



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

<<Das>> frühe und hohe Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer : die
Kunst des romanischen Stils / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1930

Buch III

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96180](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96180)

DRITTES BUCH

Dieses dritte Buch schildert die deutsche Kunst vom Tode Friedrich Barbarossas bis zum Ausgang des staufischen Kaisertums. Es ist nach Jahren gemessen ein kurzer Abschnitt — nicht viel mehr als ein halbes Jahrhundert —, in der Vielgestaltigkeit und dem Gewicht seines Inhalts der unvergleichlich reichste in der Geschichte der deutschen Kunst. Er zeigt an ihrem Stamme in gedrängter Fülle Blüte und Frucht zugleich: die reife, saftschwere Frucht des spätromanischen Stils und die hoffnungsfrische Blüte des frühgotischen. Der Historiker wird, anders als der Systematiker, diese beiden Erscheinungen nicht voneinander trennen dürfen. Eben ihr Zusammensein auf demselben Lebensgrunde ist für ihn das Bedeutungsvolle. Sie sagt ihm, daß das scheinbar Zwiespältige als Einheit begriffen werden müsse. Die geschichtliche Wirklichkeit der Kunst entsteht aber nicht einfach aus der Selbstbewegung isoliert zu denkender Kunstprobleme, sie wird erzeugt und getragen vom ganzen Menschen; weshalb wir, wo uns eine mehr als oberflächliche Wandlung in der Kunst begegnet, immer dessen gewiß sein dürfen, daß eine Wandlung im allgemeinen Zustande, noch mehr dem inneren als dem äußeren, vorangegangen sein muß. Versuchen wir es, auf diese Voraussetzung hin die Grundzüge im Bilde des 13. Jahrhunderts zu erfassen.

Das erste, was in die Augen fällt, ist das beschleunigte Zeitmaß aller Entwicklungen. Ein erhöhter Lebensschwung, wie er zuvor nie gekannt war, braust durch die Nation und reißt die Kunst mit sich fort. Sie durchmißt in einem Jahrzehnt Distanzen, zu deren Überwindung sie früher ein halbes Jahrhundert und mehr gebraucht hatte.

Die staufische Zeit ist einzigartig in unserer Geschichte durch die Verbindung intensiven Lebens in der geistigen Kultur mit staatlicher und wirtschaftlicher Ausweitung. Dies sanges- und kunstfrohe Geschlecht erglühte zugleich vom Willen zur Macht. Deutschland war sich zu klein geworden. Nach allen Seiten und unter den verschiedensten Formen drängte die deutsche Volkskraft über die alten Grenzen hinaus. Wenn irgendein Abschnitt der deutschen Kunstgeschichte es nötig hat, zusammen mit dem Ganzen der Volksgeschichte angeschaut zu werden, so ist es dieser.

Nach Süden wendete sich die Kaiserpolitik. In Deutschland immer

mehr beengt durch die unaufhaltsam emporsteigende partikuläre Fürstengewalt, wollte sie in Italien sich eine neue Basis schaffen. Der damals an politischen Talenten reichste Teil der Nation, der Beamtenadel der Ministerialen, fand hier ein weites Feld für seine Verwaltungstüchtigkeit. Dem deutschen Privatleben führte der Handel fremdländische Luxuswaren zu und bot die Muster zu verbessertem Geldverkehr. Aus den italienischen Juristenschulen drangen kanonische und auch schon einige römische Rechtsbegriffe, die Wandlung der wirtschaftlichen Struktur beschleunigend, in Deutschland ein.

Nach Byzanz und in den Orient führten die Kreuzzüge. Erst der dritte derselben, der, bei dem Friedrich Barbarossa seinen Tod fand, hat Deutschland tiefer aufgeregt. Den vierten führte Leopold von Österreich, dem viele vom südostdeutschen Adel folgten. Der nordwestdeutsche unternahm, mit den Grafen von Holland und von Wied an der Spitze, eine Fahrt nach Portugal und Ägypten. Der Orden des deutschen Hospitals in Jerusalem wurde gegründet. Daneben Jahr für Jahr zahlreiche Pilgerfahrten kleinerer Gesellschaften, die das Heilige Land mit seiner kosmopolitischen Gesellschaft den Deutschen dieser Zeit zu einer sehr bekannten Landschaft machten.

Drittens die von der deutschen Nordostgrenze ausgehende große Massenbewegung, die Kolonisation des weiten Flachlandes von der Elbe bis an die See, die Gründung deutscher Städte an der Ostseeküste in langer Kette von Lübeck bis Riga und Reval, die Errichtung des Deutschordensstaats in Preußen und Livland, das Vordringen deutscher Kultur nach Böhmen, Schlesien und Ungarn und damit zusammenhängend das zunehmende Gewicht der in älteren Siedlungsepochen schon gewonnenen Marken an der Elbe und Donau. Das Meißener Land stand hinter Thüringen nicht zurück, Österreich überglänzte Altbaiern.

Viertens das Aufblühen des niederdeutschen Seehandels, der Nordsee und Ostsee umspannte und bis in die englischen und französischen Gewässer hinführte. Köln wurde durch ihn die reichste Stadt Deutschlands. In Lübeck wurden die Grundlagen zur Hanse gelegt.

Fünftens die Wiederbelebung des Verkehrs mit Frankreich. Er setzte keine Massen in Bewegung, vollzog sich nur in der obersten Kulturschicht, für diese aber wurde er unerschöpflich wichtig. Die im Verträge von Verdun vollzogene Spaltung der fränkischen Monarchie, vergessen wir es nicht, hatte zu einer vollkommenen und dauernden Entfremdung beider Hälften geführt. Zwischen ihnen lag der burgundisch-lothringische Gürtel. Nur mit diesem war Deutschland in Kulturverkehr geblieben. Sprechen wir heute von französischem Geist und französischer Kultur, so meinen wir etwas, das seinen Sitz weiter westlich, im unmittelbaren Kronlande der Kapetinger, hatte. Die Kreuzzüge machten diese neuentstandene französische Kultur, deren erste große Manifestation sie selbst waren, zu

einem Bestandteil der europäischen, wir dürfen sagen: zur lebendigst treibenden Kraft in ihr. In Deutschland wurde ihr Wert früh erkannt. Dabei ist wichtig, festzustellen, daß nicht etwa die französische Propaganda erobernd nach Deutschland vordrang, sondern die Deutschen gingen nach Frankreich, betrachteten sich das neue Wesen und fingen von ihm ein, was ihnen Wasser auf ihre eigene Mühle zu sein schien. Hier hat nur das Äußere des Vorganges einen Augenblick noch unsere Aufmerksamkeit zu fesseln. Von deutscher Seite die ersten Entdecker des verjüngt emporsteigenden Franzosentums waren zwei Gesellschaftskreise, in denen die Wanderlust zum Beruf gehörte. Der erste von ihnen sind die fahrenden Schüler. Wir erinnern uns aus früheren Erörterungen des Niederganges der deutschen Klosterschulen in der Epoche des Investiturstreites. Als er beigelegt war, war die Überlegenheit der französischen Schulen, die aber nicht klösterliche, sondern freie Schulen waren, der Anfang der Universität, weltkundig und nicht mehr zu bestreiten. Unter den großen Scharen Lernbegieriger aus allen Ländern, die zu Füßen der berühmten Lehrer, eines Lanfrank, Berengar und Abälard, sich sammelten, waren von etwa 1130 ab in immer zunehmender Menge auch Deutsche zu finden, Jünglinge und gereifte Männer, zügelloses Vagantenvolk und Söhne vornehmer Häuser, Anwärter auf eine glänzende geistliche Laufbahn. Was die vorige Generation sich aus Burgund und Lothringen geholt hatte, waren Ideen der praktischen Religion; die jetzige, bis ins eigentlich französische Gebiet vorgedrungene, erfüllte sich mit einem neuen Begriff von Wissenschaft. Aber sie beobachtete und merkte sich noch anderes: neue Stoffe und neue Kunstformen zu Liebesliedern und ritterlicher Epik; auch entging ihr nicht das Emporkommen einer Großen versprechenden neuen Bewegung in der Baukunst. Wurden aus den Pariser Studenten späterhin deutsche Domherren oder Bischöfe, so hat so mancher seine Freude daran gehabt, seine französischen Bauerinnerungen zu Hause praktisch wieder lebendig zu machen. Die Kunde von einer unerhört tätigen und noch immer anschwellenden Baulust an den nordfranzösischen Kathedralkirchen scheint in Deutschland schon vor dem Ende des 12. Jahrhunderts verbreitet gewesen zu sein. Sie löste eine zweite Wanderbewegung aus, unter den deutschen Bauleuten, ganz analog der früher begonnenen unter den deutschen Studenten. Bis über die Mitte des 13. Jahrhunderts hat sie angehalten, um dann langsam abzuflauen. Nach ihren Motiven wie nach der Lage ihrer zeitlichen Grenzen ist auch sie unter die Züge zu rechnen, die dem staufischen Deutschland sein besonderes Gepräge geben. —

Hier liegt uns in fünf nach ebensoviel verschiedenen Himmelsrichtungen ausstrahlenden Sonderlinien eine allgemeine Bewegung des deutschen Volkslebens vor, ein Wogen und Drängen über die bisher innegehabten Grenzen hinaus. Jede dieser fünf Bewegungslinien hat praktisch ihren

eigenen Bewegungsgrund, hinter ihnen steht aber etwas Gemeinsames, Triebhaftes, Elementares, nennen wir es kurz Wanderlust. Sie ist dieselbe wie einst in der großen Völkerwanderung, und doch wieder nicht dieselbe. Wieder fühlt der Deutsche sich von der Ferne mächtig angezogen, aber nicht mehr, um sich in ihr zu verlieren, sondern um mit ausgreifenden Armen sie an sich heranzuziehen. Seine Welt ist ihm zu eng geworden, er will neue Ringe um sie ansetzen, er verlangt nach neuen Besitzergreifungen, physischen und noch mehr geistigen.

Beachten wir aber: die von dem deutschen Zentrum ausgehenden Wellenringe schneiden sich mit andern Wellenringen, deren Erreger andere Nationen sind. Die Völker des Abendlandes sind innerlich erstarkt, zugleich aber wachsen sie über sich hinaus, in eine neuentstandene, über-nationale Sphäre hinein. Ein Strom weltbürgerlicher Tendenzen durchdringt das staufische Zeitalter.

Damit bringt es zur Erfüllung, was Karl der Große erstrebt, aber noch nicht erreicht hatte. Indem wir dieses aussprechen, werden wir zu einer weiter ausholenden Betrachtung angeregt, einer Betrachtung, die die Kunstgeschichte tiefer angeht, als es auf den ersten Blick scheinen möchte.

Eine Mehrheit von Völkern zu einer Lebensgemeinschaft zusammenzufassen, gibt es zwei Formen: entweder herrscht eins über alle andern, und das nennen wir Weltherrschaft; oder das Ziel wird unter Koordination durch freiwillige gegenseitige Anerkennung erreicht, und daraus entsteht Weltbürgertum. Jenes ist eine asiatische, dieses eine europäische Idee. Alexander erstrebte Weltherrschaft, das Ergebnis seines Auftretens war aber nicht diese, sondern die Erweiterung des nationalen Griechentums zum weltbürgerlichen Hellenismus. Noch einmal schritten die Römer zur Weltherrschaft; als diese unterging, zog sie eine schon absterbende Kultur mit sich. In dem darauf neu sich bildenden Europa des Mittelalters waren die Völker nach einem andern Prinzip miteinander verbunden: germanische und romanische Völker bildeten, wie man es zu nennen pflegt, eine Familie. Abwechselnd das eine und das andere Glied konnte eine führende Stellung einnehmen. Herrschaftsrechte über die andern hatte keines. Auf diesem Zustand war die christliche Kultur der Karolinger aufgebaut, und Karl der Große geriet mit sich selbst in Widerspruch, als er, durch die römische Tradition verlockt, wieder an Weltmonarchie dachte. Der Versuch mißlang, im deutschen Kaisertum lebte nur ein blasser, theoretischer Anspruch darauf weiter. Fortan war das Weltbürgertum die einzige im christlichen Europa mögliche Form der Völkergemeinschaft. Einstweilen aber lebte sie nur in der dünnen Höhenluft der universalen Kirche; die in der tieferen Schicht wohnenden Nationalitäten führten, wie wir es gesehen haben, mehrhundertjährig eine scharf abgegrenzte Sonderexistenz. Im staufischen Zeitalter nun gewann die weltbürgerliche Idee Macht über die Völker selbst. Es trat eine frei-

