



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Deutsche Baumeister**

**Scheffler, Karl**

**Berlin, 1935**

Erstes Buch: Die Namenlosen.

---

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

ERSTES BUCH  
DIE NAMENLOSEN

DIE KÄMPFGEZEIT  
VON 1813



---

## 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.

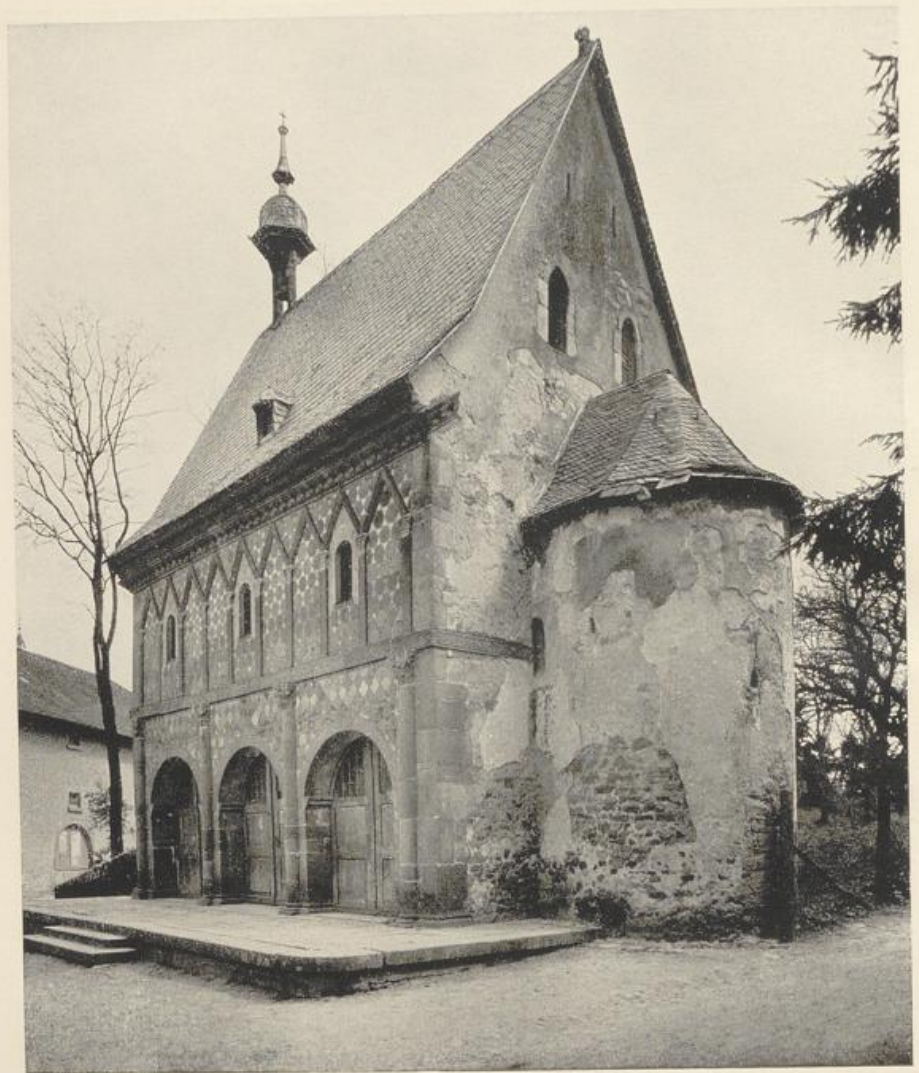
Von einer Architektur in den Jahrtausenden vor Karl dem Großen, die als Kunst anzusprechen wäre, wissen wir nichts. Die Erforscher der Vorgeschichte berichten von großen Burgen mit Umwallungen, Gräben, Palisaden und Toren, die in Zeiten der Gefahr vielen Tausenden Zuflucht boten und dann im Innern fast 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 Pfalzen 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 ravennatische 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 „saeculum 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 Mönchsbildung, 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-

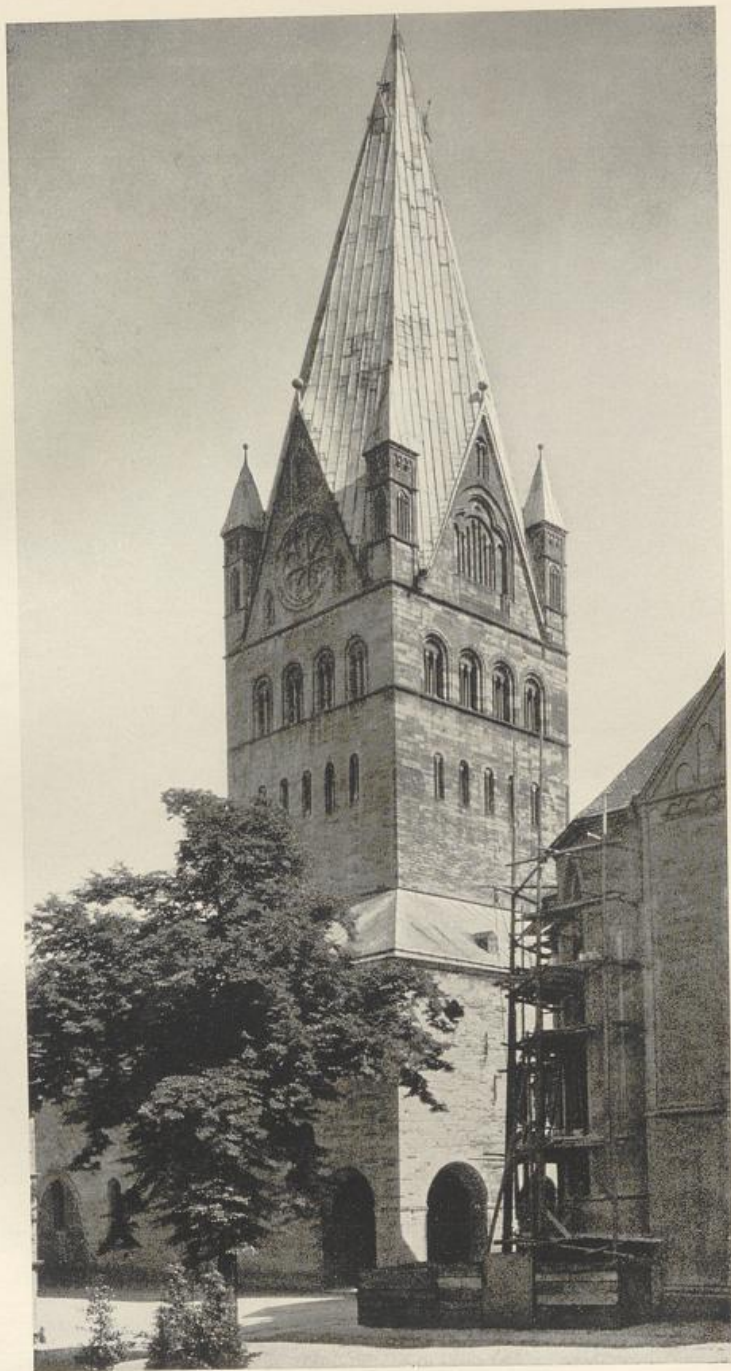


bronn. Die Klöster glichen wehrhaften Siedelungen mit Ringmauern, Gräben, Toren und Ecktürmen. Das Ganze wurde architektonisch und geistig beherrscht von einer Kirche im Zentrum. Daran schlossen sich unmittelbar Kapitelsaal, Mönchsrefektorium, die Küchen, das Brunnenhaus, wo die Mönche geschoren wurden, 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



