dienstlich, sondern auch freundschaftlich verbunden war. Einige Züge dieses

Kavalierarchitekten findet man von den Baumeistern aus der Tafelrunde Karls des Großen vorweggenommen. Entfernt mag man auch an die Tafelrunde des jungen Friedrich in Rheinsberg und Sanssouci denken. Was hier die französische Sprache, das war dort die lateinische. Wie Karl der Große im Kreise seiner Mitarbeiter über Fragen des Kirchenregiments beriet, wie er politische Fragen, Probleme der Geschichtsschreibung, der Sprache, der Wirtschaft, des Handwerks oder der Landwirtschaft behandelte, so stellte er auch Fragen der Musik und der Kunst zur Diskussion. In seiner Akademie war jeder Geistliche ein Staatsmann, der Staatsmann aber wurde nicht selten zum Laienabt ernannt. Wer in kleineren oder größeren Kreisen regierte, wurde zum Chronisten von Zeitbegebenheiten; und der Gelehrte blieb nicht in seiner Klausur, sondern betätigte sich praktisch an Staatsaufgaben. Alle aber wurden nebenher zu Bauherren. Und diese Bauherren waren in Italien gut ausgebildet, sie beherrschten den Beruf genug, um auch Baumeister heißen zu können.

Diese Männer, die den Kaiser politisch berieten, Heldensagen sammelten, Musik trieben, Schulen gründeten, das Handwerk erzogen, ein neues Recht schufen und den Bau von Kirchen und Pfälzen betrieben, sind als Laien anzusprechen. Es gab noch nicht den spezialisierten Fachmann und auch noch nicht den vom Kloster aus wirkenden Baumeister. Alle glichen jenem Einhard, der in einer Klosterschule erzogen worden war, der dann in Fulda Abt wurde, der mit ausgesprochen technischem Talent viele Bauten leitete, den Kaiser in politischen Fragen beriet, eine Lebensgeschichte des kaiserlichen Freundes schrieb, Oberaufseher der Kunstwerkstätten in Aachen war und wohl als ein Minister der öffentlichen Bauten bezeichnet werden kann. Die Männer waren so, wie der geschichtliche Augenblick sie brauchte. Ihre Aufgabe bestand darin, eine Brücke zu schlagen und deutsche Volkskraft durch die Berührung mit lateinischer Kultur zur Entwicklung zu bringen. Die Tat Karls des Großen ist, daß er die Deutschen zwang, aus sich herauszugehen, als er die erste lebendige Auseinandersetzung mit der antiken Kultur unvermeidlich machte, als er das Christentum

ausbreitete, Kirchen und Paläste zwischen Metz und Aachen baute und die Klöster zu Schulen für Religion, Kunst, Wissenschaft, Handwerk, Gewerbe und Landwirtschaft machte. Seine Herrschaft hat eigentlich erst ein sich selbst fühlendes Deutschland geschaffen; sie hat alle Kräfte der Kunst in Bewegung gesetzt, als er in seinem großen Reiche der erste bedeutende Laien-Baumeister wurde.

*

Von einzelnen Bauten der karolingischen Zeit ist freilich nicht viel zu berichten, weil nur wenig so erhalten ist, daß eine lebendige Anschauung gewonnen werden kann.

In Lorsch gibt es nur noch Grundmauern einer dreischiffigen, langgestreckten Basilika. Erhalten ist dort ein kleiner kirchlicher Nebenbau in der Achse der alten Kirche, dessen Bedeutung unklar ist. Es ist ein fein gegliedertes, höfisch anmutendes Bauwerk mit inkrustierten Wänden, Bogenöffnungen, schlanken Säulen und Pilastern. Die Motive sind zwar der Antike und dem Orient entnommen, doch mutet das Ganze in einer schwer zu analysierenden Weise bodenständig an. Vielleicht hat sich hier etwas von jener allerersten Missionararchitektur als Nachklang erhalten. Neben der Aachener Palastkapelle ist dieses Bauwerk das wichtigste Denkmal, das auf uns gekommen ist. In Fulda, in der Nähe einer vom heiligen Bonifatius erbauten großen Basilika, die wahrscheinlich der alt-römischen Peterskirche nachgebildet war, findet sich noch eine kleine Kapelle, eine kreisrunde Grabkirche. Die dreischiffig mit Querschiff angelegte Basilika in Hersfeld und die siebenachsige Pfeilerbasilika mit Querschiff auf kreuzförmigem Grundriß in Corvey sind so zerstört oder später verbaut, daß sie kaum noch vorgestellt werden können. Dagegen ist zum guten Teil noch die kleine Kapelle erhalten, die Einhard sich selber in Steinbach (Odenwald) als Grabkirche bestimmt hatte. Es ist eine dreischiffige Basilika mit drei Apsiden und einem dreifach zerlegten Querschiff. Außer der Kirche in Oberzell (Reichenau), die ebenfalls in ihren Grundzügen dem karolingischen Bezirk angehört, weil sie fränkisch beeinflusst ist, die aber wegen der Umgestaltungen in den folgenden Jahrhun-

derten sowohl architektonisch, wie um der merkwürdigen ottonischen Wandmalerei willen einer späteren Zeit zuzurechnen ist, bleibt das wichtigste und am besten erhaltene Baudenkmal der Zeit die Palastkapelle in Aachen, die Karl der Große sich selbst als Grabstätte gebaut hat. In diesem Falle wird auch der Name eines Baumeisters genannt: Odo von Metz. Er wird als „Magister“ bezeichnet. Mehr als den Namen wissen wir von dem Baumeister freilich nicht. Auch er muß dem engeren Kreise des Kaisers, das heißt der dünnen Oberschicht der Gebildeten und Führenden angehört haben, sonst wäre ihm ein so ehrenvoller Auftrag nicht zugeteilt worden. Der Gesamteindruck des Baues zeugt von einem erstaunlichen Können und von einem künstlerisch und technisch gleich bedeutenden Talent. Die Massen sind prachtvoll gegliedert und von einem melodischen Leben der Verhältnisse erfüllt. Die Kapelle ist ein Zentralbau; sie läßt an ravennatistische Vorbilder denken, ihre Säulen, Kapitelle und Emporengitter sind sogar fertig aus Ravenna übernommen worden*. Wände und Kuppel werden von acht durch Bogen verbundenen Pfeilern getragen, der Umgang ist von einer sechzehnseitigen Mauer abgeschlossen. Emporen für den Hofstaat mit dreigeteilten Bogenöffnungen machen die Masse in der Höhe leicht und licht. Als dieser Bau im Vollklang seiner schönen, starken Verhältnisse, in der Pracht seiner Mosaiken, in der Fülle seines Schmuckes fertig dastand, beherrscht durch ein monumentales Erzbild vor dem Eingang, das für ein Denkmal Theoderichs des Großen gehalten wurde, muß er im deutschen Norden wie ein Wunder gewirkt haben.

Von den vielen Palastbauten der Zeit, deren Vorbild scheinbar das römische Castrum gewesen ist, blieb wenig erhalten. In Aachen

* Aus einem Brief Papst Hadrians an Karl den Großen:

„Eurer königlichen Macht Brief . . . haben wir erhalten. Es steht darin, daß wir Euch aus dem Palaste von Ravenna Mosaiken, Marmor und sonstige Muster vom Boden und den Wänden überlassen sollen. Bereitwilligen Sinnes und reinen Herzens willfahren wir in übergroßer Liebe diesem Wunsche Eurer Erhabenheit und gestatten Euch, Marmor, Mosaiken und sonstige Muster aus diesem Palast wegzuführen. . . .“ (Aus „Johannes Bühler: Das Frankenreich“. Im Insel-Verlag).

sind kaum die Grundmauern des Palastes aufzufinden, von dem Ingelheimer Palastbau gibt es eine glaubwürdige Rekonstruktion (Christian Rauch). Der Verlust ist weniger bedauerlich, da der Palastbau großen Einfluß nicht ausgeübt hat. Erkennen läßt sich nur, was für die deutsche Baukultur dann freilich wichtig geworden ist, daß der Kaiser viele Residenzen hatte, daß er sich nicht für eine Stadt endgültig entschieden hat, sondern einmal hier und ein andermal dort wohnte, und daß darum das Werden einer einzigen deutschen Hauptstadt in den Anfängen schon verhindert worden ist. Dieses hat die Dezentralisation begünstigt, die ein Schicksal Deutschlands ist, im Reiche viele Kulturzentren geschaffen hat, eine energische Zusammenfassung aller Kräfte jedoch nie zuließ.

Dieses sind, summarisch betrachtet, die Anfänge. Von einer deutschen Baukunst läßt sich auch jetzt noch nicht sprechen; sie wurde erst unter Ottos des Ersten Regierung zur Tatsache. Karls Reich war ein fränkisches Großreich, es war, in all seiner Gewaltigkeit und Gewalttätigkeit, eine künstliche Gründung, die nach dem Tode des Kaisers bald zusammenbrach und in ein „sacculum obscurum“ überging, das ausgefüllt war mit Normannen- und Hunneneinfällen. Solche künstliche Gründungen stehen aber oft am Anfang. Sie nehmen dann, wie in einem Versuch, vorweg, was folgende Jahrhunderte erfüllen sollen. Der erste entscheidende Schritt war getan: es war der Anschluß zur Welttradition hergestellt. Laiengenie hat diesen ersten Schritt getan und damit den Weg geöffnet, der zur Klassik der deutschen Baukunst geführt hat.

GEISTLICHE BAUMEISTER DER ROMANIK

Die Talente der ersten großen Bauperiode, die Deutschland erlebt hat, die Meister des romanischen Stils, sind im wesentlichen namenlos. Wir kennen nur wenige Namen, können aber selbst aus überkommenen biographischen Notizen nicht Vorstellungen von Persönlichkeiten gewinnen. Sofern die Bauten jener Zeit gut erhalten sind, lassen sie sich qualitativ unterscheiden; neben schulmäßigen, mühsam nur die Stilform beherrschenden Arbeiten stehen andere, die von der Phantasie und dem Können lebendig schaffender Begabungen zeugen. Es darf angenommen werden, daß solche Meister zu Lebzeiten Anerkennung gefunden haben; denn sie sind offenbar viel beschäftigt worden. Es ist sogar wahrscheinlich, daß sie einen gewissen internationalen Ruf gehabt haben. Wenn von diesem persönlichen Ruhm dennoch wenig auf uns gekommen ist, wenn die sonst so fleißig schreibenden Mönche ihn nie erwähnt haben, so liegt es daran, daß die künstlerische Persönlichkeit in dieser Frühzeit der Geschichte grundsätzlich nicht verherrlicht worden ist, daß das Bauwerk zu Ehren Gottes viel galt, der Name des Erbauers aber wenig, daß auch der Begabteste sich einordnen mußte, und daß dieses namenlose Dienen ebenso selbstverständlich war, wie in den späteren Jahrhunderten der individualistisch denkenden italienischen Renaissance das Hervortreten der Persönlichkeit wünschenswert erschienen ist.

Den Meisterwerken schadet die Anonymität nicht. Die Begabung tritt uns nur in um so größeren Umrissen entgegen. Notgedrungen erfüllt sich einmal die Forderung Lessings, der Urteilende solle vom Kunstwerk nichts anderes wissen als das, was es selbst verrät. Wird der Ruhm der großen romanischen Baumeister durch das ihre Person umgebende Geheimnis nicht gemindert, so wird er kaum auch gedrückt durch das Wissen, daß sie den Erfolg teilen mußten mit Vorgängern, mit Nachfolgern und mit vielen selbständig arbeitenden Handwerkern. Denn das romanische Bauwerk wurde nicht am Zeichentisch in allen Teilen fertig vorgeschaffen, es entstand vielmehr kollektiv. Oft waren mehrere Meister daran beteiligt. Und es entstand auf dem Bauplatz, es wurde oft im Bauen noch daran geändert; es unterstand der Leitung von Meistern, wuchs aber auch in der freien Zusammenarbeit von Handwerkern, die alle ein Stück Künstler waren. Wenn Arbeiter von weither berufen wurden, um einen neuartigen Gewölbebau auszuführen, so mußte diesen Spezialisten naturgemäß viel Freiheit eingeräumt werden. Wenn sie die Spannweiten berechneten, so gewannen sie Einfluß auf den Grundriß. Und nicht anders war es, wenn ein Portal oder wenn Kapitelle verziert werden sollten. Viele Begabungen persönlicher Art waren beteiligt. Der Werkplatz wurde zu einer kleinen Arbeitsrepublik.

Die leitenden Baumeister waren nicht mehr, wie in der karolingischen Zeit, Vertreter weltlicher Aristokratie, sie waren nicht einflußreiche Laien; aber sie waren auch nicht Fachleute im Sinne eines bürgerlichen Berufes. Sie waren Geistliche oder standen doch dem Geistlichen sehr nahe. Der romanische Stil hat nicht den imperialistischen Zug, der der Baukunst unter Karl dem Großen eigentümlich gewesen war; unter den sächsischen Kaisern wurde die Baukunst klerikal. Es gab eigentlich nur den Kirchenbau und den Klosterbau; alles andere war künstlerisch unbeträchtlich. Die zugleich abstrakte und öffentliche Kunst des Bauens hatte etwas von einem religiösen Opfer, sie sollte die Lebensgedanken ins Metaphysische steigern. Nur die Kirche war zunächst Bauherrin, nur die Geistlichen – die in den herrschenden Stellungen oft adelig waren – konnten Künstlerisches beurteilen und geistig genießen. In vielen Fällen



Gernrode, Stiftskirche, Nordwestansicht



Hildesheim, Klosterkirche St. Michael. Mittelschiff

übten Geistliche selbst den Baumeisterberuf aus; die Grenzen zwischen dem Tun der Bauherren und Baumeister waren fließend. War der Architekt aber ein Laie, so war er nicht nur kirchlich erzogen, sondern er lebte auch in einer kirchlichen Umwelt. Fanden Bischöfe und Äbte nicht Zeit oder hatten sie nicht die Kenntnisse, selbst die Sakralbauten zu leiten, so blieb ihr Einfluß dennoch entscheidend; denn sie waren die Träger der Bildung, und künstlerisch technische Erfahrung gehörte zu dieser Bildung. Die einzig vorhandenen Schulen, wo Baumeister ausgebildet werden konnten, waren die Klosterschulen. Mönchische Bauleute wanderten freizügig von Kloster zu Kloster, von Bauplatz zu Bauplatz; sie wohnten in Klöstern und verkehrten fast ausschließlich mit Geistlichen. Die untergeordneten Bauarbeiter freilich waren zumeist Laien, heimische oder zugewanderte; doch waren auch sie den Klöstern fest verpflichtet und unterstanden der Klosterzucht. Endlich verließen auch die aus Frankreich oder Italien zuwandernden Spezialisten während der Arbeit nicht den Bereich einer kirchlichen Gesinnung, die überall denselben patriarchalischen Zustand herzustellen strebte. Alle hatten dieselbe Mentalität.

Die Nachrichten fließen spärlich. Otto von Bamberg, der in der Verwaltung Kaiser Heinrichs des Vierten beschäftigt wurde und später Bischof war, wird einerseits als Leiter des Dombaues in Speyer genannt, anderseits ist überliefert, daß er das Kloster St. Michael in Bamberg von einem Laien, der Meister Rudolf hieß, erbauen ließ. Hier also Bauherr, dort Baumeister. Dieses Schwanken im Beruflichen ist bezeichnend. Der kunstsinnige Bernward von Hildesheim, der, wie fast alle hohen Geistlichen, in Italien gewesen war und dort Kunst und Technik studiert hatte, soll selbst als Baumeister tätig gewesen sein. Fragt man, woher der Vielgeschäftige die Zeit nahm, so ist zu bedenken, daß vom Baumeister nicht das Detail verlangt wurde, weil die Handwerksgehilfen und Parliere sehr selbständig arbeiteten. Zum Handwerk gehörte ein eifersüchtig gehüteter Besitz von Werkstattüberlieferungen, jeder Handwerker wußte um den allgemein anerkannten Kanon. Mit Bezug hierauf ist bezeichnend, was Georg Dehio in seiner „Geschichte der deutschen

Kunst“ berichtet: „Ein Bischof von Utrecht wurde von seinem Baumeister aus Rache erschlagen, weil er ihm durch List sein ‚arcanum magisterium‘ entrissen hatte.“ Aufschlußreich sind biographische Notizen über den Schwaben Benno, der ein mönchischer Baumeister war. Er wurde zwischen 1010 und 1020 geboren und besuchte die gelehrten geistlichen Schulen und Bauhütten in Reichenau, Straßburg und Speyer. Kaiser Heinrich der Dritte machte ihn zum Vorsteher seiner Bauten am Kaiserpalast in Goslar, darauf wurde er Leiter der Domschule in Hildesheim und war dort auch als Baumeister und Bausachverständiger, als Dompropst und Verwaltungsbeamter tätig. Um 1050 weilte er als kaiserlicher Verwalter wieder in Goslar, im Jahre 1066 bekleidete er dieselbe Stellung beim Erzbischof von Köln. Als Bischof von Osnabrück und Erbauer westfälischer Klöster ging er sodann mit Kaiser Heinrich dem Vierten nach Canossa und Rom; später unternahm er eine Pilgerfahrt nach Jerusalem. Er soll die Ostseite des Doms in Speyer vor den Überschwemmungen des Rheines gesichert und vielleicht auch am Dom selbst gebaut haben. Als Todesjahr wird 1088 angegeben.

Georg Brandes, der gern paradox zuspitzte, hat in seinem Shakespeare-Buch gesagt, im alten Griechenland hätte jeder Zweite eine Statue modellieren, im Zeitalter Elisabeths hätte in England jeder Zweite ein Drama machen können und in unseren Tagen könne jeder Zweite einen Zeitungsartikel schreiben. In diesem Sinne läßt sich – weniger paradox – sagen, daß in der Epoche der deutschen Romanik jeder zweite Geistliche ein Stück Baufachmann gewesen ist. Architekturverständnis gehörte zur Bildung; und Bildung war zunächst nur in der Kirche, im Kloster zu Hause. Als das künstlich geschaffene Imperium Karls des Großen durch die inneren Kämpfe seiner Nachfolger, durch die Stärkung des Adels infolge dieser Kämpfe und durch das Emporkommen des Papstes zusammengebrochen war, ging alle geistige Macht an die Kirche über. Auch die Gehilfen der weltlichen Regierung, vom höchsten Staatsmann bis zum Kanzlisten, waren Kleriker. Sie waren es schon darum, weil nur sie schreiben konnten und das allgemein benutzte, naiv naturalisierte Latein verstanden. Eine Volksbildung gab es noch nicht, son-

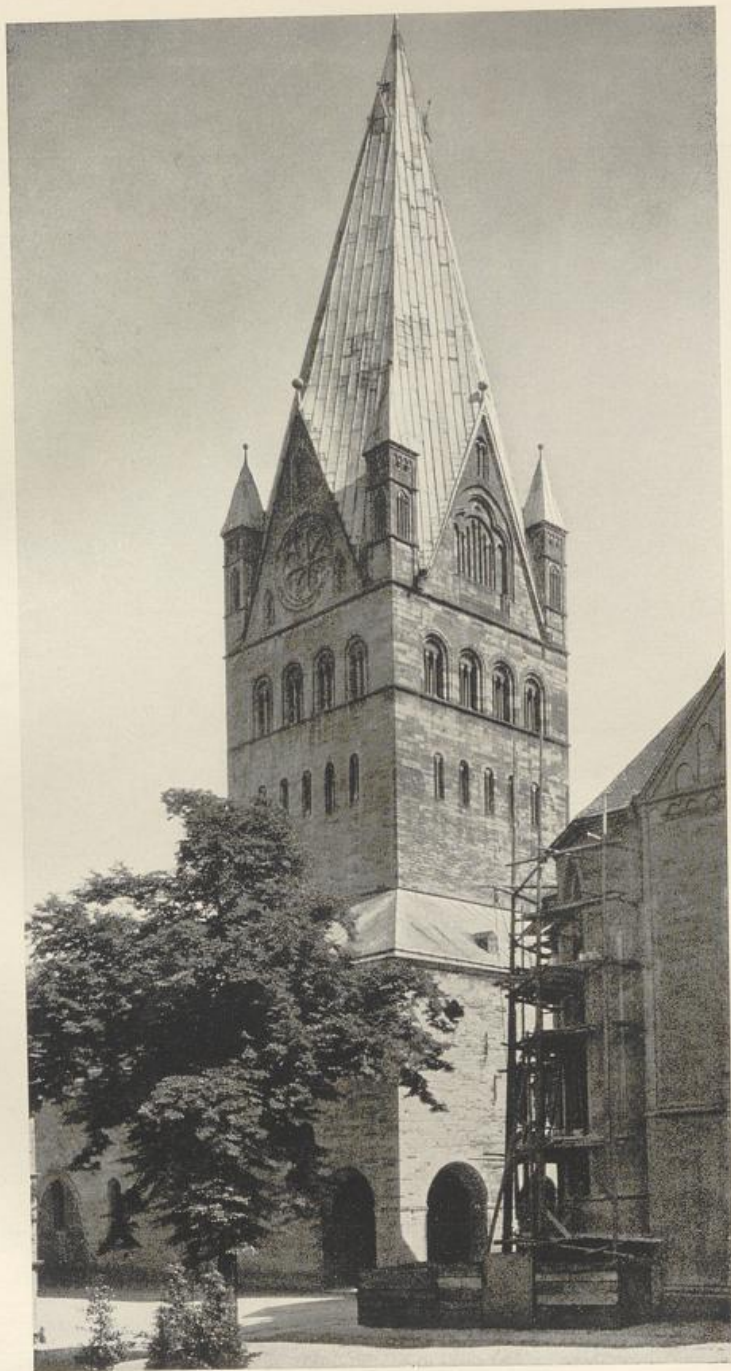
dern nur eine Mönchsbiidung, die im Zeichen eines lebhaften Austausches von Kloster zu Kloster stand und allerdings fest im Volkhaften wurzelte. Der Geistliche war auch der Geistige. Gottesdienst war nicht leere Zeremonie, sondern lebendige Form des die Zeit beherrschenden metaphysischen Bedürfnisses. Darum war die Kirche die einzige Lehrerin und Erzieherin; sie brachte dem Volke, indem sie es einem Formenzwang unterwarf, geistige Freiheit. Waren die Mönchsorden ursprünglich im Orient von Askese und Lebensfeindlichkeit gegründet worden, so wurden sie im Abendland, in demselben Maße, wie sie zur Führerschaft gelangten, zur Hälfte weltlich. Diese Herrschaft konnte aber nur erworben und gehalten werden, wenn sich der Frömmigkeit der Wille und die Fähigkeit zur Arbeit gesellte. Die Geistlichen, die Mönche mußten selbst Meister der Arbeit, aller Arbeit werden. Die Klöster wurden zu Volksschulen und Volkshochschulen in einem höchsten Sinne. Sie lehrten Wissenschaft, Kunst, Gewerbe, Landwirtschaft, Handwerk und Erziehung; Gebet und Gottesdienst gingen streng nebenher. Der Klosterdienst war eine stufenweis aufgebaute Synthese von geistlicher, geistiger und weltlicher Tätigkeit. Das bereits in karolingischer Zeit entwickelte Kloster, das nicht eine städtische Institution war — denn Städte gab es kaum schon in Deutschland —, sondern in der Einsamkeit, auf mühsam gerodetem Boden, fern von den breiten Wanderstraßen des Handels angelegt wurde, war das lebendige Zentrum des Wissens und Könnens. Eben darum waren die Arbeitsmöglichkeiten ideal. Wer im Kloster oder für die Kirche arbeitete, war stets in enger Verbindung mit Gleichstrebenden, er konnte, ohne überflüssiges Reden, Erfahrungen und Kenntnisse austauschen, er hatte nur mit Männern zu tun und konnte alle Phantasiekraft dem Werke zugute kommen lassen. Im kleinen Kreise ließ sich ein Ruf erwerben, der mehr wert war als laute, aber leere Berühmtheit. Wer seine Arbeit gut machte, tat ohne weiteres den Besten seiner Zeit genug.

Wir haben das Glück, uns von den alten Klöstern eine lebendige Vorstellung machen zu können, da nicht nur der St. Gallener Plan, ein Idealentwurf aus dem Jahre 820, sondern auch einige konkrete Anlagen gut erhalten sind. Das lehrreichste Beispiel bietet Maul-

bronn. Die Klöster glichen wehrhaften Siedelungen mit Ringmauern, Gräben, Toren und Ecktürmen. Das Ganze wurde architektonisch und geistig beherrscht von einer Kirche im Zentrum. Daran schlossen sich unmittelbar Kapitelsaal, Mönchsrefektorium, die Küchen, das Brunnenhaus, wo die Mönche geschoren wurden, das Refektorium der Laienbrüder, die Schlafsäle der Mönche, ein Krankenhaus, eine Schule und ein Gasthaus für Fremde. Zwischen Kirche und Mönchswohnung lag ein wohlbestellter Garten, umgeben von den offenen Arkaden stimmungsvoller, schön ausgebildeter Kreuzgänge. In loserer Ordnung schlossen sich die Wirtschaftsgebäude an, die Speicher und Lagerkeller, die Viehställe und Schäfereien, die Werkstätten der Handwerke, das Brauhaus, die Mühle, Kleingärten für medizinische Pflanzen, und ein Friedhof. In einem solchen ganz auf Selbstversorgung angewiesenem Kloster muß ein ideales Gemeinschaftsleben geherrscht haben. Es war eine kleine autoritär regierte Welt: eine Stätte der Tradition zugleich und der Entwicklung.

Was im besonderen die Kunst betrifft, so war in diesem Kulturkreise der Unterschied von guter und schlechter Kunst unbekannt; es gab nur den Dienst an der Kirche. Die Bauvorschriften waren, je nach den Ordensregeln, strenger oder freier; immer aber wurde, Gott zu Ehren, ein Äußerstes an Qualität gefordert. Wo es an hervorragenden Talenten fehlte, da herrschte wenigstens das gründliche Handwerk. Welcher Baumeister möchte sich nicht solche Arbeitsplätze, eine so gesicherte Existenz, so gehorsam tüchtige Mitarbeiter und eine solche der Konzentration günstige Ruhe wünschen! Wurde er gerufen, um eine Kirche zu bauen, so lebte er in der Klostergemeinschaft wie in einer Bruderschaft. Diese Lebens- und Arbeitsbedingungen allein lassen schon die durchschnittliche Höhe der Leistung, die zudringliche Kraft der Formen, die Originalität bei aller Traditionsgebundenheit und die Einordnung des Persönlichen verstehen.

Damit ist nicht gesagt, daß der Geist der Kirche immer einheitlich war und blieb. Er rang mit so ungeheuren Aufgaben, daß verschiedenartige Auffassungen unvermeidlich waren. Die Klosterbil-



Soest, Turm des Domes St. Patrocli von Nordwest



Münster, Dom. Das Innere vom nordwestlichen Querschiff gesehen

dung ging aus von der antiken Kultur. Verbunden damit war ein gewisses Maß von Weltlichkeit. Die heidnische Kultur, zunächst nur Gegenstand der Wissenschaft, wurde naturgemäß auch Gegenstand der Neigung. Dagegen protestierten jedoch asketisch gestimmte Teile der Geistlichkeit. Sie bildeten, zuerst in Frankreich, neue Orden, die das Religiöse strenger und puritanischer begriffen. Ein von Fanatismus nicht freier Reformgeist kam auf, und es stellte sich innerhalb der Kirche eine Macht gegen die andere. Solche Bewegungen gaben dem Kirchenbau aber neuen Anstoß; die Bauaufgaben wurden neu gesehen und durchdacht, die Stilbewegung korrigierte sich selbst. Zuerst führte der vom heiligen Benedikt gegründete Orden, dem schon der heilige Bonifatius angehört hatte. Die Regel dieses Ordens schrieb die Arbeit vor. Er war der bedeutendste des Abendlandes geworden und wurde unter den sächsischen Kaisern zur Hohen Schule des romanischen Baustils. Aus der repräsentativ-monumentalen Bauweise der Benediktiner ging dann die Hirsauer Bauschule hervor, die mit Reformbestrebungen in Frankreich, vor allem in Cluny, zusammenhing, und auch nicht frei war von italienischen Einflüssen. Durch Hirsau kam, trotz einer gewissen Askese, ein internationaler Zug, eine gewisse Weltbürgerlichkeit in das Deutsch-Romanische. Diese Wirkung trat nicht nur ein durch den Zusammenhang mit Frankreich und Italien, sondern auch, weil Schulmäßigkeit, also etwas Akademisches erstrebt wurde. Alles Akademische aber verallgemeinert, und zwar auf Kosten des Ursprünglichen. In diesem Fall hat das Asketische — es ist oft so — ein Element des Geistreichen zur Geltung gebracht und das Urwüchsige verfeinert. Ähnlich gingen die Zisterzienser vor, die sich um 1100 von den Benediktinern absonderten und um 1200 bereits viele Klöster in Deutschland besaßen. Ihre Tendenz zu einer anspruchsvollen Einfachheit und Sachlichkeit hat eine einflußreiche Bauschule ins Leben gerufen, die von Italien bis an die Grenzen Skandinaviens und über die Zeitgrenze des romanischen Stils hinaus herrschte. Dieser Orden erstrebte ein Übergewicht des Mönchtums in der Kirche. Zwei widersprechende Absichten liefen nebeneinander her: ein Wille zur Entsagung und ein Wille zur Macht, zur

Diktatur über die Seele. Die Baukunst wurde wie eine Dienerin behandelt, gedieh aber nicht übel dabei. Positiv war vor allem das Interesse für die Bautechnik (Gewölbebau) und die formale Betonung des Zweckhaften. Erstrebt wurde eine altchristlich anmutende Uniformität. Das alles war der Ausbreitung eines ziemlich gleichmäßigen Bautypus günstig; doch verhinderte die Normalisierung nicht eine lebendige landschaftliche und stammesmäßige Bodenständigkeit. Zisterzienser waren es, zum Beispiel, die in Norddeutschland den Backsteinbau ausgebildet haben. Im ganzen sind diese Bestrebungen freilich nicht dem persönlichen Talent von Nutzen gewesen. Es ist charakteristisch, daß die Bewegung weniger romanisch als vielmehr von Anfang an schon gotisch gewesen ist. Die deutsche Romantik ist am reinsten und besten, wo das Programatische am wenigsten mitspricht, wo sie unakademisch erscheint, wehrhaft bleibt, wuchtig ist, mehr großartig als geistvoll, und wo sie von Einsamkeit umwittert ist.

Da alle geistige Macht zunächst in den Händen der Kirche lag, konnte der Staat ohne sie unmöglich auskommen. Durch diese Inanspruchnahme wurde die Kirche nur um so stärker. Dadurch aber verwandelte sich ihre geistliche und geistige Macht wie von selbst immer mehr auch in weltliche Macht. Sobald diese Tatsache in Erscheinung trat, war die Ursache für eine Rivalität zwischen Kirche und Staat gegeben. Der Kaisergedanke ruhte auf Überlieferungen des karolingischen Imperiums. Er war national geworden unter den sächsischen Kaisern, blickte aber, als er zu Jahren kam, gleich wieder weit über die Grenzen Deutschlands hinaus. In der Italiensehnsucht des deutschen Kaisertums verbarg sich eine Welt-herrschaftsidee. Kirche und Kaisertum wetteiferten bald in Vorstellungen von einem Weltabsolutismus. Zuerst wäre das Kaisertum ohne die Kirche ohnmächtig gewesen; im Bewußtsein dieser Abhängigkeit förderte die weltliche Herrschaft die Kirche und das Papsttum. Dabei kam es zu einer Herrschaftsform, die zeitweise nicht weit vom Idealstaat Platos — in dem die Weisesten diktatorisch herrschen sollen — entfernt war. Je vorbildlicher die Herrschaftsform aber war, um so schneller wurde das Kaisertum in Vor-

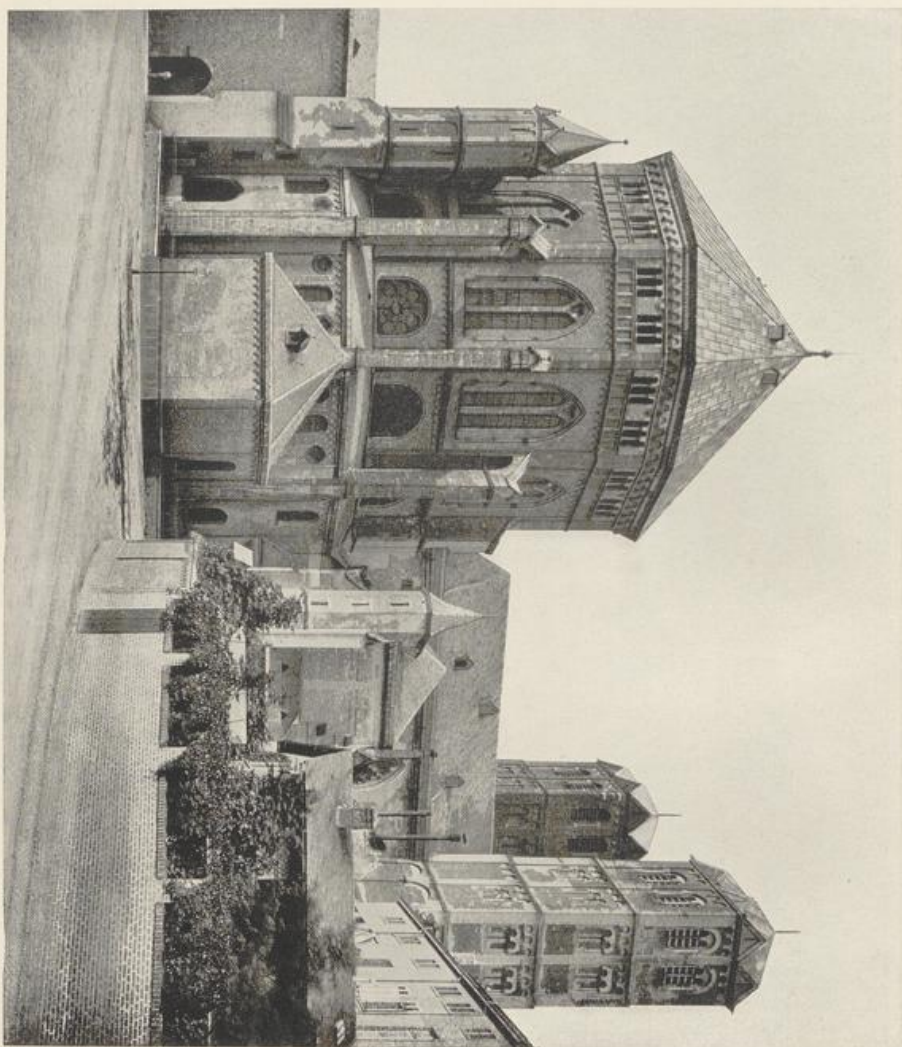
stellungen von einer religiösen Weltmission hineingesteigert. Am Ende fühlten sich deutsche Kaiser als Cäsaren des christlichen Abendlandes, vom Papst gekrönt mit der religiösen Mystik ausstrahlenden deutsch-römischen Kaiserkrone. Das Kaisertum wurde mächtig durch Kirche und Papsttum, und diese wurden mächtig durch den Bund mit der weltlichen Herrschaft. Das ergab zuerst eine friedliche Steigerung; doch kräftigte jede Partei auch den zukünftigen Gegner. Je mächtiger beide Teile wurden, um so unvermeidlicher war ein Kampf um den Vorrang, um die Frage, wer dem andern übergeordnet sei. Hier liegt die Ursache, warum das romanische Zeitalter in Deutschland in seiner zweiten Hälfte ausgefüllt ist von Kämpfen zwischen Kirche und Staat, von Kämpfen, in denen die Kirche schließlich Siegerin bleiben mußte.

Unter den sächsischen, salisch-fränkischen und hohenstaufischen Kaisern gab es bedeutende Begabungen und geborene Herrscher, die, wie fast alle politischen und geistigen Führer der Zeit, einen Welt-horizont hatten und darum den geschichtlich sehr frei denkenden Zeitwillen repräsentieren konnten. In allen drei Herrscherhäusern kehrt aber das Mißgeschick wieder, daß das von männlicher Kraft Begonnene und Gegründete von den Enkeln vielfach wieder in Frage gestellt wurde. Verhältnismäßig viele deutsche Kaiser sind früh gestorben und haben als Nachfolger Knaben hinterlassen, deren unmündige Jugend einer Regentschaft bedurfte. Regentschaften aber befördern den Hader der Parteien. Störend wirkte auch, daß sowohl das Erbrecht wie das Wahlrecht galt. Die Kaiser befürworteten das Erbrecht; Fürsten, Adel und Papst fanden jedoch ihre Rechnung besser beim Wahlrecht. Was aus der Entfernung eines Jahrtausends groß und einheitlich erscheint, war in Wirklichkeit eine Tragödie voller Machtintrigen. Im ganzen schritt diese Zeit mächtig aufwärts, trotz des sie schüttelnden Krampfes, ihre Jugendfülle überwand alle Widersprüche und Rückschläge, und das große Ziel wurde nie aus den Augen gelassen, das Ziel, einen christlichen Universalstaat und damit zugleich die Plattform für die Entwicklung der europäischen Nationalstaaten zu schaffen, das Ziel, den Osten großzügig zu kolonisieren und zu germanisieren, den immer

wieder vordringenden Partikularismus zugunsten einer großdeutschen Einheit zurückzudrängen und das Gleichgewicht herzustellen zwischen Weltstaat und Weltkirche. Auch hier zeigte es sich, daß gute oder schlechte, begabte oder dumme Herrscher wohl unendlich viel Gutes oder Böses tun, daß sie die Entwicklung beschleunigen oder verlangsamen, triumphierend oder schleichend gestalten können, daß sie die Impulse der Zeit aber nicht schaffen oder entscheidend zu ändern vermögen. Einige Kaiser dieser Jahrhunderte erscheinen ganz messiasartig, als hätten sie allein alles getan; andern ist von der Nachwelt vorgerechnet worden, inwiefern sie es versehen haben. In Wahrheit ist weder dort noch hier der Einfluß so ausschlaggebend gewesen. Der ganze tragische Wirrwarr untersteht im letzten der Leitung genialer Jugendinstinkte des Volkes. Das politisch Schädliche hat den Kulturwillen kaum berührt; die Kunst im besonderen hat sich unbekümmert entfaltet nach dem Gesetz, das ihr innewohnt. So ist es immer. Wie fest die Kunst geschichtlichen Ereignissen auch oft verknüpft zu sein scheint, in allem Entscheidenden hat sie eine eigene Geschichte. Denn sie lebt von den innersten Kräften. Die politisch gefährlichen Italienzüge bauten sogar eine Brücke, auf der das rein Geistige unaufhörlich herüberkam und hinüberging; die antiken Überlieferungen konnten nie ganz abreißen. Es kam hinzu, daß das geistig selbständig werdende Kaisertum mehr und mehr Einfluß auf den Adel gewann. Der Erfolg war, daß der geistlichen Bildung mit der Zeit eine ritterliche zur Seite trat. Der nicht leicht zu überschätzende Einfluß der Kreuzzüge kam hinzu – ein Einfluß, der vor allem darauf beruhte, daß die europäischen Völker mit unbekannten, hochentwickelten Kulturen bekannt wurden, daß sie ihr äußeres und inneres Gesichtsfeld mächtig erweiterten und daß diese gewaltsam entwickelte Weltbürgerlichkeit das Nationalgefühl vertiefte. Kulturell betrachtet war es auch ein Vorteil, daß die Europäer aus der Fremde den Zweifel heimbrachten – den Zweifel an dem vorgeblichen Unwert der „Ungläubigen“. Dieser Zweifel mußte seine Stacheln notwendig gegen die eigene Unfehlbarkeit im Glauben richten: er schuf Gegenkräfte und durch sie einen guten Boden für Kunst und Wissenschaft.



Münster, Dom. Teil der Vorhalle



Köln, St. Gereon, von Süden gesehen

Mit den Kreuzzügen, die die Papstmacht noch mehr stärkten, begann, neben der kirchlichen, eine höfisch-ritterliche Kultur. In ihr, deren Blütezeit zwischen 1150 und 1230 liegt, wurzelt das Heldenepos und das Minnelied, aber auch die volkstümliche Spielmannsdichtung, die der lateinischen Kunstsprache eine deutsche Volkssprache zur Seite stellte. „Frau Welt“ wurde besungen. Dieses alles blieb nicht ohne Einfluß auf die bildenden Künste. Das mächtig schwellende Lebensgefühl ergriff auch die Baumeister.

In dem Willen, dem Christentum monumentale Denkmale zu bauen, begegneten sich, ungeachtet allen Rangstreites und aller unterirdisch noch wirkenden Zweifel, Kaiser und Kirche, Mönch und Ritter. Dieser Wille hat die Kaiserdome geschaffen, den Stolz unserer Baukunst. Beweise für die Gemeinsamkeit der Bauinteressen sind die Fürstengräber neben der Domkrypta in Speyer, sind die Fürstenstandbilder, die vor oder in den Domen vielfach errichtet wurden. Kirche und Kaisertum gaben sich – entgegen den Bestrebungen der puritanischer gesinnten Orden – der Lust am Kolossalen und Repräsentativen hin. In der Monumentalplastik der ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts, dem Höchsten, was deutsche Skulptur je hervorgebracht hat, in den Gestalten der Naumburger Fürsten, in den steinernen Symbolen des Straßburger Münsters, in dem kaiserlichen Reiter und in den Prophetenfiguren des Bamberger Doms, in den Portalskulpturen der Freiburger „Goldenen Pforte“, in den Plastiken von Wechselburg, Magdeburg, Halberstadt usw., die alle nicht eben dem Format nach übergroß sind, dafür aber die innere Größe haben, ist das ritterliche Element mit Händen zu greifen. Es ist Stein gewordenes Heldenepos; der Steinmetz ist auch zum Minnesänger geworden. In den Bauwerken ist dieser Geist nicht so überzeugend nachzuweisen, weil die Baukunst gegenstandslos ist; er ist nichtsdestoweniger ebenso wirklich vorhanden. Der geistliche Baumeister nimmt Züge des Ritterlichen an; sein ursprünglich metaphysisch gerichteter Heroismus wendet sich ins Weltliche. Und diese Synthese von Sakralem und Weltlichem hat Formen geschaffen, die die Nachgeborenen immer wieder hinreißen. Noch anschaulicher wird endlich die Verbindung des Geistlichen mit dem Ritterlichen in den

Bauten der Deutschordensritter, deren Mission ja schon eine Zusammenfassung des Kirchlichen und Weltlichen war. Sie germanisierten und kolonisierten den Osten, ihre opfervolle Tätigkeit war etwas wie ein Ersatz für die mißglückten Kreuzzüge, und ihre Bauten im fernsten Nordosten stellen eine merkwürdige aber höchst eindrucksvolle Mischung von Sakralbau und Wehrbau dar.

Niemals stand deutsche Baukunst triumphierender da, im Gleichgewicht aller Kräfte, als in der Epoche des Übergangs zur Gotik, an der Schwelle einer neuen Zeit, kurz vor einer geistigen und wirtschaftlichen Revolution. Ein hohes Kraftgefühl erfüllte alle und alles; überall war schöpferische Unruhe. Von allen Seiten strömte es herein, nach allen Seiten strömte es hinaus. Auf dem Kaiserthron saß, fünfunddreißig Jahre lang, Friedrich der Zweite, ein faustisch bohrendes, zweifelndes Genie, das „Staunen der Welt“.

*

Heute ist es nicht mehr leicht, romanische Bauwerke in ihren Stilphasen zu unterscheiden. Denn kaum ein Gebäude ist erhalten, das eindeutig Formen des Frühromanischen, des Mittelromanischen oder des Spätromanischen aufweist. Da die Bauzeiten lang waren, hat sich nicht selten während der Arbeit ein Formenwandel vollzogen. So sind ursprünglich flach gedeckte Basiliken später eingewölbt worden, was ohne Verstärkung der Stützen nicht abging. Oder es sind Neubauten auf alten Fundamenten errichtet worden. Oft sind auch dem ursprünglichen Bau neue Teile in einer jüngeren Formsprache hinzugefügt worden: es ist in den Epochen der Gotik, der Renaissance oder des Barocks das alte Romanische umgebaut und neu dekoriert worden. Die in der Regel sehr fragwürdigen Restaurierungen des 19. Jahrhunderts kommen hinzu. Mit Ausnahme dieser Restaurierungen schmälert das alles nicht eigentlich den künstlerischen Genuß, weil alle organisch gewachsenen Formen sich gut miteinander vertragen. Ein romanisch begonnenes und gotisch vollendetes, oder barock dekoriertes Gebäude kann künstlerisch einen ebenso starken, ja im übertragenen Sinne einheitlichen Eindruck machen wie ein stilreines. Der kunsthistorischen Betrachtung, der

Stilanalyse aber steht die Unreinheit der Form im Wege. Fast immer muß die vom Wissen gespeiste Phantasie etwas abziehen oder hinzufügen, damit eine richtige historische Vorstellung zustande kommt. Diese Phantasietätigkeit hat dann freilich auch ihren Reiz.

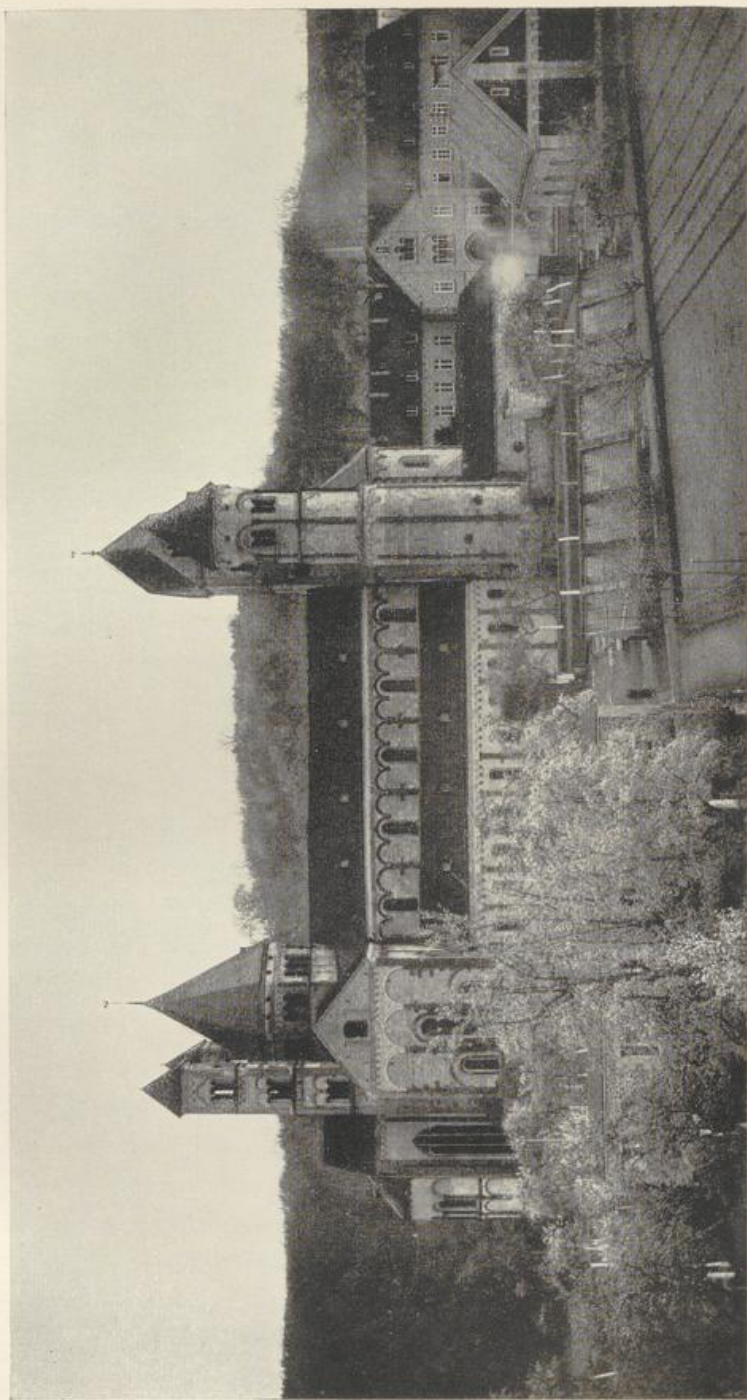
Die Baumeister des romanischen Stils in Deutschland haben, früher als in Frankreich und Italien, die Überlieferungen der karolingischen Zeit weitergeführt und in etwas Bodenständiges verwandelt; sie haben den Eklektizismus des Beginns hinübergeführt in einen organisch wachsenden Stil. Sie haben ihre Arbeit nicht programmatisch und systematisch getan, sondern mit einer natürlichen Lebendigkeit, die viele Abwandlungen zuließ.

Der romanische Sakralbau ist durchweg Steinbau. Das Grundmotiv lieferte die alte Basilika. Der reine Zentralbau blieb — anders als in Südfrankreich — ganz vereinzelt; doch wurde mit Erfolg in einigen Landschaften, vor allem am Rhein, eine Durchdringung von Zentralbau und Langbau versucht. Der romanische Basilikenbau nimmt, im Gegensatz zum frühchristlichen, den Außenbau so wichtig wie den Innenbau. Er besteht aus einem zunächst flach gedeckten Langhaus mit gewölbter Chorapsis und aus zwei oder vier niedrigeren und schmälere Seitenschiffen, die auch ihrerseits zuweilen kleinere Chorapsiden haben, oder die in der Folge auch als Chorumgang den Hauptchor umschreiten. Zwischen dem nach Osten orientierten Hauptchor und dem Langhaus liegt oft ein Querschiff; in der nachottonischen Zeit des hohen Mittelalters werden nicht selten ein Querschiff und ein Chor auch im Westbau angelegt. Dem Grundriß liegt oft die Form des Kreuzes zugrunde, wobei als Flächeneinheit das Quadrat der Vierung dient, des Raumteils, in dem Langschiff und Querschiff sich schneiden. Ein neues Motiv der romanischen Kirche ist, daß sie unter dem Hauptchor eine — stets gewölbte — Krypta für Märtyrerkult und Reliquienverehrung, eine Unterkirche anlegt. Dadurch wird der Fußboden des Chors erhöht, es werden zu ihm hinauf Treppen nötig und es ergibt sich eine Chorbühne — „Hochaltar“ —, die für den Raumeindruck um so wichtiger ist, als auf Chor und Altar ja die Bewegung des Langschiffes hinzielt. Emporen mit zierlichen Säulenöffnungen und Arkaden mit

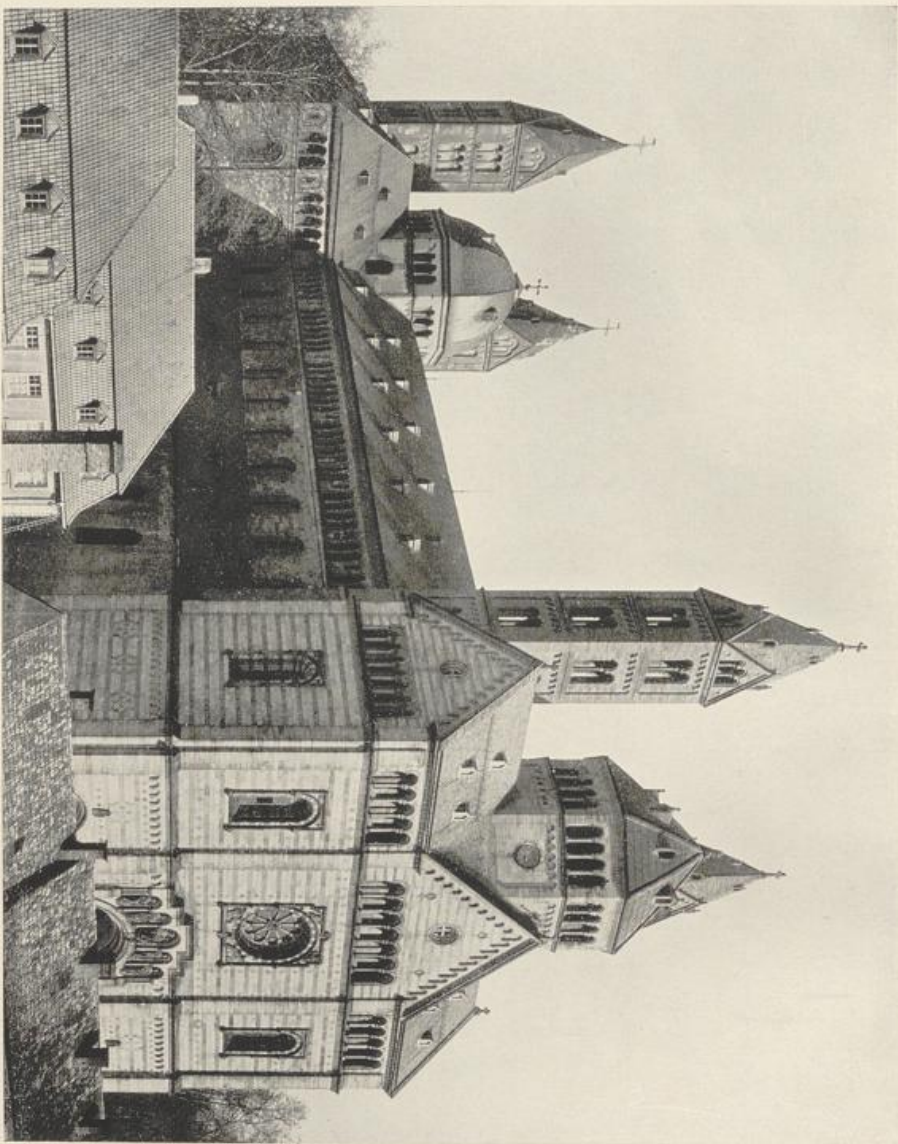
dreifacher Öffnung im Hauptschiff, sogenannte Triforien, bereichern das Gesamtbild.

Die romanische Kirche diente nicht in erster Linie der Gemeinde, denn eine große Gemeinde war zunächst gar nicht vorhanden, sie sollte erst geschaffen werden. Dieses wirkt sich formal darin aus, daß das Hauptschiff nicht so stark dominiert wie etwa in der altchristlichen Basilika, die, als Stadtkirche, von vornherein mit einer großen Gemeinde rechnete. In der romanischen Kirche wurde der erhöhte Chor, die Bühne für die zelebrierende Geistlichkeit, um Platz zu gewinnen, oft weit in das Querschiff vorgezogen, der Ostchor häufiger als der Westchor. Die Kirche gehörte vor allem den Mönchen, die zu mehreren Hunderten oft ein Kloster bewohnten. Der Kirchendienst dieser Mönche erklärt auch die der Heiligenverehrung geweihten vielen Nebenaltäre und Kapellen, die sich nicht selten zu Reihen und Kränzen aneinanderschließen. Von Anfang an herrschte ein Dualismus im Gotteshause: hier Klerus, dort Gemeinde. Beide waren durch Treppen, durch Schranken, zuweilen sogar durch hohe Lettner voneinander getrennt. Dadurch wirken die Kirchen im Innern oft kleiner als sie sind. Künstlerisch betrachtet haben sich aus der ganzen Art der Anlage sehr schöne Raumgruppierungen, und Licht- und Schattenwirkungen bedeutender Art ergeben. Das System von Quadraten, Rechtecken und Halbkreisen wird lebendig empfunden; es wird spontan gefühlt, wie diesem geometrischen Flächenleben ein kubisches Raumleben entspricht, das gewissermaßen mit Luftwürfeln baut. Die Wirkungskraft der mittleren Raumgasse freilich ist bis zu gewissen Graden gebrochen, wo Schranken und Einbauten sich dem Blick entgegenstellen.

Im Hauptschiff wechseln in der Regel nach einem bestimmten Tempo runde Säulen und quadratische Pfeiler. Doch kommt daneben immer wieder auch die reine Säulen- oder Pfeilerreihe vor. Bogen schreiten, mit kürzerem oder weiterem Schritt, von Stütze zu Stütze. Zuerst standen die Stützen ziemlich nahe beisammen; in dem Maße wie weitere Spannungen technisch überwunden werden konnten, wurden die Zwischenräume größer. Die Säulen wirken mehr kräftig als schlank; ihre Basen sind antikisch, die Kapitelle gehen



Maria Laach, Abteikirche, von Norden gesehen



Speyer, Gesamtansicht des Doms von Nordwest

ebenfalls von antiken Formen aus, entscheiden sich dann aber für das Würfelkapitell, das sich unten rund der Säule anschließt, oben viereckig den Druck der Wand oder des Gewölbes aufnimmt, und das der Schmucklust günstige Flächen darbietet. Die Pfeiler sind selbständig gewordene Teile der unten aufgelösten, oben hoch und glatt bis zur Decke aufsteigenden Wand; sie sind schlicht viereckig und werden oben und unten durch Platten und Gesimsformen abgeschlossen.

Die Decke war in der frühromanischen Epoche eine flach aufliegende Holzdecke, die zur Monumentalität des Neubaues eigentlich nicht paßte, die dem Raum jedoch eine eigene stimmungsvolle Umschlossenheit gab. Um so mehr als eine reiche dekorative Malerei hinzukam. Heute ist dieser Schmuck verschwunden. Eine gute Vorstellung von dem, was einst war, vermittelt einzig noch St. Michael in Hildesheim; denn die Restaurierungsversuche in anderen Kirchen sind mehr oder weniger mißglückt. Die alten romanischen Dekorationen, in denen auch die menschliche Gestalt zum Ornament wurde, überzogen gleichmäßig mit ihren geometrischen Teilungen die Chornischen, die flachen Decken und die Oberwand des Hauptschiffes wie mit schönen Bildteppichen. Auch die Fensterleibungen und die Arkadenbögen waren bemalt. Der Gesamteindruck muß reich, einheitlich und tonig gewesen sein, trotz der Verwendung starker Komplementärfarben. Träger der plastischen Dekoration waren vor allem die Kapitelle. Unter den Motiven finden sich Flechtwerkmuster, die an die Arabesken der vorgeschichtlichen Zeit denken lassen, sodann erscheinen phantasievoll umgewandelte, neu empfundenes spätantike Blattmotive korinthischer Art, zwischendurch spielen Tier- und Teufelsgestalten — Erinnerungen an die in Dämonen verwandelten vorchristlichen Gottheiten —, daneben aber gibt es überall auch orientalisches-byzantinische, starr stilisierte Pflanzenmotive mit metallisch harten, eckig umgeschlagenen Blattformen. Eine unendliche Mannigfaltigkeit bietet sich dem Auge — sogar in demselben Gebäude. Überall, sowohl dort, wo der Schmuck sparsam und architektonisch übertragen als auch dort, wo er mehr malerisch unmittelbar auftritt, schimmert die Grundform des Würfel-

kapitells durch, so daß das Tektonische sich der Fülle der Dekoration gegenüber behauptet.

Das Ende des 11. Jahrhunderts brachte den Übergang von der flachen Holzdecke zur Steinwölbung. Sie machte den Innenraum einheitlicher, monumentaler und hatte weitreichende Folgen. Das Organische der Konstruktion führte zu einer Vollendung des Raumgedankens. Es war eine Erfüllung; doch lag darin auch schon die Tendenz zur Auflösung der Wand, und damit die Auflösung des festumschränkten, in sich geschlossenen Raums. Es konnte nicht die flache Decke einfach durch eine gewölbte ersetzt werden. Steinerne Gewölbe drücken ganz anders auf den Unterbau als Holzdecken; auch drücken sie nicht nur senkrecht, sondern schieben nach den Seiten. Dieser Seitenschub mußte aufgefangen, und die größere Last mußte getragen werden. Darum mußten die Basilikawände tragenden Pfeiler nach oben durchgeführt und verstärkt werden. So entstanden neue Bauglieder, die den Charakter des Raumes veränderten: sie machten ihn höher, aber auch wuchtiger und düster-monumentaler, es kam mehr Dynamik in die Architektur. Die Innenräume mit flacher Holzdecke, also vor allem die der sächsischen Kaiserzeit, haben etwas Feines, klar Klassizistisches und betont Horizontales; die späteren gewölbten Innenräume erscheinen gewaltvoller, rauher, ursprünglicher und vertikaler. Es ist, als hätten sie mehr Willenskraft.

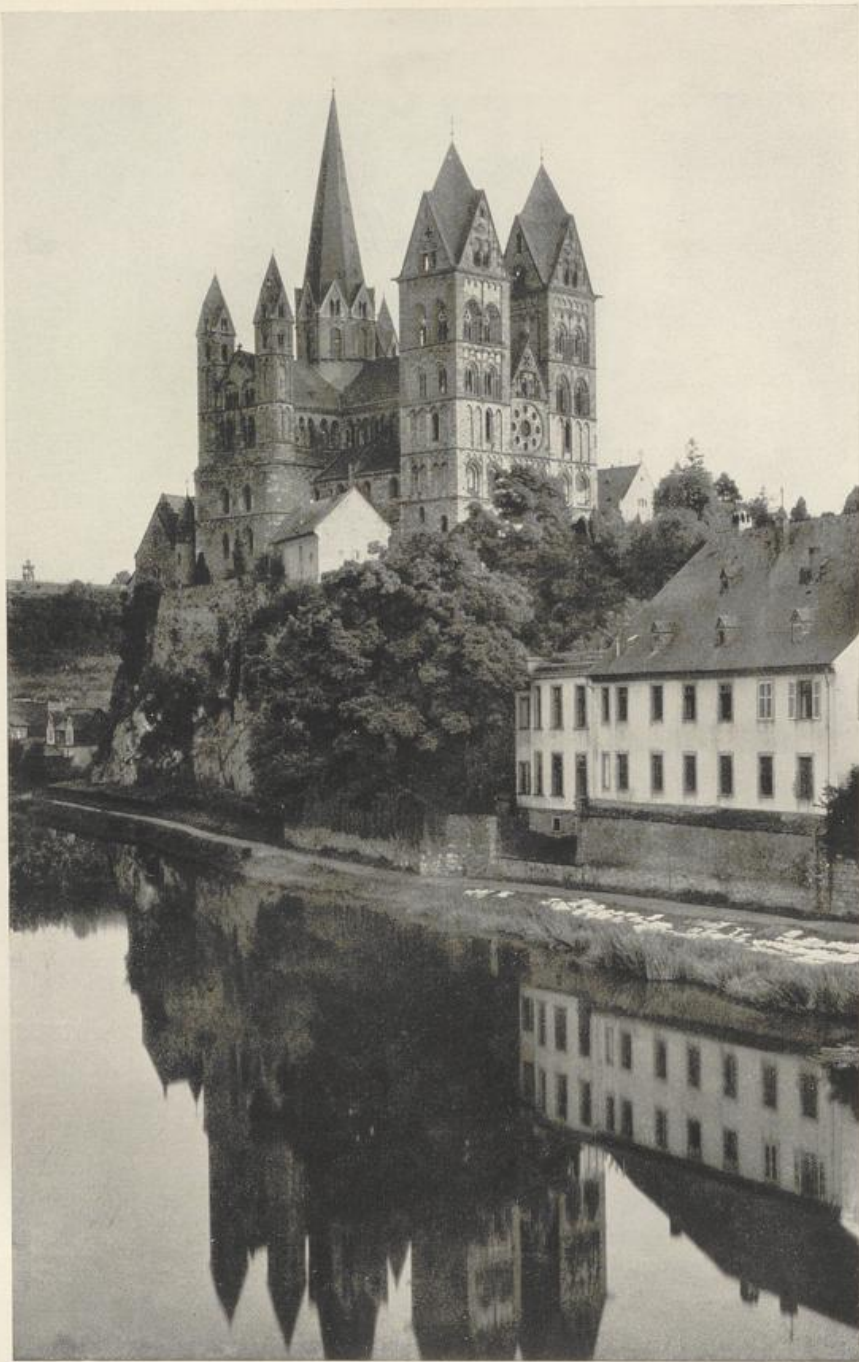
Am folgenreichsten war die Entwicklung im Außenbau. Aus dem Grundriß ergaben sich energisch betonte Gruppen und reiche Flächenwirkungen. Entscheidend für die Gesamtwirkung aber wurde der Turm. Die Anregung für dieses merkwürdige Bauglied hat der Orient gegeben. Dort diente der Turm dem Ruf zum Gebet. Was in den Städten des Orients die rufende Menschenstimme war, das wurden in den Einsamkeiten des nördlichen Europa die Glocken. Nach dem 7. Jahrhundert war in Italien der Campanile entstanden. Auch er stand noch, wie im Orient, abseits von der Kirche. Im Norden erst ist der Turm mit dem Kirchenkörper fest verwachsen und damit zu höchsten künstlerischen Wirkungen gesteigert worden. Der sich aus der Vertikalbewegung des Kirchenschiffes lösende

Vertikaldrang des Turmes: das ist recht eigentlich der Sinn des Spätromanischen. Der Turm zwingt zum Aufmerken, er ist eine Fanfare, er droht und lockt zugleich. Zuerst entstanden niedrige, breitgelagerte Türme über den Vierung. Daneben wurden für die Treppen zu den Emporen, sowohl östlich wie westlich, schlanke Seitentürme mit rundem oder viereckigem Grundriß angelegt. Hinzu kam ein großer rechteckiger Turm mit flacher Haube im Westen, der früh auch schon in Doppeltürme aufgelöst wurde. Mit der Zeit wurde der Turmgedanke den Baumeistern wie den Bauherren immer wichtiger; die Türme wurden Gegenstände des Ehrgeizes. Es gibt romanische Kirchen mit sieben und mehr Türmen. Der Eindruck ist dann der eines heroischen Überschwanges; um so mehr als die Türme immer reicher in klaren Stockwerksgliederungen ausgebildet, immer phantasievoller durchbrochen wurden, und als sich an den Türmen deutlich verfolgen läßt, wie sich die romanische Kunstform vom wehrhaft Primitiven zum Reichen, ja Prächtigen entwickelt, wie die Sakralbaukunst von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr eine rein darstellende Kunst wird. Man findet die verschiedenartigsten Gruppierungen von Westtürmen, Zentraltürmen und Flankentürmen; immer aber geben die Türme dem Sakralbau etwas Heroisches, es ist als leiteten sie behütend das „Schiff“ durch die stürmischen Zeiten sicher dahin.

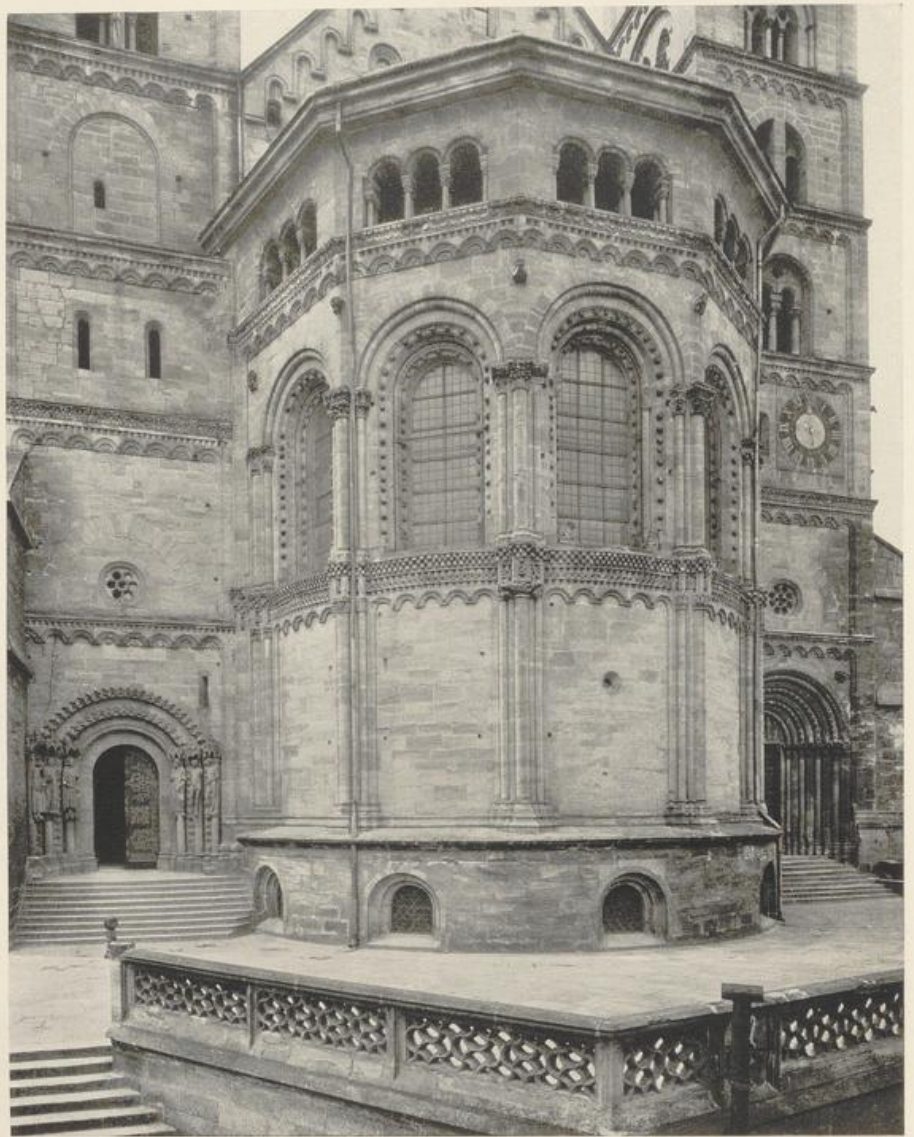
Als Ganzes ist der romanische Sakralbau wie ein Riesenwerk der Plastik, das man umwandelt, die Formverschiebungen genießend und im Geiste summierend. Alles hat schmückende Wirkung, ist aber streng architektonisch gefügt. Der Schmuck ist nicht üppig über die Fassaden ausgeschüttet, er gibt sich sparsam und sammelt sich an bestimmten Punkten. Vor allem sind die Portale Träger des plastischen Schmucks, obwohl die romanische Kirche die gewaltigen Hauptportale im Westturm, die die Gotik später so reich ausgebildet hat, vermied, zugunsten von weniger auffälligen Seitenportalen. Auch dieser Verzicht hängt damit zusammen, daß nicht in erster Linie eine große Laiengemeinde zum Eintritt eingeladen werden sollte, sondern daß die Kirchen der Geistlichkeit gehörten. Dennoch forderten die Portale zum Schmücken auf, weil die dicken

Mauern eine trichterartige Verjüngung zur eigentlichen Tür notwendig machten — sonst wäre ein Tunnel entstanden —, und weil das stufenweis zurücktretende Mauerwerk zur Dekoration suggestiv anregte: zur Anordnung von schlanken, zurückweichenden Säulen, von ornamentierten Bogenrippen, zum Aufstellen von Portalfiguren und zur bildhaften Ausfüllung des Halbrunds über der Tür in der Tiefe der Nische, des Tympanons. Die Fassaden selbst bieten glatte, schön gegliederte Flächen, belebt durch flache Pilaster, bogenverbundene Halbsäulen und wenig erhabene Lisenen, durch horizontal gliedernde und abschließende Bogenfriese, Bänder und Gesimsandeutungen mit Zahnschnitten, durch Zwerggalerien mit Säulen und Bogen im Diminutiv und durch schöne Bogenfenstergruppen, die mit unendlichem Geschmack und Sinn für gute Verhältnisse zusammengefaßt sind. Dort endlich, wo sich die Klosterbauten der Kirche anschließen, sind die beiden Baugruppen verbunden durch heute nur selten noch erhaltene Kreuzgänge, deren offene Arkaden formenreich einen Gartenplatz umschließen. Es waren der Formen nicht eigentlich viele, die der romanische Stil verwendete; diese wenigen aber sind mit höchster, sich selbst beschränkender Meisterschaft angewandt worden.

Diese Schilderung gibt im wesentlichen die Bauweise des weltfreudigen, ritterlich gesinnten alten Benediktinerordens. Eine Variante stellen die Ordenskirchen der Hirsauer Bauschule und der viel bauenden Zisterzienser dar. Diese Kirchen sind, den strengeren Ordensregeln entsprechend, mehr mönchisch als ritterlich. Eine gewisse Uniformität wird erstrebt. Die Forderung heißt: Einfachheit. Darum wird die Zahl der Türme eingeschränkt, oder sie fehlen ganz. Diese puristische Bauweise, die mehr den Stil als die persönliche Leistung betont, geht auf Altchristliches zurück. Dennoch ist die Wirkung nicht arm. Da alles vom Sinn der Bauteile aus neu durchdacht wurde, kam es nicht zu einer Erstarrung in Konvention. Die Baumeister beschäftigten sich angestrengt mit dem technischen Problem; so wurden sie zu Lehrern des anfänglich auf fremde Hilfskräfte angewiesenen Gewölbebaus. (Denn im europäischen Süden waren die Traditionen des antiken Gewölbebaus nie ganz abgebro-



Limburg, Dom. Ansicht von der Lahnbrücke (Nordwest)



Bamberg, Dom. Der Ostchor von außen

chen.) Es war die Bauweise der Zisterzienser, die zwischen 1200 und 1250 den Weg für die Wölbungskunst der Gotiker in Deutschland frei gemacht hat. Womit in das Romanische dann freilich auch ein Keim der Auflösung getragen wurde.

Die Spätromanik stand im Zeichen höchster Kraftentfaltung. Selbst dann noch, als sie bereits äußerlich einige Formen der Gotik aufgenommen hatte. Diese neuen Formen kamen aus Nordfrankreich; sie wurden nach Deutschland gebracht von deutschen Baumeistern, die zu ihrer Ausbildung in den Bauhütten der großen nordfranzösischen Kathedralen gearbeitet hatten, und von französischen Bauarbeitern, die in Deutschland Beschäftigung suchten. Das entscheidend Neue bestand darin, daß die Wand aufgelöst und daß der Gewölbedruck konsequent in wenigen Punkten gesammelt wurde, daß die Gewölbe mit Hilfe des Spitzbogens höher hinaufgeführt wurden, und daß damit die Möglichkeit gegeben war, durch beliebige Spannweiten den Grundriß von der quadratischen Einheitsgröße zu befreien. Ein neuer Begriff vom architektonischen Kräftespiel kam auf, die ganze Baukunst sollte in einer romantisch intellektuellen Weise aktiviert werden. Erstrebt wurde die Veranschaulichung der wirkenden Kraft. In Deutschland haben sich diese Forderungen endgültig erst durchgesetzt, nachdem sie in Frankreich jahrzehntelang schon die Herrschaft hatten. Zunächst wehrte sich die Romanik, ohne das Neue doch ganz abweisen zu können. Es wurden darum einzelne Formelemente verwendet, doch geschah es mehr dekorativ als konstruktiv. Der romanische Baugedanke war noch lebendig genug, um in dem beginnenden Kampf zweier Weltanschauungen zu widerstehen.

In dem Augenblick als die romanische Bauweise schon gefährdet war, stand sie auf ihrer Höhe. Hinzuzurechnen sind die Großtaten der deutschen Monumentalskulptur. Die in ihrer menschlichen Fülle so edlen Gestalten der Plastik im Beginn des 13. Jahrhunderts erscheinen wie Wunderblüten auch der Baukunst. Denn die Grenzen zwischen den Berufen der Baumeister und der Steinmetzen waren fließend; Architektur und Skulptur gehörten eng zusammen. Von den Portalen wanderten die Statuen, als hätte ihre innere Größe

dort nicht länger Raum, in die Kirche hinein, in den Chor, wo sie von hohen Postamenten, vor Pfeilern und Wänden, auf die Vollziehung des Opfers herabblickten, halb geistlich alttestamentarisch und halb ritterlich höfisch, Heilige und Heroen, Bekenner und Sänger in einem.

Da unter den Staufern auch eine Nutzbaukunst großen Stils begann, da Kaiserpfalzen wie die in Goslar, Burgen wie die Wartburg gebaut wurden, da der Wehrbau ausgebildet und ins Monumentale getrieben wurde, und da die ersten Städte entstanden, mit jenen schmalen hohen Wohnhäusern, die für viele folgende Jahrhunderte vorbildlich geworden sind, so war für die deutsche Baukunst in dieser Epoche ein goldenes Zeitalter. Die Baukunst produzierte, wie die Natur ihre Gebilde hervorbringt: nach unerschütterlichen Gesetzen, und eben darum wie in Freiheit. In dieser Zeit konnte künstlerisch nur das Wesentliche gedacht werden. Darum war jeder Baumeister in seiner Weise ein Klassiker. Frühzeiten, wie diese, haben immer große einfache Formen, weil die Empfindung eindeutig ist, weil in der Symbolik aller Formen eine vitale Notwendigkeit ist, weil die fast starre Einheit in der naivsten Weise Fülle hat. Die romanische Baukunst war in all ihrem dorischen Ernst ein wesentlicher Teil des großen Lebensmythos jener Zeit, sie war der geniale Ausdruck des Gottgefühls, sie war steinerne Metaphysik.

*

Beispiele aus der Fülle des noch Vorhandenen müssen bis zu gewissen Graden willkürlich sein. Schon darum, weil es in Deutschland, wo das Schönste und Bedeutendste so oft abseits liegt, fast unmöglich ist, alles zu kennen oder gleich gut zu kennen. Alte deutsche Kunst will zu großen Teilen erwandert sein; dazu bedürfte es aber eines ganzen Lebens. Zudem wäre ein umfangreiches Werk nötig, um die Baudenkmale der Romanik systematisch ihrem künstlerischen Werte nach zu beurteilen. Ein solches Werk fehlt noch. Auch die Kunsthistoriker, deren Forschungsarbeit bewunderungswürdig ist, beurteilen freilich in ihren Büchern den Kunstwert der Bauwerke; doch tun sie es wie nebenher, ihr reines Kunsturteil wird stets

wieder durch historische Reflexionen abgelenkt. Eine kritische Sichtung des noch Erhaltenen ist aber um so wünschenswerter, als die Unterschiede in der Qualität groß sind, als die überall gleichmäßig angewandten Stilformen wie ein schwer zu durchdringender Vorhang wirken, und als Deutschland arm an Augenmenschen ist, die den Blick für die ewige Schönheit in jedem Stilgewand haben. Wer den Blick hat, erkennt bald, daß sich auch romanische Architekturen unterscheiden wie Individuen, daß stilistisch unbeholfene Bauwerke den Stempel einer höheren Begabung tragen, und daß stilistisch sehr gewandt behandelte Architekturen leer und unpersönlich sein können. Es gibt anspruchsvolle romanische Sakralarchitekturen, die man restlos vergißt, weil sie nur schulmäßig sind, und es gibt andere, die sich dem Gedächtnis einprägen wie Erlebnisse. Diese sind es, auf die es ankommt.