willige, formlose und doch höchst wirkungsvolle Verbindung unter ihnen ein, ein Zusammenstreben, Sichkennenlernen, Austauschen der geistigen Besitztümer. Bis dahin waren die kirchlichen Stoffe und die lateinische Sprache das einzige Band gewesen, jetzt redeten die Völker in ihren eigenen Sprachen zueinander und von ihren eigenen Phantasieschöpfungen. Der Begriff der Völkerfamilie gewann nun erst Fülle und Wirklichkeit. Hatten die an die Weltmonarchien des Altertums geknüpften Kulturen, säkular betrachtet, nur eine kurze Lebensdauer gehabt: die von der Völkerfamilie des Mittelalters ausgehende lebt noch heute, denn aus der Spannung des nationalen Sonderlebens mit dem übernationalen Begriff der abendländischen Christenheit erwuchsen ihr immer neue Kräfte. Der karolingische Imperialismus, zu straff angezogen und darum in sein Gegenteil umschlagend, hatte Deutsche und Franzosen auseinandergerissen, das Weltbürgertum des staufischen Zeitalters führte sie wieder zusammen. Allerdings nicht unter gleichen Bedingungen. Die Franzosen — betonen wir noch einmal, daß es sich wesentlich um die Nordfranzosen handelte — hatten es als ein romanisch-germanisches Mischvolk leicht, aus ihrem nationalen Geistesleben allseitig verständliche, weltbürgerlich gangbare Formeln zu entwickeln; wenn die Deutschen am Weltbürgertum Anteil haben wollten, so enthielt das für sie die Frage, mit wieviel Opfern an ihrer Eigenart der Preis zu zahlen sei. Ihre Lage in der Mitte Europas war ihr Schicksal. Sie machte es zu dem immer wiederkehrenden, unentrinnbaren Hauptproblem ihrer Geschichte, das Leben vieler anderer Völker mitzuleben und doch dem Gesetz des eigenen Lebens nicht untreu zu werden. Man wird nicht sagen können, daß wir dies Problem, das schwerste, das einem Volke gestellt werden kann, in allen Epochen gleich glücklich gelöst hätten. Das staufische Jahrhundert vermochte es. Es hat eine unermeßliche Ernte geistiger Neuerwerbungen aus der Fremde heimgebracht und zugleich lange schlummernde Kräfte des eigenen Volkstums aus der Tiefe ans Licht geführt. Durch diese Doppelleistung wurde es das glänzendste und fruchtbarste unserer mittelalterlichen Geschichte.

Einst die karolingische Rezeption hatte nur eine einzige Richtung gekannt und einer abgeschlossenen, fast toten Bildung gegolten. Die staufische stand im werdenden Leben der europäischen Gegenwart und erstreckte sich gleichmäßig auf eine Mehrheit fremder Kulturen. In ihrer allseitigen Empfänglichkeit und Angleichungsfähigkeit ähnelt sie dem Anfang des 19. Jahrhunderts, der Romantik und der Alterszeit Goethes, sie ist ihnen aber, zum mindesten in der bildenden Kunst, an frischer Schöpferkraft unendlich überlegen. Sie war auch nicht einseitig bloß geistige Kultur. Sie ging zur Seite kraftvoller Regungen in Staat und Wirtschaft, wie umgekehrt diese ohne ein bewegtes Phantasieleben nicht zu denken sind.

Wir sagten: dem Deutschen der Stauferzeit war die Welt weiter und größer geworden. Dies Wort hat aber noch eine andere Bedeutung, als in der wir es bisher gebraucht haben. In der Sprache des Mittelalters ist Welt der Gegensatz zur Kirche. Auch im Sinne dieses Dualismus neigt sich die Kultur und mit ihr die Kunst des 13. Jahrhunderts auf die Seite der Welt. Von der geistigen Kultur Deutschlands in den vorangehenden Jahrhunderten gilt der Satz: sie war nicht sowohl Besitz des Volkes als Besitz der Kirche. Noch mehr: erst das 13. Jahrhundert brachte das Volk wahrhaft in Mitbesitz der christlichen Religion. Das Christentum als Klerikerreligion war allein Kultus und Askese gewesen; es wurde Volksreligion kraft der Forderung des Gemüts. Nachdem aber die Alleinherrschaft der Kirchengewalt in diesem Sinne gebrochen war, wurde auch Raum für eine freie Laienbildung, keineswegs zwar oppositionell zur Kirche — wenn es auch an vereinzelt Regungen dieser Art nicht fehlte —, aber als möglich und berechtigt neben der kirchlichen Bildung rang sie sich durch. Auf die Tatsache, daß die Kunstübung allgemein und definitiv von den Klerikern und Mönchen auf Laienkünstler überging, weisen wir hier nur beiläufig hin. Sie ist ein einzelnes Symptom in einer Reihe umfassender Veränderungen in dem bis dahin so einfachen sozialen Aufbau. Der reichere Lebensinhalt machte die Einschlebung von Zwischenstufen und eine neue Verteilung der Funktionen nötig. Der durch die Ehre des Waffendienstes zum Adel emporgehobene ritterliche Dienstmann und der unter die Freien aufgenommene Stadtbürger sind die neuen Figuren in der staufischen Gesellschaft. Für sie und durch sie entstand die Laienbildung, von der wir sprechen. Daß der Adel der Hauptträger der reichblühenden Dichtung dieser Zeit war, ist allbekannt. An der bildenden Kunst sich zu beteiligen, verboten die Standesgewohnheiten. Daß nicht wenige von Haus aus auch zu jener begabt gewesen wären, ist an sich wahrscheinlich. Unwillkürlich war auch die Kirche genötigt, wollte sie den Zusammenhang mit diesen einflußreichen Laienkreisen nicht verlieren, ihre eigene Gedankenwelt zu popularisieren. Am leichtesten zu erfassen ist der Hergang in der Literatur. Die geistliche Liederdichtung, die Lehrdichtung, die Legenden-erzählung und das geistliche Schauspiel, sie alle begannen sich selbst der deutschen Sprache zu bedienen; sicherstes Zeichen, daß sie an einen Hörerkreis sich wendeten, der bisher nicht in Betracht gekommen war. »Einen fast unübersehbaren Reichtum von Ideen, Anschauungen und Vorstellungen, die vorher auf den Kreis der lateinisch Gebildeten beschränkt waren, brachte sie der Laienwelt nahe. Sie verstärkte und vertiefte damit den Einfluß der Gedanken des Christentums auf das deutsche Volk. Aber indem sie dies tat, diente sie zugleich der Befreiung der Laien aus der bisherigen Unmündigkeit.« Laien selbst ergriffen das Wort. Die deutsche Dichtung trat in ihre zweite Blütezeit, sie war deutsch nicht nur in der

Sprache, die eben jetzt im Wandel vom Althochdeutschen zum Mittelhochdeutschen einen Wohllaut und eine Strenge mit Biagsamkeit vereinigende Formenfülle erreichte, um die wir sie heute beneiden müssen, — sie griff auch zurück auf die alten nationalen Stoffe: die Heldensage der Völkerwanderungszeit. Lange Zeit hatte diese nur in der dunklen Niederung der Bänkelsänger sich gefristet, jetzt wurde sie für die vornehme Gesellschaft in kunstmäßige Form gebracht. Aber daneben, dem expansiven Geist der staufischen Kultur entsprechend, zeigte sie noch ein zweites Gesicht: die Alexander- und die Aeneassage, die keltischen Mären von Tristan und Parzival reizten zur Eindeutschung und der Minnesang entzündete sich an der kunstreichen Lyrik der Provenzalen. Nie wieder in Deutschland, im Leben wie in der Dichtung, ist der schönen Form eine so hingebende Huldigung dargebracht worden.

Diese erhöhte Wertung der Form ist aber nicht denkbar ohne ein neues Verhältnis zur anschaulichen Welt. In der Tat, die Scheidewand zwischen Geist und Natur, doppelt verankert im spätantiken Christentum wie in der ursprünglichen Seelenanlage der Germanen, sie fiel. Es ist für die darstellende Kunst ein entscheidungsreicher Moment wie kein anderer. Die deutsche Kunst hat das neue Land nicht auf einen Schlag erobert, streckenweise ist sie wieder zurückgewichen, aber für alle Zeit stand nun fest, daß Kunst nicht mehr ein Spiel mit abstrakten Gesichtsbildern, sondern eine umformende Spiegelung der Wirklichkeit sei. Ganz sicher konnte nicht die Kunst für sich allein diesen ungeheuren Schritt tun. Sie war hierin nur Reflex einer Neuorientierung des allgemeinen Weltgefühls. Diese aber kann nicht mehr erklärt werden. Ihre Ursachen liegen in Tiefen, die unerforschlich bleiben.

Für eine vom Verhältnis des Menschen zur Natur ausgehende Periodenteilung der Kunstgeschichte ist das 13. Jahrhundert schon nicht mehr ganz Mittelalter. Wir verweisen beispielsweise auf die Skulpturen des Bamberger und des Naumburger Doms. Sie machen uns betroffen, um wieviel näher sie ebensosehr der antiken wie der modernen Empfindung stehen als irgend etwas hinter ihnen bis zurück auf Kaiser Konstantin; es ist ein Unterschied nicht etwa bloß im Grade des Könnens, sondern auch im innersten Wollen. Wir haben uns allzusehr daran gewöhnt, das Mittelalter einseitig aus dem Schema seines Gegensatzes zur Neuzeit zu interpretieren. Auf den Höhepunkten der Kultur des 13. Jahrhunderts tauchen aber Erscheinungen auf, in denen offenbar schon typische Züge der Renaissance vorweggenommen werden. Von der »Entdeckung der Welt« haben wir schon gesprochen. Nicht anders ist es mit der »Entdeckung des Menschen«. Im 13. Jahrhundert hat sich das Individuum freier über das Massengefühl und den Gattungszwang erheben können, als je seit dem klassischen Altertum. Wir wollen nicht zu weit ausholen, lassen wir uns die unzweideutigen Aussagen der Kunst genügen. Grad-

unterschiede der persönlichen Begabung hat es selbstverständlich auch früher gegeben. Aber auch der begabteste unter den Künstlern war früher gleichsam nur eine Zusammenfassung des allgemeinen Bewußtseins. Worum es jetzt sich handelt, ist mehr. Wer könnte leugnen, daß Dichter wie Walther und Wolfram Persönlichkeiten waren? Im gleichen Sinne stoßen wir jetzt auch in der bildenden Kunst auf Werke, die trotz ihrer Anonymität mit einleuchtender Bestimmtheit sich als Werk eines mit keinem andern zu verwechselnden Einzelmenschen zu erkennen geben. In keinem Volke aber hat das überragende Individuum so früh sich frei gemacht wie bei dem unseren. In den nur durch Ausbau einer gesellschaftlichen Tradition zu erreichenden Dingen waren die romanischen Völker immer überlegen; hier, wo es über die Tradition hinauszukommen galt, zeigte sich der deutsche Genius in unerwarteter Reife. Überlegen war die französische Kunst (auf die wir den Vergleich beschränken wollen) offenbar in der Formkultur: reicher an persönlichem Geist, reicher an Verästelungen und Abtönungen war doch die deutsche. In dieser Zeit zum ersten Male tritt ein bedeutungsvoller Gegensatz in der Entwicklungstendenz der beiden großen Völker deutlich hervor. Die Franzosen, rassenmäßig ein buntes Konglomerat und politisch noch immer zersplittert, streben mit Macht nach geistiger Einheit: die Deutschen, unvergleichlich einheitlicher auf das Blut angesehen, lieben über alles die Mannigfaltigkeit und arbeiten immer schärfer die Sonderphysiognomie ihrer Stämme und Landschaften heraus. Die Kraft der französischen Kunst fand ihren Ausdruck in der Gründung einer großen Zentralschule, die Kraft der Deutschen in der Hervorbringung einer bisher unerreichten Vielheit landschaftlicher Schattierungen. Und so war es auch mit dem einzelnen Künstler. Der französische fühlte sich immer als Vertreter der Schule, der klassischen Regel, des disziplinierten Geschmacks, etwas vom Geiste der Epoche Ludwigs XIV. läßt er schon jetzt vorausahnen; und ebenfalls schon jetzt bekundete der deutsche in Tugenden und Schwächen das genaue Gegenteil. Ohne das Gegengewicht kraftvoller Individuen hätte die rezeptive Bereitwilligkeit der Zeit in ihrer Vielseitigkeit zu einem haltlos fließenden Durcheinander führen müssen.

Der Vergleich der deutschen Kunst dieses Zeitalters mit der französischen führt aber noch auf einen andern Gegensatz. Die deutsche ist in ihrer tiefsten Gesinnung romantisch, die französische klassisch. Mit der neuzeitlichen Romantik teilt das 13. Jahrhundert die nach vielen und selbst entgegengesetzten Seiten zugleich ausholende Empfänglichkeit. Wohin er sie führen würde, der weltbürgerliche Expansionsdrang, das stand für die deutsche Kunst dieses Zeitalters nicht schon von Anfang an fest. Es wird in der herkömmlichen Geschichtsdarstellung fast nicht beachtet und ist doch der Beachtung ausnehmend wert, daß eine längst verschüttete Quelle in dieser Zeit wieder zu springen anfang: die Antike.