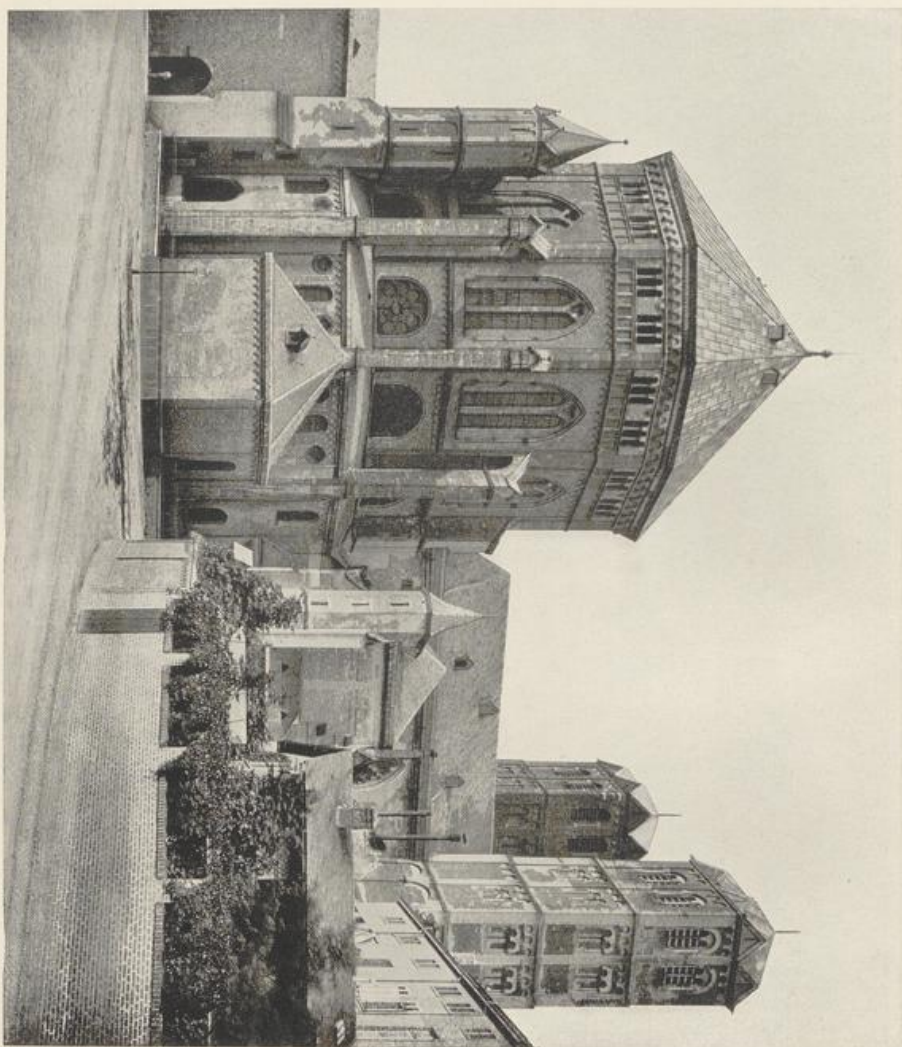
wieder vordringenden Partikularismus zugunsten einer großdeutschen Einheit zurückzudrängen und das Gleichgewicht herzustellen zwischen Weltstaat und Weltkirche. Auch hier zeigte es sich, daß gute oder schlechte, begabte oder dumme Herrscher wohl unendlich viel Gutes oder Böses tun, daß sie die Entwicklung 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

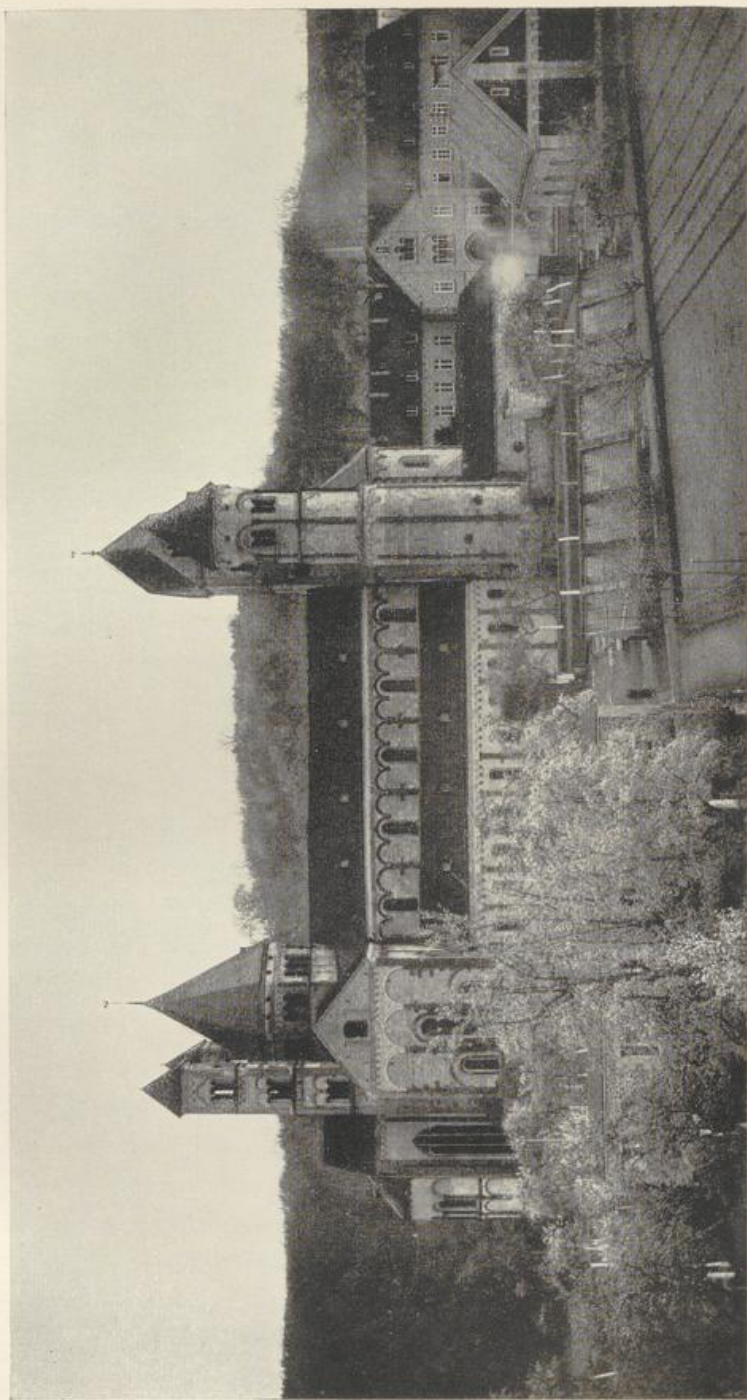


dreifacher Öffnung im Hauptschiff, sogenannte Triforien, bereichern das Gesamtbild.

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.

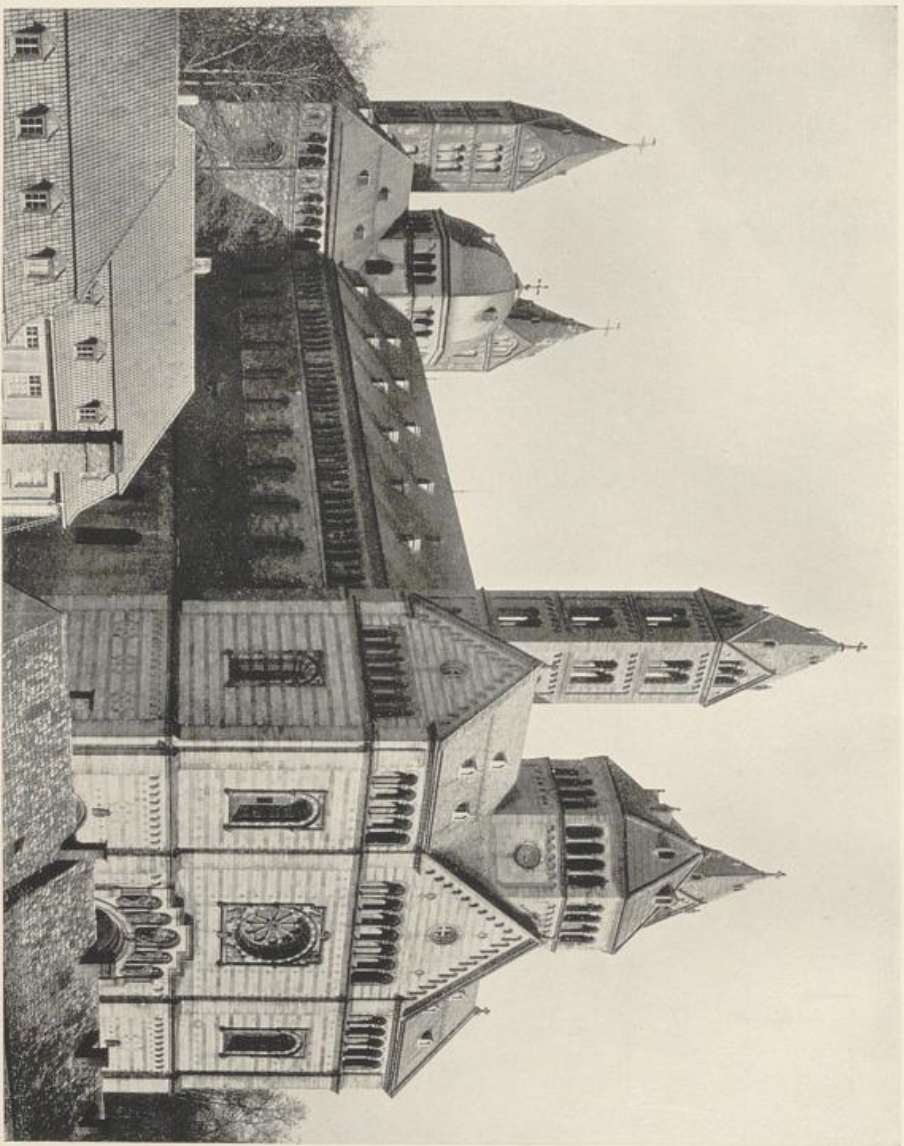
Im Hauptschiff wechseln in der Regel nach einem bestimmten Tempo runde Säulen und quadratische Pfeiler. Doch kommt daneben immer wieder auch die reine Säulen- oder Pfeilerreihe vor. Bogen schreiten, mit kürzerem oder weiterem Schritt, von Stütze zu Stütze. Zuerst standen die Stützen ziemlich nahe beisammen; 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 Vierungen. 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.