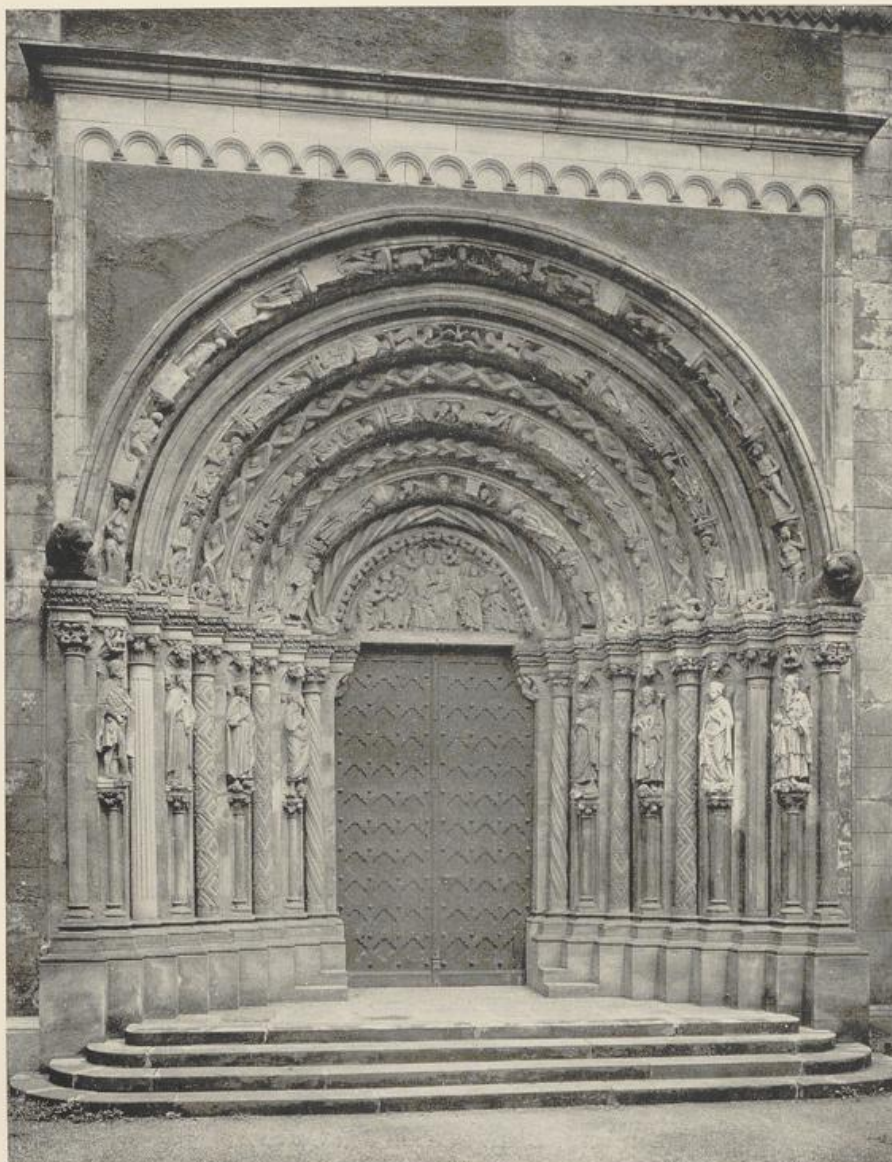
Die besten Beispiele frühromanischer, flachgedeckter Basiliken besitzt die alte Heimat der sächsischen Kaiser. Die gut erhaltene, im wesentlichen im 10. Jahrhundert erbaute Stiftskirche in Gernrode, eine vorbildlich klare Basilikabildung mit Stützenwechsel (abwechselnd ein Pfeiler und eine Säule) ist erfüllt von einem schönen klaren Verhältnisleben, in dem die Formen der Säulen- und Bogenreihen vor den Emporen lebhaft mitsprechen, während die karge Außenarchitektur schon alle Möglichkeiten einer festlicheren Ausbildung im Keim enthält. Ein ähnlich instruktives Beispiel bietet die Schloßkirche in Quedlinburg, eine Gründung Kaiser Heinrichs I., der in der edel gewölbten Krypta auch beigesetzt ist. Zwei Treppen, rechts und links vom Eingang zur Krypta, führen zum erhöhten, gewölbten Chor hinauf; im Schiff wechseln zwei Säulen immer mit einem Pfeiler ab. Das machtvollste Beispiel einer flachgedeckten, reich ausgemalten Basilika – die Deckenmalerei ist aus der Zeit Barbarossas – bietet St. Michael in Hildesheim. Schön mit ihrer tönenden Choranlage und in einer eigenen Weise originell ist ja auch die benachbarte, zwischen 1131 und 1172 erbaute St.-Godehard-Kirche; in St. Michael aber schwingt der Raum noch lebendiger, in ihm ist das Geheimnis der unmittelbaren Wirkung. Der Bauherr dieser im frühen elften Jahrhundert entstandenen Kirche war der kunstsinn-

nige Bischof Bernward. Der Baumeister ist unbekannt; er muß innerhalb dieses Kulturkreises der Begabteste gewesen sein und vorbildlich gewirkt haben. Das Bauwerk ist nicht nur wichtig, weil es das einzige erhaltene Beispiel originaler romanischer Deckenmalerei enthält, sondern auch, weil der Raumeindruck mit seinem Licht- und Schattenspiel in der schlichsten Weise das Erhabene berührt. Übrigens ist die ganze Gegend, bis hinauf nach Westfalen, reich an frühromanischen Anlagen. Oft ist durch moderne Maler viel verdorben; die räumliche Grundgewalt erhält sich dennoch. Das Auge muß nur verstehen, das künstlerisch Wesentliche zu isolieren. Eine Probe mag in der kleinen vom Bischof Meinwerk im frühen 11. Jahrhundert erbauten Basilika der Abdinghofkirche in Paderborn gemacht werden. Sie ist schön und instruktiv, trotz einer wahrhaft barbarischen neuen Wandmalerei.

Diese Kirche leitet hinüber in die westfälische Landschaft, die ausgezeichnet ist durch eine Reihe gewölbter Basilikabauten. Aus der Fülle dieser durch die rustikale Wucht eines Bauernlandes auffallenden Bauwerke seien drei hervorgehoben, die untereinander individuell verschieden sind. Der dem Heiligen Patroclus in Soest geweihte Dom gehört im wesentlichen dem 12. und dem Anfang des 13. Jahrhunderts an. Er überrascht den sich Nähernden schon durch die seltsame grünliche, lichtaugende und schimmernde Farbe des Quadergesteins und durch den grandiosen Kubus des ursprünglich Wacht- und Verteidigungszwecken gewidmeten Turms. Der Eindruck dieses von einer Vorhalle umschlossenen Turms — die Vorhalle hat mit ihren halbrunden Fenstern und Eingängen etwas südlich Prächtiges — ist fast beängstigend in seiner Wucht und majestätischen Größe. Man brauchte vom Mittelalter nichts zu kennen als dieses Wahrzeichen, um zu fühlen, daß es große Zeit war. Im Innern brütet ein dorischer Ernst, man erblickt Architekturformen, die der Gefälligkeit kaum Konzessionen machen; der Raum wirkt drohend, um so mehr als seine Wölbungen im Dunkel verschwimmen. Der Paderborner Dom, in den alten, massiv geschlossenen Turmteilen noch frühromanisch, im übrigen aber aus dem 13. Jahrhundert, ist heller und heiterer. Das Innere wird beherrscht von der über einer schön durch-



Bamberg, Dom. Blick in den Ostchor



Freiberg i. Sa., die Goldene Pforte der ehem. Frauenkirche

gebildeten Krypta erhöht angelegten und bis ins Querschiff vorgeschobenen Chorbühne. Diesem Westchor würde im Ostchor ein mächtiges dreiteiliges, schon gotisches Spitzbogenfenster, eine Zierde der Fassade, aufs schönste antworten, wenn es nicht durch einen hohen goldenen Barockaltar völlig verstellt wäre. Der Gesamteindruck im Innern ist der einer taktvollen Kühnheit. Es ist als hätte die klare Form der nahe gelegenen, vom Bischof Meinwerk angelegten Bartholomäuskapelle nachgewirkt. Bewunderungswürdig phantasievoll ist der Bauplatz über den Quellen der Pader gewählt und gestaltet worden: viele Gebäude und Gebäudegruppen stoßen in verwirrenden Winkeln aneinander, und doch löst sich alles übersichtlich mit großen Formen auf. Der Dom in Münster endlich krönt die reiche westfälische Romanik. Er ist im Übergangsstil erbaut, die Wände im Innern muten schon aufgelöst an, die Formen lassen Anregungen aus dem Westen vermuten, wie sie ja zu jeder Zeit bis nach Westfalen gedrungen sind. Auch dieses Bauwerk wurzelt im westfälischen Boden; doch stellt es sich zugleich großen Sinnes in die Reihe jener monumentalen Dome, die unwillkürlich mit der Macht des Kaisertums in Verbindung gebracht werden. Im Raumgefühl ist dieses Werk einzig. In keinem der berühmten romanischen Dome Deutschlands ist eine solche Größe und Weite, ein solches Pathos der Verhältnisse, ein so malerisches Leben der Raumgruppierung. Die Wirkung nähert sich dem Absoluten und hat etwas Magisches. Sogar die moderne, bräunlich trübe Malerei, die Pfeiler und Gewölbe gleichmäßig überzieht, kann den Eindruck nicht wesentlich stören. Der Erbauer muß ein Mann von Genie gewesen sein, er hat wie für ein Weltreich gebaut, seine weitgespannten Gewölbe lassen entfernt an römische Thermen denken, er hat das Erhabene empfunden und läßt es mitempfinden. Unbeschreiblich ist das Leben des nebeligen Lichtes und der durchsichtigen Schatten im Hauptschiff, in den Querschiffen, im Chor und im Chorumgang. In der Außenarchitektur gehen die Formen der Jahrzehnte uneinheitlicher durcheinander; doch beherrschen die beiden fest gegliederten Westtürme eindrucksvoll die hinter den hohen Bäumen des Domplatzes mächtig daliegende Baumasse.

falpy!
26.

Eine Gruppe von romanischen Sakralbauten mit besonderen Merkmalen bietet das Rheinland, und dort vor allem das an Kirchen dieser Epoche noch heute reiche „Heilige Köln“. Das Gemeinsame dieser Kirchen ist, daß sie zum Teil auf antiken Grundmauern ruhen und daß — darum! — das Experiment gemacht worden ist, eine Zentralanlage mit einer Basilikabildung zu vereinigen. In einigen Fällen ist das Experiment überzeugend gelungen. Anschaulich wird erkannt, wie stark die römischen Baureste die Phantasie der Baumeister beschäftigt haben. St. Maria im Kapitol, berühmt vor allem durch eine sowohl künstlerisch bedeutende wie geschichtlich aufschlußreiche, sehr frühe geschnitzte Holztür, ist ein Bau des 11. Jahrhunderts auf älteren Grundmauern. Diese ruhen wahrscheinlich auf einem alten Römerbau. Die Baugeschichte ist noch ungeklärt. Von außen ist das Gebäude an drei Seiten eng umbaut, so daß es zu einer Fassadenwirkung nicht kommt. Das Innere zeigt eine nicht konsequent durchgeführte Zentralanlage mit zwei apsidenartig ausgebildeten Nischen; eine gewölbte Pfeilerbasilika ist angefügt. Der Gesamteindruck ist durch moderne Malerei sehr verdorben; dennoch herrscht eine schweigend brütende Erhabenheit, die verstärkt wird durch den Ernst der dreischiffigen Krypta, deren Raum das zum Rhein abfallende Gelände hergegeben hat. Das Ganze ist erfüllt von einer undefinierbaren Stimmung des Frühchristlichen. Mehr noch als St. Maria im Kapitol, und reiner noch als die ebenfalls zentralistisch gedachte, mit einer Pfeilerbasilika verbundene, machtvoll gestaltete Apostelkirche am Neumarkt, läßt St. Gereon — die die Gebeine des Heiligen Gereon bewahrt — an den Geist Ravennas denken. Auch dort ist ein Zentralbau kühn mit einem Langbau verschmolzen. Der Zentralbau vor dem hoch aufgetrepten Chor über einer Krypta nimmt gewissermaßen die Stelle des Schiffes, und das Langschiff nimmt die Stelle des Chors ein. Der merkwürdige Bau, nicht der berühmteste in Köln, jedoch der schönste, erhielt in den Jahren 1151 bis 1156 vom Erzbischof Arnold seine endgültige Gestalt; der Zentralbau ist zwischen 1219 und 1237 erneuert worden und zeigt in den oberen Partien schon gotische Formen. Der Kern ist spätantik. In der Stimmung sowohl im Innern

wie im Äußern schwingt verhaltene Lebensfreude. Die Formen der beiden mächtig viereckigen, flachgedeckten Osttürme, deren Untergeschosse mit denen des herrlich gegliederten Chors, den sie flankieren, korrespondieren, klingen auf wie ernste Melodien; das durch zierliche Galerien belebte Massiv der Zentralkirche gibt den Orgelton dazu. Im Innern gibt sich der mit Kapellennischen umgebene Zentralbau mit freier Grandiosität, ohne eigentlich groß in den Abmessungen zu sein. Er erinnert entfernt an die karolingische Palastkapelle in Aachen, wenigstens in den unteren Partien. Auch hier stört moderne Bemalung; doch nicht so sehr, daß der Gesamteindruck darunter leidet. Die Sprache des Raums tönt über alle Störungsversuche hinweg. St. Gereon ist in seiner Art ein Höchstes, ein Bau, der sich unvergeßlich einprägt.

Von Köln wandern die Gedanken wie von selbst hinüber nach Trier. Nicht nur um des merkwürdigen Doms willen, der ebenfalls aus einem römischen Bau entstanden ist, sondern weil in dieser Stadt aufs anschaulichste alte römische Baureste neben frühen romanischen Bauten noch dastehen und diesen unmittelbar verglichen werden können. In keiner andern Stadt ist dieser Vergleich so zu gewinnen. In Trier ist mit Händen zu greifen, wie eng das römisch Antike und das deutsch Romanische zusammenhängen. Daß sich im Rheinland so viele Kirchen auf römischen Fundamenten erheben, ist nicht Zufall, sondern Wahlverwandtschaft. Erst im 9., 10. und 11. Jahrhundert ist den Deutschen offenbar der Sinn der antiken Reste unmittelbar aufgegangen. Gewisse Teile in der Front des Doms — der ein Konglomerat von monumentalen Baugliedern ist — wirken unmittelbar antik. Das Nebeneinander der beiden Kunstwelten in Trier ist eines der stärksten Erlebnisse, das die deutsche Baugeschichte bietet. Nicht nur für den Historiker, sondern auch für den naiv künstlerisch Empfindenden. In der römischen Gesinnung, die auf vorgeschobenem Kolonialposten, weit von der Mutterstadt entfernt, Städte gründete und Bauten von der wuchtigen Weiträumigkeit der Thermen, der Porta nigra, der Basilika usw. auftürmte, und in der Gesinnung der romanischen Menschen, die auf mühsam gerodetem Boden Sakralbauten errichteten, die Bollwerken

gegen heidnische Feinde gleichen, ist geistig etwas Verwandtes. Diese Verwandtschaft prägt sich formal aus: in den Gewölben, in dem Gefüge der Quadern, in den Bogenfenstern, im Rhythmus und Charakter einer mehr bildenden als schönen, einer aggressiv herben und diktatorisch zwingburghaften Form.

Das schönste Beispiel einer gut erhaltenen Klosterkirche am Rhein ist Maria-Laach. Die Kirche liegt oberhalb eines herrlichen Sees, einsam in einem Waldtal des vulkanisch entstandenen Eifelgebirges, umgeben von wohlgepflegten Gärten, Wiesen und Feldern, die noch jetzt, wie im Mittelalter, von den Benediktinermönchen der Beurer Kongregation bearbeitet werden. Die Schönheit der architektonischen Wirkung wird erhöht durch den Bauplatz. In erster Linie liegt sie in der klaren Gruppierung der Bauteile. Die sechs Türme, drei im Westen – ein massiver, schön durchbrochener, viereckiger Mittelturm, um den sich ein größeres Viereck legt, flankiert von zwei runden Seitentürmen – und drei im Osten – ein Vierungsturm und zwei schlanke, viereckige Seitentürme, die ganz campanileartig erscheinen – sind wie Wächter des langgestreckten Schiffes. Der Gesamtbau, mit seiner merkwürdigen kreuzgangartigen Vorhalle, mit den schlichten Formen der Schiffe und in der graugelben Farbe des Steins, hat etwas beruhigt und beruhigend Klassisches. Überall ist wie mit Absicht die Zahl drei abgewandelt, in den Turmpaaren, in den Lisenenteilungen, in den Fenstergruppen; alles ist irgendwie triglyphenartig. Unwillkürlich summt einem der Vers aus dem „Faust“ im Ohr: „Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt; ich glaube gar, der ganze Tempel singt.“

Unter den großen repräsentativen Domen steht der von Speyer an erster Stelle. Obwohl er nach der halb gelungenen Zerstörung im 17. Jahrhundert durch die Franzosen von einem Barockarchitekten – dem Sohn Balthasar Neumanns, Franz Ignaz Neumann, – wenn auch höchst lebendig restauriert worden ist, und obwohl noch hinzukommt, daß das 19. Jahrhundert sentimental akademische Dekorations- und Malkünste schlimmer Art dem ehrwürdig Alten vorlaut hinzugefügt hat. Der Gesamteindruck bleibt dennoch gewaltig. Die Raumpoesie der gewölbten Basilika überwindet bis zu gewissen Gra-

den das Wissen des Betrachters um die Neuheit der Bauteile im Langschiff. Es wird nicht ganz die freie Größe der Raumgestaltung im Dom von Münster erreicht; doch sind die Verhältnisse von Höhe, Breite und Tiefe im Hauptschiff und mehr noch in den Seitenschiffen zwingend gegriffen. Auf's höchste eindrucksvoll ist die Raumgestaltung des um vier Meter erhöhten und wirkungsvoll aufgetreppten Querschiffes und die Anlage des noch weiter erhöhten Chors. Unter der mächtigen Chorbühne liegt eine der größten und schönsten Unterkirchen, die in Deutschland angetroffen werden. Sie steht unmittelbar in Verbindung mit der Kaisergruft, über die sich hoch eine Kuppel wölbt, die der Basilikaanlage auch hier ein Motiv des Zentralbaus hinzufügt. Die Wirkung ist freilich szenisch, in keiner Weise aber äußerlich theatralisch. Sehr stark tritt das ritterliche Element der Romanik hervor; das Wort Kaiserdom drückt den Tatbestand aus. Bischof Benno von Osnabrück hat – siebzugjährig – im Jahre 1082 den Bau übernommen; Otto von Bamberg hat ihn von 1097 ab fortgesetzt. Doch war der Kaiser selbst stark beteiligt. Angesichts der Außenarchitektur wird verständlich, warum ein alter Biograph diesen Dom den Großtaten Heinrichs des Vierten zugerechnet hat. Ein Höchstes ist erreicht; das Bauwerk erscheint wie ein Lebewesen. Prachtvoll ist der in seinen riesigen Abmessungen ruhevoll feierliche Außenbau gegliedert; er wird akzentuiert von sechs Türmen – zwei Vierungstürmen und je zwei viereckigen Flankentürmen. Er ist wie ein Schulbeispiel der reifen Romanik. Wie ein einsames Wunder liegt er da, inmitten eines zu dicht bepflanzten Domhofes, in einer vom Leben abseits gedrängten, provinziell wirkenden Stadt. Kein anderer Dom kommt dem Idealbild des Kaiserdoms so nahe wie dieser, ja, er erschafft das Ideal. Er mütet so neben dem Rheinstrom, der einst ganz nahe vorbeifloß, symbolisch an: ein Denkmal der größten Zeit deutscher Geschichte. Der Überschwang des Plans und der Ausführung wirkt wie höchste Vernunft; eben darum steht der moderne Ideologe wie vor einer ihm verschlossenen Welt, staunend und die eigene Unzulänglichkeit tragisch empfindend.

Diesem Bauwerk verwandt ist die dreischiffige Dombasilika in

Mainz. Doch ist der Gesamteindruck ganz anders. Im Innern ist der Mainzer Dom herber, dunkler und archaisch wuchtiger. Entfernt erinnern die Wölbungen an St. Patroclus in Soest. Die Abmessungen sind groß, die Formen sind zwingend. Doch fehlt der Anlage das heiter Festliche des Domes in Speyer, trotz der wirkungsvoll erhöhten Chöre. Auch hier hat das Künstlertemperament Heinrichs des Vierten die Hand im Spiel gehabt, auch hier handelt es sich um ein Werk des Übergangs und der bedeutend schon entwickelten Wölbungskunst, und auch hier zeugt ein Kuppelbau für die rheinische Neigung zur Zentralanlage. Die Wirkung der Innenarchitektur kann rein genossen werden, weil die Kirche wohl viele eingebaute Grabmale, zum Teil höchster Qualität, enthält, durch sichtbare Restaurierungen aber weniger verdorben ist. Draußen ist der Dom so eng umbaut, daß in der Nähe nur die Ostfront in Erscheinung tritt; erst aus der Entfernung, vom Rhein her, kann der mächtige Bau als ein Ganzes gefühlt werden. Die Westtürme — es dominiert der Hauptturm über der Vierung, der die Kuppel umschließt — sind in späteren Jahrhunderten eigenwillig vollendet worden; sie erscheinen durch das Nebeneinander fremdartiger Stilformen pittoresk. Der rote Mainsandstein vollendet die malerische Wirkung.

Zu den Domen, die symbolisch geworden sind, gehört auch der in Limburg. Der siebentürmige Bau — zwei sehr körperhafte sechsgeschossige Westtürme, ein Vierungsturm und vier schlanke, die Querschiffe flankierende Ecktürme im Osten — ist im Äußern wie im Innern eine der repräsentativsten Schöpfungen der reifen, mit den Zierformen des Stils überschwänglich fast spielenden Romanik. Die Hauptwirkung aber geht von der Lage aus. Der Bauplatz neben der alten Burg auf einem steilen Felsen unmittelbar an der Lahn ist kühn gewählt und genial ausgenutzt. Das Gebäude wächst im gleichen Material aus dem Unterbau des Felsens heraus; wodurch der Vertikaldrang so gesteigert erscheint, daß eine fast legendäre Stimmung entsteht. Natur und Kunst greifen hier einmal so ineinander, daß die Baukunst der Welt nicht viele Überraschungen von dieser nachhaltigen Größe zu bieten hat. Das Innere der Kirche ist eine schöne Variation der Kathedrale von Laon. Die Leistung wird da-

durch nicht kleiner. Es zeigt sich vielmehr, daß wahre Originalität und Begabung nicht in der Erfindung eines absolut Neuen besteht, sondern in der Art, wie ein Vorhandenes benutzt, selbständig neu gedacht und mit Individualität erfüllt wird.

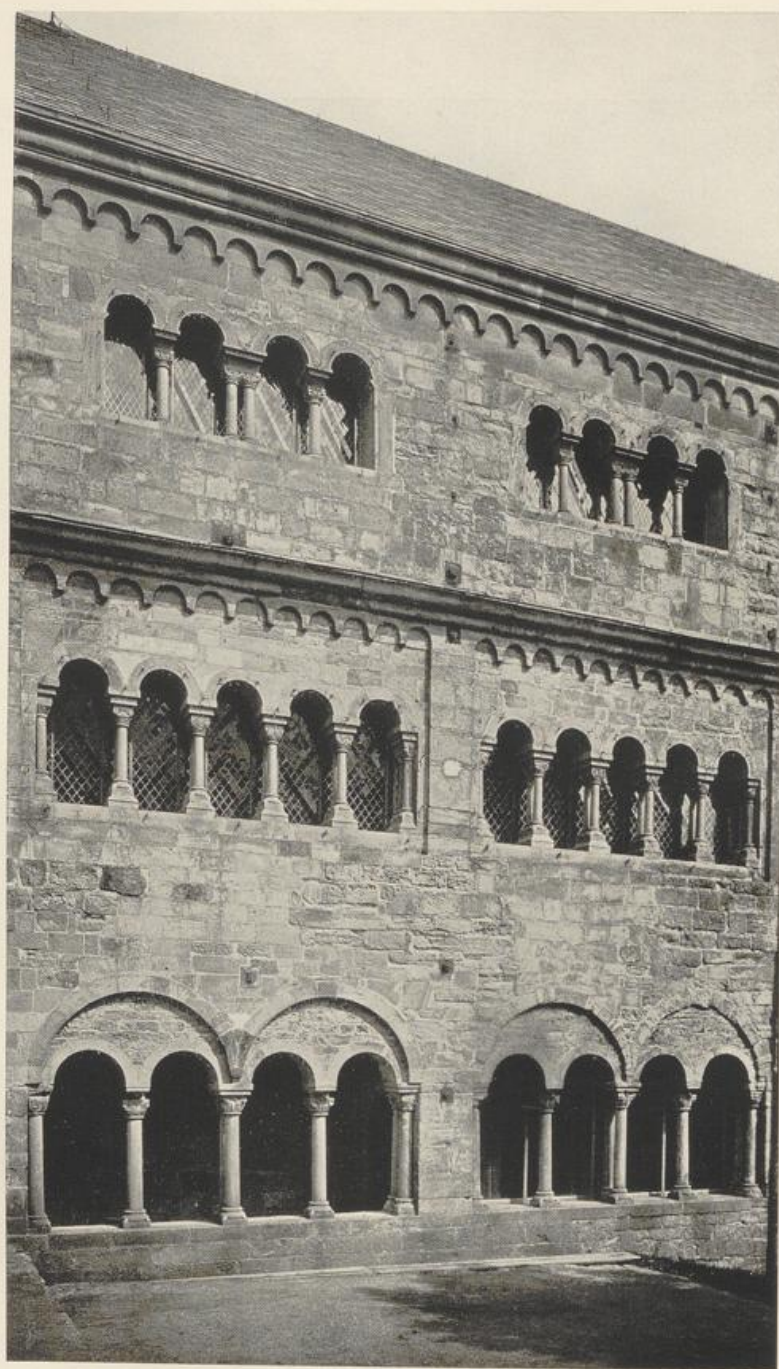
Dieses beweist noch anschaulicher und vor allem bequemer ein Vergleich der Dome in Bamberg und Naumburg. Denn sie sind wie Geschwister. Nicht weil beide Kirchen wie Museen der schönsten Skulpturen des 13. Jahrhunderts anmuten, sondern weil sie der Anlage und Ausführung nach in manchem genau übereinstimmen. Besonders schön ist auch in Bamberg die Lage des Doms, auf dem Plateau eines die Stadt beherrschenden Hügels; um so mehr als die Gunst der Lage künstlerisch voll ausgenutzt worden ist. Es ist etwas Antikisches darin, wie der Dom und die Fassaden der bischöflichen Residenzen den gepflasterten Platz an drei Seiten umschließen, während der Blick an der vierten Seite frei über das Land dahinschweift. Mit ihren vier zierlichen Türmen würde die Baugruppe auch sonst nachdrücklich wirken; in ihrer Lage wirkt sie wie eine Krone der alten Stadt. Im Innern bleibt der Raumeindruck etwas kühl, was wohl auf den zisterziensischen Einfluß zurückzuführen ist. Die beiden Chöre im Osten und Westen – der westliche ist hier einmal dem Gottesdienst wichtiger gewesen als der östliche, es befindet sich das Querschiff darum im Westen – sind weit vorgezogen, wodurch das Hauptschiff unnatürlich verkürzt wird. Unsichtbar sind auch hier jene Lettner vorhanden, die in Naumburg mit starker Betonung ausgebildet worden sind. Dort, in Naumburg, fehlt die zwingende räumliche Gesamtwirkung im Innern ebenfalls. Wofür freilich in beiden Kirchen herrliche weltberühmte Einzelwerke der Kunst entschädigen. In Naumburg sind es nicht nur die porträhaften Fürstenstatuen im Westchor in all ihrem unverwüstlichen statuarischen Augenblicksleben, nicht nur die dramatische Kreuzigungsgruppe, die hinreißend bewegten Balustradenreliefs mit der Leidensgeschichte Christi am Westlettner und die in die Wände eingelassenen, zum Teil sehr bedeutenden Grabreliefs, sondern auch die in beiden Chören erhaltenen alten Glasfenster, die alle modernen Ergänzungen flau und bilderbogenhaft erscheinen lassen, die reichen

gotischen Blattkapitelle und anderen Details. Der Baumeister, der dem Innern des Naumburger Doms die endgültige Gestalt gegeben hat, war sicher ein starkes Talent, doch wird er überschattet von der genialen Steinmetzbegabung, der wir die Bildhauerarbeiten verdanken. Hier ist Gelegenheit gegeben, zu sagen, daß fast alle romanischen Meisterbauten und Meisterskulpturen Punkte aufweisen, wo die gestaltende Kraft erlahmt ist, wo die Form nicht bis zum letzten „erledigt“ ist, oder wo naiv etwas gegenständlich Unwesentliches zu sehr hervortritt. Es entsteht die Frage, wie sich die höchsten Leistungen der Romanik hierin zu denen der griechischen Kunst verhalten. Die Außenarchitektur des Naumburger Doms ist prachtvoll. Wenige deutsche Sakralarchitekturen lassen sich so genußvoll umwandeln. Der Bau mit seinen merkwürdigen Anbauten — ein schöner Kreuzgang gehört dazu — ist eine ganze Welt. Die beiden Turmpaare — die westliche, ein wenig ins Byzantinische gehende Turmgruppe ist der in Bamberg und auch der in Laon sehr ähnlich — geben diesem Hauptwerk des Kirchenbaus in Thüringen etwas ungemein Stolz und Reichtum. Da die Bauzeit verhältnismäßig kurz gewesen ist, scheint ein einziger Meister das Entscheidende getan zu haben. Besonders eindrucksvoll ist die diabolisch gesteigerte Charakteristik einiger Wasserspeier. Diese sind schon mehr gotische Motive; im übrigen aber ist die Gotik auch in diesem Werk des Überganges nur zu Gast. Der Naumburger Dom ist ein konservatives Gebilde, eine Frucht der romanischen Baukunst auf ihrem Reifepunkt.

Von allen beschriebenen Bauten fehlen fast ganz genaue Baunachrichten. Wir erfahren wenig und dürfen nicht hoffen, jemals viel mehr zu erfahren. Wenn dieses für die Sakralbauten gilt, so gilt es mehr noch für die Profanarchitekturen der Zeit, soweit sie noch als Ruinen oder in Restaurierungen vorhanden sind. Wahrscheinlich sind es dieselben Baumeister gewesen, die die Kirchen, die Kaiserpfalzen und die Burgen erbaut haben. Jedenfalls sind einige der im Sakralbau verwandten Formen vom Profanbau unverändert fast übernommen worden. Dieses gilt vor allem von den Bogenfenstergruppen mit den delikate ausgebildeten kleinen Säulen. Repräsentative Aufgaben des Profanbaus waren in erster Linie die Kaiserpaläste. Von ihnen



Straßburg, Münster. Blick in den Chor



Wartburg, Teil des Landgrafenhauses, von Nordwest gesehen

läßt sich in der Mehrzahl sprechen, weil die deutschen Kaiser keine feste Hauptstadt, keinen bleibenden Wohnsitz hatten, sondern im Reich umherzogen und in vielen Landschaften eine Pfalz besaßen. Die meisten dieser romanischen Paläste sind Ruinen; doch glänzen aus dem Verfall hier und dort noch die schönsten Verhältnisse auf. In Gelnhausen zum Beispiel, wo die erhaltenen Bogenfenster mit Doppelsäulen wahre Glanzstücke der Formbehandlung sind. Andere Pfalzen sind im kunstgeschichtlich korrekt, künstlerisch aber schwächlich arbeitenden 19. Jahrhundert so restauriert worden, daß der Betrachter kaum noch das Gefühl hat vor Originalen zu stehen. Dieses gilt für das von Heinrich dem Dritten erbaute, von Barbarossa wiederhergestellte Kaiserhaus in Goslar, das nur ein Hauptgeschoß mit einer schönen Fensterreihe enthält, und vor dem, trotz aller Eingriffe, deutlich noch karolingische Traditionen nachempfunden werden können. Es gilt auch von der ein wenig nibelungenhaft anmutenden Burg Heinrichs des Löwen in Braunschweig, die dem Dom angegliedert war; und es gilt endlich von dem berühmtesten aller Burgpaläste, von der den Thüringer Landgrafen gehörenden Wartburg.

MEISTER DER GOTISCHEN BAUHÜTTEN

Selbst denen, die geschichtliche Ereignisse nüchtern kausal zu erklären versuchen — ein Bemühen, das sich empfiehlt, weil die konstruktiven Kräfte der Geschichte nur um so lebendiger zur Anschauung kommen —, wird die Entstehung der Gotik ein Geheimnis bleiben. Es ist unmöglich, auf einen bestimmten Punkt hinzuweisen und zu sagen: hier endigt der romanische, hier beginnt der gotische Stil; beide Stile mischen vielmehr ihre Formen so, daß von einem „Übergangsstil“ gesprochen wird. Auf dem Boden dieses Übergangsstils sind sogar die größten Gestaltungen der deutschen Skulptur gewachsen. Dennoch ist die Gotik etwas ganz anderes als die Romanik, sie ist etwas Neues und Primäres, sie ist eine der wenigen ursprünglichen, nicht abgeleiteten Stilschöpfungen in der Universalgeschichte der Kunst, sie kommt vom Romanischen her und hat doch damit im tiefsten wenig zu tun. Bequem wäre es, die Gotik den Barock des romanischen Stils zu nennen; um so mehr als viele Züge vorhanden sind, die charakteristisch barock anmuten — barock in dem weiteren Sinne, wie das Wort auf bestimmte Formenwelten aller Zeiten und Länder anzuwenden ist. Diese Erklärung würde jedoch nicht ausreichen. Auch dann nicht, wenn berücksichtigt wird, daß eine Grundtatsache des gotischen Bausystems bereits gegeben war, als in der romanischen Basilika das Kreuzgewölbe und auch schon der flache Spitzbogen aufkam, als infolgedessen die

tragenden Pfeiler bis zu den Stützpunkten der Gewölbe hinaufgeführt werden mußten und die Wand dadurch zur Füllung wurde, nur noch sich selbst, nicht aber mehr die Decke tragend. In jedem Stil liegt die Idee des folgenden irgendwo beschlossen; dennoch brauchen beide nicht artverwandt zu sein. Die Gotik hat allerdings Formen des romanischen Stils weitergeführt und übermäßig gemacht; trotzdem stammt sie als Schöpfung aus einer ganz anderen Empfindungszone.

Die Kontrolle dieser Einsicht ist nicht leicht, weil sowohl im Gotischen wie im Romanischen die Zahl der ganz stilreinen Bauwerke klein ist. Viele romanisch begonnene Architekturen sind gotisch vollendet worden; denn der Bau einer Kirche währte im Mittelalter lange, weil das Bauvorhaben fast immer über die Kraft der Gemeinden ging, und weil darum Perioden eifriger Tätigkeit mit solchen der Untätigkeit wechselten. Auch ist die Zeit des Übergangstils besonders baulustig gewesen. Dieser Umstand schadet — es wurde schon gesagt — nicht dem Künstlerischen, denn dieses ist mit dem Stilistischen nicht durchaus identisch; doch erschwert es den Stilvergleich. Wird diese Schwierigkeit aber überwunden, findet man die rechten Vergleichsobjekte, so kann es nicht zweifelhaft sein, daß es sich um zwei historisch wohl eng verbundene, im wesentlichen aber artverschiedene Formenwelten handelt.

Der romanische Dom der reifen Zeit bezeichnet einen Gipfel deutschen Kunstvermögens, stilistisch läßt er jedoch an frühchristliche Sakralbauten denken, an die auf ost- und weströmischem Boden entstandenen Kirchenbauten Konstantins des Großen zum Beispiel. Die konstantinischen Bauten aber gehen deutlich, trotz ihrer organisch entwickelten Eigenart, auf die römische Antike zurück. Wie eng Antike und Romanik noch zusammenhängen, läßt sich — es wurde im vorigen Kapitel gesagt — in Trier erkennen; außerhalb Deutschlands überzeugen davon zumeist die romanischen Tempelkirchen Südfrankreichs. Niemals hat die Romanik, so eigentümlich und bodenständig sie sich auch in Deutschland entfaltete, die Nabelschnur zerschnitten, die sie mit der Antike verbindet. Sie sagt Deutsches in lateinischer Sprache. Ein auf dem Grundriß von

Langhaus, Querschiff und Chorapsis errichteter, vieltürmiger romanischer Basilikabau ist gewiß etwas ganz anderes als eine antike Basilika oder gar als ein antiker Zentralbau; dennoch ist, über allen Gestaltwandel hinweg, etwas unverkennbar Lateinisches geblieben. Vor allem im Innern. Es ist auch nicht verwunderlich angesichts des Umstandes, daß die Bauherren durchweg Geistliche waren, die im Papst ihren Oberherren sahen. Römische Tradition mußte sich erhalten, und sei es im Unwägbar. Nach derselben Richtung wirkte das Deutsch-Römertum der Kaisermacht bis zum Tode Friedrichs des Zweiten. So betrachtet, erscheint die deutsche Romanik als ein zwar phantasievoll freier und eigener, doch auch als ein organisch durch Selektion entstandener Stil. Dem widerspricht es nicht, daß im Anfang des 13. Jahrhunderts die der Baukunst eng verbundenen Monumentalskulpturen entstanden sind, die zum Besten dessen gehören, was der Genius der europäischen Kunst geschaffen hat, die das absolut Beste sind, was dem deutschen Bildhauertalent jemals gelungen ist. Denn auch sie sind unverkennbar der Antike verpflichtet. Höchste Leistungen der Malerei und Skulptur wachsen überhaupt gern auf dem Boden einer abgeleiteten Baukunst. Die Meisterwerke der großen italienischen Skulptur beweisen es ebenso unzweideutig, wie die Meisterwerke der spanischen und holländischen Malerei; sie beweisen es sogar viel drastischer. Auch suchen sehr große Begabungen gern die Grenzscheiden der Stile auf. Dafür zeugen Maler wie Dürer, Grünewald und ihre Zeitgenossen: sie alle waren zugleich Gotiker und Menschen einer italienisch bestimmten Renaissance. Diese Tatsachen sind nicht rätselhaft, wie es dem ersten Blick erscheinen mag. Um sich selbständig genial zu entfalten, bedürfen bedeutende Maler und Bildhauer eines großen Maßes von Freiheit. Diese Freiheit finden sie dort, wo die Mutterkunst, die Baukunst, nicht autokratisch regiert und alle Künste in den Dienst eines architektonischen Gesamtkunstwerkes zwingt. Alle Künste können nicht zugleich dominieren. Wo die Baukunst es tut, da müssen Skulptur und Malerei sich deren Stilgedanken fügen und ihr dienen; wo Malerei und Skulptur — die Reihenfolge wird hier nicht ohne Grund geändert — vorherrschen, da muß

in der Baukunst etwas Nachgiebiges, Neutrales oder Abgeleitetes sein. Das freie Genie liebt nicht die Stildiktatur, es übt eine persönliche Herrschaft aus. Nur der Kunsthandwerker unterwirft sich gern Formbefehlen; anders ausgedrückt: unter der strengen Herrschaft eines Baustils werden die Bildhauer und Maler leicht zu Kunsthandwerkern. Es ist darum nur sinnreich, daß die Großtaten der deutschen Skulptur einer Epoche angehören, in der die romanische Form abklang, die gotische aber noch nicht voll zur Herrschaft gekommen war.

Die Gotik ist nicht ein von altersher abgeleiteter Stil, wie die Romanik. Die Entwicklung des Neuen aus dem Vorhandenen ist hier nicht stetig, sie ist vielmehr sprunghaft. Das heißt: soweit die Natur sprunghaft sein kann. Selbstverständlich führt ein Weg von der Romanik zur Gotik; doch erklärt er nicht das Schöpfungsgeheimnis. In Deutschland freilich ist dieser Weg nicht einmal zu verfolgen, es prallen die beiden Stile fremdartig aufeinander. In Frankreich sind die Zusammenhänge des Alten mit dem Neuen offensichtlicher. Im französischen Süden, das heißt in dem damals von romanischen Volksteilen bewohnten Frankreich, hatte die romanische Baukunst nicht nur unmittelbarsten Zusammenhang mit der Antike — vieles ruht auf antiken Fundamenten —, sondern es ist in diesem Einschiffungsland der Kreuzfahrer, in diesem Mittelmeerland auch der Einfluß des Orients mit Händen zu greifen: Islamisches, Sarazenisches, Persisches und Altkeltisches ist dem Antiken oft phantastisch verschmolzen. Früher als in Deutschland tritt die gewölbte Basilika auf, früh wird der Spitzbogen verwendet, und es kündigen sich auch sonst Formen jener Gotik an, die im 12. Jahrhundert schon in dem noch stark germanischen nördlichen Frankreich aufblühte. Die Pariser Notre-Dame, eine Mutterkirche der Gotik, ist in ihrer strengen horizontalen Gliederung gewissen romanischen Sakralbauten Südfrankreichs deutlich verwandt; sie ist anderseits aber auch der Ausgangspunkt für die Gotik der Kathedralen von Reims, Amiens usw. Diese Kathedralen jedoch erklären alle andern Formen der Gotik. Hier also ist das natürliche Werden zu verfolgen. Den-

noch bleibt selbst in Frankreich ein nicht zu erklärender Rest. Auch dort ist die gotische Formenwelt zu jäh dem Boden der Zeit entsprossen, zu überraschend im ganzen, zu eigenartig, ja abstrus in jeder Form, als daß die Stilkonzeption nur historisch verstanden werden könnte.

Die Gotik ist ein herrischer Stil; sie will alles oder nichts. Ihr Ziel ist das Gesamtkunstwerk. Darum mußte in Deutschland die Skulptur von der eben erreichten Höhe herabsteigen, ihre monumentale Innerlichkeit verlieren und Züge des Dekorativen annehmen. Die Statue wurde gezwungen formal der Architektur zu folgen, sie mußte ihr erhabenes Eigenleben aufgeben und sich statt dessen einem mehr ornamentalen Rhythmus fügen. Und die Malerei diente auch dekorativ — als Glasmalerei. Alle autokratischen Stile, die das Gesamtkunstwerk wollen — wollen müssen —, haben den einseitigen Strom der Kräfte, sie drängen die Persönlichkeit zurück, zwingen das Talent zur Einordnung und lassen den Spezialisten nicht zu. In der Gotik geht diese Unterordnung bis ins kleinste. Es entsteht jene Einheitlichkeit, die einige Jahrhunderte später im Barock wiedergekehrt ist, wenn auch weniger elementar, und wofür sich auch in Asien Parallelen finden.

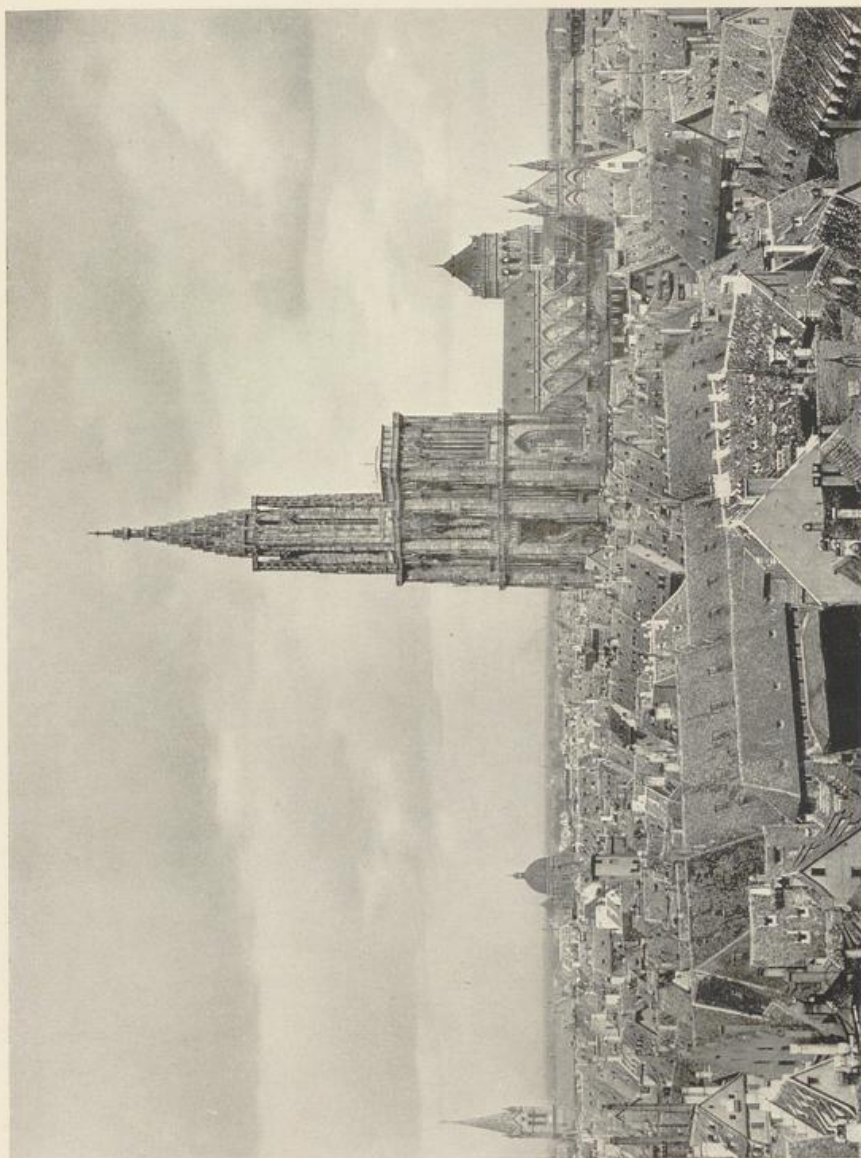
Die Romanik war eine aristokratische Kunst gewesen, angemessen geistlich-geistig regierenden Priestern und einem ritterlichen Adel, eine Führerkunst, nur mittelbar für das Volk geschaffen. Während sie sich vollendete war das Volk noch unmündig, es stand in den Kinderschuhen, wollte geleitet werden und wurde geleitet, fast so, wie Plato es für seinen Idealstaat gefordert hatte. Die Gotik erst wurde zum Sinnbild einer volkhaften geistigen Selbstbesinnung. Es war, wie wenn der Jüngling zum Gefühl seiner Kräfte, zum Bewußtsein seiner Instinkte kommt. In den Zeiten des romanischen Stils hatten Kaiser und Päpste um die Vormacht gekämpft, die gemeinsame Beherrschung des Volkes aber war selbstverständlich. In gewisser Weise hatten die Besten, die Klügsten, die allein systematisch dazu Erzogenen geherrscht. Jetzt begann das Volk, jetzt begann jeder einzelne sich mit der Religion und in der Folge auch mit Staat und Wirtschaft zu beschäftigen, das Volk begann,

hier gläubig, dort zweifelnd, sich selbst zu fanatisieren. Die Kirche mußte, wollte sie die Herrschaft behaupten, ihren Einfluß steigern, sie mußte ihn neu aktivieren und darum auf die Intentionen des Volkes eingehen; es galt für sie, jeden einzelnen zu gewinnen, festzuhalten und zu beherrschen. In den Jahrhunderten vorher konnte die Kirche, ihrer Autorität sicher, läßlich verfahren; jetzt, angesichts der Gefahr, mußte sie inquisitorisch vorgehen. Die romanischen Dome waren ruhig und stetig von der Obrigkeit gebaut worden; der Bau der gotischen Kathedralen erregte den Ehrgeiz, das Interesse und den Fanatismus des Volkes. Die Geschichte erzählt, daß in Nordfrankreich alle Kreise der Bevölkerung freiwillig gefront hätten, um Steine zum Bau der Kathedralen herbeizukarren; der Geist der Kreuzzüge beherrschte den Sakralbau. Die Kirche brauchte diese Gesinnung nur klug einzufangen, um in drakonischer Weise mächtig zu werden: diese Macht war noch unbedingter, dafür aber auch mehr gefährdet als früher. Denn alles Übersteigerte ist in Gefahr sich zu überschlagen. Es läßt sich ganz allgemein sagen, daß Stile, die das Gesamtkunstwerk erzwingen, die auch ihrerseits drakonisch herrschen, stets zusammenfallen mit einem Absolutismus, sei es der der Kirche, der einer weltlichen Macht oder beides zugleich. In diesem Sinne war die Gotik die Kunstform eines kirchlichen Absolutismus, einer Herrschaftsform, die das Volk sich selbst diktierte, um sich in einer gefährlichen Zeit vor dem drohenden Chaos zu bewahren.

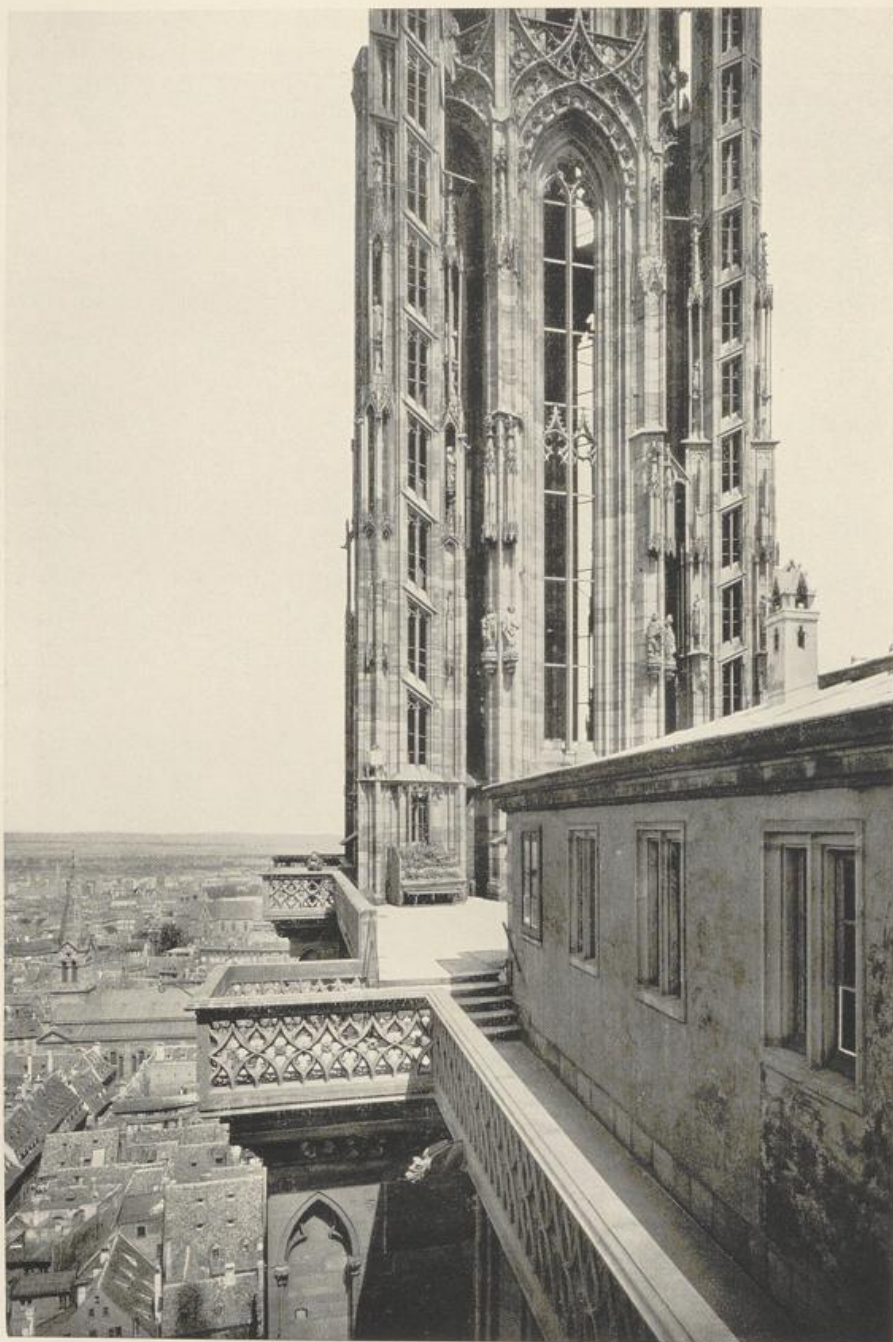
Nach alledem sollte man meinen, die Gotik hätte künstlerisch eine Steigerung bringen müssen. Es war aber nicht der Fall, wenigstens nicht in Deutschland. Eine Steigerung lag in der Stilidee, sie war jedoch nicht in der künstlerischen Gestaltungskraft. Die gotischen Sakralbauten Deutschlands sind stilistisch selbständiger und origineller als die romanischen, sie sind jedoch, eins ins andere gerechnet, nicht besser. Es ist, als hätten sich die Deutschen – anders als die Nordfranzosen – bei der Vorbereitung zu lange aufgehalten und sich dabei zu sehr verausgabt. Es sieht sogar aus, als hätten sie in das stetig Abgeleitete und Vorbereitende mehr ihr Bestes und Eigenstes legen können. In der Romanik blüht es, natürliche Sinn-

lichkeit ist darin; in der Gotik ist mehr Geist. Dort folgt die Kunst dem Leben, hier folgt sie einer Idee.

Geheimnis über Geheimnis! In der Gotik scheint sich die deutsche Eigenart ganz auszusprechen. Dennoch findet nicht nur künstlerisch ein Qualitätsverlust statt, sondern es sind die Keime auch nicht in deutscher Erde gewachsen. Die Gotik war – es wurde schon gesagt – in Nordfrankreich bereits reich entfaltet, während in Deutschland noch der Übergangsstil herrschte und nur wenige gotische Formen in ziemlich äußerlicher Weise Verwendung fanden. In Paris, Rouen, Reims, Chartres, Amiens, Laon, Beauvais, Bourges, Troyes, Soissons usw. stehen die in dem kurzen Zeitraum von fünfzig Jahren erbauten klassischen Architekturen der Gotik. In Nordfrankreich, nicht im Süden, traf die Schöpfung der Gotik mit einem Aufstieg der Macht, ja mit der ersten Selbstbesinnung des Volkes zusammen, in Deutschland jedoch mit politisch sehr problematischen Verhältnissen. Es ist wichtig, sich vor Augen zu halten, daß die gotische Form in Frankreich, während sie künstlerisch die absolute Höhe erstieg, stilistisch niemals bis zum letzten ausgenutzt worden ist. Das ist später erst in Deutschland geschehen. Die berühmten französischen Kathedraalfassaden sind keineswegs uneingeschränkt dem Vertikaldrang unterworfen, sie sind vielmehr in einer besonnenen Weise akademisiert, die Leidenschaft erscheint gebändigt. Die horizontale Gliederung behält ihre Geltung, sie wird nie ganz überwuchert von den vertikalen Baugliedern. Der Gesamteindruck ist bei allem Überschwang ruhig, die Erfindungskraft und Phantasiefülle gerät weder ins Hitzige noch ins Rechnerische. Eine Architektur, wie die des Kölner Doms, die freilich im 19. Jahrhundert erst von romantischem Restauratoreneifer vollendet worden ist, die aber im 14. Jahrhundert schon in Rissen festgelegt wurde, ist etwas anderes als die Architektur der Reimser Kathedrale. Der Unterschied ist bezeichnend für die französische und deutsche Gotik überhaupt. Der französische Bau steht künstlerisch höher; im Kölner Dom ist dagegen das gotische System folgerichtiger vollendet. Nun ist freilich der Kölner Dom nicht ein Gipfel gotischer Kunst in Deutschland; andere deutsche Dome desselben



Strasbourg, Münster. Gesamtansicht von Südwest



Straßburg, Münster. Teil des Turms von der Plattform gesehen

Jahrhunderts sind künstlerisch eindrucksvoller. Dennoch ist die in Köln zutage tretende Systematik der Bauweise beispielhaft für die deutsche Spielart der Gotik, für die deutsche Art, in einer gewissen schulmäßigen Weise erschöpfend aber auch kühl zu sein. Die Mission der Deutschen hat darin bestanden, die Gotik ideenmäßig zu vollenden, ihr System vollständig zur Anschauung zu bringen, aus der Stilidee alles zu folgern, was irgend daraus zu folgern war. In keinem Lande ist darum jener Wesenszug der Gotik anschaulicher herausgearbeitet worden, den man einen ins Erhabene gesteigerten Geist des Sektenhaften nennen könnte und der in einer leidenschaftlichen Weise Kälte ausströmt. Nirgends ist die Gotik, obwohl sie ein europäischer Stil wurde, so wechsellvoll nach Landschaften und Stämmen abgewandelt worden, nirgends wurde sie so bohrend durchgrübelt und manieristisch verändert. Die französische Gotik ist qualitativ besser, die deutsche ist quantitativ reicher.

Mehr als ein anderer Stil genügt der gotische dem, was im Wesen des deutschen Menschen barock ist; dennoch ist er durch Übernahme gewonnen worden. Dieser Umstand muß notwendig berücksichtigt werden, wenn das Wesen deutscher Gotik richtig erkannt werden soll. Einst ist dieser Stil als der spezifisch deutsche proklamiert worden, und er wird es wohl noch heute; entstanden aber ist die Gotik in Nordfrankreich, und sie ist dann ein europäischer Stil geworden. Es liegt so, daß die deutsche Anlage sich in der fränkisch-gallisch-normannischen Bauweise erkannt, ja daß sie sich in gewisser Weise zum erstenmal darin klar erkannt hat.

Nicht ein Geheimnis ist zu lösen, wie man sieht, sondern es sind gleich mehrere Geheimnisse. Es bleibt die Frage: was ist nun eigentlich deutscher, die rauhe und doch anmutige Wucht, der wehrhafte, geschlossene Ernst des Romanischen, oder die kokett barocke Leichtigkeit, Schlankheit und aufgelöstheit, die romantische Fülle und abstrakte Schärfe der Gotik? Es wird wohl auf die naheliegende Antwort hinauslaufen: beides ist deutsch, und zwar beides nebeneinander. Die Welt der deutschen Kunst ruht in zwei Polen.

*

Die Gotik faßte in Deutschland Fuß nach dem Zusammenbruch des Kaisertums, während des Interregnums, zugleich mit dem einsetzenden Partikularismus und dem daraus und aus andern Ursachen sich ergebenden Aufstieg der Städte, dem Erstarken der Stadtbevölkerung und der Schwächung des Adels. In der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts hatte das Rittertum, dessen freie Lebenshaltung sich in der Monumentalskulptur, in der reifen romanischen Baukunst und im Heldenepos spiegelt, seine Kraft erschöpft. In seinen Händen wurde Tradition zur Konvention. Die Kreuzzüge waren im wesentlichen mißlungen, das ideologisch zu hoch gesteckte Ziel hatte nicht erreicht werden können; nur die Kolonisationsarbeit der Deutschordensritter im Nordosten setzte den Kreuzzugsgedanken praktisch noch fort. Mit dem Verfall des Kaisertums war schon äußerlich eine gewisse Zersplitterung des Adels, des Rittertums verbunden; die Wiederherstellung des Kaisertums unter Rudolf von Habsburg und seinen Nachfolgern konnte daran nichts ändern, weil der dynastische Gedanke ein anderer geworden war, weil es sich jetzt um ein reines Wahlkaisertum handelte, dem die Idee eines selbsttätig fortzeugenden Erbwillens fehlte, weil ein mehr formales als seelisch zusammenfassendes Kaisertum über Deutschland herrschte. In jedem Sinne mußte die Einheitlichkeit verlorengehen. Die vielen kleinen Fürstentümer, die weltlichen und geistlichen, wurden anspruchsvoll; und sie wurden es in einer politischen Weise auf Kosten des Ganzen. Das positiv Neue aber war, daß die Städte, ihre Einwohner und Selbstregierungen mächtig wurden. Der Adel trat zurück als Träger vorbildlicher Lebensformen; er wurde müßig, verlor an innerer Macht und verarmte; nicht zuletzt, weil die Stadtwirtschaft nun die Landwirtschaft verdrängte und an die Stelle der Naturalwirtschaft die Geldwirtschaft gesetzt wurde. Der Bewohner der Städte schickte sich an, Träger neuer Lebensformen zu werden.

Auch in der Kirche gingen wichtige Wandlungen vor: sie verfiel innerer Unordnung, als im vierzehnten Jahrhundert französische Könige die Päpste gezwungen hatten in Avignon zu residieren. Damit und mit der daraus folgenden Aufstellung eines Gegenpapstes war die zentrale Macht gebrochen. In Deutschland kam in die Kirche eine aus

Unsicherheit geborene Unruhe. Die Folge war, daß die Kirche ihre religiösen Forderungen ins Fanatische steigerte. Sie war nicht mehr so straff wie früher von einem Mittelpunkt aus regiert, sie hatte auch mit dem Kaiser nicht mehr zu rechnen, denn über das deutsche Kaisertum hatte sie gesiegt als Konradins Haupt fiel, und sie hatte sich keinesfalls auch schon nationalisiert. Die Besorgtheit der Kirche um ihr eigenes Schicksal führte zu einer gewaltsamen Steigerung der Idee und zu einer Gesinnung, die sich religiös-demagogisch nennen ließe.

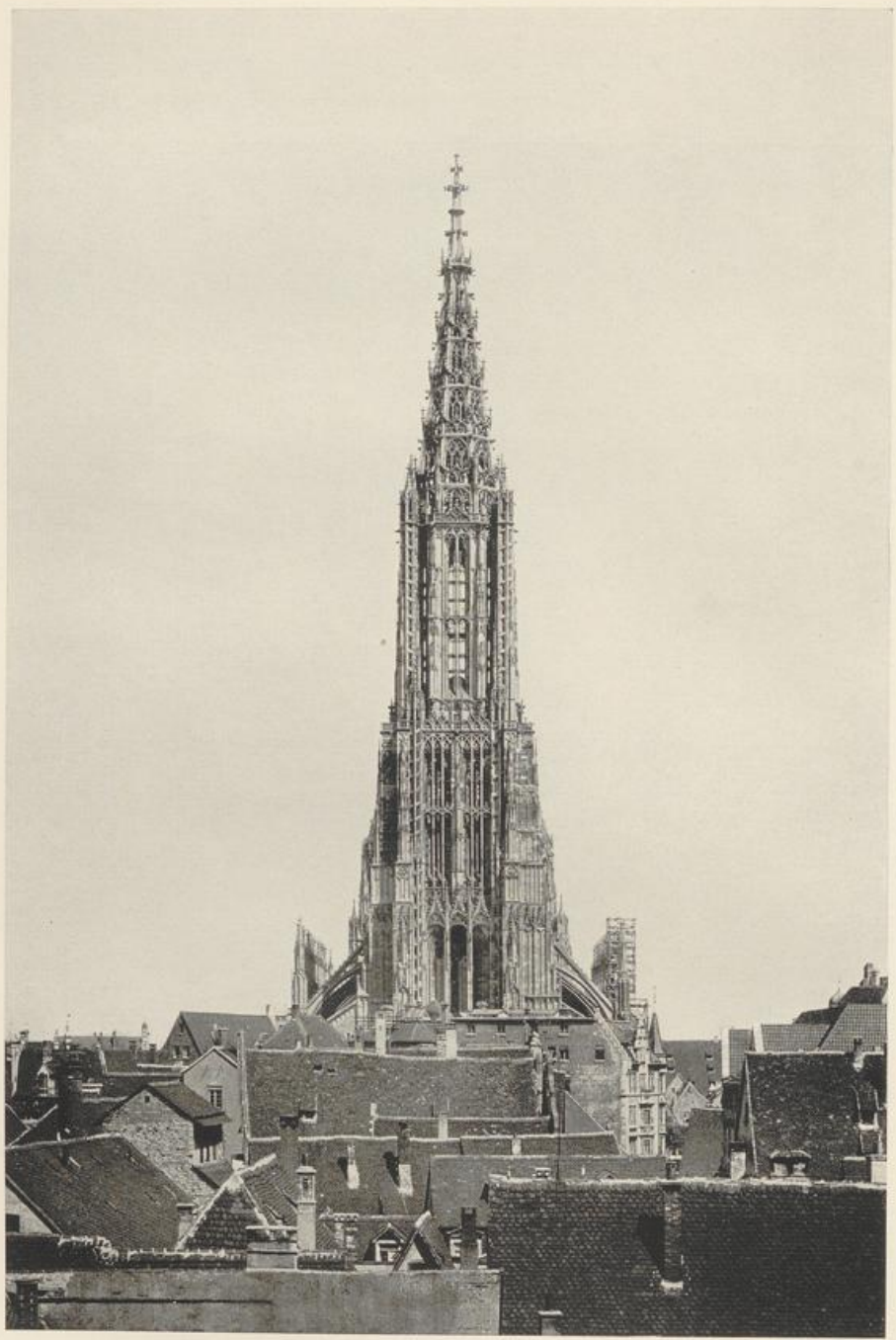
In der Baukunst hatten bisher die Benediktiner und dann die Zisterzienser vom Kloster aus die Entscheidungen getroffen; jetzt kamen die Bettelorden auf, die Predigerorden, die am liebsten dort wirkten, wo die größten Menschenmassen waren, in den Städten. Dem Bestreben dieser Orden waren die Kirchen des romanischen Stils nicht gemäß. Franziskaner und Dominikaner wurden die Erbauer gotischer Stadtkirchen, während die zu Landesfürsten sich erhebenden Bischöfe das Interesse für die Baukunst verloren. Zudem büßten die bisher ganz unstädtischen Klöster ihre alte Bedeutung als Schulen für Kunst und Wissenschaft ein; sie wurden mehr und mehr zu Versorgungsanstalten für erblose Söhne oder ledige Töchter des Adels, sie wurden halb zu Heimen und Spitälern. Später haben sich aus dem Klostergedanken dann — ein charakteristischer Wandel! — die Universitäten entwickelt, die im Anfang sogar die alte Klosterzucht übernahmen. Das alte kirchliche Regiment verlor an Kraft und Einfluß; dafür regte sich überall ein unmittelbar religiöses Leben, das von den Bettelorden geschickt aufgefangen und in anderer Form in die Kirche zurückgeleitet wurde. Besitzlosigkeit und Mildtätigkeit waren die Ordensregeln. Die Prediger setzten sich das Ziel, die Menschen zu retten, zu bekehren, zu verwandeln, hier durch das franziskanische Gebot der Liebe, dort durch das dominikanische Gebot des unbedingten Glaubens. Die Folge war in jedem Fall eine Popularisierung des Glaubens.

Die neuen Orden waren aber nicht spontan die Führer; sie wurden in das Führeramt vielmehr vom erregten Laiengeist hineingezwungen. Der entscheidende Vorgang war die Selbstbesinnung des

städtischen Menschen. Die deutsche Stadt erlebte, ebenso wie die italienische und französische, ihre heroische Jugendzeit. Um 900 hatte es in Deutschland nur etwa vierzig kleine Städte gegeben, um 1200 gab es bereits zweihundertfünfzig, und in das dreizehnte Jahrhundert fallen mehr als achthundert Neugründungen von Städten. Am Ende des Mittelalters zählte man etwa dreitausend Orte mit Stadtrechten. Jeder dritte oder vierte Deutsche war ein Städter, eine Tatsache, deren Gewicht begriffen wird, wenn man bedenkt, wie sehr die romanische Zeit eine Epoche landwirtschaftlicher Kultur und agrarischer Lebensform unter aristokratisch geistlicher Führung gewesen war. Freilich waren die Städte verhältnismäßig klein und hatten noch einen ländlichen Charakter. Achttausend oder zehntausend Einwohner waren schon viel. Das Entscheidende war das Stadtrecht, das wichtigen Städten verliehen wurde, und der Umstand, daß jede Stadt eine geschlossene Wirtschaft bildete, mit Selbstverwaltung und Selbstversorgung. Entscheidend war auch der Beginn eines lebhaften Handels von weit her und einer regen Gewerbetätigkeit. Geldwirtschaft war die Folge. Und daraus wieder folgte die Bildung größerer Vermögen, der Bankbetrieb und eine Wirtschaftsform, die als Frühkapitalismus bezeichnet werden kann. Diese Umstellung bedeutete eine tiefgreifende Revolution aller Verhältnisse, aller Lebensformen und Weltanschauungen, eine Revolution, deren Schmerzenskind die soziale Frage wurde. Jede Stadt erstrebte Autonomie. Während des Interregnums konnten die Landesfürsten die Städte kaum hindern, selbständig zu werden. Denn die Landesfürsten bekämpften sich untereinander und mußten die Städte gewähren lassen. Später begaben diese sich in den Schutz des Reiches. Die Kaiser förderten dieses Bestreben um der beträchtlichen festen Einnahmen willen, die ihnen so zufließen. Als Gegengaben wurden Rechte verliehen: das Recht, die Stadt zu befestigen, das Marktrecht, das Zoll- und Münzrecht und selbständige Gerichtsbarkeit. Daraus erwuchs dann ein eigenes Selbstbewußtsein, das den Satz prägte: Stadtluft macht frei, Grund und Boden vernechtet. Dieses Selbstbewußtsein erstarkte in dem Maße, wie Kaufleute, Handwerker und Gewerbetreibende zuzogen, wie die Städte



Köln, Dom. Blick vom Chor durch das Mittelschiff



Ulm, Münster. Westansicht über den Dächern

zu Umschlagplätzen, zu Stationen auf den großen Handelsstraßen wurden, wie der Großhandel aufkam und städtische Kultur sich bildete. Selbst wenn die Städte nicht Reichsstädte wurden, sondern einem Fürsten gehörten, waren sie im Besitz bar erkaufter Vorrechte. Eine natürliche Folge dieser Entwicklung war, daß Städte sich oft in Bünden zusammenschlossen, daß sich, im Rheinland oder Schwaben zum Beispiel, Städtebünde bildeten, wenn die politische Lage es forderte. Der größte und mächtigste dieser Bünde wurde die Hanse, eine Vereinigung von Geschäftsleuten zu gegenseitiger Nutzung, zu bequemer Ein- und Ausfuhr, zum Schutz gegen Seeräuberei, zur Errichtung von Stapelplätzen und Faktoreien, zur Ausbildung von Schifffahrt und Schiffsbau. Im vierzehnten Jahrhundert wurde die Hanse zu einer Großmacht internationalen Charakters, deren Führer den Weltblick hatten.

Die geistige Haltung der Deutschen im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert läßt vermuten, daß sie sich in dieser Zeit ihrer selbst erst frei bewußt geworden sind, nachdem sie lange der Autorität blind unterworfen gewesen waren und ihr Eigenstes mehr dienend als herrschend offenbart hatten. Zum erstenmal in der Geschichte der deutschen Kunst wird der Zug deutlich, der in der Folge stets kenntlich geblieben ist, und den man als einen Schicksalszug ansprechen mag: es ist die Leidenschaft der Deutschen für die Idee. Die Idee ist es, die immer wieder als das Primäre gilt, dem alle Wirklichkeit dienen soll und die stets so oder so zu einem philosophischen Verallgemeinern führt. Es kam gleich zur Ausbildung eines in seiner Art bewunderungswürdigen Ideengebäudes: der Scholastik. Auch sie war ein Übernommenes. Doch ergriff der deutsche Geist die scholastische Art zu philosophieren mit wahrer Inbrunst. Zur Diskussion stand das Problem, die Widersprüche: Glauben und Vernunft, Theologie und Wissenschaft, Offenbarung und Erfahrung, Gott und Natur ins gleiche zu bringen, die Lehre Christi mit dem Denken Platos und Aristoteles' zu vereinen, eine Synthese des scheinbar Unlöslichen zu gewinnen und die Einheit alles Seins abstrakt-logisch und sinnlich-übersinnlich zu beweisen. Im Grunde also eine kritische Prüfung des Glaubens, ein Versuch, den Glauben vor der Vernunft mit allen Mitteln der Dia-

lektik zu rechtfertigen. Mit der Scholastik hat der Geist des Mittelalters etwas wie eine Sakralarchitektur des Denkens errichtet, er hat ein Denksystem geschaffen, das sich der Konstruktionsphantasie der gotischen Baukunst vergleichen läßt. Hier und dort wird der Triumph der prästabilisierten Idee verkündet. Bezeichnend ist, daß Grundgedanken dieser Lehre nicht nur aus der griechischen Antike, sondern auch aus dem Orient stammen, aus der arabischen und jüdischen Philosophie. Auch hier kommt der Einfluß des Aufenthalts in Palästina, kommen Folgen der Kreuzzüge zum Vorschein. Es wurde sozusagen spitzbogenhaft gedacht. Will man vergleichen, so mag man an jene idealistische Dialektik denken, die im achtzehnten Jahrhundert, von jesuitischen Anregungen abstammend, neben dem Barock und Rokoko einherging, und an die Gedankensystematik der Enzyklopädisten. In beiden Fällen handelt es sich um eine Form des Pantheismus, um ideologisch gebundene Aufklärung, um synthetisch gerichtete Spekulation. Und in beiden Fällen auch um etwas Vorrevolutionäres. Wie den Lehren der Enzyklopädisten die große französische Revolution folgte, so war die Scholastik ein früher Vorbote der Reformation.

Sie war freilich nur ein Symptom des Zeitgeistes neben andern Zeichen. Im gleichen Schritt mit ihr ging die Mystik einher. Diese war der Teil einer persönlichen, einer nicht länger kollektiv streng gebundenen Frömmigkeit. Intellektuell war sie der Scholastik verwandt. Sie setzte an die Stelle der Gemeindeandacht eine persönliche Andacht, und verlegte die Heilserkenntnis ganz in das Subjekt; sie lehrte, es genüge nicht, den Weisungen der Kirche zu folgen, der Mensch müsse vielmehr die ganze Schwere der Verantwortung auf sich nehmen, er dürfe sich nicht vom Priester erlösen lassen, sondern müsse sich selbst erlösen. Auch hier wittert man reformatorischen Geist. Die Mystiker waren nicht kirchenfeindlich; es war so, daß sie Höheres von der Kirche forderten, sie wollten das starr Gewordene mit neuer Lebendigkeit erfüllen. Eckhart zog predigend durch Deutschland und fand eine große Gemeinde. Nicht weniger Zulauf hatten die predigenden Bettelmönche, die eine volkstümliche Theologie zu schaffen bemüht waren — mit Hilfe des

Deutschen, nicht mehr des Lateinischen, mit Hilfe einer Sprache von einer Kraft und Bildhaftigkeit, die in Luthers Deutsch Krönung und Vollendung gefunden hat. Die Bewegung, die Huß später von Böhmen aus entflammte, bereitete sich bereits vor. Eine heftige Schwärmerei ging durch die Zeit, erfüllt von sittlichem Schwung sowohl wie von Hysterie und Wunderglauben. In der Mystik wuchs der Keim des Individualismus; hier hat die Selbstbetrachtung, die Autobiographie einen ersten Ausgangspunkt gefunden. Ekstatische Gottsucher fanden sich zusammen, die von den Menschen mehr Gläubigkeit forderten als die Kirche es bisher getan hatte. Die „Minne zu Gott“ wurde eine Weltanschauung, sie selbst eine Mode sentimentalischer und zugleich spekulativer Naturen; eine umfangreiche Literatur kam auf, die sich mit Prophezeiungen beschäftigte. Und nicht selten endete die Weissagung in Weltuntergangsdrohungen.

Nur eine andere Seite derselben Geistesbewegung war es, wenn Menschen, die in der Umwelt der Scholastik und der Mystik lebten und die der kirchlichen Autorität mehr Strenge wünschten als die Kirche selbst beanspruchte, in einen Zustand gerieten, der ketzerisch genannt wurde. Diese Ketzer waren nicht kalte Atheisten, sondern Übersteigerte. Sie forderten völlige Selbstaufgabe, bildeten Züge von Flagellanten, verwarfen die Einrichtungen der bürgerlichen, staatlichen und kirchlichen Ordnung als unzureichend, nannten alle Macht an sich böse, predigten Anarchie im Namen des Christengottes, und gaben sich einer Denkweise hin, die durch ihre Maßlosigkeit notwendig auch auf der andern Seite im Sinnlichen zu Ausschweifungen führen mußte. Die Kirche nannte diese Schwarmgeister, die sich sektenhaft zusammenschlossen, Ketzer und verfolgte sie inquisitorisch; dennoch gewannen sie einen überraschend großen Anhang. Es ging wie eine religiöse Epidemie durch Deutschland. Sie wurde gestärkt durch die Leiden der Zeit, zum Beispiel durch die immer wieder auftretenden Pestseuchen. Das Leben war unheimlich geworden; doch war es auch reich geworden. Die Erfindung der Buchdruckerkunst war nicht mehr fern; inzwischen sollte der Stein architektonisch ausdrücken, was später das gedruckte Wort gesagt hat.