Mit der Spätantike war die deutsche Kunst am Schluß des ottonischen Zeitalters fertig, auf ihre abgetretenen Wege zurückzukehren, kam es jetzt nicht an. Was hätte sie diesem lebensvollen Geschlecht, das weit über sie hinausgewachsen war, auch noch bieten können? Nein, es war die wirkliche Antike, wenn sie auch in spärlichen Bruchstücken nur angeschaut wurde. Um keine bewußte und grundsätzliche Renaissance handelte es sich, nur um ein naives Erkennen lange übersehener Schönheitswerte. Es ist höchst merkwürdig, welchen Widerhall selbst diese wenigen verlorenen Töne noch zu wecken vermochten. Einige römische Bauüberreste am Rhein genügten, um aus ihnen einen höchst bedeutenden neuen Typus zu entwickeln, aus Eigenschaften, an denen die frühromanische, im Banne der Spätantike stehende Epoche verständnislos vorübergegangen war. Auf derselben Linie liegt es, daß die Italiener, bei denen in anderer Weise ebenfalls eine Renaissanceahnung erwacht war, in Deutschland in neuem Sinne willkommene Gäste wurden, und nicht minder, daß die byzantinische Kunst, man beachte es wohl, in keinem Jahrhundert einen ähnlich tiefen Einfluß auf die deutsche geübt hat wie damals, vom Ende des 12. bis zur Mitte des 13. Auf seinem eigenen Boden ging der Byzantinismus dem Erstarrungstode entgegen, die Deutschen begrüßten in ihm unbewußt den antiken Wesenskern und darin eine ihnen neue Offenbarung der Form, der Schönheit in der Form. Und nichts anderes bedeutet jenes höchst merkwürdige Beispiel, das sich unter den Skulpturen des Doms von Bamberg erhalten hat. Ihr Meister kam von der Wanderschaft in Frankreich aus einem gotischen Schulzentrum, aus Reims. Was nun brachte er von dort als tiefsten Eindruck zurück? Es war die Erinnerung an eine kleine Zahl von Nachbildungen nach Werken der römischen Kaiserzeit des ersten Jahrhunderts, die er dort, eingesprengt zwischen Hunderte von Statuen französischen Durchschnittsstils, erspäht hatte. Sie schien ihm das beste zu sein, was er seinen Landsleuten daheim zu bieten hatte. Dann der große Meister der Bildwerke des Straßburger Münsters: auch er muß einen Moment erlebt haben, in dem er von antiker Schönheit tief ergriffen wurde. So lebte also in der staufischen Kunst, wie es auch aus der allgemeinen historischen Lage zu begreifen ist, unzweideutig ein Zug nach dem Süden und der Antike. Wie man weiß, hat er in späteren Jahrhunderten noch mehr als einmal sich angemeldet; es geschah immer dann, wenn eine Sehnsucht nach Reinheit und Klarheit der Form mächtig geworden war, die der Deutsche aus eigenem Vermögen nicht zu finden vermochte.

Aber dem Zug nach dem Süden war diesmal die Oberhand nicht bestimmt. Es trat ihm alsbald eine im Norden entsprungene neue Macht entgegen, die Gotik. Eine Zeitlang konnten beide nebeneinander bestehen. Dann aber mußte die deutsche Kunst sich entscheiden. Und sie entschied sich für die nordische Neuschöpfung.

Wäre die Gotik nichts als ein sinnreich und konsequent durchgebildetes Konstruktionssystem, so wäre es leicht, ihr Wesen zu bestimmen und historisch ihre Entstehung festzustellen. Aber ist sie nicht noch etwas anderes? Ihr Konstruktionssystem ist nicht um seiner selbst willen da, es ist Mittel zur Erfüllung eines übergeordneten Zwecks, Ausdruck eines bestimmten Formgefühls, das nicht der Baukunst allein eigentümlich ist, sondern Malerei und Plastik mitumfaßt, ja, noch darüber hinaus eines alle Hervorbringungen der Zeit durchdringenden Weltgefühls. Durch den Nachweis des Ortes, wo die Gotik zuerst in eine greifbare Formel gebracht wurde, sind die tieferen Ursachen ihrer Entstehung noch nicht aufgedeckt. Wir kennen den Ort: es war Frankreich. Hätten wir sie deshalb als eine determiniert französische Schöpfung anzusehen? Es gilt hier vorsichtig zu erwägen. Wir müssen uns davor hüten, das Franzosentum des Mittelalters mit dem heutigen gleichzusetzen. Noch fehlte viel daran, daß die drei Grundelemente, aus denen Rasse und Kultur der heutigen Franzosen sich gebildet haben, das gallische, lateinische, germanische, zu einer einheitlichen Substanz verschmolzen wären. Die Gotik — das ist wichtig zu beachten — hat nicht irgendwo in Frankreich, sondern in einem abgegrenzten Teil von Frankreich ihre erste Gestalt erhalten, im nördlichen Randgebiet, in der Normandie, Pikardie, Isle-de-France, Champagne, Nordburgund, einem Gebiet also, in dessen gesellschaftlicher Oberschicht damals das germanische Blut noch die Vorherrschaft hatte. Wo aber keltisches Blut und lateinische Kulturüberlieferung bestimmend waren, im Westen und Süden, da ist die Gotik spät und anfänglich mit Widerstreben aufgenommen worden. Soll die Gotik aus der Rasse erklärt werden, so hat unbestreitbar die germanische einen starken Anteil an ihr. Das eigentlich und entscheidend Wirkende war aber gar nicht, so meinen wir, der Geist der Rasse, sondern der Geist der Zeit. Die Kultur, aus der die Gotik hervorging, das 12. und 13. Jahrhundert, war übevölkisch, strebte im höheren Geistesleben mit Macht nach Einigung. Niemals wieder sind germanische und romanische Wesensart in so nahe und fruchtbare Verbindung getreten, wie damals. Es gibt ein Wort von Ernest Renan, das nicht vergessen werden sollte: »Frankreich«, sagt er, »ein sehr gemischtes Land, hat die Eigenheit, daß gewisse germanische Pflanzen darin oft besser als in ihrem heimischen Boden gedeihen; es ließe sich das durch Beispiele aus unserer [der französischen] Literaturgeschichte belegen, durch die mittelalterlichen Heldengesänge, die scholastische Philosophie, die gotische Baukunst.« Der romanische Baustil, ausgehend von der einheitlichen Grundlage der Spätantike, hatte sich im Lauf seiner Entwicklung immer weiter in eine Vielheit gespalten: nun aber verlangte die Welt in plötzlicher Besinnung nach einem abendländischen Einheitsstil. Die Gotik wurde das. Und wenn wir nun sehen, wie ihre Form

der polare Gegensatz zur griechischen ist, so kann dies entgegengesetzt gerichtete Grundgefühl nur durch die Germanen in die Welt gebracht sein. Der weitere Gang der Geschichte ist die Gegenprobe nicht schuldig geblieben: als in der Renaissance ein rein romanisches Volk die Führung im europäischen Denken übernahm, mußte die Gotik verworfen und verabscheut werden. Der Einheitsstil, dem das hohe Mittelalter entgegenstrebte, konnte nirgends entstehen, als in der Mitte, wo germanische und romanische Wesensart zusammentrafen, einander suchten, eine beiden Teilen gemeinsame Kultur erzeugten und erlebten. Dies brachte die Franzosen des Nordens an die Spitze der Bewegung. Die geistige Substanz der Gotik ist nicht erst von den Franzosen geschaffen, sie ist ein übernationales Zeitprodukt, aber die Franzosen haben ihr die Form gegeben und dieser Form die Flüssigkeit, Weltläufigkeit, Gemeinverständlichkeit, deren sie zu ihrer kosmopolitischen Sendung bedurfte. Wer wollte auch leugnen, daß sie außer der Gunst der geographischen Lage eine besondere Begabung hierfür mitbrachten. Haben sie doch mehr als einmal in der Geschichte, man denke an das 18. Jahrhundert und die Revolution, sich vorzüglich geschickt gezeigt, aus dem gärenden Leben der Zeit mit Scharfsinn und behender Initiative die plausibelsten Gedanken herauszuheben, sie dogmatisch zu formulieren, mit Überredungskunst für sie zu werben, sie durchzusetzen in der Welt. Eben-diesen Eigenschaften verdankte die französische Kunst des 13. Jahrhunderts ihren europäischen Erfolg.

Die Stellungnahme der deutschen Baukunst zu dem von Frankreich aus verkündigten neuen Stil war keine isolierte künstlerische Frage. Dadurch, daß die deutsche Kultur sich dem weltbürgerlichen Strom geöffnet hatte, war die Rezeption der Gotik unvermeidlich geworden. Fraglich war nur noch, wie schnell und wie vollständig sie durchdringen werde. Tatsächlich haben die Wissenschaft, die Dichtung, das vornehme Gesellschaftsleben sich den französischen Anregungen früher und leichter zugänglich gezeigt als die Baukunst. Dieser war die westliche Nachbarin schon vom Ende des 12. Jahrhunderts ab bekannt; sie nahm langsam und bedächtig einzelne Stücke des gotischen Systems in sich auf; es währte in Westdeutschland bis 1250, im östlichen noch länger, bis die Rezeption in der Hauptsache vollendet war. Was ihr entgegengestanden hatte, war nicht etwa ein schwerfälliger Beharrungssinn. Die deutsche Baukunst befand sich zwischen 1200 und 1250 in einer lebhaften Eigenbewegung. Sie überlegte sich auch Möglichkeiten, die der französischen Formel diametral entgegengesetzt waren. Von der neuerdings verstärkten Anziehungskraft der Antike haben wir vorläufig schon gesprochen. Auf welche Seite sich schließlich der Sieg neigen würde, hing von weltgeschichtlichen Entscheidungen ab, die über das interne Gebiet der Kunst hinausgriffen.

Daß die Magnetnadel zwischen dem gotischen und dem antiken Pol oszillierte, war eine nicht auf Deutschland beschränkte Erscheinung. Der Süden Frankreichs hatte dies Stadium schon im 12. Jahrhundert durchgemacht. Toskana erlebte in derselben Zeit seine »Proto-renaissance«. Und bewußter noch und ausgeprägter erhebt in der Kunstpflege Kaiser Friedrichs II. in Unteritalien eine Renaissancetendenz das Haupt. Mindestens die Möglichkeit war gegeben, man wird es nicht in Abrede stellen, daß bei dauernder politischer Verbindung diese staufisch-italienische Kunst und die deutsche einander näherrücken konnten. Aber die Voraussetzung trat nicht ein, das staufische Doppelkönigtum brach zusammen. Schon vorher, schon im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts, der Zeit, als Friedrich II. Deutschland den Rücken kehrte, hatte die pendelnde Wage der deutschen Kunst immer deutlicher dem Westen sich zugeneigt: Italien, Byzanz, der Orient legten in ihre Schale keine neuen Gewichte mehr, während die französische immer voller und schwerer wurde. Es war noch kurz vor dem Tode Friedrichs II., daß das Langhaus des Straßburger Münsters begonnen und zum Chor des Kölner Doms der Grundstein gelegt wurde. Die Entscheidung für die Gotik war in der Architektur damit gefallen, und sie zog die Bildhauerkunst alsbald nach sich.

Die Katastrophe des Kaisertums hat den Wechsel in der Orientierung der deutschen Kultur und Kunst zwar nicht erst herbeigeführt, aber sie hat ihn sehr beschleunigt. Von Karl dem Großen bis zum Ausgang der Staufer hatte das Hauptproblem der deutschen Geistesgeschichte in der Auseinandersetzung zwischen Nord und Süd, zwischen germanischer Anlage und antiker Überlieferung gelegen. Von nun ab verschwand auf die nächsten drei Jahrhunderte der alte Kulturkreis der Mittelmeerlande aus dem deutschen Gesichtskreis. Der Norden hatte sich selbständig gemacht. In seiner besonderen Welt aber lief die Achse von West nach Ost. Übersehen wir dieses nicht: es waren die beiden Hälften des einstigen fränkisch-karolingischen Reiches, die jetzt einander wieder nähertraten.

Erstes Kapitel.

SPÄTROMANISCHE UND FRÜHGOTISCHE BAUKUNST VOM ENDE DES 12. BIS ZUR MITTE DES 13. JAHRHUNDERTS.