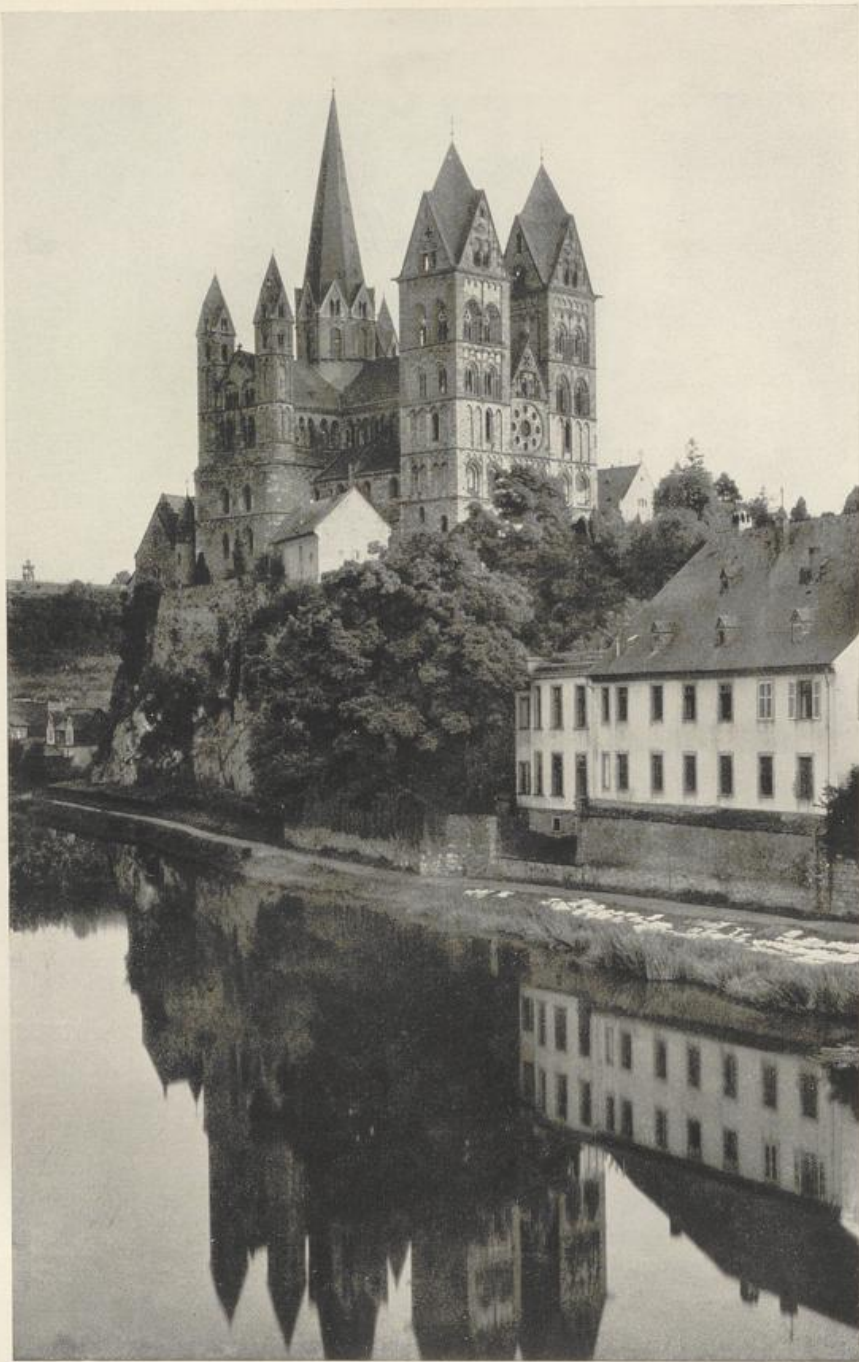
Als Ganzes ist der romanische Sakralbau wie ein Riesenwerk der Plastik, das man umwandelt, die Formverschiebungen genießend und im Geiste summierend. Alles hat schmückende Wirkung, ist aber streng architektonisch gefügt. Der Schmuck ist nicht üppig über die Fassaden ausgeschüttet, er gibt sich sparsam 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.

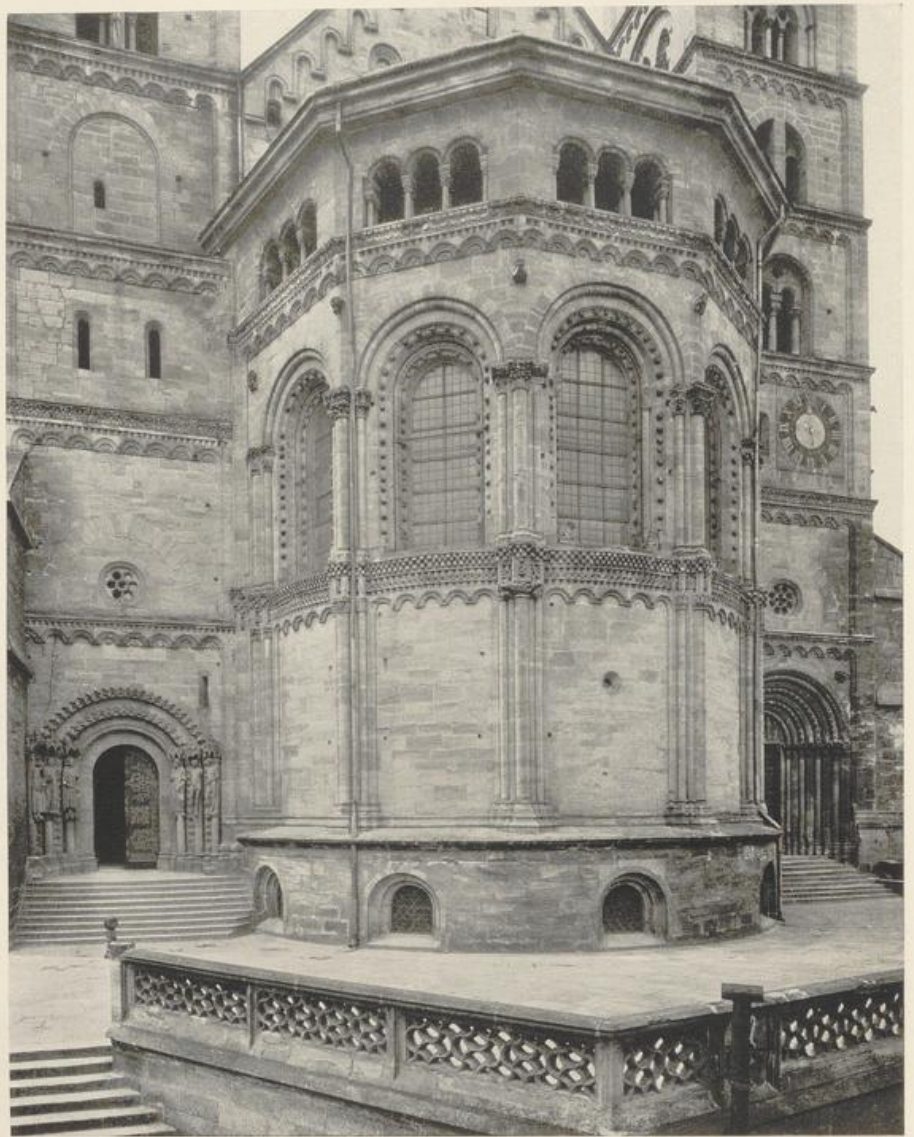
Diese Schilderung gibt im wesentlichen die Bauweise des weltfreudigen, ritterlich gesinnten alten Benediktinerordens. Eine Variante stellen die Ordenskirchen der Hirsauer Bauschule und der viel bauenden Zisterzienser dar. Diese Kirchen sind, den strengeren Ordensregeln entsprechend, mehr mönchisch als 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.