Teile der Bibel wurden schon übersetzt, Passionsspiele und Fastnachtspiele unterhielten die städtische Menge, Kirchenfeste wurden gefeiert, das Jahr war reich an Festtagen, Prozessionen durchwanderten die Straßen, Kirchenlieder und Volkslieder wurden gedichtet, bürgerliche Gelehrsamkeit mit der ihr eigenen moralischen Lehrlastigkeit kam auf, und daneben erhob sich drohend schon die soziale Frage, weil ein Stadtproletariat heranwuchs. Das Volk selbst wurde zum Bauherrn vieler neuer Kirchen und zum Unternehmer von Turmbauten, mit denen ein Babelgedanke verwirklicht werden sollte.

Nimmt man alles zusammen, so kann die Stimmung wenigstens nachempfunden werden, woraus steil das Gesamtkunstwerk der Gotik hervorwuchs. Die Idee des Christentums war schon zwölfhundert Jahre lang gedacht worden; jetzt aber wurde sie noch einmal neu gedacht, als sei es noch nie geschehen. Das Leiden der Welt und des Lebens und auch die Kraft es zu überwinden kamen den Menschen in einer neuen Weise zum Bewußtsein. Eigentlich wurde dem Abendland das Christentum jetzt erst offenbart: von innen, nicht von außen; und es wurde begriffen, welch ungeheures Gedankengebäude sich auf dem Grund der christlichen Heilslehre errichten läßt. In Wahrheit war ja noch keine Kunst geschaffen worden, die dem Weltgedanken des Christentums entsprochen hätte. Der frühchristliche Stil war ein Notbehelf gewesen, der romanische Stil zur Hälfte weltlich aristokratisch und autoritär. Jetzt erst wurde ein Baustil geschaffen, der dem Geiste des Christentums zu entsprechen schien. Daß die Kreuzzüge das Stichwort gaben, war nicht zufällig. Wie einst die christliche Lehre von Palästina ausgegangen ist, so hat auch die Gotik dort, in einem übertragenen Sinne, Anstoß empfangen. Beides, Lehre und Baustil, brauchte die innige Berührung mit dem Morgenland, um im Abendland weltbeherrschende Systeme auszubilden. In diesem mittelbaren Sinne ist in der Gotik Urchristliches. So betrachtet ist sie nicht eine Bürgerkunst. Die Kunst des Bürgers sieht anders aus. Sie ist nie in erster Linie Baukunst, und niemals erstrebt sie das Gesamtkunstwerk. Im Gegenteil, sie spezialisiert und stärkt die Einzelkünste, vor allem die Malerei. Den Beweis liefern

die reichen und mächtigen Bürgerstädte in den Niederlanden des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, im Holland des siebzehnten Jahrhunderts, liefert das Venedig der Renaissance, das Nürnberg Dürers und das Paris des neunzehnten Jahrhunderts. Jedes Gesamtkunstwerk dagegen hat etwas Theokratisches. In diesem Sinn war die Gotik der Baustil einer vom Volksgefühl heftig emporgerissenen Kirche. Alle waren in irgendeiner Form fanatisiert: die Stadtbewohner, die Priester, die Fürsten und die Proletarier. Eine ganze Menschheit baute an den riesenhaften Turmgedanken der Gotik, als die größte Entdeckung gelang, derer der Mensch fähig ist: die Entdeckung seiner selbst. Das Sollen wurde zum Wollen – und beides war ein Können.

Darum konnte die Gotik nicht eine beruhigende, zum Genuß auffordernde, sie konnte nicht eine klassisch schöne Kunst werden. Der gotische Baustil hat vielmehr etwas von einem genial konzipierten Sensationsstil. In gewissen Zügen ist seinem Kolossaldrang etwas Amerikanisches eigen – freilich ins Kreative gesteigert. Vergleicht man die Gotik mit der Romanik, wozu man in Deutschland ja auf Schritt und Tritt genötigt wird, so läßt sich sagen: die Romanik fühlte naiv organisch, die Gotik aber dachte spekulativ das Organische. Alles sollte anders sein, die Idee ließ das historisch Gewordene nicht gelten, sie wollte durch den Geist das absolut Neue erschaffen. Die Romanik hatte Ehrfurcht gehabt; die Gotik stellte sie dar. Dieses aber ging oft nicht ab, ohne daß die Gotiker ihr Genie bengalisch beleuchteten. Die Frömmigkeit, die am Werk war, hatte wahre Leidenschaft, doch war sie auch ruhmredig, ja großmannssüchtig und demonstrierend. Sie sagte im Ton der Mystiker: ich kann nicht sein ohne Gott, aber Gott kann auch nicht sein ohne mich! Sie lehnte sich auf und fühlte zugleich Grauen. Alles in allem: der Prozeß der Bewußtwerdung einer ganzen Menschheit hatte begonnen, mit allen seinen Ängsten und Geheimnissen. Damit war eine Fieberatmosphäre geschaffen. War die Staatsidee der Romanik in all ihrer Metaphysik auf Möglichkeiten fest gegründet, weil sie auf Adel, Priestertum und Bauerntum, auf der Bedeutung des Bodens, auf der Herrschaft der Besten, auf dem Glauben an eine gött-

lich geordnete Welt beruhte, so wandte sich die Lebensidee jetzt so sehr ins Unmögliche, ins Übersinnliche — und eben darum zugleich im Gegenschwung auch dem Gelde, dem mit diesem Abstraktum verbundenen Genuß und dem Sinnlichen zu, daß die Staatsidee darunter ins Wanken kommen mußte.

*

Dieses alles freilich erklärt eigentlich mehr die Bereitschaft zur Gotik als die Formschöpfung, es erklärt den Nährboden, doch nur bedingt die Eigenart der Pflanze. Gehen wir einen Schritt weiter, so müssen wir uns eingestehen, daß sich die Entstehung der reinen Kunstform überhaupt nicht oder nur ganz summarisch erklären läßt. Die Weltgeschichte rechnet mit Jahrzehnten, höchstens mit Jahrhunderten; die Geschichte der absoluten Form aber rechnet mit Jahrtausenden. Sie fordert darum eine ganz andere Einstellung. Die reine Form bedarf, um ans Licht zu treten, bestimmter Zeitbedingungen; doch leisten diese eigentlich nur Geburtshelferdienste, sie sind nicht die Erzeuger. Wird die Gotik aus diesem weiteren Gesichtspunkt betrachtet, so ergibt sich der folgende Gedankengang.

Wenn man alle Formen auf das ganz Wesentliche zurückführt, bleiben für die Baukunst nur zwei Möglichkeiten. Die erste dieser Möglichkeiten ist in Europa von der ägyptischen, griechischen, römischen und später von der italienischen Architektur der Renaissance nahezu erschöpft worden. Sie besteht darin, daß die Steine nach grundlegenden statischen Bedingungen gelagert, und daß diese statischen Gesetze durch Kunstformen versinnbildlicht werden. Das Ergebnis ist ein vollkommener, das heißt, ein dem Menschen vollkommen erscheinender Ausgleich von tragenden und lastenden Baugliedern. Betrachtet man den griechischen Tempel mit seinen Säulen — in denen das Sollen und Müssen des Tragens zu einem freien, aufschlußreichen Wollen geworden ist — so steht einem das ewige Muster dieser ganzen Gattung vor Augen.

Es gibt jedoch noch eine andere Möglichkeit; darum ist sie auch eines Tages verwirklicht worden. Sie besteht darin, das statische Gesetz nicht zu bejahen, sondern es weitgehend zu verneinen; sie be-

steht in dem Versuch, den Stein scheinbar zu entmaterialisieren, das Kräftespiel einseitig ins Übermäßige zu treiben, nicht den Ausgleich tragender und lastender Kräfte und die Formen dafür, nicht also die Harmonie zu suchen, sondern statt einer wohlausbalancierten Ruhe eine der beiden Kräfte heftig dominieren zu lassen. Es ist leicht einzusehen, daß von den beiden architektonischen Grundkräften, dem Lasten und dem Tragen, nur diese Kraft des Tragens künstlerisch weiter ausbildungsfähig ist. Die Idee des Lastens allein ist architektonisch unbrauchbar, weil sie passiv ist, sie führt isoliert notwendig zum Formlosen. Wird das Prinzip des Tragens aber isoliert, nimmt man der tragenden Kraft die Last, so muß sie notwendig ausarten in ein fast hemmungsloses Wachsen, es ergibt sich konsequent der Drang in die Höhe.

Dem ersten Blick scheint es nun, als sei der Baumeister, der sich dieser zweiten Möglichkeit hingibt, freier als wenn er den Ausgleich beider Kräfte sucht, weil er weniger gehemmt ist. Seine Freiheit scheint in einer romantischen Weise fast unbegrenzt zu sein. Es scheint jedoch nur so. Denn seine Freiheit muß notwendig in eine neue Abhängigkeit umschlagen. Da die Darstellung einer Kraft, der eine gleich starke Gegenkraft nicht gegenübersteht, einer gewissen Künstlichkeit nicht entbehrt, muß die ganze Bauweise ins Künstliche geraten. Und eben diese verwegene Künstlichkeit ist sehr eng an die Statik gebunden. Zu realisieren ist das Prinzip des Wachsens in der Baukunst nur mit Hilfe der subtilsten Konstruktionsrechnung. Je freier, leichter und höher die Phantasie des Baumeisters die Steinmassen türmt, um so exakter muß er das Mathematische denken; je romantischer er einen Architekturraum verwirklichen will, um so ingenieurhafter muß die Arbeitsweise sein. Hier setzt darum die Konstruktionslehre der Gotik ein mit ihrer Triangulatur und Quadratur, mit ihren zuweilen sogar in Versform gebrachten Regeln, mit ihren Geheimlehren, mit ihrer Zahlensymbolik, kurz mit all dem Wissenschaftlichen, das sich mystisch giebt.

Folgt die Baukunst jener ersten Möglichkeit, sucht sie den harmonischen Ausgleich von tragenden und lastenden Kräften, so wird sie stets irgendwie griechisch sein; und folgt sie dieser zweiten Möglich-

keit, läßt sie die tragende und in der Folge die wachsende Kraft vorherrschen, so wird sie immer im Sinne der Gotik sein. So gesehen war die Gotik dann aber nicht nur ein dem späteren Mittelalter eigentümlicher Baustil, sondern sie war darüber hinaus die Realisierung der zweiten von den beiden überhaupt möglichen Grundideen des Bauens. Die erste Realisierung! Denn bevor die Gotik in Erscheinung trat, war diese zweite Möglichkeit, Architektur zu machen, in Europa noch nicht versucht worden. Dieses ist das absolut Primäre der Gotik. So gesehen, war die Gotik die Erfüllung einer längst fälligen Notwendigkeit; sie bildet den Gegenpol zur griechischen Bauform. Darum war ihre Schöpfung das größte geschichtliche Ereignis der Kunst seit der Antike, sie verwirklichte endlich das zweite grundlegende, seit Urbeginn im Haushalt des Menschlichen vorgesehene Erlebnis der Form.

Alles Geistige, Seelische, alle inneren und äußeren Bedingungen mußten zusammentreffen, wie sie im zwölften und dreizehnten Jahrhundert in Nordeuropa zusammengetroffen sind, um den Akt der Entstehung zu ermöglichen, wie der Same nur in dem ihm angemessenen Erdreich keimt. Nachdem diese Bedingungen aber gegeben waren, wuchs eine Kunstform, für die der Begriff mittelalterlich viel zu eng ist. Nach der griechischen und der gotischen Grundform ist eine dritte nun in aller Ewigkeit nicht mehr auf diesem Planeten möglich. Jeder Stil der Zukunft, möge er im einzelnen das Grundprinzip abwandeln wie er wolle, wird entweder zum Griechischen oder zum Gotischen gravitieren. Oder es wird eine Mischung entstehen, wie sie dem Barock in der Folge in genialer Weise gelungen ist.

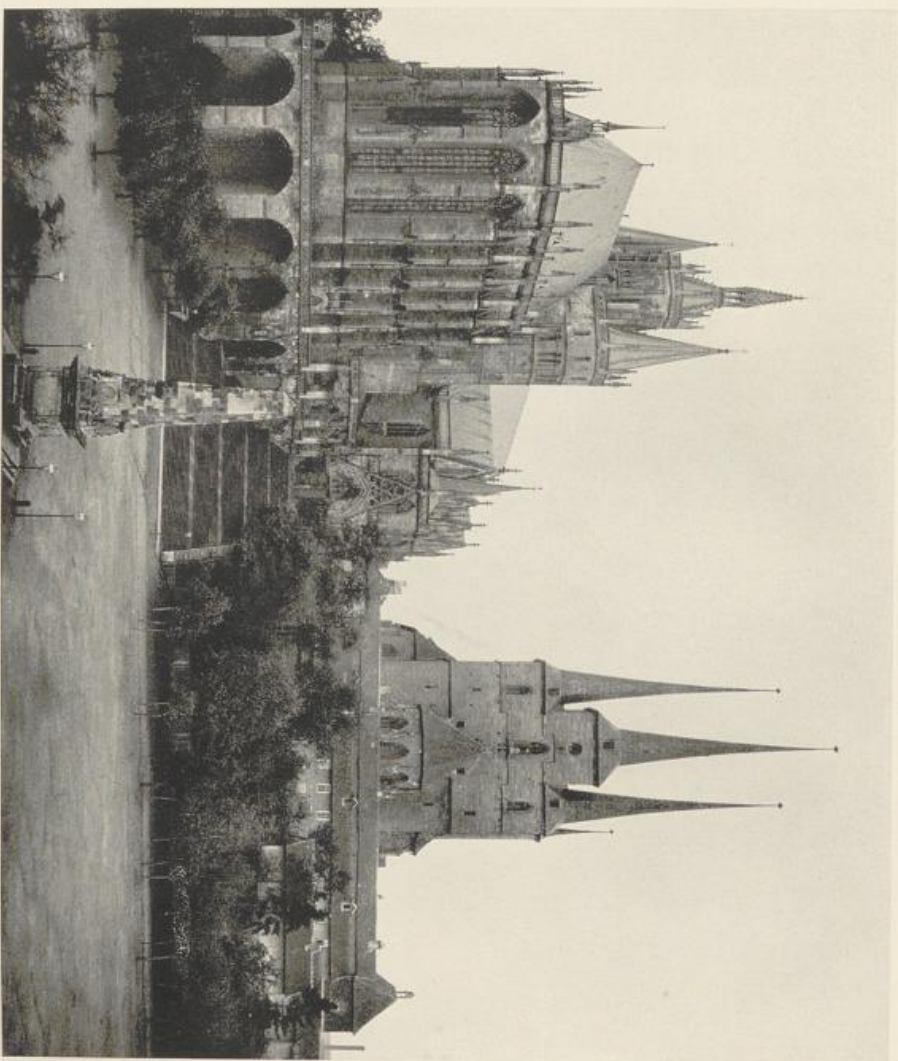
Dieses also ist das im tiefsten Notwendige der gotischen Form, nur bedingt abhängig vom Historischen, dieses ist ihre ewige und überzeitliche Bedeutung als reine Formschöpfung, die naturgegebene Gesetzlichkeit ihrer Grundform, dieses ist das Nicht-anders-sein-können, das Schicksalsmäßige der Gotik.

Worin unterscheiden sich nun die Formen der Gotik im einzelnen von den bis dahin gültigen Bauformen?

Alle mit der Antike zusammenhängenden Baustile haben, wie gesagt, einen Ausgleich gesucht zwischen tragenden und lastenden,



Nürnberg, Liebfrauenkirche am Hauptmarkt



Erfurt, Dom und Severikirche

zwischen vertikal strebenden und horizontal ruhenden Baugliedern. Und alle haben einen fest umschlossenen Raum hergestellt, eine ideale Raumeinheit, die den unendlichen Raum ins Endliche harmonisch einengt, etwa so, wie eine unendlich große Zahl durch Teilung auf den kleinsten Quotienten gebracht wird. Die Gotik bricht mit diesen Grundsätzen. Auch sie kann freilich das Horizontale nicht ganz entbehren; wo sie aber konsequent ausgebildet worden ist, da versteckt sie die Horizontale und überwuchert sie mit vertikal strebenden Formen. Zugleich löst sie den fest umschlossenen Raum auf, verzichtet auf die Wand, schafft Durchblicke, die den Raum unklar machen: sie versucht, den Raum unendlich erscheinen zu lassen.

Im Innern der Sakralgebäude ist alles Pfeiler, Pfeilerbündel, Strebewerk, Gewölbe und Fenster. Die Wand tritt nur noch in Rudimenten auf; und wo sie in Teilen noch vorhanden ist, trägt sie nicht, sondern wird getragen. Die den Stilcharakter entscheidenden Bauglieder sind jene Formen, die tatsächlich Arbeit leisten und eine Funktion ausüben: die Pfeiler, Stützen, Rippen, Gurte, Wölbungen und Spitzbogen. Diese Betonung des Funktionellen – die auch im Äußeren ist – gibt dem gotischen Bauwerk etwas von einem idealisierten Gerüst, von einem künstlerisch erhöhten Gerippe. Das Auge, das selbstvergessen einmal in das Eisenträgergesträhn eines modernen Bahnhofs blickt, hinter dem helles Sonnenlicht blinkt, kann leicht eine flüchtige Impression des Gotischen haben. Zwei Antriebe des Gotischen werden bereits im Innern der Kirche deutlich: ein tektonisches, mathematisch konstruktives Element und ein davon durch Übersteigerung abgeleitetes übersinnliches Element, das auf Stimmung ausgeht – auf Stimmung in dem Sinne, daß die Hälfte der möglichen Wirkungen bewußt aufgeopfert wird, um die andere Hälfte um so stärker zur Geltung zu bringen. Alles ist auf ein Steigen und Streben, auf Bewegung eingestellt. Wo andere Baustile das Endgültige im Ruhen suchen, da erstrebt die Gotik es in der Ruhelosigkeit. Denn wie der gotische Kirchenraum nicht eigentlich Wände hat, so fehlt ihm auch eine fest abschließende Decke. Das Spitzbogengewölbe erscheint nicht wie ein schützendes Dach, sondern es hat etwas

Enteilendes. Die Konstruktionsidee der Gewölbe sammelt die Last in wenigen Stützpunkten. Dort wird sie mit einer eleganten Überlegenheit von den hoch hinaufgeführten schlanken Stützen aufgenommen. Die Rechnung ist bewunderungswürdig, um so mehr als sie intuitiv und durch Erfahrung, nicht wissenschaftlich gefunden ist. Sie wird aber auch gezeigt, sie ist anschaulich in motivierende Form verwandelt, sie ist sinnlich faßbar gemacht und in Kunstwirkungen übertragen.

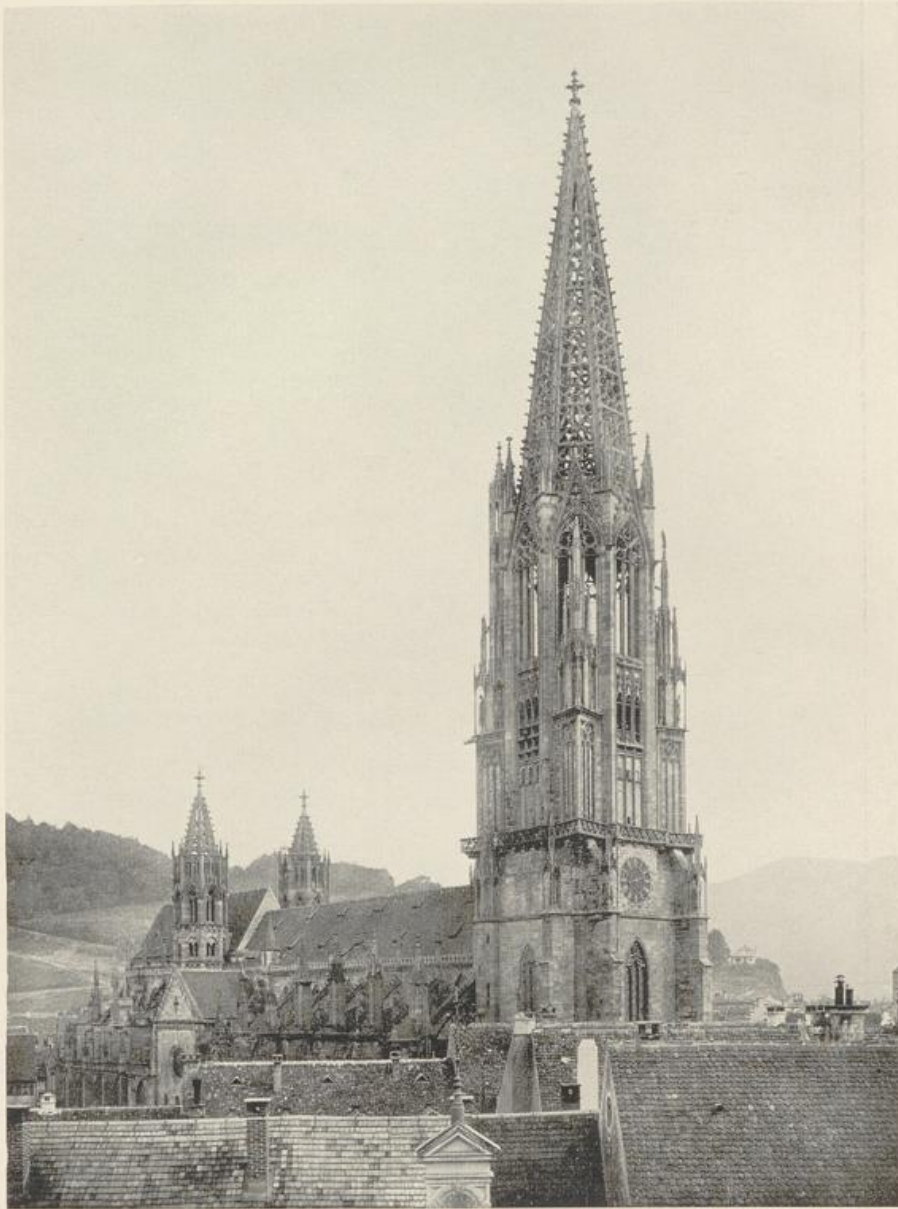
Der Grundriß ist dem der romanischen Kirche gegenüber stark modifiziert. Seine Flächeneinheit brauchte nicht länger so streng wie bisher dem Quadrat angenähert zu werden, da der Spitzbogen auch einen langgestreckt rechteckigen Grundriß zuläßt und große Spannweiten möglich sind. Die Seitenschiffe haben darum oft dieselbe Höhe, manchmal auch dieselbe Breite wie das Mittelschiff und werden nicht selten, zuweilen unter Verzicht auf ein Querschiff, als Umgang um den Chor geführt. Mehr und mehr verschwindet die Basilikaform zugunsten einer Hallenform, die das Mittelschiff weniger dominieren läßt. Ein Chor wird nur noch im Osten angeordnet, da die Westseite, die Turmseite, reserviert bleibt für das mächtige Hauptportal. Der Ostchor aber erscheint weniger stark betont als früher, weil von der Anlage einer Krypta abgesehen und der Chor darum nicht stark erhöht und bühnenartig aufgetrepppt wird. Er liegt nicht mehr in einer besonders ausgebildeten Nische, sondern ist lediglich die Fortsetzung und der apsisartige Abschluß des Mittelschiffs in gleicher Breite wie dieses. Altar und Gemeinderaum sind nicht länger streng getrennt. Die reiche Ordnung und Festigkeit des Grundrisses ist gesprengt, er ist flüssig geworden und hat an symbolischer Bedeutung eingebüßt. Zum Gesamteindruck gehören ferner die die Außenwände auflösenden hohen, aber spitzbogenartig auslaufenden Fenster. Im Gegensatz zu den Fensterbildungen anderer Stile, sind es nicht architektonisch umrahmte Öffnungen; das Rahmenwerk ist vielmehr in die Öffnung selbst hineingezogen, es bildet im Fenster als Maßwerk ein reiches, spitzenartiges Ornament. Geschlossen sind die Fenster mit transparent gemalten, in Blei gefaßten Glasscheiben, die das Licht intensiv färben,

der Gesamtstimmung noch eine Nuance von Geheimnis hinzufügen und die gegenstandslos gewordene Wandmalerei ersetzen.

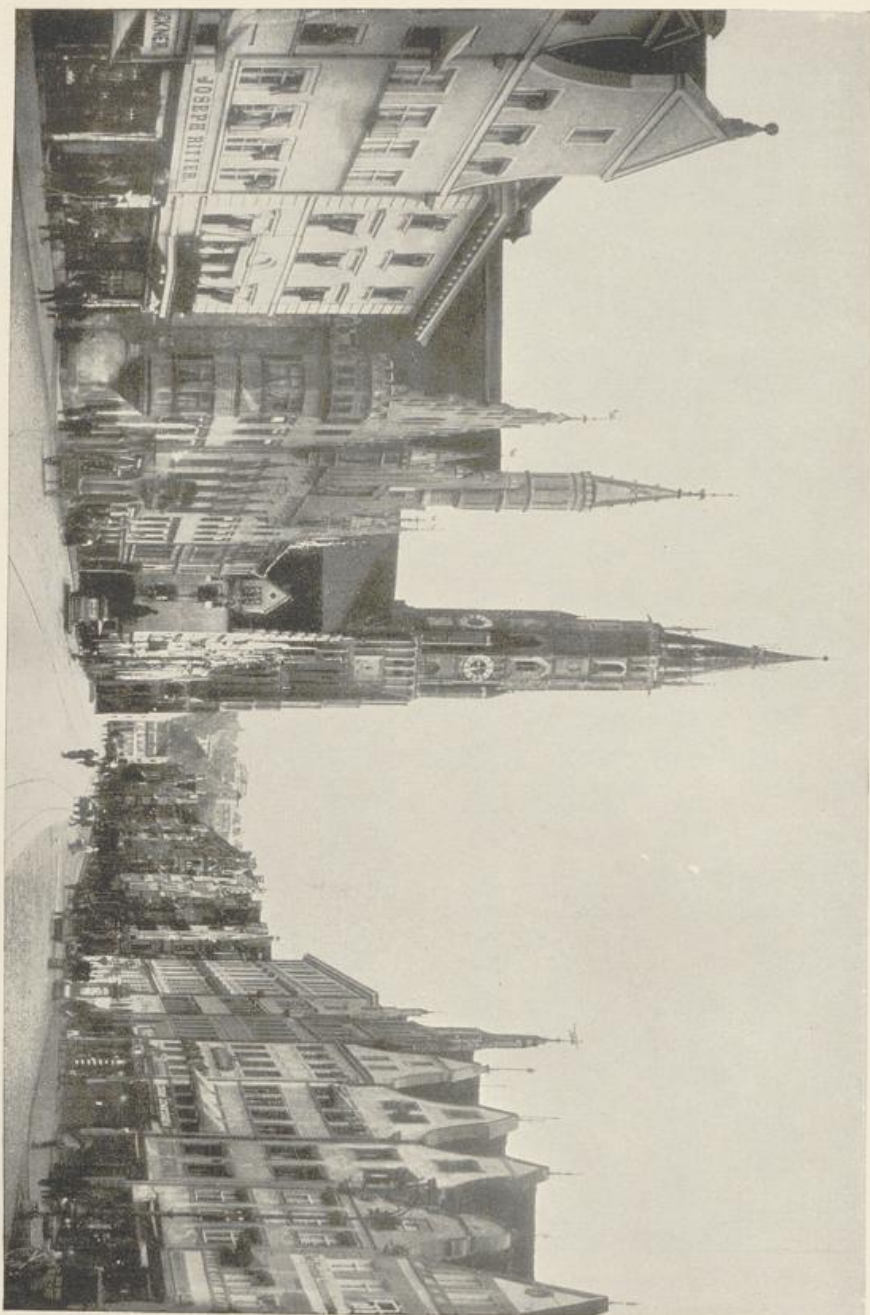
Der Zierat an Gewölbe und Kapitell wächst unmittelbar aus dem Stein heraus, aller plastische Schmuck ist wie aus der Masse modelliert; wollte man ihn abreißen, so würde es, nach einem auf Barockformen angewandten anschaulichen Wort Wölfflins, „bluten“. Für das Wesen der Gotik ist bezeichnend das Nebeneinander und Ineinander von abstrakt linearem Maßwerk, das an die frühesten germanisch-keltischen Linienornamente erinnert, und von naturalistisch gebildeten Pflanzenmotiven mit Benutzung von Blattformen des Ahorns, der Eiche, des Weins, des Efeus usw. Die figürliche Plastik ist ins Architektonische hineingezogen, die menschliche Gestalt fügt sich dem Höhendrang des Pfeilersystems, die Körperstellungen, die Gewänder nehmen unmittelbar Anteil am bewegten Fließen und Kräuseln, am eigenwilligen Geknitter der Form, es gleitet die Menschendarstellung ins Dekorative, Monumentalplastik wird in einem erhabenen Sinn zur Bauplastik. Es ist ähnlich wie später im Barock und Rokoko. Die Gesamtwirkung wird dadurch sehr einheitlich. Um so mehr als das Kircheninnere zierlich schlanke Sakramentshäuschen und später auch reich in Gold glänzende Schnitzaltäre beherbergt — Gebilde, die im kleinen die ganze gotische Formenwelt variieren — als reich geschnitztes Chorgestühl hinzukommt mit einer eigenen Bilderwelt von Pflanzen, Tiergestalten und Teufeln, und als viele Werke des Kunstgewerbes den Eindruck vollenden. Die Pracht dieses Gesamtkunstwerks berauscht. Struktur und Dekoration werden eines, Geometrie und Naturgefühl wachsen aus derselben Wurzel, die Leidenschaft, die dieses Bauwerkschuf, ist heiß und kalt zugleich. Die Romantiker des neunzehnten Jahrhunderts haben gesagt, das Innere der gotischen Dome sei dem Hochwald nachgebildet. Das ist freilich eine falsche, eine unkünstlerische Vorstellung. Dennoch ist darin etwas von dem Gesamteindruck enthalten.

Auch das Äußere des gotischen Sakralgebäudes ist in einer extremen Weise aufgelockert. Das Fenster nimmt die Stelle der Mauerflächen ein, das Gefühl der Masse vermitteln nur die mächtigen Pfeiler mit ihren Widerlagern, die von Fialen gekrönt und beschwer-

ten, den Seitenschub der inneren Gewölbe aufnehmenden Strebe-
pfeiler, und die herrisch geschwungenen Strebebögen, die densel-
ben Dienst zu leisten haben. Auch im Äußeren erscheinen die goti-
schen Bauformen gerüstartig; man erblickt ein reiches Kräftespiel
ohne Masse, einen sehnigen Baukörper, fast ohne Fleisch. Es wird
verständlich, daß Semper dieser Bauweise gegenüber von „steiner-
ner Scholastik“ sprach. Die Vielzahl der Türme ist verschwunden.
An ihre Stelle treten westlich zwei mächtige Türme oder auch nur
ein einziger überhoch hinaufgeführter Fassadenturm. Dieser Turm
ist das Anzeichen eines verwegenen, unersättlichen Ehrgeizes; er ist
ein sehr selbständiges Baugebilde und hat zum Kirchenkörper nur
noch bedingt Beziehung: er wird dem Baumeister zur Hauptsache
— ein bedenkliches Symptom, weil damit die organische Entwick-
lung von innen nach außen aufhört. Die Städte wetteiferten, jede
wollte den höchsten, kunstreichsten Turm haben, eine Schauarchi-
tektur, womit sich prahlen ließ. Die Besteigung des Turmes wurde
ein Anreiz für Heimische und Fremde. Daraus erklären sich die
kunstreichen Treppen außen an den Turmkanten, wie man sie in
Ulm und Straßburg findet. Hier offenbart sich das Übermäßige der
gotischen Weltanschauung. In vielen Fällen sind die Türme nicht
fertig geworden und dort, wo der Helm beginnen sollte, mit einer
Haube notdürftig abgedeckt worden, weil das Riesenunternehmen
nicht zu Ende geführt werden konnte. Auch die Masse der Türme ist
bis zur Durchsichtigkeit aufgelockert; sie ist durchbrochen von hohen,
nicht verglasten schlanken Spitzbogenfenstern, sie ist umgürtet mit
reich geschmückten Galerien, sie endet in spitzen Helmen, die einem
Steinfiligran gleichen und an denen Kantenblumen und Krabben
wie trillernde Kadenzen zur abschließenden Kreuzblume hinauf-
laufen. Mit vielen Spitzen sticht der Turm jäh in den Himmel.
Sucht man Vergleiche, so denkt man an Indien und China. Unten
sind überall Nischen ausgehöhlt, und in jeder steht, unter einem
kronenartigen Baldachin, die Gestalt eines oder einer Heiligen. Über
dem Hauptportal, das die Menge suggestiv zum Eintritt auffordert,
schwingt sich eine in lauter Maßwerk aufgelöste Fensterrose. Der
steil noch übergiebelte Spitzbogen des Hauptportals verjüngt sich



Freiburg i. Br., Münster, Nordwestansicht über den Dächern



Landshut, „Altstadt“ mit Rathaus und St. Martin

nischenartig nach innen und beherbergt in seinen rippenförmig gegliederten Leibungen eine Welt von Gestalt, ganze Geschlechter von Heiligen, nebeneinander und übereinander, alle unter kleinen Kronendächern, auf zierlich geschmückten Postamenten, rhythmisch den Gurten der Wölbung folgend und wie von der Architektur unmittelbar geboren. Der Stein scheint Leben und Form auszuschwitzen, das Ganze ist wie ein Symbol der biblischen Schöpfungsgeschichte. Rings am Dach des Kirchenschiffes hockt auf Konsolen, Pfeilern und Galerien ein ganzes Bestiarium von teuflischen Wasserspeiern, Dämonen aus der vorchristlichen Zeit, die hier eingefangen sind und grinsend, fletschend in die engen Gassen der gotischen Stadt herabdrohen. Höllenstimmung und Himmelsahnung! Das Ganze gleicht dem tropischen Leben eines Urwaldes. Ein Unerhörtes ist verwirklicht. Nie wurde dem Stein von einem Baustil mehr abgefordert, nie ist ihm mehr abgewonnen worden; und nie wurde mit Schwierigkeiten so überlegen gespielt.

Alles Fanatische aber neigt der Manier zu. Sie lag embryonisch schon in der Gotik bei ihrer Geburt. Im fünfzehnten Jahrhundert trat der Stil, nachdem die Stadien der Frühgotik und der Hochgotik absolviert waren, in die Phase der Spätgotik. Ihr ist in Deutschland der Name Sondergotik gegeben worden. Die Leidenschaft hatte nachgelassen; an ihre Stelle trat Formendogmatik und Manierismus. Das Funktionelle wurde nun experimentell übertrieben. In den Hallenkirchen, die zur Norm wurden, entartete der Spitzbogen zu den seltsamsten Gebilden. Das Rippensystem wurde Selbstzweck; es kam das Sterngewölbe auf, das Netzgewölbe, der Korbbogen, der Kielbogen, sogar der herabhängende Bogen. Zugleich wurde der Vertikalcharakter der Form durchkreuzt. Emporen hemmten den Auftrieb, Brüstungen, Galerien, Gesimse wurden beliebt, die hohen schmalen Fenster wurden geteilt und zweigeschossig ausgebildet. Das Struktive verwandelte sich in ein Dekoratives, wie überall, wo das Formale erhalten bleibt, wenn sich der Geist bereits verflüchtigt hat. Die Formen entwickelten sich asymmetrisch ins Barocke, und es entstand das, was die Franzosen „Style flamboyant“ nennen. Auch die ersten Renaissanceelemente tauchten

auf. Der große Formenstrom der Hochgotik teilte sich und löste sich auf in Einzelrinnsale. Dem Baumeister wurden alle Formen gleich wichtig und darum auch gleich unwichtig; dem künstlerischen Tun fehlte die Richtungskraft. Die Formen wurden blasig, spitz, dornig, verschnörkelt, kurz aus dem organischen Stil wurde etwas wie ein Vexierstil, und in das groß Volkhafte der Gotik mischten sich Züge des bürgerlich Philisterhaften.

Was von der Neuartigkeit und Einzigartigkeit der Gotik gesagt worden ist, gilt mehr für das westliche und südliche als für das nördliche Deutschland. Denn im Norden bildete sich als Sonderstil die Backsteingotik aus. Ihr aber verwehrte schon das Material die konstruktiven Kühnheiten und Künstlichkeiten der in Haustein ausgeführten gotischen Dome. Die Backsteingotik hat, um der geringeren Tragkraft der Pfeiler willen, niemals ganz auf die Wand verzichten können, das heißt, sie ist nicht so weit in der Auflösung des Raums gegangen. Sie hängt enger noch mit der romanischen Bauweise zusammen, und sie weist sichtbar auch hinüber zum Profanbau, vor allem zum Wehrbau, zur Burg. Der Eindruck des Schlichten und Geschlossenen wird verstärkt, weil der Zierat sparsam auftritt und auf Form und Material des Backsteins Rücksicht zu nehmen hat, weil damit ein fester Maßstab und eine Beschränkung der Schmuckmotive gegeben ist. Die Farbigkeit des Materials, das Farbenspiel der glasierten Ziegel gibt den Bauten auf der anderen Seite bei aller Monumentalität etwas Volkskunsthafes. Auch hier erweist sich der Stilgedanke der Gotik als wandlungsfähig; in Deutschland bildet er so viele provinzielle Spielarten aus, daß er ganz dezentralisiert erscheint.

Zum Wesen des Gesamtkunstwerkes der Gotik gehört es auch, daß der Stilwille den ganzen Profanbau umfaßt: den Wehrbau, die Burg und den Aufbau der gotischen Stadt.

Angesichts der Burgen kommt für die Heutigen die Romantik des Ruinenhaften hinzu. Es gab zwei Arten von Burgen: die Höhenburgen und die Wasserburgen im Tiefland. Beide hatten architektonisch das Problem zu lösen, den Wehrbau mit dem Wohnzweck zu vereinigen. Eindrucksvoll im künstlerischen Sinn sind sie, weil sie einer-

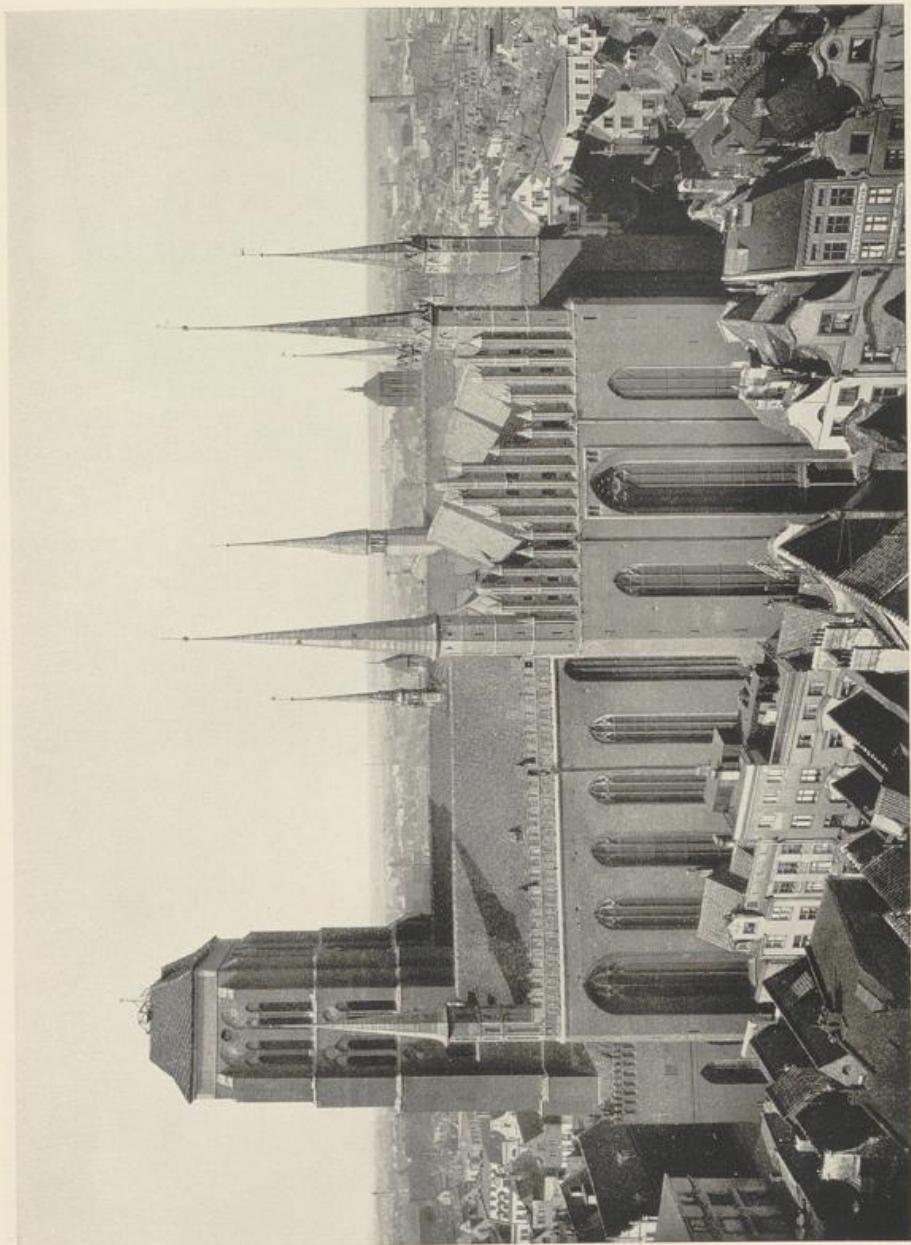
seits zu Verteidigungszwecken nützlich gebaut wurden, und weil anderseits die Wehrformen bewußt übersteigert worden sind, um den Feind zu schrecken, das heißt um eine Wirkung auf das Gemüt auszuüben. Die Baukunst wird diesen Aufgaben gegenüber zu einer Halbkunst, die noch heute zu wirken weiß. Die besten Burgenbauten des deutschen Mittelalters hängen sichtbar zusammen mit Anregungen aus Byzanz und dem Orient, aus Palästina, wo große befestigte Lager für die Kreuzfahrer errichtet wurden. Diese Formen des Orients gehen ihrerseits auf römische Urbilder zurück. Eine künstlerische Entwicklung hat der Burgenbau dann nicht eigentlich genommen; auch machte die Erfindung des Schießpulvers ihn bald illusorisch. Es kam zu einer Verwandlung: aus der Burg entstand das Schloß. Die formale Wucht und Größe des italienischen und südfranzösischen Burgenbaues ist in Deutschland kaum je erreicht worden; nur im preußischen Kolonialland gibt es Beispiele, die aufs glücklichste ein ritterliches und ein geistliches Element vereinigen und eine Synthese darstellen von kirchlicher Baukunst, Palaststil und Klosterbau. Die Burgen oder deren Ruinen in Thorn, Rehden, Marienburg usw. sind Zeugen dafür.

Eine Großtat des gotischen Geistes ist der Städtebau; die gotische Stadt ist ein bewunderungswürdiges Gemeindegewerk. Sie ist nicht nur von selbst aus den Bedürfnissen gewachsen, sondern sie ist künstlerisch bewußt ausgebildet worden. Es läßt sich noch heute verfolgen, in deutschen Städten, deren Entwicklung im fünfzehnten Jahrhundert abgeschlossen worden ist, wie in Rothenburg, Nördlingen, Dinkelsbühl usw. und die innerhalb ihrer alten Umwallungen lebendig im alten Gehäuse weiterleben. Wer den mehrmals erweiterten Grundriß lesen kann, liest ein Stück Geschichte. Die gotische Stadt entwickelte sich von der Burg, vom Bischofssitz, vom Kloster aus wie ein Lebewesen, mit Kirchen, Spitälern, fürstlichen Absteigequartieren, Rathäusern, Tanzhäusern, Gildenhäusern, Zeughäusern, Korn- und Kaufhäusern, Speichern, Patrizierwohnungen, Handwerkerhäusern, Marktplätzen, Straßen, Thoren, Mauern, Brunnen, Brücken und den reichlich im Innern vorhandenen Freiflächen. Die Befestigungen schlossen Gärten, Felder und Wiesen ein; sie um-

säumten Marktplätze, Hauptstraßen, die von Tor zu Tor führten, Flußläufe und Baublocks mit fester Randbebauung, die von schmalen Wohnstraßen aufgeschlossen wurden. In diesem Stadium spürt man deutlich ein städtebauliches Vorherbestimmen, eine Ordnung, die ebensowohl das Nützliche wie das Schöne im Auge hatte. Die Hauptstraßen wurden in ihren Führungen und Abmessungen von den Gemeinden bestimmt, wogegen die Geländeerschließung wohl beaufsichtigt wurde, sonst aber der privaten Initiative überlassen blieb. Was heute in den Stadtgrundrissen noch ornamental wirkt: das klare Rund des Stadtkerns, die bewußt eindrucksvolle Führung der Straßen, die gute Anordnung der Kirchen und Repräsentationsgebäude, das geht zu großen Teilen auf mittelalterliche Stadtbau-gesinnung zurück. Groß ist die Mannigfaltigkeit der Hausformen. Da sind Holzhäuser, Fachwerkhäuser mit schön geschnitztem Gebälk und Patrizierhäuser mit steinernem Zierrat. Bevorzugt wird die hohe schmale Fassade mit betontem Giebel, die dem gotischen Steil-drang entspricht, aber auch der uralten Fluraufteilung folgt. Die Rathäuser mit Bürgersaal, Gerichtssaal oder Festsaal sind repräsen-tativ hervorgehoben; sie liegen am Marktplatz und vor dem Portal wacht oft ein gewappneter Roland über die Marktgerechtsame. Manches Rathaus dieser Art ist erhalten; es sind kleine Wunderwerke bürgerlicher Baukunst darunter. Alles Einzelne aber wird zum Glied einer Ordnung. Die Einheitlichkeit des Formempfindens, bis zum kleinsten kunstgewerblichen Gegenstand, ist vollkommen. Es genügt die Betrachtung der zierlich schönen Brunnen jener Zeit mit krönender, segnender Maria, um zu erkennen, in welcher Weise die Formenwelt der Gotik schlechterdings alles umfaßte und alles sym-bolisch erscheinen ließ. Alles wuchs aus einer einzigen Wurzel: das Heilige und Profane, das Nützliche und Schöne. Niemals war Deutschland im Künstlerischen vielfältiger in der Einheit.

*

Die Baumeister dieses gotischen Gesamtkunstwerkes waren nicht mehr Geistliche, nicht Angehörige von Orden und Klöstern, sondern Bürger, denen das Bauen nun ein Beruf geworden war. Auch



Danzig, Marienkirche vom Rathausurm gesehen



Stralsund, Nikolaikirche. Südwestansicht

darin hatten sich die Verhältnisse grundsätzlich gewandelt. Es war freilich unmerklich geschehen. Wie unter den geistlichen Baumeistern des romanischen Stils bereits bürgerliche Professionisten gewesen waren, so gab es jetzt unter den bürgerlichen Baumeistern der Gotik hin und wieder noch Geistliche. Eben dieses beweist jedoch, daß sich das Schwergewicht verlagert hatte. In den Städten waren die Zünfte mächtig geworden; die in Bauhütten, Baulogen oder Steinmetzhütten sich vereinigenden Baumeister aber bildeten ebenfalls eine Zunft.

Die Handwerkszünfte entstanden mit innerer Notwendigkeit, als die Zeit von der agrarischen Wirtschaftsform zu gewerblichen Erwerbsformen überging und die handwerkliche Arbeit sich ganz oder zum größten Teil vom Hofrecht, vom herrschaftlichen Hofdienst, das heißt von den Formen einer bedingten Hörigkeit befreite. Die Entstehungszeit der Zünfte liegt zwischen 1150 und 1250. Ihr Zweck war, den Handwerkerstand in die neuen ständischen und städtischen Organisationsformen einzufügen, ihm die Macht zu verschaffen, sich zu behaupten, vor allem gegenüber dem Patriziat, und am Staatsleben teilzunehmen; im Prinzip der Zünfte lag es, sich einem strengen Zwang zu unterwerfen, um selbst Zwang ausüben zu können, um die Konkurrenz zu regeln, gute Arbeit und Standeshhre zu fördern, Arbeitspolitik zu treiben und den regen Erwerbstrieb nicht nur in den Dienst wirtschaftlicher, sondern auch sittlicher Ziele zu stellen.

Solche Grundsätze waren besonders beherzigenswert für die Zunft der Baumeister, weil diese in erster Linie dem Kirchenbau verpflichtet war, die Arbeit darum als Dienst am göttlichen Werk auffaßte, und unter den Zünften einen Vorrang einnahm. Der Unterschied zwischen den Bruderschaften der Baumeister und denen der anderen Handwerker war so groß, daß die Bauhütten nicht eigentlich den Zünften zugezählt wurden. Bauhütten waren, materiell gesprochen, die Gebäude, die zuerst auf dem Bauplatz einer Kirche errichtet wurden, um den Baumeistern und Werkarbeitern Unterkunft- und Arbeitsräume zu schaffen. Das Wort ist dann in einem übertragenen Sinne benutzt worden, so daß es nicht nur den In-

nungsgedanken umfaßt, sondern auch den Begriff der Bauschule, in der Lehrlinge von Grund auf in meist fünfjähriger Lehrzeit ausgebildet wurden. Auch insofern nahmen die Bauhütten eine besondere Stellung ein, als ihre Mitglieder wenig seßhaft waren. Die Bauhandwerker der Gotik waren Wandernde, die dorthin zogen, wo sie gebraucht wurden, wo eine Kirche begonnen oder vollendet werden sollte, wenn durch Kollekten und Schenkungen genug Geld zusammen gekommen war. Die Freizügigkeit war sogar international. Es gab freilich auch schon seßhafte, angestellte Ratsbaumeister, und diese werden mit einem festen Stab von Gehilfen und Lehrlingen gearbeitet haben; für besondere Aufgaben aber wurde einer der Fahrenden, ein bekannter Meister berufen; und dieser wird Wert darauf gelegt haben, die vertrauten Mitarbeiter selbst zu wählen oder mitzubringen.

Vom Betrieb der Bauhütten wissen wir nicht viel. Von einzelnen Baumeistern, die zum Teil doch Träger berühmter Namen waren, wissen wir auch wenig. Das Skizzenbuch des wanderlustigen nordfranzösischen Baumeisters Villard de Honnecourt, das Federzeichnungen von Grundrissen, Entwürfen, Ornamenten, Maschinen und Notizen dazu enthält, das also als eine Vorlagensammlung des dreizehnten Jahrhunderts angesprochen werden kann, bleibt eine Ausnahme und läßt zudem die wichtigsten Fragen offen. Bekannt ist, daß Steinmetzhütten wie die in Straßburg, Magdeburg, Köln, Wien, Regensburg usw. im dreizehnten Jahrhundert schon manchen Gebrauch von den Handwerksgilden entlehnten, daß die Hütten über ganz Deutschland verbreitet waren und stets einen Zusammenhang wahrten; bekannt ist auch, daß diesen Hütten gewisse Vorrechte zugestanden wurden, wie das – von den Landesherren freilich oft bestrittene – Recht einer eigenen kleinen Gerichtsbarkeit, daß die Hüttenvorstände auf Kongressen zusammenkamen, um vereinheitlichende Bestimmungen zu treffen, daß in den Hütten feste Umgangsformen und Spruchregeln eingeführt waren, daß die Rangordnung vom Meister über den Parlier zu den Gehilfen und Lehrlingen reichte, und daß die Zahl der Lehrlinge beschränkt war. Bekannt ist endlich, daß die Bauhütten

sich folgerichtig aus alten Klosterschulen, wie zum Beispiel aus der Hirsauer Bauschule, entwickelt und stets etwas Klösterliches behalten haben, auch insofern als um Kunst und Handwerk gern ein Geheimnis gebreitet und den Eingeweihten ein „Mysterienschlüssel“ in die Hand gegeben wurde, ein Kanon der Formen und Proportionen, der nicht aufgezeichnet, sondern nur von Mund zu Mund weitergegeben wurde. Die Nachwelt hat hier aber mehr Geheimnis gesehen als vorhanden war, sie hat etwas Kabbalistisches in die Bauhütten hineingeheimnist, und später haben die modernen Freimaurerlogen sogar den Versuch gemacht, die eigenen humanitären Bestrebungen auf die mittelalterlichen Bauhütten zurückzuführen. Das wohlbehütete Handwerksgeheimnis der Bauhütten ist einfacher zu erklären. Der Verfasser dieses Buches hat in seiner Jugend ein der Kunst nahestehendes Handwerk erlernt und hat es auch noch als Gehilfe manches Jahr getrieben: er hat nie und nirgends Aufzeichnungen über die Arbeitsvorgänge seines Berufes gefunden. Und in diesem Fall sollte sicher kein Geheimnis daraus gemacht werden. So selbstverständlich die Lehren, Kunstgriffe und Überlieferungen in der Werkstatt, auf dem Bau vom Meister zum Gehilfen, vom Gehilfen zum Lehrling weitergegeben wurden und so sicher alle auf dem Boden von Traditionen standen, so wenig drang dieses alles über die Grenzen des Berufs hinaus. Die Außenstehenden interessierten sich einfach nicht dafür. Es gibt noch heute einen Handwerkskanon wie im Mittelalter, und er bleibt, in aller Öffentlichkeit, geheim. Der Unterschied ist, daß der Handwerks- und Kunstkanon des Mittelalters wertvoll war, und daß der moderne ziemlich wertlos ist. Praktische Erfahrung, sei sie handwerklicher, wissenschaftlicher oder künstlerischer Art, kann eben nur mündlich weitergegeben werden, weil nicht nur das Gehirn beteiligt ist, sondern auch die Hand. Die Arbeitsweise der gotischen Bauhütten aber war durchaus praktisch, auch dann, wenn sie tief ins theoretisch Wissenschaftliche oder Künstlerische reichte.

Ausschlaggebend war, daß die Bauhütten ideale Schulen waren. Der Lehrling unterrichtete sich auf dem Bauplatz; während er praktisch tätig war, lernte er zeichnen, modellieren und Modelle anfer-

tigen. So wurde ein allgemeines hohes Niveau erreicht, so wurde ein ganzes Geschlecht leistungsfähiger Arbeiter erzogen, das auch im Sittlichen Rückgrat hatte und die Würde der Arbeit fühlte. Ein Beweis dafür ist der Umstand, daß die Meister und Gehilfen ein persönliches Steinmetzzeichen besaßen, das sie nicht nur benutzten, um zur Lohnberechnung die von ihnen bearbeiteten Steine zu kennzeichnen, sondern das auch ein Namenszug war, und das den Forschern heute dazu dient, festzustellen, welche Bauteile bestimmten Meistern zuzuschreiben sind. Alle waren kollektivistisch dem Werk verbunden; die Meister aber konnten ein Höchstes leisten, da sie es mit lauter Persönlichkeiten zu tun hatten, die den Willen und die Fähigkeit hatten, sich dem Geist des Werkes frei unterzuordnen.

Der überlieferten Meisternamen sind nicht wenige. Doch tritt kaum eine Gestalt mit einem persönlichen Schicksal aus dem monumentalen Arbeitsprozeß, aus Reih und Glied der Genossen hervor. Die gotischen Baumeister sind nicht eigentlich namenlos; sie waren in ihren Kreisen sogar berühmt, man stößt auf Verhältnisse, die denen der Barockzeit nicht unähnlich sind. Nur wurde von den Künstlern literarisch nicht viel Wesens gemacht. Das Privatleben liegt im Dunkeln; die Meister bleiben namenlos, auch wenn ihre Namen bekannt sind. Überliefert ist meistens ein Rufname, dem die Geburtsstadt oder die Stadt, wo eine wichtige Arbeit ausgeführt worden war, angehängt wurde. Der Umfang der Tätigkeit war groß. Um so größer, als jeder Baumeister sowohl Sakralbauten wie Profanbauten übernahm, als er sich ingenieurhaft im Wehrbau betätigen konnte und oft auch Bildhauer, Zeichner und Kartonmaler für Glasfenster war. Was freilich nicht ausschloß, daß es für alle diese Arbeiten auch mehr spezialistisch ausgebildete Künstler gab.

Wirklich volkstümlich ist nur ein einziger Name eines gotischen Baumeisters geworden: der Name Erwins von Straßburg, der auch von Steinbach genannt wird. Dieser Ruhm geht zurück auf jenen Hymnus des Straßburger Münsters, den der junge Goethe uns geschrieben hat. Die geschichtliche Wahrheit sieht allerdings anders aus. Es war für Goethe unmöglich, die sehr komplizierte Baugegeschichte des Straßburger Münsters schon zu übersehen. Biographisch

ist von Erwin wenig bekannt. Er wird im Jahre 1284 zuerst in Straßburg genannt und ist 1318 gestorben, wie die Inschrift seines Leichensteins aussagt. Am Bau des Straßburger Münsters hat er einen verhältnismäßig bescheidenen Anteil. Unmittelbar vor ihm haben zwei Meister Rudolf, Vater und Sohn, am Langhaus gebaut; beide waren in Frankreich tätig gewesen. Bestätigt ist, daß Erwin für die Westfassade mit den beiden berühmten Türmen entscheidende Bauzeichnungen angefertigt und danach zu bauen begonnen hat. Von den unteren Teilen der Turmfassade ist Erwins großes Talent abzulesen. Ein Sohn Erwins, Johannes, hat die Katharinenkapelle des Münsters gebaut. Unter der Leitung des Vaters und des Sohnes war die Straßburger Bauhütte berühmt und einflußreich. Neben Johannes, der 1339 starb, werden noch drei andere Söhne namhaft gemacht.

Als der Baumeister des Kölner Doms wird Magister Gerard in einer Urkunde des Jahres 1257 genannt. Das Vorbild des Kölner Doms, dem Grundrisse und der Ausgestaltung des Inneren nach, ist die Kathedrale von Amiens. Es scheint, als hätte Meister Gerard vor seiner Tätigkeit in Köln nicht nur in Amiens gearbeitet, sondern als hätte er den Bau der französischen Kirche entscheidend beeinflußt. Beglaubigt ist, daß er in Köln am Chor gebaut hat. Sowohl in Amiens wie in Köln ist ein Äußerstes gewollt, jedoch in einer etwas kühlen und trockenen Weise. Die Sonderart der systematisch denkenden deutschen Gotik vertritt dieser Meister besonders aufschlußreich. Er starb um 1300 und hinterließ vier Söhne, die Geistliche wurden.

Persönlicher tritt Meister Ulrich aus Ensingen hervor, der im Jahre 1350 geboren war und im Jahre 1419 als Münsterbaumeister von Straßburg gestorben ist. Er war — als vierter Bauleiter — der Hauptmeister beim Bau des Münsters in Ulm, wofür er 1392, wahrscheinlich als Nachfolger eines Meister Parler, berufen worden war. Ein hervortretender Zug seines Wesens war eine fortreibende aber auch unbedenkliche Unternehmerkraft. Als er nach Ulm gerufen wurde, verwarf er die Pläne seiner Vorgänger — was ungewöhnlich war —, verdoppelte die Länge des Mittelschiffs, verwandelte die

geplante Hallenkirche in eine Basilikaanlage, nahm die Seitenschiffe aber ebenso breit wie das Hauptschiff, und steigerte alles gewaltsam in die große Abmessung. Es kam auf einen Wettlauf mit Straßburg und Köln hinaus; das Münster sollte, wie ein Stadtwitz der ehrgeizigen Ulmer sagte, „das Straßburger Futteral“ werden. Die Kirche faßt etwa dreißigtausend Besucher; die Stadt hatte damals aber nur zwölftausend Einwohner. Meister Ulrich hat in seiner Jugend am Mailänder Dom gearbeitet, an dieser „größten Pfarrkirche der Welt“. In Ulm begann er nicht nur am Langschiff zu bauen – den Chor fand er fertig vor –, sondern gleich auch am Turm, um seinen Plan zu sichern. Im Jahre 1400 begann er daneben den Bau der Frauenkirche in Eßlingen. Dann wurde er nach Straßburg berufen, wo die Einwohner ebenfalls sehr hohe Türme haben wollten. Doch behielt er die Oberleitung in Ulm bis zum Jahre 1417. In Straßburg hat er an dem ausgeführten Turm von der großen Plattform ab gebaut, ist aber schon vor dem Beginn des Helmbaus gestorben; dieser durchbrochene Helm ist von Johannes Hültz aus Köln nach anderen Plänen vollendet worden. Der Kunstforschung gilt Meister Ulrich als genial, aber auch als eigenwillig, launisch und gewaltsam. Er spielte gern mit Babelgedanken.

Wie man sieht, war der Baumeisterberuf oft erblich: es bildeten sich Baumeisterfamilien und diese versippten sich. Die Familie der Ensingen ist ein Beispiel. Ulrich von Ensingen hinterließ drei Söhne und eine Tochter. Der Sohn Kaspar war Gehilfe des Vaters beim Turmbau in Straßburg; er starb um 1430. Der Sohn Matthäus wurde 1390 in Ulm geboren und ist dort im Jahre 1463 gestorben. Er arbeitete ebenfalls in Straßburg, und wurde dann nach Bern berufen, wo er ein viertel Jahrhundert lang den Bau des Münsters leitete. Er war auch sonst noch in der Schweiz tätig. Im Jahre 1446 wurde ihm die Oberleitung der von seinem Vater begonnenen Frauenkirche in Eßlingen übertragen. Schließlich wurde er Münsterwerkmeister in Ulm und förderte auch dort den Bau seines Vaters. Der dritte Sohn Matthias arbeitete als Parlier unter der Leitung seines Bruders Matthäus in Eßlingen. Die Tochter endlich heiratete den Baumeister Hans Kun, der im Jahre 1417, beim

Abgang Ulrichs, die Oberleitung in Ulm erhalten hatte. Damit erschöpfte sich die Familientätigkeit aber noch nicht: Matthäus hatte wiederum drei Söhne, die alle Baumeister wurden und zum Teil die Arbeiten des Vaters fortführten. Ein Münsterbau wie der in Ulm, war wie ein Lebewesen, das während vieler Jahrzehnte langsam wuchs und mehrere Geschlechter von Baumeistern verbrauchte.

Ein anderes Beispiel einer weitverzweigten Baumeisterfamilie bildeten später die Böblinger. Der Stammvater war Meister Hans Böblinger d. Ä., der um 1420 geboren war, im Jahre 1435 schon in Konstanz arbeitete und 1439 in württembergische Dienste trat. In Eßlingen wurde der Fröhreife, auf Empfehlung des Meisters Matthäus Ensingen, Parlier am Bau der Frauenkirche und Oberleiter nach Matthäus' Tode. Er kam schnell zu Ruhm und zu Aufträgen. Auf dem Steinmetztag in Regensburg im Jahre 1459 unterschrieb der Neununddreißigjährige schon an fünfter Stelle, auf dem Steinmetztag in Speyer im Jahre 1465 stand seine Unterschrift an zweiter Stelle. Er starb 1482 und wurde in der von ihm mächtig geförderten Eßlinger Frauenkirche begraben. Fünf Söhne — Hans, Matthäus, Marx, Lux und Dionysius — waren Baumeister; sie halfen dem Vater und arbeiteten in Köln, Eßlingen, Frankfurt, Konstanz usw. Matthäus Böblinger hatte zeitweise die Oberleitung des Ulmer Münsters. Dort zeigten sich im Jahre 1492 Risse im Turm, weil er ungenügend fundamentiert worden war. Die Schuld hatte der eilig vorwärtsstürmende Meister Ulrich Ensingen gehabt; die Vorwürfe richteten sich jedoch, wie es so der Welt Lauf ist, gegen Matthäus Böblinger, der daraufhin der Stadt verwiesen wurde. Eine Tochter Hans Böblingers heiratete zuerst einen Baumeister Stefan und nach dessen Tode einen Baumeister Martin von Diessen.

Aufschlußreich für die Berufsauffassung der gotischen Zeit ist auch die Familie der Parler, ein Name, der von Parlier abgeleitet worden ist. Der Stammvater, Meister Heinrich d. Ä. stammte aus Schwäbisch-Gmünd; er war dort im ersten Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts Magister einer Bauhütte und hat vielleicht am Chor in Ulm gebaut. Von ihm zweigen zwei Linien ab, eine süd-

deutsche und eine böhmische. Böhmen stand damals mit Süddeutschland, vor allem mit Nürnberg, in enger Beziehung. Hauptmeister der Familie wurde Peter Parler, der in Prag ansässig war, dort als „germanus magister“ bezeichnet wurde, – im Reich hieß er der „Junker von Prag“ – den Dombau und den Bau der Moldaubrücke leitete, etwas wie ein Diktator des böhmischen Bauwesens war und im Jahre 1399 starb. Er hat in zwei Ehen viele Söhne gezeugt, die alle Baumeister wurden und auch ihrerseits wieder Kinder hinterließen, die den Beruf des Vaters ergriffen. Sie werden von den Kunsthistorikern, um sie untereinander und von den süddeutschen Verwandten zu unterscheiden, wie eine Fürstendynastie behandelt. Es ist die Rede von einem Johann dem Ersten, dem Zweiten, dem Dritten und Vierten, von ebensovielen Baumeistern, die Heinrich heißen, von mehreren Michael usw. Man mag die natürliche Kraft der Tradition ermessen, wenn sie in dieser Weise getragen wurde von großen Baumeisterfamilien, die sich mit anderen Familien dann noch versippten. In diesem Fall haben sich die Parler mit denen von Ensingen vermischt. Die Baumeisterfamilien wurden zu Trägern einer ganzen Kultur, zu Exponenten des Stilgedankens.

Eine wichtige Baumeisterfamilie des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts sind die Roritzer. Drei Generationen dieser Familie haben an dem im weiten Umkreise der Donaulandschaft einflußreichen Regensburger Dom gebaut.

Schon Wenzel Roritzer, der im Jahre 1419 starb, ist in Regensburg tätig gewesen. Seine Witwe heiratete Andreas Engel, der in den Jahren 1436 bis 1453 Dombaumeister in Regensburg war. Es bestand ein Zusammenhang zwischen Wenzel und der Prager Familie der Parler; jedenfalls haben Steinmetzen der Parler-Hütte unter Wenzels Leitung am Dom gearbeitet. Auch wirkte sein Einfluß zur Straßburger Bauhütte hinüber.

Sein Sohn Konrad Roritzer, der um 1475 starb, wurde um 1456 „Obristmeister“ in Regensburg, nachdem er als Werkmeister am Chor der St. Lorenzkirche in Nürnberg tätig gewesen war. Er wurde auch, nach seinem Stiefvater, Konrad Engel genannt. Im Jahre 1462 gab er ein Gutachten für den St. Stephansdom in Wien



Greifswald, Marienkirche. Vom Marktplatz gesehen



Prenzlau, Marienkirche. Nordostansicht

ab. Sein Hauptanteil in Regensburg ist das zweite und dritte Geschöß des Nordturms.

Ein Sohn Konrads hieß Matthäus Roritzer. Zuerst arbeitete er bei seinem Vater in Nürnberg und erwarb dort den Meistertitel. Während seines Wanderjahres war er bei Hans Böblinger in Eßlingen. Im Jahre 1485 wird er in Regensburg als Turmbaumeister genannt. Auf ihn kommt dort das Mittelstück der Fassade und das obere Geschöß des Nordturms. Nebenher war er ein berühmter Buchdrucker. Dem Eichstätter Fürstbischof widmete er sein selbstgedrucktes „Büchlein von der fialen Gerechtigkeit“. Er starb um 1495.

Ein anderer Sohn Konrads und Bruder des Matthäus war Wolfgang Roritzer, der Turmbaumeister und Bildhauer genannt wird und im Jahre 1514 starb. Er war unter der Leitung des Bruders in Regensburg tätig und wird dort im Jahre 1495 als Dombaumeister genannt. Er starb auf dem Schaffot, als Rädelsführer der Parteigänger für Herzog Albrecht den Vierten von Bayern vom kaiserlichen Kommissär angeklagt und verhaftet. Auch er hinterließ den Dom noch unfertig.

Sein Nachfolger war Erhard Heidenreich, der 1524 in Regensburg starb. Er hat in den Dombau schon Renaissanceformen gebracht. In einen Streit geriet er mit dem schon der Renaissancezeit zugehörenden Hans Hieber, als dieser auf einem Platz, wo ein Gnadenbild von Erhard Heidenreich stand, seine Kirche „Zur schönen Maria“ plante. Ein Sohn, Ulrich Heidenreich, war dann in den Jahren 1524 bis 1536 Baumeister am Regensburger Dom.

Daneben können noch einige andere Namen genannt werden. Meister Jörg Ganghofer hat zuerst am Ulmer Münster gearbeitet, ist in der Folge aber ein ausgesprochen bayrisch empfindender, schmucklos, solide, fast im Sinne norddeutscher Ziegelgotik bauender Stadtbaumeister in München geworden. Er hat die Münchner Frauenkirche gebaut und hat der Stadt mit den beiden stumpfen Türmen das Wahrzeichen gegeben. Eine reiche Bautätigkeit entwickelte in Landshut, Straubing, Wasserburg, Salzburg usw. Meister

Hans Stettenheim von Burghausen († 1431). Konrad Heinzelmann († 1454) kam von Ulm nach Nördlingen und Rothenburg als Parlier. In Nürnberg baute er von 1439 ab am Chor von St. Lorenz, fünfzehn Jahre, bevor Konrad Roritzer dort tätig war. Er war ein Baumeister, der Ansehen genoß. Ein Meister Arnold, der im Jahre 1440 starb und landesherrlicher Werkmeister und Berater in Sachsen war, und der der Albrechtsburg in Meißen die endgültige Gestalt gegeben hat, ist dann kaum noch ein Gotiker; er steht schon halb in der Renaissance. Das gilt noch mehr von der großen Familie der Beheim, die in Nürnberg ansässig war und deren Glieder bauend die Gotik endgültig zur Renaissance hinüberführten.

Solche biographischen Hinweise machen in einem Punkte wenigstens den Baubetrieb der Gotik anschaulicher. Das Entscheidende für die Forschung sind die Kontrakte mit den Stadtverwaltungen. Es wird erkannt, wie die Bauaufgaben von Hand zu Hand weitergegeben werden. Überall ist persönliches Talent beteiligt; doch wird davon nicht viel Wesens gemacht. Talent und Können sind selbstverständlich und werden nicht besonders erwähnt. Nicht selten steht die größte Begabung am Anfang; sie zwingt Söhne und Enkel dann zur Gefolgschaft durch die Macht des Beispiels. Sucht man nach Vergleichen auf anderen Arbeitsgebieten, so denkt man ungezwungen nicht nur an die Maler- und Bildhauerfamilien der Renaissance, sondern auch an die Musikerfamilie der Bache, mit dem großen Johann Sebastian an der Spitze, im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, oder an Schauspielerfamilien im neunzehnten Jahrhundert. An den Baubetrieb der Barockzeit wird man immer wieder erinnert. Die Baumeister der gotischen Bauhütten veranschaulichen, wie die Stetigkeit der Stilentwicklung in einer natürlichen Weise gesichert wurde; sie bekräftigen auch, was in der Einleitung vom Beruf des Baumeisters gesagt worden ist. Sie alle stehen in einer Reihe, sie alle empfangen so viel wie sie geben. Wo sie aber durch ungewöhnliche Begabung mehr hervortreten, da scheint der Zeitstil durch sie erst seinen Sinn und sein ewiges Leben zu empfangen.

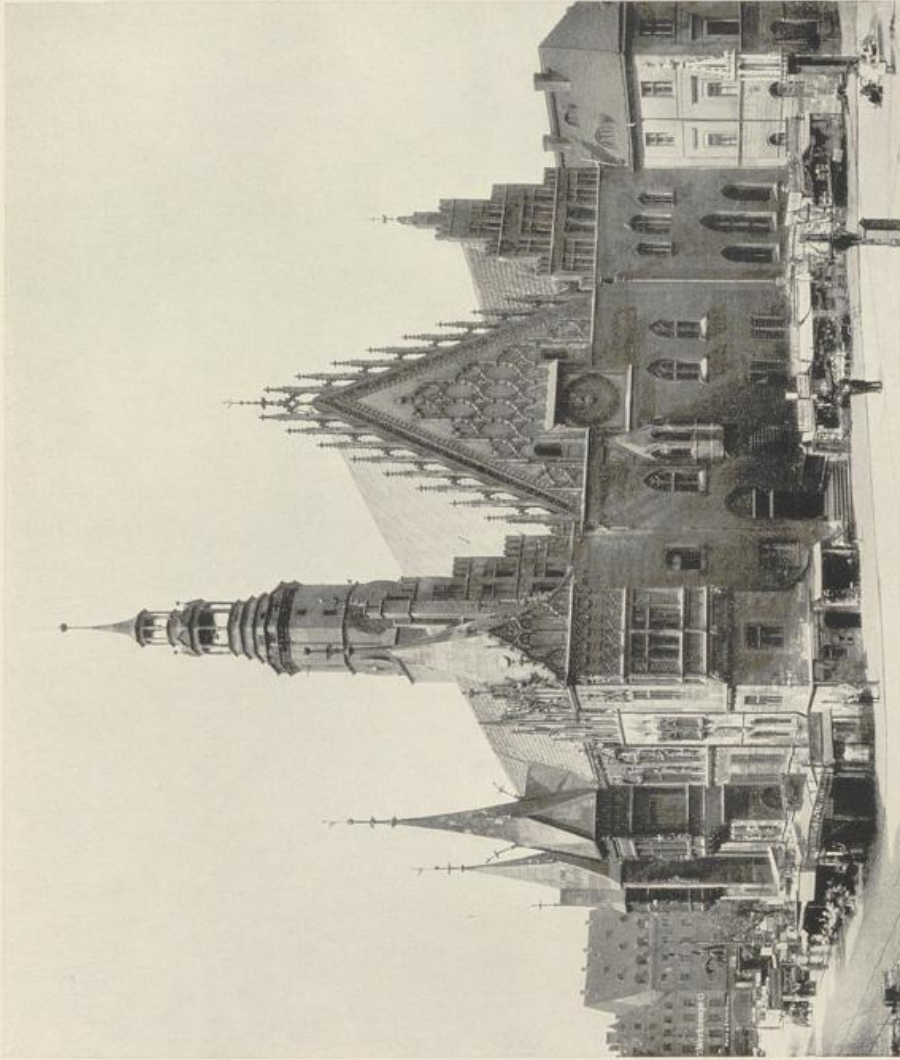
*

Zwei der berühmtesten gotischen Bauwerke in Deutschland zeigen die ganze Spannweite des Stils. Beide stehen am Rhein: das Münster in Straßburg und der Dom in Köln.