Es ist gebräuchlich, den Baustil dieser Epoche Übergangsstil zu nennen. Man tut es im Hinblick auf das Schlußergebnis, welches die vollendete Herrschaft des gotischen Stils war. Der Name Übergangsstil ist jedoch auf eine falsche Vorstellung gegründet. Es liegt nicht so, daß die Entwicklung mit einheitlicher Zielstrebigkeit dem genannten Schlußergebnis sich entgegen bewegt hätte. Das gotische Bausystem, das ist richtig, ist eine Evolution des romanischen Stils; aber nicht des deutsch-romanischen, sondern des französisch-romanischen. Bei seinem Eindringen in Deutschland stieß er auf eine einheimische Baukunst, die nicht sowohl rückständig als überhaupt anders gerichtet war und mit der er in Streit geriet. Er kam als ein zersetzendes und umformendes Ferment. Die Grundsubstanz in der Baukunst der späteren Stauferzeit wird man aber nicht anders als romanisch, spätromanisch, bezeichnen dürfen.

In ihrer formalen Erscheinung mannigfaltiger als je eine andere, war diese staufische Baukunst doch im Kernpunkte des architektonischen Wollens, in der Struktur, einheitlicher als die der vorangegangenen Epoche. Sie machte dem Zwiespalt zwischen dem Flachdeckbau und Gewölbebau ein Ende. Damit begann sie. Sobald in dieser Hauptfrage die Unsicherheit beseitigt war, strömten ihr neue Gedanken zu und wuchsen ihr die Kräfte. Der ersten Epoche des romanischen Gewölbebaus, das war ihr Grundübel, war die Einsicht in den organischen Zusammenhang zwischen Decke und tragenden Bauteilen noch nicht aufgegangen. Diesen Zusammenhang herzustellen war jetzt das Hauptproblem, zugleich und in fortwährender Wechselwirkung ein technisches und künstlerisches. Der Mauerkörper sollte seine passive Haltung aufgeben, sie in funktionelle Aktivität umwandeln.

Zwei Lösungen standen im Wettstreit. Die eine geht von gewissen

Gepflogenheiten der römischen Baukunst aus, in geistreich neuer Interpretation sie weiterführend. Die andere ist die gotische. Beiden gemein ist der Gedanke, den Druck der Gewölbe, anstatt ihn in gleichmäßiger Verteilung wirken zu lassen, auf wenige, auseinanderliegende Punkte zu sammeln und dementsprechend das aufgehende Mauerwerk in statisch aktive, demgemäß massiger gebildete, und in statisch wenig beanspruchte, wesentlich dem Raumabschluß dienende Teile, die dünner sein durften, zu zerlegen. In der Art der Durchführung aber unterschieden die beiden Systeme nicht nur, sondern waren sie Antithesen.

Das erste System — das wir nach der Schule, in der es am häufigsten angewendet wurde, das kölnische nennen wollen — löst das Mauermassiv von innen her durch Nischen, Blenden und flache Galerien auf, während die zwischen diesen Höhlungen in voller Mächtigkeit stehenbleibenden Mauerteile als Widerlager fungieren. In den Vor- und Rücksprüngen dieses Systems und seinen Licht- und Schattenkontrasten ist zugleich ein wirkungsvolles Mittel reichbewegter formaler Gliederung gewonnen. Die Außenfläche der Mauermasse aber behält den Charakter einer ungebrochenen Ebene. Köln besaß in der Kirche St. Gereon einen römischen Ovalbau mit zehn im Grundriß einen überhöhten Halbkreis bildenden Nischen. Flachnischen haben wir am Aachener Münster kennen gelernt. Nischengliederung gerader Wände in Krypten und Kapellen war in der frühromanischen Zeit der rheinischen, aber auch der Donauschule geläufig. Im Münster zu Essen war sie auf die Seitenwände einer Basilikenanlage übertragen. Ebenso in St. Kastor in Koblenz. Dies ist die Tradition. Sie bot, falls wir nicht hypothetisch noch den einen oder andern untergegangenen Römerbau ihr hinzurechnen wollen, zu dem, wozu die kölnische Schule am Ende des 12. Jahrhunderts sie fortentwickelte, nicht mehr als eine rudimentäre Andeutung. Das Neue ist, außer dem vergrößerten Maßstabe, die Hinzufügung eines zweiten Geschosses mit noch vermehrter Brechung: der die Nischen sondernde Mauersporn in einen Laufgang aufgelöst, der Grund der Nische mit einer weiten Fensteröffnung versehen, der Gewölbeaufbau von einem schlanken Paar gekuppelter Säulen getragen, außen über dem Gewölbeanfall als Belastung der Drucklinie eine Zwerggalerie. Es läßt sich gar nicht genug loben, wie sinnreich hier die Kräfteverteilung mit der formalen Gliederung in Einklang gebracht ist. Zum Wesen des Systems gehört ferner die Neigung, mit zentralisierenden Grundrissen sich zu verbinden. Wir kommen darauf in späterem Zusammenhang noch zu sprechen. Hier wollen wir nur auf den Schönheitswert dieser Verbindung für die Geltendmachung des Systems an sich die Aufmerksamkeit lenken. Die Ausbuchtungen werden für unser Gefühl Ausstrahlungen eines vom Zentrum herkommenden einheitlichen Bewegungsdranges. Steht der Beschauer aber auf einem andern Punkte, als dem Zentrum, so ergibt sich aus ihrer im Verhältnis

zur Blickrichtung wechselnden Lage eine Mannigfaltigkeit der perspektivischen Erscheinung von großem Reiz (Beispiel Abb. 74.)

Im Gegensatze zum kölnischen System, das die Widerlager nach innen zieht, wirft das französische sie nach außen. Rechnet jenes mit Tonnen- und Kuppelgewölben, so ist dieses durchaus auf das Kreuzgewölbe eingestellt. Die Form desselben gestattet, die Kräftezerlegung schon mit der Decke zu beginnen. Erinnern wir uns, daß das Kreuzgewölbe in seiner ältesten Fassung Durchdringung zweier Halbzylinder war. Bei einer Folge von Kreuzgewölben, wie der longitudinale Grundriß der Basilika sie mit sich brachte, blieb in der Längsachse die Kontinuität des primären Zylinders gewahrt. Aber schon der romanische Stil war dazu gelangt, die einzelnen Gewölbeabteilungen gegeneinander zu isolieren. Es geschah dadurch, daß in der Querrichtung Gurten eingespannt, weiterhin daß das Gewölbe auch in dem Teil, mit dem es an die Wand stieß, nicht unmittelbar auf diese, sondern auf einen selbständig konstruierten Schildbogen gesetzt wurde. Der gotische Stil nun isolierte auch die einzelnen Kappen, indem er in ihre nach den Diagonalen verlaufenden Schnittlinien ebenfalls selbständig gemauerte Bögen legt. So bestand das Gewölbe aus einem schon in sich haltbaren Gerüst von Rippen, und die in relativ kleine Abschnitte zerlegten Gewölbeflächen konnten als bloße Füllungen auf ihnen ruhen. Damit war einerseits die absolute Last verringert, anderseits der ganze Druck noch entschiedener auf die vier Eckpunkte hingelenkt. Gelang es, diese sowohl gegen den senkrechten Druck als gegen den Seitenschub — eine unvermeidliche Folge der Bogenform — hinlänglich zu sichern, so kam der zwischen diesen Punkten liegende Mauerabschnitt nur noch als Raumabschluß in Betracht und konnte sehr dünn ausgeführt und in beliebiger Ausdehnung mit Fenstern durchbrochen werden. Nötig war noch, die tragenden Mauern und Pfeiler durch Widerlager zu sichern, nach innen durch vorgesetzte Dienste, nach außen, d. i. in der Druckrichtung, durch Strebepfeiler und Strebebögen.

Das sind die leitenden Gedanken der gotischen Systematik. Nur sekundäre Bedeutung, wenigstens sekundär in konstruktiver Hinsicht, hat die Umwandlung der Rundbögen in Spitzbögen. Durch sie wird aber das Gewölbe von der Verpflichtung auf quadratische Grundrißform befreit, und alle Hemmungen, die im gebundenen System der romanischen Zeit gelegen hatten, fallen weg. Ein weiterer Vorzug der gotischen Strukturformen ist ihre größere Modulationsfähigkeit. Ein anderer der geringere Materialverbrauch. Dieser zweite freilich war nur für den rechnenden Verstand unanfechtbar, und zwar um so einleuchtender, je mehr die schlechten Transportmittel jener Zeit die Materialbeschaffung erschwerten. Für das ästhetische Gefühl lag darin eher etwas Widerstrebendes. Denn wir wissen, wie sehr die Deutschen durch die romanische Kunst daran gewöhnt waren, den Ausdruckswert der Masse hochzuhalten. Nicht minder mißfiel

ihnen, daß ein so wichtiger Teil des konstruktiven Gefüges, wie die Widerlager es sind, im inneren Aufbau unsichtbar blieb, während der äußere durch sie unruhig zerrissen wurde. Schöner und wahrer erschien in diesem Punkte das kölnische System, das die Widerlager unmittelbar zum ästhetischen Motiv machte.

Bei der Abwägung der beiden Systeme kamen aber noch andere Eigenschaften in Betracht. Das kölnische zeigte sein Bestes nur in Verbindung mit zentralisierender Planbildung; eine in die liturgischen Gewohnheiten tief eingreifende Umwälzung stand hier in Aussicht. Das gotische dagegen war unmittelbar aus den Bedingungen des basilikalischen Langbaus hervorgegangen und insofern das konservativere. Es war sicher die konstruktiv vollkommenste Lösung des Problems der Gewölbebasilika, das der abendländische Kirchenbau nun einmal zu seinem Hauptproblem gemacht hatte. Man sieht: es handelte sich bei der Auseinandersetzung nicht um ästhetische Werte allein. Und schließlich hatte die Gotik alle im weltbürgerlichen Zuge der Zeit liegenden Imponderabilien auf ihrer Seite. Wir begreifen, daß sie siegen mußte. Der dem Siege vorausgehende Kampf ist eines der denkwürdigsten Schauspiele, das die deutsche Kunstgeschichte zu bieten hat.

Selbstverständlich war den Zeitgenossen das Wesen der Gegensätze, in denen sie mittendrin standen, nicht so klar, wie es sich uns in der historischen Fernansicht darstellt; erst im letzten Stadium des Kampfes mögen sie bemerkt haben, daß es sich um ein Entweder — Oder handelte. Die deutschen Bauleute, die nach Frankreich kamen, sahen den Stil als einen werdenden. Sehr selten wird einer sich über die zwingende Logik des Systems volle Rechenschaft gegeben haben. Die meisten sahen in ihm nur Einzelheiten. Und so kam es, daß er auch nicht als System nach Deutschland verpflanzt wurde, sondern aufgelöst in seine Elemente, die von der im ganzen durchaus noch romanisch gestimmten deutschen Baukunst für ihre eigenen, ungotischen Zwecke willkürlich, einmal so, einmal anders, aufgebraucht wurden. Die Kreuzrippen werden aufgenommen, aber ohne weitgehende Konsequenz in bezug auf Mauern und Pfeiler, überwiegend als Ausdruck formaler Bewegung; der Spitzbogen findet Eingang, aber ebenfalls am meisten um seines linearen Ausdruckswertes willen, während die Ausnutzung seiner Beziehungen zum Grundriß (Ersatz des Quadrats durch das Oblongum) nicht in der Willensrichtung der Zeit liegt; Gratgewölbe und Rippengewölbe, Spitzbogen und Rundbogen werden unbekümmert gemischt, man freut sich an dem Reichtum der dabei entstehenden Abschattierungen der formalen Erscheinung. Fast immer ablehnend verhielt man sich gegen den offenen Strebebogen, da er in einer romanisch empfundenen Außenarchitektur einen Mißton bedeutet hätte.

Dies ist unter ewig wechselnden Formen das Wesen der ersten Stufe der Rezeption. Auf der zweiten verschiebt sich der Schwerpunkt. Es

wird nun wirklich und mit innerer Folgerichtigkeit gotisch gedacht. Die deutschen Meister versuchen mit den gotischen Mitteln eigenartige Kompositionen hinzustellen, die zwar nicht in der Konstruktion, aber in der Raumgestaltung die einheimische Überlieferung weiterbilden. Erst die dritte Stufe bedeutet den Sieg. Die Rezeption kommt zur Vollendung, die Mustergültigkeit der inzwischen zur Reife gelangten französischen Architektur wird uneingeschränkt anerkannt. Diese dritte Stufe — deren erste Vertreter, genau um die Mitte des Jahrhunderts, das Langhaus des Straßburger Münsters und der Chor des Kölner Doms sind — liegt aber schon außerhalb der Grenzen der uns beschäftigenden Epoche.