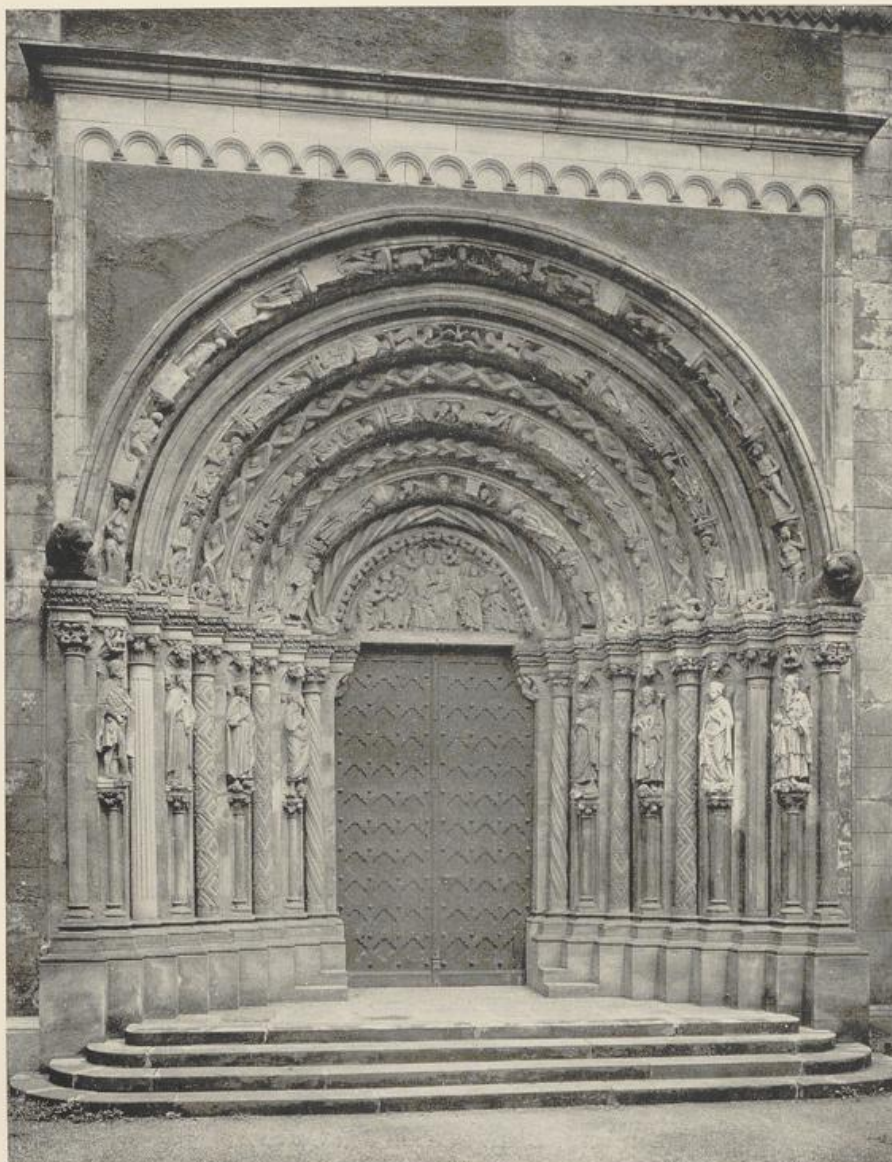
Diese Kirche leitet hinüber in die westfälische Landschaft, die ausgezeichnet ist durch eine Reihe gewölbter Basilikabauten. Aus der Fülle dieser durch die rustikale Wucht eines Bauernlandes auffallenden Bauwerke seien drei hervorgehoben, die untereinander individuell verschieden sind. Der dem Heiligen 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, lichtsaugende 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 Turnteilen 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.

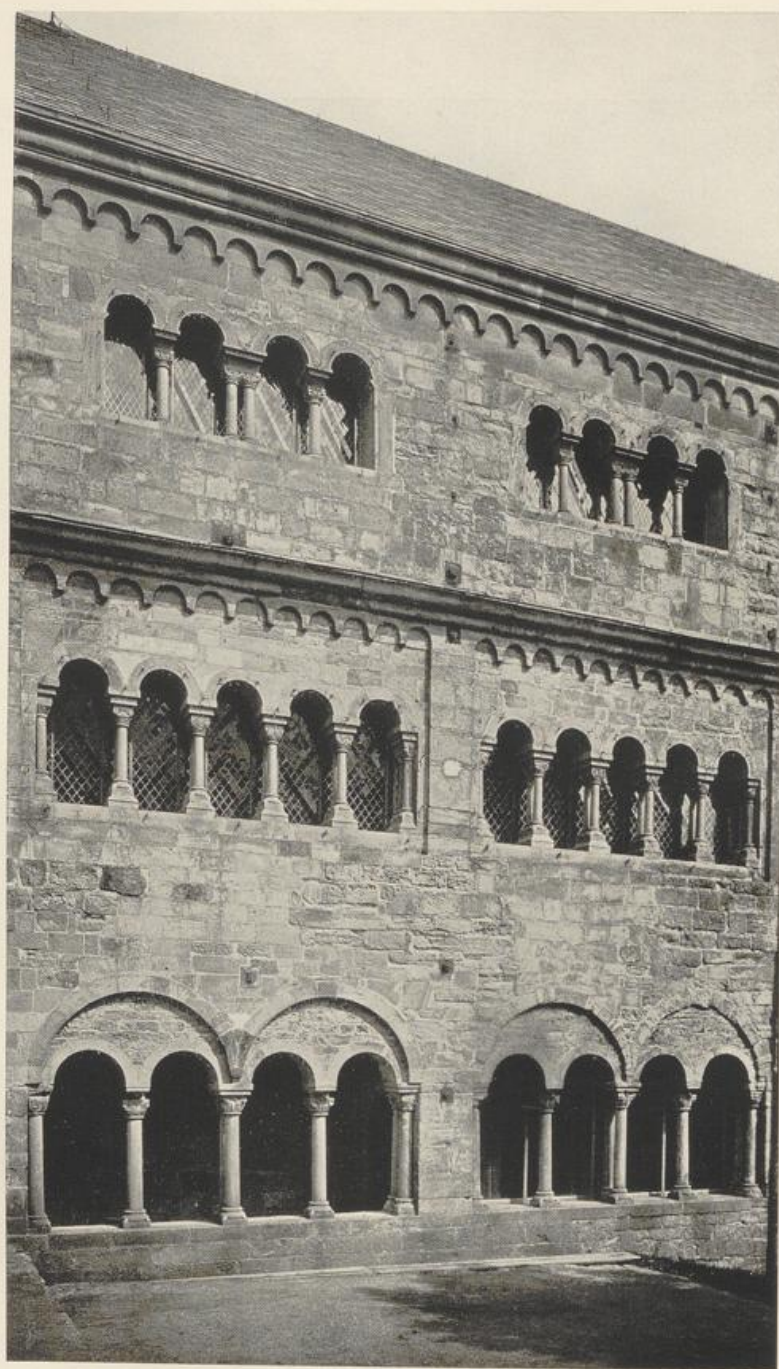
Von allen beschriebenen Bauten fehlen fast ganz genaue Baunachrichten. Wir erfahren wenig und dürfen nicht hoffen, jemals viel mehr zu erfahren. Wenn dieses für die Sakralbauten gilt, so gilt es mehr noch für die Profanarchitekturen der Zeit, soweit sie noch als Ruinen oder in Restaurierungen vorhanden 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.

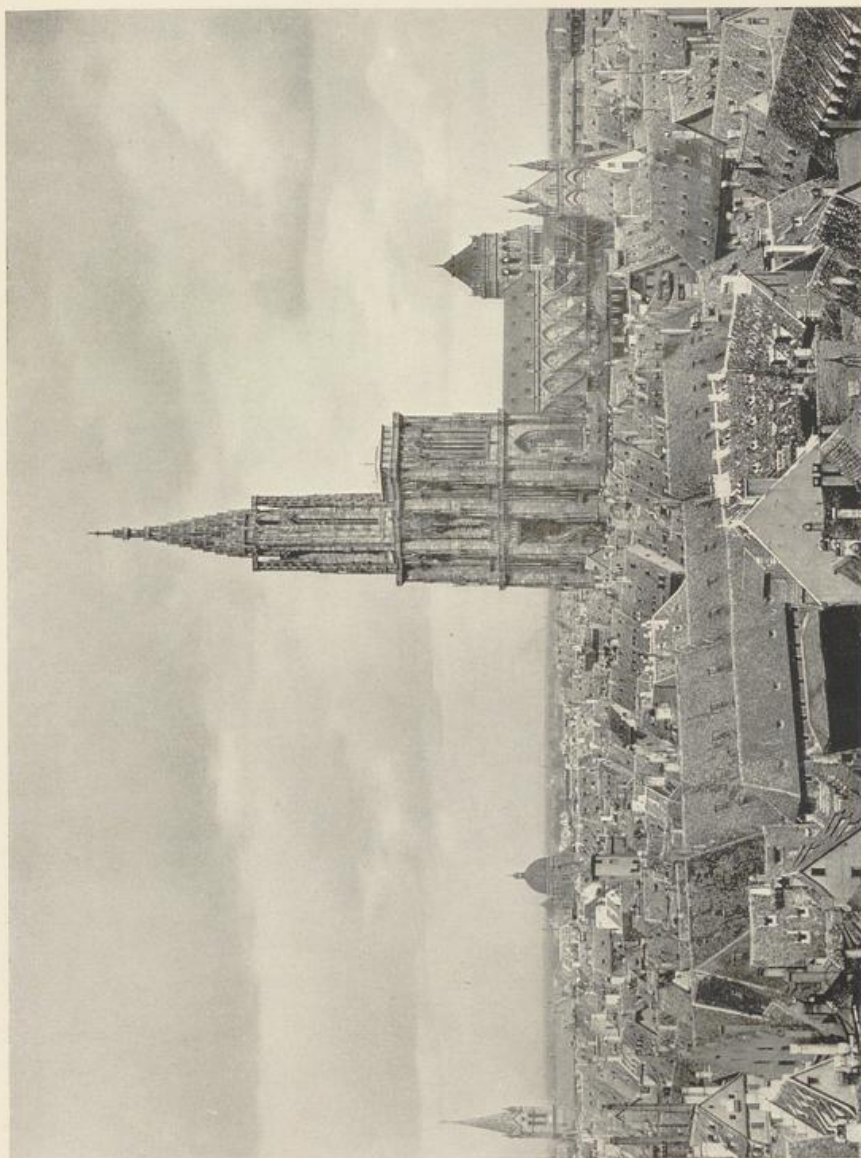
Nach alledem sollte man meinen, die Gotik hätte künstlerisch eine Steigerung bringen müssen. Es war aber nicht der Fall, wenigstens nicht in Deutschland. Eine Steigerung lag in der Stilidee, sie war jedoch nicht in der künstlerischen Gestaltungskraft. Die gotischen Sakralbauten Deutschlands sind stilistisch 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.