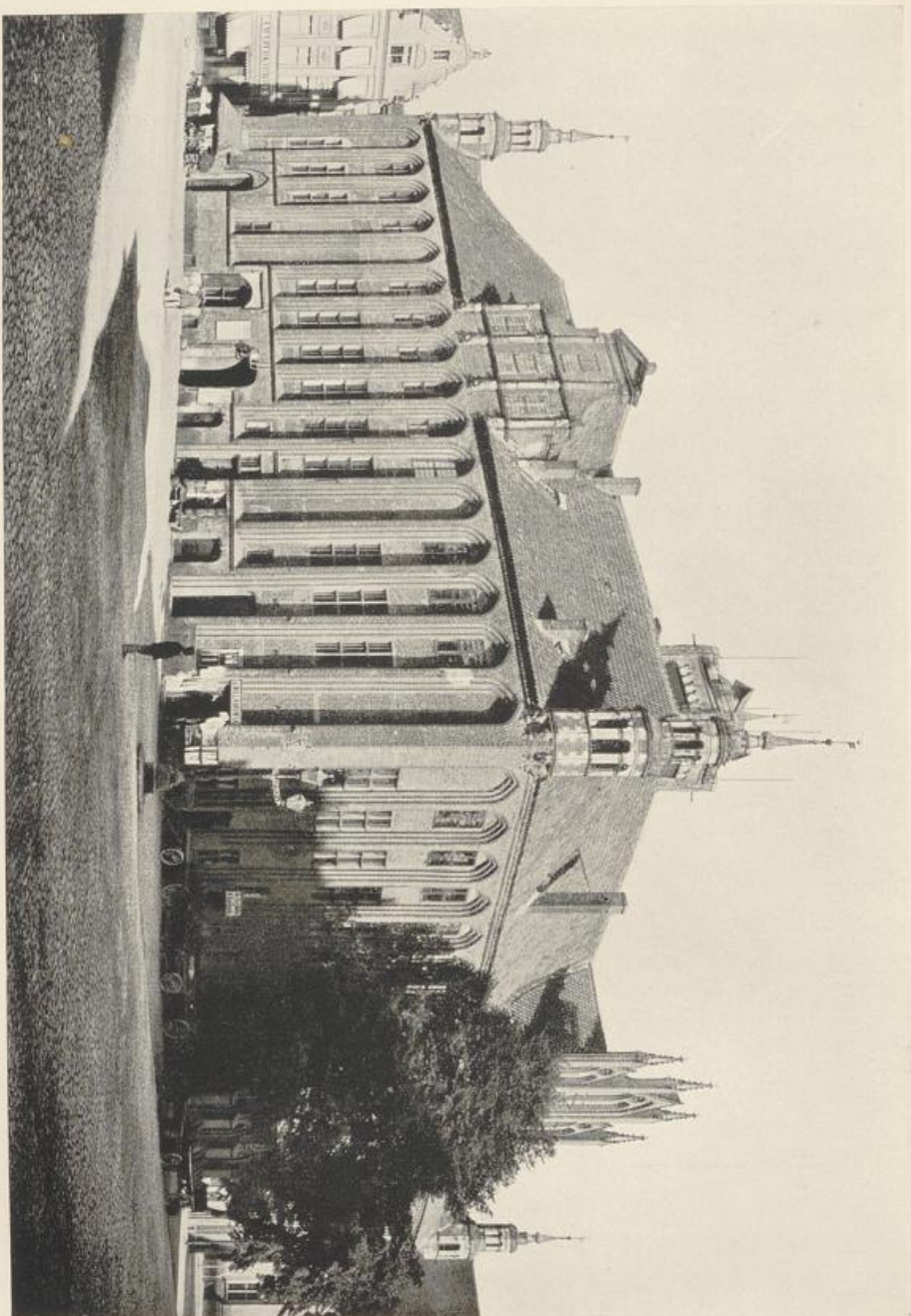
Das Straßburger Münster hat eine lange und verworrene, von mehreren Bränden unterbrochene Baugeschichte. Die Krypta, der schön aufgetreppte Chor, das Querschiff und der herrlich in sich selbst kreisende Vierungsturm, auf alten Fundamenten errichtet, gehören noch der Romanik des dreizehnten Jahrhunderts an. Trotz der Nähe des in diesen Jahrzehnten schon gotisch bauenden Frankreichs. Diese Bauteile singen der Romanik ein hohes Lied; sie schaffen einen festlich erhabenen und feierlichen Raumeindruck von unvergänglicher Wirkung. Das Langhaus sodann ist gotisch. An ihm und an den Türmen hat Meister Erwin gebaut und sein Meisterstück geliefert. Die Westtürme, von denen der eine – wie von einigen Forschern behauptet wird, mit Absicht – unvollendet geblieben ist, gehören zu den reichsten Schöpfungen deutscher, von französischem Einfluß beflügelter Gotik. Es ist eine klassische Gotik, die weithin als Beispiel gewirkt hat. Die Ausmaße der Kirche sind sehr groß; das Mittelschiff ist 16 Meter breit und 31,5 Meter hoch. Doch steht die unmeßbare Größe der meßbaren nicht nach. An Frankreich erinnert nicht sowohl die Einzelform als vielmehr die alle Formen beherrschende Mäßigung, die den Verhältnissen Klarheit gibt, und die die Horizontale stellenweis fast so stark wie in der Pariser Notre-Dame zur Geltung kommen läßt. An den Türmen ist lange gebaut worden. Im Jahre 1365 war das dritte Turmgeschoß von Meister Gerlach vollendet. Damals wurde die Bürgerschaft baumüde. Die Folge war, daß der Raum zwischen den beiden Türmen in der Höhe des dritten Stockwerks in unorganischer Weise ausgefüllt wurde. Im Jahre 1399 wurde dann, wie schon berichtet, Ulrich von Ensingen berufen, um den einen Turm wenigstens zu vollenden. Der von ihm stammende Bauteil reicht von der durch eine Galerie umgebenen Plattform bis zum Ansatz des Helmes, und erinnert mit den an den Ecken hinaufführenden schlanken Treppentürmen durchaus an den Turm des Ulmer Münsters, der ebenfalls von Ensingen gebaut worden ist. Der Helm,

der dann bis zum Jahre 1439 von Meister Hültz aus Köln ausgeführt wurde, zeigt ein vertikal betontes Spitzenwerk von fast barockem Charakter. Der Gesamteindruck der Türme ist getragen von Leichtigkeit und Heiterkeit; er wird erzeugt durch die Verkleidung des Turmkörpers mit leichtem Stab- und Maßwerk, das vor der reich durchfensterten Fassade eine zweite, ganz durchsichtige Fassade bildet. Besonders schön ist das große Mittelportal mit fünf Reihen von Heiligen — von dem Bildwerk der Kirche ist vieles freilich, das in der französischen Revolution zerstört wurde, im neunzehnten Jahrhundert erneuert worden —, die den Wölbungen folgen. Darüber kreist die prachtvolle Rose. Das Straßburger Münster ist eine ganze Kunstwelt, es ist, geschichtlich und künstlerisch betrachtet, ein Kosmos und ein Werk reicher aber besonnener sinnlicher Fülle. Kein anderes Denkmal der Gotik hat in Deutschland diese naive Würde. Meisterwerke der Skulptur steigern draußen und drinnen die Wirkung zu einer Höhe, daß im Betrachter eine Stimme spricht: hier oder nirgends ist Deutschland!

Unter den Sakralbauten am Oberrhein, die mit dem Straßburger Münster innerlich zusammenhängen, ist das Freiburger Münster einer der bedeutendsten. Diesem Bauwerk ist etwas Persönliches eigen, wie es so unverkennbar selten zutage tritt. Der Erbauer ist nicht bekannt. Der Name Erwins ist irrtümlich genannt worden; und Johann von Gmünd hat erst in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in Freiburg gearbeitet, nachdem das Entscheidende schon getan war. Wie in Straßburg, herrscht auch in diesem Bau die französische Mäßigung; das gotische System ist ebenso vorsichtig wie geistvoll angewandt worden. Einige Teile haben noch eine fast romanische Flächigkeit; und der einzige Westturm, der im Jahre 1270 begonnen wurde, ist in seinem viereckigen Unterbau bis zur Galerie ein fest geschlossener Kubus. Oben erst, wo er in ein Achteck übergeht, ist er gotisch durchbrochen und aufgelöst, mit einem zarten Gefühl für Form und Proportion, um pyramidenförmig in dem wundersamsten steinernen Filigranwerk zu enden, das wir in Deutschland besitzen. Nicht weniger vornehm wirken die beiden schlanken Emporentürme zwischen Querschiff und Chor, die oben vom Rund zum



Breslau, Rathaus



Thorn, Rathaus

Achteck übergehen. Anmerken ließe sich nur, daß die Architektur des Schiffes mit der des Hauptturmes nicht ganz überzeugend verbunden ist: der Turm hat zu viel Selbständigkeit, er springt zu herrschsüchtig vor.

Der Kölner Dom führt, künstlerisch gesehen, in eine andere Welt. Eine gewisse Enttäuschung, die sich beim ersten Sehen und bei jedem folgenden Anblick einstellt, darf nicht allein darauf zurückgeführt werden, daß das gewaltige Gebäude über den Bau des Chors, der unteren Partien des Langschiffes und eines der Türme, trotz einer Bauzeit von mehr als zweihundertfünfzig Jahren (begonnen im Jahre 1248, endgültig abgebrochen im Jahre 1508), nicht hinausgeführt werden konnte, und daß eine romantische Wallung im neunzehnten Jahrhundert, die in der Vollendung eine nationale Ehrenpflicht sah, nach alten Plänen aus dem vierzehnten Jahrhundert arbeitend, das über die Kraft des Mittelalters gehende Werk zu Ende geführt und so Modernes hineingebracht hat. Im letzten liegt das Unbefriedigende der Wirkung nicht darin, daß das reiche und ehrgeizige Köln mit dem Domplan seiner Großmannssucht ein Denkmal zu setzen unternommen hat, als es ein Weltwunder erstrebte. Und ausschlaggebend ist auch nicht das Unhistorische, das allzu Komplette der Wirkung, das durch das pedantische Fertigbauen der Neuzeit entstanden ist. Das Entscheidende für die Fragwürdigkeit im Künstlerischen ist vielmehr, daß dieser Dom ein Sieg des gotischen Systems sein sollte und tatsächlich auch in dieser Form geworden ist. Der Kölner Dom ist ein Triumph der Stilidee, nicht der künstlerischen Anschauung. Und darum eben ist auch er in einer besonderen Weise deutsch. Als im Jahre 1322, nach vierundsiebzigjähriger Bauzeit, der Chor fertig war und provisorisch für den Gottesdienst abgeschlossen wurde, war das künstlerisch Beste schon getan. Die frühgotischen Formen des Chors sind die einzigen, die unmittelbar sprechen. Sie würden übrigens noch vernehmlicher sprechen, wenn moderne bürgerliche Romantik die Kirche nicht mit hohem Gebüsch sentimental umpflanzt hätte, so daß das Auge die Formen nicht bis zum Fundament verfolgen kann. Im Jahre 1325 wurde das Langhaus, im Jahre 1380 der Südturm in Formen der

klassischen Hochgotik begonnen. Nach der Vollendung ist es erst klar geworden, wie sehr das Innere des Doms – eine fünfschiffige Basilika mit dreischiffigem Querschiff, Chorumgang und Kapellenkranz – der Kathedrale von Amiens gleicht. Hier und dort hat sich das Konstruktive in Dichtung verwandelt. Der Eindruck im Innern ist machtvoll: die Fülle des Struktiven berauscht, die Quantität überwältigt, dem Marschtempo der mittleren Raumgasse kann sich die Empfindung in keiner Weise entziehen. Sowohl drinnen wie draußen herrscht die Vertikale absolut. Alle Formen streben gewaltsam nach oben: Strebepfeiler, Pfeilerbündel, Fialen, Fenster und Wimperge, alles ist turmartig, alles sucht die Höhe und renommiert mit der Höhe, bis hinauf zu den Kreuzblumen über den durchbrochenen Turmhelmen. Die Folge ist, daß der neben dem Hauptbahnhof und der bramarbasierenden modernen Architektur der Rheinbrücke jetzt unglücklich gelegene Riesenbau dem Blick nicht als ein fest in sich Ruhendes erscheint, sondern daß die ungeheure Masse im Auge zu schwanken beginnt, daß sie ein Schwindelgefühl erzeugt, und daß sie, trotz des Aufwandes, etwas nüchtern bleibt. Eine staunenswerte Leistung! Doch schwingt es wenig darin, es sei denn im Innern. Es fehlt die Melodie, zum vollen Genuß ist eine Gedankenoperation nötig; es fehlt das Geheimnis, schnell sieht das Auge, wie es gemacht ist, wie die Motive summiert und multipliziert worden sind. Was das Höchste und Letzte sein soll, entbehrt am Ende nicht einer gewissen Leere. Darin liegt eine beherzigenswerte Moral. Das, worauf es ankommt, die Schönheit, die ewig schwingende Gewalt der Form kann in einer Miniatur sein, die nicht größer ist als eine Handfläche, dem Turm von Babel aber kann es fehlen, wenn an die Stelle lebendiger Intuition die Systematik tritt.

Wieder anders wird das Ulmer Münster erlebt, die größte gotische Kirche Deutschlands nach dem Kölner Dom. Auch dieses ist ein Wahrzeichen des Ehrgeizes in einer schnell aufgeblühten mittelalterlichen Stadt. Der Plan gehört dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, die Ausführung fällt hauptsächlich in das fünfzehnte, endgültig vollenden mußte auch hier das neunzehnte Jahrhundert, nachdem die Arbeit im Jahre 1529 eingestellt worden war. Wie die viele

Meister nennende Baugeschichte überhaupt einem verworrenen Heldenepos gleicht. Es fehlt auch dem Ulmer Münster, vor allem der Hauptsache, dem Turm, das künstlerisch Fortreißende, weil auch er in einem bis zum Phantastischen freilich gesteigerten Konstruktiven beharrt und weil die Riesenleistung mehr virtuos als schöpferisch anmutet; doch sind ihm schöne und kräftige Einzelzüge eigen. Die Systematik ist nicht so blind konsequent durchgeführt wie in Köln. Ein persönlicher Zug von hohem Reiz ist schon die zierliche Vorhalle, die den Besucher empfängt. Und die Turmformen mit ihren zwingenden Vertikalparallelen sind reich an eigenartigen Einfällen, bis hinauf zu den schmalen Treppentürmen, die das Turmmassiv begleiten. In Straßburg hat der Künstler gesiegt, in Köln der Systematiker, in Ulm der Unternehmer großen Stils. Alle drei Werke sind in ihrer Art einmalig; sie stehen nebeneinander wie drei Individuen.

Derselben Zeit und Baugesinnung gehört St. Stephan in Wien an. Auch dort ist ein Turm — der zweite ist Torso geblieben — das Beherrschende; auch dort ist der Turm nur lose mit dem später pittoresk verbauten Kirchenkörper verbunden. Das Originelle im Turm St. Stephan ist, daß er sich gleich von der Basis ab steil pyramidenförmig verjüngt; es ließe sich paradox sagen, er sei ganz und gar ein immenser Turmhelm. Er wächst unmittelbar aus dem Pflaster heraus, als wäre das Untergeschoß im Boden verschwunden. Da der Architektur, auch im Inneren, etwas fanatisch Düsteres eigen ist, paßt auf diese für Österreich repräsentative Kirche mehr noch als für andere gotische Dome das Wort von der „steinernen Scholastik“.

Etwas Festliches hat der Dom St. Peter in Regensburg. Er hat eine lange Bauzeit gehabt; dennoch wirkt er wie aus einem Guß. Als Meister wurde zunächst ein Unbekannter aus dem Westen angenommen, der Straßburg und Frankreich kannte; neuerdings sind Wenzel Roritzer und seine Söhne, die aus Regensburg stammten, als Baumeister festgestellt. Im Gegensatz zu Ulm, in Übereinstimmung mit Straßburg und Köln sind zwei Türme gebaut; doch konnten sie auch hier im neunzehnten Jahrhundert erst vollendet werden, nachdem der Bau um 1495 abgebrochen worden war. Einen

eigenen Reiz hat das Material — unten Donaukalkstein, weiter oben Grünsandstein —, das vom Wetter der Jahrhunderte stark abgewaschen und abgeschliffen ist.

In diese Formenzone gehören auch die Beispiele der Nürnberger Gotik: St. Lorenz, eine spätgotische Hallenkirche repräsentativen, aber etwas kühlen Charakters mit vielen berühmten Werken der Skulptur, der Glasmalerei und des Kunstgewerbes angefüllt, so daß das Innere einem Museum gleicht, St. Sebald, ein Hallenbau, der ausdrucksvoller in dem ebenfalls reich mit Kunstwerken angefüllten Inneren als im Äußeren ist, wenngleich der Chorpartie mit den hohen Fenstern etwas Festes und Würdiges eigen ist, und endlich die Frauenkirche, ein reicher, kokett mit Schmuck überladener Bau, bei dem sich alle Wirkung in die Schauseite am Markt drängt und angesichts dessen sich der Vergleich mit dem Barock, dem Rokoko mit Händen greifen läßt. Von hier bis zu den Pavillonbauten des Zwingers ist wirklich nur ein einziger Schritt. Nürnberg war zur Zeit der Gotik sehr baufreudig. Allen Bauten aber war, trotz der kunstgewerblichen Fülle, etwas Schwungloses eigen. Der Monumentalgedanke ist in dieser Bürgerstadt nie ganz siegreich durchgedrungen.

Selbst dort, wo die reine Architekturwirkung gotischer Kirchen nicht vollkommen ist — und es gibt viel Konventionelles auch in diesem an sich unkonventionellen Stil —, bleibt die städtebauliche Wirkung bedeutend. Denn die Gotiker hatten viel Sinn für die Wahl des rechten Bauplatzes, für das Verhältnis von Stadtbild und dem, was die „Stadtkrone“ genannt worden ist. Mit richtigem Gefühl sind die Kirchen oft von niedrigen Wohnhäusern eng umbaut worden; dadurch wurde die Wirkung des steilen Emporsteigens der Türme gesteigert. Beispiele für eine solche symphonische Wirkung bieten viele Städte. Erwähnt sei die leicht und triumphal aufwachsende Lambertikirche in Münster, die zu dem ernsten Dom heiter hinübergrüßt, und die schwere, in ihrer fast romanischen Wucht aber auch elegante zweitürmige Frauenkirche in München, sodann St. Martin in Landshut, der alle Straßen der Umgebung beherrscht; erwähnt seien die beiden einander verwandten St. Georgenkirchen in

Dinkelsbühl und Nördlingen, deren Türme laut in die Stadt hinab und über sie hinwegsingend, vor allem aber sei an die herrliche Gruppe in Erfurt erinnert, die von dem Dom und der Severinikirche gebildet wird: der Dom auf einem hohen, gewölbten Unterbau, den Chor gegen den Platz gerichtet, die Severinikirche rechts daneben mit drei nadelspitzen Türmen, zwischen beiden Kirchen eine hohe, sehr breite Treppe, die zu den Portalen hinaufführt. Dieses Schaubild gibt dem des Limburger Doms nicht viel nach.

Ein besonderes Kapitel in der Geschichte der deutschen Gotik ist die nordöstliche Backsteingotik, deren Hauptgebiet von Lüneburg, Bremen und Lübeck über Pommern, die Mark und Mecklenburg bis Danzig und Thorn, ja bis Reval und Riga reicht. Die eigene Haltung dieser Gotik ist im vorhergehenden Kapitel auf das Ziegelmaterial zurückgeführt worden mit der Begründung, das weichere Material ließe die Freiheiten, die kühne Durchbrochenheit und Auflösung des Raumes nicht zu, wie bei Verwendung von Haustein, und die Pfeiler hätten um ihrer Tragfähigkeit willen nicht so schlank genommen werden können; hierauf wäre es auch zurückzuführen, daß die Baumassen bei der Verwendung von Ziegeln geschlossener auftreten, daß die Wände weniger aufgelöst, die Konstruktionen weniger verwegen und die Ornamente geometrisch einfacher sind. Dieses von anderen schon angeführte Argument ist richtig, erklärt allein aber nicht die grundsätzlich anders geartete Einstellung. Wenn die monumentalen Backsteinkirchen der Ostseeländer mehr an die geschlossenen, wehrhaft massiven Formen der Romanik denken lassen als an die Gotik, trotz Spitzbogen und Strebepfeiler, so liegt es auch daran, daß die Stämme des nordöstlichen Deutschland viel später als die südlichen und westlichen Stämme zum Bauen gekommen sind. Als im deutschen Mutterland die stolzen Dome gebaut und Heldensagen gedichtet wurden, gab es im nordöstlichen Kolonialland kaum schon die Anfänge einer Kultur. In der Mark läßt sich vor dem vierzehnten Jahrhundert von einer Baugeschichte nicht sprechen, ins preußische Ordensland kamen die Deutschordensritter auf ihren Kreuzzügen gegen die slawischen Heiden nicht viel vor der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, in Bremen wird der Rat der Stadt nicht vor dem Jahre

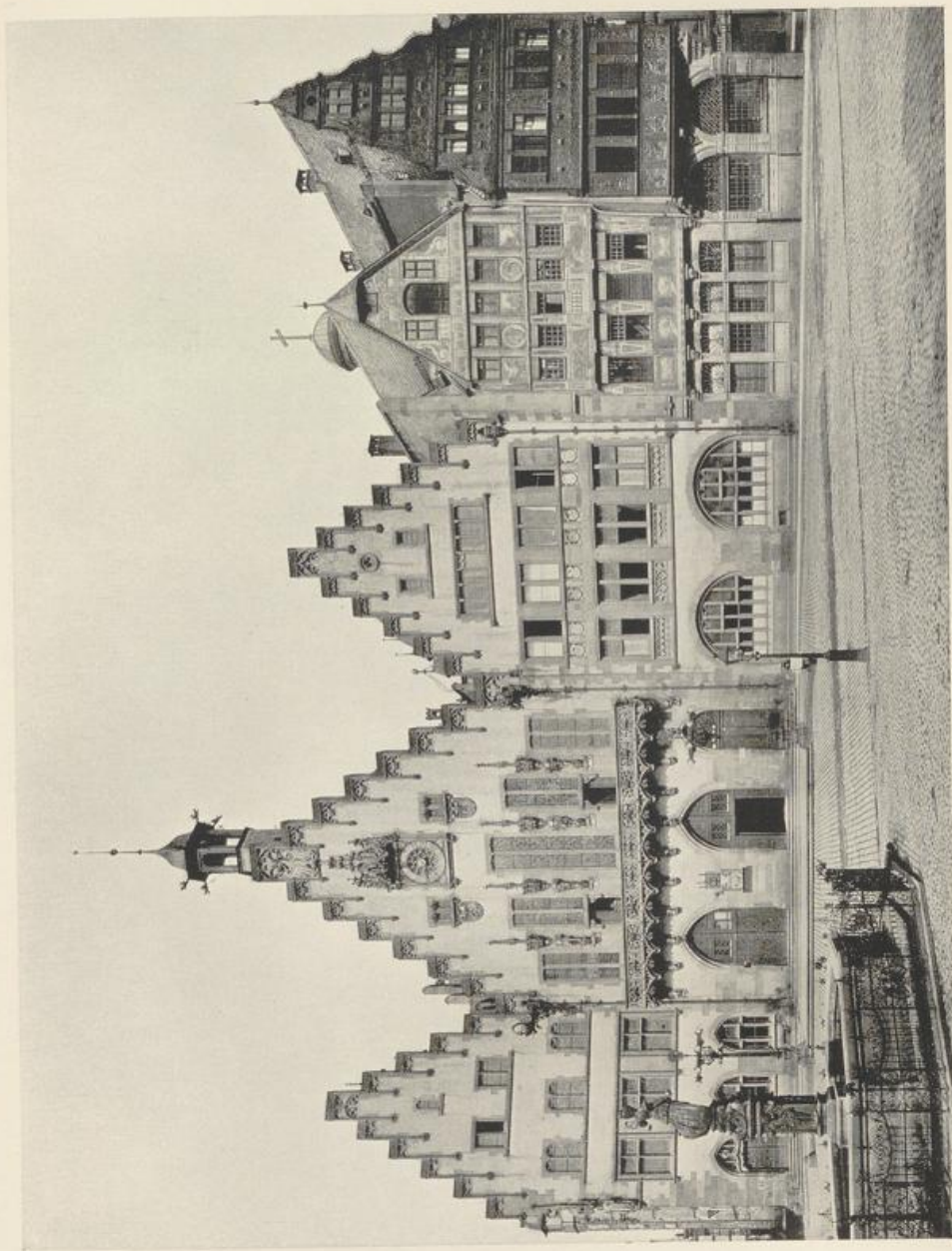
1225 erwähnt, und das wichtige Lübeck hatte vor 1226, als es freie Stadt wurde, kulturell noch nicht viel Selbständigkeit. Für die Baukunst bedeutet diese Tatsache, daß in den nordischen Landschaften die Romanik übersprungen wurde; nirgends steht ein bedeutendes romanisches Bauwerk. Da mit dem Bauwillen in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts die gotische Form in die Kolonialländer drang, konnte nur sie benutzt werden; da in diesen jüngeren Stämmen aber naturgemäß auch jener romanische Monumentaltrieb des ersten Beginnens lebte, der im Süden und Westen bereits abgeklungen war, da im Norden und Osten die Romanik gewissermaßen nachgeholt werden mußte, so wurde in einer seltsam eindrucksvollen Weise mit gotischen Formen romanisch gebaut. In einem Material, das zur Originalität geradezu zwang. Soll das historisch Gemeinsame bezeichnet werden, das den Bauten der Backsteingotik eigen ist, so ließe sich von einer Hansa-Gotik sprechen. Dazu paßt auch der Charakter der Türme an den Küsten als Seezeichen, es paßt dazu das Wehrhaft-Volkhafte, und der Umstand, daß die Backsteinkirchen in keiner Weise Schönwetterarchitekturen sind, sondern daß zu ihren schweren, dunklen Formen die grauen Wolkenhimmel, die schräg herabgehenden Regen und Schneewetter passen. Es ist in Norddeutschland ähnlich gewesen wie in Nordfrankreich, wenn auch mit anderen Vorzeichen. In Nordfrankreich erwachte die Schöpfungskraft, anders als in Südfrankreich, als es mit dem Romanischen zu Ende ging. Darum wurde die Gotik den Nordfranzosen zum Schicksal, darum konnten sie diesen Stil erfinden — oder soll man sagen: entdecken? — und ausbilden; sie hatten die erste Jugendkraft noch nicht verausgabt. In Norddeutschland geschah dasselbe. Nur wandten die jungen Stämme sich dort konservativer und mit dem Trieb zum Einfach-Wuchtigen rückwärts der im Süden schon gelebten Romanik zu, um sie als Gotik auferstehen zu lassen. Woraus wieder einmal die unvorhersehbar originelle Phantasie der Geschichte erhellt. Eine besonders geistvolle Nuance der Geschichte ist in diesem Falle noch, daß die Anregungen aus dem gotischen Frankreich vielfach unmittelbar auf dem Wasserwege nach Lübeck und nach anderen Städten kamen.

Im Mittelpunkt der Ziegelarchitektur, als eine Art von Mutterkirche, steht die Lübecker Marienkirche. Sie hat ein ganzes Geschlecht von Sakralbauwerken gezeugt. Es sind fast alles bürgerliche Pfarrkirchen, und fast immer heißen sie auch Marienkirche. Am Lübecker Bau war im Jahre 1291 der Chor vollendet; die Türme wurden 1304 begonnen. Die Architektur ist ruhig und schlicht, sie wirkt durch die sehr rein klingenden Verhältnisse. Im Strebewerk ist nichts Verwirrendes, die spitzen Türme wachsen in fünf klaren Stockwerken empor, Dekorationen sind sparsam verwandt. Der Eindruck des Phrasenlosen wird gesteigert durch die Nachbarschaft des alten gotischen Rathauses und der schönen Platzanlage vor dessen beiden Flügeln. Wie stark die Kirche als Muster gewirkt hat, zeigen die im vierzehnten Jahrhundert erbauten Kirchen in Wismar, St. Marien, St. Jürgen und vor allem die im Innern mächtig aufstrebende St. Nikolai. Dasselbe beweist die Rostocker Marienkirche, und es beweisen die beiden mächtigen Kirchenbauten in Stralsund: St. Marien mit dem Einzelturm aus dem fünfzehnten Jahrhundert und St. Nikolai mit den beiden kolossalen vierstöckigen Turmstümpfen, von denen der eine eine barocke Haube trägt. Verwandten Charakter hat auch in dem einst kirchenreichen Danzig der merkwürdige Baukörper von St. Marien. Er enthält eine Hallenkirche, die auf kreuzförmigem Grundriß ein dreischiffiges Langhaus mit Seitenkapellen und ein dreischiffiges Querhaus bildet. Das Äußere wirkt stark durch eine eigenartige Dachbildung – sechs Satteldächer, die einander durchschneiden und verzierte, von Pfeilern durchschnittene Giebel zeigen –, durch sechs die Eckpunkte des Kreuzes betonende Spitztürme und durch einen monumentalen, von Strebepfeilern vertikal umklammerten, von Stockwerksteilungen horizontal gegliederten Westturm mit stumpfem Abschluß. Nimmt man noch das reinliche Schulbeispiel der Doberaner Zisterzienserkirche hinzu, die auf Türme ganz verzichtet, oder die Prenzlauer Marienkirche aus dem zweiten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts, mit ihrem schönen Innenraum, mit ihrem malerischen Wechsel roter und dunkel glasierter Backsteine innerhalb des kraftvoll und schmuckhaft über niedrige Hausreihen hinauswachsenden Giebels an der Ostfront und mit den

beiden stumpfen Türmen an der Westfront, so hat man eine ganze in sich geschlossene Kunstwelt vor Augen.

Die ostpreußischen Burgen der Ordensritter – die Marienburg zum Beispiel –, in denen sich Wehrbau und Sakralbau eigentümlich durchdringen, leiten zum gotischen Burgenbau und weiterhin zum Profanbau über. Von einzelnen Beispielen in diesem Zusammenhang zu sprechen, ist hier nicht der Ort. Es mag der Hinweis wiederholt werden, daß sich der Burgenbau in Deutschland nicht so monumental entwickelt hat wie in Italien oder Südfrankreich, wie in den Ländern, wo normannische Wehrgesinnung beteiligt war. Auch die Rathäuser und Gildenhäuser in den Städten können an Pracht und Reichtum nicht mit ähnlichen Bauten, in den Niederlanden zum Beispiel, wetteifern. Dennoch liegt sowohl dort wie hier das Niveau hoch, die gotische Sakralform ist glücklich ins wehrhaft oder festlich Profane übertragen, und jede Landschaft hat ihre eigenen Typen und Spielarten ausgebildet.

Im ganzen läßt sich sagen: die Mannigfaltigkeit der gotischen Kunstform ist in Deutschland so reich, daß ein dem Studium der Baukunst gewidmetes Leben dazu gehört, um alles Wesentliche genau kennenzulernen. Denn es liegt zudem alles weit auseinander. So kommt es, daß auch heute mit Recht von einem unbekannten Deutschland der Kunst gesprochen werden kann. Gelingt nur einigermaßen ein Überblick, so läßt die vielfältige Bildungskraft und das volkstümliche Genie der Baumeister erstaunen, in einer Zeit, die das Werden und Wachsen der deutschen Stadt gesehen hat.



Frankfurt a. M., Rathaus am Römerberg



Wismar, der Fürstenhof. Teil der Straßenfront

ZWEITES BUCH
PERSÖNLICHKEITEN

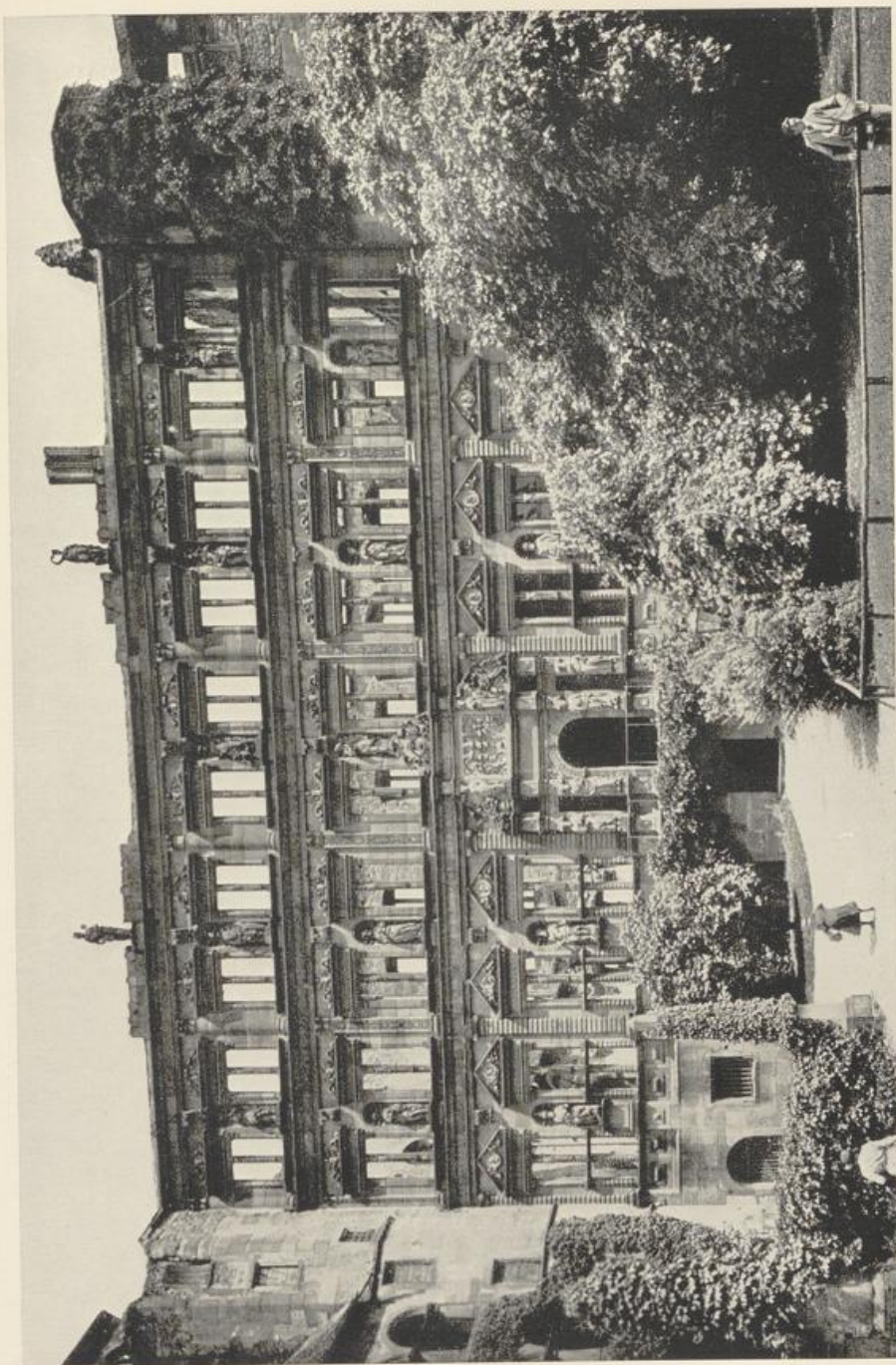
MEISTER DER DEUTSCHEN RENAISSANCE

Als Romanik und Gotik sich berührten, war ein erster Höhepunkt deutscher Kunst erstiegen; ein zweiter wurde erreicht, als die Gotik zögernd verschwand und Renaissancegesinnung heraufkam. Wenn, neben der Baukunst, auf jener ersten Höhe die monumentale Skulptur stand, so war es nun die Malerei, die die größten Meisterwerke hervorbrachte. Dafür trat die Baukunst jetzt so weit zurück, daß sie erst an dritter Stelle genannt werden kann. Diese Tatsache allein weist auf einen tiefgehenden Wandel der Zeit.

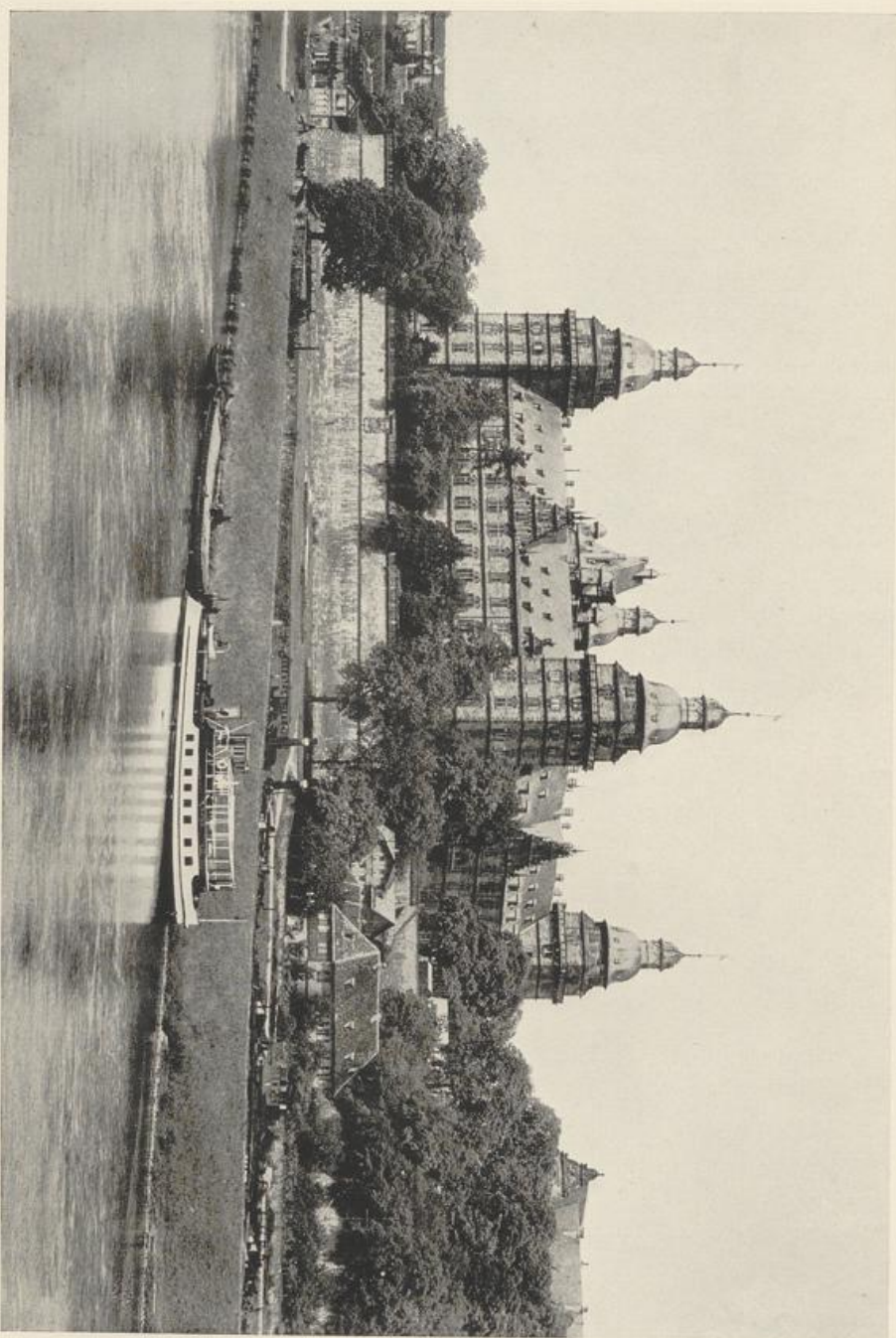
Im vierzehnten Jahrhundert, ja noch im Anfang des fünfzehnten, hatten sich Skulptur und Malerei gehorsam auf die Baukunst bezogen. Die dann kraftvoll aufkommende neue Weltanschauung sprengte diese Einheit; das gotische Gesamtkunstwerk hörte auf zu sein, die Kunst des Raumganzen fiel in einzelne Künste auseinander. Ein Band war freilich noch vorhanden, ein alle Teile umschlingender Stilwille; doch waren die Stilmerkmale mehr äußerlich, die tiefe organische Verbundenheit war zerstört. Es war so, weil die heroische Jugendzeit der nordischen Völker vorbei war, in der alles aus einer einzigen starken Lebensempfindung unteilbar hervorwuchs. Ein Zeitalter des Bewußtseins, des Denkens, der Reflektion kam herauf, das mehr analysierend als naiv synthetisch verfuhr, und das seiner Entstehung und seinem Willen nach auch so verfahren mußte. Die Malerei mußte jetzt die wichtigste Kunst werden, weil sie am unmittel-

barsten Mitteilung von den Erscheinungen und Begebenheiten machen kann. Die neue Malerei war nicht mehr in erster Linie Wandmalerei, Altarmalerei oder Glasmalerei, sondern sie wurde zur Tafelmalerei. Das heißt: sie wandte sich vom Sakralen zum Privaten und Intimen. Sie ging darauf aus, das in ihr liegende Wirkungsgesetz bis zum letzten zu erfüllen. Wo die Malerei in dieser Weise arbeitet und blüht, da herrscht stets bürgerliche Gesinnung. Die Geschichte hat es zur Genüge bewiesen; es brauchen nur Städtenamen wie Venedig, Antwerpen, Amsterdam, Nürnberg, Köln, Paris usw. genannt zu werden. Wo der Bürger die Weltanschauung bestimmt, da herrscht ein gewisser Naturalismus, weil der Bürger weniger in Symbolen als in Wirklichkeiten lebt. Wo die Einbildungskraft aber naturalistisch gefärbt ist, da kann keine Baukunst großer Art sein, weil alle Baukunst mittelbar und gleichnishaft schafft. Als Dürer geboren wurde, war die Baugesinnung der Gotik schon Vergangenheit. Was an Mannigfaltigkeit des Kunstinteresses gewonnen wurde, ging nun an Einheitlichkeit verloren.

Was in der Kunst vorging, war auch jetzt wieder ein Spiegelbild des Zeitschicksals. Im fünfzehnten Jahrhundert sind überall im Staats- und im Gemeinschaftsleben Teile aus Einheiten entstanden; wie nach einem Plan, weil in der Folge von diesen Teilen neue Kräfteströme ausgehen sollten. Es mutet an wie eine Fortpflanzung durch Spaltung. Die Kirche büßte vieles von ihrer Herrschkraft ein; und die höchste weltliche Gewalt konnte nicht, je länger desto weniger, einer einzigen führenden Idee Gehorsam erzwingen. Alle Teile erstrebten Autonomie. Religion, Wissenschaft und Kunst, bisher einheitlich von der Kirche, vom Kloster aus gedacht, trennten sich voneinander, entwickelten für sich jeweils wieder ein Ganzes, und gingen nur noch Bündnisse ein. Auch das Individuum wollte sich selbst Gesetze geben. Damit begann die moderne Spezialisierung. In dem Maße wie das Kollektivgefühl schwächer wurde, regte sich die persönliche Geisteskraft; sie aber richtete ihre Absichten auf das, was in der Folge mit dem Wort Fortschritt bezeichnet worden ist, sie war sanguinisch auf allen Gebieten des Wissens. Es begann eine allgemeine Dezentralisation.



Heidelberg, Schloß. Ottoheirichsbau



Aschaffenburg. Schloß. Ansicht vom Main

Doch wurde nicht gleich revolutionär die äußere Einheit aufgeopfert. Viele Klöster wurden aufgehoben, doch war damit ihr Geist nicht ganz vernichtet; er erhielt sich in den Universitäten. Das Papsttum war geschwächt, doch war es noch vorhanden; das Kaisertum war ebenfalls geschwächt, es war zeitweise nur noch nominell da, doch nahm es seinen Platz ein. Die religiös-menschliche Einheit war überlebt; doch trat an ihre Stelle eine intellektuell betonte ideelle Einheit. Sie war forciert, wie alles Ideelle es ist, doch war sie immerhin ein brauchbarer Ersatz. Dieses Kind der Scholastik ist von der Nachwelt Humanismus genannt worden.

In dieser Zeit bildeten sich überall in Europa Nationalstaaten. Die Völker kamen zum Bewußtsein ihrer Eigenheit, sie fühlten kräftig sich selbst, faßten ihre Interessen politisch fest zusammen, und gerieten darum wie von selbst miteinander in Rivalität. Jetzt erst ließ sich konkret von einem Frankreich, einem Spanien oder einem England sprechen. Zugleich brach ein Zeitalter der Entdeckungen an. Ostindien und Amerika wurden entdeckt; dieses aber bedeutete dem Zeitempfinden ungefähr dasselbe, was die Kreuzzüge dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert bedeutet hatten: der Gesichtskreis wurde mächtig erweitert. An diese Entdeckungen schloß sich der Beginn einer Kolonisierungstätigkeit und einer Kolonialpolitik. Nach derselben Richtung wirkten die Erfindungen. Es wurde damals nicht nur tatsächlich das Pulver erfunden — was praktisch folgenreich war, da es dem Ritterwesen ein Ende machte —, sondern man möchte auch im übertragenen Sinne sagen, die Zeit hätte das Pulver erfunden. Zum wichtigsten gehörte die Erfindung der Buchdruckerkunst. Denn nun begann das Wort den Stein, das Buch das Bauwerk zu verdrängen. Diese Erfindung machte das Volk besser bekannt mit der Bibel, und diese Kenntnis mußte zu einer Gärung der Geister führen. Es kam eine Zeit, die durchsetzt war mit wissenschaftlichen und freireligiösen Elementen und erfüllt vom Geist der Reformen. Alles lief auf Reform hinaus. Wo aber absichtsvoll reformiert wird, da muß manches aus zweiter Hand sein, weil gewaltsam herbeigeholt wird, was so schnell nicht wachsen kann.

Deutschland konnte ein fest in sich geschlossener Nationalstaat

nicht sein, wie Frankreich oder England, weil es vor beiden Ländern eine große geschichtliche Vergangenheit voraushatte und weil diese Vergangenheit noch zu nahe lag. Nicht die Macht des Kaisers war stark, aber die der einzelnen Landesfürsten und der Städte wurde stärker. Dieses Erstarken der Teile hatte freilich manche Unruhe im Gefolge: Städtekriege und Bauernkriege; darüber hinaus aber führte es zu einer Stärkung des persönlichen Selbstgefühls. Auch in Deutschland ging ein sich nationalisierender Reformgeist um; erstrebt wurden Reformen der Kirche, des Reichs, der Verfassung, der Wirtschaft, des Geldwesens, demokratische Reformen der Stadtverwaltungen, der Zünfte, und nicht zuletzt kulturelle Reformen, von denen die der Kunst die wichtigste war. Der Malerei ist, wie gesagt, diese stark aufs Reformieren gerichtete Gesinnung zugute gekommen, nicht aber der Baukunst. In ihr zeigte sich schädlich ein unvermeidlicher Dualismus: es setzte sich die nordische Bauempfindung mit der südländischen auseinander und versuchte beide zu vereinigen – was ohne gewaltsamen Bruch nicht abging. Es wurde die alte Begegnung im Künstlerischen mit Italien in einer neuen, mehr theoretischen und weniger souveränen Weise erlebt. Sie war nicht ein deutsches Schicksal allein, sondern ein nordeuropäisches. Auch in Frankreich, England, den Niederlanden, überall diesseits der Alpen begann das Walten jenes sowohl schwächenden wie auch anregenden Dualismus, der ein beständiges Schwanken zwischen zwei Formenwelten ist und der die moderne Kultur auf neue Grundlagen gestellt hat. Ein Zwiespalt ergab sich, dessen nur die Persönlichkeit Herr wird, und auch sie nur von Fall zu Fall. Darum erscheint jetzt in der Baukunst die Persönlichkeit.

Für die deutsche Baukunst war es ein folgenschwerer Schritt, als sie sich vom Sakralbau trennen mußte. Mußte! Zum ersten waren so viele romanisch-gotische Kirchengebäude vorhanden, daß das Bedürfnis mehr als befriedigt war; zum andern war der kirchliche Reformgeist dem Kirchenbau nicht günstig. Die Reformation bereitete sich vor. Die Geister waren im Kirchlichen bewegt; doch war diese kritische Bewegtheit nicht baulustig. Mehr und mehr wurde die Liturgie durch die Predigt verdrängt. Für die Baukunst anre-

gend ist aber nicht die Lehrhaftigkeit des Predigers, sondern das Geheimnis der Liturgie. Die Predigt braucht nur einen Versammlungsraum mit Kanzel; die Liturgie hatte Chor, Altar, Krypta, ein Querschiff, Glasfenster, gewölbte Räume und geheimnisvolle Gesamtstimmungen gefordert. Tempel entstehen, wo ein Opfer vollzogen wird. Der nun heraufkommende Protestantismus war rituell zu nüchtern, um den Baumeister begeistern zu können. Es hat erst einer Gegenreformation bedurft, um der Sakralbaukunst neue Impulse zu geben. Die Kunst näherte sich nun von einer anderen Seite dem Kirchlichen: die Malerei tat es; aber sie tat es in einer sehr freien Weise. Und der eben damals aufkommende Bilddruck trat ihr zur Seite. Dieser gab etwas, das wie gezeichnete Predigt war, es war der Anfang von Publizistik und Propaganda für Fragen neuer Weltanschauung, er war im besonderen oft eine Form der Bibeldeutung. Die werdende Reformation hat so, mit Hilfe von Malerei und Bilddruck, künstlerisch gewirkt; je mehr sich der neue religiöse Geist aber kirchlich formalisierte, um so weiter entfernte er sich auch von der Kunst. Er war zuerst auf so gutem Wege, daß Deutschland am Ende des sechszehnten Jahrhunderts zu vier Fünfteln protestantisch gesinnt war; als er jedoch dogmatisch organisiert war, hat er nicht ein neues einiges deutsches Christentum gebracht — im Sinne der englischen Nationalkirche etwa —, sondern er hat das Christentum in zwei Lager gespalten, einen verderblichen Religionskrieg provoziert und das kulturelle Leben der Nation in einer nicht wieder gut zu machenden Weise geschwächt. Er hat nicht so sehr das tiefste religiöse Bedürfnis befriedigt, als vielmehr sittlich moralische Bedürfnisse. Als der Geist des Protestantismus noch frei und undogmatisch war, waltete er in den Werkstätten Dürers und Cranachs; später aber wurde er ein Bilderstürmer, der unschätzbare altes Kunstgut vernichtete. Nun ist ja freilich jede große geistige Bewegung im Werden fruchtbarer als im Sein, weil der Weg immer und überall wichtiger ist als das Ziel; hier aber entsprach das Ziel den Anstrengungen doch gar zu wenig. Die vollendete Reformation ist baukünstlerisch darum nicht nur unfruchtbar gewesen, sondern sie hat den Deutschen obendrein die Unschuld des Sehens genommen.

Somit sah sich die Baukunst im sechzehnten Jahrhundert fast ganz auf die Profanarchitektur verwiesen, ihre Aufgaben waren bürgerlicher Art. Der Begriff bürgerlich steht aber in einem gewissen Gegensatz zum allgemein Volkhaften, nämlich in dem Gegensatz, worin der Teil zum Ganzen steht. Die Kirche fiel als Bauherr fast ganz aus, die weltlichen und geistlichen Fürsten traten als Bauherren ebenfalls zurück; es blieben die Ritter, die ihre als Wehrbauten gegenstandslos werdenden Burgen in Schlösser zu verwandeln begannen, und es blieben vor allem die wohlhabenden und mächtigen Stadtgemeinden, repräsentiert zuerst durch patrizierhaft vornehme und in der Folge durch zünftlerisch demokratische Bürger. Diese Bürger konnten sich gute Wohnhäuser bauen lassen, konnten ihre Stadt wohnlich einrichten, sie mit Festungswerken umgeben und schöne Rathäuser, Zunftgebäude, Fleischhallen, Gerichtssäle, Spitäler und Brunnen errichten; Bauherren vom Range der Kirche, des Kaisers oder der gotischen Städte konnten sie nicht sein. Dazu fehlten ihnen die Mittel, die Machtvollkommenheit und der einheitliche Wille. Bürgerliche Zweckgesinnung ist in der Baukunst dem Abgeleiteten günstig, ihr fehlt der Ehrgeiz zum groß Konstruktiven und Metaphysischen; darum brach die neue, um 1500 etwa beginnende Bauperiode mit der Gotik und bediente sich eines aus vielerlei Elementen zusammengesetzten Mischstils, der je nach Stammesart und bodenständigem Material abgewandelt werden konnte. Es entstand ein profaner Stadtstil. Da die Städte aber verhältnismäßig klein waren, wurde es ein Kleinstadtstil. Dem eben Vergangenen gegenüber bezeichnete er einen Abstieg; im Vergleich mit den baukünstlerischen Kräften der Gegenwart freilich steht er immer noch sehr hoch. Denn auch in ihm ist Meisterliches; und er hat die mittelalterliche deutsche Stadt vollendet.

Die Lebensdauer dieses Stils der deutschen Renaissance umfaßt nicht viel mehr als ein Jahrhundert. Denn selbst im sechzehnten Jahrhundert noch gingen zuweilen Renaissance und Gotik nebeneinander her, und nach dem Dreißigjährigen Kriege begann bereits die Herrschaft des Barock. In diesem einen Jahrhundert drängt sich alles zusammen, was ausgesprochen renaissanceartig erscheint. Die



Paderborn, Rathaus. Ansicht vom Rathausplatz



Rothenburg o. T., Rathaus, vom Marktplatz gesehen

großen Maler dieser Zeit, zum Beispiel, gehören einer einzigen Generation an: Dürer, Cranach, Burgkmair, Grünewald, Baldung, Altdorfer sind alle um 1470 geboren. Nur der jüngere Holbein ist um eine Generation jünger. Die Baumeister haben in nur zwei nicht deutlich getrennten, wohl aber deutlich zu unterscheidenden Generationen gearbeitet. Der Unterschied ist, daß die erste Generation heiterer und volkstümlicher, die zweite ernster, strenger und akademisch anspruchsvoller war.

Die frühe Stilform weist noch gotische Bestandteile auf, aber auch schon barocke Elemente. Sie macht es deutlich, wie sehr im Kern der Barock dem Gotischen verwandt und eine Fortsetzung dieses Stils mit anderen Mitteln und Formen ist. Das Hauptinteresse der Frührenaissance gilt nicht dem Baukörper, dem Raumproblem und der Struktur, sondern dem Zierrat. Dieser Umstand ist einleuchtend daraus erklärt worden, daß es zuerst die Maler und Zeichner waren, die nach Italien wanderten und von dort die neuen Anregungen und ornamentalen Formen mitbrachten, daß die deutschen Architekten diese Formen zunächst von den Malern übernahmen, woraus sich dann der fast graphische Charakter des Schnörkelwerks und die Vernachlässigung des Tektonischen ergab. Im Frühstil der Renaissance treten wirkungsvoll die kühn gestuften und verzierten Giebel auf, die ganz unklassisch verstandenen Säulen, die eigenwillig vortretenden, reich geschmückten Erker, die gedrückten Bogengänge mit den kurzen, dicken Säulen, die klein durchfensterten, hohen und spitzen Dächer, das Roll- und Kartouschenwerk der Ornamente, die Überfülle von Wappen, Konsolen, Medaillons, Reliefs, kleinen Obelisk und Pilastern in Diminutivform, die Fruchtgehänge und Gebälkschnitzereien, die reichen Portaldekorationen mit drolligen allegorischen Figuren, die Fenster mit Butzenscheiben, die Treppen mit Beischlägen usw. Dieser Schmuck ist nicht mehr gotisch, doch ist er auch nicht italienisch antikisch, obwohl Elemente von beidem vorhanden sind. Die Ornamentik ist original, nur ist sie eine mehr kunstgewerbliche als architektonische Schöpfung. Sie hat Verwandtschaft mit der Tracht der Zeit, mit den Hauben, Miedern, Mühlsteinkragen und Bauschärmeln der Frauen, mit den gestreiften Strümp-

fen, Baretten, Schauben, geschlitzten Stoffen, „Gansbäuchen“, Mäntelchen, Puffhosen und Schaumünzen der Männer. In den sich hinter Mauern zusammendrängenden Städten lebte sich jetzt architektonisch eine Eigenschaft der Deutschen aus, die durch das viele Schwächen verdeckende Wort Gemütlichkeit gekennzeichnet wird. Mit schrulliger Gewaltbarkeit wurde diese Stimmung erzeugt, mit Hilfe überreicher, lustig asymmetrischer, eckiger, verschnörkelter, geschnittener, gedrehter, vor- und zurückspringender Formen. Dennoch bewahrten die Baukörper eine gewisse Monumentalität, weil die Überlieferungen des gotischen Hauses fortlebten und weil das Vielfältige sich bündigflächig gab; auch zeigen die erhaltenen Bauten in wie guten Verhältnissen die Fenster angeordnet sind, wie wohlklingend der Ausgleich von Horizontalen und Vertikalen gestaltet ist.

In dieses Spiel mischt sich nun, je weiter das sechzehnte Jahrhundert fortschreitet, die Neigung zu einer gelehrten akademischen Bauweise. Sie ist entschieden vom Italienischen angeregt; denn inzwischen hatten sich die Baumeister selbst in Italien belehren lassen. Angesichts einer tektonisch bestimmten, antikisierenden Baukunst im Süden, und angeregt auch von dem, was italienische Baumeister in Deutschland bauten, wurden die Deutschen der dekorativen Detailkünste müde, sie wandten sich einer klassizistisch reinen Raumanschauung und Säulenmonumentalität zu. Der denkende Baumeister erschien auf dem Plan. Der Grundriß wurde nun strenger durchgearbeitet, das Gebäude wurde als Block gedacht und der Straßwand sinnreich eingefügt; die Baumeister wollten, nach ihren eigenen Worten, „heldenhafte“ und „tapfere“ Wirkungen erzielen. Es wurde wieder ein Ganzes gesehen, die Bauweise wurde aristokratischer, pathetischer, symmetrischer und verlor vieles von ihrer kleinbürgerlichen, ja nicht selten spießbürgerlichen Willkür. Alles wurde korrekter. Aus Italien kam die Lehre von den reinen Verhältnissen, in den Ateliers wurde Vitruv studiert, und lebhaft wurden die Idealgrundrisse für Städte debattiert, die von Italien aus die Runde durch Europa machten. Diese humanistische Stilrichtung, wie man sie nennen könnte, schuf Haustein-Gebäude im Palaststil, sie erstrebte

monumentale, zuweilen sogar festungsartig drohende Wirkungen mit reicher Verwendung von Rustikaquadern.

Säuberlich getrennt sind die beiden Bauweisen nicht. Die Impulse durchkreuzen sich. Die Zeit mischt immer mehr oder weniger das Malerische und das Architektonische. Wobei nicht selten ein wahrhaft geistvoller Takt sichtbar wird, eine Fähigkeit das Melodiöse zu gestalten und unmittelbar Menschliches auszusagen. Darum sind Bauten der deutschen Renaissance so oft Träger historischer Stimmungen; sie sind nicht nur malerisch, sondern sie malen das Wesen ihres Jahrhunderts.

*

In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ruhte der Sakralbau fast ganz; erst am Ende des Jahrhunderts kam es zu einigen selbständigen Versuchen. Über die Schloßkapellen, die den Burgen und Schlössern eingebaut wurden, ist in einem Buche, das nur den großen Entwicklungslinien folgen kann, nichts zu sagen, weil sie architektonisch unbeträchtlich sind. Ein früher Versuch, wie er (1509 bis 1518) in der Fuggerkapelle von St. Anna in Augsburg unternommen wurde, kann nur als Beweis gelten, wie ratlos die Baumeister zuerst den neuen Aufgaben gegenüberstanden: das Spätgotische und Italienische liegen unverschmolzen nebeneinander. Ließ sich ein Neubau oder Umbau von Sakralarchitekturen nicht umgehen, so wurden gemeinhin spätgotische Formen recht und schlecht verwendet. Das von den Kunsthistorikern viel zitierte Modell einer Kapelle „Zur schönen Marie“ in Regensburg (1519) will nicht viel bedeuten, weil die Bauprobleme in Wahrheit erst auf dem Bauplatz reifen, weil man nicht sagen kann, was aus diesem etwas dünnen Gebilde bei der Ausführung geworden wäre. Der merkwürdige Turm der Stadtkirche St. Kilian in Heilbronn (1513–1529) ist ein einmaliges Kuriosum, dem eine gewisse barbarische Anmut nicht abgesprochen werden kann, das aber weder vorwärts noch rückwärts deutet. Will man die in der Sakralarchitektur um 1600 wirksamen Gegensätze erkennen, so empfiehlt es sich, die von Paul Franke im Jahre 1604 begonnene aber erst im Jahre 1625 fertig gewordene Wolfenbütteler Marienkirche mit der von Friedrich Sustris entworfenen,

von Wendel Dietrich ausgestatteten Michaelskirche in München (1583–1597) zu vergleichen. Was man in Wolfenbüttel sieht, – der Turm ist nicht nach Frankes Entwurf gebaut – ist der ernsthaft kluge, wenn auch nicht folgenreiche Versuch, der Gotik eine Renaissance abzugewinnen und vom alten katholischen Sakralgebäude eine Form logisch überzeugend abzuleiten, die für den protestantischen Gottesdienst geeignet ist. In München spürt man dagegen schon den Geist der Gegenreformation. Es sollen, mit Hilfe italienischer Formen, mit Verwendung eines majestätischen, mittelbar beleuchteten Tonnengewölbes und eines wirkungsvoll unmittelbar beleuchteten Chors, mit akademisch kühler Benutzung römisch weiter Raumvorstellungen die Gemüter der Gläubigen unterjocht werden. Mit originaler Formgestaltung haben beide Sakralarchitekturen, die wie an zwei verschiedenen Polen liegen, nichts zu tun.

Am originellsten hat sich der neue Baugeist in Rathäusern und ähnlichen öffentlichen Gebäuden ausgelebt. Es ließe sich in der ersten Jahrhunderthälfte von einer lustigen Renaissance und in der zweiten Hälfte von einer gemessen würdevollen sprechen. Jene ist mehr malerisch als architektonisch, gibt sich aber unbefangen; diese ist mehr tektonisch und richtiger der Gesinnung nach, geht aber ein wenig auf dem Kothurn. Die erste Gattung ist amüsanter, die zweite ist imposanter.

Zur ersten Gattung gehört der schöne Wismarer Fürstenhof, mit seinem eigenwillig phantasievollen, aus einer damals berühmten Lübecker Werkstatt stammenden Terrakottenschmuck. Das Haus ist im Jahre 1555 erbaut und wird einem Bruder des Malers Altdorfer, der Erhard hieß, zugeschrieben. Nicht ungern sieht der Betrachter die poesievolle Romantik dieses Baues mit dem verehrten Namen verknüpft. Der Gesamteindruck des einfachen Blocks mit den prachtvoll rhythmisierten, zierlich gegiebelten Gruppen hoher schmaler Bogenfenster ist gotisch; aber es spielt auch Lombardisches hinein und sogar ein orientalischer Klang. Die Stockwerke werden durch Friese geschieden; reicher verziert sind nur Portal und Fensterumrahmungen. Die Formenstimmung hat etwas reizvoll Fremdartiges;

das straffe Tempo der Bauglieder muß auch die Generation von 1600 noch stark berührt haben.

Das Beispiel eines Rathauses, wie es ähnlich noch heute vielfach in deutschen Städten zu sehen ist, findet sich in Schweinfurt. Der Bau wurde 1570 begonnen und von Nickel Hofmann ausgeführt, der von Halle über Merseburg und Hof nach Schweinfurt gekommen war. Das Rathaus wirkt durch die gute Verteilung der Massen, durch die geistreiche Übertragung ursprünglicher gotischer Formen auf einen repräsentativen weltlichen Bau, und durch das Ausruhmungszeichen eines schlank den gestuften Giebel durchschneidenden Turms mit umlaufendem Verkündigungsbalkon im ersten Stockwerk.

Das Paderborner Rathaus ist fünfzig Jahre später entstanden (1612–1616), ist jedoch in seiner heiteren Manieriertheit die Schöpfung eines verwandten Temperaments. Trotz der späten Zeit ist es nicht italienisierend klassizistisch. Der fünfstöckige Hauptbau schiebt zu beiden Seiten zweistöckige Vorbauten dem Markte zu. Alle drei Teile weisen reich geschweifte Stufengiebel auf. Die Vorbauten ruhen auf kurzen Säulen und enthalten Bogenöffnungen, deren tiefer Schatten wie ein Fundament wirkt. Gut in Reihen gefaßt sind die Fenster des ersten Stockwerks. Die streng linierenden Horizontalen der Stockwerksteilungen geben den etwas eigenwillig ausspritzenden Giebelvoluten ein willkommenes Gegengewicht.

Repräsentativer ist das berühmte Rothenburger Rathaus, das in den Jahren 1572–1576 von Leonhard Weidmann erbaut ist. Die Gebäudegruppe besteht aus einem alten gotischen Langbau – der einen schönen, 37 Meter langen Gerichtssaal (1250) enthält –, aus dem hart dageengebauten Renaissance-Langbau und aus einer davorgelegten Rustikabogenhalle aus dem Jahre 1681, mit einer das abfallende Terrain prachtvoll auffangenden Freitreppe über die ganze Hausbreite. Der Betrachter hat den Weg vom Gotischen zum Deutsch-Italienischen anschaulich vor Augen, der Blick wandert vom hohen Giebelturm des ältesten Teils über die Giebelformen des neueren Teils zum Erker und seitlich weiter über den rhythmisch durchfensterten Seitenbau – viele Fenster mit zierlichen Hauben beleben auch das hohe Dach, und ein Treppenturm bezeichnet Ein-

gang und Mittelachse — zu der von einer Balustrade abgeschlossenen Bogenhalle.

Eine Sonderstellung nimmt die Vorhalle des Kölner Rathauses ein, die 1569 bis 1573 von dem niederländisch beeinflussten Wilhelm Vernukken aus Kalkar erbaut wurde. Abgesehen von einigem gotischen Detail des Daches, handelt es sich um eine in den Norden verschlagene, leichte, fast elegante einstöckige Bogenhallenarchitektur italienischer Art, die vom Säulenmotiv beherrscht wird.

Eine sehr deutsch anmutende Lösung bietet dagegen das alte Leipziger Rathaus aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Es ist ein einfacher, niedriger, langgestreckter Bau mit verzierten Zwerchgiebeln, hohem mehrgeschossigen Dach, einem vorspringenden Kuppelturm (den ein Balkon umgibt), und mit einem leicht aufgetrepten Bogengang am Markt.

Ein Meisterwerk eigener Art ist das Bremer Rathaus, das im Jahre 1612 aus einem alten gotischen Bau entstanden ist. Lüdervon Bentheim ist der Baumeister. Nirgends ist Gotisches so unmittelbar ins Barocke hinübergeführt worden, nirgends mit stärkerem künstlerischem Gelingen. Das Gebäude, dessen Bauplatz genial gewählt wurde, wirkt kostbar, repräsentativ und ruhig, trotz einer Überfülle von Schmuck. Vom Bogengang, der sich elfmal gegen den Platz öffnet, über die reich verzierten Zwickel und Friese, vom zweigeschossigen Mittelrisalit mit dem prahlend fast ornamentierten Giebel bis zu den zurückliegenden Zwerchgiebeln, von den hohen, schmalen Fensterrechtecken, zwischen denen Statuen mit gotischen Baldachinen stehen, bis hinauf zur Brüstung und zum hohen Dach klingen alle Formen zusammen. Das festlich und malerisch schimmernde Ganze gehorcht überall dem tektonischen Gesetz.

Die strenge Bauweise wird am besten erklärt von dem Rathaus, das Elias Holl der Stadt Augsburg in den Jahren 1615 bis 1620 gebaut hat. Es ist das Werk einer Absicht, eines grundsätzlich denkenden Willens und eines damit schön übereinstimmenden Könnens. Vorbild ist der italienische Palast; doch ist er hier mit Fleiß überhöht — fünf Stockwerke im Hauptbau — und mit einer sich zur Schau stellenden Sachlichkeit behandelt. Wirkungsvoll sind die ein-

zeln Baukörper aneinandergerückt: der gegiebelte Mittelbau, die niedrigeren Seitenflügel und der zuerst auf quadratischem, dann auf achteckigem Grundriß sich erhebende Turm mit geschwungener Haube. Auf Schmuck hat der Baumeister ganz verzichtet; das Haus prahlt vielmehr mit seiner puritanischen Schmucklosigkeit. Das Ganze hat Wucht und ist erfüllt von einer Sinnlichkeit, die sich zur Nüchternheit gezwungen hat. Nach den Worten des Elias Holl sollte es ein Bau von „heroischem Ansehen“ werden, etwas wie eine Burg der städtischen Macht. Es ist gelungen; doch wird die Absicht fast zu deutlich spürbar.

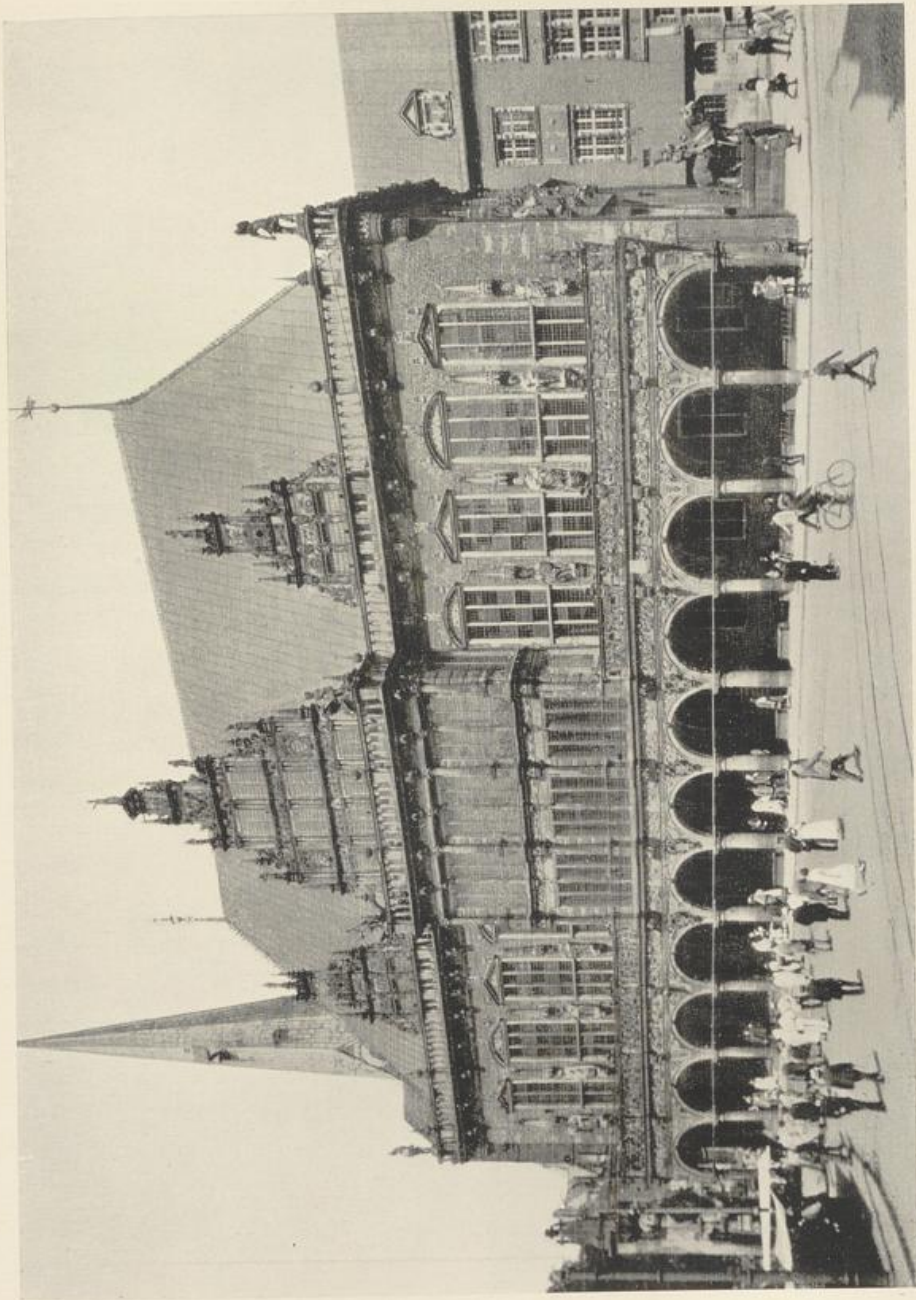
Andere Augsburger Bauten von Holl schließen sich diesem Werk an. Alle deuten auf eine Persönlichkeit, der daran lag, Schule zu machen. Das früher gebaute Zeughaus ist freilich in seiner fast düster martialischen Haltung barocker, hat aber denselben Temperamentszug. Merkwürdig ist hier die Verbindung eines speicherartigen Charakters mit einer sehr repräsentativen Portalplastik, eigenartig sind die gewaltsam gebrochenen Giebelgesimse über den Fenstern, ist der barocke Vertikaldrang in allen Bauteilen. Ein Schulbeispiel konsequenter Fassadenaufteilung ist das Gymnasium, das im Jahre 1613 entstanden ist. Ein Muster ist hingestellt, aus dem alles Naive entwichen ist; es wirkt wie ein Vorbild für Bauschüler. Daneben entstanden noch Bauten wie das Heiligengeistspital, mit schweren Portalen und einem Arkadenhof, wie die Barfüßerbrücke mit ihren paladioartigen Formen und viele andere Bauten von Toren und Häusern. Wie fanatisch Elias Holl Grundsätzen folgte, veranschaulicht sein Entwurf für die Willibaldsburg bei Eichstädt (1609 bis 1619). Das kastellartige Gebäude mit dem mächtigen, dem Felsen entwachsenden Unterbau und den fast ägyptisch anmutenden Eckpylonen beherrscht in seiner gewollten Formennüchternheit die Landschaft. Dieser dorisch gesinnte Klassizismus läßt an die halsstarrige Stilistik des zwei Jahrhunderte später lebenden Friedrich Gilly und seines Friedrichdenkmals denken.

Dem Augsburger Rathaus ähnlich in der Gesinnung, wenn auch anders in den Formen, ist das Nürnberger Rathaus des jüngeren Jakob Wolff. Es liegt düster großartig wie eine Festung mitten in

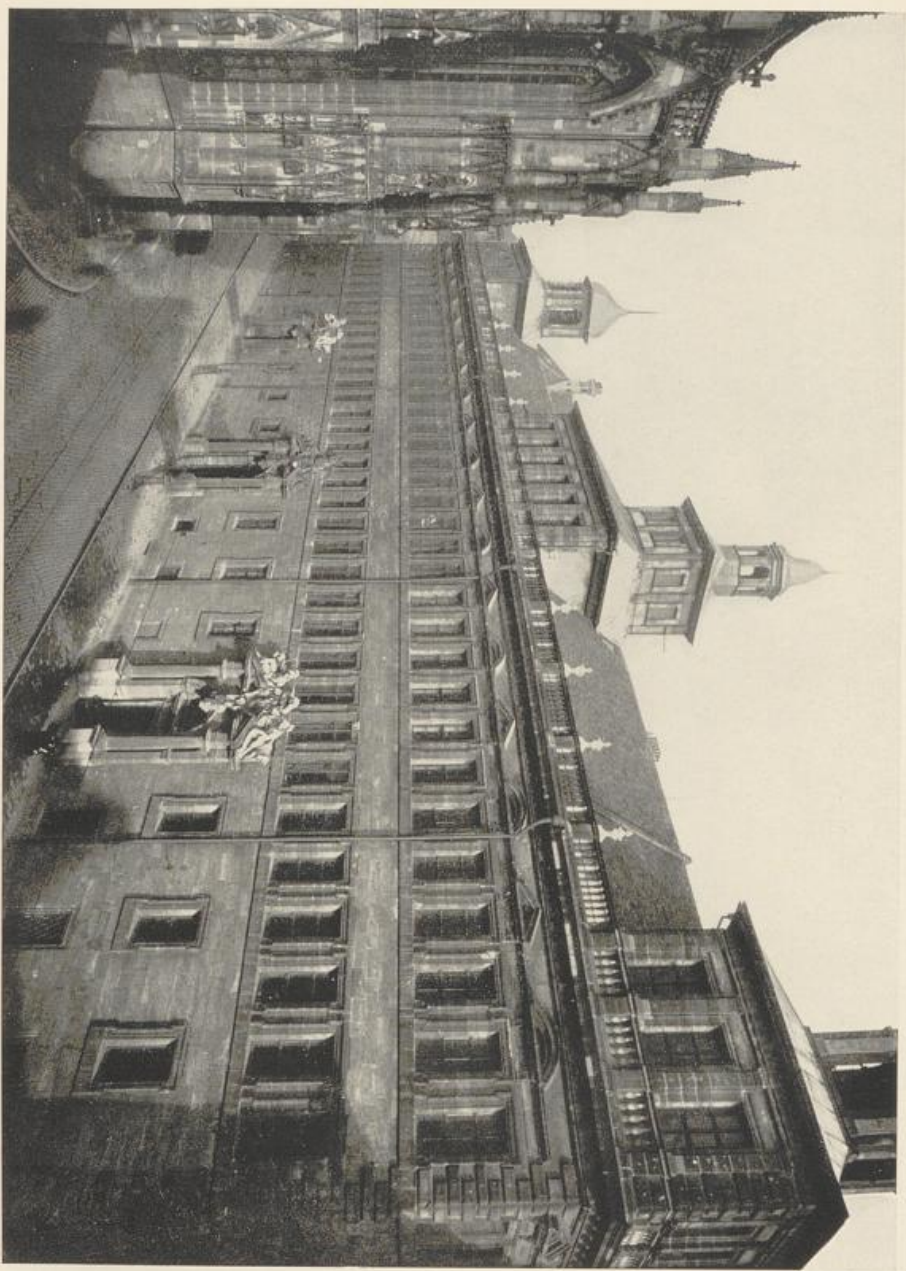
der Stadt, mit überhohem Sockelgeschoß und zwei Stockwerken, in denen allein das starke Tempo der Fensterreihen wirkt. Am repräsentativsten ist das obere Stockwerk ausgebildet. Ein Hauptgesims und eine Brüstung schließen die Masse oben horizontal ab; doch erheben sich darüber noch drei Aufbauten mit kleinen Türmen. Plastischen Schmuck zeigen nur die drei Portale. Der Gesamteindruck ist italienisch und zugleich sehr deutsch. Die Gemütsverfassung, die diesem Gebäude schwermütige Monumentalität gegeben hat, ist ganz unitalienisch.

Weniger eindrucksvoll als die repräsentativen Bürgerbauten sind im allgemeinen die in Schlösser verwandelten Burgen und Wehrbauten. Das Charakteristische der Bauweise zeigt sich in diesem Fall zu- meist in den Hoffassaden, weil draußen der alte Wehrbau die künstlerische Entfaltung verhinderte. Ein Hauptmotiv sind die umlaufenden Bogengänge. Das Stuttgarter Schloß ist ein Beispiel für viele. Wie Schmuckformen reich, geistvoll und doch diskret in bestimmten Punkten gesammelt wurden, zeigt das schöne Georgentor des Dresdener Schlosses (1533, von Hans Schickentantz). Die unerfreulichen Züge der deutschen Renaissance finden sich hingegen in der mit Wappen, Statuen und anderem Schmuck übermäßig prunkenden Fassade des Schlosses in Brieg (1552 bis 1554, von Jacob Bahr). Mehr der bürgerlichen Bauweise nähern sich die einfacheren Wasserschlösser, wie sie zahlreich in Westfalen zu finden sind. Dort kommt das Landschaftliche hinzu, um den Bauten historische Romantik zu verleihen.

Ein Meisterwerk der Schloßbaukunst ist das für den Kurfürsten von Mainz, den Erzbischof Johann Schweickhardt von Kronberg in den Jahren 1605 bis 1614 erbaute, oder vielmehr ausgebaute, schön am Main gelegene Schloß in Aschaffenburg. Der Erbauer ist Georg Riedinger. Der ursprüngliche festungsartige Charakter der alten Burg ist erhalten. Vier wuchtige, wohlgegliederte Türme mit geschweiften Hauben und oben umlaufender Galerie betonen die Ecken des quadratischen Baublocks. Dazwischen sind die Flügel gespannt. Ihre hohen Dächer werden in der Mitte von etwas zu zierlich dekorierten Giebeln akzentuiert. In der Gesamtstimmung er-



Bremen, Rathaus. Fassade am Markt



Nürnberg, Rathaus. Vorderfront

scheint das Massige prächtig. Auch hier ist die späte Baugesinnung am Werk, doch hat sie nicht so grundsätzlich mit dem Malerischen gebrochen. Am schönsten ist die Ansicht vom Fluß, über den das Schloß beträchtlich erhöht ist. Die Futtermauer des Gartens wirkt wie ein mächtiger Sockel.