Nun kommt noch eine Differenzierung anderer Art in Betracht. Was die deutschen Bauleute in Frankreich kennen lernten, war am Anfang des 13. Jahrhunderts noch kein gleichförmiger Stil. Zu einem solchen ist die Gotik erst in der Epoche der Hochgotik geworden. Die Frühgotik Frankreichs ist nicht auf einem Punkte, nicht aus einer einzigen Wurzel entsprungen. Sie zeigte sich anders dem, der sie in Burgund, anders dem, der sie in Franzien oder gar im Westen kennenlernte. So kam es, daß diese aus gesonderten Quellen herkommenden Strömungen, die in Frankreich verhältnismäßig schnell sich vermischten, bei ihrem Übertritt auf das deutsche Gebiet länger als dort ihre Ursprungsfarbe bewahrten. Folgende Spielarten sind zu unterscheiden. Erstens die rudimentäre Zisterziensergotik, ein Produkt Burgunds. Zweitens die außerzisterziensische burgundische Frühgotik, vertreten vornehmlich durch Vézelay und Dijon. Drittens die eigentlich französische Frühgotik; Laon, Soissons und Reims können als Studienplätze der deutschen Wanderkünstler bestimmt nachgewiesen werden, von den vierziger Jahren ab die bereits in die hochgotische Phase eingetretenen Kathedralen von Chartres, Paris und Amiens. Viertens, wahrscheinlich auf dem Seewege erreicht, der Westen.

Unter diesen teils durch die logische Problementwicklung, teils durch historische Zufälle bedingten Wandlungen liegt als unveränderliche Unterströmung jenes Etwas, das wir das deutsche Kunstwollen nennen. Auch es tritt nicht einfach in die Erscheinung, sondern differenziert nach den Charakteren der Stämme, aus denen das deutsche Volk sich zusammensetzt. Es wäre begreiflich, wenn der innerdeutsche Verkehr im Verein mit der kosmopolitischen Strömung eine gleichmacherisch verschleifende Wirkung ausgeübt hätte. Um so bemerkenswerter ist es, daß das Gegenteil eintrat. Aus der Bereicherung der Kunstmittel erwuchs für die einzelnen Stämme die Möglichkeit, in der Baukunst ihre Sonderart bestimmter auszuprägen und mit charakteristischen Zügen reicher auszustatten als je zuvor.

Die von innen treibende Kraft der deutschen Bauphantasie und die hellhörige Empfänglichkeit für Anregungen, die der wogende internationale Verkehr herantrug, vereinigten sich, der Architektur der späteren Stauferzeit ihren überschwenglichen, für den ersten Eindruck verwirren-

den Reichtum zu leihen. Folgt man den aus der obigen Übersicht gewonnenen Leitlinien, so klärt sich das Bild. Nicht sprudelnde Willkür, sondern eine wunderbar jugendliche, nach Fülle des Lebens durstende Empfänglichkeit hat die Fäden so bunt gemischt.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der einzelnen Stilprovinzen.

DER SPÄTROMANISMUS IN WESTDEUTSCHLAND UND DIE GOTISCHE REZEPTION DER ERSTEN STUFE.

Der Niederrhein. Diese Stilprovinz (der übrigens ein Stück des Mittelrheins, bis Andernach, noch zuzurechnen ist) übertrifft alle andern in dieser vielbewegten Zeit, höchstens Westfalen ausgenommen, durch Prägnanz und Festigkeit des Charakterbildes. Es war ihr Glück, daß sie eine große Stadt mit alter, nie unterbrochener Kunsttradition, mit reichen geistlichen Stiftern und einem kräftigen, freigebigen Bürgertum, Köln zum Mittelpunkt hatte. Hier war im vollen Sinne das vorhanden, was man eine Schule nennt. Dieselbe war der Brennpunkt der von der Wiederbelebung antiker Erinnerungen ausgehenden Bestrebungen, von denen in der Einleitung zu diesem Kapitel die Rede war. Bis ans Ende unserer Epoche, d. i. bis zu der scharfen Wendung, die mit der Grundsteinlegung zum neuen Dom eintrat, beharrte sie mit gelassener Festigkeit in ihrer deutsch-romanischen Stilgesinnung, zum Schluß allerdings bei einer gewissen Stauung der Säfte und barocken Überreife anlangend. Gegenüber dem gotischen Stil, von dem sie dank ihrer geographischen Lage frühzeitig Kenntnis erhielt, glaubte sie volle Freiheit zu besitzen — worin sie sich allerdings täuschte. Es sollte auch für sie plötzlich der Tag kommen, an dem der Diener zum Herrn wurde. — Versagt blieb der Schule die Durchführung einer einheitlichen Planung ganz großen Maßstabes. Der Umbau des Doms, mit dem Erzbischof Engelbert (1216—25) sich trug, hätte ein solcher werden sollen. Doch wurde er verschoben. Dafür schwoll das Schaffen in unerhörter Weise in die Breite. Die Bevölkerung war rasch angewachsen, ein großer Teil aller Landkirchen (unter denen übrigens viele nicht einfache Pfarrkirchen, sondern mit kleinen Chorherren- oder Chorfrauenkonventen ausgestattet waren) wurde erneuert, noch heute sind sie ein hervortretendes Element im monumentalen Bilde des Rheinlandes. Mit welcher Sicherheit der Geist des Jahrhunderts auch diesen anspruchslosen Kleinbauten sein adliges Gepräge aufzudrücken versteht, das ist in hohem Grade der Aufmerksamkeit wert. Kein späterer Stil hat den romanischen der Stauferzeit hierin erreicht.

In der Stadt Köln, die bei ihrem sprichwörtlichen Reichtum an Klosterkirchen (die auch dem Pfarrdienst vorerst noch hinlänglich Raum darboten) zu Neubauten wenig Anlaß hatte, ließ sich die Baulust trotzdem

nicht zurückhalten. Sie warf sich darauf, an den bestehenden Gebäuden einzelnen Teilen, meistens dem Chor, zuweilen auch dem Westbau, eine neue, eindrucksvollere Gestalt zu geben. Bedürfnis nach räumlicher Erweiterung spielte dabei keine oder eine geringe Rolle. Die stärkste Triebfeder, man beachte es wohl, war die Freude am künstlerischen Schaffen an sich. Das alte deutsche Behagen an gruppierender Komposition nahm bei diesen im strengeren Sinne planlosen An- und Ausbauten eine charakteristische Wendung zu asymmetrischen Kontrasten; man lernte, bestimmte Ansichten im Zusammenhang mit der Umgebung wirkungsvoll herauszuarbeiten; man steigerte (womit der 1190 vollendete Chor von St. Gereon vorausgegangen war) die Profile der äußeren Gliederung zu kraftvollen Schattenwirkungen. Der Wille zum Malerischen schien die Führung übernehmen zu wollen. Es gereicht der kölnischen Schule zum Ruhme, daß sie darüber nicht einseitig wurde. In ihr lebte, wenn auch durch die gegebenen Bauprogramme einigermaßen eingeschränkt, eine starke raumschöpferische Intention; eben durch das gedankenreiche Ineinandergreifen der inneren und äußeren Baugestaltung gewinnen einige kölnische Kirchen dieser Zeit einen ganz originellen und sehr hohen künstlerischen Wert.

An der Spitze stehen, im Grundgedanken einander gleich, aber höchst individuell ihn abtönend, die Kirchen Groß-St. Martin und St. Aposteln (Abb. 69—74). Die letztere wurde nach einem Brande vom Jahre 1192 in Angriff genommen; für die erstere liegt ein unsicheres Baudatum zu 1185 vor, und ein anderes, ebenfalls unsicheres, aber innerlich wahrscheinlicheres, zwischen 1206 und 1210. In beiden Fällen wurde einem zunächst noch unverändert bleibenden basilikalischen Langhaus ein zentral komponierter Ostbau hinzugefügt. Es ist die Wiederaufnahme des Grundgedankens der Kapitolskirche. Immer werden in der kunstgeschichtlichen Betrachtung die Momente, in denen eine alte, scheinbar abgestorbene Idee unerwartet mit verjüngter Lebenskraft aus dem Dunkel sich erhebt, in besonderem Maße Teilnahme erregen. Der Stammbaum der Kapitolskirche geht, wie man sich aus früherer Erörterung erinnert (S. 116), auf die Antike zurück, und zwar auf den Formenkreis der Gewölbearchitektur; die Zeit um die Mitte des 11. Jahrhunderts, die den Plan nach Deutschland brachte, war aber nicht imstande gewesen, ihn gewölbemäßig durchzuführen. Jetzt, nach anderthalb Jahrhunderten, erkannten die Meister von St. Martin und St. Aposteln mit genialer Intuition die Wahlverwandschaft dieses Planes mit ihren letzten Grundes ebenfalls aus der Antike herkommenden Gewölbebaugedanken. Einst Zusammengehöriges, ein Jahrtausend lang Getrenntes, zog mit geheimnisvoller Geistesgewalt sich an. Nicht um platte Nachahmung handelt es sich. Die Meister der Stauferzeit nahmen mit dem alten Plan eine Vereinfachung vor, die dasselbe bedeutet, wie nachmals bei der römischen Peterskirche die Umformung des Braman-

teschen Planes durch Michelangelo. Die konzentrischen Umgänge wurden aufgegeben. Nur unter dieser Bedingung konnte das neue System der inneren Widerlager (vgl. oben S. 222) wirksam gemacht werden. Aber das war es nicht allein. Dem Formgefühl am Schlusse des 12. Jahrhunderts entsprach die gelassene Weiträumigkeit und die den Blick in die Ferne ziehende Perspektivik der Kapitolskirche nicht mehr. Es sieht den Raum gleichsam als eine knetbare, plastische Substanz an, ballt ihn zusammen, drängt ihn nach der Mitte und in die Höhe. — Die Apostelkirche, ungefähr gleichzeitig mit St. Martin, bringt die gemeinsame Idee um einen Grad reifer zum Ausdruck, weshalb es genug sein wird, wenn wir sie allein eingehender schildern (Abb. 70, 72). Die Symmetrie der Kleeblattgestalt ist streng durchgeführt. An die Vierung, deren Maß durch das Langhaus gegeben war, schließen sich kurze Kreuzarme und an diese die Konchen, deren Nischensystem wir schon besprochen haben. An der Decke folgen sich, von außen nach innen: Halbkuppel, Tonne und achtseitig gebrochene Zentralkuppel über freistehendem, von Fenstern durchbrochenem Tambour. Dieser letztere hatte in St. Martin noch gefehlt, er bedeutet für die Zentralisation des Raumes und der Beleuchtung einen ganz wichtigen Fortschritt. Woher die Anregung kam, sagt uns die im Scheitel der Kuppel angelegte kleine Laterne, ein offenkundig byzantinisches, auch im Detail (Außenansicht) diesen Ursprung verratendes Motiv. Was könnte es anders sein, als eine Reiseerinnerung von einer Fahrt ins Heilige Land? Abendländisch ist die Überführung aus dem Grundquadrat ins Achteck durch nischenförmige Überkragung (»Trompen«). Dagegen finden sich eine richtige byzantinische Kuppel mit Hängezwickeln in Sinzig (Abb. 80) und Trechtlinghausen; modifiziert in der Taufkapelle von St. Georg in Köln. Tiefer beeinflußt ist die rheinische Architektur durch diese kleinen Byzantinismen nicht. Aber daß sie überhaupt vorhanden sind, ist für die Gesamtauffassung der Zeit sehr zu beachten. — Wenden wir uns nun der äußeren Baugestalt der Apostelkirche zu (Abb. 149). In ihr hat der spezifische Schönheitsgehalt des deutschromanischen Stils klassischen Ausdruck gefunden. Beim Anblick dieser weise überlegten Harmonie eines reichgegliederten Ganzen mit jedem seiner Teile möchte man glauben: diesem einen Eindruck habe der Meister alles untergeordnet. Die genauere Zergliederung erweist aber, daß alles aus der inneren Raumgliederung herausentwickelt ist. Die Vierung, die kurzen Kreuzarme, die Konchen — jedem dieser drei in der Innenansicht verschmolzenen Raumelemente entspricht in der Außenansicht eine besondere Höhenstufe. Auf dem Dreiklang (anders als in St. Gereon, Abb. 151, dem unmittelbaren Vorläufer) beruht auch die Wandgliederung der Konchen. Die Höhenlage des Teilungsgesimses könnte nicht schöner abgewogen sein. In weichem Fluß spielen die Rundlinien der Apsiden um den starren Kernbau, bewegt und doch gebunden, in drei-