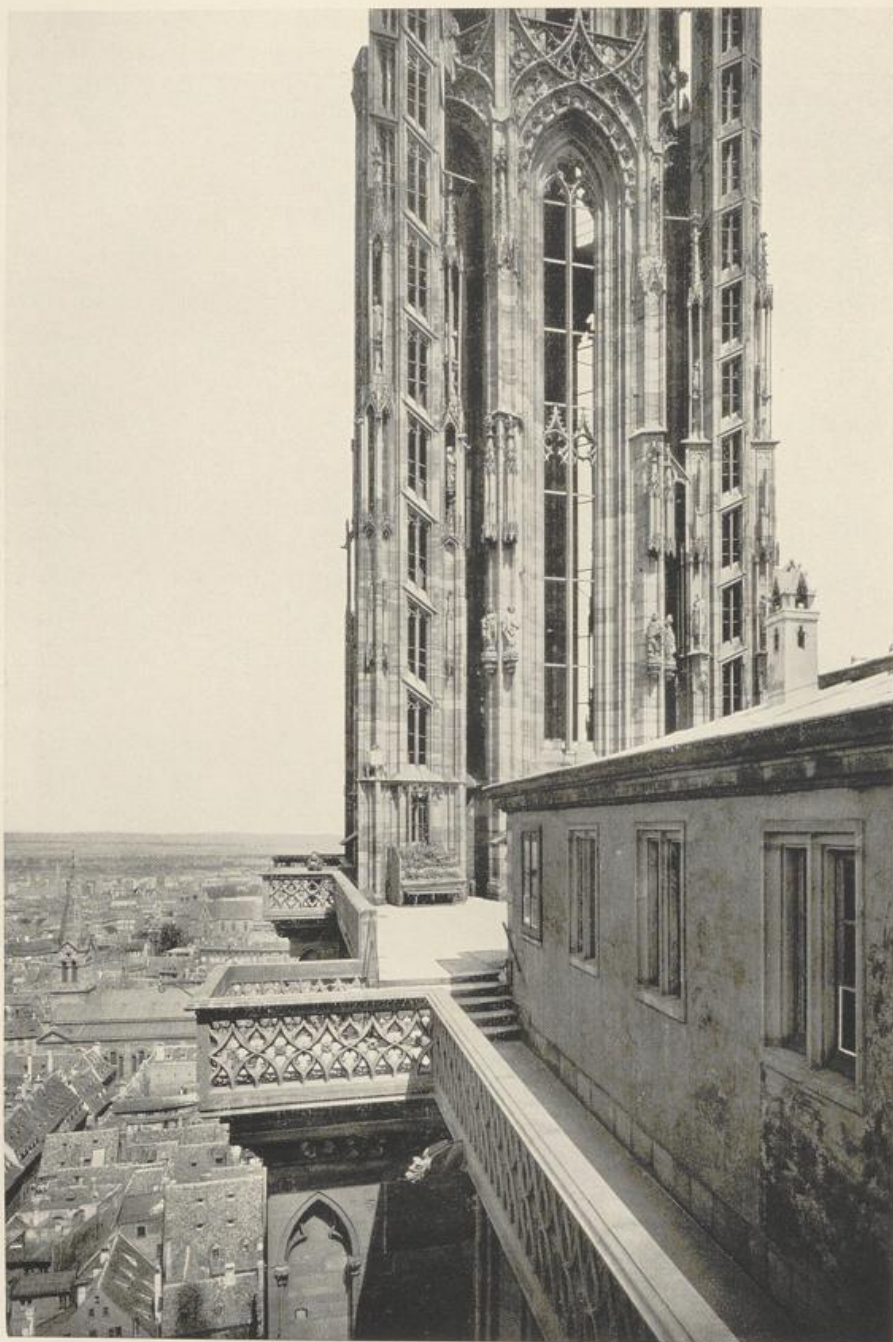
Geheimnis über Geheimnis! In der Gotik scheint sich die deutsche Eigenart ganz auszusprechen. Dennoch findet nicht nur künstlerisch ein Qualitätsverlust statt, sondern es sind die Keime auch nicht in deutscher Erde gewachsen. Die Gotik war – es wurde schon gesagt – in Nordfrankreich bereits reich entfaltet, 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





Straßburg, 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 Kolonisierungsarbeit 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



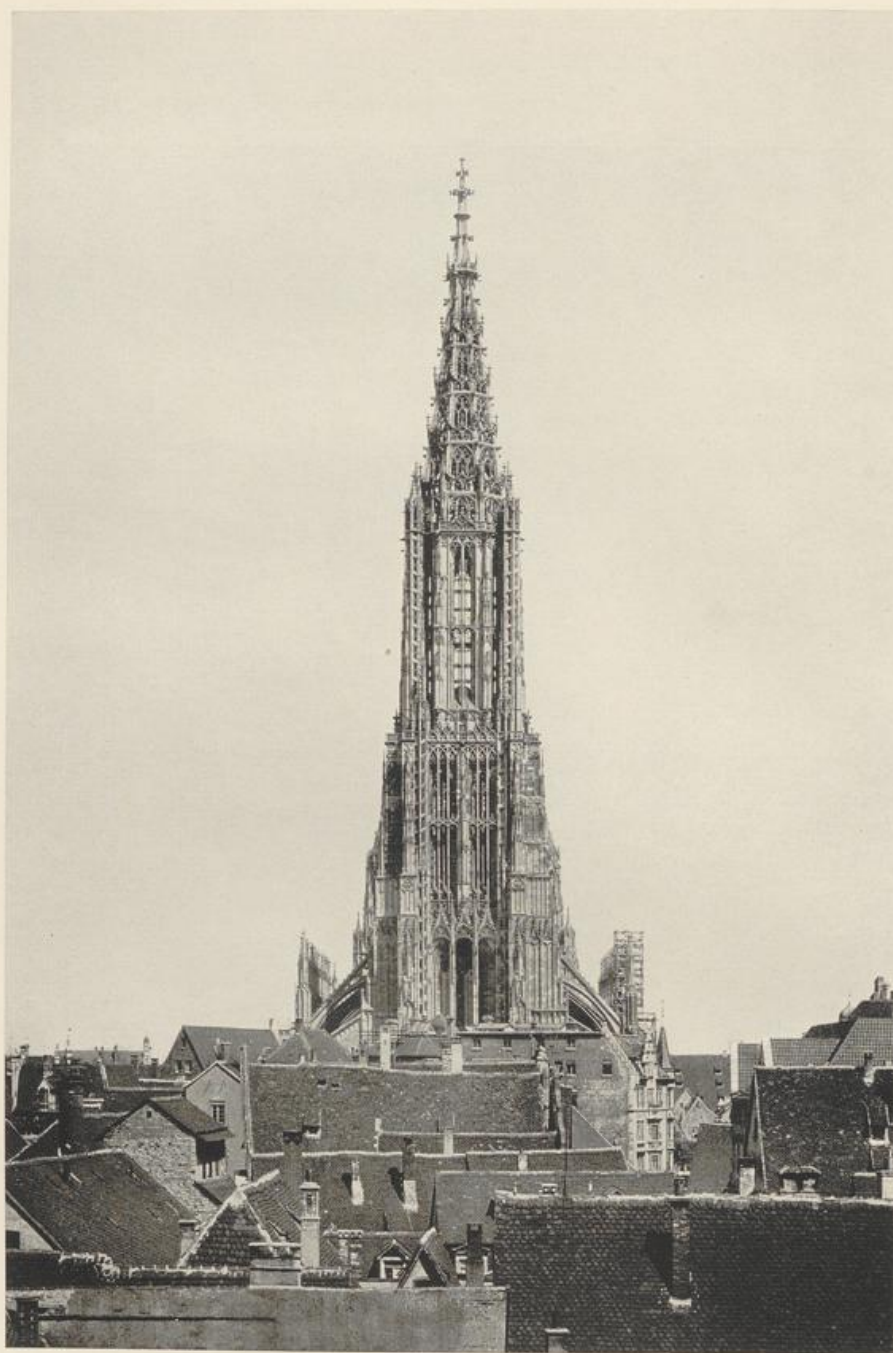
städtischen Menschen. Die deutsche Stadt erlebte, ebenso wie die italienische und französische, ihre heroische Jugendzeit. Um 900 hatte es in Deutschland nur etwa vierzig kleine Städte gegeben, um 1200 gab es bereits zweihundertfünfzig, und in das dreizehnte Jahrhundert fallen mehr als achthundert Neugründungen 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 Lehrahaftigkeit 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 Gesetzmäßigkeit 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?