Am berühmtesten ist das Heidelberger Schloß. Es gilt schlechthin als der deutsche Schloßbau der Renaissance. Das Wesentliche sind wieder die Hoffassaden. Ein Wehrbau ist stückweise in ein Schloß verwandelt worden. Zwei Fassaden sind zu unterscheiden: Der Otto-Heinrichs-Bau (1556–1559), dessen Baumeister ungewiß ist, dessen bildnerische Ausstattung aber von dem Niederländer Alexander Coln stammt, und der Friedrichsbau (1601–1607), als dessen Baumeister Johannes Schoch aus der Straßburger Schule genannt wird. In beiden Fällen handelt es sich um reine Fassadenwirkungen. Die Vorliebe für diese oder jene Fassade hat, je nach der Einstellung der Zeit, geschwankt. In Wahrheit sind beide Lösungen künstlerisch ziemlich gleichwertig. Der Otto-Heinrichs-Bau ist sehr reich geschmückt; doch bleibt der Schmuck gut in der Fläche, die architektonische Gliederung wird nicht beeinträchtigt, und dadurch ist der Gesamteindruck ruhig. Im Friedrichsbau sind mehr die struktiven Glieder vertikal betont; doch ist der Schmuck unruhiger in den Licht- und Schattenwirkungen. Hier kündigt sich der Barock deutlich an. Italienisch beeinflusst sind beide Fassaden; hier und dort wurde Palazzowirkung erstrebt.

Weniger Bedeutung haben die Stilunterschiede im städtischen Bürgerhaus. Gotisches ist noch in dem vielfach aufgefrischten Knochenhauer-Amtshaus in Hildesheim (1529), mit dem sehr hohen, geraden Giebel und den fünf sich nach oben verjüngenden, durch geschnitzte Balken getrennten, übereinander vorspringenden Stockwerken. Dieses Haus ist charakteristisch für die Fachwerkarchitektur des Harzgebiets. Ein liebevoll verzierter Fachwerkbau ist auch das „Deutsche Haus“ in Dinkelsbühl (1543). Ein hübsches Motiv gibt hier der Giebel, in dem drei übereinanderliegende Speicherlücken mit geschnitzten Umrahmungen angeordnet sind. Aus dem Jahre 1570 ist das vielgenannte Görlitzer Bürgerhaus in der Neiße.

straße, ein reiner Steinbau. Die Fassade mit den durch Pilaster abgeteilten Fenstern und zwei Friesen, die Reliefdarstellungen mit Motiven aus dem Alten und Neuen Testament zeigen, gibt eine schön belebte und doch architektonisch ruhige Fläche. Das Säulenportal springt etwas vor. Das Braunschweiger Gewandhaus (1590–1591), vom Generalbaumeister der Stadt, Hans Lampe, erbaut, hat eine der schönsten erhaltenen Renaissancefassaden. Ein gedrückter Bogen gang, der sich dreimal öffnet, darüber drei Stockwerke, die ebenfalls durch Halbsäulen in drei Teile zerlegt sind; in dem reich gestuften, mit Wächterstatuen und kleinen Pyramiden besetzten Giebel, der über die ganze Hausbreite geht, liegen nochmals vier niedrige, energisch getrennte Stockwerke. Die mittleren Einzelfenster haben Bogen, die seitlichen Doppelfenster sind rechteckig. Das Ganze wirkt heiter, festlich und klingt wie eine Melodie. Anspruchsloser ist das hohe Wedekindsche Haus in Hildesheim (1598) mit den drei geraden Giebeln. Der Mittelbau enthält sechs Stockwerke über dem Erdgeschoß. Überall zeigt sich die Neigung auf den beschränkten Bauplätzen hoch zu bauen. Zwei besonders schöne Beispiele besitzt Bremen. Das erste ist das „Kornhaus“, das im Jahre 1591 von Lüder von Bentheim, dem Bremer Steinhauermeister, erbaut wurde. Die Wirkung beruht auf dem von Gesimsen unterstrichenen Horizontalmotiv der seitlich in sieben Reihen angeordneten Fenster – wieder ein „Hochhaus“ – und dem vertikalen Gegenmotiv der in der Mitte siebenfach übereinanderliegenden Speicherluken. Der Giebel hat reich geschwungene, doppelt gebrochene Stufen mit kleinen Pylonenaufsätzen, die wie Petrefakte gotischer Fialen wirken. Einen besonderen Akzent gibt der oben im Giebel weit vorspringende, überdachte Kran. Als Muster der Backsteinrenaissance ist diese Fassade aufschlußreich. Noch schöner ist das „Essighaus“ (1618). Es weist schon eine ganz barocke Knorpelplastik auf und wirkt zumeist durch die großen, erkerartig vorgebauten unteren Fenster. Ein Portal mit Oberlicht hat die schönsten Verhältnisse. Die Großartigkeit des späten Stils vereinigt sich in dieser Fassade glücklich mit der malerischen Lust des frühen Stils. Nichts ist errechnet, alles wirkt wie Spiel eines Meisters. Die Pracht bleibt ganz bürgerlich.

Die Beispiele ließen sich vermehren. Am stärksten ist der Eindruck, wo diese Bürgerhäuser in Gruppen auftreten. Zum Beispiel in Münster. Dort gibt es noch ganze Straßenwände, in denen sich hohe, schmale Häuser eng aneinanderdrängen. Es entsteht ein lebendiges Bild von der Wohn- und Lebensweise des Jahrhunderts vor dem Dreißigjährigen Kriege. Berühmt sind auch die Straßenbilder von Danzig, mit den eigenwillig gebrochenen Giebelreihen, mit den weit vorspringenden Treppen und Beischlägen. Mit Recht sind solche Stadtbilder eine „Selbstdarstellung des deutschen Bürgertums“ genannt worden.

*

Die Baumeister beginnen nun, aus dem Dämmer der Anonymität hervorzutreten und sich als Persönlichkeiten vom Hintergrund der Baugeschichte abzuzeichnen. Nach allem, was gesagt wurde, ist der Schluß zu ziehen, daß dieses neue Bewußtsein des Berufsgefühls keineswegs zusammenfällt mit einer Steigerung der Begabung und des Könnens. Es ist umgekehrt: der Baumeister sieht sich auf seine Persönlichkeit zurückgeworfen, weil er nicht länger getragen wird vom breit und vollfließenden Strom einer organisch entsprungenen und gewachsenen Baukunst. Er ist gezwungen zu einer Auseinandersetzung zwischen Eigenem und Fremdem; die Entscheidung muß die persönliche Verantwortlichkeit treffen. Die stetig von Geschlecht zu Geschlecht weitergegebenen Überlieferungen sind abgerissen, und das Neue ist nicht ohne Willkür; diese „Freiheit“ aber braucht zu ihrer Rechtfertigung die Persönlichkeit. Die elementaren Gestaltungskräfte verwandeln sich in Kräfte der Bildung; und diese benutzen Theorien. Theoretisieren aber kann nur das Bewußtsein. Bisher war vom Werkmeister gesprochen worden; jetzt kam, auf dem Wege über die italienische „Architectura“, der Begriff des Architekten auf. Während sich der Bürger als Stand und Klasse vom Ganzen des Volkes ablöste oder doch entfernte, verlor das Bauen seine große innere Notwendigkeit. Darum mußte sich der Bau- und Werkmeister beruflich spezialisieren, das heißt, es trat an die Stelle naiv genialer Allseitigkeit die talentierte Einseitigkeit. Einseitigkeiten aber wollen sich unterscheiden.

Dem widerspricht nicht, daß der Baumeister auch jetzt noch in vielen Fällen zugleich Steinmetz, Schnitzer und Maler war. Er war es noch, doch war das Ende des Universalismus bereits abzusehen. Auch muß das Wort Allseitigkeit mehr geistig, ja metaphysisch verstanden werden. Es begann die Zeit, wo der Baumeister nicht mehr mit seiner Arbeit in einer sakralen Weise diente, sondern wo sich die Baukunst weltlicheren Interessen hingeben sollte. Wodurch dann allerdings die verlorengegangene Größe durch Mannigfaltigkeit ersetzt wurde. Es war, als sei ein Hochwald gefällt worden. Wo dieses geschieht, da sind die gewaltigen Stämme freilich verschwunden; dafür wächst und sprießt es üppig auf dem nun dem Licht erschlossenen Waldboden, es erscheinen Pflanzen und Blumen, die vorher im Walde nie zu finden waren. Es gab viele Talente, die Baukunst schäumte über von kleinen Originalitäten, sie wurde interessant – auf Kosten freilich der groß monumentalen Haltung.

Nichts ist bezeichnender, als daß einer der begabtesten Baumeister dieser Zeit, der Augsburger Elias Holl, eine Selbstbiographie geschrieben hat. Den geistlichen Baumeistern der romanischen Dome, den gotischen der Bauhütten wäre ein solches Unternehmen unmöglich gewesen. Der Humanist des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts begann sein Ich zu bespiegeln. Die Bauhütten hatten sich aufgelöst oder waren in der Auflösung, seit Baukunst und Kirche den engen Zusammenhang verloren hatten; die Zünfte bestanden noch, wurden aber mehr zu Berufsgenossenschaften mit wirtschaftlichen oder politischen Interessen. Erscheinungen tauchten auf, die früher keinen Lebensraum gefunden hatten. Ein Straßburger Arzt und Mathematiker Walter Riff (Rivius) schrieb im Jahre 1547 ein Buch „Vitruvius deutsch“, in dem er vom Baumeister forderte, er solle seine Kunst wissenschaftlich betreiben; er solle die antiken Schriftsteller lesen und sich mit seinem Tun auch theoretisch auseinandersetzen. Furtenbach, der um 1630 das Stadtbauamt in Ulm verwaltete und dort Senator und Ratsherr war, schrieb vier Bücher über Baukunst; eine „architectura civilis, – navalis, – martialis und – universalis“. Bezeichnend ist sein Ehrgeiz, ein universales Wissen zu erwerben. Er war Baumeister, Beamter, Garten-

künstler, Kriegsingenieur, Feuerwerker, Schriftsteller und Sammler; er munterte die Berufsgenossen auf zu reisen und sich „außer dem Vaterland unter die Passagieri und Peregrinanten“ zu mischen, und er ging voran, als er sich zehn Jahre lang in Italien aufhielt. Wie Heinrich Schickhardt, Hofbaumeister in Württemberg, im Jahre 1589 von seinem Fürsten nach Italien und Ostfrankreich geschickt wurde, um seine Kenntnisse zu bereichern, so wurden Baumeister oft von ihren Patronen auf Reisen gesandt. Die Bildungsreise trat an die Stelle der früheren Freizügigkeit von Kloster zu Kloster, von Kirche zu Kirche, von Hütte zu Hütte. Während das Bauen in einem sich verengernden Sinn nationaler wurde, galt dem Geiste die internationale Bildung als vornehm. Der reiche Fugger in Augsburg hätte den jungen Elias Holl schon dreizehnjährig mit nach Italien genommen, wenn der besonnenere Vater es erlaubt hätte. Auch bestanden bei den Bauherren keine Hemmungen, wenn sie ihre Baumeister aus Italien oder den Niederlanden beriefen, obwohl zuweilen die angesessenen Werkleute Einspruch erhoben, wenn sie sich benachteiligt glaubten. Baubücher wurden aus dem Italienischen übersetzt: der Vitruv war in vielen Werkstätten zu finden; es erschienen „Zierratenbüchlein“ für das Kunstgewerbe, und „Säulenbücher“ für die, die sich selbst „Vitruvische Architekten“ nannten. Auch der begabte Wendel Dietterlin aus Straßburg ließ im Jahre 1598 ein Buch von der „Austeilung, Symmetrie und Proportion der fünf Säulen“ erscheinen, das Einfluß gewann. Er war nicht nur Baumeister und Fassadendekorateur, sondern auch Kupferstecher und als solcher etwas wie ein phantasievoller Formenpublizist. Hieronymus Lotter, der Kaufherr, war Bürgermeister in Leipzig, doch war er auch ein einflußreicher Baukundiger. Er hat das Leipziger Rathaus gebaut, hat die Stadtverwaltung vertreten, sofern sie Bauherr war, hat Stadtbefestigungen geleitet und die Geschäfte geführt. Alle bewegten sich in Selbstauseinandersetzungen. Ingenieurbau und Festungsbau gehörten zum Bauhandwerk. Der Straßburger Daniel Speklin (1536–1589) wurde als Festungsingenieur vielfach befragt, er wanderte zwischen seiner Vaterstadt, Ungarn und Skandinavien umher, war in vielen Städten tätig und schrieb ein

Buch „Architectura von Vestungen“. Eine neue Erscheinung war auch der Sammler. Er zeigt, wie das Kunstinteresse eine Wendung zum Objektiven genommen hatte. In den Fürstenhäusern entstanden die Kunstkammern, die Urzellen vieler moderner Museen. Freilich wurde nicht in erster Linie künstlerisch und wissenschaftlich Wertvolles gesammelt, sondern das Seltsame, Fremdartige, ja Abstruse. Unsere Museen sind oft aus Raritätenkabinetten entstanden. Der Augsburger Patrizier Philipp Hainhofer hat Tagebücher von dreiundzwanzig Reisen hinterlassen, die er als Diplomat, Kunsthändler, Agent und Aufkäufer von Antiquitäten unternahm. Er hat den „Pommerschen Kunstschränk“ zusammengestellt, der eine Kunstkammer en miniature ist.

Alles dieses wirft Licht auf den Beruf des Renaissance-Baumeisters. Die Berufsauffassung wandelte sich freilich innerhalb des Jahrhunderts auch wieder in sich selbst. Zuerst war der Baumeister mehr Handwerker als Gelehrter; er unterschied sich merklich von dem italienischen Baumeister, der ein großer Herr war, der Altertumswissenschaft und Mathematik beherrschte und mit seinen mächtigen Auftraggebern vertraut verkehrte. Dem deutschen Baumeister der ersten Jahrhunderthälfte war etwas Kleinbürgerliches eigen, ihm fehlte der freie Blick. Zudem benutzte er Zierformen, die ihm von Malern, Kupferstechern, Tischlern, Goldschmieden und Töpfern zugebracht wurden. Geht sonst das Kunstgewerbe abhängig hinter den Baustilen einher, so war es jetzt der Baukunst um einen Schritt voraus. Die Anregung ging aus von einem ziemlich willkürlich aber phantasievoll arbeitenden Kunstgewerbe, vom selbständig gewordenen Ornament voller Rollwerk, Füllhörnern, Masken, Vasen, Putten, Vögeln und abstrakten Knorpelformen, in dem alles gekrümmt und bewegt war, das in jeder Form dem Grotesken zuneigte und durch seine barocke Unruhe romantisch deutsch erschien. Dieses kunstgewerbliche Ornament wandten die Baumeister architektonisch an. Mehr dekorativ malerisch als baukünstlerisch, aber mit Geist, Phantasie und Talent. Die künstlerisch bewegten Handwerker bauten ohne großen Ehrgeiz, doch war ihnen noch ein angeborener Sinn eigen für Maß und Verhältnis. Selbst wo sie grundsätz-

lich das Falsche taten, kam ein Reiz, ein Klang, etwas Melodiöses heraus; im Regellosen und Gekünstelten war etwas Urwüchsiges und Eigentümliches. Diese Vorzüge liegen so sichtbar zutage, daß man den besten dieser oft zu Ratsbaumeistern bestellten Handwerker den Meistertitel nicht verweigern kann.

Aus der langen Reihe überlieferter Namen, die freilich in vielen Fällen nur Namen bleiben, weil die Lebensumstände nicht bekannt sind, seien einige herausgehoben.

Als Pionier des neuen Stils gilt Hans Hieber, der bereits im Jahre 1521 in Regensburg starb. Von ihm stammt jenes schon erwähnte Modell einer Kirche „Zur schönen Maria“, das als Schulbeispiel des Übergangsstils gern genannt wird. Von dem Modell läßt sich in der Tat ablesen, was in den Vorstellungen Hiebers noch gotisch war, und wo neue Wege beschritten wurden, den Grundriß zu lösen und den Raum zu begreifen. Dieser Baumeister hat Italien wohl noch nicht gekannt. Ihm werden Beziehungen zu dem Maler Albrecht Altdorfer nachgesagt. In der Tat hat der Entwurf etwas romantisch Malerisches, das nicht übel zu Altdorfers Architekturerrfindungen paßt.

Einer später geborenen Generation gehört Albrecht Tretsch an, der ausgezeichnete Baumeister des alten Stuttgarter Schlosses mit den wohlproportionierten dreigeschossigen Bogengängen im Hofe. Fortgesetzt wurde seine Arbeit von Blasius Berwart, der wahrscheinlich sein Schüler war und einer Familie von Baumeistern angehörte. Ein Bruder Martin arbeitete gemeinsam mit ihm, ein Sohn Blasius stand später im Dienste des Markgrafen von Brandenburg. Der ältere Blasius, der Begabteste der Familie, war Werkmeister des Herzogs Christoph von Württemberg. Als solcher hat er auch das Schloß der Hochmeister des Deutschen Ordens in Mergentheim an der Tauber erbaut. In späteren Lebensjahren soll er am Bau des Königsberger Schlosses beteiligt gewesen sein.

Noch im fünfzehnten Jahrhundert geboren, im Jahre 1492, bei Hanau, war Konrad Krebs, der Meister des wirkungsvollen Schlosses Hartenfels bei Torgau. Er war der kurfürstlich sächsische Hofbaumeister Friedrichs des Großmütigen, und hat als solcher nicht nur den Gesamtplan des Schlosses geliefert, sondern auch in den Jah-

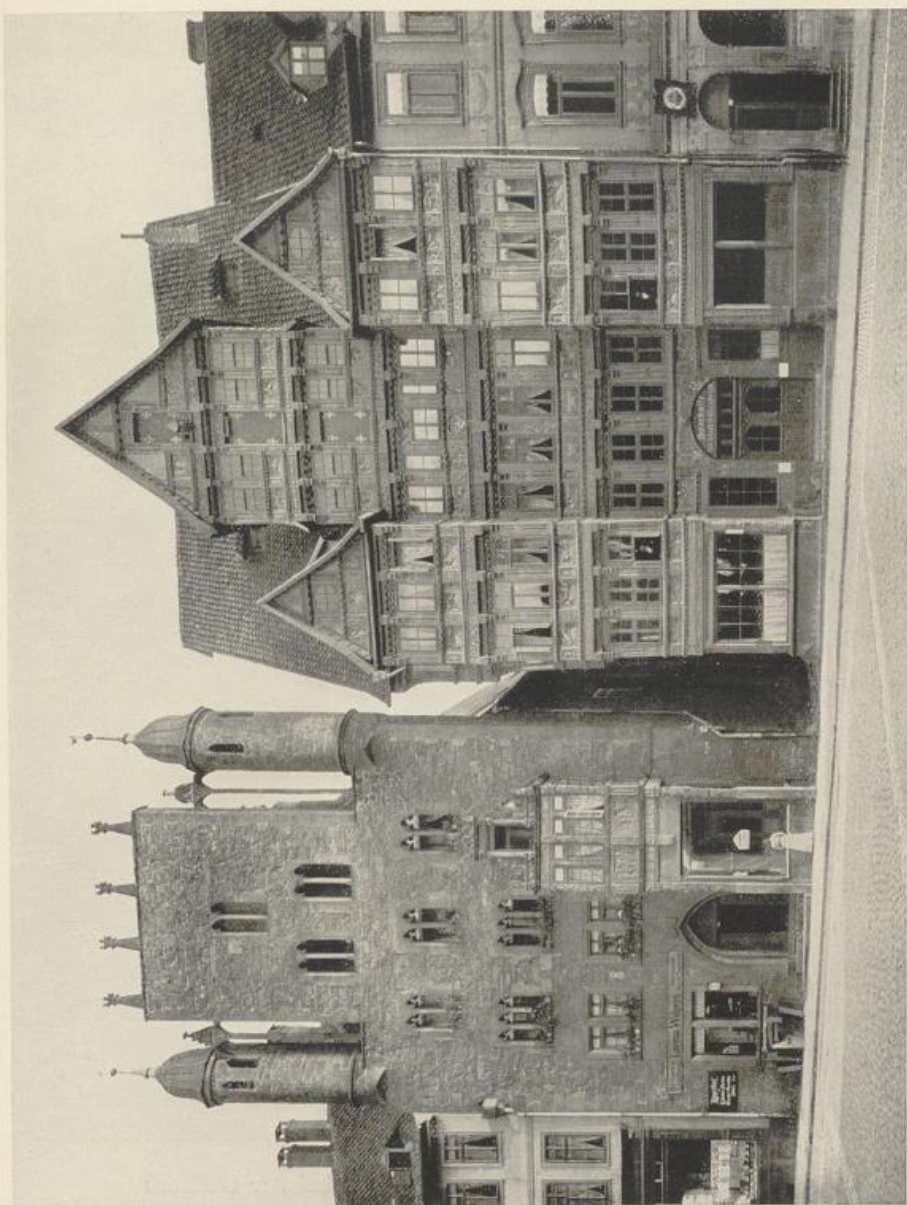
ren 1533 bis 1535 den Seitenflügel und das heftig hervortretende Treppenhaus gebaut, das der Hofansicht den eigenen Ausdruck gibt. Auch für das Berliner Schloß hat er einen Entwurf angefertigt. Baumeister, die sich im Dienste eines Fürsten oder einer Stadt Ruhm erwarben, wurden vielfach auch von anderen Fürsten oder Städten in Anspruch genommen.

Ein anderer sächsischer Hofbaumeister, Nickel Gromann, wird im Jahre 1537 zuerst erwähnt. Sechs Jahre später ist er, als Nachfolger von Konrad Krebs, am Bau des Torgauer Schlosses (Hartenfels) beschäftigt. Auf ihn geht dort vor allem die Schloßkapelle zurück, die für den protestantischen Kirchenbau Bedeutung gewann. Später baute Gromann das Cranachhaus in Weimar, dann leitete er in Gotha die Stadtbefestigungen und den Ausbau der Veste Coburg. Sein Hauptwerk ist das 1562 bis 1564 entstandene Rathaus in Altenburg. Gromann hinterließ viele Kinder, die ebenfalls Baumeister, Steinmetzen oder Maler wurden.

Ein dritter, der am Torgauer Schloß mitarbeitete — man sieht, wie gründlich solche Bauaufgaben vorbereitet und erledigt wurden — war Nickel Hofmann, der vom Jahre 1550 ab in Halle nachweisbar ist und dort den Rathhausturm, die Türme der Frauenkirche, die Emporen dieser Kirche und anderes baute. Anfangs der sechziger Jahre schuf er das Rathaus im benachbarten Merseburg, dann folgten die Arbeiten in Torgau; sein Hauptwerk ist das schon erwähnte Rathaus in Schweinfurt (1569–1572). Auch Hofmann wurde zu Entwürfen für das Berliner Schloß herangezogen. Mehr als solche mageren Nachrichten wissen wir über die Baumeister dieser Zeit selten. Doch läßt sich selbst aus dem Wenigen etwas machen, wenn man es mit den Bauwerken zusammenhält.

Einer der Begabtesten in dieser Generation war der 1538 geborene und 1615 gestorbene Paul Franke, der Baumeister der bereits beschriebenen Wolfenbütteler Kirche. Er war Baudirektor dreier Braunschweigischer Herzöge und auch ein erfahrener Festungsbaumeister. Was in seinem Hauptwerk, der Kirche, nicht zulänglich erscheint, ist ein Unzulängliches des Stils und der Zeit.

Über das Verhältnis der auswärtigen Baumeister zu den einhei-



Hildesheim, das Wedekindsche Haus (rechts) und das gotische „Tempelhaus“ (links) am Altstädter Markt



Braunschweig, Gewandhaus. Der Giebel der Ostfront

mischen klärt die Arbeit der Baumeisterfamilie Bahr (oder Paar) auf. Sie stammte aus Mailand. Drei Brüder dieser Familie wurden von mecklenburgischen Herzögen beschäftigt, nachdem sie vorher in Schlesien gearbeitet hatten. Der eine, Nikolaus Bahr, hat Einfluß auf den Bau der Schlösser in Güstrow und Schwerin gehabt. Von Mecklenburg gingen die Brüder nach Schweden. Zumeist genannt wird Jakob Bahr, der in Deutschland als „wälscher Maurer“ bezeichnet wurde. Er taucht im Jahre 1547 in Brieg (Schlesien) als Meister des dortigen Schloßbaues auf, im Dienste des Herzogs Georg. Seine Tätigkeit wurde von den einheimischen zünftigen Mauern heftig, wenn auch vergeblich angefochten. Denn neben dem Schloß baute er noch das Gymnasium und wurde auch sonst vom Magistrat — wohl auf Wunsch des Herzogs — vielfach beschäftigt. Zum Beispiel mit dem Wiederaufbau des abgebrannten Rathauses. Er starb im Jahre 1575. Sein Hauptwerk ist die Prunkfassade des Schlosses, ein etwas äußerliches Kompromiß von deutschen und italienischen Formen. Ein Schwiegersohn Jakob Bahrs war Bernhard Niuron aus Lugano; dieser wurde Hofarchitekt Herzog Georgs des Zweiten.

Nach Danzig weisen die Namen von zwei begabten Stadtbaumeistern. Der erste war Hans Kramer. Von ihm ist nur das Todesjahr (1577) bekannt. Er wurde der Träger jener großen Baugesinnung, die Danzig damals auszeichnete. Vorher war er in Dresden gewesen und hatte dort an den Festungswerken, am Umbau des Dresdener Schlosses, am Bau des Wittenberger Schlosses usw. gearbeitet. Nach Danzig kam er im Jahre 1565. Dort hat er viele Patrizierhäuser mit liebevoller Detailbehandlung gebaut. Seine Schulung scheint er in erster Linie den Niederlanden zu verdanken. Dieses kam ihm insofern zustatten, als er in Danzig mehreren niederländischen Baumeistern begegnete, die aus ihrem Vaterland emigriert waren, die in Norddeutschland zur Einführung der Backstein-Renaissance dann Entscheidendes beitragen sollten, und denen das auf dem Seewege zu erreichende Danzig bequem lag. Hier ist Gelegenheit, kurz auf die geschichtlich merkwürdige Tatsache hinzuweisen, daß niederländische Baumeister im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert

und länger in Deutschland eine wichtige Rolle gespielt haben, daß sie bei uns oft die Bauaufgaben fanden, die ihr eigenes Land ihnen verweigerte, weil es für Monumentalbaukunst wenig übrig hatte. Soweit die rein darstellende Form in Frage kommt, sagen Berlin und Potsdam, zum Beispiel, vom niederländischen Talent nicht viel weniger aus als Amsterdam und der Haag. Kramer wußte die guten fremden Kräfte in Danzig zu nutzen; so kam es, daß sich unter seiner Leitung eine besondere Spielart der holländisch-baltischen Bauweise ausbildete.

Unter den in Danzig arbeitenden Niederländern war einer der bedeutendsten der 1543 in Mecheln geborene Antonius van Obbergen. Er gilt als Hauptmeister der nordischen Renaissance. Nach dem Tode Kramers tauchte er 1586 in Danzig auf, nachdem er in Dänemark das Schloß Kronberg bei Helsingör vollendet hatte. Von 1592 bis 1611 war er Stadtbaumeister und Festungsingenieur, er vollendete die Bastionen der Stadt. Seine Hauptwerke sind das Altstädtische Rathaus, das Zeughaus und das Rathaus in Thorn. Daneben ist er der Erbauer vieler schöner Patrizierhäuser in Danzig.

Der Hauptmeister der zweiten Generation deutscher Renaissancebaumeister, die im letzten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts erst zur Welt kam, ist der 1573 in Augsburg geborene Elias Holl. Er hat bewußt wieder die Würde des Baumeisterberufs verkündet; er hat strenge Forderungen aufgestellt und für seine Person angestrengt gearbeitet, ihnen gerecht zu werden. Zu allem war freilich eine Gedankenoperation nötig, weil die Grundsätze aus den Arbeiten der Alten gewonnen und nicht naiv empfunden, sondern programmatisch gewollt wurden. Mit Holl tritt der erste denkende Architekt greifbar in der deutschen Baukunst auf. Als Talent und Persönlichkeit war er so bedeutend, daß sein Wirken dem einer Akademie gleichkommt. Es war schon die Rede davon, daß er eine Selbstbiographie und Familienchronik geschrieben hat. Diese Lust an der philosophischen Selbstbespiegelung ist auch in seinen Bauwerken zu spüren: sie sollten die humanistische Würde der Kunst beweisen. Bei alledem ist es bezeichnend für die Zeit, daß selbst dieser sich Rechenschaft gebende Baumeister in seiner Selbstbiographie, obwohl er alle

seine Bauten nennt, mit keinem Wort vom Stil oder von der Kunst spricht. Viel Wesens macht er immer nur von den technischen Schwierigkeiten. Alles, was er von seinem Hauptwerk, dem Augsburger Rathaus, mit Bezug auf das Künstlerische sagt, sind diese Worte: „es hätte doch dieser Bau sowohl inner als außer der Stadt ein heroisches Ansehen.“ Und über seine Eindrücke in Venedig, während seiner italienischen Reise, weiß er nur dieses zu sagen: „Und besah zu Venedig alles wohl und wunderlich Sachen, die mir zu meinem Bau-Werk ferner wohl ersprießlich waren.“

Elias Holl war Glied einer alten Augsburger Maurerfamilie. Er war zuerst Lehrling und dann Gesell im Geschäft seines charaktervoll strengen Vaters Hans Holl, der um 1512 geboren war und im Jahre 1594 starb. In dieser Zeit war Elias Holl am Bau von Privathäusern des Jakob Fugger beschäftigt. Schon als Dreizehnjähriger hätte er Gelegenheit gehabt, mit diesem Gönner nach Italien zu reisen. Doch kam die wichtige Reise erst im Jahre 1600 zustande, nachdem Elias im Jahre 1596 in Augsburg Meister geworden war. Schon im Jahre 1602 wurde der Zurückgekehrte Stadtwerkmeister von Augsburg und blieb es länger als dreißig Jahre. In dieser Zeit war er zweimal verheiratet; in der ersten Ehe hatte er zwölf Kinder, in der zweiten acht. Er sagt wörtlich in seiner Familienchronik: „Summa 13 Söhne und 7 Töchter.“ Die wichtigsten Bauten Holls sind bereits kurz genannt worden. Sein Meisterwerk, das zugleich sein Bauprogramm am besten veranschaulicht, ist das Rathaus. Es hat ihn lange beschäftigt; die Idee ist dauernd filtriert worden, die Form ist immer einfacher aber auch monumentaler geworden. Sechs Modelle wurden angefertigt, bis endlich die seltsame Mischung von Südlichem und Nordischem, von Würde und Sachlichkeit, von Wucht und Klarheit erreicht war, die dem Meister vorschwebte. Der Ausgang dieses Lebens, das in einem sehr vital und akademisch gebändigt, heroisch und ein wenig pedantisch war, ist traurig gewesen. Durch Strömungen der Gegenreformation wurde Holl im Dreißigjährigen Kriege seines Amtes entsetzt, weil er sich kirchlich nicht zu Kompromissen bequemen mochte. Er starb arm und untätig im Jahre 1646.

Von ähnlichen Gesinnungen erfüllt, wenn auch nicht so folgerichtig denkend, und mit selbsterworbenen Formen, arbeiteten die meisten Generationsgenossen. Jakob Wolff der Jüngere, Sohn und Schüler des gleichnamigen Vaters, baute bis zu seinem im Jahre 1620 erfolgten Tode das Nürnberger Rathaus.

Georg Riedingers, des Straßburgers, Hauptwerk ist das bereits erwähnte Schloß in Aschaffenburg. Er wurde im Jahre 1568 geboren und ging 1590 auf die Wanderschaft — eine Berufssitte, die auf die uralte Freizügigkeit von Kloster zu Kloster zurückgeht und die sich bis in das neunzehnte Jahrhundert im Handwerk wenigstens erhalten hat, während sie bei den Hochschularchitekten durch Studienreisen ersetzt wurde. Im Jahre 1595 bewarb Riedinger sich von Ansbach aus, wo er im Dienste des Markgrafen arbeitete, vergeblich um die Stelle eines städtischen Werkmeisters in Straßburg. Im Jahre 1605 erhielt er den Auftrag, das 1552 niedergebrannte Schloß in Aschaffenburg zu bauen. Diesen wichtigen Auftrag kann er nur auf Grund anderer bedeutender Leistungen erhalten haben; doch sind sie nicht bekannt. Er muß auch sonst in Aschaffenburg tätig gewesen sein; genaue Nachweise sind jedoch nicht gelungen. Für den Kurfürsten von Trier soll er Entwürfe für die Philippsburg bei Ehrenbreitenstein und für den ehemaligen kurfürstlichen Palast in Trier geliefert haben. Beide Bauwerke sind erst nach seinem Tode ausgeführt worden.

Hans Schock, der Straßburger Stadtbaumeister und Erbauer des dortigen Rathauses, wurde der weithinbekannte Baumeister des Heidelberger Friedrichsbaues; Hans Lampe aus Braunschweig, der schon 1604 starb und Generalbaumeister der Stadt war, lebt im Gedächtnis weiter als der Erfinder der schönen Giebelfront des Braunschweiger Gewandhauses; und Lüder von Bentheim, der Bremer Steinhauermeister (1550—1612), hat Ruhm erworben als Bildner des Bremer Rathauses und als Mitarbeiter am Leidener Rathaus, als ein Talent, das aufs glücklichste Malerisches und Architektonisches zu vereinigen verstanden hat.

Es ließe sich noch mancher Name nennen, weil die Kunstgeschichte jetzt beginnt, die Namen aufzubewahren. In den meisten



Augsburg, Rathaus (von Elias Holl). Ansicht von Nordwest



Andreas Schlüter, das Schloß in Berlin. Detail der Fassade am Lustgarten

Fällen aber wird wenig mehr aufgezeichnet als der Name. Wesentliches bleibt noch im Dunkel. Aus seiner Namenlosigkeit ist der Baumeister nun endgültig erlöst. Für seine Person gewinnt er dadurch neues Interesse; er konnte es jedoch nur gewinnen, weil die Baukunst Unwiederbringliches eingebüßt hatte. Der Weg in die moderne Welt war nun beschritten, ein Weg, auf dem es dauernde Umkehr nicht gab, weil das Licht des Bewußtseins, einmal entzündet, niemals wieder ausgelöscht werden kann. Wohin der Weg zunächst und wohin er weiterhin führte, soll in den nächsten Abschnitten gezeigt werden.

BAUMEISTER DES BAROCKS

Der deutschen Renaissance hatte der selbstherrlich wollende und bestimmende Bauherr gefehlt. Es hatte Auftraggeber in großer Anzahl gegeben; weder die Landesfürsten noch die Stadtregierungen waren aber Bauherren jenes Schlages gewesen, die der Kunst diktieren können, weil sie die Macht haben, und weil ihre Macht eine geschichtliche Form ist. Ein umfassender Baustil kann nur entstehen und folgerichtig abgewandelt werden, wo solche autoritären Bauherren leben. Dem Barock lebten sie wieder. Im Kreise der großen Herren wurde die Bauleidenschaft allgemein; und diese Bauleidenschaft war stilbildend. Wie bisher ganze Familien von Baumeistern gelebt hatten, in denen der künstlerische Beruf sich vom Vater auf den Sohn vererbte, so entstanden jetzt Familien von fürstlichen Bauherren, weltlichen und geistlichen, in denen die Baulust traditionell war und zu einer Verpflichtung wurde. Es hieß: „Noblesse oblige.“ Da dieser Bauleidenschaft starke Baumeisterbegabungen in Fülle zur Verfügung standen – die Geschichte regelt im Kulturellen Nachfrage und Angebot wie nach innerer Kausalität –, so wurde ein neuer Baustil geboren: der Barock. Stylos, der Griffel, wurde wieder das Werkzeug, womit eine ganze Zeit sich selbst darstellte.

Die neuen Bauherren waren Vertreter der Kirche und einer autokratisch herrschenden Fürstenmacht.

Die Kirche war eine geniale Bauherrin freilich nur in jenen katholischen Landesteilen, die nach dem Dreißigjährigen Krieg in einer Gegenreformation erstarkt waren; universal, auf Grund unbestrittener Herrschaft über die Seelen, wie in der romanisch-gotischen Zeit, war sie es nicht mehr. Seit der Religionsspaltung war die Kirche darauf angewiesen, mit den religiösen Überzeugungen der Völker Politik zu treiben. Dem blutigen Religionskrieg folgte eine unblutige Fortsetzung. Auf der einen Seite standen die katholische Kirche und die katholischen Fürsten, auf der andern Seite die protestantische Kirche und die protestantischen Fürsten. Darum konnte der Bauwille nicht einheitlich sein. Soweit die Kirche protestantisch geworden war, hatte sie wenig Interesse an den Künsten des Auges. Sie nahm mehr teil an den poetischen Künsten der Idee. Malerei, Skulptur und Baukunst wurden von ihr nur konventionell verwendet. Latent erhielt sich im pietistisch werdenden Protestantismus eine Neigung zum Bildersturm. Die Liebe der Gläubigen galt einer bestimmten Art von Musik und einer beschränkten Gattung der Poesie. Auch zweigten sich, in dem Maße wie die Bekenntnisfreudigkeit abnahm, Philosophie und Wissenschaft als selbständige Disziplinen ab. So kam es, daß der produktiv mitarbeitende Bauherr nur innerhalb der katholischen Kirche zu finden war. Aber auch diese konnte sich nicht länger blind auf die Anhängerschaft der Gläubigen verlassen; sie mußte diese immer neu gewinnen. Daraus ergab sich ein System politisch gefärbter Erziehung zum Religiösen. Die Masse mußte künstlich entflammt, überredet, ja überrumpelt werden. Dadurch aber kam in den neuen Stil etwas Berauschendes, ja etwas bis zur Hysterie Gesteigertes. Und hieraus entsprang dann wie von selbst ein sinnlich Theatralisches, ein pathetisch Dekoratives. Diese Gefühlselemente voll auszunutzen, im Sakralbau sowohl wie bei den vielen pomphaften Kirchenfesten, Prozessionen und Wallfahrten: das wurde die Aufgabe des Barocks. Literatur, Philosophie und Naturwissenschaft standen gefühlsmäßig auf seiten des Protestantismus; der Katholizismus verschloß sich inquisitorisch der Geistesfreiheit. Er hatte Galiläi, um seiner Kopernikanischen Anschauungen willen, verfolgt. Doch war er duldsam gegen Weltlich-

keit, Frivolität, Sinnlichkeit und Genuß. Was in den katholischen Volksteilen an Phantasie und Bildungskraft vorhanden war, suchte und fand ein Arbeitsfeld in den von seiten der Gesinnung nicht kontrollierbaren architektonischen Künsten: der gegenreformatorische Zug der Zeit erwies sich als stilbildend und begünstigte eine neue Blüte der Raumkunst.

Nicht weniger stark und nicht weniger einseitig bestimmt waren die Impulse, die von der weltlichen Macht ausgingen. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert wurden die großen europäischen Reiche endgültig begründet und national abgeschlossen. Die Zeit der städtischen Macht war vorüber. Sie war nicht zureichend gewesen, um große Ganzheiten einheitlich zu regieren. Dazu war nur ein streng zentralisierendes, autokratisch herrschendes Königtum imstande. Da das Unvermeidbare und Nützliche immer auch zu einem Sittlichen gemacht wird, so wurde die unbedingte Fürstenmacht mit der Gloriele des Gottesgnadentums umgeben. Der Fürst war überall der Staat. Regierungsformen und Lebensformen wurden aristokratisch, nachdem sie zweihundert Jahre lang viel Demokratisches gehabt hatten: der Adel, vor allem der Hofadel, wurde, als Werkzeug des Selbstherrschers, mächtig. Es entstand das Frankreich Ludwigs des Vierzehnten, England begann ein Weltreich zu werden, Holland erlebte seine große Zeit, Spanien war immer noch einflußreich, Österreich wurde nach dem großen Kriege schnell mächtig als das Reich im Osten, Preußen schickte sich an, eine weltgeschichtliche Mission zu erfüllen, und sogar Rußland trat unter Peter dem Großen in die Reihe der europäischen Großmächte. Da sich die Fürstenmacht an den Höfen zentralisierte, wollte sie dort auch repräsentieren. Aus Gründen der Politik und aus Neigung brauchten die Höfe einen Repräsentationsstil, eine die Fürstenmacht verherrlichende Baukunst von gleichnishafter Kraft und Fülle. Die Fürsten forderten nicht nur ein Krönungsornat, das sie zu den vornehmsten Akteuren machte, sondern auch eine Bühne der Kunst, auf der sie vor allem Volk pomphaft ihre Heldenrolle spielen konnten, wo sie gewissermaßen mit künstlichem Sonnenlicht blendend angestrahlt wurden. Das wirkliche Leben sollte zu einer Welt der

Einbildung gesteigert, und diese sollte erfüllt werden von der Herrlichkeit eines von himmlischen Genien bedienten Königtums. Der Wille der Fürsten mußte ebenso wie der der Kirche auf ein majestätisches Gesamtkunstwerk gerichtet sein, auch ihnen kam es wenig darauf an, was in dem neuen Stil Sein und was nur Schein war. Indem die absolute Fürstenmacht der nach neuem Absolutismus strebenden katholischen Kirche die Hand reichte, mußte sich die Kraft verdoppeln. Und das Ergebnis dieses Bündnisses war der europäische Barock.

Die Lage in Deutschland war anders als sonstwo in Europa. Es hatte, allein von allen europäischen Ländern, im Dreißigjährigen Krieg unendlich gelitten, und war so verarmt, daß auch die Mittel fehlten, die der Baukunst unentbehrlich sind. Es blieb nicht einmal bei diesem einen Krieg. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert folgten Einfälle von Franzosen, Spaniern, Schweden, Russen und Türken. Der Bruderkrieg zwischen Österreich und Deutschland kam hinzu. Im Mittelalter war Deutschland noch sicher gewesen; es wurde weder von Osten, noch von Norden oder Westen ernstlich bedroht. Jetzt, nach der Konsolidierung der großen Nationalstaaten zeigten sich alle Nachteile der geographischen Lage. Deutschland wurde nun das Land der Mitte, mit offenen Grenzen, die ringsum gefährdet waren; es wurde zum Aufmarschgelände der europäischen Armeen. Für die Kulturarbeit ist den Deutschen beinahe das ganze siebzehnte Jahrhundert durch den Dreißigjährigen Krieg und seine Folgen verloren gegangen. Während in den anderen Ländern genau auf der Grenze von Renaissance und Barock — die in Italien früher, im Norden später gezogen wurde — größte Begabungen der Malerei ihr Lebenswerk abschlossen, Michelangelo, Tizian und Tintoretto in Italien, Velasquez in Spanien, Rubens in den Niederlanden, Rembrandt und Frans Hals in Holland, gab es in Deutschland überhaupt keinen nennenswerten Maler mehr. Es konnte schon aus äußeren Gründen keinen geben. Denn Deutschland war das einzige Land, in dem der Religions- und Kirchenzwiespalt verewigt wurde. Anderswo war der Streit gewaltsam oder friedlich beigelegt worden. Frankreich hatte seine Hugenotten zur Aus-

wanderung gezwungen und war wieder katholisch geworden, Spanien und Italien waren ebenfalls rein katholisch, und in Österreich regierte wenigstens der Katholizismus uneingeschränkt; auf der andern Seite hatte England mit politischem Genie aus Katholischem und Protestantischem eine Nationalkirche geschaffen, die von Rom unabhängig war, und Holland war im wesentlichen protestantisch. Nur in Deutschland ging ein Riß quer durch die Nation, es war kirchlich in zwei Lager gespalten; zwei Kirchen gab es, die sich feindlich gegenüberstanden, zwei Weltanschauungen und darum zwei geistige Kulturen.

Mit der weltlichen Macht sah es nicht besser aus. Während ringsumher vom Königshof aus Zentralisation erstrebt und erreicht wurde, herrschte in Deutschland Dezentralisation. Der Kaiser wohnte weit, in Wien, und hatte nur noch geringe Macht. Preußen war erst im Werden. Neben diesen beiden Mächten gab es etwa dreihundert Landesfürsten, weltliche und kirchliche. Diese schlossen sich ab, alle hielten Hof und wollten nach dem Vorbild des französischen Sonnenkönigs leben. Es wimmelte im Reich von kleinen Autokraten und von ihren Hofhaltungen. Die Dezentralisation ging so weit, daß sich die Stämme spalteten. Darunter litt die Gesamtwirtschaft, der im sechzehnten Jahrhundert rege Außenhandel stockte; Privilegienwirtschaft kam auf, es galt in erster Linie die Vornehmheit der Geburt, das bürgerliche Leben wurde dumpf, enge und in seinen unteren Schichten sogar roh. Der Bauer war verachtet und lebte wie in einer Welt für sich, die Scheidewände der Gesellschaft wurden höher, die Masse bestand aus willenslosen, unfreien Untertanen. Politisch gesehen, gab es weder einen Einheitsstaat noch eine deutsche Nation.

Und doch konnte dieser fast hoffnungslose Zustand nicht verhindern, daß Deutschland, wenn nicht am Werden, so doch am Sein des Barocks als vollgültiger Mitarbeiter teilnahm, daß selbst in Deutschland ein neuer Höhepunkt der Baukunst erreicht wurde, und daß die Weltanschauung dieses Stils schlechterdings das Volk bis in seine Tiefen durchdrang. Die im Politischen unselige Dezentralisation war der Baukunst sogar günstig. Friedrich der Große hat

dieses Positive spöttisch negativ ausgedrückt: „Es gibt bis zum jüngsten Sproß einer apanagierten Familie keinen, der sich nicht einbildete, es irgendwie Ludwig dem Vierzehnten gleichzutun; er baut sein Versailles, hat seine Mätressen, unterhält seine Armee.“ Positiv hierin war, daß selbst die lächerlichen Fürsten etwas vom Bauen verstanden. In keiner Epoche hat Deutschland in größerer Zahl wirklich begabte Bauherren und in der Folge phantasievollere Talente und leistungsfähigere Handwerker gehabt als im achtzehnten Jahrhundert, nachdem das im großen Krieg verlorene Terrain aufgeholt worden war. Zuerst freilich mußten Italiener, Niederländer und Franzosen aushelfen, mußten von den Landesherren Akademien gegründet werden, um die von allen Überlieferungen Abgeschnittenen aufs neue zu belehren. Nicht lange aber dauerte es, so waren nicht nur die Mittel zum Bauen da, sondern es waren auch die Fähigkeiten so entwickelt, daß die Fremden in manchem Punkte nun überflügelt wurden.

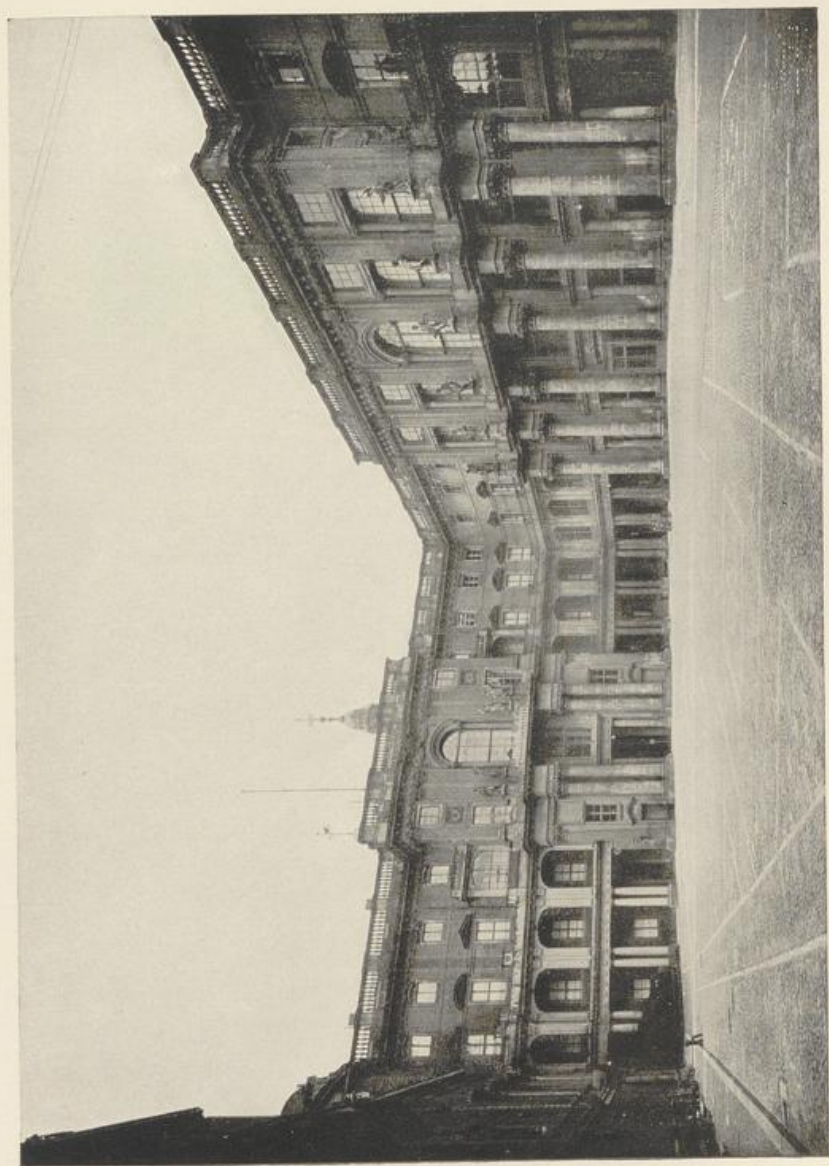
Der Barock ist in Deutschland neu und eigentümlich gedeutet worden, weil er an die tiefsten Sehnsüchte deutscher Romantik gerührt hat, weil er, trotz seiner italienisch-klassizistischen Bestandteile, zu einer Wiedergeburt der Gotik führte. Im deutschen Barock war, trotz der kirchlich-höfischen Gebundenheit, eine starke volkshafte Unterströmung, ein von Kirche und Hof unabhängiges Lebensgefühl voller Hoffnung, ja ein verkappter Freiheitsdrang. In diesem Stil hat sich die geistige Wiedergeburt vorbereitet, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts erst offenbar geworden ist. In der Generation, der die namhaften Baumeister und Kunsthandwerker des Barocks angehörten, lebten auch die Väter und Großväter unserer klassischen Dichter, unserer großen Musiker, unserer bedeutenden Philosophen, kurz die unmittelbaren Vorfahren der Blüte des deutschen Idealismus. Das Gesamtkunstwerk des Barocks konnte unter der Bauherrenleitung einer kirchlich-fürstlichen Autokratie entstehen, weil die, die es ausführten, ein Geschlecht von zwar noch dienenden, doch still und unaufhaltsam Emporstrebenden waren. Ein Gesamtkunstwerk wie die Gotik oder der Barock gelingt nur Dienenden, die noch unter straffer Führung stehen, die

Freiheit aber schon wittern und ihr zustreben; ein freies und seiner Freiheit bewußt gewordenes Volk hat andere Instinkte: es bildet die Teile, das heißt hier die einzelnen Künste, selbständig bis zu einem Äußersten aus. Daß der Barock ein architektonisches Gesamtkunstwerk im Sinne der Gotik ist, kann nicht bezweifelt werden. In diesem Stil übernahm die Baukunst wieder die Führung über Malerei und Skulptur und wies diesen Künsten mehr dekorative Funktionen zu. Zum zweitenmal begegnen wir in der deutschen Kunst dieser Erscheinung. Das weist auf eine Periodizität hin, die die Kraft eines Gesetzes hat. Es wechseln in der deutschen Kunst Perioden ab, die einmal das Gesamtkunstwerk wollen und ein andermal die besondere Ausbildung der einzelnen Künste. Wahrscheinlich gilt dieses Gesetz für die Metamorphosen der Kunst überhaupt.

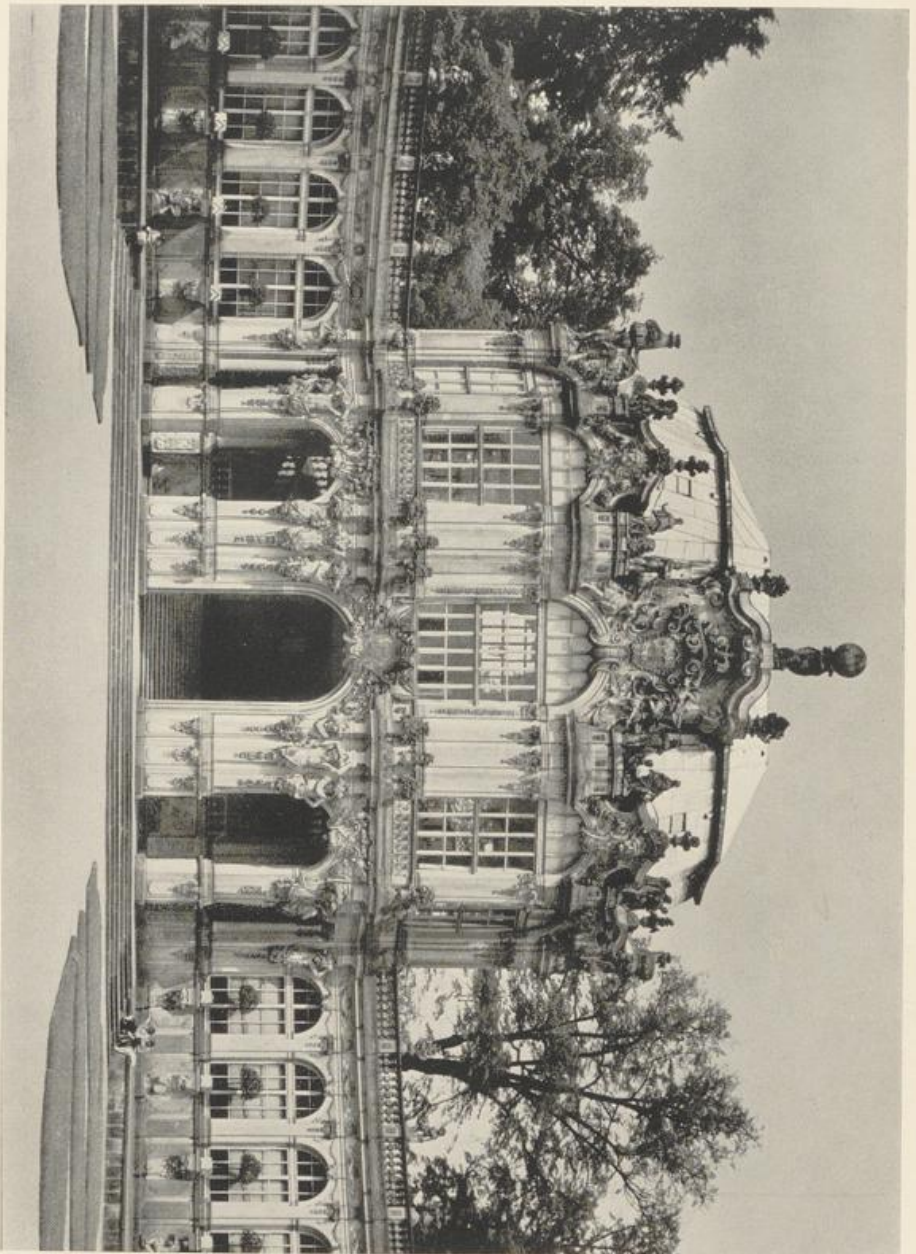
Im Barock ist nicht das Repräsentative entscheidend, obwohl es nicht entbehrt werden konnte; entscheidend ist das Geheimnis darin. Nicht zufällig ist der Barock in dem Augenblick der Weltgeschichte emporgekommen, als die Musik erst wahrhaft geboren wurde. Der goldene Glanz von Altären und Thronen strahlt nicht nur Selbstherrschern, sondern auch einem Volksmysterium. Der europäische Barock wurde überall zu nationalen Eigengewächsen, und am meisten in Deutschland, weil das Diktat der Bauherren sich einer unter der Oberfläche mächtig aufstrebenden Volkskraft bedienen mußte, weil der weltliche Befehl, der zur Verwirklichung der Form unumgänglich war, vernommen wurde wie ein kategorischer Imperativ des Kunstgefühls. Die Form, die die Macht der weltlichen Autorität verherrlichen sollte, wurde wieder einmal unversehens auch zu einer Sprache, mit deren Hilfe das Göttliche verherrlicht und angebetet wurde.

*

Seltsam ist, daß viele Kunststile Namen haben, die im Anfang höhnisch gemeint waren. Es scheint, daß auch hier die Narren die Moden und die Modenamen erfinden, und daß die Weisen ihnen folgen. Oder hat die Verkleinerungssucht die besondere Gabe, das Charakteristische einer Sache wenn auch einseitig so doch deutlicher



Andreas Schlüter, das Schloß in Berlin. Der östliche Hof



Matthäus Pöppelmann, der Zwinger in Dresden. Wallpavillon

zu sehen und es drastisch zu benennen? Wie dem auch sei: das Wort Barock erfaßte zuerst nur eine Nuance, wurde dann aber mehr und mehr mit Bedeutung gefüllt. Heute bezeichnet es die Merkmale jeder herbstlich überquellenden Kunstform. Soweit das Wort im besonderen den Baustil vom Ausgang der Renaissance bis zum Klassizismus meint, wird damit eine Welt bewegter Form umschrieben, eine Formenwelt, die wie ein ruheloses Spiel wachsender, strebender, schäumender Kraft ist, einer Kraft, die das Tragische nur eben streift und die das Schöne in der Bewegtheit sucht. Der Barock ist eine selbstherrliche Synthese scheinbar unvereinbarer Gegensätze: von Formen der italienischen Renaissance und von gotischer Baugesinnung. Die Synthese ist gelungen, wirkt um ihrer Gewaltbarkeit willen aber paradox und romantisch. Die innere Verwandtschaft mit der Gotik, auf die der Verfasser schon vor dreißig Jahren hinwies, ist inzwischen allgemein erkannt. Auch der Barock hat den gotischen Höhendrang, auch in ihm herrscht der Turmgedanke; auch der Barock vernichtet die festen Raumgrenzen, es bringt den Raum zum Fluten, macht ihn unbestimmt, und scheidet die Teile so wenig, daß sich die Grenze von Wand und Decke oft nicht bestimmen läßt. Gotisch mutet auch die effektvolle Lichtführung an, die bestimmte, im Blickpunkt liegende Bauteile, zum Beispiel den Chor mit dem in Formen, Farben und Gold funkelnden Hochaltar, frappierend hervorhebt und anderes im Dämmer eines diffusen Lichtes läßt. Gotisch mutet endlich die übermäßige Orientierung an, die sich beim Barock darin äußert, daß die Achsen mit Gewalt auf ein Ziel hinschnellen, daß der Betrachter gewaltsam in den Marschschritt des Raumgefühls hineingezogen wird. Es herrscht also zugleich Raumunklarheit und Freude an der Achsenbetonung. Der Barock will absolute Einheit. Alles wird einer Zentralidee unterworfen: die einzelnen Bauteile, die Räume, die Treppen, die Vorhöfe, die architektonisch gestalteten Gärten, sogar die künstlich gegründete Stadt oder Vorstadt, deren Hauptstraßen auf das Schloß zielen, deren Profanbauten dem Schloß als Folie dienen. Der große orphische Urlaut der Gotik fehlt freilich. Wandte diese sich unmittelbar an das ernste Schicksalsgefühl im Menschen, so hob der Ba-

rock dieses Gefühl gewissermaßen auf eine Bühne. Die Gotik war heroisch gewesen, der Barock stellte das Heroische szenarisch dar.

In Italien und Frankreich kann der Geist des Barocks vom Deutschen nicht ganz begriffen werden. Dort gibt er sich mehr oder weniger kühl klassizistisch und akademisch. In Deutschland erst, in den Händen geborener Romantiker, hat er das Überschwängliche seines Wesens und die Unendlichkeit seiner Melodik offenbart. Die einzelnen deutschen Formen sind nicht sehr edel, sie sind zu flüchtig, um es sein zu können; das Ganze aber klingt wie eine Melodie der Zeit. Die gewölbten Kirchenräume mit ihren Aushöhlungen, in denen Altäre stehen, mit ihren schattigen Emporen, ihren Stichkappen und Zwickeln, mit ihren gewundenen, geschmückten Säulen und Pilasterordnungen, mit ihren Altarapothosen und Lichteffekten, mit ihren geschweiften Baldachinen, ihrem reich geschnitzten Chorgestühl, dem zierlich geschmiedeten Gitterwerk am Hochaltar, mit ihren Wand und Decke dicht überspinnenden Dekorationen, worin Malerei und Plastik illusionistisch ineinander übergehen und worin Gestalten von Heiligen und Unheiligen sich recken, lüstern die Glieder verschlingen, himmeln und kokettieren, hysterisch jauchzen und in kostbar wallenden Gewändern dahinschweben, ein himmlisches Höflingsvolk der Architektur: alles zusammen schafft die große Zauberoper, die Barock heißt. Dieser Geist des genial Theatralischen ist auch in den eigenwillig vor- und zurückspringenden Fassaden, in den Balustradenführungen und geschweiften Bekrönungen der Fenster und Portale, in den stockwerkhaft mit Säulen, Pilastern und Gesimsen sich aufbauenden, zierlich sich verjüngenden, oben offenen, von Kuppeln und Helmen elegant abgeschlossenen Türmen; er ist in den prahlend sich zur Schau stellenden Schloßfassaden, in den überreich mit Malerei, Plastik und Schmiedewerk ausgestatteten, von herrlich sich schwingenden Stiegen erfüllten Treppenhäusern, in den Spiegelsälen, Bildergalerien und anderen Schauräumen, er ist in den Ehrenhöfen, Freitreppen, Flügelbauten, Pavillons und auch in den Gärten, wo sich selbst die Natur dem schmückenden Stilwillen einer szenarisch denkenden Phantasie beugen muß. Alles gehorcht dem Gesetz dramatischer

Steigerung, alles gehört zum Gesamtkunstwerk einer forcierten Illusionskraft, alles wird hineingezogen in den stürmischen Wellenschlag einer Form, die im höchsten Sinne eine Lust am gleichnishaften Spiel ist.

*

Der katholische Kirchenbau dieser Zeit ist insofern dem des Mittelalters verwandt, als wichtige Sakralbauten in ländlicher Umgebung entstanden sind: es sind die räumlich verschwenderisch gebauten Klöster und Klosterkirchen und die volkstümlich prunkenden Wallfahrtskirchen. Dort ist eine gewisse aristokratische Haltung vorherrschend, hier eine mehr demokratische; dort ist, in aller Fülle, Zurückhaltung, hier ist etwas Laut- und Vielredendes. Die Bauherren dieser Klöster und Wallfahrtskirchen waren in erster Linie die alten, zu neuem Leben erweckten Mönchsorden der im Mittelalter so baulustigen Benediktiner, Augustiner, Prämonstratenser usw. Die neuen Orden dagegen, allen voran die Jesuiten, waren als Bauherren einflußreicher in den Städten. Hier wurden nicht nur Neubauten errichtet, sondern auch viele romanisch-gotische Sakralgebäude in barockem Geschmack umgebaut. Es beweist ebenfalls die innere Verwandtschaft des Barocks mit der Gotik, daß in solchen umgebauten Kirchen die durch mehrere Jahrhunderte getrennten Formen gut zusammenklingen. Im ganzen sind Umfang und Tempo der katholischen Bautätigkeit überraschend, wenn die Armut des Landes nach dem großen Krieg bedacht wird. Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts sind — neben vielen Schloßbauten — neue Kirchen, Klöster und Stifte in verschwenderischer Fülle entstanden.

Einem eindeutigen Gesetz folgt im Kirchenbau weder der Grundriß noch der Fassadenaufbau. Die Grundformen vermischen und verwischen sich. Stets wird die Anlage von einem Mittelraum beherrscht; doch ist dieser ebensooft aus der Zentralkirche wie aus dem Langbau und der Hallenkirche entwickelt. Der reife Barock bevorzugte eine Form der Basilika mit Seitenschiffen und hoch einfallendem Licht. Der Chor mit dem Hochaltar — der Hauptaltar wurde nun, anders als im Mittelalter, von vornherein als wichtiges Bauglied mit einbezogen — erscheint oft wie mit Scheinwerferlicht

beleuchtet und gleicht einer Bühne, wo die Priester in reichen Gewändern vor allem Volk die Messe zelebrieren. Querschiffe sind oft vorhanden, treten aber nicht auffällig in Erscheinung. Die weitgespannten Deckenbogen sind meistens aus dem Tonnengewölbe als Kreuzgewölbe entwickelt; doch sind sie nicht eigentlich tektonisch begriffen. Sie sind insofern eine schöne Täuschung, als sie sich in vielen Fällen nicht selbst tragen, sondern mit ihren leichten Putzflächen in den Holzkonstruktionen des Dachgebälks hängen. In dieser Weise spielt im Barock das Surrogat überhaupt eine nicht rühmliche Rolle: gemaltes Holz soll Marmor vortäuschen, Putz soll wie Bronze erscheinen und Stuccolustro wie gewachsener Stein. Hier kommt der Leichtsinn der Bauweise zum Ausdruck. Die Flächen der gewölbten Decken zwischen reich ornamentierten Gurten sind mit einem Riesengemälde bedeckt, das die Vorstellung eines offenen, von allegorischen Gestalten bunt belebten Himmels erwecken soll. In diese Malerei züngeln mit zackigen Umrissen Ornamente hinein, zum Teil plastisch, zum Teil gemalt, so daß das Auge Flächenhaftes und Körperliches nicht zu unterscheiden vermag. Jede Form, ob modelliert oder gemalt, ob farblos, farbig oder vergoldet, ist übermäßig geschweift. Beruht die Wirkung der Antike vornehmlich auf der Vorherrschaft der Geraden, beruht die der Gotik auf der Vorherrschaft der einfach gebogenen Form, so beruht die Wirkung des Barocks auf der Vorherrschaft der doppelt gebogenen und jäh gebrochenen Form. Das ist kein Werturteil, sondern ein Stilmerkmal. In sich folgerichtig und darum stilrein ist die Form in allen drei Fällen.

Gut fügt sich der sakralen Barockarchitektur die auf einer Empore – meistens im Westen, gegenüber dem am Altar zelebrierenden Geistlichen – untergebrachte Orgel ein, mit ihren sich verkürzenden Pfeifen und dem reich ornamentierten Rahmen. Sie wird zu einem Sammelpunkt der Form wie weiterhin auch die seitlich angeordnete Kanzel es wird. Eigentlich fordert das Gefühl die Orgel und ihr Tongebrause schon für die gotische Kathedrale. Obwohl aber Orgeln bereits im neunten Jahrhundert gebaut worden sind, wurden sie doch im fünfzehnten erst hinreichend verbessert, um für den Got-



Johann Bernhard Fischer von Erlach, Palais Prinz Eugen
(jetzt Finanzministerium) in Wien



Johann Bernhard Fischer von Erlach, die Hofbibliothek in Wien

tesdienst allgemeiner benutzt zu werden; die Vollendung gelang sogar erst im achtzehnten Jahrhundert. Jetzt erst ließ sich die Orgel auch architektonisch dem Raum auf einer für Musiker und Sänger bestimmten Galerie einfügen. Die Musik der Orgel ist der barocken Kirche im Akustischen dann geworden, was das gemalte Glasfenster der gotischen im Optischen war. Sie verstärkt die Gesamtwirkung bis zum Sieghaften. So ist eine einheitliche Stimmung entstanden, die vom Gefühl für den Gesamtraum bis zum kleinsten Detail reicht, ja bis zum Eindruck der brennenden Kerzen, der Blumen und Weihgeschenke auf den Altären.

Einen Schloßbau hat es in Deutschland vor dem Barock kaum schon gegeben. Denn die in Schlösser verwandelten Burgen der Renaissance sind etwas anderes als die Schloßbauten des achtzehnten Jahrhunderts. Da jedes Übel auch seine gute Seite hat, erwies sich die staatliche Dezentralisation als vorteilhaft für die weltliche Repräsentationsarchitektur. Das Ergebnis ist, daß noch heute in fast allen deutschen Landschaften heiter heroisierende Bauwerke einer fürstlichen Bauleidenschaft angetroffen werden. Da sind die Schlösser und Adelspaläste in den Residenzen, ein Hauptbau mit weit sich vorstreckenden Flügelbauten, die einen nach der Straße durch Eisengitter abgeschlossenen Ehrenhof bilden, mit breiter Rampe für die Wagen, mit wohlgegliederten, schön durchfensterten, von schattenden Gesimsen abgeschlossenen, ornamental in Fensterumrahmungen und Portalen eindrucksvoll belebten Fassaden, mit Figurenreihen auf den abschließenden Balustraden und einem darüber ansteigenden, lebendig bewegten Ziegeldach, mit einem großen Festsaal in der Mitte, Gesellschaftszimmern, Gastzimmern, Wohnräumen des Fürsten und der Fürstin und einem Treppenhaus, dessen Formenreichtum den Eintretenden wie mit melodischem Orchestergetöse empfängt. Und da sind anderseits die beliebten Lustschlösser außerhalb der Städte, die unserer Zeit zu Museen und Ausflugszielen geworden sind. Dieses sind gemeinhin Mittelbauten, von denen sich die Flügel abgelöst und selbständig gemacht haben. Es sind verhältnismäßig niedrige, breit gelagerte Gebäude in schön abgewogenen Verhältnissen; die freien und leichten Formen der Treppen, Fenster,

Portale, Dächer, Balustraden und Gesimse scheinen selbstvergessen zu musizieren. Zeigt sich in den Stadtschlössern die Vorliebe für die einst schamhaft versteckte Treppe in den monumentalen Treppenhäusern, so lebt sie sich in der landschaftlichen Architektur außerhalb des Schlosses aus. Kühn geschwungene Treppen führen zum Garten hinab, verbinden die Terrassen, ordnen das gestufte Gelände und schaffen Postamente für die dekorative Plastik. Ein unvergleichliches Schmuckmotiv ist dieses Steigen, Fallen, Gleiten, Sich-Winden, Springen und Überspannen der Treppen. Das barocke Lustschloß liegt stets in einem architektonischen Kunstgarten – man sprach im achtzehnten Jahrhundert von einer Garten-„Kunst“ –, dessen Achsen mit den Achsen des Schlosses übereinstimmen. Diese Gärten mit geometrischen Grundrissen und fernen Blickpunkten, mit Torbauten, Orangerien, Pavillons, Kavalierhäusern, Grotten, Teichen, Bassins, Kanälen, Wasserkünsten, Kaskaden, Schmuckbänken, Ziervasen und allegorischen Skulpturen, gehören mit zum barocken Gesamtkunstwerk. Die Formen drinnen und draußen sind tausendfach, entspringen jedoch demselben Formenwillen. Selbst hierüber griff die barocke Baukunst noch hinaus: sie dachte die Stadt neu. In der Innenstadt, wo dem Horizontaldrang enge Grenzen gesetzt waren, mußten die Baumeister sich fügen und in die Höhe bauen; wo aber irgend Raum war, da wurde der Betrachter angewiesen zurückzutreten, um ein Ganzes überblicken zu können. Neben den Gärten entstanden weite Plätze, breite Achsenstraßen und neue Vorstädte mit regelmäßiger Bebauung. Diese neuen Stadtteile, diese „Neustädte“, die Wohngelegenheiten schafften für Hofbeamte, Handwerker und Soldaten, sind ganz unmitttelalterlich; ohne Bauherren, in deren Hand die ganze Macht lag, wären sie nicht möglich gewesen.

Als darstellende Form war der Barock lange unterschätzt. Das ist korrigiert worden. Noch heute unterschätzt ist der bürgerliche Profanbau des achtzehnten Jahrhunderts. Und doch ist ein neuer Typus des Bürgerhauses geschaffen worden, der noch jetzt fortwirkt. Der Barock hat, wenn von den Giebelhäusern in den deutschen Seestädten des Nordens, von der Hanseatischen Architektur abgesehen wird, wo besondere Voraussetzungen gegeben waren, das schmale

hohe Giebelhaus, das noch aus der Gotik stammt, überwunden und an seine Stelle ein breit gelagertes, horizontal betontes Gebäude gesetzt. Jene gotischen Häuser gehen auf uralte Feldteilung zurück und auf das Bedürfnis, jedem Haus und jedem Speicher eine Straßen- oder Kanalfrent zu schaffen; das barocke Bürgerhaus mit gedehntem Grundriß, seitlicher Einfahrt, mit Hof oder Garten, mit bequem durchfensterter Fassade und schön geschwungenem Ziegeldach, steht dagegen auf einem — in der Neustadt — vom Fürsten angewiesenen, reichlich zubemessenen Bauplatz. In aller Formenschlichkeit weist es leise hinüber zur Palastarchitektur. Aber es steht nie für sich allein herausfordernd da, sondern bleibt immer Teil eines städtebaulich gesehenen Ganzen. Bewunderungswürdig ist der städtebauliche Takt des Barocks: der Bauplatz ist vorbildlich ausgenutzt, jede Fassade ist lebendiger Teil einer Straßenwand, jedes Dach erscheint wie der Teil eines riesigen Gesamtdaches; bei Platzanlagen sind die Verhältnisse von Länge, Breite und Haushöhe mit größter Sicherheit gegriffen, das Ganze wirkt regelmäßig und ist im einzelnen doch frei, dem jeweiligen Bedürfnis angepaßt und bildhaft vorgestellt. Alles verrät eine Sicherheit, die heute um so erstaunlicher wirkt, als sie bis zum letzten verloren gegangen ist. Die bürgerliche Baukunst des Barocks hat, obwohl von rechtlosen Untertanen geschaffen, den kleinbürgerlichen Zug verloren, sie wirkt in ihren besten Teilen großbürgerlich. Ein Beweis, daß selbst die Zweckkunst ihrer Zeit vorangeht. Wer erkennen will, wie in und neben der Welt der Perücken, Zöpfe, Galanteriedegen, Schönheitspflästerchen und Schminken bürgerliches Selbstgefühl sich regte, der richte den Blick auf die barocke Nutzarchitektur.

Zum Baustil des Barocks gehört auch das in jedem Zug lebendige Kunstgewerbe. Es beweist, wie sehr die letzte Form im Sinne der ersten war, daß alle Formen, die architektonischen, malerischen, plastischen und gewerblichen organisch zusammengehören; es beweist auch, daß das deutsche Handwerk leistungsfähig war, daß es erstaunlich schnell wieder gelernt hatte, was es in den Kriegswirren des siebzehnten Jahrhunderts verloren hatte. Diese Tüchtigkeit erstreckte sich auf alles, auf Holz- und Metallbearbeitung, auf

Gobelinweberei, Dekorationsmalerei und Bauplastik, auf die Tätigkeit der Lackarbeit, des Gießens, Treibens und Ziselierens, auf alle der Galanterie dienenden Gewerbe, auf die Herstellung der reichen weiblichen und der ebenso reichen männlichen Tracht. Es gilt vor allem für die Spätzeit des Stils. Auch das Rokoko, das in Deutschland um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts blühte, muß als eine letzte Spielart des Barocks betrachtet werden, als eine barocke Interieurkunst. Im Rokokoornament zeigt sich vielleicht am offensichtlichsten die innere Verwandtschaft mit der Gotik. Diese Knorpelplastik, diese Rinnen- und Rillenbewegung der Form, diese abstrakte, aber mit naturalistischen Gegenständlichkeiten beladene Liniensucht und gegenstandslose Motivierungslust, diese malerisch intellektuelle Bewegungsfreude lag den Deutschen, so daß sie darin Meister wurden. Selbst das Künstliche und Fremde wurde wie selbstverständlich eingeordnet; das reizende Spiel mit importierten ostasiatischen Formen, die Chinoiserien beweisen es. Und ebenso selbstverständlich mutet die Verwendung teuren und edlen Materials an, die Benutzung von guten Hölzern, von Bronze, Email, Marmor, Seide, Samt und Edelsteinen. Von der oft so leichtsinnig anmutenden Rokokodekoration geht eine seltsame Stimmung geistiger Überlegenheit aus. Die Form ist zugleich flackernd und präzise, leichtfertig und folgerichtig. Nichts stört, die Einheit ist vollkommen, wo Rokokoformen Wand und Decke, Spiegel, Möbel und Gewänder gleichmäßig mit ihrem Gekräusel überziehen. Es ist, als hätte der Barock mit seiner Spätform der Nachwelt eine Handschrift von beispielloser Fülle und Selbstsicherheit hinterlassen wollen.

*

Die deutschen Baumeister dieser Epoche sind geboren worden, als sie gebraucht wurden. Vor dem Jahre 1690 ist eigentlich keiner recht zum Bauen gekommen. Dann folgten aufeinander zwei Generationen von Baumeistern. Zur ersten Generation gehören die Meister des schweren Hochbarocks, zur zweiten die Meister eines leichteren Spätbarocks, das sich im Interieur dem Rokoko hingab, im Außenbau aber schon dem Klassizistischen zuneigte. Die erste Ge-

neration ist um 1660 geboren. Zu ihr gehören in erster Linie Andreas Schlüter, Bernhard Fischer von Erlach, Lukas von Hildebrandt und Matthias Pöppelmann. Die zweite Generation ist um 1690 geboren. Ihre Hauptmeister sind die Brüder Asam, Domenikus Zimmermann, Balthasar Neumann und Wenzeslaus von Knobelsdorff.