maliger Wiederholung zum gleichen Gesetz sich bekennd. Und so steht auch der vertikale Aufbau unter der Herrschaft einer strengen geometrischen Figur: ein gleichseitiges Dreieck, das Symbol des vollkommenen Gleichgewichts, verbindet die Spitze des Kuppeldaches mit den Endpunkten der Grundlinie. Wir hätten somit einen Zentralbau vor uns, bei allem Reichtum kristallischer Ausstrahlung vollkommen streng, käme nicht durch die zwei Türme der Ostseite leise der Widerspruch eines freiheitsbedürftigen Geistes zum Worte. Wir wissen es schon aus manchen Beobachtungen früherer Gelegenheiten: der deutsch-romanische Stil liebt nicht die absolute Symmetrie. Wie sie durch diese zwei Türme — nicht vier, wie die genaue Durchführung des zentralen Planes es verlangt hätte — bescheiden und doch fühlbar durchbrochen wird, das gibt der reifen und ernsten Männlichkeit dieses Meisterwerks einen Zusatz von Anmut, der ihn erst recht liebenswert macht. (So hätte Herr Walther von der Vogelweide gebaut, wenn das Schicksal ihn zum Kirchenbaumeister bestimmt hätte.) — Groß-St. Martin (Abb. 73, 74). Im Wesen des Zentralbaus liegt eine besondere Empfindlichkeit für die Verhältnismäße. So ist hier aus gleichen Grundelementen durch bloße Verschiebung der Proportionen ein eigentümlich neuer Eindruck entwickelt. Die Mitte ist im Grundriß stärker betont, das Raumganze nach der Höhe gesteigert. Das zweite Geschloß wirkt durch die starke Auflösung (1,2 m Stärke der Außenmauer gegen 4 m im Erdgeschoß) überraschend und kühn. Vollkommen beherrschend wird die Vertikaltendenz in der äußeren Baugruppe (Abb. 152). Die Kreuzarme und die Konchen drängen sich dichter an den Mittelbau, und dieser schießt turmartig in die Höhe, auch die Ecktürmchen fest an sich heranziehend. Tadelloso schön ist die Rhythmik im Wechsel großer Flächen und kleiner Gliederungen. Aus stehengebliebenen Ansätzen läßt sich erkennen, daß auch in St. Martin ursprünglich ein achtseitiger Aufsatz, jedenfalls niedriger als der heutige und wohl ähnlich wie bei St. Aposteln, geplant war. Die jetzige Gestalt ergab sich erst während der Bauführung. Ein gedrängtes Häusergewirr am Fuße bedrohte die Übersichtlichkeit, dafür lockte die Nähe des Rheinufer zur Geltendmachung der Fernwirkung. Niederländische Maler des 15. Jahrhunderts haben auf ihren Stadthintergründen diesen jedem Reisenden in Erinnerung bleibenden Eindruck oft wiederholt. Hier zum ersten Male ist die Wirkung des Kirchturms für die Stadtsilhouette mit Bewußtsein verwertet. Wir werden sehen, wie im späten Mittelalter in der Epoche der Vorherrschaft des bürgerlichen Elementes dieser Gesichtspunkt im Turmbau immer zunehmende Geltung gewann. — Eine freie und geistreiche Anwendung fand das System von St. Aposteln im Westbau von St. Georg, einer alten Basilika aus der Zeit des hl. Anno. Die volle Breite des Langhauses ausnutzend, bildet er ein Quadrat von 17,5 m Seite. Schon in den Abmessungen ein großartiger Raum. Dazu die überaus wuchtige Behandlung des Wandsystems. Es hat eine

Mauerstärke von fast 5 m. Die Nischen bohren sich tief in sie hinein. Das Obergeschoß ist wieder in einen Laufgang aufgelöst. Die in seinem Grunde liegenden Fenster — unten sind keine — geben einen schön gesammelten Lichteinfall. Eine Flachkuppel auf Hängezwickeln bildet den Abschluß. Nach außen war jedenfalls noch ein turmartiger Aufsatz beabsichtigt.

Das mit dem kölnischen kleeblattförmigen Chorgrundriß verschwierte Wandsystem stieß auf eine fatale Schranke, insofern es sich auf mehrschiffige Langhäuser nicht übertragen ließ. In St. Martin und St. Aposteln hatte man daran zunächst auch nicht gedacht, man wollte es bei den bestehenden flachgedeckten Langhäusern bewenden lassen. Der Kontrast war aber zu hart, und man konnte auch hier der Einwölbung sich nicht entziehen. In St. Martin wurde im ersten Joch, zunächst der Vierung, eine hochinteressante Lösung versucht: ein Tonnengewölbe wurde über das Mittelschiff geschlagen und in dem über den Seitenschiffen errichteten Obergeschoß ein sehr zweckmäßiges Vehikel zur Ableitung des Seitenschubs gefunden. Die Beleuchtung hätte aber nur indirekt sein können. Vielleicht war dieses am meisten, neben der Fremdartigkeit der ganzen, sonst vielversprechenden Lösung, der Grund, weshalb nicht weiter auf sie eingegangen wurde; vielleicht auch nur die (allzuoft eine Rolle spielende) Sparsamkeitserwägung, daß die alten Mauern des Langhauses nicht unbenutzt bleiben sollten. Im Langhaus von St. Aposteln kam ein künstlerisch unzulänglicher Kompromiß zustande, der historisch allerdings dadurch interessant ist, daß in ihm zum ersten Male am Niederrhein (a. 1219) das französisch-frühgotische Rippengewölbe in sechsteiliger Gruppierung Eingang fand. Es empfahl sich allein schon durch sein leichtes Gewicht. Strebebögen anzuwenden hielt man hier nicht für nötig. Nicht viel später, bei der Einwölbung des Ostbaus der Kapitolskirche, hat man sich aber doch zu ihnen bequemt, trotz der in ihrer primitiven Fassung abschreckenden Häßlichkeit dieser Hilfskonstruktion. Der zwischen 1230 und 1250 fallende Umbau des Langhauses von Groß-St. Martin zeigt schon flüssigere Behandlung; die Art, wie hier kölnische und französische Elemente gemischt wurden, ist an sich sogar schön zu nennen, nur mußte bei der geforderten Höhensteigerung die Harmonie mit dem Ostbau preisgegeben werden. An Stelle einer eingehenden Analyse, die viel Raum beanspruchen würde, genügt der Hinweis auf Abb. 74. — Der einzige größere, einheitliche Neubau der Epoche ist die Stiftskirche St. Kunibert, begonnen um 1210, vollendet 1247 (Abb. 76). Von den bisher geschilderten Bestrebungen der Kölner Schule wird er nur flach berührt; er setzt das gebundene romanische System der älteren Zeit fort, jedoch so, daß die meisten Einwendungen, die gegen dieses System in seiner bisherigen Gestalt zu erheben waren, zu Boden fallen. Eine Ausgeglichenheit und gelenke Leichtigkeit der Haltung wird erreicht, von der das 12. Jahrhundert nichts gewußt hatte. Nicht am wenigsten ist sie zu verdanken der

zwischen Arkaden und Hochfenstern eingeschobenen blinden Galerie. Dies die Komposition reich und geschmeidig machende Zwischenglied fehlt von 1200 ab keiner kölnischen Kirche (Abb. 79). Im selben Sinne förderlich ist ferner die sechsrippige Teilung der großen, im Grundriß überquadratischen Gewölbe. Ihre starke, kuppelartige Bauschung ist eine allgemeine Eigenheit der Schulen des Nordwestens. Der Spitzbogen kommt nur an den Quergurten vor, Arkaden und Fenster verbleiben dem Rundbogen. Die Seitenwände erhalten durch flache Nischenausbuchtung eine feine Belebung. Reichliche Beleuchtung vollendet den klaren und harmonischen, verglichen mit den Bauten der St. Apostelfamilie allerdings etwas prosaischen Eindruck. In der Außenansicht (Abb. 150) treten neue Elemente nicht auf. Sie gibt nach gewohnter Weise große, ruhige Flächen mit Lisenen- und Bogenfriessgliederung in flachem Relief. Dies ist typisch. Die Kölner beharrten bis zum Schluß der Epoche auf ihrer Meinung, daß man ganz wohl des Vorteils der gotischen Rippenkonstruktion sich bedienen könne, ohne durch sie zu Strebepfeilern genötigt zu sein.

Wieder ein Zentralbau kombiniert mit Langbau ist St. Gereon (Abb. 84). Aber der zentrale Teil dient hier liturgisch als Schiff und der longitudinale als Chor. Die in jeder Hinsicht exzeptionelle Gestalt ist das Ergebnis einer langen Geschichte. Das Gereonstift lag außerhalb der Stadtmauern auf einem Acker, der vom 4. Jahrhundert ab der römischen Christengemeinde als Begräbnisplatz gedient hatte. Zahlreiche hier gefundene Steinsärge und Grabinschriften bezeugen eine starke Benutzung. Die Kirche wird zum ersten Male um das Jahr 591 von dem Geschichtsschreiber der Franken Gregor von Tours genannt, mit dem Zunamen »zu dem goldenen Heiligen«, was auf Goldmosaiken hindeutet. So wird sie noch im 11. Jahrhundert beschrieben. Die Legende des Mittelalters verlegte hierher das Martyrium der thebäischen Legion, als deren Führer in Köln der hl. Gereon galt, während eine andere Version den hl. Mauritius zum Haupthelden macht. 1126 wurden die Gebeine des hl. Gereon aufgefunden. Unter Erzbischof Arnold (1151–56) wurde der schon vom hl. Anno dem Zentralbau hinzugefügte Chor in die bestehende Gestalt gebracht: ein aus drei quadratischen Gewölben zusammengesetzter Langbau mit hoher und weiter Apsis und flankierenden Osttürmen, das schönste Beispiel der kraftvollen Formensprache des späteren 12. Jahrhunderts (Abb. 151). Die Erneuerung des Zentralbaus begann 1219 und wurde 1227 vollendet, ein merkwürdiger Beleg für die rasche Veränderung des Stilgefühls in dieser schnellebenden Zeit. Den Kern des Unterbaus bildet unverändert der spätantike Zentralbau. Er war ein Oval mit ausstrahlenden Nischen (verwandt dem sogenannten Tempel der Minerva medica in Rom). Als man jetzt an die Überhöhung schritt, wurde der Nischenkranz durch Ummantelung verstärkt, wodurch er in der Außenansicht die Gestalt eines verschobenen Zehneckes annahm. Über den auf diese Weise widerstands-

kräftig gemachten Unterbau kamen zwei neue Stockwerke zu stehen, das erste als Emporenumgang, das zweite als Lichtgaden ausgebildet. Nach dem Plan von 1219 hätte schon auf dieser Höhenlinie das Gewölbe einsetzen sollen. Die inzwischen fortgeschrittene Kenntnis der französischen Rippenkonstruktion, offenbar durch den Eintritt eines neuen Bauleiters vermittelt, wies aber auf neue Möglichkeiten, und man zögerte nicht, mit freudiger Kühnheit ihnen nachzugehen. Das so entstehende dritte Obergeschoß ist in Köln die erste und auf längere Zeit einzige wirklich gotisch gedachte Konstruktion. Die Kuppel, die in ihrer längeren Achse 22, in ihrer kürzeren 18 m Spannung hat und deren Scheitel mehr als doppelt so hoch liegt als die des römischen Baues, ist dank den Rippen auf ein mäßiges Gewicht herabgesetzt, sie gestattet Öffnung der Wand durch hohe Lichtöffnungen, und nach außen ist sie durch ein freistehendes Strebewerk abgestützt. Vermutlich ist die Kölner Kritik mit dieser Neuerung hart ins Gericht gegangen, und sie hätte sich ganz wohl auch durch andere, weniger revolutionäre Mittel ersetzen lassen. Im Innenbau dagegen tritt der Gotiker nicht allzu herausfordernd auf. Die Störung der Formenharmonie ist nicht heftig und wird durch die herrliche Beleuchtung und schwungvolle Raumpoesie reichlich aufgewogen. — Die schon vorher ungemein mannigfaltige Typensammlung der kölnischen Architektur war um ein höchst eigentümliches Stück vermehrt, und dem Interesse an zentralisierender Komposition war ein Gewicht mehr in die Wage gefallen. — Die umfänglichen Kreuzgänge und Stiftsgebäude sind in der napoleonischen Zeit abgebrochen worden. Erhalten hat sich die kleine Taufkapelle (Abb. 364) an der Südseite. An ihr konnte den Kölnern eine spezielle Tugend der neuen Wölbungsmethode vordemonstriert werden: die Rippen machten es möglich, einem durch Zwang der Örtlichkeit ganz unregelmäßigen, für die Mittel des romanischen Stils hoffnungslosen Grundriß eine sehr annehmbare Raumgestaltung, dazu noch pikante dekorative Wirkungen abzugewinnen. Das hübsche kleine, für seine Zeit höchst »moderne« Architekturstück wird zwischen 1230 und 1240 entstanden sein. —

Es war in den Grenzen, die unsere Darstellung sich stecken muß, nicht möglich, mehr als die Grundlinien im architekturgeschichtlichen Bilde der Stadt Köln herauszuheben. Einen Begriff vom einstigen Reichtum dieses Bildes könnte nur ein weitläufiges Studium geben. Die Schriftquellen nennen eine ganz beträchtliche Zahl kleinerer und mittlerer Kirchenbauten, die seither verschwunden sind. Trotzdem stößt man in der Altstadt noch immer auf Schritt und Tritt auf romanische, besonders spätromanische Baureliquien, bald einen Turm, wie den kraftvoll anmutigen von St. Maria in Lyskirchen, oder den schlanken von St. Kolumba, oder die durch spätere Umgestaltung stärker entstellten von Sankt Peter und St. Johann; oder eine Fassade wie St. Andreas und Sta. Ursula;

oder einen Chor wie St. Severin. Eben die Zerteilung in sehr viele kleine Aufgaben ist das Bezeichnende. Es waren nicht die geistlichen Körperschaften allein, es waren mehr noch die Bürger, deren eine so noch nie gesehene Leidenschaft im Bauen sich bemächtigt hatte. Wieviel dabei der religiöse Antrieb, wieviel der Stolz auf die Vaterstadt ausmachte, hätten sie selbst nicht unterscheiden können.