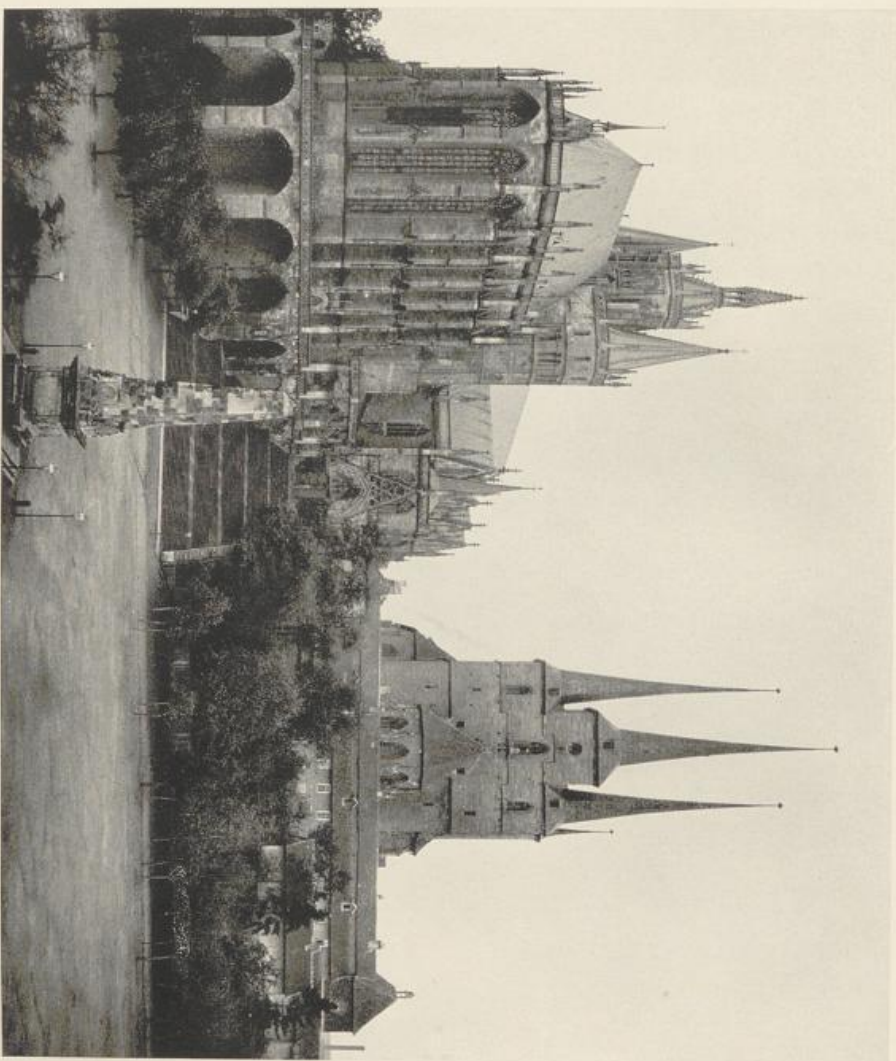
Alle mit der Antike zusammenhängenden Baustile haben, wie gesagt, einen Ausgleich gesucht zwischen tragenden und lastenden,





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.

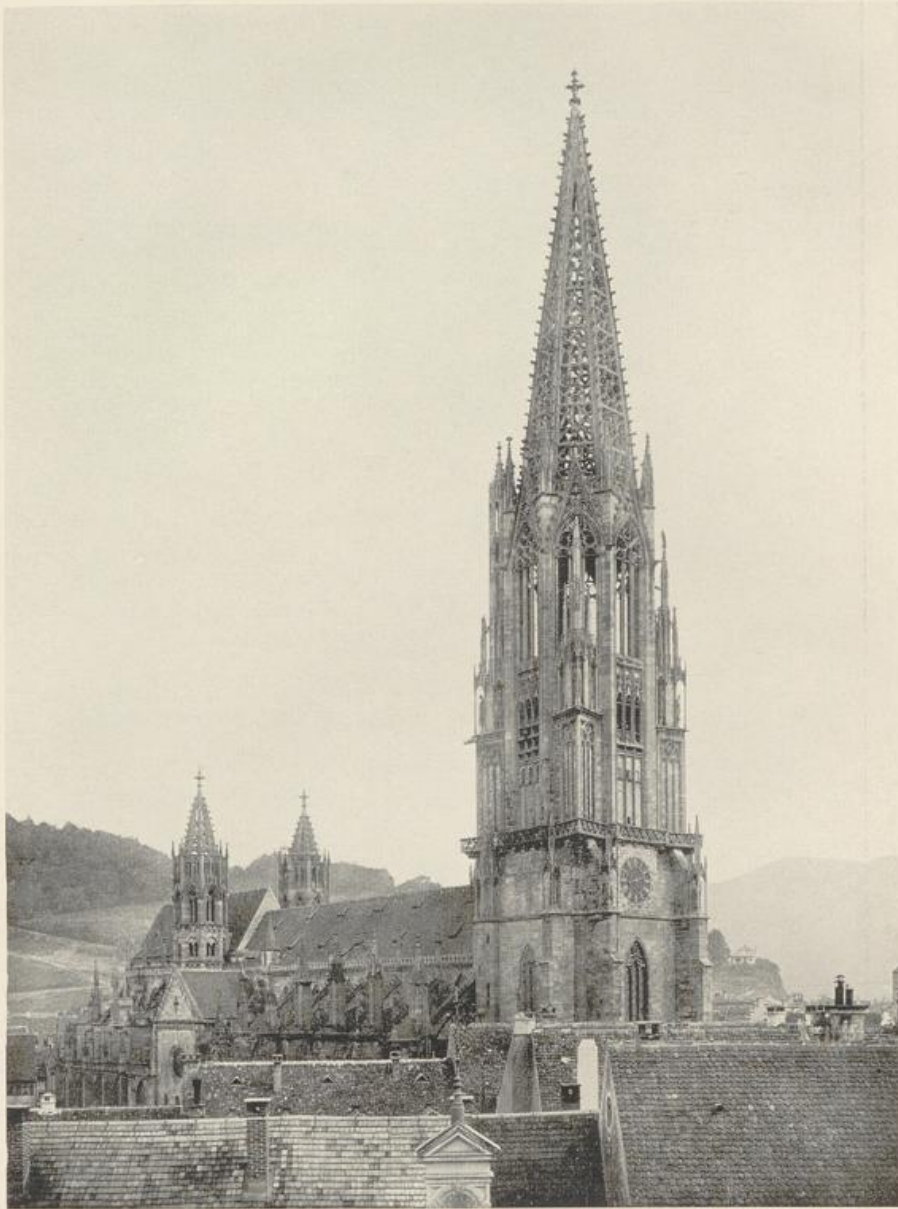
Der Zierat an Gewölbe und Kapitell wächst unmittelbar aus dem Stein heraus, aller plastische Schmuck ist wie aus der Masse modelliert; wollte man ihn abreißen, so würde es, nach einem auf Barockformen angewandten anschaulichen Wort Wölfflins, „bluten“. Für das Wesen der Gotik ist bezeichnend das Nebeneinander 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-