Die Jahrzehnte nach dem Dreißigjährigen Kriege, ehe die erste Generation deutscher Baumeister auftrat, werden ausgefüllt von der Tätigkeit zugewanderter oder von fürstlichen Bauherren herbeigerufener Künstler. Im Süden waren es vornehmlich Italiener, im Norden waren es Niederländer, die in ihrer Heimat nicht genügend beschäftigt wurden. Sie alle sind den Deutschen Lehrer geworden, im Künstlerischen, Handwerklichen und Bauwissenschaftlichen. Unterstützt wurden die fremden Baumeister durch die fortgeschrittenen Lebensformen ausgewanderter, vom Großen Kurfürsten und anderen Fürsten gern aufgenommener französischer Hugenotten und anderer Glaubensemigranten. Denn diese Auswanderer hatten zu den Besten ihrer Nationen gehört. Die deutschen Landesfürsten trieben kulturell Realpolitik. Sowenig sie Hemmungen hatten, sich fremder Baumeister zu bedienen, so deutlich erkannten sie die Notwendigkeit, die verloren gegangenen Fähigkeiten im Lande wieder zu wecken. So kam es in vielen Residenzen zur Gründung von Akademien, die im Grunde eine Fortsetzung der alten Bauhütten auf weltlicher Grundlage waren. Die Lehrer dieser Akademien für Baumeister, Ingenieure, Tischler, Zimmerer, Maler, Bildhauer usw. waren zunächst jene aus der Fremde zugewanderten Baumeister.

Als aus dieser Lehre ein neues Geschlecht deutscher Baumeister hervorzugehen begann, ließ die internationale Freizügigkeit der Architekten von selbst nach. Als Baumeister und Handwerker im Lande selbst heranwuchsen, entstand zwischen ihnen und den fürstlichen Bauherren ein festes Verhältnis, das in den meisten Fällen ein Vertrauensverhältnis wurde. Das Ergebnis ist, daß die wichtigsten Residenzen bestimmte Spielarten des Barocks aufweisen, die durch die Persönlichkeiten der Baumeister bedingt sind. Man spricht von einem Berliner, Dresdener, Münchener, Wiener, Bamberger und

Würzburger Barock. Das Verhältnis der Baumeister zu den Bauherren war eigenartig. Die Baumeister wurden angestellt als Oberdirektoren, Baukondukteure, als Festungs- und Kanalbaumeister, als Akademielehrer und Ingenieure. Der Ingenieurberuf war mit dem des Baumeisters noch vereinigt; dieser hatte auch die Fortifikationen der Städte zu entwerfen und zu leiten. Da die Bauherren von einer wahren Bauleidenschaft sich selbst zum Ruhme besessen waren, kam es zu der innigsten Zusammenarbeit. Die Bauherren verkehrten mit ihren Baumeistern auf gleichem Fuß; diese waren Hofleute, und es gehörte auch zu ihren Geschäften, eine Krönung oder ein Begräbnis pomphaft zu inszenieren. Von Eosander bis Knobelsdorff sind viele Baumeister als Kavalierarchitekten zu bezeichnen. Dazu paßt auch der Umstand, daß sie oft aus einem andern Beruf herkamen und ein gut Teil Liebhaber waren. Spekulierende Unternehmer waren sie in keinem Fall; entarteten sie, so wurden sie zu Hofbeamten. Sie bauten also nicht für Bedürfnisse und Gewohnheiten einer ihnen fremden und fernen Gesellschaftsschicht, sondern sie teilten die Bedürfnisse und Sitten ihrer Bauherren. Von allgemeiner Bedeutung wurde ihre Tätigkeit, weil die fürstlichen Bauherren ihren Untertanen oft einfach den Befehl erteilten, zu bauen und sich ihre Häuser von bestimmten Baumeistern entwerfen zu lassen. Dadurch kam in die Städte eine Uniformität, die wie Selbstbeschränkung erscheint. Die erzwungene Einheitlichkeit verwandelte sich in eine freiwillige.

Diese Verhältnisse waren dem Individualismus des Baumeisters günstig. Es war noch kein schrankenloser Individualismus im Sinne des neunzehnten Jahrhunderts; die in gewissem Sinne immer noch mittelalterlich kollektive Arbeit an den bedeutenden Bauunternehmungen beweist es. Doch verschwand der Baumeister nicht mehr so still hinter seinem Werk wie in jener großen alten Zeit, als die Bauwerke Persönlichkeiten waren, die sich ganz von ihrem Schöpfer gelöst haben und scheinbar ein Eigenleben führen. Es war aber auch noch nicht wie im neunzehnten Jahrhundert, wo die Bauwerke nur noch Etappen im Entwicklungsgang eines Architekten zu sein scheinen, wo der Architekt wichtiger wird als das Haus. Der Barock bewegte sich ungefähr in der Mitte zwischen diesen beiden Zuständen.

Jedenfalls trat der Baumeister nun als Persönlichkeit, mit den Ansprüchen einer solchen hervor. Der Vorteil war, daß der Ehrgeiz geweckt wurde, daß die Baumeister einander zu übertreffen strebten, wodurch dann Mannigfaltigkeit der Stilabwandlung erreicht wurde. Von nun an lassen sich Bauwerke mit Namen bezeichnen, wie Bilder und Skulpturen. Namen wie Schlüter oder Pöppelmann konnten gleichnishaft werden. Dadurch wurde die Verantwortlichkeit erhöht. Doch wurde auch die Verführung mächtig, mit Mitteln des Scheins Effekte des Augenblicks zu erzielen. Dem Sachlichen der Baukunst ist es nicht gut, wenn die Persönlichkeit zu sehr hervortritt. Die großen Namenlosen des Mittelalters waren ebenfalls Persönlichkeiten gewesen, berühmt in ihren Kreisen und selbstbewußt, wie große Meister es sind; sie waren als Persönlichkeiten größer als die Meister des Barocks, sonst hätten sie nicht um so viel größer bauen können. Der wichtige Unterschied war, daß sie Diener eines unermesslich großen Ganzen und einer Gottesidee waren. Die Barockbaumeister waren Diener fürstlicher Bauherren, sie dienten weltlicher Ruhmsucht – und dem kategorischen Imperativ ihres Talents. Auch sie hatten Größe, doch war diese Größe weniger zuverlässig. Wenn die alten Baumeister laienhaften Priestern gleichen, so haben die Barockbaumeister etwas von Schauspielern. Freilich: von genialen; nie haben Menschen sicherer auf einer Bühne gestanden. Das Verhältnis ist im übertragenen Sinne gegeben, wenn man die Schriften der Bibel mit denen neuerer genialer Epiker vergleicht. Diese sind „interessanter“, jene aber überdauern den Wechsel aller Zeiten. Der Sieg der Persönlichkeit ist ein wirklicher Sieg der neuen Zeit. Doch mußte auch hier das Mehr mit einem Weniger bezahlt, ja überzahlt werden.

ANDREAS SCHLÜTER

In der Reihe der großen deutschen Barockbaumeister steht Andreas Schlüter etwas düster da; zu dem festlich-heiteren Wesen des Stils will seine Persönlichkeit nur bedingt passen. Denn er war ein tragischer Mensch. Er hätte eine Figur für ein Shakespearsches Drama abgegeben; für ein Drama vom Aufstieg und Fall des Genies.

Von seinem persönlichen Leben wissen wir nicht viel. Er ist in Hamburg, als Sohn eines Bildhauers, im Jahre 1664 geboren, hat den Beruf des Vaters ergriffen, ist früh nach Danzig in die Lehre eines Bildschnitzers gekommen, ist dann im Jahre 1691 vom Polenkönig Sobieski als Hofbildhauer nach Warschau berufen worden und ein paar Jahre später von König Friedrich dem Ersten von Preußen — der damals noch Kurfürst hieß — als Bildhauer und Akademielehrer nach Berlin. Auf Reisen in Holland, Frankreich und Italien vollendete der Bildhauer seine Selbsterziehung auch zum Architekten. Denn im Barockzeitalter gingen, wie im Mittelalter, Architektur und Skulptur Hand in Hand. Auf Grund dieser Selbstlehre wurde Schlüter in Berlin der bestimmende Bildhauer und Baumeister. Der große Sinn dieses Mannes, seine gewaltige Natur kommen bildhauerisch am schlagendsten zum Ausdruck in der Gestalt des mächtigen Reiters des Kurfürstendenkmals, dem besten deutschen Barockdenkmal und einem Monument der Weltkunst großen Stils, in den berühmten Masken sterbender Krieger am Zeughaus, in der Kanzel der Berliner Marienkirche und dem Grabmal für Daniel Männlich in der Nikolaikirche. Die Eigenart Schlüters ist im Berlin um die Wende des siebzehnten zum achtzehnten Jahrhundert fremdartig gewesen und es auch in der Folge geblieben. Schlüter wirkte damals in Berlin ähnlich, wie Bernini, der große Italiener, in Paris wirkte, als er dorthin berufen wurde, um den Louvre zu bauen. Wie Bernini war Schlüter so stark als Baumeister wie als Bildhauer; er hat einen Gesamtplan des Schlosses hinterlassen, der sowohl städtebaulich wie architektonisch eine geniale Leistung ist — und der eben darum in der frugalen Umwelt Berlins Idee blieb.

In der werdenden preußischen Hauptstadt fand Schlüter manchen Bau holländischer Baumeister vor; denn die Mark war noch auf fremde Kräfte angewiesen gewesen, ehe der Hamburger erschien. Am besten waren die Staats- und Privatbauten des Oberbaudirektors Johann Arnold Nering, der den Mittelbau des Charlottenburger Schlosses errichtet hat, den Bau des Zeughauses leitete und Anfänge einer bürgerlichen Baukunst in Berlin schuf. Alle Nieder-

länder waren Vertreter eines Barocks, dem ein klassizistischer Palladianismus, dem etwas protestantisch Kühles und Puritanisches eigen war, und das dort, wo reichere Monumentalität erstrebt wurde — wie im Zeughaus — akademische Züge annahm. Schlüter stellte dieser vorsichtigen Zurückhaltung sein gewaltiges Temperament entgegen. Auch er war mehr streng als gefällig, doch hat seine Strenge unendliche Fülle. Seine Form hat Geheimnis, es ist in ihrer reifen Sinnlichkeit eine Drohung versteckt. Ein römischer Ernst dringt durch das Renaissancevorbild des römischen Palazzo Madama, das Schlüter seinem Schloßbau zugrunde legte. Dieses in seiner Üppigkeit herbe Talent mußte in Berlin etwas Bestürzendes haben.

Vieles von dem, was Schlüter in Berlin gebaut hat, ist abgebrochen. Erhalten ist das geistreiche Landhaus Kamecke. Das Hauptwerk des Baumeisters ist das Berliner Schloß. Ursprünglich sollte es nur einen Hof, den, der heute als zweiter bezeichnet wird, umschließen; später ist es mehrere Male verlängert worden. In welchem Zustand Schlüter den Bauplatz übernahm, steht nicht fest. Was er dann, allen Einsprüchen und Hemmungen zum Trotz, geschaffen hat, ist das Monument eines Jahrhunderts. Zählt man im Geiste die Motive zusammen: am Schloßplatz, der Stadtseite, die mächtigen, durch zwei Stockwerke reichenden zweimal vier Säulen auf hohem Sockelgeschoß, die ein prachtvolles, von einer Balustrade mit Statuen abgeschlossenes Hauptgesims tragen, und kühn umrahmte Fenster zwischen diesen beiden stark betonten Bauteilen —, am Lustgarten, der Gartenseite, die leichteren, flächenhafteren Formen mit wohlklingenden, von Balkonen und Karyatiden belebten Risalitenbildungen und einem großartigen Fensterrhythmus — im zweiten Hof die königlich reiche Säulen-, Bogen- und Portalarchitektur, so hat man den Eindruck einer lebendigen Formenwelt, in der das Vertikale mit legalen Kunstmitteln über das Horizontale triumphiert. Man hat dieses Bauwerk — lobend und tadelnd — barbarisch genannt. Was so bezeichnet werden soll, ist das Ursprüngliche darin, trotz der entlehnten Formen. Der Schloßbau wirkt nicht überall einheitlich, doch wirkt er sehr wahrhaftig. Dieser Eindruck erhält sich sogar im Innern, in den von Schlüter ausgestatteten Räumen,

im Rittersaal zum Beispiel, dem die Gruppen der Weltteile über den Türen das Gepräge geben, obwohl die überhäuften Schmuckmotive die Panoptikumwirkung streifen; selbst diese nicht durchaus sympathische, zur Formlosigkeit, zur Geschmacklosigkeit neigende Form behält in ihrer drohenden Kraft etwas Elementares, das Übermäßige mutet nicht wie Schwulst an, sondern wie eine Temperamentsentladung.

Als Schlüter es unternahm, den alten Münzturm dem Schloßbau anzugliedern, ihn zu erhöhen und barock zu umkleiden – Zeichnungen von eigenartigem Reiz, die schulbildend wurden, sind uns erhalten –, zeigte es sich, daß das Autodidaktentum des Baumeisters zwar des Künstlerischen Herr geworden war, nicht aber im selben Maße des Ingenieurhaften. Da der Beneidete keine gutwilligen Helfer fand und auch kaum finden konnte, weil das technische Vermögen der Berliner Baumeister und Handwerker noch gering war, und da er mit einem gefährlichen Baugrund zu tun hatte – der um 1900 beim Museumsbau entdeckte berüchtigte „Kolk“ hat es erneut bewiesen –, konnte er nicht verhindern, daß sich Risse zeigten, die dazu zwangen, den Münzturm abzutragen. Jetzt kamen die Feinde zu Wort, Schlüter fiel in Ungnade und stürzte von einer selbstgeschaffenen Höhe ins Nichts hinab. Nach einer nur zwölfjährigen Tätigkeit, in der er sich als ein großer Meister erwiesen und der Berliner Baukunst erst ein Niveau geschaffen hatte. Ein paar Jahre kümmerte Schlüter noch in Berlin dahin, dann wurde er von Peter dem Großen nach St. Petersburg berufen, starb dort aber schon nach einem Jahre (1714) in Groll und Enttäuschung, man darf sagen: gebrochenen Herzens, nachdem er einsam in seiner Werkstatt gesessen und mit Versuchen, das Perpetuum mobile zu erfinden, die Zeit getötet hatte.

Unter den deutschen Barockbaumeistern erscheint Schlüter am mutigsten, souveränsten und männlichsten. Darum verdunkelt er auch mehr als billig das Talent Johann Friedrich Eosanders von Goethe, des in Riga geborenen Schweden, der am preußischen Hof ein wohlgelittener Hofmann war und an dessen Wirken als Baumeister gedacht wird angesichts des Westportals, das er – im Verein

mit dem Baukondukteur Martin Böhme, der auch das Schloß endgültig vollendete — in der Form eines barock-römischen Triumphbogens dem Schloß hinzugefügt hat und angesichts der etwas gewagt ausladenden aber eindrucksvollen Kuppel des Charlottenburger Schlosses. In ähnlicher Weise distanziert sich Schlüters ursprüngliche Form von den schulmäßigen Formen der später unter Friedrich Wilhelm dem Ersten entstandenen Kirchenbauten von Philipp Gerlach, obwohl diese bescheidenen protestantischen Sakralarchitekturen eine gewisse Volkstümlichkeit erringen konnten.

Was Andreas Schlüter in Berlin missen mußte, war ein seinem Künstlerwillen kongenialer Bauherrenwille. Der große Baumeister hat in zu engen Verhältnissen leben müssen, er hatte nur kleine und ängstliche Menschen neben sich. Das Tragische seines verhältnismäßig kurzen Heldenlebens erscheint in dieser Umwelt unabwendbar.

MATTHÄUS DANIEL PÖPPELMANN

Wie Schlüter zum ersten Preußenkönig, so gehört Pöppelmann zum Kurfürsten August dem Starken von Sachsen. Er gehört enger noch zu seinem Fürsten, weil beide sich von seiten des Temperaments besser verstanden. August der Starke (1694–1733) war ein von Versailles geblendeter Barockfürst, der als Beispiel für viele im Buche der Geschichte dasteht, ein widerstandsfähiger Lebensschwelger, ein unbedenklich Zugreifender, von dem sein Minister Graf Flemmig geschrieben hat: „Das Vergnügen und die Ruhmsucht bilden seine herrschenden Leidenschaften“, und ein politischer Spieler, der aus Gründen seines Vorteils katholisch wurde, der eine Königskrone gewann, verlor und wieder gewann. Zu seinen Leidenschaften gehörte das Bauen, ein rein darstellendes Bauen mit reichen Kulissenwirkungen. Zu diesem phantastischen Egoisten paßte Matthäus Daniel Pöppelmann gut, weil sein Talent imstande war, die fürstliche Repräsentationslust zu adeln und in Kunst zu verwandeln, weil seine Begabung von einer zweckfrei schaltenden Phantasie bedient wurde. Es war eine gefährliche Anlage, denn sie geriet in Ge-

fahr, den Boden unter den Füßen zu verlieren. Daß Pöppelmann dieser Gefahr nicht verfiel, ist auch ein Zug seines Talents.

Wer an ihn denkt, dem steht ein einziges Bauwerk vor Augen: der Zwinger in Dresden. Die Anlage ist Fragment, denn der Gesamtplan sah weitere Höfe und Terrassen bis zur Elbe hinab vor; Sempers Museumsbau schließt den einen ausgeführten Hof nun dort ungefähr ab, wo das Schloß stehen sollte. Dennoch ist der Zwinger ein Wunderwerk deutscher Barock-Baukunst geworden. Bis vor kurzem konnte es noch genossen werden; das weiche Steinmaterial hat neuerdings aber eine sehr durchgreifende Restaurierung nötig gemacht, und diese ist so ausgefallen, daß manches vom Wesentlichen vernichtet ist. Denn unsere Zeit ist einfach außerstande, dieses phantastisch reiche Barock Pöppelmanns und seines besten Helfers, des bayrischen Bildhauers Balthasar Permoser, nachzuempfinden und nachzuahmen. Es ist wieder einmal Anlaß zur Frage, ob es besser ist, durch Restaurierung den Geist auszutreiben oder das geschichtlich Große bewußt zur Ruine werden zu lassen.

Der Zwinger ist ein rechteckiger, an den Schmalseiten halbkreisförmig tief ausgebuchteter Hof, der an drei Seiten – die vierte Seite nimmt das Museum ein – von flachen Galerien mit hohen Bogenfenstern umzogen ist. Das gleichmäßige Tempo dieser Galerien unterbrechen zwei reich geschmückte Torbauten, die die Hauptachsen bezeichnen, vier ebenso reich dekorierte erhöhte Pavillons an den Schmalseiten und ein kühn geschweiffter Mittelpavillon im westlichen Rund. Die Anlage ist das Endergebnis vieler Pläne; die Ausführung begann im Jahre 1711 und war im wesentlichen zu den Hoffestlichkeiten im Jahre 1719 beendet. Der Grundriß ist einfach und klar, die Durcharbeitung der einzelnen Bauteile kommt dem Phantastischen nahe, das Ganze ist der herrlichste offene Festsaal, den man sich vorstellen kann. Der Betrachter erlebt eine Stimmung, wie sie in Deutschland sonst nur von einigen Bauwerken der Gotik vermittelt wird. Die tektonischen Bauglieder sind umspielt von einem wahren Schwall sich drängender Phantasiebildungen. Es ist dem Auge gleichgültig, welchen praktischen Zweck diese Galerien und Pavillons einst hatten, was diese Bäder, Grotten, Triumphbögen,

Balkone und Treppenfürhungen bedeuten; es haftet nicht am Einzelnen, sondern nimmt das Ganze auf. Das Auge kümmert sich nicht um die allegorische Bedeutung der Ornamente und Arabesken, der Trophäen, Namenszüge, Wappen, Kartuschen, Zepter, Palmen, Füllhörner, Fruchtgehänge, Statuen, Masken, Karyatiden usw. Was trunken macht, ist die alles umfassende Formenmelodie, es wirkt der zwingende Rhythmus der Bauglieder, das Tempo der aufreizend geordneten Akzente, die Licht- und Schattenwirkung, der Kontrast von hoch und niedrig, von Horizontalen und Vertikalen, von Geradem und Geschweiftem, es wirkt das aus der Fülle Modellirte, das die Gesamtanlage wie ein Riesenwerk der Plastik erscheinen läßt. Das Entscheidende ist, wie aus den mit ihren Bogenfenstern, Balustraden und Brüstungsstatuen klar dahinziehenden Galerien märchenhaft grazil die Pavillons und Torbauten mit ihren Kuppeln und doppelt gebrochenen Dächern aufsteigen, wie die Verhältnisse singen, wie mit Formen instrumentirt ist, wie das hundertstimmige Getön symphonisch zusammenfließt. Die barocke Stilidee erreicht hier auf der Grenzscheide zum Rokoko, im raschen Anlauf ein Höchstes. Die Vitalität der Form ist so stark, daß in die Kraft des Blühens Magisches, ja Dämonisches kommt und daß der Betrachter sich nicht nur beglückt, sondern ergriffen fühlt. Das ganz und gar Theatralische verwandelt sich in ein Mysterium.

Der Zwinger ist das Werk eines Fünzigers. Der Westfale Pöppelmann wurde im Jahre 1662 geboren. Die Art seiner Ausbildung, der Weg seiner Entwicklung ist unbekannt. Im Jahre 1686 wurde er Kondukteur bei dem Oberbauamt, das die Dresdener Neustadt gebaut, Pläne für das Schloß angefertigt und auch die Bauten des reich angelegten Großen Gartens geleitet hat, an dessen Hauptpalais mit dem überschwenglich säulenprächtigen Saal der Landbaumeister I. G. Starke seit 1678 tätig gewesen war. Ganz selbständig im Amt und in den Zwingerplänen wurde Pöppelmann erst nach dem Tode seines Vorgesetzten Markus Konrad Dietze im Jahre 1704. In der Folge reiste Pöppelmann mehrere Male nach Warschau, um Pläne für ein Königsschloß in der polnischen Hauptstadt zu fördern, die dann aber auf dem Papier blieben, wie so vieles, was der Künst-

ler plante. Wichtig wurde ihm eine Reise nach Rom, die ihn über Wien führte, wo Lukas von Hildebrandts Bauten stark auf ihn wirkten. Zum Oberlandbaumeister wurde er im Jahre 1718 ernannt, kurz vor der Vollendung des Zwingers.

Außer dem Zwinger ist von Pöppelmanns Bauten wenig erhalten. Das sogenannte Japanische Palais in Dresden, in dem ostasiatische Anklänge nachweisbar sind, ist später umgebaut worden, so daß Pöppelmanns Anteil nicht leicht abzusondern ist. Heiter und geistvoll wirkt das Lustschloß in Pillnitz an der Elbe, woran Pöppelmann beteiligt gewesen ist. Auch einige Kirchen hat er in Sachsen erbaut. Die wichtigste ist die Dreikönigskirche in Dresden, eine dreischiffige Pfeilerhallenkirche, die erst im Jahre 1732 begonnen wurde, und die Georg Bähr vollenden mußte, weil Pöppelmann schon vier Jahre später starb. Daß das tänzerische Talent dieses Baumeisters auch strenger Monumentalität fähig war, bewies bis zum Jahre 1906 die Augustusbrücke, die mittelalterliche, vom Schloß beherrschte Hauptbrücke über die Elbe, die Pöppelmann in den Jahren 1727 bis 1731 erhöht, mit Trottoir und Pfeileraustritten versehen und auch sonst umgebaut hatte. Sie wirkte wie ein Werk der Antike, groß, wuchtig und in einer ungesuchten Weise feierlich. Dann ist sie modern umgebaut worden.

Aus ähnlichem Geiste wie der Zwinger ist die katholische Hofkirche in Dresden. Sie ist in den Jahren 1738 bis 1746 entstanden und von dem in sächsischen Diensten stehenden Italiener Gantano Chiaveri erbaut. Auch vor diesem ausschweifenden Bauwerk ist ein gotischer Anklang zu spüren, wenn eine nähere Definition auch unmöglich ist. Bemerkenswert ist die reiche Gliederung der Masse, die ermöglicht wurde, weil die Kirche nicht nur eine Schauseite hat, sondern rings umwandelt werden kann: sie liegt frei auf dem Platze da. Das Äußere ist lebendiger und bewegter gestaltet als das ein wenig akademische Innere.

Eine Kontrasterscheinung neben Pöppelmann war der Dresdener Ratszimmermeister Georg Bähr. Das Hauptwerk des im Jahre 1666 Geborenen, der als Kirchenbaumeister in Sachsen viel beschäftigt worden ist, bleibt die evangelische Frauenkirche in Dresden.

Sie ist eine der wenigen protestantischen Kirchenbauten, die Eigenart haben. Die Anlage ist, dem Streben der Zeit in den protestantischen Ländern entsprechend, sehr programmatisch: in der Hauptachse des strengen Zentralbaues liegen Kanzel, Altar und darüber die Orgel eng beieinander. Diese Gruppe ist zu einer reich gestuften, barocken Anlage geworden. Die in Stockwerken rangartig angeordneten Emporen lassen dann aber einen bedeutenden Gesamteindruck im Innern nicht aufkommen. Draußen wirkt der auf beschränktem Bauplatz errichtete Zentralbau mit der riesigen Steinkuppel zwar monumental, doch ist es eine merkwürdig kühle und spröde Monumentalität. Der Fleiß, die Mühe sind zu deutlich sichtbar. Es ist viel Charakter in dem Bauwerk; doch verträgt das Barock eigentlich nicht so viel Charakterstrenge. Am schönsten ist der Unterbau mit den reichen Pilasterstellungen und den hohen Bogenfenstern. Die Abschlußhaube der Kuppel ist nicht von Bähr, der im Jahre 1738 vor der Vollendung starb; sie ist von seinem Schüler Johann Georg Schmidt. Sie paßt nicht recht, sie erscheint zu hoch und zu schlank. Schmidt befürchtete, daß die damals viel bewunderte aber auch vielfach angefeindete Steinkuppel Bährs eine schwere Last nicht tragen könne, benutzte darum leichtes Material und verfehlte infolgedessen das ästhetisch Notwendige.

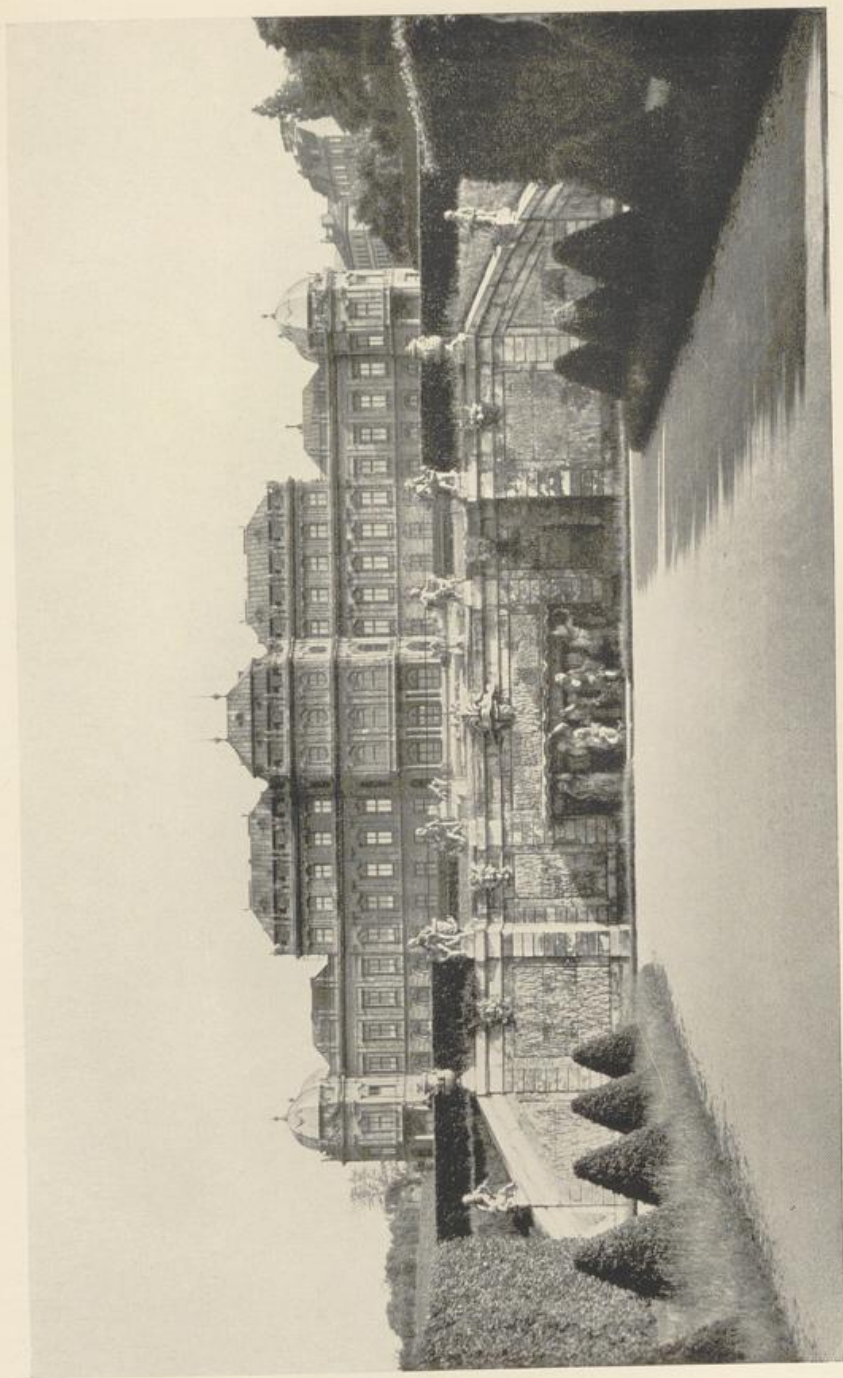
Hier steht der Barock immerhin im Dienste auch des protestantischen Kirchenbaues. Fast nur hier. Denn neben Bähr kommt als protestantischer Barockmeister eigentlich nur noch Ernst Georg Sonnin (1713–1794), der Erbauer der im Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts abgebrannten und wiederaufgebauten Hamburger St. Michaeliskirche und einiger kleinerer Zentralkirchen in der Umgebung Hamburgs ernsthaft in Frage.

JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH UND LUKAS VON HILDEBRANDT

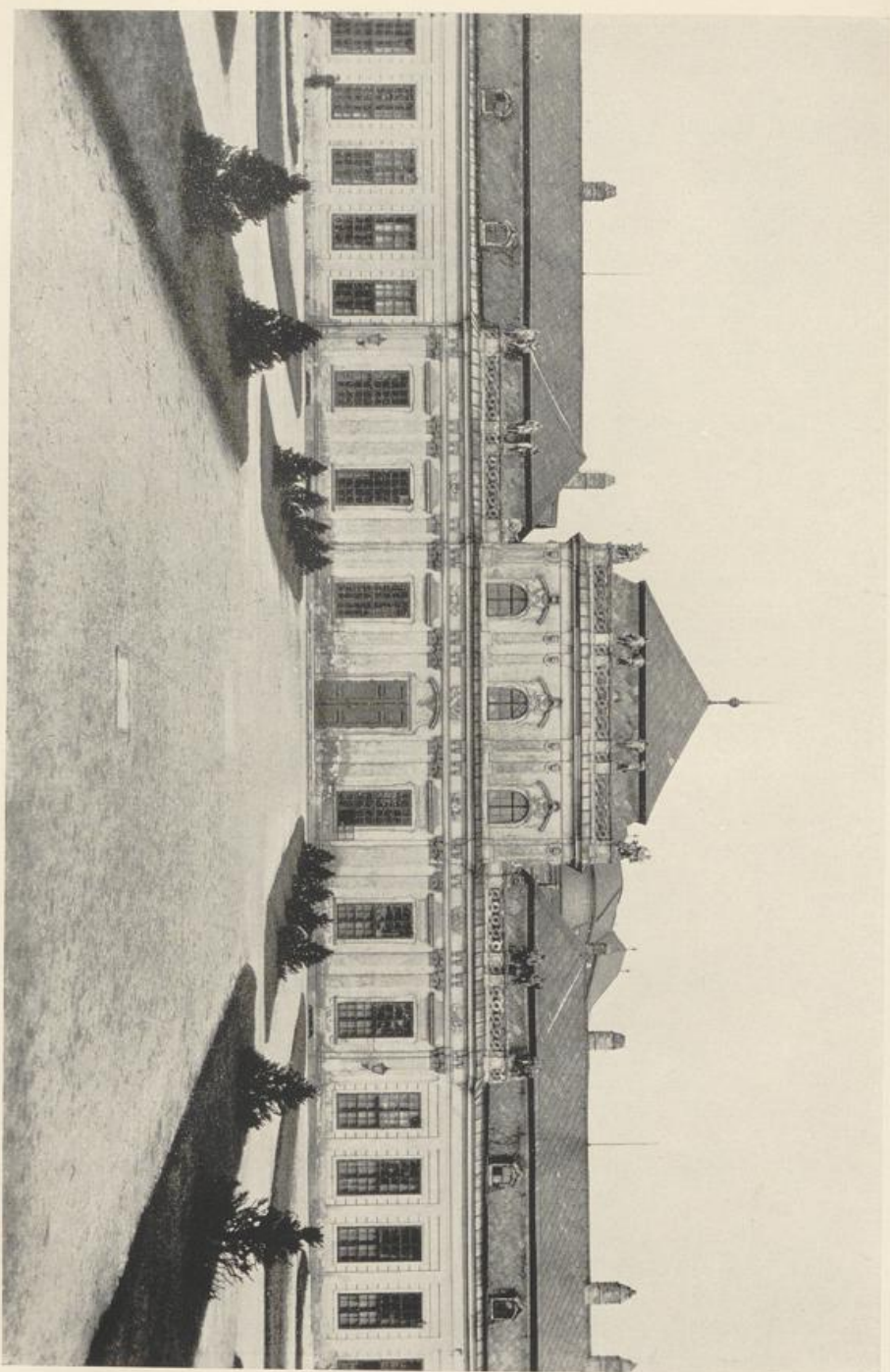
Zu einer hohen Schule des Barocks für ganz Deutschland ist Wien geworden. Dort regte sich zuerst ein neuer Bauwille, nachdem der Dreißigjährige Krieg überwunden war und die Gegenreformation

innere Beruhigung gebracht hatte. Unter den Kaisern Leopold dem Ersten, Joseph dem Ersten und Karl dem Sechsten trennte sich Österreich mehr und mehr von Deutschland ab, um sich den einverleibten östlichen Fremdländern (Erbländern) politisch und kulturell eng zu verbinden. Es begann ein ausgesprochen österreichisches Staatsbewußtsein sich auszubilden; doch war das in Wien residierende deutsche Kaisertum immer noch einflußreich genug, um für Deutschland als geistiges Zentrum zu gelten. Das österreichische Mutterland lag unmittelbar am Wege des italienischen Einflusses; und es öffnete sich diesem Einfluß um so bereitwilliger, als seine Geschichte von vielen, im Dreißigjährigen Krieg hochgekommenen italienisch-spanischen Familien mitbestimmt wurden. Nirgends haben begabte Italiener am Ende des siebzehnten Jahrhunderts mehr und besser gebaut als in Wien, nirgends aber sind sie in der Folge – um 1700 – auch von einheimischen Kräften energischer verdrängt und dadurch gezwungen worden, in anderen deutschen Landschaften zu bauen. Deutsche Baumeister berührten mit Absicht auf ihren Studienreisen nach Italien Wien, um zu sehen, wie dort gearbeitet wurde. Wien verwandelte sich damals aus einer Bürgerstadt in eine aristokratische Palaststadt. Es begann, auf Grund italienischer Lehren, das zu entwickeln, was noch heute als wienerische und österreichische Eigenart gilt. In der Baukunst begann ein melodisches Singen und Klingen. Schönbrunn sollte ein zweites Versailles werden, für die Hofburg wurden viele Pläne gezeichnet, Prinz Eugen ließ Belvedere bauen, der selbstbewußt seine Macht fühlende Adel wetteiferte im Bau stolzer Paläste in der Innenstadt oder in den Vorstädten, und es entstanden in schneller Folge im Donaugebiet jene Kirchen- und Klosterbauten, zu denen die Nachgeborenen emporstaunen, weil diese Sicherheit der Formempfindung inzwischen so sehr verlorengegangen ist, daß die barocke Form wie ein fernes Heldenmärchen anmutet.

Von den führenden Italienern seien genannt: Filippo Luchesi, der einen Entwurf für die Hofburg lieferte, Ludovici Ottavio Burnacini, der Hofarchitekt Leopolds des Ersten, dem der leopoldinische Trakt der Hofburg zugeschrieben wird, dessen Name



Lukas von Hildebrandt, das Obere Belvedere in Wien. Parkseite



Lukas von Hildebrandt, das Untere Belvedere (Kasino) in Wien. Parkseite

aber auch mit der rokokohaft züngelnden Dreifaltigkeitssäule am Graben verbunden ist, Francesco Carotti, der in Prag einige schöne Adelspaläste baute, Gabrieli, der im Dienste des baufreudigen Fürsten von Liechtenstein stand, und vor allem Domenico Martinelli, der in Wien ein vielbeschäftigter Baumeister war und dem einige der schönsten Teile am architektonisch reich bewegten Stadtpalast des Fürsten von Liechtenstein zugeschrieben werden. Wie ausgedehnt die Tätigkeit der Italiener war, zeigt die Künstlerfamilie Carlone, von der nicht weniger als dreiundzwanzig Glieder als Baumeister, Maler, Stukkateure und Bildhauer in Österreich gearbeitet haben. Einem aus dieser begabten Familie wird der Mittelbau von Klosterneuburg — es ist der vierte Teil eines ursprünglich gewaltigen Plans — zugeschrieben.

Diesen Italienern folgten zwei Deutsche, die dem österreichischen Barock das endgültige Gesicht gegeben haben: Johann Bernhard Fischer und Lukas Hildebrandt. Beide sind nobilitiert worden; Fischer fügte seinem Namen ein „von Erlach“ hinzu, Hildebrandt schob zwischen Vor- und Nachnamen ein „von“. Als Künstler sind sie Gegensätze. Freilich hat die Stilform in der Baukunst so viel Eigengewicht, daß das persönlich Unterschiedliche nicht mühe-los erkannt werden kann. Die passionierten Bauliebhaber Wiens waren sich über die Verdienste der beiden Künstler so uneinig, daß eine Fischer- und eine Hildebrandtpartei entstand. Es war ungefähr so wie in Paris um 1830, als es eine Klassizisten- und eine Romantikerpartei gab, jene repräsentiert durch Ingres, diese durch Delacroix. Fischer war der Mann des Hofes, des strengen Zeremoniells. Er begann seine erfolgreiche Laufbahn als Architekturlehrer des nachmaligen Kaisers Joseph des Ersten; er hatte antiquarische Interessen und akademische Neigungen, theoretisierte gern — was sein Kupferstichwerk „Entwurf einer historischen Architektur“ beweist — und ging systematisch vor. Seine Bauten sind mehr architektonisch als malerisch, das heißt in diesem Fall, mehr antikisierend als barock; seine Phantasie nahm den Weg über Gedankenoperationen und wirkt kühl: er war ein vornehmer Herr der Bauform. Der um dreizehn Jahre jüngere Hildebrandt erscheint

natürlicher und unbefangener, er war wärmer, mehr Empfindungsmensch, ja es war der stets Kränkliche als Künstler sogar empfindsam. Er begriff die Form optisch, sie wurde ihm flüssig und melodisch, er geriet nicht selten ins Illusionistische. Diese Anlage ließ ihn volkstümlicher werden. Sieht man es geschichtlich, so haben sich beide Künstler ergänzt.

Johann Bernhard Fischer von Erlach wurde im Jahre 1656 in Graz geboren und erlernte zuerst die Bildhauerei, die in jenen Zeiten der Baukunst unlöslich verbunden war. In den Jahren 1685 bis 1686 war er in Italien und empfing in erster Linie Anregungen von den Bauten Borrominis. Die ersten Bauaufträge gab ihm einer der großen Bauherren der Zeit, der Erzbischof von Salzburg Ernst Graf Thun. Die Verbindung ist der Barockstadt Salzburg — man hat sie „das deutsche Rom“ genannt — zugute gekommen. Fischer hat dort vier Kirchen gebaut: die im Mittelteil zwischen den Türmen eigenartig vorgewölbte Kollegienkirche, die für das Verfahren ihres Erbauers, seine Gebäude klug aber sichtbar in Stücken zu denken, charakteristisch ist, die Dreifaltigkeitskirche, die Ursulinerinnenkirche und die Johannisspitalkirche. Der Architekturlehrer des Kronprinzen zeichnete dann im Jahre 1695 die ersten umfangreichen Pläne für Schönbrunn und wurde nach der Thronbesteigung Josephs des Ersten kaiserlicher Oberbauinspektor. Sein wichtigster Kirchenbau ist die Wiener Karlskirche geworden. Die Vollendung des 1716 Begonnenen hat er freilich nicht erlebt; sein tüchtiger Sohn Josef Emanuel hat das Werk zu Ende geführt. Auch dieses Bauwerk ist in Teilen gedacht. So kommt es, daß der Betrachter zwar bewundert, aber kalt bleibt. Eine Eigentümlichkeit Fischers ist, daß er seine Grundrisse und Baukörper bewegt gestaltet, bei der Detaillierung der Form aber streng verfährt bis zum Unbarocken. Die Karlskirche ist eine vom Kaiser gestiftete Votivkirche, also eine Schaukirche. Daraus erklärt sich das Auffallende der Komposition: zwei Glockentürme mit barockem Giebelabschluß, zwei antike Triumphsäulen mit nicht dazu passenden Hauben und eine majestätisch wirkende Kuppel über streng klassizistischem Unterbau. Das Ganze ist ein Konglomerat, verrät aber

in allen Teilen Talent, ja Meisterschaft. Im Innern wirkt der elliptische Zentralraum – ein Lieblingsproblem Fischers und des ganzen Barocks – mit der strengen, etwas schulmäßigen Ordnung der Pilaster und Rundbogen bestimmend. Der Grundriß ist, wie der Außenbau schon verrät, eine begabte Konstruktion.

Das Schloß Schönbrunn, inmitten eines groß und reich angelegten Gartens vermittelt kaum eine Vorstellung von Fischers Bauweise, weil der zweite Entwurf sehr eingeschränkt wurde und weil das Schloß später, unter Maria Theresias Regierung, ziemlich willkürlich vollendet worden ist. Von der Hofburg hat Fischer nur Teile gebaut: die ein wenig *gouvernemental* wirkende, einen großen Praktiker verratende Reichskanzlei, die als Saalbau eindrucksvolle Reitschule und die Hofbibliothek, deren Fassade in ihrer lebendigen Würde mit dem sprechenden Nebeneinander von Fläche und Schmuck, von Wucht der Masse und Zierlichkeit der Dekoration etwas Altrömisches hat, und deren kostbarer Innenraum zwar nicht charakteristisch für eine Bibliothek ist, im Glanz seiner großartig säulenreichen Schauarchitektur aber die Wissenschaft glorifiziert.

Die besten Arbeiten Fischers sind seine Palastbauten. Einiges, wie der Entwurf für Schloß Clesheim bei Salzburg, ist freilich Theaterarchitektur eines begabten Fassadenkünstlers; anderes steht nicht hinter den besten italienischen Palazzobauten der Zeit zurück. Da in der Wiener Altstadt nicht viel Raum war, mußte in die Höhe gebaut werden. Dieses führte zur Betonung der Vertikalen; der Baumeister sah sich auf ein Bauprinzip verwiesen, dem die Deutschen stets mit Vorliebe gefolgt sind. Zum Schönsten, was Fischer gebaut hat, gehört das im Jahre 1695 begonnene Stadtschloß des Prinzen Eugen, das Hildebrandt später freilich erweitert und vollendet hat. In seiner endgültigen Form hat dieses Palais mit den palladiohaft durch zwei Stockwerke geführten Pilastern und den die Barockformen üppig konzentrierenden Portalen eine Größe, die unmittelbar zu den Sinnen spricht. Meisterhaft ist auch, trotz späterer Umbauten, das Palais Graf Trautson (1711). Dort wirkt vor allem das breite Mittelrisalit mit dem statuengeschmückten Säulenportal, mit dem reichen Dekor über den drei zwischen Pilastern sich öffnen-

den Bogenfenstern und dem ebenfalls üppig verzierten Giebelfeld. Die ehemalige böhmische Hofkanzlei (1712–1714), dem Palais Trautson ähnlich, prunkt herrlich mit zwei weitausladenden Karyatidenportalen, die die Fenster im ersten Stock ornamental einbeziehen. Etwas künstlich mutet dagegen das Palais Schwarzenberg mit dem der Mitte eingefügten Oval an. Hier kommt wieder Fischers Schwäche, stückweis zu komponieren, zum Ausdruck.

Fischer von Erlach hatte, als er im Jahre 1723 starb, Schule gemacht – im Guten und im weniger Guten. Er wirkte schulbildend, weil er sehr rein einen Typus verkörperte, der in allen Kunstepochen anzutreffen ist und der die Zeitgenossen stets interessiert, weil seine Lehren zu guten Teilen lernbar und anwendbar sind: er war ein denkender Künstler.

Lukas von Hildebrandt ist im Jahre 1668 in Genua als Sohn eines deutschen Hauptmanns geboren. Er war in Italien, in dieser Hohen Schule der Baukunst, also gleich an Ort und Stelle. Zuerst wurde er, wohl vom Beruf des Vaters beeinflusst, Feldingenieur. In Wien wurde er auch zuerst als Hofingenieur angestellt. Zur Baukunst gelangte er erst im Jahre 1693. Er führte sich gut ein mit dem Bau der Piaristenkirche (1698) und der Peterskirche (1701), beide in Wien. Dann wurde er entscheidend gefördert durch zwei Grandseigneurs, die von der Bauleidenschaft der Zeit besessen waren. Der erste Förderer war der Graf Friedrich Karl von Schönborn. Für diesen baute Hildebrandt das Palais Schönborn in Gölbersdorf bei Wien. Ist dieses Gebäude mehr ein Landsitz als ein Schloß, so hat das im Jahre 1710 entstandene Palais Graf Daun (Kinsky) reinen Palastcharakter – mit einer fremdartigen ostasiatischen Nuance. Graf Schönborn empfahl Hildebrandt dem Kurfürsten von Mainz und Fürstbischof von Bamberg für einen von diesem geplanten Schloßbau in Pommersfelden bei Bamberg. Dort ist der Wiener aber mehr als Ratgeber denn als Ausführender tätig gewesen. Vielleicht hat er unmittelbar Teil gehabt am Bau des Treppenhauses, einer szenarisch wirkungsvollen Architektur, die an Bibienas Stiche von Theaterdekorationen denken läßt. Graf Schönborn kehrte später als Würzburger Fürstbischof nach Franken



Jakob Prandtauer, Stift Melk. Ansicht von der Donau



Gröden i. Schlesien, Klosterkirche. Westansicht

zurück und blieb auch noch mit seinem Günstling verbunden, als der Bau des Würzburger Residenzschlosses begonnen wurde.

Ebensoviel wie dem Grafen Schönborn verdankt Hildebrandt seinem zweiten Bauherrn, dem populären Prinzen Eugen von Savoyen. Der Prinz trug sich mit dem Plan eines Schloßbaues auf einem verhältnismäßig schmalen, aber sehr tiefen, sanft ansteigenden Terrain vor dem Tore. Hildebrandts Plan ordnete das Hauptschloß auf der Höhe an und sah in der Tiefe am andern Ende ein kleines Kasino vor; dazwischen legte er einen regelmäßig aufgeteilten Garten. Das Kasino wurde zuerst, in den Jahren 1714 bis 1716 erbaut, das obere Schloß Belvedere in den Jahren 1721 bis 1723; in der Zwischenzeit entstand der Garten mit vielen Bassins, Terrassen, Grotten, Statuen und Blumenbeeten. Der italienisch-französisch erzogene Prinz nahm selbst regen Anteil. Das Gesamtergebnis ist ein Meisterwerk barocker Repräsentation. Das obere Schloß ist über die ganze Breite des Grundstücks gelegt; Einzeldächer decken die verschieden hohen Bauteile und ordnen damit die Gesamtmasse in einer bewegten, fast eigenwilligen Weise. Die Gartenfassade liegt im hellen Licht der Höhe wie ohne Schwere da, der Eindruck ist sehr malerisch, die Pracht erscheint poetisch verfeinert. Die Wirkung läßt sich von fern der des Zwingers in Dresden vergleichen, trotz des viel größeren Maßstabes. Die Straßenfront, die höher als die Gartenhausfassade liegt, spiegelt sich wirkungsvoll in einem riesigen Bassin. Das Ganze wirkt wie ein brillanter Krönungsmarsch. Ein schönes Raumerlebnis vermittelt das große Treppenhause, das zu einem durch zwei Stockwerke gehenden, reich geschmückten Marmorsaal hinaufführt. Die Repräsentation scheint dort Natur geworden zu sein. Es gibt wenige Schlösser mit einem Empfangsraum von so zündender Pracht, mit einem so herrlichen Blick durch die hohen breiten Bogenfenster auf Garten und Stadt. Das niedrige Kasino mit erhöhtem Mittelbau ist in der knappen Sicherheit seiner Einzelformen ein Muster anderer Art. Beide Schlösser dienen heute Museumszwecken.

Das Stift Göttweig war ein Auftrag, der wieder auf den Grafen Schönborn zurückging. Von dem riesenhaft Geplanten ist nur ein

kleiner Teil ausgeführt worden. Doch wirkt selbst dieses Fragment stark — schon durch seine Lage auf einem steilen Donauberg. Die Klöster suchten damals gern den Bauplatz auf beherrschenden Anhöhen. Lukas von Hildebrandt starb im Jahre 1745. Er steht neben Fischer von Erlach wie der Poet neben dem Gelehrten. Künstlerisch war er so reich, daß er verschwenderisch sein konnte. Er brauchte nur zu empfinden, um gleich auch Melodiöses zu bilden. Wie ein Gleichnis ist es, daß er in der Geschichte seinen Platz gefunden hat neben dem von den Wienern vergötterten Prinzen Eugen. Auch er hat etwas vom „edlen Ritter“; sein Wesen, seine Kunst erscheint ritterlich.

Jakob Prandtauer ist noch heute ein ziemlich unbekannter Meister; das Wenige aber, das wir von ihm wissen, gibt von seinem Talent eine hohe Meinung. Das Geburtsjahr ist unsicher, es liegt zwischen 1655 und 1660. Er war der Sohn eines Maurers, die Quellen bezeichnen ihn im Anfang als Bildhauer; sein Tätigkeitsgebiet wurde das Donauland zwischen Linz und Wien. Der Bauherr, der an ihn glaubte, war der Abt Berthold Dietmayr. Prandtauers Talent war dem Fischer von Erlachs entgegengesetzt; er war ein ungelehrter Baumeister von urwüchsiger Kraft und Fülle, eben darum aber nicht so sehr ein Meister der Einzelheit als vielmehr ein Künstler des ersten Wurfs und ein Beherrscher der Massen: er hatte stets ein Ganzes vor Augen, nichts entstand stückweis, alles war wie inspiriert, ja wie improvisiert. Von Hildebrandt anderseits unterschied ihn ein volkhafter Zug von breiter Sinnlichkeit; er war nicht prinzlich, was der Wiener mit allen seinen Instinkten war. Das Hauptwerk Prandtauers ist das Kloster Melk, das aus einem Donaufelsen so wirkungsvoll emporsteigt, daß der Betrachter an den Limburger Dom erinnert wird. Der Bauplatz verbürgte auch in diesem Fall schon die Wirkung. Gerundet schieben sich zwei Klosterflügel vor, vorn durch einen halbrunden Terrassenbau verbunden, den ein großer Torbogen in der Mitte weit öffnet. Dahinter erhebt sich als Mittelbau die bewegt modellierte Kirchenfront mit zwei kühn geschweiften Fassadentürmen — wie ein Stein gewordenes Glockenspiel — und einer in sich mehrfach gebrochenen Mittelkuppel.

Nichts kann österreichischer sein als diese Anlage, weil alles in ihr musikalisch klingt. Im Innern ist die Kuppel der Mittelpunkt. Die Dekoration schwelgt in Einfällen und Formen. Auch hier fühlt sich der Betrachter an den heiteren Überfluß Pöppelmanns erinnert. In dieser Kirche wird immer noch Hof gehalten, doch sind es die Heiligen, die es tun. Der Farbenklang von Rot, Gelb, Grau und Gold steigert die Wirkung. Was Prandtauer sonst gebaut hat, ist nicht sicher festgestellt. Er scheint teil gehabt zu haben an dem Stift St. Florian. Dort wird ihm die merkwürdige, halb offene, halb geschlossene Treppenanlage zugeschrieben. Sicher ist, daß er eine Anzahl von Landkirchen und einige bürgerliche Profanbauten geschaffen hat; erwiesen ist auch, daß eine Reihe tüchtiger Baumeister unter seiner Leitung gearbeitet haben, daß die Tätigkeit des 1727 Gestorbenen nach vielen Richtungen einflußreich gewesen ist.

Ein Baumeister, auf den er nachhaltig gewirkt haben muß, war sein Vetter, Schüler und Bauführer Josef Münzgenast aus Tirol († 1741). Auch dieser hat Stifte und Wallfahrtskirchen im Donaugebiet gebaut, zum Beispiel in Zwettl und St. Polten. Sein Hauptwerk ist die Kirche und Bibliothek des Stiftes Altenburg. Auch die Kirche des Klosters Dürnstein wird ihm und Matthias Steindl zugesprochen. Nichts kann liebenswürdiger sein als dieses Bauwerk. Doch steht die Anmut der Form an einer Grenze. Denn hier ist kaum noch tektonisch gefügt worden; das Ganze scheint aus der Masse frei modelliert zu sein. Das Portal mit seiner überschwenglichen Kurvatur, seinen verzückten Heiligen und selig geschweiften Formen hat etwas Berauschendes; doch steht die Art der Formbehandlung dem Kunstgewerblichen nicht mehr fern.

Rechnet man, wie es geschehen muß, den Prager Barock dem österreichischen zu — zwei Brüder Dientzenhofer begannen dort eine ruhmreiche Laufbahn —, und bezieht man auch das vor dem Siebenjährigen Krieg noch österreichische Schlesien ein — die Zeit hat dort so volltönende Werke wie die Universitätskirche in Breslau und die edel bewegte Form der Klosterkirche in Gräßau hervorgebracht —, so kann der Umfang der Wiener Schule ermessen werden. Keine Beschreibung, kein geschichtlicher Hinweis aber kann eine

genügende Vorstellung geben von der Fülle schöner Sakral- und Profanbauten bis hinein in die kleinsten Landstädte. Die Epoche schwelgte in Schönheiten, — die zuweilen freilich etwas Barbarisches haben, in denen sich das Barbarische nicht selten jedoch sowohl zum lebhaft Dämonischen wie zum galant Lüsternen erhebt und der Anmut vermählt ist. Pan und die Nymphe: das ist nicht nur ein beliebtes barockes Bildmotiv, es ist ein Symbol des Barocks überhaupt.

DIE BRÜDER ASAM

In Bayern hat die zum Mastigen neigende Pflanze des Barocks einen besonders fruchtbaren und ihr zusagenden Boden gefunden. Nirgends ist sie so üppig ins Kraut geschossen. Der Barock kommt der heiter naiven Spielfreude des bayrischen, vor allem des oberbayrischen Volkes entgegen, jener Freude am Kunstgewerblichen, die München später zur Hauptstadt des modernen deutschen Kunstgewerbes gemacht hat; er stimmt auch gut zu jener Lust am Szenarischen, die in den bayrischen Volkstänzen, Gesängen, Dilettantentheatern und Volkstrachten zutage tritt. Zudem wurden die gegenreformatorischen Bestrebungen in Bayern uneingeschränkt willkommen geheißen; denn der Katholizismus erscheint in diesem Bauernlande noch katholischer als selbst in Rom. Da die Bayern sehr bodenständig empfinden, geriet ihnen auch der Barock entschieden zur Bodenständigkeit. Obwohl es auch hier mit der Arbeit von Italienern begann, und obwohl später eine französische Strömung am Hofe Einfluß gewann, gab es in keiner deutschen Landschaft so viele einheimische Baumeister, die künstlerisch etwas wie einen Stammesdialekt sprachen. Nirgends auch hat es gute Handwerker in so großer Zahl gegeben. Der Nachdruck wurde in diesem vom Dreißigjährigen Krieg verschonten Lande nicht auf die höfische Architektur, sondern auf den Kirchenbau gelegt. Die Zahl der im achtzehnten Jahrhundert barock umgebauten oder neuen Kirchen, Klöster und Wallfahrtsstätten ist schwer zu übersehen. Und überall ist ein Element des Volkhaften beteiligt.

Die Baumeister haben in dieser Gegend der deutschen Lande dar-

um nicht das Aussehen von Kavalierarchitekten; sie scheinen der Mehrzahl nach unmittelbar aus dem Handwerk zu kommen. Fast alle waren zugleich Baumeister, Stukkateure, Bildhauer und Maler. Bezeichnend ist auch, daß sie nicht mehr der Generation der Fischer von Erlach, Lukas von Hildebrandt, Schlüter und Pöppelmann angehören, sondern daß sie der zweiten, um 1690 geborenen Generation entstammen. Bezeichnend ist es, weil ein barockes Bauen in Bayern eigentlich früher begann als anderswo. Die bayrischen Meister sind durchweg Vertreter des Spätbarocks, ja eines verwegen dekorierenden, malerisch aufgelösten Rokokos.

Die Baumeister des strengeren Hochbarocks waren im wesentlichen Italiener gewesen. Gefördert wurden sie durch die Kurfürstin Henriette Adelaide aus dem Hause Savoyen. Die erste Anlage von Nymphenburg war italienisch. Die paradierende Theatinerkirche, deren Inneres zur Renaissancekirche St. Michael hinüberweist, wurde – 1663 bis 1675 schon – von Agostino Barelli erbaut. Die gefällige Fassade freilich wurde erst hundert Jahre später von François Cuvilliés entworfen. Enrico Zucalli begann für den pracht- und vergnügungsliebenden Kurfürsten Max Emanuel das Schloß in Schleißheim zu bauen. Giovanni Antonio Viscardi schuf in den Jahren 1711 bis 1714 die Zentralanlage der Dreifaltigkeitskirche in München. Ein wichtiges Zeugnis der deutsch-italienischen Bauweise ist auch der aus einer mittelalterlichen Architektur bereits 1668 bis 1677 eindrucksvoll entstandene Dom in Passau. Die Italiener waren die Lehrer. Die Bayern aber waren nicht nur gelehrige, sondern sehr persönlich aufnehmende Schüler. Der Erfolg zeigte sich frappierend in den Arbeiten der Brüder Asam.

Der Jüngere von beiden, Egid Quirin Asam (1692–1750), der von der Bildhauerei ausging, war am meisten Baumeister. Cosmas Damian Asam (1686–1739) war ursprünglich Maler religiöser Bilder und blieb es bis zuletzt, er war Baumeister mehr im Nebenberuf. Die Brüder waren Söhne eines Freskomalers; Cosmas Damian hat lange mit dem Vater gemeinsam gearbeitet. Sie kamen von den dekorativen Künsten her und haben sich nie davon gelöst, sondern haben das Dekorative architektonisch gesteigert. In den Jahren 1712

und 1713 waren die Brüder in Italien, bewunderten dort Bernini, stärkten dadurch aber nur um so mehr ihre Eigenart. Nach der Rückkehr arbeiteten sie dauernd zusammen, entfalteten eine ungeheure Produktivität und gaben ein ganz episch anmutendes Beispiel brüderlicher Arbeitsgemeinschaft. Die Baukunst war ihnen das Mittel, alle dekorativen Künste zu entfesseln und dann wieder einheitlich zusammenzufassen, so daß alles zu einem Ganzen geriet. Ihr wichtigstes Werk in München ist die Johannes-Nepomuk-Kirche, die als Asam-Kirche bekannt ist (1733 begonnen). Egid Quirin hatte die Leitung. Die Fassade ist fest der Straßenwand eingebaut. Um Einheitlichkeit zu wahren, haben die Brüder hart neben der Kirche ihr Wohnhaus errichtet und es mit Rokokoreliefs so dekoriert, wie die Bayern ihre Hauswände mit Freskomalereien zu bedecken lieben: es sind plastische Fassadenmalereien. Die Kirchenfassade selbst wirkt mit ihrem sich vorwölbenden Portal, mit dem hohen Fenster darüber, aus dessen Dekor die reich gebrochenen Giebelformen hervorwachsen, und mit dem schlanken Dachreiter darüber aufregend lebendig. Der gewachsene Felsen, der unten der Fassade eingebaut ist — ein Einfall, der in Weltenburg wiederkehrt —, ist architektonisch freilich Willkür, denn es wird damit die unsichtbare aber unübersteigbare Scheidewand zwischen Natur und Kunst mißachtet. Im Innern empfängt den Eintretenden ein unentwirrbarer Tumult von Form und Farbe, den nur das klug geleitete Licht in Massen ordnet. Das hohe schmale Schiff mit dem golden glitzernen Hochaltar, mit den gewundenen Säulen, mit den Emporen und mit einer zudringlichen Fülle von Dekoration, in der selbst Abbilder des Gekreuzigten zu Ornamenten werden, ist ein Äußerstes. Es könnte zur Wortschwelgerei Anlaß geben und hat es auch mehrfach getan. Die Einzelform mutet hier, wie im volkstümlichen bayrischen Rokoko überhaupt, etwas teigig an; der Zusammenklang der Formen aber läßt sich mit einer rauschenden polyphonen Musik vergleichen. Es manifestiert sich das Sinnlich-Übersinnliche des Barocks; alle Grenzen werden überflutet.

Ähnlich ist das Erlebnis in der Klosterkirche zu Rohr bei Kehlheim, einer Basilika mit Querschiff, Vierungskuppel und halbrundem

Chor. Die Auffassung wird veranschaulicht durch die große plastische Altargruppe der Himmelfahrt Mariä. Die Gottesmutter fährt, von Engeln betreut, in freischwebender Gruppe empor, unten sind die Apostel in wild verzückten Bewegungen um das Grab versammelt. Die künstlerische Vorstellung ist kaum noch skulptural, sie ist ganz malerisch; die Verwirklichung ist so sehr ein Kunststück, daß man von Panoptikum und von der Zertrümmerung aller wohltätigen Kunstgesetze sprechen möchte, wenn der Wurf des Ganzen, wenn die Durchführung des dreist Gewagten nicht bewunderungswürdig wäre. Eine Hingerissenheit läßt Unbehagen, ja Kritik kaum aufkommen. Noch explosiver wirkt der Barock der Brüder Asam in der auf einer Donauhalbinsel gelegenen Klosterkirche Weltenburg. Dieses Kircheninnere ist ein Märchen genannt worden. Mit Recht; von diesem heiligen Märchen sollte das gläubige Volk ja auch jählings überwältigt werden. Einer Vorhalle folgt ein ovaler Kuppelraum, in dem das Deckenbild eines christlichen Himmels durch unsichtbare Fenster so beleuchtet wird, daß überirdischer Glanz in den dämmernden Raum zu fallen scheint. Im Chor strahlt und glitzert undefinierbar ein anderes Licht; aus ihm reitet, von sich windenden Formen baldachinartig umgeben, ein silberner Heiliger Georg dem Betrachter entgegen. Die Illusion ist aufs höchste getrieben, die Mittel sind drastisch, der Eindruck ist frappierend. Barocke Baukunst schuf hier eine Apotheose für fromme Wallfahrer, doch auf so hohem künstlerischem Niveau, daß der Zweck, die Erschütterung, erreicht wird.

Dieses sind die drei Hauptwerke der Asam. Sie haben noch vieles gebaut; in diesen drei Kirchen aber triumphiert nicht nur ihr Talent, sondern auch die Eigenart des bayrischen Barocks.

Strenger in der Baugesinnung war Johann Michael Fischer (1691–1766). Von seiner Jugend ist wenig mehr bekannt, als daß er der Sohn eines pfälzischen Stadtbaumeisters war und dreißigjährig etwa nach München kam. Auch er kam vom Handwerk her und blieb zeitlebens eine Handwerksnatur. Seine Tätigkeit war umfangreich und reichte über die Grenzen Bayerns hinaus, weswegen er von einigen Kunsthistorikern als ein Unternehmer angesprochen

wird; sein Grabstein meldet, er hätte 32 Kirchen und 23 Klöster gebaut. Eine solche Arbeitsfülle war nur mit Hilfe vieler Helfer möglich; er baute übrigens nur die Raumarchitektur, die Ausstattung überließ er anderen. Darum sind diese Räume klarer gegliedert als die Asams, sie sollten schon an sich wirken, sie verraten das Streben nach feierlicher Ruhe. Fischers Lieblingsproblem war die Durchdringung eines Langbaues mit einem Zentralbau. Zu seinen wesentlichen Arbeiten gehört die Benediktinerkirche in Rott am Inn (von 1759 ab), die Benediktinerkirche in Zwiefalten (1741–1753), die Benediktinerkirche in Ottobeuren und die Klosterkirche in Osterhofen mit dem mächtigen Triumphbogen des Chors. Man sieht: er war der Vertrauensmann der Benediktiner. Dieses alles sind Bauten hohen Ranges. Ottobeuren und Zwiefalten sind auch sonst Hauptleistungen des süddeutschen Rokokos durch die prachtvoll dem Fluß der Architekturen verbundenen Dekorationen der Brüder Feuchtmayr. Johann Michael Feuchtmayr (1709–1772) hat vornehmlich in Amorbach, Zwiefalten, Bruchsal und Ottobeuren meisterhaft gearbeitet, Josef Anton Feuchtmayr (1696–1770) ist berühmt durch sein Chorgestühl in St. Gallen und durch einen Hochaltar in Ueberlingen. Alle diese Dekorationen sind überreich an Figur, und doch ist immer die letzte Form im Sinne der ersten. Es gibt noch fünf andere Brüder Feuchtmayr, die ebenso beschäftigt waren – ein Beispiel mehr für die Auftragsfülle der Zeit sowohl, wie für die Kraft der Berufstraditionen in kinderreichen Künstler- und Handwerkerfamilien.

Auch Domenikus Zimmermann (1685–1766), der in Landsberg am Lech lebte, gehörte einer solchen Familie an. Der Hauptstadt München blieb er fern. Ihm verdankt die schöne oberbayrische Landschaft die phantastisch dekorierte, volkstümlich empfundene, reizend in freier Natur gelegene Wallfahrtskirche „Auf der Wies“ und die auf dem Grundriß eines dreischiffigen Ovals anmutig gebildete Wallfahrtskirche Steinhausen. In den Sakralbauten dieses Meisters ist eine ländliche Koketterie, die an den Geist der Spätgotik denken läßt.

Eine vom Münchner Hof begünstigte, französisch beeinflusste Rich-



Gebrüder Asam, Johann-Nepomuk-Kirche in München



Johann Michael Fischer, Benediktinerkirche in Ottobeuren
 Aufbau über dem Taufstein

tung vertrat Josef Effner (1687–1745), ein Dachauer Gärtnerssohn, der nach Paris geschickt wurde, um die Gartenkunst zu erlernen, und der als Baumeister zurückkam – im Gefolge des Kurfürsten Max Emanuel, der acht Jahre im Exil hatte leben müssen, aber ebenso unternehmend und baulustig zurückkehrte wie er gegangen war. Effner hat, nachdem er auch Italien kennengelernt hatte, als Hofbaumeister einiges im Nymphenburger Park gebaut, sodann die Zimmer der Münchner Residenz, die zu François Cuvilliés Räumen hinführen, und er hat endlich den Bau des Schlosses in Schleißheim weitergeführt, indem er den alten Plan, der eine Art von Variante des Louvre vorgesehen hatte, aufgab und an seine Stelle eine Galerie mit Eckpavillons setzte. Seine Bauweise ist überall etwas akademisch kühl. Zu seinen besten Profanbauten gehört der Palast für den Grafen Preysing in der Residenzstraße, wenn auch richtig angemerkt worden ist, daß er Formen, die mehr Interieurcharakter haben, für die Fassaden verwendet hat.

Neben ihm wirkte als zweiter Hofbaumeister der Franzose François Cuvilliés (1695–1768). Er verstand sich so zu akklimatisieren, daß er den Münchner Baumeistern zugezählt werden darf. Als Hofzwerg war der Verwachsene in den Dienst des Kurfürsten Max Emanuel gekommen, dann aber in Paris und Italien ausgebildet worden; sein starkes Talent entwickelte sich so glücklich, daß er den größten Einfluß auf die Bauunternehmungen des Hofes gewann und dem bayrischen Adel einige der schönsten Stadtpaläste baute. Von ihm stammt das Fürstbischöfliche Palais und das Preysingpalais in der Prannerstraße. Am besten geglückt ist ihm die Amalienburg im Nymphenburger Park (1734). Dieses fürstliche Landhaus ist im wohlproportionierten Äußern und im reich dekorierten Innern so geraten, daß es als Muster der Zeit in ein Architekturmuseum übertragen werden könnte. In Cuvilliés Schöpfungen offenbart sich die vollendete Einheitlichkeit des international gültigen Rokokostils. In seinen „Reichen Zimmern“ der Residenz ist es ganz anders als in der Asamkirche; alles ist dialektisch klarer und höfischer gesagt. Ein bequem zugängliches Rokokointerieur von hoher Meisterschaft ist der Zuschauerraum des Münchner Residenzthea-

ters. Wenn dort Musik Mozarts erklingt, ist die Illusion barocker Lebenskultur vollkommen. Dieser Theaterraum weist hinüber zu dem fast ebenso schönen Theater, das Giuseppe und Carlo Bibiena – die als Theaterbaumeister europäischen Ruf hatten – in der Fürstenstadt Bayreuth erbaut haben, wo Wilhelmine, die Schwester Friedrichs des Großen, den Ton angab und wo die reizvollen Bauten der Eremitage zur gleichen Zeit entstanden sind. Die beiden Beispiele geben eine Vorstellung von vielen ähnlichen Hoftheatern, die später dem Feuer zum Opfer gefallen sind. Unterstützt wird die Vorstellung durch wertvolle Stichwerke, die Cuvilliés und Bibiena hinterlassen haben.

Was, neben den städtischen, die ländlichen Barockbaumeister in Bayern geschaffen haben, ist so mannigfaltig, daß ein Leben dazu gehört, alles genau kennenzulernen, das heißt alle Beispiele zu erwandern. Der Heutige muß gegenüber dieser Fülle von künstlerisch-handwerklicher Begabung verstummen, weil die Fähigkeiten, die einst das Gesamtkunstwerk des Barocks in dieser volkstümlichen Spielart hervorgebracht haben, ganz verlorengegangen sind. Er blickt auf dieses fromm-weltliche Architekturspiel des achtzehnten Jahrhunderts, wie auf ein Märchen.

BALTHASAR NEUMANN

Dieser große Baumeister unterscheidet sich wieder persönlich stark von seinen Stilgenossen. Künstler sind sie alle in erster Linie; doch sind sie es in verschiedenen Mischungen. Schlüter war so sehr Künstler, daß in seinem Talent der Ingenieur zu kurz kam. In Pöppelmanns tänzerischer Begabung überwog der zweckbefreite Dekorateur. Fischer von Erlach betonte seine archäologischen Interessen, er war unter den Baumeistern der Zeit der gelehrte Herr. Die Brüder Asam waren genial gewordene Handwerker. Knobelsdorff war ein Kavalier der Baukunst, der den vornehmen Amateur nicht verleugnete. Demgegenüber betonte Balthasar Neumann in seinem Talent das Ingenieurhafte: er war der große Konstrukteur. Versteht sich, in den Grenzen des rein Künstlerischen. Neumann war von

allen vielleicht der schärfste Geist, der beste Mathematiker, die am bestimmtesten logisch denkende Phantasie und der erfahrenste Techniker. Er war ein Meister der Wölbungen. Sein Wesen zeichnen Klarheit und Bestimmtheit aus, er organisierte einander widerstrebende Kräfte und wurde seiner Zeit eine erste Autorität, weil seine Erkenntniskraft souverän war. Da seine Arbeitskraft kaum zu erschöpfen war, da er den Ehrgeiz großen Stils hatte und nach umfassenden Bauaufgaben verlangte, und da eine universale Bildung ihm Überlegenheit gab, wurde er in seinem Kreise mit der Zeit etwas wie ein Baudiktator. Niemand hat so wie er das Italienische, Französische und Deutsche des Barocks organisch vereinigt. Seine Form hat etwas Essentielles, sie ist sehr rassig und beweglich; es fehlt ihr aller Schwulst. Seine Form ist vornehm, ohne höflingshaft zu sein, sie ist selbstbewußt männlich, zuweilen sogar militärisch straff, und sie ist unabhängig, weil dieser Baumeister die Fähigkeit hatte, selbst dort, wo viele Köpfe unter einen Hut zu bringen waren, spontan zu bleiben. Dieses war nur möglich, weil Neumann erfüllt war vom Grundgesetz aller Baukunst.

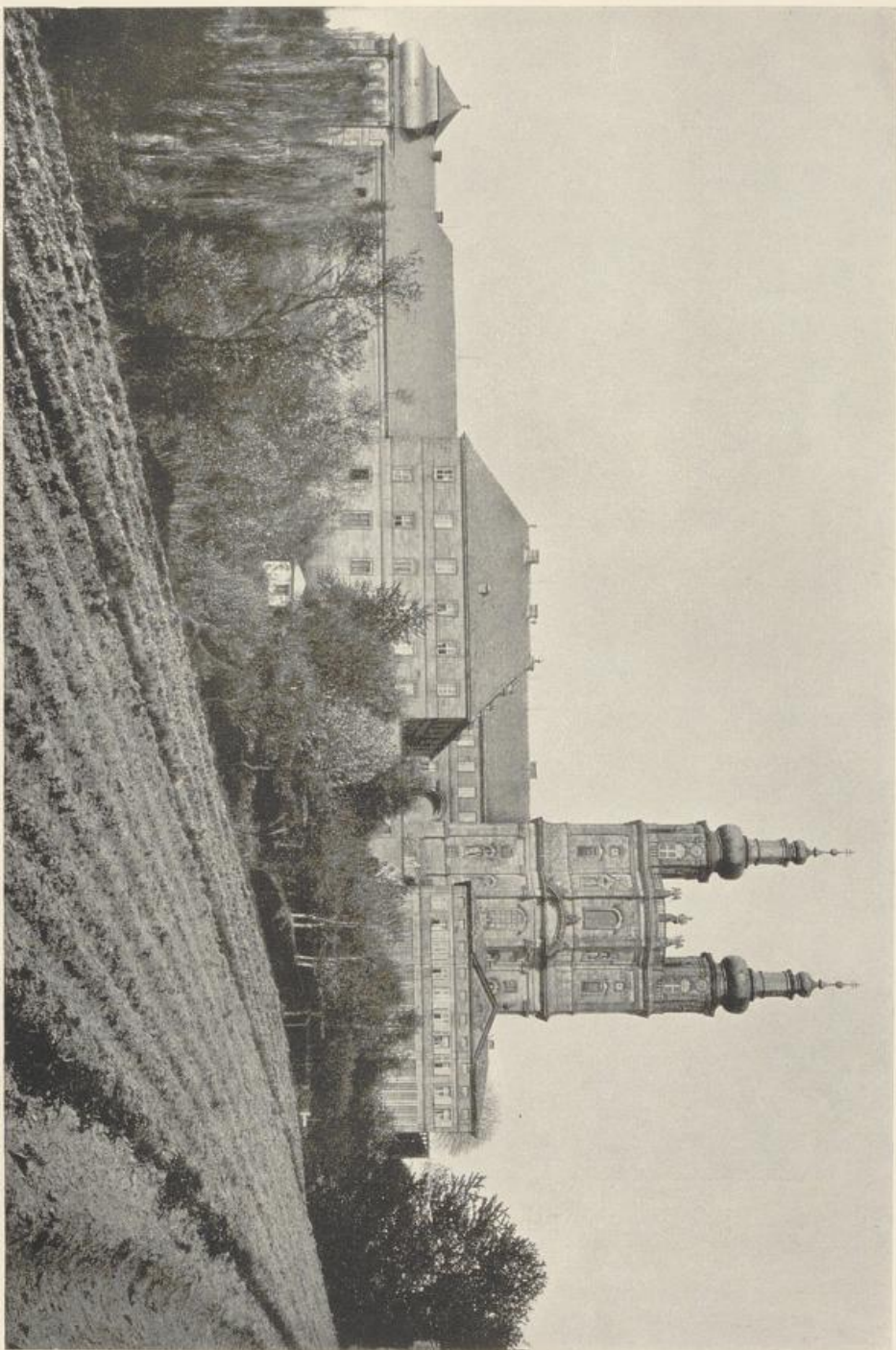
Er wurde in ganz Deutschland von den Bauherren um Rat gefragt und hatte teil an sehr entlegenen Bauwerken; sein engeres Arbeitsgebiet aber blieb Franken – diese Stammesbezeichnung im weitesten Sinne verstanden. Das will sagen: sein Arbeitsgebiet war dort, wo die meisten weltlichen und geistlichen Bauherren wohnten, die alle in barocker Hoffart groß und reich bauen wollten, die zuweilen das Unerhörte planten und sich in Architekturträumen verloren. Von den kleinen Fürsten, die es gern den Höfen in Versailles und Wien gleichgetan hätten, mag der geistige Abenteurer Johann Wilhelm von der Pfalz genannt werden und Karl Philipp von der Pfalz, der sich von einem Franzosen Pläne für ein Residenzschloß in Mannheim entwerfen ließ und dem Schloß gleich eine neugegründete, regelmäßig gebaute Stadt hinzufügte. Der Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden ließ sich von einem Italiener eine Residenz in Rastatt bauen, und seine Witwe fügte das in der Hand von Peter Rehrer etwas provinziell geratene Lustschloß „Favorite“ hinzu. Die Grafen von Nassau bauten in Biebrich und Saarbrücken, sie beschäf-

tigten dort den ausgezeichneten Baudirektor Friedrich Joachim Stengel (1694–1787). Und dann ist noch die berühmte Bauherrenfamilie derer von Schönborn zu nennen: der lebhafte Lothar Franz, der 1693 Bischof von Bamberg und später Kurfürst von Mainz war, Johann Philipp, Bischof von Würzburg, der begabte Friedrich Karl, der Förderer Lukas Hildebrandts, der zeitweise Reichsvizekanzler in Wien war, Damian Hugo, Bischof von Speyer und Konstanz, und Franz Georg, Kurfürst von Trier. Es war eine Familie von deutschen Mediceern, Onkel, Neffen und Brüder, alle zusammengehalten von einem starken Familiensinn und von derselben Bauleidenenschaft, beständig Erfahrungen, Anregungen und Kritik austauschend. Weiter nördlich in Westfalen gab es dann noch ein Widerspiel in der Familie von Fürstenberg, der mehrere Fürstbischöfe von Paderborn angehörten. Ihr bevorzugter Baumeister war Johann Konrad Schlaun.