Rheinabwärts sind in der Kölner Diözese die vier ansehnlichsten Bauunternehmungen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts das St. Viktorstift in Xanten, das St. Quirinstift in Neuß und auf der rechten Seite die Nonnenklosterkirche Gerresheim und die Abteikirche Werden a. d. Ruhr. St. Viktor galt für eine Stiftung der hl. Helena und war schon viermal umgebaut, als 1263 der heute stehende gotische Bau begonnen wurde. Von dem 1213 geweihten letzten romanischen sind die zwei mächtigen und schweren Westtürme erhalten, die weithin sichtbar über das flache Land ragen (Abb. 161). Der auf enge Gassen und auf Wiederbenutzung frühromanischer Grundrisse angewiesenen stadtkölnischen Schule war dies Motiv fremd gewesen; wo sie Doppeltürme anwendet, begleiten sie die Chöre und wenden sich nach der Rheinflucht. — In Neuß wurde der karolingische Stiftungsbau von 1209 ab durch den heute bestehenden, einheitlich erhaltenen Neubau ersetzt (Abb. 75). Er schließt sich im kleeblattförmigen Grundriß eng der Kölner Apostelkirche an. Der Aufbau, dessen Hauptbauzeit das Jahrzehnt 1220—1230 gewesen sein möchte, ist das Werk eines zweiten Meisters, eines Mannes von kühn ausfahrendem Temperament, der schon mehr gotische Mittel anwendet, dessen individuelle Stimmung aber von der der französischen Frühgotiker sehr verschieden ist; man darf sie barock nennen. Im Ostbau ist das großartige Phlegma der Apostelkirche einem unruhigen Drängen nach oben gewichen; die vertikalen Teilungen überwiegen die horizontalen, und ganz folgerichtig ist fast durchgehend der Rundbogen durch den Spitzbogen ersetzt. Sie sind bloße Ausdrucksform, wie auch die Gewölberippen nur unterlegt sind. Von bedeutender Wirkung ist die starke Hebung des Vierungsraumes. Das eigentümlichste aber ist die sukzessive Abnahme der Jochlängen des Langhauses von West nach Ost; das erste mißt 11,20 m, das zweite 9,50 m, das dritte 8,10 m. Doch wohl ein bewußter perspektivischer Kunstgriff. Höchste Unruhe und herausfordernde Seltsamkeit herrscht in den Fensterformen. Der Meister von St. Quirin steht damit nicht allein da, er übertreibt nur die der ganzen niederrheinischen Schule eigentümliche Neigung, die Bogenlinien, soweit sie nicht konstruktiv gebunden sind, rein als Bewegungslinien expressiv auszubeuten. Sie stellt damit eine ausgesprochene Antithese zur Gotik auf, die jede letzte Form, auch die rein dekorative, auf konstruktive Vorstellungen hinwendet. Sehr beliebt ist an blinden Arkaturen der Kleeblattbogen, an offenen Arkaden oder Fenstern die dreiteilige Gruppe mit überhöhtem Mittelglied und Um-

rahmung durch einen blinden Spitzbogen (Beispiel die Emporen von St. Gereon), und oft werden hier Zusammenstellungen von schönem und geschmeidigem Reichtum gefunden. In einen bedenklichen Taumel gerät aber die Erfindungsgabe bei den Fenstern. Das kreisförmige Fenster ist durch seine Natur bestimmt, den Mittelpunkt einer Fläche zu betonen; tritt es in ganzen Reihen auf, wie an vielen Seitenschiffen dieser Zeit, so ist es schon nicht ganz einwandfrei. Wogegen man es geradezu auffallend nennen muß, daß das am Oberrhein sehr verbreitete Radfenster in den Formenvorrat des Niederrheins nicht aufgenommen wurde. Bedenklich ist das mehr breite als hohe Fächerfenster, und gänzlich aus dem allgemeinen Formentenor fallen die Trifolien-, Lilien- und Schlüssellochfenster heraus oder womit sonst man diese wildgewordene Phantastik vergleichen mag. Man darf bei der Beurteilung von St. Quirin diese Ausschreitungen (die vielleicht auch schon einem dritten Meister in Rechnung zu setzen sind) schließlich beiseite schieben; sie beeinträchtigen nicht die großen Eigenschaften dieses Gebäudes, den mächtigen, frei bewegten Rhythmus der Raummassen, worin wenige es ihm gleichtun. — Die Kirche von Gerresheim, ein einheitlicher, ziemlich schnell ausgeführter Bau, mit dem Weihedatum 1236, ähnelt St. Kunibert in Köln, nur sind die Gewölbelinien spitzbogig. Eine weiche Anmut, wie sie am Niederrhein nicht oft vorkommt, paßt zu dem mäßig großen Maßstabe. In der äußeren Gruppe dominiert ein schlanker, achteckiger Zentralturm. — Die Abteikirche Werden a. d. Ruhr haben wir als bedeutendsten karolingischen Bau dieses Gebietes seiner Zeit besprochen. Von ihm blieb das Westwerk und die Ostkrypta erhalten. Alles übrige ist Neubau aus den Jahren 1257—1275. Der Formengeist dieses fast ein Jahrzehnt nach dem Kölner Dom begonnenen Baus steht noch ohne Wanken auf dem Standpunkte der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Die Grundstimmung des edlen Meisters ist deutsch-romanisch; er kennt auch die Frühgotik, aber schwerlich aus Frankreich, wo sie ja auch längst überholt war, sondern aus der rheinischen Rezeption, vielleicht besonders aus Limburg a. d. Lahn. Die barock-phantastische Episode ist bei ihm schon wieder überwunden, aus ihrer Gärung ist ein reifer, milder, vollkommen ausgeglichener Stil hervorgegangen, der es bedauern läßt, daß ihm keine längere Lebensdauer beschieden war.

Im südlichen Teil der Diözese Köln war das Vorland des Siebengebirges und das enge Rheintal bis Koblenz Schauplatz einer überaus lebensvollen Tätigkeit, namentlich in der Gattung der kleinen und mittleren Bauten. Wer dieses Gebiet mit Muße durchpilgert, wird verspüren, wieviel warme Volkstümlichkeit doch auch dem vornehmen Geiste der Stauferzeit innewohnte. An dieser Stelle können wir uns freilich nur mit einer Auswahl des Wichtigsten beschäftigen. — Das Stift St. Cassius und Florentius in Bonn, schon im Jahre 788 genannt, war ein Mittelpunkt

kirchlichen und baukünstlerischen Lebens (Abb. 153). Das bestehende Gebäude ist exemplarisch für die Neigung und Fähigkeit des romanischen Zeitalters, Bestandteile differenter Pläne und Stile ohne Mißklang ineinanderzuarbeiten; hier vom frühen 11. Jahrhundert bis zur Mitte des 13. Der letzte Meister, dessen Tätigkeit sich leider nicht auf Jahre genau bestimmen läßt — er arbeitete unter dem von 1205 bis 1224 amtierenden Propst Oliver —, errichtete das Langhaus und wölbte den Chor. Er hatte in seinem Leben viel gesehen, war in Frankreich gewesen, vielleicht bis in die Normandie vorgedrungen, und verwebte nun die eingesammelten Fäden in ein ursprünglich niederrheinisches Gespinst. Für die halbkreisförmigen Endigungen des Querschiffs können zusammenfließend nordfranzösische und kölnische Erinnerungen maßgebend gewesen sein. In ihrem Aufbau erinnern sie mehr an die erstere Schule. Sie sind eines der frühesten Beispiele für polygonale Brechung des Halbkreises, fünf Seiten des Zehneckes und Auflösung der Wände in hohe, schmale Fenster. Das Langhaus ist nicht nach dem gebundenen System aufgebaut (wie in der eigentlich kölnischen Schule stets), sondern, zum ersten Male wieder seit dem wenig geglückten Versuch in Laach, in durchlaufender Jochteilung, die Gewölbe des Mittelschiffs im Grundriß querrechteckig, die der Seitenschiffe hochrechteckig. Jetzt, wo der Spitzbogen die Möglichkeit gab, ungleiche Spannungen unter gleiche Scheitelhöhe zu bringen, zeigte die Anordnung sich von ihrer vorteilhaften Seite. Im Oberbau ist die Mauer in zwei Schalen zerlegt, nur die äußere bildet eine geschlossene Wand, die innere ist zweimal, zuerst in der flachen Zwischengalerie (dem sogenannten Triforium), dann in dem Laufgang vor den Hochfenstern, in Säulen und Bögen aufgelöst. Das Korrelat bildet das offene Strebewerk. Es ist etwas schwer geraten, aber vollkommen sinngemäß durchgebildet und darin den gewissermaßen mit schlechtem Gewissen unternommenen ersten Versuchen in Köln und Zülrich überlegen. Das Bonner Münster ist zu seiner Zeit am Rhein der am weitesten auf dem Wege zur Gotik vorgedrungene Bau, aber man wird gewiß nicht behaupten wollen, daß er im Gesamteindruck gotisch sei. Die unruhige Lebendigkeit des Meisters ist von ganz anderer Art. Man sehe das Vielerlei der von ihm angewendeten Fensterformen: im Chor große, kreisrunde Öffnungen über glatten, ruhigen Wänden; an den Querschiffschlüssen schmale Hochfenster über einem Kranz von Ochsenaugen im Erdgeschoß; in den Seitenschiffen des Langhauses breite Fächerfenster; im Hochschiff eine Pyramide von fünf schmalen Schlitzfenstern, aber noch immer rundbogig geschlossen. Das Laubornament an Kapitälern, Konsolen und Basen ist in einem lebendigen Halbnaturalismus gegeben und von feinfühligster Meißelarbeit. (In der Ostansicht Abb. 153 haben wir den heute bestehenden hohen spätgotischen Helm, ein Werk des 16. Jahrhunderts, durch ein normales spätromanisches Pyramidendach ersetzt; in ähnlicher Weise wären Abb. 152 und 154 zurechtzustellen.)

Aus der Deutschordenskommande in Ramersdorf, gegenüber Bonn, wurde im Jahre 1846 die Kapelle nach Bonn (als Friedhofskapelle) übergeführt. Das im zweiten Viertel des Jahrhunderts entstandene kleine Architekturstück ist im Hallensystem, d. h. mit gleichhohen Schiffen errichtet, in der Längs- wie in der Querrichtung dreimal geteilt, die Gewölbe kuppelig, mit breiten Quergurten und feinen, rund profilierten Diagonalrippen unterfangen, im Grundriß leise differenzierte Abweichungen vom strengen Quadrat und dadurch weich und flüssig in der Wirkung, die Stützen schlanke Säulen, aber durch den Schafring vor dem Eindruck zerbrechlicher Überschlankheit bewahrt, die Wanddienste locker gebündelt und in Mannshöhe auf Konsolen gesetzt. Der Vergleich mit einer Krypta des 11. oder 12. Jahrhunderts (das System ist ja das gleiche) oder einer westfälischen Hallenkirche dieser Zeit läßt mit Unmittelbarkeit einen ungeheuren Wandel der Bildung und Stimmung empfinden; die deutschen Ritter, die sich diese Kapelle erbauten, die in der eleganten, sicheren, federnden Leichtigkeit ihrer Architektur ein Abbild dessen erkannten, was sie selbst waren oder sein wollten, sie müssen sehr andere Menschen geworden sein.