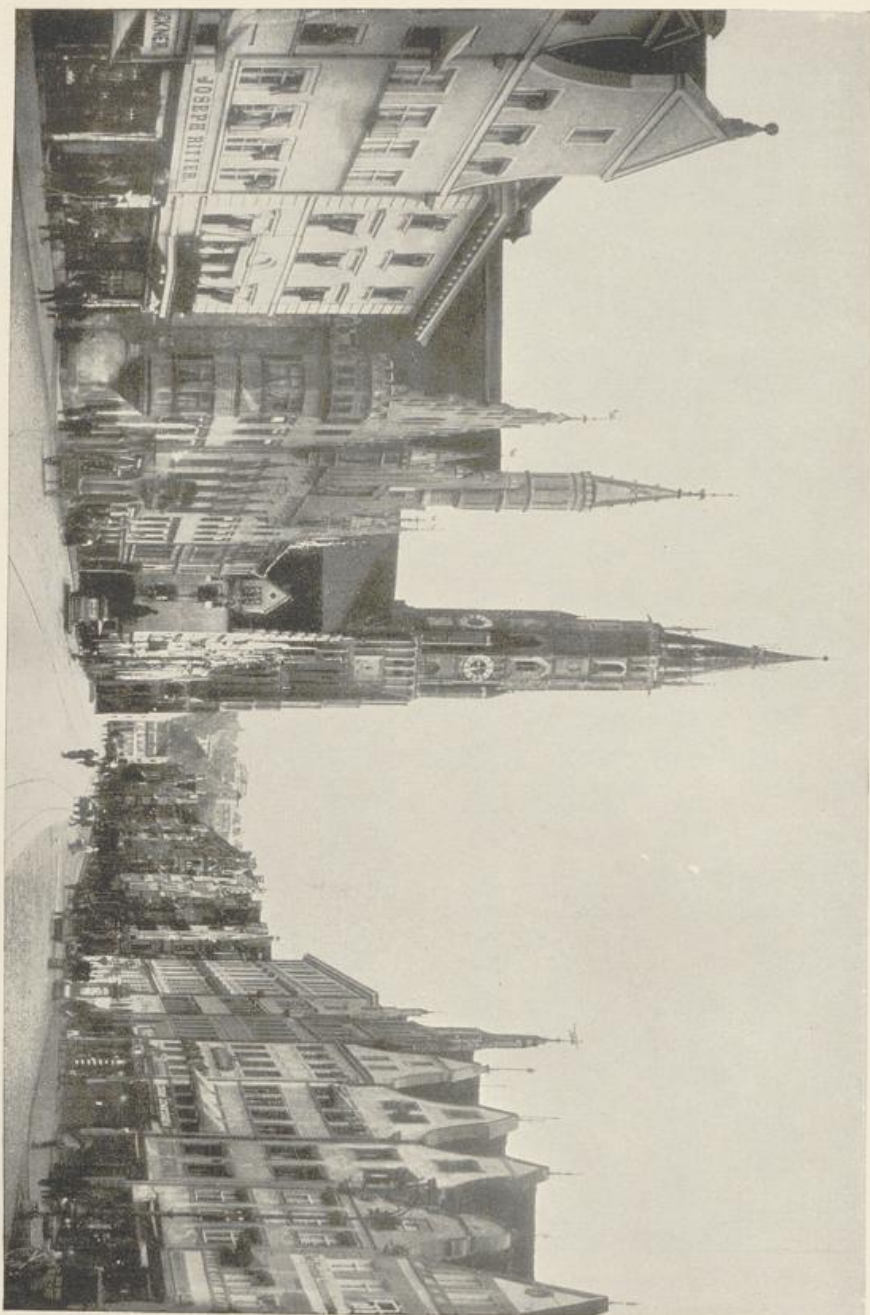
ten, den Seitenschub der inneren Gewölbe aufnehmenden Strebe-  
pfeiler, und die herrisch geschwungenen Strebebögen, die densel-  
ben Dienst zu leisten haben. Auch im Äußeren erscheinen die goti-  
schen Bauformen gerüstartig; man erblickt ein reiches Kräftespiel  
ohne Masse, einen sehnigen Baukörper, 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 verwehrt 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-

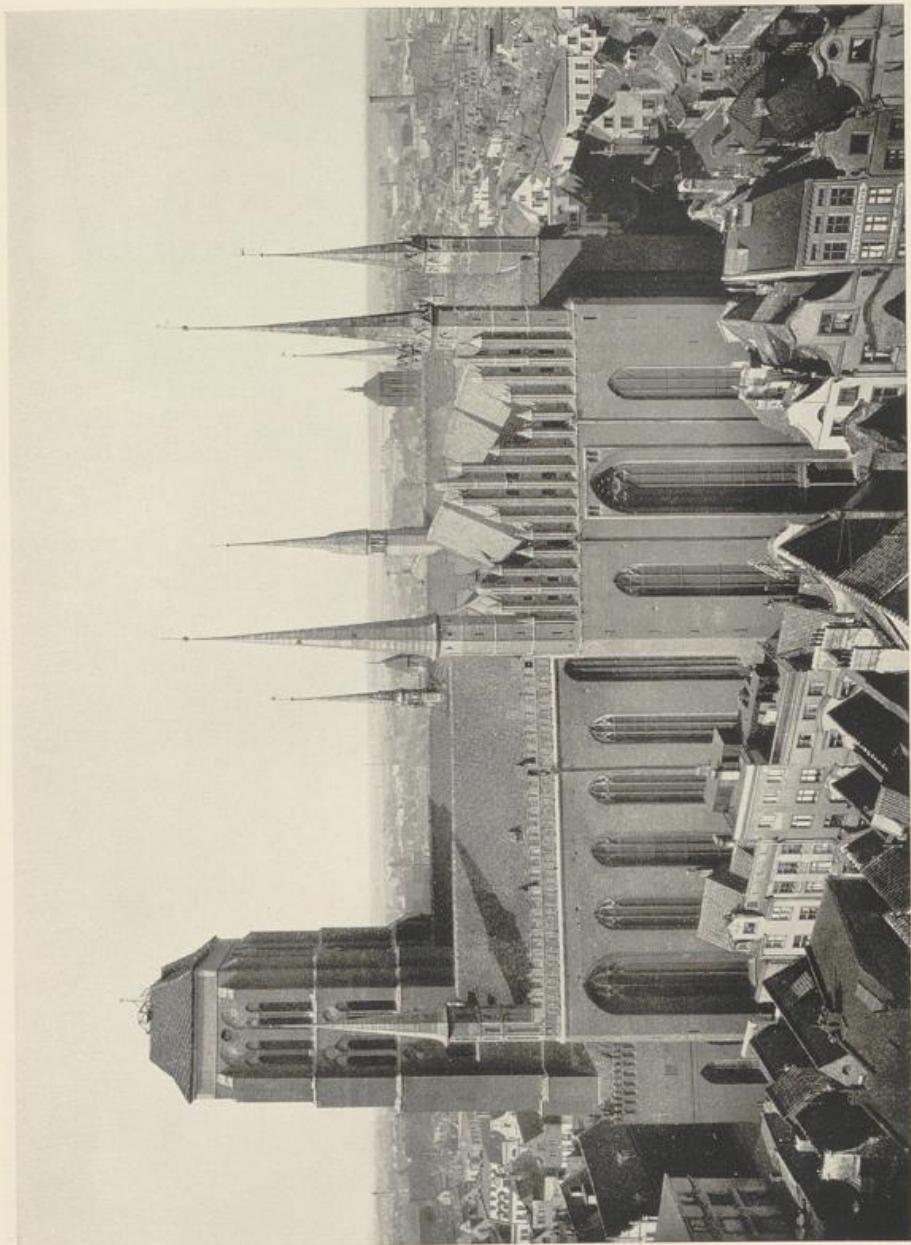


säumten Marktplätze, Hauptstraßen, die von Tor zu Tor führten, Flußläufe und Baublocks mit fester Randbebauung, die von schmalen Wohnstraßen aufgeschlossen wurden. In diesem Stadium spürt man deutlich ein städtebauliches Vorherbestimmen, eine Ordnung, die ebensowohl das Nützliche wie das Schöne im Auge 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 Steildrang entspricht, aber auch der uralten Fluraufteilung folgt. Die Rathäuser mit Bürgersaal, Gerichtssaal oder Festsaal sind repräsentativ 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 symbolisch 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 Frühreife, 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.

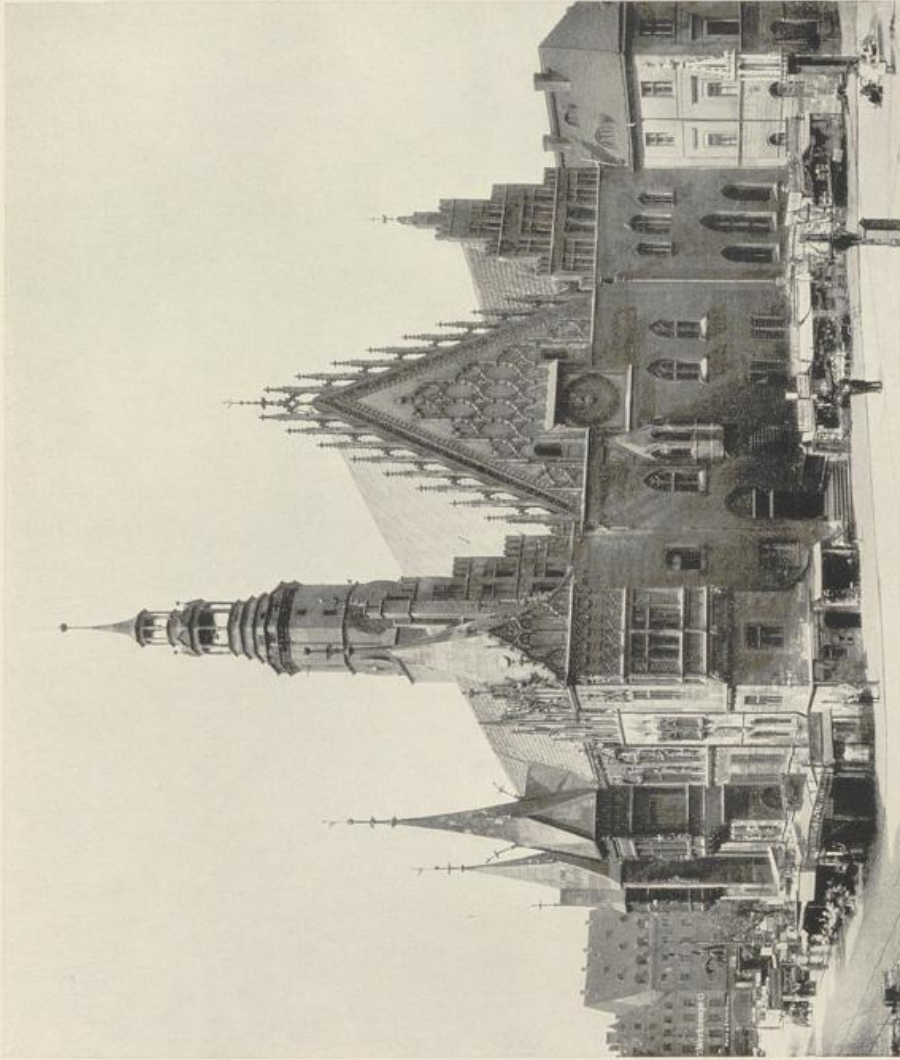
Das Straßburger Münster hat eine lange und verworrene, von mehreren Bränden unterbrochene Baugeschichte. Die Krypta, der schön aufgetreppte Chor, das Querschiff und der herrlich in sich selbst kreisende Vierungsturm, auf alten Fundamenten errichtet, gehören noch der Romanik des dreizehnten Jahrhunderts 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!