Für diese Bauherren – es sind nur die wichtigsten genannt – arbeiteten zunächst Italiener oder Franzosen. Diese wurden in der Folge aber, wie überall, von einheimischen Kräften verdrängt. In Franken geschah es zunächst von Angehörigen der großen Baumeisterfamilie Dientzenhofer, die aus Aibling in Bayern stammte, sich zuerst in den Dienst der Prager Bautätigkeit gestellt und dort entscheidend geholfen hatte, den Charakter des Prager Barocks – der ein wienerisch beeinflusster deutscher Barock ist – zu bestimmen. Ursprünglich waren die Dientzenhofer Maurer, doch wurden sie durch Talent auf eine Höhe geführt, die der Prager Hauptmeister Kilian Ignaz Dientzenhofer, der Baumeister vieler Kirchen, der im Jahre 1751 starb, bezeichnet. Ein viel älteres Glied der Familie, Georg Dientzenhofer († 1689) hat in Bamberg die Jesuitenkirche St. Martin in reinlichen, etwas errechneten Formen im Jahre 1685 begonnen, konnte sie aber in den ihm verbleibenden vier Jahren nicht vollenden. Ihm folgte sein Bruder Johann Leonhard, der bis 1707 lebte, in Bamberg bischöflicher Hofbaumeister wurde und als solcher auch am Klosterbau in Banz tätig war. Der Begabteste der in Bambergischen Diensten stehenden Familienmitglieder war Johann Dientzenhofer, der 1726 starb. Biographi-



Bamberg, Rathaus



Johann Dientzenhofer (?), Klosterkirche Banz. Gesamtansicht

sche Nachrichten fehlen fast ganz; man weiß nur, daß er 1699 in Rom war und 1711 nach Bamberg berufen wurde. Sein Hauptwerk ist der 1704 begonnene Neubau der Abteikirche in Fulda. Deutlich ist dort der unterirdische Zusammenhang der barocken mit der romanischen Sakralbaukunst zu spüren. Daß mittelalterliche Grundmauern benutzt wurden, ist für diesen Zusammenhang nicht ausschlaggebend. Entscheidend ist die körperhaft feste Gesamtanlage der dreischiffigen Kirche, ist der noch gemäßigte Vertikaldrang in den beiden Flankentürmen, ist die beherrschende Vierungskuppel, und sind die fest dem Baukörper einbezogenen Kapellen. Nicht sicher ist, ob der Baumeister die ihm vielfach zugeschriebene Klosterkirche Banz erbaut hat, die, der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen gegenüber, beherrschend auf einem Berge liegt. Das Kircheninnere von Banz sieht für den konservativen Johann etwas zu sezessionistisch aus. Einige Kunsthistoriker halten dieses Talent immerhin für so beweglich, daß sie ihm sogar die schöne Kirche in Größbau (Schlesien) zuschreiben. Ein anderes Hauptwerk Johann Dientzenhofers ist das Schloß in Pommersfelden. Doch ist sein Anteil auch dort nicht gesichert. Denn der Bauherr, Lothar Franz von Schönborn, hat ebenfalls, und nicht nur theoretisch, Einfluß gewonnen. Dientzenhofers Risse sind dem Wiener Lukas von Hildebrandt vorgelegt worden; auch soll dieser am Bau der schönen Säulenarchitektur des Treppenhauses und des pompösen Saals unmittelbar beteiligt gewesen sein. Eine entscheidende Rolle beim Bau und bei der Ausstattung hat der vortreffliche Maximilian Welsch (1671 geboren) gespielt. In der endgültigen Form ist das Schloß jedenfalls mit seinen drei wuchtigen, organisch verbundenen Kuben und mit den palladiohaften Formen des Mittelteils ein schöner Schloßbau und eine verheißungsvolle Ouvertüre zur Tätigkeit Neumanns. Zugleich wird an diesem Beispiel wieder deutlich, wie allgemein üblich die Zusammenarbeit mehrerer Persönlichkeiten war. Zuweilen war es auch ein Nacheinander. In diesem Bezug ist die barocke Bauweise noch ganz mittelalterlich. Dieser wenn nicht reibungslose so doch erfolgreiche Kollektivismus liegt tief im Wesen der Baukunst begründet und hat viele große Erfolge erst gesichert.

Balthasar Neumann wurde im Jahre 1687 in Eger geboren. Er lernte als Geschützgießer und Feuerwerker, war dann Soldat, wurde Oberingenieur und Obrist der fränkischen Artillerie und erhielt schließlich an der Würzburger Universität einen Lehrstuhl für Kriegsbaukunst. Auf diese Berufstätigkeit weist sein Ausbau der Würzburger Festung Marienberg. Im Jahre 1716 trat er zuerst als Baumeister auf, als er das Treppenhaus im Kloster Ebrach baute. Das dann folgende Sommerschloß Werneck, ein Bau, der, um seines klingenden Tempos im Dreivierteltakt willen, triglyphisch genannt werden dürfte, ist bereits ein Meisterwerk. Fünfundzwanzig Jahre lang ist Neumann dann mit der Bauführung des Würzburger Residenzschlusses beschäftigt gewesen, er hat ein unendlich verwickeltes, durch Einspruch vielfach verzögertes Bauvorhaben größten Stils zu einem so glücklichen Ende geführt, daß das schönste deutsche Barockschloß entstanden ist. Der Ruhm sollte ihm in letzter Zeit geschmälert werden, man wollte ihn nur als Organisator gelten lassen; doch ist dieser Einspruch von berufener Seite überzeugend zurückgewiesen worden.

Der erste Bauherr des Schlosses war Philipp Franz von Schönborn, der im Jahre 1719 zum Fürstbischof gewählt worden war, und der von seinen grandseigneurhaften Verwandten in Mainz und Wien etwas abfällig behandelt wurde. Er erbat den Rat Lukas von Hildebrandts und Maximilian Welsch'. Nach langem Hin und Her – auch zwei berühmten Pariser Baumeistern wurden die Pläne zur Korrektur vorgelegt – stand im Jahre 1720 ein Grundriß fest, der tiefe, zwei Höfe umschließende Seitenflügel, einen Mitteltrakt und einen großen Ehrenhof vorsah. Unsicher ist, wer diesen Plan verantwortlich zeichnete. Der Fürstbischof starb, und es folgte ihm im Jahre 1729, nach einer Zwischenbesetzung, Friedrich Karl von Schönborn, der Reichsvizekanzler in Wien gewesen war. Nun wurde der Bau in schnellem Tempo weitergeführt. Die überschwenglich reiche Schloßkirche soll von Lukas von Hildebrandt stammen; auch an der Fassade soll er teilgehabt haben. Die Gesamtleitung übernahm nun aber Balthasar Neumann als würzburgisch-bambergischer Oberbaudirektor; es gelang ihm, die verschiedenen Pläne zu

vereinheitlichen. Was er persönlich hinzugefügt hat, ist nicht leicht zu bestimmen. Gewiß ist, daß von ihm das mächtige, später mit einem Plafondgemälde Tiepolos dekorierte Treppenhaus stammt, wenn es auch erst nach seinem Tode vollendet wurde. Treppen waren überhaupt Neumanns Stärke; diese Aufgabe lag dem großen Konstrukteur besonders. Kein barocker Baumeister hat in Deutschland so schöne Treppenträume und Treppenfürhungen gebaut. Auch die Würzburger Treppe steigt und wendet sich als lebe sie. Die Fassaden am Platz sind streng und einfach, die Gartenfassade ist reicher und lockerer; sowohl hier wie dort aber hat die Form Kraft und Nerv. Die große Gesamtmasse ist anschaulich und wohlklingend gegliedert. Die Horizontalen und Vertikalen scheinen sich, wie in einem Duett, zu übersingen. Das Ganze ist fest geschlossen und lebt freudig im Spiel der Lichter und Schatten. Große Prunkportale fehlen. Nur bedingt mitgearbeitet hat Neumann an der Innenausstattung, weil er nicht eigentlich Detaillist war. Die wichtigsten Räume, die von der Empirezeit nicht vernichteten, sind die von einer ausschweifenden Rokokoornamentik an Decke und Wand dicht überponnenen Repräsentationsräume und der reich dekorierte, durch zwei Stockwerke geführte Kaisersaal.

Der Treppenbaumeister hat dann nochmals im Schloß Bruchsal Gelegenheit gefunden, ein schon gegebenen Bedingungen sich kühn anpassendes Treppenhaus zu bauen. Auch in dem zerstörten Schloß Schönbornslust hat er eine viel bewunderte Doppel-Treppenanlage geschaffen. Endlich geht auch die pathetische Treppenanlage des Schlosses in Brühl — das ein Kurfürst von Köln erbauen ließ — auf Neumann zurück.

Unangefochtener von Wünschen und Einsprüchen seiner Bauherren war der Meister im Kirchenbau. Er hat viele Kirchen erbaut, Wallfahrtskirchen, Hofkirchen und Klosterkirchen; die Fama spricht von siebzig Sakralarchitekturen, an denen er wenigstens beteiligt war. Man erkennt sie schon von weitem, bei einer Fahrt durch die fränkische Landschaft an ihren ruhigen aber volltönenden Formen und an dem Ton des warmen grauen Sandsteins, der sich der Natur organisch einfügt. Immer wieder bemühte Neumann sich um das Pro-

blem seiner Zeit: um die Durchdringung von Langhaus und Zentralbau, um die tektonische Verschmelzung geschwungener Räume. Bequem am Wege liegende Beweise eines wahrhaft rubensartigen Talentes bietet die sicher gegliederte, schön überwölbte Schönbornsche Grabkapelle am Würzburger Dom, das auf einer Höhe am Main bei Würzburg errichtete Käßle mit den schlanken, fast russisch anmutenden Zwiebeltürmchen und der so lebensvoll steigenden Treppe, auf der die „Stationen“ einander überraschend folgen; die meisten Kirchen Neumanns liegen dem Kunstwanderer aber zu sehr abseits.

Das mächtigste Kirchenwerk Neumanns ist die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, die bei Lichtenfels prachtvoll auf einer Höhe liegt, zum ebenfalls hoch gelegenen Kloster Banz hinübergrüßt und die Blicke der Wallfahrer schon von weitem auf sich zieht. Aus dem viermal veränderten Plan ist ein Außenbau hervorgegangen, in dem die Vertikale mittelalterlich entschieden dominiert und der dadurch etwas stolz Ragendes hat. Zwei Türme mit geschweiften Hauben bauen sich in drei hohen Stockwerken mit siegreichem Nachdruck auf; zwischen ihnen wölbt sich das Mittelschiff schmal und hoch, sanft schwellend vor. Im Innern bewegt sich der Raum in ovalen Überschneidungen und mit einem verwegenen Rhythmus der Stichkappen. Bleibt auch „ein Erdenrest, zu tragen peinlich“, weil die Rechnung der geometrischen Phantasie nicht ganz aufgegangen ist, so ist der Gesamteindruck doch mächtig. Auch hier zeigt sich der große Konstrukteur. Die Dekoration stammt nicht von Neumann, sie ist später hinzugefügt. Vierzehnheiligen ist ein Höhepunkt des deutschen Barocks.

Ein Sohn des 1753 gestorbenen Meisters, Franz Ignaz Neumann, war ebenfalls begabt. Er hat einige Bauten seines Vaters weitergeführt und die ausgezeichneten Restaurierungsarbeiten am Dom zu Speyer geleitet.

Unter den unmittelbaren Schülern und Bauleitern Neumanns ist Johann Seitz zu nennen (1717 geboren). Sein Arbeitsgebiet lag vor allem am Rhein und an der Mosel; eines seiner besten Werke ist das der alten römischen Basilika vorgebaute Erzbischöfliche Palais

in Trier, dem ein dreiteiliges Portal mit acht Säulen und einem quer darübergelegten Balkon das Gesicht bestimmt. Seitz war schon ein Baumeister des Rokokos, erfüllt von einer fast süddeutschen Dekorationslust.

Abseits vom fränkischen Kreise, mit dem rheinischen Barock dennoch lose verbunden, wirkte der Hofarchitekt der Familie von Fürstenberg in Westfalen, Johann Konrad Schlaun (1694–1773). Seine Formen fließen breit auseinander, sie haben etwas deftig Niederländisches und Behagliches, bleiben aber palladiohaft repräsentativ. Unter seinen in Münster erbauten Stadthäusern ist der palastartige Erbdrostenhof (1654–1757), eine schöne Ecklösung mit Ehrenhof und breiten Straßenportalen, der eindrucksvollste. Der wichtigste Bau des Vielbeschäftigten wurde das Schloß in Münster (1767 bis 1772). Dieses Gebäude steht am Ende des Barocks. Danach kam der Klassizismus. Das heißt: an die Stelle des sinnlich vollblütigen Gefühls trat die Bildungsidee.

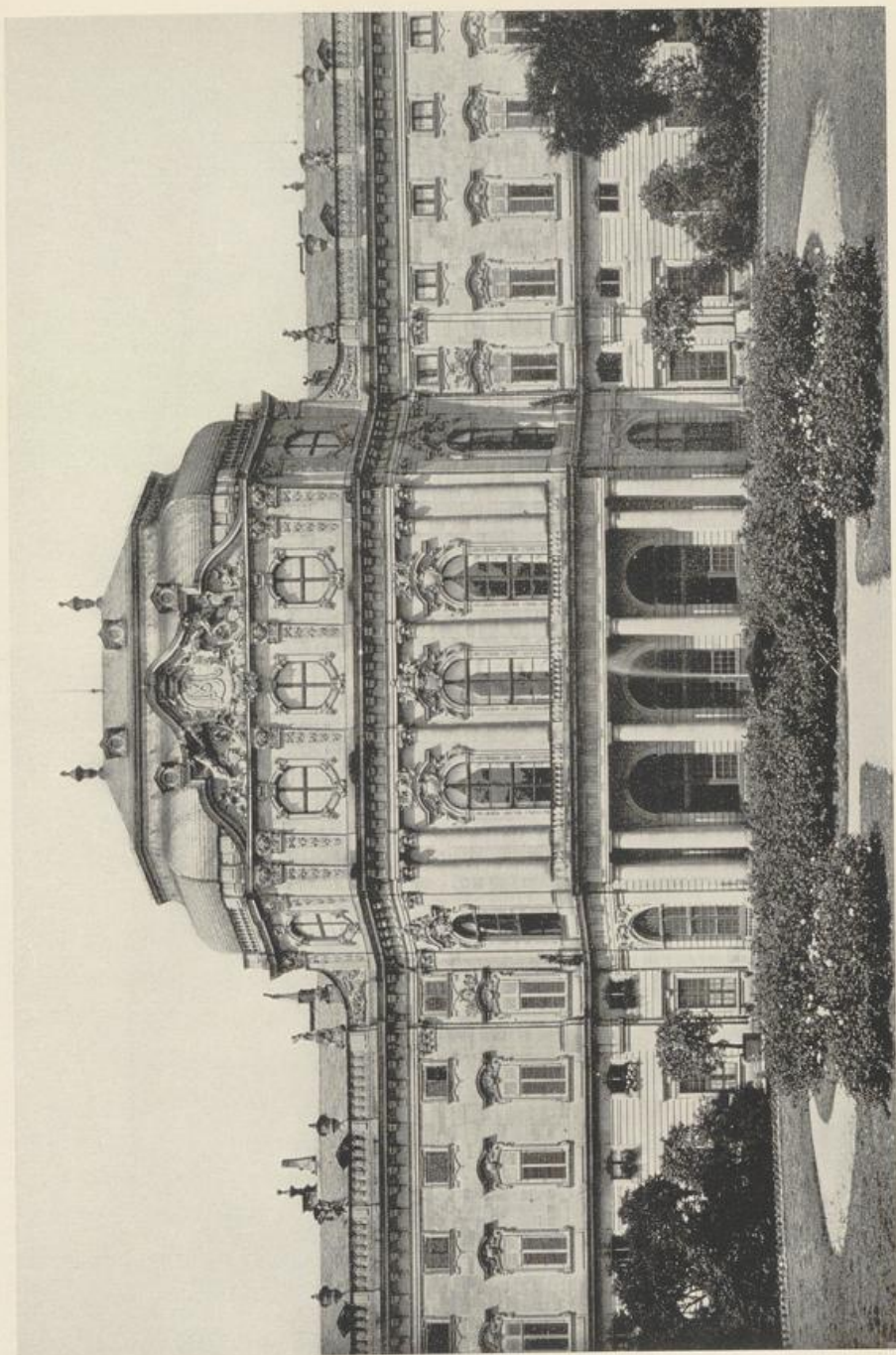
GEORG WENZESLAUS VON KNOBELSDORFF

Im Preußen Friedrich Wilhelms des Ersten und Friedrichs des Großen gab es immer nur einen Bauherrn: den regierenden Fürsten. Diese beiden Könige: ein Vater, der beinah zuviel Charakter hatte, und ein Sohn von Genie, haben alles bestimmt, was geschehen sollte, oder verhindert, was nicht geschehen ist.

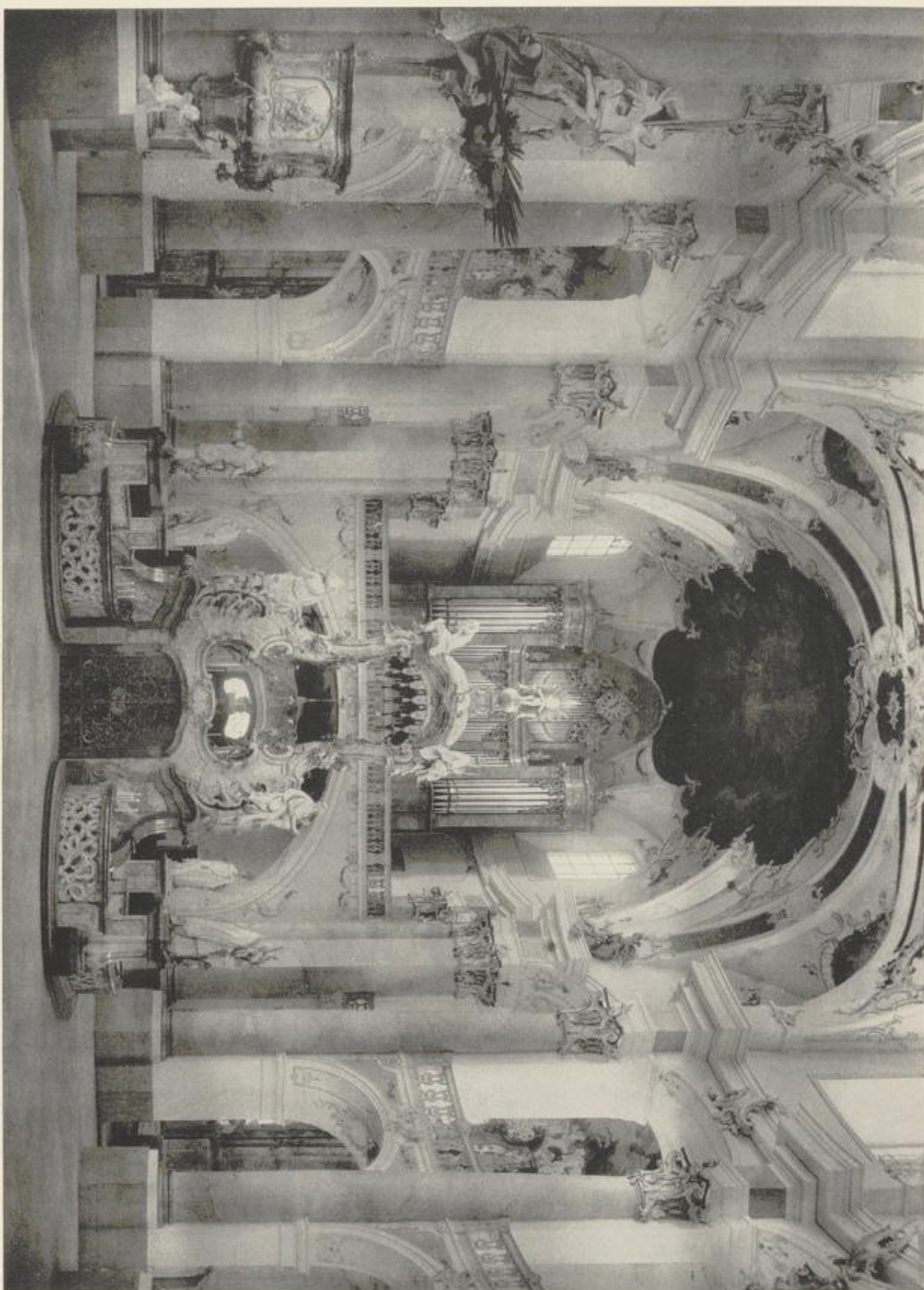
Friedrich Wilhelm der Erste war nichts weniger als ein Barockfürst. Den üppigen sächsischen Hof verabscheute er. Seiner häuslicheren, herben Natur lag nüchterne Sachlichkeit, nicht darstellende Form. Darum hat sich zu seiner Zeit der nordische Barock in Berlin klassizistischer und zopfiger gegeben, als sonstwo. Damals erhielt die Hauptstadt Preußens ihr Gesicht durch jene bescheidenen Adelspaläste, deren Bau und Bauart in den meisten Fällen vom König einfach befohlen wurden. In der Wilhelmstraße ist das für den Grafen Schwerin erbaute Stadtpalais erhalten – ein Mittelbau mit einem Festsaal und rechts und links straßenwärts vorspringende Seitenflügel, die einen Ehrenhof bilden –, in dem zuletzt der Reichs-

präsident wohnte. Ebenso angelegt ist das ehemalige Palais des Grafen von Schulenberg, das in der Folge Reichskanzlerpalais geworden ist. Bauwerke dieser Art haben, bei vielen auf der Hand liegenden Unzulänglichkeiten, eine natürliche Würde. Weiter oben in der Wilhelmstraße liegt das Palais des französischen Barons Vernzebre du Laurieux, das später von Schinkel klassizistisch umgebaut worden ist, wobei der Ehrenhof gegen die Straße durch eine Säulenreihe abgeschlossen wurde (Palais Prinz Albrecht). Als ein typisches Beispiel bescheidener angelegter Stadtpaläste — eine Rampe führt unmittelbar von der Straße zum Hauptportal hinauf — kann das von Gerlach in der Lindenstraße erbaute Kammergericht gelten. Etwas Schmuck wurde eigentlich nur den Kirchtürmen gegönnt. Auf diesem Gebiete des Kirchenbaues begegnet man oft dem Namen des ausgezeichneten Philipp Gerlach (1679–1748), der noch unter Eosander am Charlottenburger Schloß mitgearbeitet hatte, Hofbaumeister Friedrich Wilhelms des Ersten war und der, in einer der Persönlichkeit nicht günstigen Umwelt persönlicher hervortritt. Ihm verdankt Berlin den holländisch originellen Turm der Parochialkirche und die 1908 abgebrannte Garnisonkirche; Potsdam verdankt ihm vor allem die niederländisch männlich empfundene Garnisonkirche.

Ein anregender Bauherr war Friedrich der Große. Oft sogar ein zu anregender, ein seine Baumeister aufregender. Er wollte schnell zu zwei Residenzen kommen, in Berlin und in Potsdam, und beschränkte sich dabei nicht selten auf eine Fassadenwirkung. Auch bei ihm ging alles, wie beim Vater, auf Biegen oder Brechen; doch war das Interesse jetzt ästhetisch geworden. Alles wollte er selbst angeben, sprach den Fachleuten in ihre Arbeit, und wäre am liebsten sein eigener Hofbaumeister gewesen. Er wurde einer der geistvollsten Baudilettanten seiner Zeit, doch auch einer der eigenwilligsten. Von deutscher Baukunst hielt er nicht viel, er bevorzugte fremde Vorbilder und zwang, ohne zu schwanken, die Baumeister und die bürgerlich-aristokratischen kleinen Bauherren seiner Städte, italienische Hochrenaissancefassaden in verkleinertem Maßstab und in billigem Material nachzuahmen. Um so bemerkenswerter ist es, daß er sich



Balthasar Neumann, Residenz in Würzburg. Mittelpavillon der Gartenfront



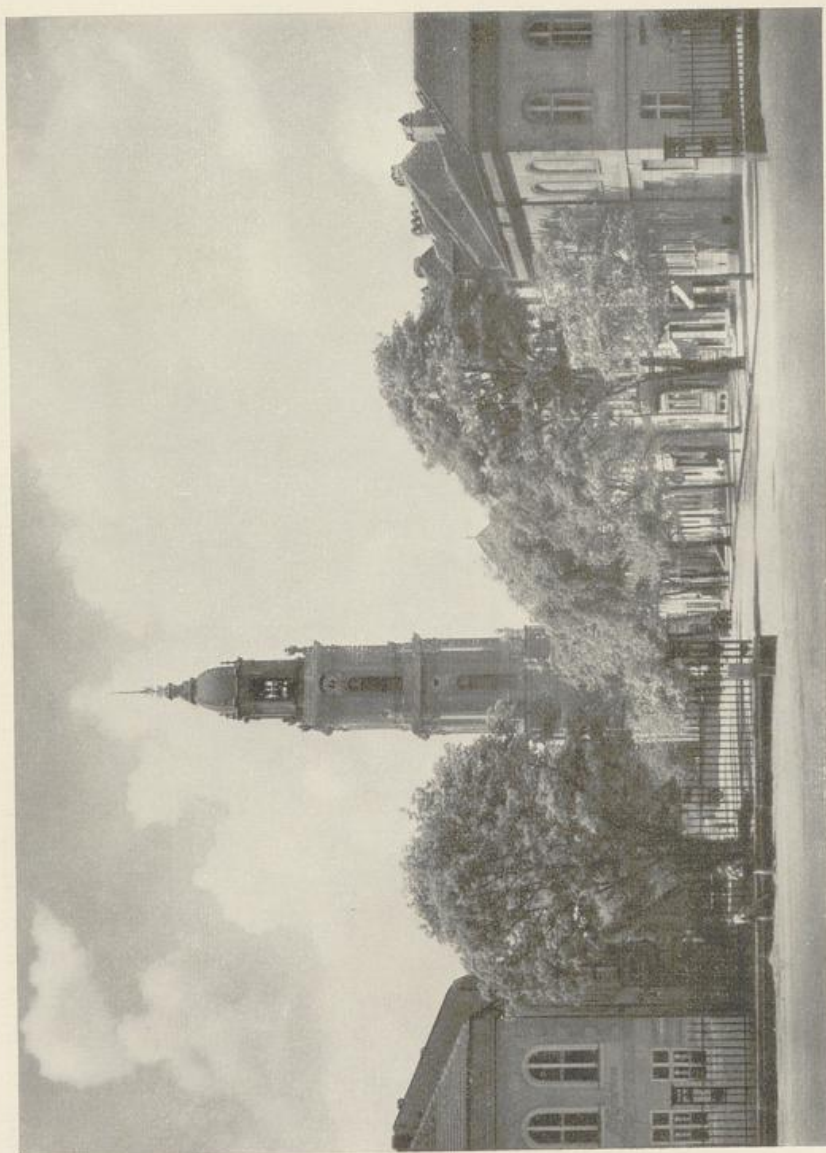
Balthasar Neumann, Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen. Blick zur Orgel

fast ausschließlich deutscher Baumeister bedient hat: unter seiner Regierung sind die im Lande geborenen Baumeister endgültig zum Bauen gekommen. Ausländer waren eigentlich nur die beiden Boumann, Vater und Sohn. Friedrich empfand, als Kind seiner Zeit, barock; als Denker, als Aufklärungsphilosoph aber neigte er einem kühlen Klassizismus zu. Praktisch zeigt sich diese Mischung in dem Frühklassizismus der Fassaden und in dem Rokoko der Innenausstattung — dem schönsten Rokoko übrigens, dessen der deutsche Norden fähig gewesen ist.

Der Begabteste unter den Baumeistern Friedrichs war Wenzeslaus von Knobelsdorff. Er entstammte einer adeligen märkischen Familie, war zuerst Offizier und gehörte, als ein Jugendfreund des Kronprinzen, dem Rheinsberger Kreise an. Wie sein königlicher Bauherr, so war auch Knobelsdorff mehr Liebhaber als gelernter Fachmann. Dieser Benjamin unter den großen Barockbaumeistern — er wurde 1699 geboren — war Kavalierarchitekt vom Scheitel bis zur Sohle; er war klug, im Besitz der ganzen Zeitbildung, vornehm, anmutig, geschmackvoll, ungemein begabt, nicht nur als Baumeister, sondern auch als Maler (als solcher hat er in einigen Zügen schon Modernes vorweggenommen) — doch tat er alles Wichtige gern ein wenig wie nebenbei. Mit der Zeit wurde er Berater seines Königs in allen baukünstlerischen Fragen. Im Jahre 1736 ging er nach Italien, 1737 begann er den Umbau des Rheinsberger Schlosses, 1780 war er in Paris. Seine Vorbilder waren Palladio und die englischen Architekten, wie sie in dem großen Kupferstichwerk „Vitruvius Britannicus“ dargestellt worden waren. Innerhalb des Barocks ist er ein Spätling; er begann erst, als die Blüte in Wien schon dem Ende entgegenging. Nach der Thronbesteigung Friedrichs im Jahre 1741 wurde mit dem Bau des Opernhauses begonnen. Heute, nach vernichtenden Umbauten, läßt nur die schmale Vorderfront noch erkennen, wie in dieser Bauweise das hellenisch Frohe im Talent Knobelsdorffs zum Ausdruck kommt. Der in den Jahren 1740 bis 1743 erbaute Flügel des Charlottenburger Schlosses ist im Äußern klangvoll klassizistisch; im Innern, in der Goldenen Galerie, entfaltet sich ein französisch abgeleitetes, reizend intellektualisiertes,

elegantes und intimes Rokoko. Der größte Plan Friedrichs, den Knobelsdorff verwirklichen sollte, war das Berliner Forum Fridericianum. Es sollte begrenzt werden vom Opernhaus, von einem Gebäude für die Akademie der Wissenschaften und einem Palais für den König. Es ist etwas anderes daraus geworden, als Friedrich einen Entwurf Fischers von Erlach für die Hofburg benutzte, um vom jüngeren Georg Friedrich Boumann und Georg Christian Unger in den Jahren 1774 bis 1780 das in Berlin fremdartig wirkende Bibliotheksgebäude errichten zu lassen, als er schon in den Jahren 1748 bis 1766 gegenüber dem Opernhaus das ausgedehnte Palais für den Prinzen Heinrich – die heutige Universität – vom älteren J. Boumann bauen ließ.

Im Jahre 1745 begann Knobelsdorff, mit Hilfe J. Boumanns, den Bau von Sanssouci auf dem hohen Weinbergshügel bei Potsdam nach Skizzen des Königs für Schloß und Garten. Es ist eine sehr eindrucksvolle Terrassenanlage mit einem eingeschossigen, breit gelagerten Garçonschloß auf der Höhe. Die Vorderfront des Schlosses weist stark barock bewegte Hermenpilaster und hohe, tief herabreichende französische Fenstertüren auf; die Rückseite umzieht eine halbrunde Säulenhalle in den von Rheinsberg her bekannten, echt Knobelsdorffschen Formen. Während dieser Arbeit entzweiten sich Bauherr und Baumeister, weil Knobelsdorff für das Schloß einen Sockel forderte, der König aber aus dem Schloß unmittelbar wollte ins Freie treten können. Sachlich war Knobelsdorff im Recht; der scheinbar zu tief in die Erde gesunkene Bau ärgert bei jedem Wiedersehen das Auge. Sowohl in Sanssouci wie in dem gleichzeitig mit heiterer Meisterschaft umgebauten Potsdamer Stadtschloß sind die Innenräume mit dem schönsten, in all seiner Fülle durchsichtigen Rokokoornament dekoriert. Diese Dekoration kündigt laut von der Leistungsfähigkeit des Berliner Handwerks. Es wird gestritten, ob der Baumeister hieran Anteil hatte, da seine beglaubigten Innenräume: der ovale Kuppelsaal in Sanssouci, die Marmortreppe und der Marmorsaal im Stadtschloß und das Treppenhaus im Neuen Flügel des Charlottenburger Schlosses, strenger architektonisch und klassizistisch geformt sind. Der Streit wird wohl zugunsten Knobels-



Philipp Gerlach, Garnisonkirche in Potsdam. Ansicht vom Lustgarten



Wenzeslaus von Knobelsdorff, Säulengang der Terrasse des Schlosses Sanssouci

dorffs ausgehen, weil der Geist draußen und drinnen derselbe ist: hier wie dort ist dasselbe kluge Lächeln.

Knobelsdorff starb verhältnismäßig früh, im Jahre 1753, im vierundfünfzigsten Lebensjahre. Wie sehr der König ihn, trotz der Entfremdung, schätzte, beweist dessen schöne Gedenkrede. Im Lichte dieser Erinnerungsworte steht der Baumeister vor der Nachwelt. Seiner Gestalt ist, trotz vollendeter höfischer Formen, etwas Sprühendes eigen. Man stellt sich diese glückliche Begabung als Mitglied der Tafelrunde vor, französisch sprechend und sehr preußisch empfindend.

Da Friedrich seinen Baumeistern überlegen sein wollte, hat er sich in der Folge unpersönlicherer Talente bedient. Der ältere Johann Boumann (1706–1776) war, neben der Arbeit für das schon erwähnte Palais des Prinzen Heinrich und für den Berliner Dom, vielfach in Potsdam tätig, um Bürgerhäuser nach den Angaben des Königs zu bauen. Von ihm stammt das Holländische Viertel und die etwas drollige Wucht des Rathauses.

Aus Hamburg kam Johann Gottfried Büring (1723 geb.), ein englisch-niederländisch Beeinflufter, dem die Palladioform ins Teigige geriet, was das von ihm, in Gemeinschaft mit dem tüchtigen Heinrich Ludwig Manger (1728–1790), erbaute Neue Palais in Potsdam beweist. Der König wollte mit diesem Bau nach dem Siebenjährigen Krieg dem Ausland imponieren, er hat ihn selbst eine „Fanfaronnade“ genannt. Wessen Büring fähig war, zeigt die reizvoll knappe Formulierung des rechts dem Schloß Sanssouci angefügten Flügelbaues, der Bildergalerie; es zeigt auch die fast römisch kräftige Kuppel des Neuen Palais.

Der Beste unter den Nachfolgern Knobelsdorffs war der 1731 in Mannheim geborene, aus einer Refugiéfamilie stammende, vom Bayreuther Hof an Friedrich empfohlene Karl Philipp Christian von Gontard. Er kam im Jahre 1764 nach Berlin und verfolgte den Weg des Klassizismus. Doch war in seiner von Bibiena beeinflussten Phantasie vieles noch von barocker Empfindung. Aus dem Zusammenwirken szenarisch erhöhender Dekorationslust mit klassizistischer Besonnenheit ergab sich eine Vorliebe für zweckbefreite

Monumentalwirkungen. Beispiele dafür sind die hinter dem Neuen Palais in den Jahren 1765 bis 1769 wirkungsvoll mit reichen Barocktreppen erbauten „Communs“, sind die beiden großartig prahlenden Turmbauten auf dem Gendarmenmarkt (1788 vollendet), die ein Wahrzeichen Berlins geworden sind, und sind endlich die dekorativen Kolonnaden am Spittelmarkt und an der Königsbrücke. Alles dieses waren Dekorationsbauten. Sie alle haben das, was im Atelierjargon „Schmück“ genannt wird, sie erwecken immer aufs neue Bewunderung für das Können, für die sichere Schönheitsempfindung eines Baumeisters, der damals doch nur zweiten Ranges war. Gontard hatte Sinn für einheitliche Wirkung. Dieser Sinn kam, zum Beispiel, dem Gendarmenmarkt zugute. Er baute dort nicht weniger als sieben Wohnhäuser, darunter das der alten Seehandlung. Auch Potsdam verdankt diesem Baumeister viele Profanarchitekturen. Die letzten Arbeiten fallen schon unter die Regierung Friedrich Wilhelms des Zweiten. Das wichtigste dieser Bauwerke ist das im Jahre 1787 begonnene Marmorpalais in Potsdam, das nach Gontards Tode (1791) von Langhans vollendet und ausgebaut wurde. Damit begann der reine Klassizismus.



Karl Philipp Christian von Gontard, Turm der französischen Kirche
auf dem Gendarmenmarkt in Berlin



Karl Gotthard Langhans, Brandenburger Tor. Ostseite, von Norden gesehen

KLASSIZISTEN

Die Kunstgeschichten machen in der Regel dort, wo der Barock zu Ende geht, einen tiefen Einschnitt. Sie betrachten die alte Kunst dort als abgeschlossen. Mit dem Klassizismus lassen sie eine neue Ära, die der modernen bürgerlichen Kunst, beginnen. Es gibt gute Gründe, so zu verfahren, weil damals wirklich etwas grundsätzlich Neues im Leben der Kunst vor sich gegangen ist, weil der Barock der letzte aus vollem Lebensgefühl fließende Stil war, und weil mit dem Klassizismus eine aus der Reflektion geborene Kunst ihren Gang durch das Abendland antrat. Nicht als ob griechisch und italienisch abgeleitete Formen nicht schon vorher von der deutschen Kunst verarbeitet worden wären. Die romanische Kunst hatte es bereits getan und noch offensichtlicher die deutsche Renaissance und der Barock. In allen Fällen aber handelte es sich um ein lebendiges Umgestalten, um eine organische Neugeburt; das Griechische oder Italienische war in der deutschen Kunst nur, was im Kind das ganz individualisierte Erbgut ist. Der Klassizismus wollte anderes. Er wollte grundsätzlich Griechisches wörtlich ins Deutsche übertragen. Und eben diese Absicht war künstlerisch etwas ganz Neues.

Ebenso gute Gründe gibt es, den Klassizismus noch in der Verbindung mit dem Barock zu behandeln, und in ihm den gesetzmäßigen Abschluß einer tausendjährigen Bautätigkeit zu sehen. Hierfür spricht, daß es sich um eine Stilphase handelt, die geschicht-

lich mit derselben Folgerichtigkeit auftritt wie der Barock, um eine Stilphase nämlich, die immer und überall einem barocken Spätstil folgt, wenngleich die besonderen Bedingungen verschiedenartig genug sein können. Klassizismus gab es am Ende der ägyptischen und am Ende der griechischen Kunst. Wo die eigentlich kreativen Kräfte erschöpft sind, will das Lebensgefühl der Epigonen diese harte Tatsache niemals anerkennen. Die Nachgeborenen wollen ehrgeizig eine ebenso bedeutende Kunst haben wie ihre Vorfahren; da sie legitim das Vitale aber nicht haben, greifen sie denkend auf die großen Anfänge zurück und unternehmen es, das einst heroisch Geschaffene auf kaltem Wege zu rekonstruieren. Es beginnt ein Historisieren; es entsteht ein Kunststil des kritischen Verstehens oder auch wohl Mißverstehens. Sobald die Enkel merken, daß der Strom des Lebendigen nicht mehr voll fließt, widersprechen Erhaltungsinstinkte der drohenden Verarmung und greifen zum Selbsttrug. So entsteht Romantik. Kräftiger, ursprünglicher und adliger erscheinen wollen als man von Natur ist: das führt zur Romantik. Klassizismus ist in diesem Sinne ebenfalls Romantik. Auch er will sittliches Hochgefühl für fehlende Gestaltungskräfte einstellen. Es heißt: neue Klassik; das Ergebnis ist jedoch nur eine akademische Formreinigung.

Doch nicht nur aus Gründen dieser Art ist es erlaubt, den deutschen Klassizismus von Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts unmittelbar neben dem Barock zu betrachten und den Einschnitt, der dann nicht mehr Stil von Stil, sondern Kunst von Unkunst trennt, später zu legen. Das Verfahren rechtfertigt sich auch, weil dem deutschen Klassizismus eine Reihe künstlerisch vortrefflicher Werke gelungen ist, ja weil sogar, wenn auch künstlich, die Organisation eines Gesamtkunstwerks möglich geworden ist. Zudem stammt alles Gute, das der Klassizismus aufweist, alles, was von echt baumeisterlicher Gesinnung darin noch enthalten ist, aus dem Barock. Die Traditionen des achtzehnten Jahrhunderts haben – wenn auch nur heimlich, niemand hätte es zugegeben – bis tief ins neunzehnte fortgewirkt. Erst als dieses Erbe ganz aufgezehrt war, ging der Kunstsinn endgültig verloren.

Andererseits liegen die Unterschiede zwischen Barock und Klassizismus klar zutage. Der Barock hatte lebendig plastisch empfunden, seine Bildungen stehen da, schwellend im Raum. Der Übergang zum Klassizismus war zunächst unmerklich. Je programmatischer dann aber unterschieden wurde, je archäologischer die Antike verstanden, je wissenschaftlich exakter sie übertragen wurde, um so mehr ging die Anschauung der Künstler zum geometrisch Zeichnerischen über. Ein Barockbauwerk hat Körperhaftigkeit, eine klassizistische Architektur hat vier sauber detaillierte Fassaden, die zwar Raum einschließen, jedoch nicht räumliche Vorstellungen elementarer Art freimachen. Damit ist genau der Punkt bezeichnet, wo Baukunst sich in Architektur verwandelt, wo das Entscheidende nicht länger auf dem Bauplatz vor sich geht, sondern im Atelier. Immer noch wird ein Gesamtkunstwerk gewollt, in dem die Architektur die Künste der Malerei und Skulptur sich zu Diensten zwingt; doch ist es nicht länger das Gesamtkunstwerk eines vitalen Willens, sondern das Produkt von Vollkommenheitsvorstellungen, von Kulturabstraktionen. Pate ist die Idee und ein heftig davon abgeleiteter Idealismus. Das Bauen ist fortan nicht mehr ein Müssen aus innerer Notwendigkeit, sondern ein Wollen, das seine Vorbilder frei, das heißt willkürlich wählt. So erklärt es sich, daß der deutsche Klassizismus nicht auf den romanischen Stil zurückgriff, sondern auf den griechischen, nicht auf das Eigene, sondern auf das Fremde. Daß die ganze Bewegung mehr literarisch gedacht als künstlerisch empfunden war, geht aus einer charakteristischen Tatsache hervor: die Führer, die Wortführer waren nicht Baumeister, Maler oder Bildhauer, sondern Gelehrte wie Winckelmann, Kritiker wie Lessing, Dichter wie Goethe. Hinzu kam, daß diese als Kulturträger — nicht als Dichter — theoretisch denkenden Führer gar nicht in der Lage waren, das Griechische an den Quellen zu studieren; sie setzten in vielen Fällen das Römische unbedenklich dem Griechischen gleich. Was ungefähr dem gleichkommt, als wollten spätere Geschlechter die große europäische Malerei in Amerika studieren und wiederentdecken. Auch zwischen Original und Kopie, zwischen antiken Frühwerken und Spätwerken konnten die Theoretiker unmöglich schon

unterscheiden. In den Programmen war darum mehr vom Sittlichen als vom Künstlerischen die Rede. Dadurch aber wurde die Stilfrage zu einer Gesinnungsfrage. Die Barockformen hatten alles andere ausgeschlossen durch ihr Dasein allein, durch ihre Unzweideutigkeit; die Formen des Klassizismus wollten das Andersgeartete jedoch moralisch ausschließen. Die griechische Antike wurde zum allein gültigen Muster, zur alleinseligmachenden Kunst erhoben. Es kam der Begriff einer absoluten Schönheit auf, obwohl er ein Unding ist. Dabei trat dieses seinem Wesen nach Reaktionäre mit der Heftigkeit des Revolutionären auf. Alles, was in der Kunst Spiel ist, wurde verbannt. Der abklingende Barock war verachtet, er galt als leichtfertig, als sozial unanständig. Es bestätigte sich einmal mehr das Wort W. H. Riehls, daß in Revolutionszeiten des Geschmacks und der Politik den Überlieferungen kein Pardon gegeben wird.

Die Romantiker des græzisierungstendenzen Klassizismus haben sich freilich nebenher auch mit der alten deutschen Baukunst beschäftigt. Beispiele dafür bieten gewisse Nebenarbeiten von Schinkel: die Werderkirche, das Kreuzbergdenkmal, das Schloß Babelsberg und die vielen theatralisch gesteigerten Idealskizzen von gotischen Domen. Ein anderes Beispiel ist die gotisierende Haube, die K. G. Langhaus im Jahre 1788 dem Turmstumpf der Berliner Marienkirche aufgesetzt hat. Ein noch früheres Beispiel ist das bereits unter Friedrich dem Großen in Potsdam gebaute Nauener Tor (1755); und geradezu drastisch wirkt die Löwenburg im Park von Wilhelmshöhe, die einer literarischen Begeisterung für Walter Scott ihr Dasein verdankt. Dieses alles aber sind nur Nebenprodukte der geschichtlich schweifenden Einbildungskraft. Im übrigen haben unter den europäischen Nationen die Deutschen das griechische Idealprogramm am eifrigsten erfüllt und systematisch eine Weltanschauung daraus abgeleitet. Sie waren unmäßig im Ideellen; Faust beschwor Helena.

Die Bauherren des Klassizismus waren die Fürsten. Doch verwandelte sich den Königen ihre Bauherrnrolle nach der großen Französischen Revolution unter den Händen. Sie waren nicht länger naiv selbstherrlich, sie waren schon halb konstitutionell und empfanden

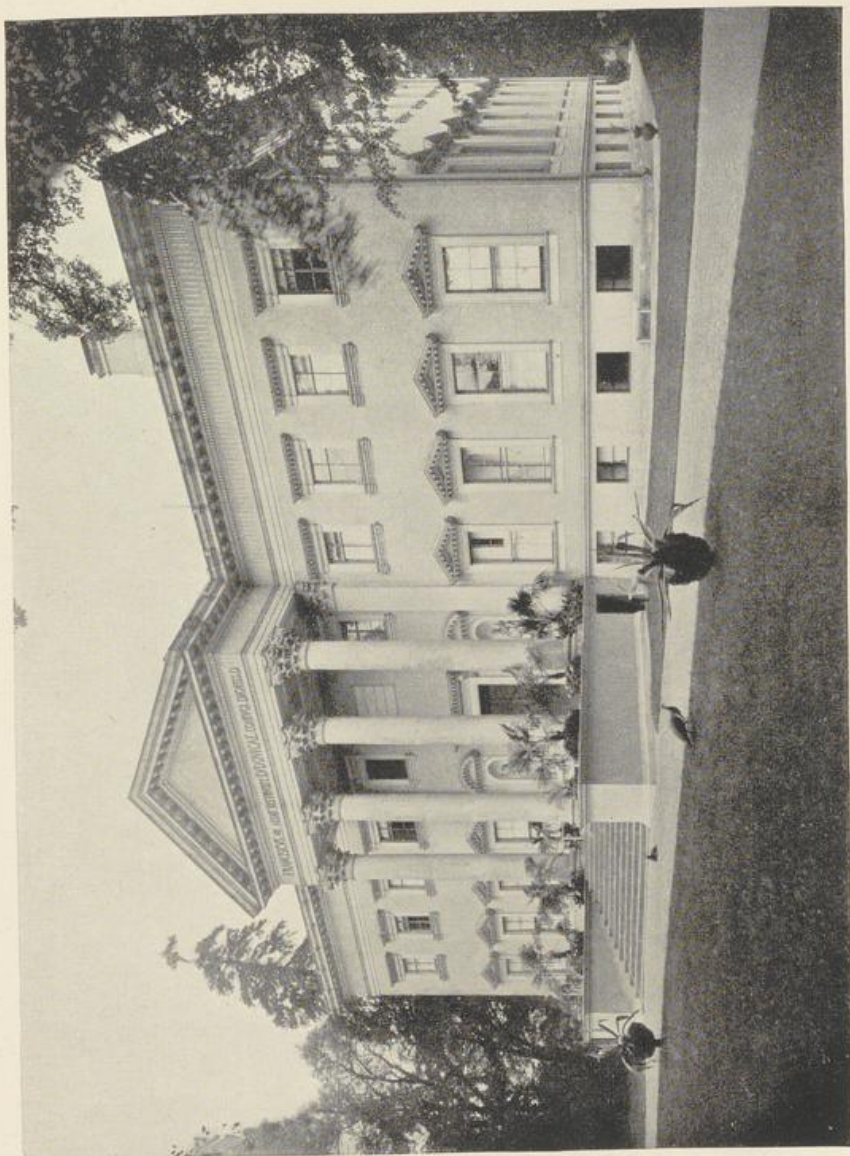
bereits bürgerlich. Was sie bauen ließen, waren jetzt nicht mehr in erster Reihe Kirchen oder Schlösser, sondern Museen, Theater und Denkmale. Das heißt, Bauwerke, die zur Verherrlichung alter Kunst, einer andern Kunst oder eines vergangenen Heldentums dienten. In jedem Fall schwebte dem Bauherrn ein Tempelgedanke vor. Die Kirche kam als Bauherr kaum noch in Frage. Die katholische Kirche war mit Sakralbauten versorgt und wurde nicht länger von großen Herren regiert; und die protestantische konnte auch jetzt kein festes Bauprogramm geben. Denn es herrschte noch immer nicht Einigkeit, ob ein Langbau oder ein Zentralbau vorzuziehen sei, ob die Kanzel seitlich oder in der Mitte angeordnet werden sollte. Es sind im neunzehnten Jahrhundert, vor allem im Nordosten, viele klassizistische Kirchen, oft nach frühchristlichen Mustern, gebaut worden; der künstlerische Ertrag aber ist gering. Das Beste hat der Klassizismus beim Bau einfacher Bürgerhäuser geleistet, weil dort zumeist die barocke Handwerkstradition nachwirkte. Die Wohnhäuser, die vor mehr als hundert Jahren von einfachen Maurer- und Zimmermeistern gebaut worden sind, erscheinen lebendiger in den Verhältnissen und edler in ihrer oft frugalen Einfachheit, als die anspruchsvollen Monumentalbauten, die großen Aufwand treiben mit Säulenordnungen, Giebelfeldern, antikem Gebälk und Statuen griechischer Götter und Helden.

Nicht zufällig hat der deutsche Klassizismus sein Bestes geleistet in dem preußischen Kollonialland des Nordostens. Kolonialländer heißen einen anpassungsfähigen Klassizismus stets willkommen. Besonders Berlin war vorherbestimmt, sich mit eklektizistischen Stilen anzufrunden. Mit dem Märker Karl Friedrich Schinkel hat diese Stadt des Rationalismus das größte Talent der klassizistischen Architektur hervorgebracht. Schinkel wirkt in seiner Umwelt so beherrschend, daß alle norddeutschen Architekten dieser Epoche bezeichnet werden können als Vorläufer Schinkels, als seine Mitarbeiter und Zeitgenossen, oder als seine Schüler. Er vertritt das Wesen des Stils so rein, daß er Schöpfer und Erfüller des Klassizismus zu sein scheint. Die Verwandlung vom Barock her ging freilich in vielen Schritten vor sich. Es ist nicht weit von Knobelsdorffs noch zierlich

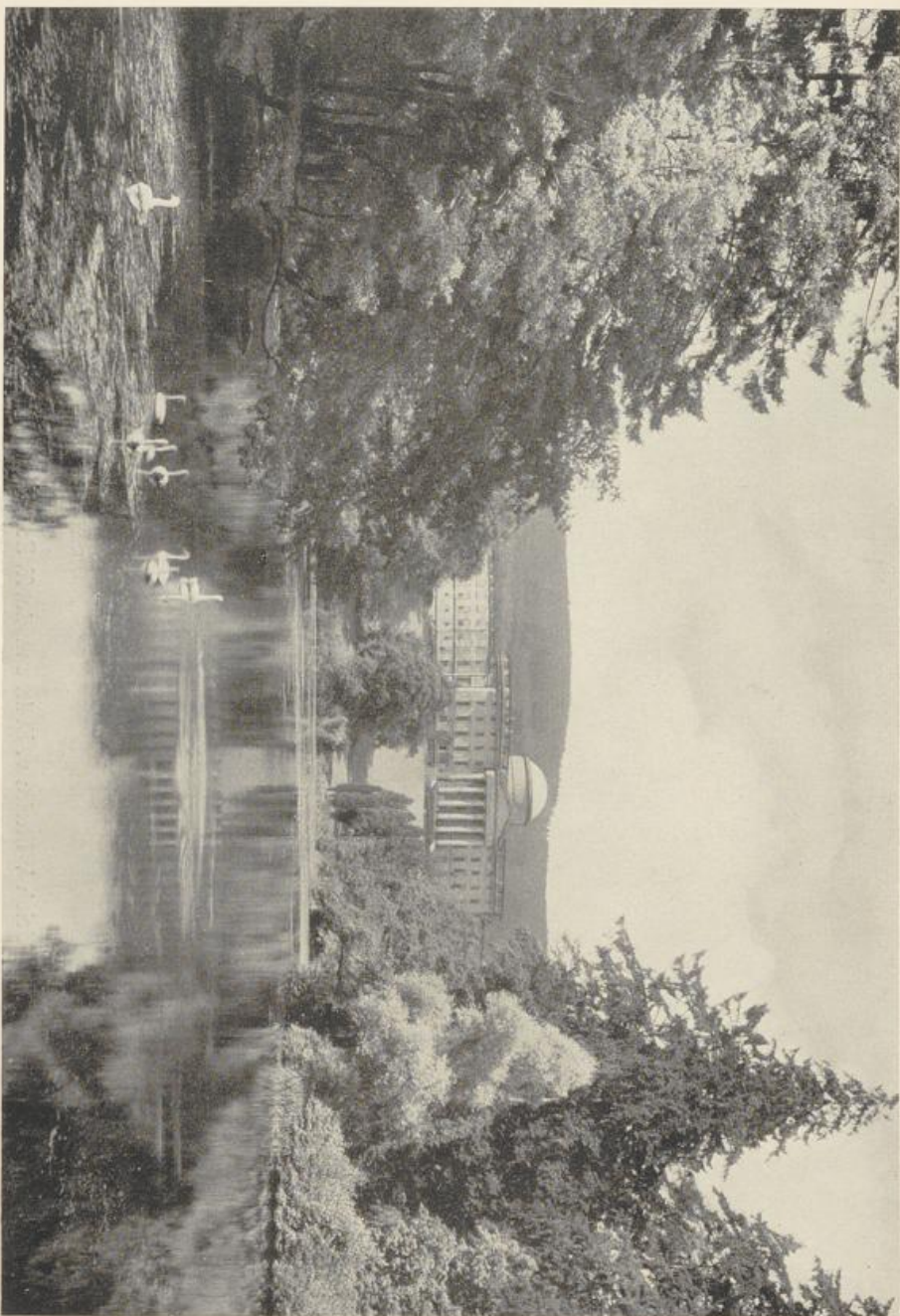
barockem Klassizismus zu dem gröber dekorativen Carl von Gontards; und von Gontard zu Erdmannsdorff ist auch wiederum nicht weit. Auch gesellschaftlich stehen diese Drei auf einer Ebene: sie alle waren von Geburt Aristokraten und Hofleute. Dennoch ist der Schritt von Knobelsdorff zu Erdmannsdorff schon entscheidend; dieser ist bereits Vertreter einer neuen Weltanschauung.

*

Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736–1800) war in Dresden geboren, studierte dort an der Universität Mathematik und Philologie und befreundete sich mit dem Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau. Er reiste, zum Teil mit dem jungen Fürsten, viermal in Italien und dreimal in England; auf diesen Reisen bildete er sich zum Architekten aus. Wie auf seine Berufsgenossen, so wirkte auch auf ihn das Ergebnis der ersten Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum. Der persönliche Umgang mit Winkelmann befestigte Erdmannsdorff in seinen klassizistischen Neigungen. Der Ausgangspunkt war auch in diesem Falle der des Amateurs. Er hatte den Vorteil, die Gesellschaft, für die er baute, genau zu kennen und auf gleichem Fuße mit ihr zu verkehren. Der Fürst brachte den Baumeister nach Dessau und wurde sein Bauherr. Doch handelte es sich nicht mehr um die Verwirklichung von Barockplänen, sondern um die repräsentative Gestaltung großbürgerlicher Wünsche. Erdmannsdorff hat das Wörlitzer Schloß – ein später vielfach für Villen mißbrauchtes Vorbild – und den dazugehörigen großen englisch-romantischen Park voller Kleinarchitekturen in den Jahren 1769–1773 geschaffen. Für Dessau hat er das (abgebrannte) Hoftheater entworfen und eine Reihe von Privathäusern gebaut. In Wörlitz errichtete er das Rathaus, für Magdeburg baute er das Theater um. Keines dieser Häuser kündigt von reicher Erfindungsgabe, doch ist jede Form vornehm zurückhaltend und in einer trockenen Weise anmutig. Am freisten ist Erdmannsdorff als Innenarchitekt. Das Beste, was er gemacht hat, sind die sieben Zimmer der „Königskammern“ im Berliner Schloß, die Friedrich Wilhelm der Zweite dem Künstler in Auftrag gab. Auf den Spuren



Friedrich Wilhelm v. Erdmannsdorff, Schloß in Wörlitz



Wilhelmshöhe. Blick vom Park auf das Schloß

Raffaels hat der aristokratische Baumeister dort eine Fülle hübscher Einfälle zu einem anmutigen Ganzen gefügt.

Prunkvoller als in Berlin wurde in Kassel gebaut. Dort stand Louis du Ry (1726–1799), der einer französischen Emigrantenfamilie entstammte, an der Spitze. Ein international gebildeter Klassizist. Sein Hauptwerk ist das auf einem Hügel über hufeisenförmigem Grundriß herrlich gelegene Schloß Wilhelmshöhe. Im Verein mit Heinrich Christian Jussow (1754–1825), seinem Schüler, hat er einem älteren Schloßbau zwei Flügel hinzugefügt, worauf der Mittelbau später von Jussow ebenfalls neu errichtet wurde. Die Formen sind kalt, schwer und lassen gleichgültig; doch wird es wettgemacht durch den auf steigendem Terrain wirkungsvoll angelegten Park, mit den berühmten Kaskaden als Achse, überhöht von einem barocken, bis ins siebzehnte Jahrhundert zurückreichenden Oktogon. Architektonisch bemerkenswerter als der Außenbau des Schlosses ist die Innenausstattung einiger Räume. Das Eigentümlichste ist die städtebauliche Leistung in Kassel. Der Kernpunkt ist dort der Friedrichsplatz mit Palais und Museum.

In Berlin begann die Reihe der schulbildenden Klassizisten mit Karl Gotthard Langhans (1732–1808). Auch er, der Philologe, kam als Liebhaber zur Baukunst und bildete sich auf Reisen in Italien, Holland, England und Frankreich. Dieses war für Baumeister, die es sich leisten konnten, damals die „Tour“. Denn es wehte um den wenn auch vaterländisch betonten Klassizismus die Luft des Weltbürgertums. Zunächst wurde Langhans, der Schlesier, Oberbaurat in Breslau, baute verschiedene Kirchen in der Provinz, ein Theater in Breslau, vor allem aber für die Familie von Hatzfeld, der er vorher als Hauslehrer gedient hatte, das im Innern noch im Rokokostil ausgestattete Palais, das später Oberpräsidium geworden ist. Im Jahre 1788 wurde er in Berlin Leiter des Oberhofbauamtes. Als solcher vollendete er den Innenausbau des Marmorpalais, das mit seinen holländischen Formen, mit seinem Aussichtsturm, Gartenhof und der langgestreckten Wasserterrasse ein Gebilde des Übergangsstils ist. Wie sehr Langhans im Grunde noch barock empfand, verraten die wuchtigen, sinnlich vollen Formen

des Potsdamer Schauspielhauses. Das Bauwerk, in dem der Baumeister sein Bestes und auch ein absolut Bestes gab, ist das Brandenburger Tor in Berlin (1789–1794). Dieser Torbau ist ein Denkmal und sollte es sein; es wurden die Grundzüge dessen endgültig festgelegt, was als „preußischer Stil“ bezeichnet worden ist. So historisierend die den Propyläen in Athen nachgebildeten Formen auch anmuten: sie sind stark übertragen und schaffen eine Stimmung von Bodenständigkeit, die echt genug ist, um das Bauwerk volkstümlich zu machen. Die programmatischen Formen sind mehr römisch als griechisch, sie wirken sehr militärisch in ihrer Straffheit, und es klingt in ihnen die barocke Tradition lebendig genug nach, um dem Bauwerk etwas Urwüchsiges zu geben. Der Ernst dieses Denkmals am Stadteingang läßt das Künstliche der Stilidee fast vergessen; um so mehr, als die naturnahen Monumentalskulpturen Gottfried Schadows der Lebendigkeit des Ganzen etwas Spontanes verleihen.

Zu der nächsten Generation Berliner Klassizisten gehörte schon Heinrich Gentz, der Erbauer der Münze (abgebrochen) und des Prinzessinnenpalais. Ganz persönlich tritt Friedrich Gilly (1772–1800) hervor. Er hatte die eigentümliche Genialität derer, denen ein früher Tod vorherbestimmt ist. Seine Familie weist auf eingewanderte Hugenotten zurück. Diese Feststellung kehrt, wie man sieht, verhältnismäßig oft wieder; es läßt sich daraus entnehmen, wie anregend die fremden Emigranten in ihrem Wahlvaterlande gewirkt haben. Gilly lernte die Anfangsgründe des Berufs von Erdmannsdorff, dem er in den „Königskammern“ half, und von seinem Vater, dem Berliner Oberbaudirektor David Gilly (1748–1808), dessen Fähigkeiten bezeichnet sind, wenn auf die von ihm erbauten Schlösser in Freienwalde und Paretz, auf das bekannte Viewegsche Haus in Braunschweig und auf die praktischen Kolonisationsarbeiten verwiesen wird. Der Ruhm des Sohnes liegt in seinen Entwürfen; von seinen Bauten ist fast nichts erhalten. Der wichtigste Entwurf war der für ein pathetisch verherrlichendes Denkmal Friedrichs des Großen auf dem Leipziger Platz. Dieser Entwurf erregte Aufsehen, als er ausgestellt wurde; auf ihn gehen einige wichtige Bauten der nächsten Jahrzehnte zurück. Auch zeigt

diese Arbeit, wie sehr in dem Neuen ein bewunderndes Denken über das Heroentum der Vergangenheit mitsprach. Friedrich Gilly, der als junger Mann mit einem Staatsstipendium in England, Frankreich und Süddeutschland gereist war, wurde auch ein einflußreicher Lehrer der Berliner Bauakademie. Zu seinen begabtesten Schülern haben Klenze und Schinkel gehört.

KARL FRIEDRICH SCHINKEL

Er war die stärkste und reifste Begabung im neunzehnten Jahrhundert, er darf der Letzte in der Reihe der großen deutschen Baumeister genannt werden. Dem Talente nach war er nicht geringer als einer jener Großen, die im Mittelalter unsere Kaiserdome gebaut haben; er lebte nur in einer Zeit, die ihn verdammt, Epigone zu sein. Er ist im klassizistischen Berlin der am meisten beschäftigte und einflußreichste Baumeister geworden, er hat der Stadt den Stempel seines Formenwillens aufgedrückt. In diesem Geiste mischten sich in einer universalen Weise Gestaltungskraft und Theorie, Talent und Gesinnung. Ihn interessierten die mächtigen römischen Baureste in Trier, er begeisterte sich für die gotischen Kathedralen, er war hingerissen von der griechischen Antike, es sprachen zu ihm von einer neuen Zeit die modernen Eisenkonstruktionen, und er stand erregt vor den Zweckformen der werdenden Weltstädte, vor den Fabrikbauten und Hafenanlagen eines um Schönheit unbekümmerten, nur auf Erwerb und Nützlichkeit eingestellten Kapitalistengeschlechts. Ging er vom Denken und Verstehen zum Gestalten über, so betonte er so nachdrücklich das Edle und Klare, daß seinem Bauen das Geheimnis verlorenging. Ein einflußreicher Lehrer, ein Vorbild seiner Zeit wurde er, weil er den neuen Humanismus und die neue Bildung verkörperte. „Sobald eine edle Empfindung seine Seele bewegte“, hat der französische Architekt J. J. Hittorff von ihm geschrieben, „vollzog sich in ihm eine geheimnisvolle Wandlung. Seine Haltung, seine Bewegungen, der Ton seiner Stimme, das milde Leuchten seiner Augen bestrickten und überzeugten; man bewunderte und liebte ihn zugleich.“

Wenn der Name Schinkel ausgesprochen wird, stehen einem gleich eine Anzahl schöner Berliner und Potsdamer Bauten vor Augen: die antikische Neue Wache (1816), ein Meisterwerk lebendiger Einfühlungskraft – das klar gegliederte, in den Massen glücklich disponierte, auf alten Grundmauern in den Jahren 1818 bis 1821 erbaute Schauspielhaus – das horizontal energisch betonte, ganz sakral tempelartig aufgefaßte Alte Museum (1824–1828), das wie ein steinernes Prinzip des Klassizismus dem Schlüterschen Schloß gegenüberliegt – die bereits etwas renaissanceartig empfundene Potsdamer Nicolaikirche (1830–1843), die der Stadt ein Wahrzeichen geworden ist – das landschaftlich schön placierte, architektonisch freilich unzulängliche, gotisierende Schloß Babelsberg – das bürgerlich einfach gebaute Gartenschlößchen Charlottenhof im Park von Sanssouci – die ganz modern anmutende Ziegelsteinarchitektur der Bauakademie – die Schloßbrücke, das Palais des Prinzen Albrecht, das Militärgefängnis, das Feilnerhaus und viele andere bürgerliche Privatbauten in Berlin – das Kasino in Potsdam, das Schlößchen in Tegel, die Innenausstattung von Schloßräumen, viele Grabmonumente, die Werderkirche, das Kreuzbergdenkmal, Entwürfe für Innendekorationen und Möbel, Idealentwürfe, Theaterdekorationen, die heute noch verwendet werden, viele Wand- und Staffeleibilder: dieses alles, und vieles andere noch ist Schinkel. Die Arbeitskraft war außerordentlich. Der Name steht da für eine Zeitidee. Mit einem etwas überfeinerten Verstehen, mit griechisch hellem Blick eine Welt alter Kultur durchstreifend, im Nachschaffen großer Vorbilder eine Sendung erfüllend, eine nordisch nüchterne Stadt zwar museumshaft doch charaktervoll ausgestaltend: so wirkte Schinkel, so wirkte seine Schule. Die Fülle von Entwürfen ist so groß, daß sie in einem besonderen Museum aufbewahrt werden. Inwiefern Schinkel Zukünftiges vorwegnahm, zeigen seine Entwürfe für ein Warenhaus und für eine Bibliothek. Hier wird es deutlich, wie anpassungsfähig das Griechisch-Antike sein kann, wie daraus ein Kolonialstil und aus diesem eine Zweckarchitektur abgeleitet werden kann; es wird deutlich, wie anpassungsfähig im weitesten Sinne auch der mit dem Klassizismus eng ver-

bundene Idealismus des neunzehnten Jahrhunderts war, wie bequem mit seiner Hilfe auch das rein Materielle zu rechtfertigen war. Es ist durchaus bezeichnend, daß Schinkel, der Vertreter der edlen Form, auch der Verwendung des Surrogats in der Architektur den Weg bereitet hat. Dazu haben ihn nicht nur Sparsamkeitsrücksichten bestimmt. Am griechischen Gebälk der Neuen Wache schweben reizende Viktorien, die wie aus dem grauen Stein gemeißelt erscheinen und auch erscheinen sollen; in Wahrheit sind sie aus Eisenblech gebildet und in der Farbe des Steins gestrichen.

Schinkel war, wie Knobelsdorff, Märker. Er stammte aus einem Pfarrhaus in Neu-Ruppin (1781 geboren) und hat in seiner Jugend die Rheinsberger Schloßarchitektur vor Augen gehabt. Sein Lehrer wurde der kleistisch enthusiastisierte Friedrich Gilly. In den Jahren 1803 bis 1805 bereiste er Italien und Frankreich. Sein Bauherr wurde dann in der Hauptsache der nicht eben begeisterungsfähige Friedrich Wilhelm der Dritte. Unter dessen Regierung wurde Schinkel Geheimer Oberbaurat und später, kurz vor seinem Tode, Oberlandesbaudirektor für ganz Preußen. Er alterte verhältnismäßig früh. Daran war vielleicht Überarbeitung schuld, vielleicht aber auch eine sich langsam vorbereitende Gehirnkrankheit, die dem alternden Künstler das Bewußtsein trübte und im Jahre 1841 zum Tode führte.

In keinem Talent erscheint der Klassizismus der Zeit so romantisch, und in keinem die Romantik so klassizistisch. Schinkels Persönlichkeit ist ein lebendes Beispiel dafür, wie untrennbar beides zusammengehörte, daß der Klassizismus eine Form der allgemeinen Romantik war. Ein Grundzug der Schinkelschen Baukunst ist Heiterkeit und Leichtigkeit. Hinzu kommt ein nie versagender Takt und ein souveränes Können. Aus der Hand der Tradition empfing dieser letzte Baumeister großer Anlage einen sicheren Sinn für die richtigen Maße und für die schönen Verhältnisse. Seine Kunst hatte in jeder Weise Haltung.

Würde nun ausführlich von den Schinkelschülern im weiteren Sinne gesprochen, so müßte das Schwergewicht der Darstellung ungerecht zugunsten der Berliner Baukunst und zugunsten einer an sich sekundären Kunstbewegung verlegt werden. Architekten wie

Friedrich Aug. Stüler, der Erbauer des Neuen Museums und der Kapellenkuppel des Berliner Schlosses, wie Johann Heinr. Strack, der die Nationalgalerie vollendet hat, wie Ludwig Persius und Ludwig Ferdinand Hesse, die beide mit Erfolg in Potsdam tätig waren, wie Carl Ferdinand Busse, der Pläne für die Universität in Halle zeichnete und in seinem Moabiter Zellengefängnis gezeigt hat, wie selbst solche Aufgaben künstlerisch gelöst werden können, wie Hitzig (Börse), Waesemann (Rathaus), Orth (Palais Strousberg) usw. waren gute Vertreter des Berliner Klassizismus und des beginnenden Renaissanceismus. Doch stehen sie eigentlich nicht mehr auf dem Boden einer Kultur, sondern schon auf dem der modernen Zivilisation. Und müssen die Folgen tragen.

In München vollendeten zwei Architekten wetteifernd das Stadtbild: Leo von Klenze (1784–1864) und Friedrich von Gärtner (1792–1847). Klenze, der geborene Hannoveraner, war ein Schulklassizist orthodoxer Art. Er war von 1808 bis 1813 Hofarchitekt von Jérôme in Kassel, kam 1815 nach München und bekleidete dort von 1816 bis 1864 das Amt eines Hofarchitekten. Viele Reisen führten ihn nach Frankreich, Italien und Griechenland. In Italien – er hatte eine Italienerin geheiratet – ist er vierundzwanzigmal gewesen. Klenze war ein sehr gebildeter Architekt, neben seiner Baumeistertätigkeit malte er und war auch Verfasser archäologischer Schriften. Ein Gelehrter und ein Hofmann, dem der Adel um seiner Leistung willen verliehen wurde. Als Künstler dachte er mehr linear als räumlich; daneben war er ein fanatischer Priester der Säule und des mit ihr verbundenen Tempelgedankens. Die Glyptothek in München ist ein Stein gewordenes Stilprogramm; die Denkmalarhitektur der Walhalla – ein dorischer Tempel mit altdeutschem Namen! – auf einer Anhöhe nahe der Donau bei Regensburg, der Säulengang hinter der viel zu großen Bavaria von Schwanthaler auf der Theresienwiese, und die Torarchitektur der Propyläen in München sind es nicht minder. Die vereinheitlichenden Bemühungen Klenzes um das Münchner Stadtbild veranschaulicht die Architektur des Karolinenplatzes und die der Ludwigstraße. Seine kalten Repräsentationsbauten verraten eine un-

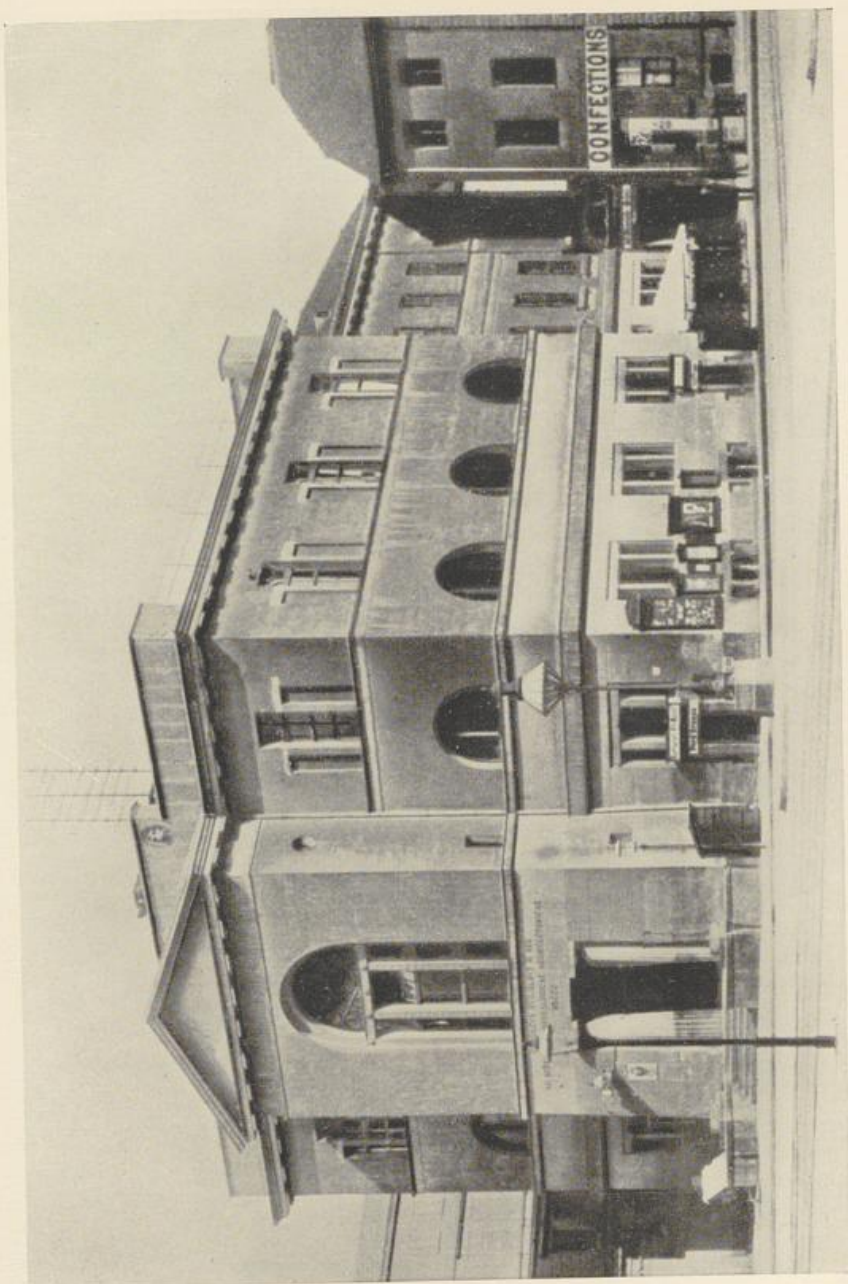
beirrbarer Gesinnung, sie strömen pathetisch Langeweile aus, haben aber stets einen Achtungserfolg.

Sein Rivale Friedrich von Gärtner, der ebenfalls in München geadelt wurde, hat seinem Namen Nachruhm gesichert mit dem Bau der Feldherrnhalle nach berühmtem florentinischem Muster, und mit dem Bau des Siegestors weiter oben nach Schwabing zu. Sein Anteil am Städtebaulichen ist am reinsten sichtbar in der Maximilianstraße, der das hochgelegene Maximilianeum Friedrich Bürkleins zum Blickpunkt wird. Freilich ist der Stil hier nicht sowohl griechisch als vielmehr gotisch. Grundsätzlich kommt es auf dasselbe hinaus. Die eifrig mitplanenden königlichen Bauherren der beiden klassizistischen Architekten, Ludwig und Maximilian, bewegten sich mit historisierender Phantasie willkürlich zwischen griechischen, römischen, gotischen und italienischen Formen. Daß Gärtner einem Renaissanceismus zuneigt, unterscheidet ihn wenig von Klenze, da auch er akademisch empfand. Den neuen Stadtteilen Münchens ist dieser gebildete Akademismus immerhin zugute gekommen. Verderblich war dagegen die Restauratorentätigkeit solcher besserwissenden Akademiker. Willich merkt darüber im Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künstler vernichtend an: „Was Gärtner und sein Genosse Heideloff in Regensburg, Bamberg, Heilbronn und Speyer aus Unkenntnis des Mittelalters, besonders aber aus Haß gegen deutsche Renaissance, Barock und Rokoko verübt haben, gehört zu den schwärzesten Blättern der Kunstgeschichte des vergangenen Jahrhunderts.“ – Gärtner war Sohn eines süddeutschen Architekten und reiste von 1814 bis 1820 in Frankreich, Italien, Holland und England – später auch in Griechenland. Der Maler Peter Cornelius vermittelte in Italien die Bekanntschaft mit König Ludwig dem Ersten. Bei der Ausstattung der Münchner Ludwigskirche, die Gärtner gebaut hatte, kam es zu dem bekannten Streit mit Cornelius. Hauptwerke des zum Oberbaurat und Akademiedirektor Aufgestiegenen sind die Befreiungshalle bei Kehlheim, das Gebäude der Bibliothek und das der Universität. Überall sind Formen des italienischen Mittelalters bevorzugt.

Wie es war, wenn das Prinzip übertrieben wurde, zeigt das klassi-

zistische Karlsruhe Friedrich Weinbrenners (1766–1826). Der durch Langhans und Friedrich Gilly Angeregte, ein Genosse des Malers Carstens in Rom, hat das Glück gehabt, riesenhafte Bauaufgaben bewältigen zu dürfen. Er hat sie schematisch gelöst. Weinbrenner hat in Karlsruhe die Schloßstraße, den Marktplatz, den Schloßplatz, mehrere Kirchen, das Rathaus und lange Reihen von Privathäusern gebaut, er hat den barocken Stadtplan streng reglementiert, hat dogmatisch mit Säulenstellungen und Dreieckgiebeln geschaltet und eigentlich mehr unternehmerhaft als künstlerisch gedacht. Seine Architektur strömt Kälte aus; dieser Klassizismus erscheint selbstgerecht und – trotz begabter Lösungen – im ganzen ziemlich plump. Auch der Wille des Bauherrn ist hier in jeder Weise epigonisch geworden.

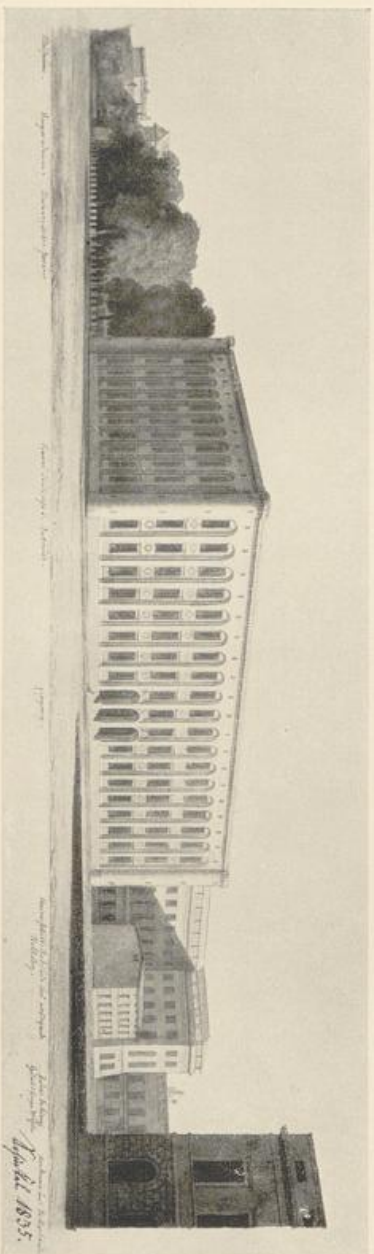
Ein Nachläufer der Klassizisten war Gottfried Semper (1803 bis 1879). Sein charaktervolles Wirken ist ein Ausklang. Auch insofern, als er viel theoretisiert hat. Künstler beginnen zu theoretisieren, wenn die Gestaltungskraft stockt. Semper ist seiner Zeit wichtig geworden durch seine Schriften „Über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ und über den „Stil in den technischen und tektonischen Künsten“. Er hat versucht, die Kunstform aus dem Material zu erklären. Seine Vorbilder waren die Bauwerke der italienischen Renaissance. Resigniert glaubte Semper, der Architekt könne nur noch – und müsse darum – „der Schüler aller Zeiten“ sein. Dieses klingt nach Grundsätzen Friedrich Gärtners, bei dem Semper sich auch gebildet hat. Was an echtem Formgefühl in diesem Talent noch lebte, beweist die Dresdener Gemäldegalerie, die den Zwinger abschließt. In ihren Formen ist ein Nachklang echter Musik. Gerühmt wurde das erste Opernhaus in Dresden, das durch Feuer zerstört worden ist; der Neubau ist relativ gut, wirkt im Ganzen aber schon modern überladen. Vom Jahre 1870 ab war Semper gemeinsam mit Karl von Hasenauer in Wien beschäftigt, das Burgtheater, Museen und andere Repräsentationsgebäude am Ring zu bauen. Damit mündete die Tradition eines Klassizismus, der immer noch Haltung bewahrt hatte, in den neu-deutschen Gründerstil.



Johann Heinrich Gentz, Alte Münze in Berlin



Karl Friedrich Schinkel, Entwurf eines Warenhauses für Berlin



Karl Friedrich Schinkel, Entwurf eines Gebäudes der Staatsbibliothek für Berlin

DRITTES BUCH
BAUEN OHNE MEISTER

BAUER OHNE MEISTER
SCHILDERE BUCH

VOM BERUF DES MODERNEN ARCHITEKTEN

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, daß eine vollkommene Ausbildung des Baumeisters nur in der Umwelt einer bedeutenden Baukunst möglich ist, daß es eine bedeutende Baukunst aber nur gibt, wo allgemeine Bedürfnisse sprechen, die in die Sphäre des Geistigen gehoben sind. Fehlt diese Voraussetzung, so fällt der Universalismus, der zum Wesen der Baumeisterbegabung gehört, in einzelne Teile auseinander.

Das neunzehnte Jahrhundert hat, hauptsächlich in seiner zweiten Hälfte, der Baukunst eine Lage geschaffen, für die es keine Vergleiche gibt. Der Baumeister kann nicht länger Universalist sein, er kann seine Talentkräfte nicht in eine Synthese zwingen, weil er sich zur Spezialisierung gezwungen sieht. Die Bautätigkeit ist im neunzehnten Jahrhundert ins Ungeheure gesteigert worden; es sind dafür aber ausschließlich die praktischen Fähigkeiten des Architekten in Anspruch genommen worden. Die der Formbildung unentbehrlichen Traditionen rissen ab. Es ist nicht nur aus dem Baumeister ein Architekt geworden, sondern es ist auch der Beruf des Architekten entartet. Gefordert wurde vom Architekten vieles und vielerlei: Pläne für die neu entstehende Großstadt, Richtlinien für den Großstadtverkehr, ein völliger Umbau der Innenstadt und ein Neubau von Vorstädten und Vororten, Industrieanlagen, Häfen, Straßen für den Schnellverkehr und Siedelungen, um der Wohnungs-

not zu steuern, Stockwerkhäuser, nicht nur für zwei oder drei, sondern für fünfzig und mehr Familien, Repräsentationsbauten, wofür eine Bauzeit von ebenso vielen Monaten bewilligt wurde, wie früher Jahre gebraucht worden waren, Wohnhäuser, nicht einzeln und nicht im Auftrag eines persönlichen Bauherrn, sondern gleich straßenweis, im Auftrag von unpersönlichen Unternehmern. Der Architekt folgte nicht klar formulierten Bedürfnissen, er diente nicht der Nachfrage, sondern er ging dem Bedürfnis in vielen Fällen spekulierend voraus und vertrat das Angebot.

Auf den ersten Seiten dieses Buches („Vom Beruf des Baumeisters“) ist gezeigt worden, daß sich im Talent des Baumeisters der Künstler, der Gelehrte, der Techniker, der Unternehmer, der Beamte und der Handwerker zusammenfinden und unlöslich verbinden, daß es so sein muß, damit in einem Atem das sehr Materielle und das ganz Vergeistigte getan werden könne. Die Zerstörung im neunzehnten Jahrhundert hat darin bestanden, daß die einzelnen Kräfte isoliert und auf verschiedene Subjekte verteilt wurden. Solche Auflösungen von lebendigen Einheiten finden oft statt in Zeiten, die zugleich kulturell müde und zivilisatorisch rege sind. Die Folge war in diesem Fall, daß der Architekt sich spezialisierte und entweder ein Künstler, ein Gelehrter, ein Techniker, ein Unternehmer, ein Beamter oder ein Handwerker wurde. Alles zugleich und alles in einem konnte er nicht mehr sein. Auch diese Spezialisierung wäre vielleicht noch erträglich gewesen, wenn eine synthetisch denkende Oberleitung vorhanden gewesen wäre. Selbst sie wurde unmöglich. Wo es früher Meister, Parliere, Gesellen und Lehrlinge gegeben und der Begabteste geherrscht hatte, wo also die Berufsausbildung organisch von unten nach oben fortgeschritten war, da gab es jetzt die „Karriere“ – die höhere und die subalterne. Und das Handwerk, das Wichtigste, galt als subaltern. Den Widersinn nahm niemand wahr, weil dieser Unordnung des Berufsgefühls eine Unordnung der Zeit, ihres ganzen Fühlens und Denkens entsprach.

Der Unternehmer. In früheren Zeiten hat sich das Unternehmerhafte im Beruf des Baumeisters darauf beschränkt, daß Verträge mit Handwerkern und Lieferanten geschlossen, die gelieferte

Arbeit und das Material geprüft und die Rechnungen kontrolliert wurden. Der Baumeister mußte den Arbeitsmarkt kennen; er war als Treuhänder dem Bauherrn verantwortlich, doch nicht unmittelbar an Verlust und Gewinn beteiligt: nur ganz ausnahmsweis konnte er sich als Spekulant bereichern. Denn auch das Zunftgesetz hielt seinen Erwerbssinn in Schranken.

Im neunzehnten Jahrhundert ist der Häuserspekulant aufgetreten, der, im Vertrauen auf steigende Nachfrage, auf Vorrat bauen ließ. Bauherr war mittelbar die mit der Wirtschaftskonjunktur schwankende außerpersönliche Nachfrage, unmittelbar war es der kapitalistisch denkende Unternehmer. Dieser beauftragte einen Architekten. Dessen Aufgabe war, ertragreich zu bauen, das heißt so, daß eine hohe Kaufsumme oder ein hoher Mietpreis erzielt werden konnte. Als der Architekt diese Aufgabe beherrschte, sagte er sich: was der Unternehmer kann, das kann ich selbst tun, sein Gewinn sei mein Gewinn. Er wurde selbst ein Bauspekulant. Damit unterwarf er sich dem Wirtschaftsgesetz des Kapitalismus. Ihn beschäftigten in der Folge die Sorgen der Grundstückskäufe, der Beschaffung von Baugeldern und des Hypothekenverkehrs, seine Hauptinteressen fielen zusammen mit denen der Baubörse. Ihm lag wenig mehr daran, soziale Bedürfnisse zu ergründen und architektonisch einzukleiden; wichtiger als die Architekturform wurde ihm Höhe und Sicherheit der Verzinsung angelegter Kapitalien. Es sieht aus, als sei er nun sein eigener Bauherr gewesen. In Wirklichkeit war es die Bank, auch wenn er nicht direkt mit ihr verkehrte, sondern durch Strohmänner. Es war noch ein anderer Bauherr da: der Mieter oder Käufer. Dieser aber blieb ebenfalls im Hintergrund, er trat erst spät hervor, hatte kulturell keinen Willen, sondern war Marionette der Zeitmoden und erhob einzig die Forderung wohlfeil zu kaufen oder zu mieten.

Bei dieser Art der Berufsausübung mußte der Architekt sowohl die Meisterschaft wie das Standesgefühl bis auf winzige Reste einbüßen. Nicht selten sah er sich, im Getriebe der Kapitalgeschäfte, in Schwindeleien verwickelt; er mußte wohl oder übel teilnehmen an der wirtschaftlichen Drosselung des Bauhandwerkes, dessen

Führer und Anwalt er hätte sein sollen. Von solchen Unternehmer-Architekten sind großstädtische Massenquartiere gebaut worden. Deren Grundrisse beruhten auf Rechenexempeln; die gegebenen Größen waren der Bodenpreis, die Baukosten, die Baupolizeivorschriften und die großmannssüchtigen Instinkte der Bewohner. Das Ziel war, einen möglichst hohen Zins herauszuwirtschaften. Darum wurden die Fassaden reich mit Gipsornamenten verkleidet: der Kunde sollte angelockt werden. Es entstanden die furchtbaren Hinterhauswohnungen und die trügerischen Fassadenkünste der Vorderhäuser: Travestien des Sozialen sowohl wie des Künstlerischen.

Der Wissenschaftler. Das Gegenspiel dieses Unternehmertums war die Spezialisierung zum Techniker und zum Kunstgelehrten.

Techniker und als solcher Mathematiker ist jeder Baumeister, soweit er Konstrukteur ist. In den großen Zeiten der Baukunst waren Künstler und Konstrukteur aber so sehr eines, daß nie zu sehen ist, wo die Konstruktionsgedanken aufhören und die Kunstempfindungen anfangen. Die alten Meister waren als Künstler Techniker und als Techniker Künstler. Als nun im modernen Architekten die Einheit zerbrach, mußten sich zunächst die Teile selbständig machen, über die Verstand und Erfahrung am meisten Gewalt haben. Da die praktischen Bauansprüche der Zeit sich entschieden an den Techniker, den Konstrukteur wandten, da die Sicherheit der Bauausführung zur ersten Bedingung gemacht wurde, da technisch sehr emsig und gründlich gearbeitet wurde, und neue Materialien, wie das Eisen und der Beton, Verwendung fanden und aufs äußerste ausgenutzt wurden, so ergab sich von selbst, daß sich der Konstrukteur auch äußerlich vom Architekten trennte, daß ein neuer Beruf entstand: der des Technikers, des Ingenieurs, des wissenschaftlich rechnenden Statikers. Und eine weitere Folge war, daß für diesen neuen Berufeigene Schulen geschaffen wurden. Die Trennung wurde so folgerichtig vorgenommen, daß sogar der Hochbau beruflich vom Tiefbau getrennt wurde, daß der eine Architekt alles bearbeitete, was unter der Erdoberfläche ist — Fundamente, Kanalisation, Grundwasserverhältnisse usw. —, und der andere das, was über der Erde ist. In sehr vielen Fällen war es auch so, daß ein Hochbau-

architekt einen Bauentwurf anfertigte, und daß er ihn dann von einem wissenschaftlich geprüften Statiker auf Haltbarkeit und Konstruktion hin prüfen und verbessern ließ.

Auf einem ebenso isolierten Posten stand der Architekt als Kunstgelehrter. Er verbreitete das Wissen um die Kunstformen der Vergangenheit. Alles Ferne und Fremde ist im neunzehnten Jahrhundert leichter erreichbar geworden; die verbesserten Reproduktionsverfahren haben alles jemals Geschaffene zum Gemeingut gemacht. Darum lag der neuen Zeit ein unermeßlicher Formschatz vor Augen. Mit diesem Material hat die Kunstwissenschaft den Architekten verführt. Es wurde empfohlen, alle geschichtlichen Stile: die Antike, die Gotik, die Renaissance in allen ihren Spielarten, den Barock, das Empire und selbst die exotischen Stilformen nachzuahmen und auf ganz verwandelte Bedürfnisse anzuwenden. Die Stilmerkmale wurden analysiert und die Formen dem populären Unterricht ausgeliefert; niemand merkte zunächst, daß das Wichtigste, das Unwägbare verloren ging. Der Architekt wurde zum Archäologen, zum Stilkenner. Als er sich so aber vermeintlich zum Herrn der Vergangenheit gemacht hatte, wollte dem gelehrten Professor und Geheimrat der Stilwissenschaft nicht die einfachste Form mehr zum Lebendigen geraten. Im besten Fall entstand ein kluger kritischer Eklektizismus. Dennoch fühlte sich dieser verbildete Architekt als Reichsverweser alles unsterblich Schönen. Er errang Einfluß, weil er vom Staat bestellt wurde, sein Wissen und Meinen der Jugend mitzuteilen. So drangen die Ergebnisse einer unfruchtbaren Stilwissenschaft bis in die kleinste Werkstatt, ja bis zum Bauspekulanten, um dort in jedem Sinne gemein zu werden. Die tolle Fassadenornamentik der Großstädte, dieser Hexensabbat historischer Stilformen, ist eine Frucht der akademischen Stilwissenschaft.

Der Beamte. In früheren Jahrhunderten war der Baumeister ein Beamter ohne bestimmtes Mandat. Der Kirchenbaumeister des Mittelalters stand zur Kirche in einem unmittelbar oder mittelbar dienenden Verhältnis. War er später Baumeister einer Stadt oder eines Fürsten, so war er für die Dauer seiner Verpflichtung Stadtbeamter oder Hofbeamter. In den Bauhütten, als Zunftmeister war

er verpflichtet, über die Konventionen der Arbeit, über die Traditionen des Berufs zu wachen; er war verantwortlich für Gesellen, Lehrlinge und Mitarbeiter, auf dem Bauplatz und in der Werkstatt, er war der Obrigkeit verantwortlich, er war, auch ohne Titel, Gehalt und Bestallung, ihr Beamter, und war selbst Obrigkeit.

Als der moderne Architekt zum Unternehmer wurde, genügte diese latente Beamteneigenschaft nicht mehr; als das Gefühl der Verantwortung schwach wurde, war Kontrolle unvermeidbar. Wollten sich die Behörden aber auf ihre Kontrolleure verlassen, so mußten es eidlich verpflichtete Beamte sein, die zugleich Fachleute waren. Daraus ergab sich etwas nicht von vornherein Beabsichtigtes: wenn eine Regierung, vertreten durch ein Ministerium oder durch eine Körperschaft, Staatsgebäude brauchte, so übertrug sie naturgemäß diese Aufträge am liebsten ihren Baubeamten, weil sie dann sicher war, ihren Wünschen entsprechend bedient zu werden. Ihre Aufträge aber waren die begehrtesten, weil sie lukrativ, ehrenvoll und künstlerisch interessant waren. Ein Baubeamter zu werden, wurde darum das Ziel des Ehrgeizes; und das Ziel war nicht unerreichbar, weil die Zahl der Kontrollbeamten bei dem steigenden Bedürfnis bald nicht mehr zulange. Der Staat mußte daran denken, sich selber systematisch ein Geschlecht von Beamten heranzuzüchten, und er gründete zu diesem Zweck Schulen oder benutzte schon bestehende Hochschulen.

Die Stellung des Baubeamten war mit Vorrechten verknüpft. Vorrechte können nur verhältnismäßig wenigen zugute kommen. Darum mußte eine Auslese getroffen werden. Die Karriere mußte erschwert werden durch Examina über Kenntnisse, die sich abfragen lassen. Es wurden bestimmte Etappen festgesetzt. Zunächst wurde das Abgangszeugnis eines Gymnasiums verlangt, dann mußte der Studierende der Hochschule Prüfungen bestehen, um Regierungsbauführer und Regierungsbaumeister zu werden; der Baurat und Geheimrat konnte dann schon mehr ersessen werden. Zur Eignung empfahlen bestimmte Eigenschaften: Beamteneigenschaften. Die Folge mußte naturgemäß eine Bürokratisierung des Berufsgeistes sein. Die Vertreter des „höheren Bauфaches“ wurden eine Kaste

staatlich monopolisierter, pensionsberechtigter Architekten, die sich mandarinenhaft gegen die freien Architekten, gegen die von Nachfrage und Angebot lebende Wirtschaft und gegen das in Bauschulen ausgebildete „subalterne“ Bauhandwerk abschloß.

Was der Sprachgebrauch tadelnd akademisch nennt, ist im wesentlichen ein Werk der Stilgelehrten und der Baubeamten gewesen. Denn viele neue Bauaufgaben durften, um ihres sozialrevolutionären Charakters willen, vom Baubeamten nicht einmal anerkannt werden, weil er grundsätzlich konservativ sein mußte. So blieb das, was im Künstlerischen reformatorisch war, Außenseitern überlassen.

Der Handwerker. Im natürlichen Verlauf der Dinge wuchs der Handwerker einst zum Baumeister empor; Handwerk war die Grundlage alles Künstlerischen. Der Ratsmaurermeister, der Steinmetz- und Zimmermeister war auch der Ratsbaumeister. Von dem fruchtbaren Verhältnis des Bauhandwerks zur Baukunst erzählen die Bauhütten. Es gab Meister, Gesellen und Lehrlinge. Alle strebten zur Kunst und grüßten doch überall das Handwerk.

Als das Handwerk an Bedeutung verlor, war das Bauhandwerk am schlimmsten getroffen. Die Bauherren, die zumeist Bauspekulanten waren, bezogen Türen und Fenster für ihre Zinsbauten nun aus einer industriell mit Dampftrieb arbeitenden Großtischlerei. Der Auftrag wurde dem Bewerber erteilt, der am wohlfeilsten war oder der langfristigen Kredit geben konnte. Kam es zum Konkurs, was oft der Fall war, so mußte der kleine Handwerker, um das Seine zu retten, an Zahlungsstatt oft eine dritte oder vierte Hypothek nehmen. Und wenn diese bei der Subhastation ausfiel, war er nicht selten ruiniert. Die Arbeitsweise des Bauhandwerks war darauf eingestellt, schnell und wohlfeil zu arbeiten; das heißt, es wurde zur Pfuscharbeit gezwungen. Hand in Hand damit ging eine Spezialisierung der Handwerke. Es gab, zum Beispiel, Tischler für Türen, für Fenster, für Parkettfußböden, und Anschläger für die Schlösser und Scharniere; es gab Maurer und Putzer, Maler und Anstreicher, und die Maler waren wiederum aufgeteilt in Dekorationsmaler, Holzmaler, Lackierer, Schriftmaler usw. Der Architekt aber führte über diese Spezialisten nur obenhin die Aufsicht. Keiner

war wirklich Herr des Ganzen. Da es weder eine echte Baukunst noch ein gutes Bauhandwerk gab, war der vom Kapitalismus gewiesene Weg zur Bauindustrie geebnet. Doch auch dieser Weg wurde nicht konsequent beschritten.

Der Architekt ging nicht länger sinngemäß aus Handwerkerfamilien hervor; er kam vielmehr aus der Region höherer Schulbildung und dünkte sich für das Handwerk zu vornehm. Der Handwerker aber gelangte nicht mehr zur Kunst, weil ihm der Weg — durch die Voraussetzung des Abiturientenexamens — abgeriegelt war, er kam bestenfalls zum Kunsthandwerk, das heißt: zu einem Bastardberuf. Als die Berufseinheit zerriß, bildete sich ein Zwischenberuf: das moderne Kunstgewerbe. Es war ein Produkt des Kapitalismus, und wurde darum schnell zur Kunstindustrie; sein Vertreter war der Zeichner. Dieser empfing von zwei Seiten Aufträge: vom Architekten und vom Handwerker, war aber weder in der Architektur noch im Handwerk recht zu Hause. Auch dieses wirkte wieder verderblich zurück. Baukunst konnte das Handwerk nicht mehr werden, weil die Baukunst aufgehört hatte, Handwerk zu sein.

Der Künstler. Der Kunsttrieb mußte unter diesen Bedingungen entarten und formlos werden. Er verschwindet ja selbst in den ungünstigsten Verhältnissen nicht ganz. Da ein gültiges Objekt, worauf er sich hätte richten können, nicht vorhanden war, mußte er sich in das Subjekt zurückziehen: er wurde artistisch. Da ein Allgemeines nicht mehr meisterlich getan werden konnte, mußte versucht werden, ein Besonderes so zu tun, daß es mit etwas anderem nicht verwechselt werden konnte. Dieses führte zu erzwungener Originalität und zu einem forcierten Individualismus. Der Baumeister klassischer Epochen war stets bestrebt, sich dem groß Originalen seiner Zeit, dem allgemeinen Stilwillen einzuordnen; der moderne Architekt begann historische Bauformen ohne inneren Zwang zu wiederholen und strengte sich nur an, es in einer Weise zu tun, die ihm allein gehörte. Sein Ehrgeiz ging auf eine Manier, er wollte originell scheinen, da er nicht original sein konnte. Fehlten die Bauaufträge, so lebte die Begabung sich am Zeichentisch, im Atelier, auf dem Papier aus. Es trat eine willkürliche, genialisch sich gebärdende Entwurfsarchitektur in

Erscheinung. Bereits bei Friedrich Gilly und Schinkel begann es. Stadtpläne oder Großstadtkorrekturen von riesenhaften Ausmaßen wurden erdacht und Phantasiearchitekturen, die Wunschträume waren. Die Kosten spielten keine Rolle, da das meiste bestimmt war, romantische Idee zu bleiben. Die Phantasieergebnisse wurden dann in Ausstellungen gezeigt und gut aufgenommen, da solche poetischen Architekturfälle der Großmannssucht eines großkapitalistisch entflammten Geschlechts entgegenkamen. In diese Phantasiearchitektur hat sich das geflüchtet, was das religiöse Element der Baukunst genannt werden kann; es lebte sich dort der Wille derer aus, die zuviel Temperament hatten, um trocken Stilwissenschaft zu treiben oder sehr profane Forderungen zu befriedigen. Etwas von der großen baumeisterlichen Vorstellung hat sich hier erhalten; nur schwebt es im bodenlosen Raum.

*

Man sieht: nicht eine der Kräfte darf fehlen, wo ein Meister werden soll. Wird es dem Baumeister unmöglich gemacht, ein Herrscher über Ganzheiten zu sein, so muß er die Gartengestaltung dem Gärtner, die Innenausstattung dem Kunstgewerbler, die Konstruktion dem Ingenieur, die Grundrißbildung dem Spekulant und die Stilform der Mode überlassen. Durch einen charaktervollen Entschluß aber kann die notwendige Einheit nicht zurückgewonnen werden. Denn kein Architekt kann die notwendigen Voraussetzungen sozialer Natur schaffen, keiner hat Gewalt über das Geist gewordene Bedürfnis. Die Vorbedingung für das Dasein des Baumeisters, der seinen schönen Namen mit Recht führt, ist das, was mit dem Wort Kultur bezeichnet wird. Fehlt diese Vorbedingung, so ist der Baumeister eines der ersten Opfer. Er kann nicht ins Blaue hinein, und er kann auch nicht für die Zukunft schaffen, sondern nur für lebendige Gegenwart, für gestaltende, fortwirkende, das heißt, für sowohl reale wie auch idealisierte Bedürfnisse, und für Bauherren, die berechnete Vertreter solcher Bedürfnisse sind. Die Entartung des Baumeisterberufs war nicht persönliche Schuld, sondern ein geschichtliches Schicksal.

DIE ENTSTEHUNG DER GROSSSTADT

In den meisten Geschichtsbüchern über deutsche oder über europäische Baukunst wird das neunzehnte und das erste Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts grundsätzlich nicht anders behandelt als das Jahrtausend vorher: auch in der Neuzeit werden die begabten Künstler und die besten Bauwerke aufgesucht und beschrieben. Es wird so verfahren, obwohl die Geschichtsschreiber dabei mit zweierlei Maß zu messen nicht umhin können, weil die neueste Architektur unwillkürlich überbetont wird, weil der Produktion der nachklassizistischen Zeit ein zu breiter Platz eingeräumt und eine Wichtigkeit gegeben wird, die ihr nicht zukommt. Dieses geschieht, weil der Geschichtsschreiber die moderne Architektur zum Teil vor seinen Augen hat entstehen sehen und sie darum besonders gut kennt, und weil die moderne Architektur um dieser Aktualität willen nicht nur den Historiker, den objektiv Betrachtenden interessiert, sondern auch den Handelnden, den Wollenden, dessen Wertungen absichtsvoll sind. Unvermerkt verwandelt sich der sachliche Bericht in ein Plädoyer für oder wider. Wo Einheit der Beurteilung erstrebt wird, kann die Architektur der letzten hundert Jahre nicht an dem Riesenmaßstab gemessen werden, den uns die alten Meister in die Hand gegeben haben. Das Moderne ist zu klein für diesen Maßstab. Damit soll nicht behauptet werden, der menschliche Wert derer, die den Bauberuf ausüben, sei im neunzehnten

Jahrhundert plötzlich tief gesunken. Das Menschliche ist nicht geringer geworden, und die Bemühungen um das Meisterhafte bleiben ethisch hinter denen der Vergangenheit nicht zurück. Doch ist es Schicksal, daß dem Architekten in einer Weise, die nie ganz zu erklären sein wird, die Fähigkeit abhanden gekommen ist, der geborene Vertreter und bauliche Gestalter allgemeiner Lebensimpulse und gemeinsamer Bedürfnisse zu sein. Jeder moderne Architekt schafft isoliert. Dieses Vereinsamung kann ihn und sein Bauen in einer literarischen Weise interessant machen; immer aber verdammt sie ihn zum Experimentieren. Was der Auftrag der Zeit, der klare Wille einer Gemeinschaft dem Baumeister bedeuten, ist auf allen Seiten dieses Buches gesagt worden. Wäre es möglich, daß Baumeisterbegabungen des Mittelalters in den Jahrzehnten der modernen Gründerarchitektur hätten auferstehen können, so würden selbst sie nichts anderes, nichts Besseres haben tun können als das, was die namhaften Architekten unserer Zeit getan haben. Und umgekehrt: hätten unsere besten Architekten im Mittelalter gelebt, so würden sie ehrenvoll neben den Meistern jener Zeit bestanden haben. Nicht um ein persönliches Versagen handelt es sich, sondern um einen Wandel der Zeit, bei dem Grundbedingungen der Baukunst vernichtet worden sind.

Schinkel war der Letzte, dessen Gesinnungen und Fähigkeiten noch echt baumeisterlich genannt werden dürfen, der noch einem Gesamtwillen architektonisch Gestalt gegeben hat — wenn dieser Wille auch bereits eine Abstraktion war. Zu seinen Lebzeiten schon bereitete sich jedoch das elementare Ereignis vor, das in der Folge persönliche Meisterschaft und lebendige Stilbildung unmöglich gemacht hat: die Entstehung der Großstadt. Schinkel selbst hat die Fragwürdigkeit seines Philhellenentums und das Nahen des Chaos gefühlt, als er in dem industriell fortgeschrittenen England vor den neuen Gebilden großstädtischer Nutzarchitektur stand. Sieht man die deutsche Baugeschichte in weiteren Zusammenhängen, so läßt sich sagen, daß das Mittelalter eigentlich erst mit dem Barock und dem Klassizismus zu Ende gegangen ist. Danach begann etwas ganz Neues. Und es begann kulturell mit Vernichtung. In wenigen Jahr-

zehnten sind die Überlieferungen, ist die ursprüngliche Begabung, sind die Fähigkeiten architektonisch groß und einheitlich zu gestalten verlorengegangen; obwohl das gelehrte Wissen um die Baudenkmale der Vergangenheit stetig zugenommen hat. Die Architektur hat mit ruchloser Willkür alle historischen Stile nachgeahmt, hat alte Bauformen verantwortungslos auf moderne Zwecke übertragen, und hat sie dabei entweder akademisiert oder travestiert. Der Sinn für das Raum- und Flächenleben, für Form, Maß und Verhältnis ist den Bauenden so ganz abhanden gekommen, daß ein Architekt, dem nur noch ein schwacher Nachklang des Melodiösen gelungen war, schon als Meister angestaunt wurde. Was im Barock, ja noch zur Zeit des Klassizismus jeder Maurermeister gekonnt hatte, das blieb jetzt in einer geheimnisvollen Weise den auf Hochschulen wissenschaftlich gründlich ausgebildeten Architekten versagt. Die Menschheit war, fast über Nacht, unmusikalisch im räumlichen Empfinden geworden. Vor großen Bauwerken der Vergangenheit ist das Gleichnis geprägt worden, Baukunst sei gefrorene Musik. Überträgt man es auf moderne Großstadtarchitektur, so ließe sich von gefrorenem Lärm sprechen, in den sich hin und wieder ein paar schöne Klänge verirrt haben. Um Ersatz zu schaffen für das Verlorene, verfiel die Zeit auf Häufung, sie erstrebte das Massenhafte und setzte an die Stelle der Qualität die Quantität. Alles Bauen, das repräsentativ prahlende und das formlos nützliche, war erfüllt von rohem Materialismus.

Im Mittelalter ist das Bauen in seiner höchsten Form sakral gewesen; in der Barockzeit ist es weltlicher geworden, ist aber autoritär geblieben. Hier und dort wurden unabweisbare Bedürfnisse ins Geistige und ins Metaphysische erhoben. Dieses verklärte Bedürfnis fand legitime Vertreter in Bauherren, die Herrscher waren und eine Macht repräsentierten. Die Arbeit des Baumeisters war Dienst: Gottesdienst oder Herrendienst, in jedem Fall war es Dienst an einer Idee. Die Baumeister verherrlichten die Kirche oder den Staat wie im Auftrage der Zeit. In jedem Fall folgten sie einem kategorischen Imperativ. Nun läßt sich freilich sagen, die moderne Großstadtarchitektur hätte ebenfalls gedient. Sie hat aber weder dem Sakralen

noch der Staatsautorität, und sie hat in keiner Weise einer Idee von gleichnishafter Kraft gedient. Sie diente entweder nackter materieller Nützlichkeit oder bourgeoisen Großmannssucht; ihr Bauherr war nicht der Priester und nicht der Fürst, sondern ein Abstraktum: die selbstherrlich gewordene Geldmacht. Es ist ein seltsames Phänomen der Geschichte, daß in dem Augenblick, als die Baukunst künstlerisch versagte, die Bautätigkeit in der Großstadt ins Ungeheure gesteigert wurde. Auch läßt sich nicht ohne Bewunderung von der materiellen, wirtschaftlichen und technischen Arbeitsleistung, von der Organisation der Bauerschaft sprechen. Demgegenüber steht die Einsicht, daß diese umfangreiche Tätigkeit künstlerisch betrachtet nichts wert ist. Ein Bauoptimismus kam auf, wie Deutschland ihn noch nie erlebt hatte; doch war es ein Bauen ohne Meister. Es war keine Kirche mehr da, die Bauprogramme hätte geben können; denn im Eifer jungen naturwissenschaftlichen Erkennens verlernten die von der allgemeinen Volksbildung halb aufgeklärten Zeitbürger das Beten. Das religiöse Bedürfnis wurde konventionell und mit ihm wurde es die Kirche, die katholische sowohl wie die protestantische. Auch die Fürsten konnten Bauherren im Sinne der Barockzeit, die Stile nach Königsnamen benannt hatte, nicht mehr sein, sie konnten es nicht einmal mehr im Sinne eines Außenseiters wie Napoleon sein; sie wurden konstitutionell und hatten nur noch die halbe Macht. Die andere Hälfte hatte das Parlament. Die ganze Macht, die der Baukunst unentbehrlich ist, hatte keiner. Darum konnte der Baumeister nicht mehr mit dem Könige gehen. In Bayern wurde der letzte Versuch dieser Idealgemeinschaft unter der Regierung Ludwigs des Ersten gemacht; doch führte er nur zu einem akademischen Formalismus. Die Städte konnten ebenfalls nicht Auftraggeber sein, wie sie es im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert gewesen waren, denn die moderne Selbstverwaltung untergrub das einheitliche Regiment. Sie waren nicht, wie einst, in sich geschlossene Stadtwirtschaften, sondern wurden Mittelpunkte weltwirtschaftlicher Interessen. Das ließ sie formlos werden. Die Parteien regierten, und es gab so viele Sinne, wie es Köpfe gab. Entscheidend war, daß die Gesellschaftsformen sich auflösten. Die

Erbstände hatten sich überlebt, die Berufsstände bildeten keine feste soziale Gliederung, alle Angehörigen des Volkes wurden zu Staatsbürgern mit gleichen Rechten, Unterschiede — freilich sehr krasse Unterschiede — schuf nur das Geld: es entstanden Klassen von Besitzenden und Besitzlosen. Die Folge waren erbitterte Klassenkämpfe. Die wirkliche Herrschaft, wenn auch nicht immer die formale, lag in den Händen der Besitzenden: der Bürger. Sie aber waren nicht Autoritäten, die als Bauherren hätten angesprochen werden können.

Denn das Bürgertum herrscht auf die Dauer niemals gut. Es liefert dem Staat die besten Arbeiter; soll es aber fruchtbar für die Kultur tätig sein, so braucht es über sich eine konstruktiv denkende Autorität. Nun mag das Bürgertum jedoch seiner Eigenart nach die starke Autorität nicht dulden. Stets schwebt ihm ein Ideal von Freiheit vor, die Ungebundenheit ist, und die eben darum die Form in Frage stellt: die Form des Religiösen, die Kirche heißt, die Form des Sozialen, die Staat heißt, die Form des Geistigen und Künstlerischen, die Kultur heißt. Es liegt im Naturell des besitzenden Bürgers, daß er sich der Überzeugung ergibt, es ließe sich zugleich regieren und genießen. Sein Wesen ist eingestellt auf Arbeit und Genuß; in beidem vermag er nicht Maß zu halten. Der Bürger ist fleißig und unternehmend, er will zu etwas kommen, er ist nicht leicht zu entmutigen, und er verherrlicht die Arbeit bis zum Religiösen. Daneben will er Bildung, er fördert die Wissenschaft und die Kunst. Diese im besonderen wird ihm einesteils zum Religionsersatz und andernteils zum Genußmittel. Im Staatshause will der Bürger Ruhe, Sicherheit und Ordnung. Nach einer alles und alle umfassenden Kultur sehnt er sich nicht, um so mehr jedoch nach einer guten Sitten oder doch den Schein guter Sitten verbreitenden Zivilisation. Vor allem will er Verhältnisse, die ihm Erwerb und Bereicherung ermöglichen. Er ist der geborene Anwalt einer unbedingt herrschenden Geldmacht, er denkt in Vorstellungen von Kapital und Zins. In gewisser Weise sind Bürgermacht und Geldmacht identisch. Darum gilt auch von der Geldmacht, was vom Bürgertum gesagt wurde: auch sie ist nicht regierungsfähig, sie enthält einen sie selbst zersetzenden Stoff. Geldherrschaft gab es in Deutschland schon seit

dem vierzehnten Jahrhundert; bis zum neunzehnten Jahrhundert aber war sie stets regierungsfähigen Autoritäten untertan gewesen. Nachdem die Macht dieser Autoritäten gebrochen war – am sichtbarsten ist es in der großen Französischen Revolution geschehen –, waren die wohltätigen Hemmungen gefallen. Geldmacht regierte das neunzehnte Jahrhundert unumschränkt und wurde zu einer Weltanschauung. Sie hat die Arbeitskraft und die Fähigkeiten aller aufs höchste angespannt und entwickelt, hat die Güterproduktion ins Ungemessene gesteigert, hat Blütezeiten der Wirtschaft geschaffen und den Nationalwohlstand vermehrt; sie hat in den fernsten Erdteilen Absatzmärkte eröffnet und phantastische Hoffnungen auf dauernden Fortschritt erweckt; der sich an ihr entzündende Optimismus hat die Geburtenziffern steigen lassen, hat wahre Völkerwanderungen vom Lande in die Städte veranlaßt, hat in Deutschland aus kleinen Landstädten belebte Mittelstädte, und aus diesen volkreiche Großstädte und Weltstädte gemacht. Der Kapitalismus hat den Welthandel geschaffen, den Weltverkehr und die Industrie, er hat das Maschinenwesen ersonnen, angeblich um den Menschen die Arbeit zu erleichtern, in Wahrheit, um den Menschen der Maschine zu unterwerfen und ihn dadurch zu proletarisieren. Die Welt ist in einen Rausch der Arbeit und des Genusses versetzt worden; damit ist sie von Grund auf materialisiert und in der Folge demoralisiert worden. Es war eine einzige Jagd nach dem sogenannten Glück; nie war der Wohlstand größer und verbreiteter, niemals aber auch die Armut grausamer und lasterhafter. Mehr und mehr wurde die Mitte, wo die Urmächte des Lebens wohnen, leer; alles Leben spielte sich an der Peripherie ab. Das groß Unbedingte mußte sich überall Kompromissen fügen; wo Widersprüche drohend klafften, wurden sie mit Heuchelei zugedeckt. Aus allen diesen Gründen war die Zeit schöpferischer Symbole nicht fähig.

Kein Wunder, daß die am unmittelbarsten auf Symbole angewiesene Kunst, die Baukunst, versagen mußte. Es entstand die Großstadt mit der alten geschichtlichen Stadt im Kern, mit der aus Geschäftszentren gebildeten City, mit ausgedehnter Neustadt, weit ins

Land sich erstreckenden Vororten und Villenkolonien, mit Ringstraßen an der Stelle der alten Umwallungen, mit Ausfallstraßen, menschenvollen Proletarierquartieren, Industrievierteln und prahlerischen Westendgebieten; bei alledem aber entstand nicht ein einziges Gebäude, in dem die Kunst naiv und lauter zu Wort gekommen wäre. Diese Großstadt war wirtschaftlich-technisch eine Tat, nicht aber eine charaktervolle Form. In jedem Jahr wurden viele Kilometer neuer Straßen angelegt und bebaut, es wurde gut für Kanalisation, Wasserleitung, Gaszufuhr und Lichtleitung gesorgt, es wurden die Bedürfnisse der Notdurft so befriedigt, daß die Lösungen wie ein Komfort empfunden wurden. Was die Erfahrung des Fachmanns, des Technikers leisten, was bürokratisch verwaltungsmäßig erledigt werden konnte, war zureichend. Wo aber die bildende Phantasie hätte einsetzen müssen, da entstand das Fratzenhafte. Aktiengesellschaften, Kommissionen, Bankdirektorien, parteipolitisch zusammengesetzte Magistrate und profitlich rechnende Spekulanten können keine Bauherrenaristokratie bilden. Und wo der Bauherr versagt, da muß auch der Architekt versagen. Unter solchen Verhältnissen sind die modernen Regierungspaläste zu Mustern polytechnischer Stilabwandlungen geworden, haben unsere Museen und Börsen Formen antiker Tempel angenommen, haben die „Mietskasernen“ eine lächerliche Konkurrenz mit den Patrizierpalästen der italienischen Renaissance aufgenommen. Am schlimmsten wird es, wenn man das Wohnungswesen sozial betrachtet. Die Art, wie die Arbeiterbevölkerung von der Natur abgeschnitten, wie sie zusammengepfercht, um Gesundheit und reine Lebensfreude betrogen und demoralisiert wurde, hat die große Weltkrise nur um so schneller herbeigeführt, hat sie verschärft und der sozialen Erkrankung einen besonders böartigen Charakter verliehen.

Das neunzehnte Jahrhundert ist trotzdem nicht durchaus arm an Kunst gewesen. Die Lage hatte eine sehr entfernte Ähnlichkeit mit der im sechzehnten Jahrhundert. Nur spielte sich alles Künstlerische auf einer viel niedrigeren Plattform ab. Als das Gesamtkunstwerk des Barocks erschöpft war und auch das Pseudo-Gesamtkunstwerk des Klassizismus abgetan war, als damit die Architektur ihre

führende und sammelnde Rolle aufgeben mußte, kam es, wie schon vor dreihundert Jahren, zu einer Spezialisierung der einzelnen Künste. Die Kunst, die davon am meisten Nutzen hatte, war die Malerei. Im ganzen sank die Malerei freilich in ganz Europa auf das Niveau einer Publikumskunst, einer Unterhaltungskunst herab; es interessierte bald nur noch das Was der Darstellung, der Stoff, nicht mehr die Form. Diese Anspruchslosigkeit hat dem Jahrhundert die vielen Genre-, Anekdoten-, Historien- und Kriegsbilder beschert, die durchweg Illustrationen des ganz Alltäglichen und des ewig Banalen sind. Die Malerei verfiel in diesen Produkten und ebenso in den populären Landschaften, Stilleben und Bildnissen, dem photographisch Imitativen; es verschwand alles, was Stilcharakter, das heißt Wille zur Form ist; an seine Stelle trat eine unpersönliche Handwerksmäßigkeit und eine temperamentlose, flaue Objektivität. Eigentümlich aber war – und dieses ist eine neue Erscheinung –, daß neben der weitverbreiteten Publikumskunst, zuerst bekämpft und verhöhnt, eine gute Malerei von wenigen für wenige einherging. In der Stille und abseits vom Wege kam es zu einer Nachblüte der Malerei, die eine nicht kleine Zahl bleibender Werke hervorgebracht hat. Der Wert ist bezeichnet, wenn für Deutschland Maler wie Cornelius, Runge, Caspar David Friedrich, Waldmüller, Blechen, Leibl, Menzel, Liebermann, Feuerbach, Marées und Thoma genannt werden, wenn auf Zeichner wie Rethel, Busch, Oberländer und auch hier wieder vor allem auf Menzel verwiesen wird. Deutlicher noch wird, welche Sezessionskunst gemeint ist, wenn für die französische Kunst Namen wie Ingres, Géricault, Delacroix, Daumier, Corot, Courbet, Manet, Cézanne und Renoir angeführt werden. Diese Malerei – einige späte Bildhauer kommen hinzu – repräsentiert das Beste des bürgerlich-kapitalistischen Jahrhunderts, sie rettet dieses Jahrhundert gewissermaßen im Künstlerischen vor der Weltgeschichte. Deutschland hat einige Talente der Malerei besessen, die sich der Anlage nach – nicht objektiv dem Lebenswerk nach, denn dieses steigt und sinkt ja auch mit dem Niveau der Zeiten – den großen Malern des sechzehnten Jahrhunderts vergleichen ließen. Ein Menzel wäre dreihundert Jahre früher nicht

geringer gewesen als ein Holbein. Zur Baukunst jedoch stand diese Malerei überhaupt nicht mehr in irgendeinem Verhältnis; im Gegenteil, sie hatte sich fast feindlich von ihr getrennt. Selbst die Skulptur hatte schließlich mit der Architektur nichts mehr zu schaffen. Die Absonderung und Vereinzelung der Künste war vollkommen. Ohne daß aber ein Zustand geschaffen werden konnte, der etwa dem der holländischen bürgerlichen Malerei im siebzehnten Jahrhundert entsprochen hätte. Dieses verhinderte die innere Zuchtlosigkeit des modernen Bürgers; die wahrhaft gute Malerei mußte stets auf einem Nebenwege einhergehen.

*

An ernsten Anstrengungen, das Chaotische der Großstadtarchitektur zu überwinden, hat es nicht gefehlt. Doch waren diese Anstrengungen von vornherein zu einem nur halben Gelingen verurteilt, schon bevor sie begannen. Herrschfähige und ausdauernde Formen der Baukunst haben zu allen Zeiten und überall von oben herab nach unten gewirkt, das heißt, sie sind im Sakralen und Repräsentativen ausgebildet und sekundär dann auf den Profanbau angewandt worden. Die modernen Reformer aber gingen — es blieb ihnen nichts anderes übrig — vom Profan-Zweckhaften, von der Prosa des Nützlichen aus, und hofften, eines Tages zum Repräsentativen und wohl gar zum Sakralen emporsteigen zu können. Dieser Weg zeugt von ehrlicher Gesinnung, mußte sich aber nach den ersten Schritten in der Wildnis der Zeit verlieren; aus dem Samenkorn kann nur ein Baum entstehen, wenn dessen Formenfülle geheimnisvoll schon im Keim enthalten ist.

Da das Eisen als Baumaterial nun vielfach Verwendung fand, konnte es nicht fehlen, daß fortschrittlich gesinnte Architekten hoffnungsfreudig gleich von einem neuen Eisenbaustil sprachen. Obwohl in diesem Augenblick schon der Ingenieur Herr der Eisenkonstruktion geworden war, der sich um Fragen der Form wenig kümmerte. Sempers Theorie wirkte nach, als der Glaube aufkam, es ließen sich neue Stilformen allein aus neuem Material gewinnen. Der Widerspruch gegen die charakterlosen Stilimitationen — es gab

in der ersten Zeit sogar Säulen mit jonischen Kapitellen aus Eisen — wirkte mit. Die Naturalisten der Architektur gerieten in ein Extrem. Sie ließen vereinfachte Eisenkonstruktionen durch sich selbst wirken, sie erfreuten sich der Ehrlichkeit der Gerüst- und Gerippeformen und gaben sich der Illusion hin, Ehrlichkeit genüge zum Entstehen einer neuen Formenwelt. Nahrung fand diese Illusion an den unzweifelhaft starken Wirkungen, die von mächtigen Eisenbrücken und Eisentürmen, von Bahnhofshallen und weitausgreifenden Kranformen ausgehen können. Das Präzise, Logische und sichtbar zweckmäßig Konstruierte des Eisenbaues wurde mit Kunstwirkung verwechselt. Dabei wurde gern des jungen Goethe Wort zitiert, die Kunst sei lange bildend, ehe sie schön ist. Schnell zeigte es sich aber, daß die Ingenieurrechnung etwas grundsätzlich anderes ist als die künstlerische Rechnung der Phantasie, daß das Eisen immer nur ein Gerippe geben kann, niemals auch den Körper. Das menschliche Skelett wird, um seiner wunderbaren Zweckmäßigkeit willen, bewundert; die Empfindungen für das Organische und für das Schöne aber kann nur der Körper mit seinen Muskeln, seinem Fleisch, seiner Haut, in all seiner sinnlichen Fülle auslösen. Die Reformer mußten zu der uralten Architekturlehre zurück, daß alle Baukunst eine Masse voraussetzt, die sich tektonisch-kubisch fügen läßt und die plastisch modelliert werden kann. Bezeichnend ist, daß architektonisch am besten jene Eisenkonstruktionen wirken, die im ersten Anfang entstanden, die noch mit den klassizistischen Traditionen zusammengetroffen sind. Es gibt Gebilde aus Stein, Glas und Eisen, Industriepaläste, Bahnhöfe usw., die um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts entstanden sind, und denen eine gewisse architektonische Wirkung nicht abzusprechen ist. Sie haben noch Körper, enthalten bündige Flächen und wirken darum in der Landschaft als Massen. Diese Bauwerke sind Kompromisse. In dem Augenblick aber, als das Kompromiß aufgegeben wurde, als die Konstruktion konsequent gezeigt wurde, als die Eisenbauten ins Körperlose gerieten, als sie von den Traditionen des Steinbaues nichts mehr wissen wollten, wurde es offenbar, daß alle Hoffnungen voreilig gewesen waren.

Dennoch wirkte diese neue Ehrlichkeit in einem übertragenen Sinne auf den Steinbau zurück. Ihr verdankt die neue Zeit die sachlich guten Warenhäuser, die Geschäftsgebäude, Fabriken und Industrieanlagen, denen eine gewisse naturalistische Wucht eigen ist. Da die Wirtschaft übermäßig wurde, forderte sie die große Dimension. Schmucklosigkeit, Einfachheit, Sachlichkeit und große Dimension sind in ihrem Verein aber in einer gewissen primitiven Weise formbildend gewesen. Über das rein Zweckmäßige hinaus veranschaulichen diese Architekturformen wirtschaftliche Kraft, sie berühren wenigstens das Gleichnishafte. Dieser Nutzbaustil ist eine Art moderner Halbkunst. Es ist darin ein Kolossaltrieb enthalten, jener Trieb, der in Nordamerika die Wolkenkratzer gebaut hat. Dieser Kolossaltrieb ist charakteristisch für die Großstadt, für die Weltstadt überhaupt. Er ist auch bezeichnend für das vorläufige Ende einer jahrtausendalten Baukultur. Das Rom der Cäsaren wurde von ihm ebenfalls beherrscht. Um aber zu ermessen, wie weit unsere Zeit hinter jener altrömischen Epoche zurückstehen muß, mag man moderne Kolossalbauten mit den altrömischen Bädern und Theatern vergleichen.

Auch von der künstlerischen Einzelform aus wurde eine Reform versucht. Die Experimente, die in den letzten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts begannen, sind unter dem Namen Jugendstil zusammengefaßt worden. Die Bewegung begann in England, wurde in den Niederlanden aufgenommen und in Deutschland weitergeführt. Ihre Vertreter waren nicht Berufsarchitekten, sondern Maler und Kunsthandwerker. Die revolutionäre Tätigkeit begann innerhalb des Kunstgewerbes – auch hier dem Worte Sempers folgend, eine Erneuerung der architektonischen Künste könne nur vom Kunsthandwerk ausgehen –, ja sie begann noch spezieller mit dem Ornament, hatte aber die Tendenz, über Handwerk und Industrie zur Architektur zu gelangen. Instinkt und Talent waren beteiligt. Das erste war eine Abkehr von der Imitation historischer Stile, was aber nicht ausschloß, daß die neue Form sichtbar barocken Überlieferungen verbunden war. In den Ornamenten des Jugendstils war eine intellektuelle Lust an der Motivierung, eine Freude am

linear Ausdrucksvollen und an der Abstraktion, die an das achtzehnte Jahrhundert erinnern. Als die Bewegung die Kunsthandwerke und die Architektur gewonnen hatte, glich sie einem Vorstoß; das Wort vom „Neuen Stil“ war nicht nur Phrase. Es kam zu den ersten ernsthaften Auseinandersetzungen zwischen Handwerk und Industrie, zwischen Handarbeit und Maschinenarbeit; es wurde eine Versöhnung angebahnt, um die Feindschaft zu beseitigen, womit die kunsthandwerkliche und die technische Form sich noch gegenüberstanden: die Formen des Autos, der Flugzeuge, der technischen Apparate wurden künstlerisch anerkannt, man entdeckte neu die Leistungsform und stand mit dieser Erkenntnis mitten im modernsten Leben. Dennoch arbeitete die Bewegung auf zu schmäler Grundfläche. Sie wandte sich nur an eine verhältnismäßig kleine Schicht der kapitalistischen Gesellschaft, sie kam nie ganz von der Luxusform los. Und sie endigte im Kompromiß. Talente zweiten Ranges gewannen die Oberhand. Gar zu geschwind wurde architektonisch wieder etwas Komplettes erstrebt; die Folge war, daß man, auf dem Wege über den Jugendstil, zu einem modern aufgefrischten Biedermeier zurückkehrte. Dem heftig ausbrechenden Prinzipienkampf machte der Weltkrieg dann ein Ende.

Nach dem Kriege sind nicht die Formen, wohl aber Tendenzen des Jugendstils aufgenommen worden. Es wurden reine Grundformen, ohne historischen Bezug, ohne jeden Schmuck erstrebt. Eine neue Generation von Architekten arbeitete streng konstruktiv, sie suchte die Form der Funktionserfüllung, und sie dachte insofern konsequent städtebaulich, als sie alle Architekturen – Geschäftshäuser, Hochhäuser und vor allem den Siedlungsbau – in großen zusammenhängenden Massen plante, als sie an Stelle des Städtebaues sogar die regionale Landplanung setzte. Ein soziales und uniformes Bauen kam auf, in dem der Wille zur Nüchternheit unverkennbar ist. Mit dem Kunstgewerblichen hat diese neueste großstädtische Architekturform gebrochen. Die einzelnen Häuser sind wie gleichartige Zellen eines noch größeren Stadtkörpers, die einzelnen Wohnungen bedeuten dasselbe für die Häuser, und die einzelnen Zimmer werden ebenfalls mehr und mehr der Willkür entzogen, weil architekto-

nische, das heißt fest eingebaute Möbel das bewegliche Umzugsgut langsam verdrängen. Häuser werden normalisiert, es werden industrielle Verfahren beim Bau angewandt, es siegt die technische Form der Industrie über die architektonische Form der Kunst.

Der Weg zu einer charaktervoll kantigen Profanarchitektur der Großstadt ist damit beschritten. Den Anstoß gab die Wohnungsnot nach dem Kriege; die ersten Ergebnisse fordern die Kritik heraus, zwingen aber zum Aufmerken. Die Vorzüge sind mehr sozial-moralischer als künstlerischer Natur. In großen Umrissen zeigt sich das Schaubild einer neuen Großstadt; Anzeichen einer Baukunst im Sinne der Meister aber zeigen sich nicht. Sie können nicht da sein, denn die Form, die Symbol ist, die Jahrtausende überdauert, kann nur von zweckfreier Kraft geschaffen werden und sich dann zum Zweckhaften herablassen, sie kann nicht im Profanen werden und sich dann stetig nach oben entwickeln.

*

Hier halten wir an. Was noch gesagt werden könnte, müßte den sicheren Boden geschichtlicher Anschauung verlassen, es müßte sich vorführend mit den Fragen der Zeit und der Zukunft beschäftigen. Das aber ergäbe ein anderes Buch. Die Betrachtung des Weges, der den deutschen Baumeister durch ein Jahrtausend und durch Triumphstraßen von Meisterwerken geführt hat, findet hier vorläufig ein Ende.

Will der Leser, auf Grund des Vorgetragenen, Kommendes vorausdenken, so möge er sich grundsätzlich dieses vor Augen halten: Nichts kann im nationalen Sinne wirklicher sein als das, was unsere Baumeister geschaffen haben; es konnte aber national wirklich nur werden, weil es am weitverzweigten Baume der europäischen Kultur gewachsen ist. Alles Große stammt von einem Großen ab. Aus der Antike erwuchs die frühchristliche und die romanische Kunst, die deutsche Gotik ist der französischen verpflichtet, die deutsche Renaissance und der deutsche Barock sind von Italien, Frankreich, den Niederlanden und England beeinflusst, der deutsche Klassizismus ist eine Spielart des europäischen Klassizismus, die Entartung

der Baukunst im neunzehnten Jahrhundert war eine europäische Erscheinung, und auch die neuesten Bestrebungen sind einander in allen großen Ländern Europas verwandt. Die Geschichte eines Jahrtausends lehrt, daß keine Nation ihr Schicksal kulturell vom großen europäischen Schicksal ablösen kann; die Schicksalsgemeinschaft ist unlöslich geworden, sie ist nicht zu sprengen. Sie aber ist es in Wahrheit, die die einzelnen Völker kulturell und künstlerisch selbständig macht; denn wie nicht Willkür dem Individuum Gestaltungskraft gibt, so macht sie auch Völker nicht schöpferisch; dieses tut hier und dort nur eine freie Willensgebundenheit, in der Wollen und Sollen eines ist. Eine neue Baukunst, die wieder wahrhaft Kunst sein und große Meister erziehen könnte, wird nur aus europäischem Lebensgefühl hervorgehen und in den einzelnen Nationen dann wirklich werden. Nur das im Seelischen ganz Unbedingte kann der Baukunst neue Antriebe, neue Inhalte, neue Formen geben. Dieses groß Unbedingte braucht zum ersten einen kontinentalen Raum, es will zur Angelegenheit einer Menschheit werden; und es braucht zum zweiten lebendiges Volkstum, um sich organisch vielfältig zu vollenden.

PERSONEN- UND ORTSVERZEICHNIS

- Aachen**, Palastkapelle 25
Altdorfer, Albrecht 113
 —, Erhard 116
Altenburg, Stift 167
Amiens 89, 98
Antonius van Obbergen 130
Arnold, Meister 94
Asam, Brüder 149, 168 ff.
 —, Cosmas Damian 169
 —, Egid Quirin 169
Aschaffenburg, Schloß 120
Augsburg, Fuggerkapelle 115
 —, Rathaus 118, 131
 —, Zeughaus 118
 —, Gymnasium 118
 —, Heiligengeistspital 118
August der Starke, König 155

Bähr, Georg 158
Bahr, Baumeisterfamilie 129
 —, Jakob 120, 129
 —, Nikolaus 129
Baldung, Hans 113
Bamberg, Otto von 29, 53
Bamberg, Dom 37, 55
Banz, Klosterkirche 177
Barelli, Agostino 169
Bauschule, Hirsauer 33, 44
Beheim, Baumeisterfamilie 94

Benedikt, Orden des Heiligen 33, 44, 143
Benno, der Schwabe 30, 53
Bentheim, Lüder von 118, 122, 132
Bernward, Bischof von Hildesheim 29, 48
Berwart, Blasius 127
 —, Martin 127
 —, Blasius d. J. 127
Berlin, Schloß 153, 154
 —, Adelspaläste 182
 —, Opernhaus 183
 —, Forum Fridericianum 184
 —, Universität 184
 —, Kirchen auf dem Gendarmenmarkt 186
 —, Königskammern 192
 —, Brandenburger Tor 194
Böblinger, Meister Hans d. Ä. 91
 —, Hans 91
 —, Matthäus 91
 —, Marx 91
 —, Lux 91
 —, Dionysius 91
Böhme, Martin 155
Boumann, Johann 184, 185
 —, Georg Friedrich 184
Braunschweig, Burg 57
 —, Gewandhaus 122

- Bremen, Rathaus 118
 —, Essighaus 122
 —, Kornhaus 122
 Breslau, Universitätskirche 167
 Brieg, Schloß 120, 129
 Bruchsal, Schloß 179
 Brühl, Schloß 179
 Bühler, Johannes 25
 Burgkmair, Hans 113
 Büring, Johann Gottfried 185
 Bürklin, Friedrich 199
 Burnacini, Ludovici Ottavio 160
 Busse, Karl Ferdinand 198

 Carlone, Künstlerfamilie 161
 Carotti, Francesco 161
 Chiavary, Gantano 158
 Cluny 33
 Colin, Alexander 121
 Corvey 24
 Cranach, Lukas d. Ä. 113
 Cuvillies, François 173

 Danzig 129, 130
 —, St. Marien 103
 Dehio, Georg 29
 Dientzenhofer, Kilian Ignaz 176
 —, Georg 176
 —, Johann 176, 177
 Dietmayr, Abt Berthold 166
 Dietrich, Wendel 116
 Dietterlin, Wendel 125
 Dietzte, Markus Konrad 157
 Dinkelsbühl 83
 —, Deutsches Haus 121
 —, St. Georgen 101
 Doberan, Zisterzienserkirche 103
 Dominikaner, Orden der 67
 Dresden 155, 158, 200
 Dürer, Albrecht 113
 Dürnstein, Kloster 167

 Eckhart, Meister 70
 Effner, Josef 173
 Eichstädt 119
 Einhard 23, 24

 Engel, Andreas 92
 —, Konrad 92
 Ensingen, Meister Ulrich 89, 90
 —, Kaspar 90
 —, Matthäus 90
 —, Matthias 90
 Eosander von Goethe, Johann Friedrich 154
 Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm von 192
 Erfurt, Dom und Severinikirche 161
 Erwin von Steinbach (von Straßburg) 88
 Eßlingen, Frauenkirche 90, 91
 Eugen, Prinz von Savoyen 165

 Feuchtmayr, Johann Michael 172
 —, Josef Anton 172
 Fischer, Johann Michael 171
 Fischer von Erlach, Bernhard 149, 159ff.
 —, Josef Emanuel 162
 Florian, Stift St. 167
 Franke, Paul 115, 128
 Frankreich, Romanik und Gotik in 61, 102
 —, Barock in 142
 Franziskaner, Orden der 67
 Freiberg i. Sa. Goldene Pforte 37
 Freiburg i. Br., Münster 96, 97
 Friedrich der Großmütige 127
 Friedrich I von Preußen 152
 Friedrich II, der Große 139, 181, 182
 Friedrich Wilhelm I 155, 181
 Friedrich Wilhelm II 186, 192
 Friedrich Wilhelm III 197
 Fulda 24
 —, Abteikirche 177
 Fürstenberg, Fürstbischöfe von 176

 Gabrieli 161
 Gallen, St., Klosterplan 31
 Ganghofer, Jörg 93
 Gärtner, Friedrich von 198
 Gelnhausen 57

Gerard, Magister 89
 Gerlach, Meister 95
 Gerlach, Philipp 155, 182
 Gernrode, Stiftskirche 47
 Gilly, David 194
 —, Friedrich 194
 Gontard, Karl Philipp Christian von
 185, 186
 Görlitz, Bürgerhaus 121, 122
 Goslar, Kaiserhaus 46, 57
 Göttweig, Stift 165
 Grohmann, Nickel 128
 Grünewald, Matthias 113
 Größau, Klosterkirche 167
 Güstrow, Schloß 129

 Hainhofer, Philipp 126
 Halberstadt 37
 Halle, Frauenkirche 128
 Hansa 69
 Hartenfels (Torgau), Schloß 127, 128
 Hasenauer, Karl von 200
 Heidelberg, Schloß 121
 Heidenreich, Erhard 93
 —, Ulrich 93
 Heilbronn, St. Kilian 115
 Heinrich IV, Kaiser 53
 Heinzelmann, Konrad 94
 Henriette Adelaide, Kurfürstin 169
 Hersfeld 24
 Hesse, Ludwig Ferdinand 198
 Hieber, Hans 93, 127
 Hildebrandt, Lukas von 149, 158,
 159ff., 177
 Hildesheim, St. Michael 47
 —, St. Godehard 47
 —, Knochenhauer Amtshaus 121
 —, Wedekindsches Haus 122
 Hirsauer Bauschule 33, 44
 Hitzig, Friedrich 198
 Hofmann, Nickel 117, 128
 Holbein, Hans d. J. 113
 Holl, Elias 118, 119, 124, 125, 130,
 131
 —, Hans 131

Hültz, Johannes 90, 96
 Huß, Johannes 71

 Ingelheim 26
 Italien, Barock in 142

 Jesuiten, Orden der 143
 Johannes von Straßburg 89
 Johann Wilhelm von der Pfalz 175
 Joseph I, Kaiser 161
 Jussow, Heinrich Christian 193

 Karl der Große 16, 26
 Karlsruhe 200
 Kassel 193
 —, Schloß Wilhelmshöhe 193
 Klenze, Leo von 198
 Knobelsdorff, Wenzeslaus von 149,
 181ff.
 Köln, St. Maria im Kapitol 50
 —, Apostelkirche 50
 —, St. Gereon 50
 —, Dom, 64, 89, 97, 98
 —, Rathaus 118
 Königsberg, Schloß 127
 Konstantin der Große 19
 Kramer, Hans 129
 Krebs, Konrad 127
 Kun, Hans 90

 Lampe, Hans 122, 132
 Landshut, St. Martin 100
 Langhans, Karl Gotthard 193
 Laon 56
 Leipzig, Rathaus 118
 Leopold I, Kaiser 160
 Leopold, Friedrich Franz, von An-
 halt-Dessau 192
 Liechtenstein, Fürsten von 161
 Limburg, Dom 54
 Lorsch 24
 Lotter, Hieronymus 125
 Lübeck, Marienkirche 103
 Luchesi, Filippo 160
 Ludwig Wilhelm, Markgraf 175
 Luther, Martin 71

- Magdeburg 37
 Mainz, Dom 54
 Manger, Heinrich Ludwig 185
 Mannheim, Residenzschloß 175
 Maria Laach, Klosterkirche 52
 Marienburg 83, 104
 Martinelli, Domenico 161
 Martin von Diessen 91
 Maulbronn, Kloster 31
 Max Emanuel, Kurfürst 169
 Meinwerk, Bischof 48, 49
 Melk, Kloster 166
 Mergentheim 127
 Merseburg, Rathaus 128
 München, Frauenkirche 93, 100
 —, Michaelskirche 116
 —, Johannes Nepomukkirche 170
 —, Nymphenburg 173
 —, Residenz 173
 —, Preysingpalais 173
 —, Residenztheater 173
 Münster, Dom 49
 —, Schloß 181
 —, Erbdrostenhof 181
 Münzgenast, Josef 167
 Naumburg, Dom 37, 55
 Nassau, Grafen von 175
 Nering, Johann Arnold 152
 Neumann, Balthasar 149, 174ff.
 —, Franz Ignaz 180
 Niuron, Bernhard 129
 Nördlingen 83, 101
 Nürnberg, St. Lorenz 100
 —, St. Sebald 100
 —, Frauenkirche 100
 —, Rathaus 119, 120
 Oberzell (Reichenau) 25
 Odo von Metz 25
 Orth, August 198
 Otto von Bamberg 29, 53
 Paderborn, Abdinghofkirche 48
 —, Dom 48
 —, Bartholomäuskapelle 49
 —, Rathaus 117
 Parler, Baumeisterfamilie 91
 —, Heinrich d. Ä. 91
 —, Peter 92
 Permoser, Balthasar 156
 Persius, Ludwig 198
 Petersburg, St. 154
 Pommersfelden 164
 —, Schloß 177
 Pöppelmann, Matthäus 149, 151, 155ff.
 Potsdam, Sanssouci 184
 —, Stadtschloß 184
 —, Stadthäuser 184
 —, Neues Palais 185
 —, Communs 186
 —, Marmorpalais 186
 Prag 92, 167
 Prandtauer, Jakob 166, 167
 Prenzlau, St. Marien 103
 Preußen, Ordensburgen 83
 Quedlinburg, Schloßkirche 47
 Rauch, Christian 26
 Ravenna 25
 Regensburg, Dom 93, 99
 —, Kapelle „Zur schönen Maria“ 115
 Rehden, Ordensburg 83
 Rehrer, Peter 175
 Rheinsberg, Schloß 183
 Riedinger, Georg 120, 132
 Riff (Rivius) Walter 124
 Rohr, Klosterkirche 170
 Roritzer, Baumeisterfamilie 92
 —, Wenzel 92
 —, Konrad 92
 —, Matthäus 93
 —, Wolfgang 93
 Rostock, Marienkirche 103
 Rothenburg o. T., Rathaus 117
 Rudolf, Meister 29, 89
 Ry, Louis de 193
 Salzburg 162
 Schickentantz, Hans 120
 Schickhardt, Heinrich 125

- Schinkel, Karl Friedrich 191, 195ff.,
213
Schlaun, Johann Konrad 176, 181
Schleißheim, Schloß 173
Schlesien 167
Schlüter, Andreas 149, 151ff.
Schmidt, Johann Georg 159
Schoch, Johannes 121 (auch Hans
Schock 132)
Schönborn, Friedrich Karl von 164,
176, 178
—, Lothar Franz von 176, 177
—, Johann Philipp von 176
—, Damian Hugo von 176
—, Franz Georg von 176
—, Philipp Franz von 176
Schönbornkapelle, Würzburg 180
Schönbrunn bei Wien 162, 163
Schweikhardt, Erzbischof Johann 120
Schweinfurt, Rathaus 117, 128
Schwerin, Schloß 129
Seitz, Johann 180
Semper, Gottfried 200
Sobieski, König 152
Soest, St. Patroklus 48
Sonnin, Ernst Georg 159
Speklin, Daniel 125
Speyer, Domkrypta 37
—, Dom 52
Starke, J. G. 157
Stefan, Meister 91
Steinbach (Odenwald) 24
Steindl, Matthias 167
Stengel, Friedrich Joachim 176
Stettenheimer, Hans 94
Strack, Johann Heinrich 198
Stralsund, St. Marien 103
—, St. Nikolai 103
Straßburg, Münster 37, 89, 90, 95, 96
Stüler, Friedrich August 198
Stuttgart, Schloß 120
Sustris, Friedrich 115

Thorn 83
Thun, Ernst Graf 162
Torgau (Schloß Hartenfels) 127, 128

Tretsch, Albrecht 127
Trier, Dom 51
—, Antike Bauten 51

Ulm, Münster 89, 90, 98, 99
Unger, Georg Christian 184

Vernukken, Wilhelm 118
Vierzehnheiligen, Wallfahrtskirche
180
Villard de Honnecourt 86
Viscardi, Giovanni Antonio 180

Waesemann 198
Warschau 157
Wartburg 46, 57
Wechselburg 37
Weidmann, Leonhard 117
Weinbrenner, Friedrich 200
Welsch, Maximilian 177
Weltenburg, Klosterkirche 171
Wien, St. Stephan 99
—, Karlskirche 162
—, Hofburg 163
—, Palastbauten 163
—, Belvedere 165
—, Bauten am Ring 200
Wies-Kirche 172
Wilhelmshöhe, Schloß 193
Willibaldsburg (Eichstädt) 119
Wismar, St. Marien 103
—, St. Jürgen 103
—, St. Nikolai 103
—, Fürstenhof 116
Wolf, Jakob 132
Wolfenbüttel, Marienkirche 115, 116,
128
Wörlitz, Schloß 192
Würzburg, Residenz 178, 179
—, Käpple 180
—, Schönbornkapelle 180

Zimmermann, Domenikus 149, 172
Zisterzienser, Orden der 33, 44
Zucalli, Enrico 169

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

	gegenüber Seite
1. Aachen, Palastkapelle Karls des Großen	16
2. Kloster Lorsch, Michaels-Kapelle, Südwestansicht	17
3. Gernrode, Stiftskirche, Nordwestansicht	28
4. Hildesheim, Klosterkirche St. Michael. Mittelschiff	29
5. Soest, Turm des Domes St. Patrocli von Nordwest	32
6. Münster, Dom. Das Innere vom nordwestlichen Querschiff ge- sehen	33
7. Münster, Dom. Teil der Vorhalle	36
8. Köln, St. Gereon, von Süden gesehen	37
9. Maria Laach, Abteikirche, von Norden gesehen	40
10. Speyer, Gesamtansicht des Doms von Nordwest	41
11. Limburg, Dom. Ansicht von der Lahnbrücke (nordwest)	44
12. Bamberg, Dom. Der Ostchor von außen	45
13. Bamberg, Dom. Blick in den Ostchor	48
14. Freiberg i. Sa., die Goldene Pforte der ehem. Frauenkirche	49
15. Straßburg, Münster. Blick in den Chor	56
16. Wartburg, Teil des Landgrafenhauses, von Nordwest gesehen	57
17. Straßburg, Münster. Gesamtansicht von Südwest	64
18. Straßburg, Münster. Teil des Turms von der Plattform gesehen	65
19. Köln, Dom. Blick vom Chor durch das Mittelschiff	68
20. Ulm, Münster. Westansicht über den Dächern	69
21. Nürnberg, Liebfrauenkirche am Hauptmarkt	76
22. Erfurt, Dom und Severikirche	77
23. Freiburg i. Br., Münster, Nordwestansicht über den Dächern	80

	gegenüber Seite
24. Landshut, „Altstadt“ mit Rathaus und St. Martin	81
25. Danzig, Marienkirche vom Rathhausturm gesehen	84
26. Stralsund, Nikolaikirche. Südwestansicht	85
27. Greifswald, Marienkirche. Vom Marktplatz gesehen	92
28. Prenzlau, Marienkirche. Nordostansicht	93
29. Breslau, Rathaus	96
30. Thorn, Rathaus	97
31. Frankfurt a. M., Rathaus am Römerberg	104
32. Wismar, der Fürstenhof. Teil der Straßenfront	105
33. Heidelberg, Schloß. Ottoheinrichsbau	108
34. Aschaffenburg, Schloß. Ansicht vom Main	109
35. Paderborn, Rathaus. Ansicht vom Rathausplatz	112
36. Rothenburg o. T., Rathaus, vom Marktplatz gesehen	113
37. Bremen, Rathaus. Fassade am Markt	120
38. Nürnberg, Rathaus. Vorderfront	121
39. Hildesheim, das Wedekindsche Haus (rechts) und das gotische „Tempelhaus“ (links) am Altstädter Markt	128
40. Braunschweig, Gewandhaus. Der Giebel der Ostfront	129
41. Augsburg, Rathaus (von Elias Holl). Ansicht von Nordwest ...	132
42. Andreas Schlüter, das Schloß in Berlin. Detail der Fassade am Lustgarten	133
43. Andreas Schlüter, das Schloß in Berlin. Der östliche Hof	140
44. Matthäus Pöppelmann, der Zwinger in Dresden. Wallpavillon .	141
45. Johann Bernhard Fischer von Erlach, Palais Prinz Eugen (jetzt Finanzministerium) in Wien	144
46. Johann Bernhard Fischer von Erlach, die Hofbibliothek in Wien	145
47. Lukas von Hildebrandt, das Obere Belvedere in Wien. Parkseite	160
48. Lukas von Hildebrandt, das Untere Belvedere (Kasino) in Wien. Parkseite	161
49. Jakob Prandtauer, Stift Melk. Ansicht von der Donau	164
50. Grüßau i. Schlesien, Klosterkirche. Westansicht	165
51. Gebrüder Asam, Johann-Nepomuk-Kirche in München	172
52. Johann Michael Fischer, Benediktinerkirche in Ottobeuren. Auf- bau über dem Taufstein	173
53. Bamberg, Rathaus	176
54. Johann Dientzenhofer (?), Klosterkirche Banz. Gesamtansicht	177
55. Balthasar Neumann, Residenz in Würzburg. Mittelpavillon der Gartenfront	182

	gegenüber Seite
56. Balthasar Neumann, Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen. Blick zur Orgel	183
57. Philipp Gerlach, Garnisonkirche in Potsdam. Ansicht vom Lustgarten	184
58. Wenzeslaus von Knobelsdorff, Säulengang der Terrasse des Schlosses Sanssouci	185
59. Karl Philipp Christian von Gontard, Turm der französischen Kirche auf dem Gendarmenmarkt in Berlin	186
60. Karl Gotthard Langhans, Brandenburger Tor. Ostseite, von Norden gesehen	187
61. Friedrich Wilhelm v. Erdmannsdorff, Schloß in Wörlitz	192
62. Wilhelmshöhe, Blick vom Park auf das Schloß	193
63. Johann Heinrich Gentz, Alte Münze in Berlin	200
64. Karl Friedrich Schinkel, Entwurf eines Warenhauses für Berlin	201
65. Karl Friedrich Schinkel, Entwurf eines Gebäudes der Staatsbibliothek für Berlin	201

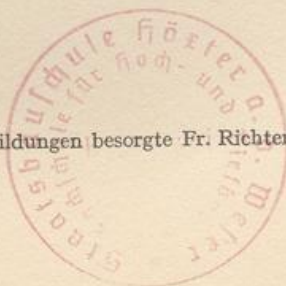
BILDERNACHWEIS

Aufnahmen der Staatlichen Bildstelle, Berlin: 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 32, 39, 40, 41, 42, 43, 50, 51, 53, 56, 57, 59, 60
 Aufnahmen der Sächsischen Landesbildstelle, Dresden: 33, 35, 36, 37, 44
 Aufnahmen der Österreichischen Lichtbildstelle, Wien: 45, 46, 47, 48, 49
 Aufnahme des Kunsthistorischen Instituts in Marburg a. L.: 55
 Aufnahme Photograph C. Samber, Aschaffenburg: 34
 Aufnahme Photographen H. und F. Müller, Nürnberg: 38

Druckfehler:

Seite 34, Zeile 13 lies „Romanik“ statt „Romantik“.

Den Druck der Abbildungen besorgte Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig





GHP : 03 M22440

P
03

K. SCHEFFLER

DEUTSCHE

BAUMEISTER

3085

C
X
55

M
22 440