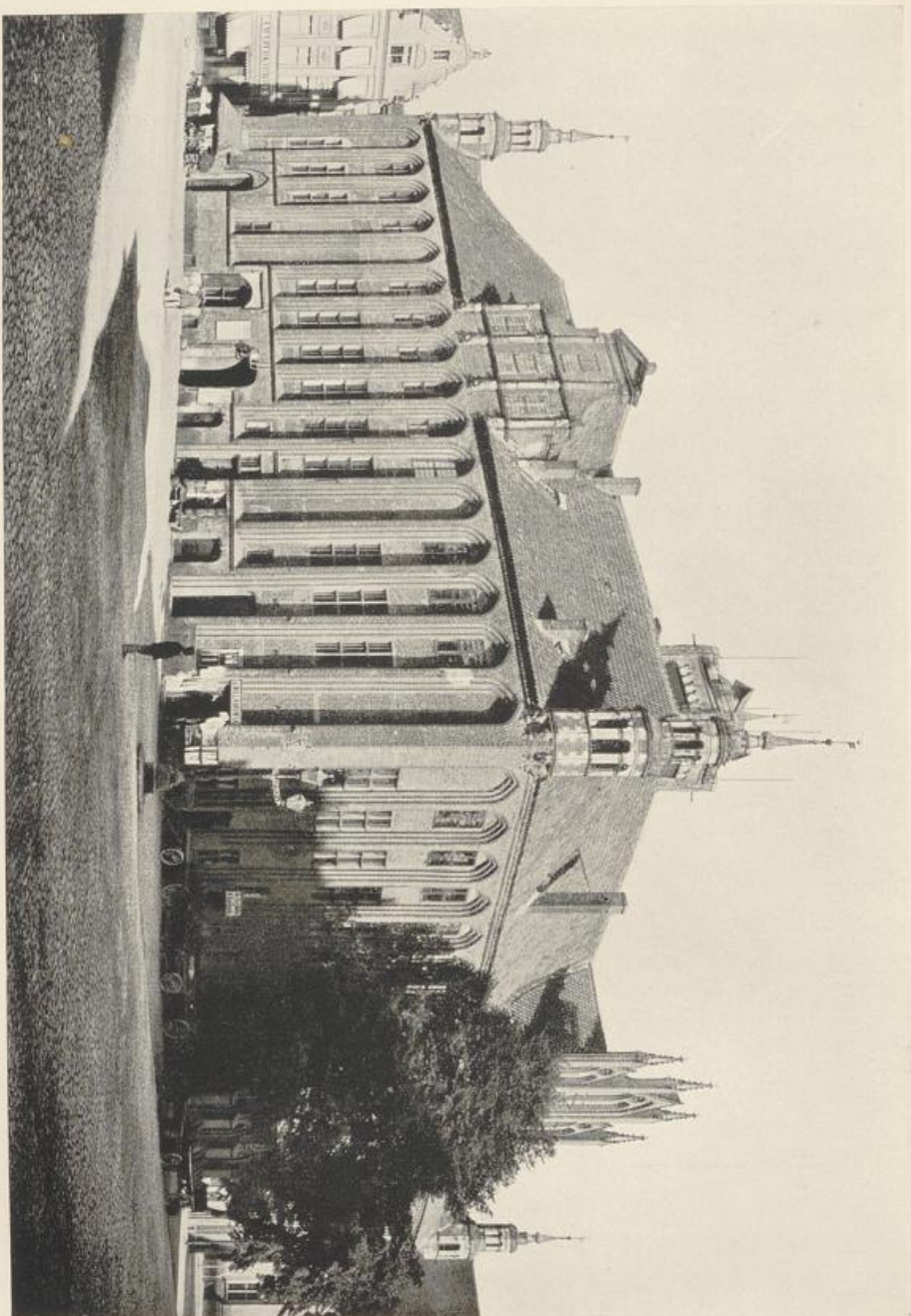
Unter den Sakralbauten am Oberrhein, die mit dem Straßburger Münster innerlich zusammenhängen, ist das Freiburger Münster einer der bedeutendsten. Diesem Bauwerk ist etwas Persönliches eigen, wie es so unverkennbar selten zutage tritt. Der Erbauer ist nicht bekannt. Der Name Erwins ist irrtümlich genannt 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 Raumbasse kann sich die Empfindung in keiner Weise entziehen. Sowohl drinnen wie draußen herrscht die Vertikale absolut. Alle Formen streben gewaltsam nach oben: Strebebögen, 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

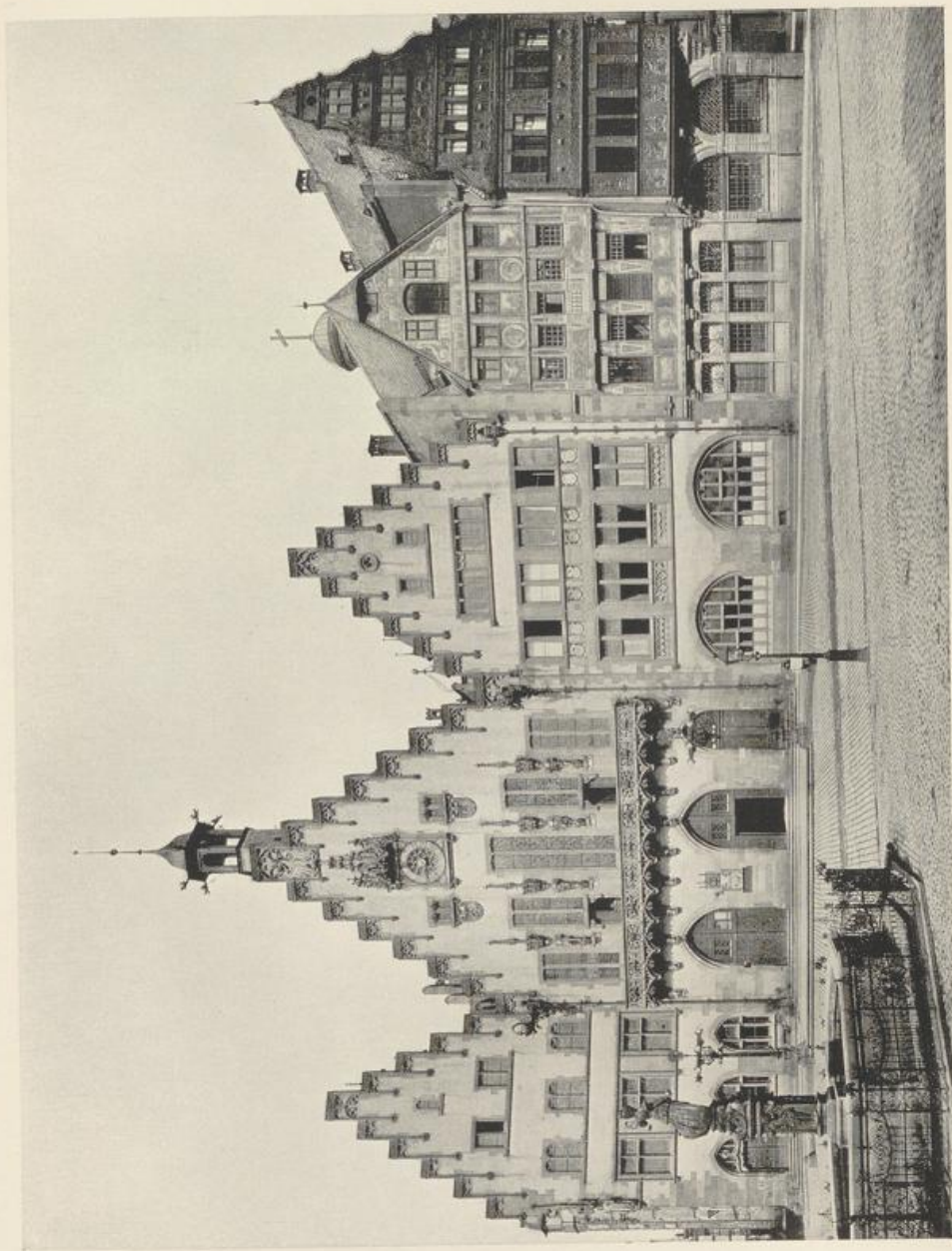


beiden stumpfen Türmen an der Westfront, so hat man eine ganze in sich geschlossene Kunstwelt vor Augen.

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 Fürstentum. Teil der Straßenfront