Eine der neuen Eigenschaften in der Architektur unserer Epoche ist ihr Schattierungsreichtum. Er ist nicht nur aus der persönlichen Stimmung der Architekten zu erklären — obschon diese wahrscheinlich mit zunehmender Freiheit sich geltend machen durfte —, noch mehr bedeutet er als Niederschlag der geistigen Atmosphäre bestimmter Gesellschaftskreise. Nahe bei Bonn und Ramersdorf liegt die Zisterzienser-Abteikirche Heisterbach (Abb. 77, 78). Es ist wieder ein ganz anderer Typus, dem wir in ihr begegnen. Die Kirche hält sich im Plan genau an die zisterziensische Bauordnung, aber in ihren Formen ist sie nicht zisterziensisch, d. h. nicht frühgotisch, und befindet sich darin in einem auffallenden Gegensatz zu dem zeitlich mit ihr gleichlaufenden Bonner Münster. In ihrer Abmessung übertraf sie mit einer Länge von 85 m sämtliche rheinische Kirchen der Zeit. Die napoleonische Verwaltung ließ sie abbrechen. Heute steht nur noch das Chorhaus aufrecht, eine der berühmtesten Ruinen Deutschlands. Im übrigen urteilen wir nach der Aufnahme Boisserées vor der Zerstörung. Der Grundstein wurde 1202 gelegt, und nicht wesentlich später muß der in der Ausführung einheitlich festgehaltene Entwurf aufgestellt worden sein. Das Eigenartige desselben liegt im Aufbau. In ihm wird unternommen, das kölnische Nischensystem auf den Langbau zu applizieren — eine Folgerung, vor der, wie wir gesehen haben, die stadtkölnische Schule immer zurückgewichen war. Dabei ist nicht zweifelhaft, daß der Meister das gotische Struktursystem, soweit als es in der Zisterzienserarchitektur sich entwickelt hatte, genau kannte. Aber er hat nur subsidiär und in verhehlter Weise davon Gebrauch gemacht: was sich dem Auge darbietet, sind romanische Formen, kein Spitzbogen, keine Rippe (ausgenommen

am Chorhaupt, das wir noch besonders zu betrachten haben) kommt am ganzen Gebäude vor. Das Kölner System wird unter den Händen dieses scharfsinnigen Baudenkers höchst bewußt, man möchte sagen demonstrativ, zum Widerpart des gotischen gemacht. War es sonst den rheinischen Langhäusern dieser Zeit geläufig, durch Anlage von Emporen über den Seitenschiffen die Hochwand des Mittelschiffs zu versteifen und die Gewölbe desselben zu widerlagern, so will der Meister von Heisterbach auch hiervon nichts wissen. Anstatt dessen gibt er den Seitenschiffen eine ungewöhnliche Höhe; ihr Gewölbescheitel erreicht fast die Kämpferlinie der Hochschiffsgewölbe. War schon hiermit ein statisch günstiges Verhältnis erreicht, so kommt noch eine Reihe anderer Hilfsmittel hinzu, seine Wirkung zu erhöhen. Zunächst die Übermauerung der Quergurten im Dachraum der Seitenschiffe — Antithese des offenen gotischen Strebebogens; dann der rhythmische Wechsel von Verdünnung und Verstärkung der Außenmauer durch eine zweigeschossige Nischenanlage — Antithese des offenen gotischen Strebepfeilersystems. Daß alle Gewölbe nur grätig sind, in einer freilich bloß scheinbaren Altertümelei, wurde schon gesagt; in Wahrheit ist ihre Teilung ungemein verwickelt und sinnreich. Die rechteckige Grundform der Hauptgewölbe hätte jeden andern Meister dieser Zeit mindestens zum Wechsel von Rundbögen und Spitzbögen veranlaßt; der unsere aber perhorresziert den Spitzbogen so sehr, daß er lieber Stelzung anwendet und so auch für den Schildbogen den halbkreisförmigen Abschluß rettet. Sehr eigentümlich muß der Eindruck gewesen sein, den die konsequente Durchführung der vollen Kreisform für alle Fenster (ausgenommen die des Querschiffes) hervorrief. Auch sie war nicht Laune, sondern aufgedrungen — wiewohl nicht ungern akzeptiert — durch das konstruktive System, das zwischen den Seitenschiffs- und Hochschiffsdächern zu normalen Fenstern keinen Raum ließ. Einzig das Chorhaupt hat teil an der gotischen Filiation der Zisterzienser. Doch ist auch hier nicht der normale platte Schluß gebraucht, sondern das in Deutschland sonst nie mehr angewandte Schema von Clairvaux. Daß die Kirche von Heisterbach zerstört und damit eine der geistreichsten und originellsten Schöpfungen der deutschen Baukunst in der Stauferzeit uns verlorengegangen ist, bleibt ewig zu beklagen.

Eines der spätesten Erzeugnisse der Schule, in dem aber das bodenständige Element derselben besonders energisch zum Ausdruck kommt, ist die Peterskirche in Sinzig (Abb. 80, 180), eine nach der Längenrichtung stark zusammengedrückte Kreuzbasilika. Hätte die Schule ganz ihrer künstlerischen Neigung nachgehen dürfen, so hätte wahrscheinlich der Zentralbau eine beträchtliche Rolle in ihr gespielt, und zwar mit besonderer Sympathie für die laxeren Fassungen. Der ovale Grundriß von St. Gereon war zwar gegeben, kam aber der barocken Ader in der kölnischen Schule durchaus entgegen, wie ja auch das Barock des 17. und 18. Jahrhunderts

das Oval liebte. Unsere beiden Abbildungen zeigen genugsam, was in Sinzig eigentlich gemeint war: ein verkappter Zentralbau. Die lebhafteste Gliederung der Außenwand ist durch ihr wuchtiges Relief erst recht dazu angetan, die Stärke der Mauermaße fühlbar zu machen. Langausholende Linien sind überall vermieden, sie sind eckig, zerknittert und am Turm und der Apsis zu spitzen Giebeldreiecken herausgetrieben. Das Achteck des Turmes und die ebenfalls aus dem Achteck abgeleitete Brechung der Apsis (ein relativ frühes Beispiel für diese Neuerung) bilden eine schöne Resonanz. Wohlüberlegt war auch die Wahl des Ortes auf dem Gipfel eines Hügels, ehemals nach allen Seiten frei.

Die Liebfrauenkirche in Andernach. Gleich Sinzig eine bloße Pfarrkirche, nicht groß, aber von gediegenem Glanz der Ausführung. Das innere System (Abb. 81) ist, wie bei den meisten Kirchen des Rheintals, auf Emporen angelegt, im gebundenen System und in schweren, breit ausladenden Proportionen. Den Ruf, eine der schönsten romanischen Kirchen des Rheinlandes zu sein, verdankt sie vornehmlich der Westfassade (Abb. 160). Es wird dem Leser aufgefallen sein, daß bisher von Fassaden wenig die Rede gewesen ist. In der Tat hat dies Problem in der niederrheinischen Schule nur sekundäre Bedeutung gehabt, in Andernach macht sich in diesem Punkte der Mittelrhein geltend. In der Stadt Köln war es teils die Nachwirkung frühromanischer Plananlage, teils die beabsichtigte Bevorzugung der Ostansicht, die die Aufmerksamkeit ablenkten. Westfassaden mit Doppeltürmen kommen bezeichnenderweise nur im äußersten Norden des Gebietes, St. Viktor in Xanten, und im äußersten Süden, Andernach, vor. Im übrigen ist St. Quirin in Neuß der einzige Bau, der auf die Westansicht vollen Nachdruck legt. Es geschieht in der Weise, daß ein querschiffartiger Breitbau angelegt ist, aus dessen Mitte ein hoher Einzelturm aufsteigt. Die Wandgliederung ist unruhig reich, wenn auch im einzelnen mit geistvollen Einfällen. Dem Turme fehlt die organische Vorbereitung. Die Fassade von Andernach nun hat Anspruch auf ungehemmte Bewunderung. Zunächst ist schon das Massenverhältnis der freiliegenden Turmteile zum Unterbau und der Dächer zu jenen von einem mustergültigen Proportionsgefühl diktiert. Mustergültig nicht minder die künstlerische Logik der Flächengliederung. Der Unterbau, entsprechend dem inneren Aufbau, dreigeschossig, in der leichten Differenzierung der Blendengliederung voll feiner Lebendigkeit. Die Freigeschosse der Türme behalten den Massencharakter, die Schallöffnungen sind klein, aber umschlossen von blinden Arkaden in geistvoll reicher Zeichnung. Vortrefflich ist, wie von unten auf, von Geschoß zu Geschoß, die Rücksprünge tiefer, die Schattenschläge kräftiger werden. Die Krönung durch ein nicht hohes, rhombenflächiges Dach über vier Giebeln ist die typisch rheinische Form. Die Klarheit des Entwurfs und die ruhige Sicherheit in der Anwendung der Kunstmittel,

Die Baukunst vom Ende des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

nirgends zu viel und nirgends zu wenig, wird besonders auf den vom Niederrhein kommenden und dort durch mancherlei Schwulst und Bizarrerie ermüdeten Reisenden den Eindruck des Klassischen machen.

Koblenz und das enge Rheintal bis Bingen bewahren sich den Charakter einer um die konstruktiven Zeitprobleme wenig bekümmerten, mit starker und liebenswürdiger Begabung die malerische Seite des Spätromanismus herauskehrenden Heimatkunst. Der Neubau von St. Kastor in Koblenz (Abb. 179) hat altertümlich breit gelagerte Verhältnisse und eine von der Tendenz zum »Übergang« nur leise berührte Formengebung, im Mittelschiff erstaunlicherweise noch eine flache Decke. Eine ebensolche war in der stattlichen St. Severuskirche in Boppard in Aussicht genommen; als die Bauführung schließlich doch zum Gewölbe überging, was zwischen 1230 und 1240 geschehen sein mag, wurde für dasselbe eine Form gewählt, die in ihrer Seltsamkeit die sprunghaft suchende Unruhe, in die diese Zeit ja zuweilen verfiel, sehr anschaulich macht. Ein spitzbogiges Tonnengewölbe ist durch breite Gurten in drei Abteilungen zerlegt, und in jeder derselben steigen vom wagerechten Gesims 16 dünne Rippen auf, die sich im Mittelpunkt des Scheitels zu einem Bündel vereinigen. Origineller kann man sich über den Nutzen der Rippen nicht aussprechen! Wie prächtig aber gruppiert sich in St. Severus wie in St. Kastor die Chorapsis mit den sie begleitenden Türmen (Abb. 179). Die überall am Rhein bis abwärts nach Köln zu bemerkende Vorliebe für diese Anordnung hatte sich aus der historisch-geographischen Tatsache entwickelt, daß alle alten Rheinstädte am linken Ufer liegen, mithin ihre Ostseite dem Strom zukehren, eine gleichmäßig wiederkehrende Einladung, diese Ansicht zur Hauptschausseite zu machen. — Unwidersprechlich anziehend zeigt sich der spätromanische Geist in der Peterskirche in Bacharach. Während der Bauführung hatte der Meister sich für St. Georg in Limburg a. d. Lahn begeistern gelernt. So klein seine Kirche war, er gab ihr doch den vollen, reichen Aufbau, den er dort gesehen hatte, vierteilig, mit Emporen und Triforium. Das ansteigende Gelände gestattete aber nur geringe Längenausdehnung, die durch eine westliche Vorhalle mit Empore noch weiter verkürzt wurde. So wurde der als Langhaus verbleibende mittlere Basilikaabschnitt breiter als lang und höher als lang, ein kecker Widerspruch gegen Altgewohntes, aber reich an pikanten Durchblicken und Aufblicken und zervoll in den Einzelheiten. Nur eine Zeit mit sehr sicherem künstlerischen Takt durfte sich so gehen lassen, konnte aus solcher Unordnung doch ein erfreulich, allerdings wesentlich malerisch wirkendes Ganzes herausbringen. Was die Stilformen betrifft, so ist der frühgotische Charakter des Originals (frühgotisch im Sinne der zweiten Rezeptionsstufe) wieder auf die romanische Tonart zurückgestimmt. Die Kirche von Bacharach kann ihre maßgebende Gestalt nicht viel vor der Mitte des Jahrhunderts empfangen

haben, womit sie von der gesunden Langlebigkeit des romanischen Stilgefühls Zeugnis ablegt.

Das Mosel- und Naheland. Der Mittelpunkt war Trier, die Stadt, in deren Bild die römische Vergangenheit noch weit aufrechter hineintrug als in Köln. Zugleich lag sie dem Heimatlande der Gotik nahe. Ein großer Teil der Erzdiözese war französisches Sprachgebiet. Eine scharfe Grenze zwischen den Kulturen gab es nicht. Trotzdem ist auch in Trier die Vollgotik erst am Ende unserer Epoche eingedrungen. Bis dahin war in der Trierer Architektur, allerdings auf die Stadt begrenzt, die Nachwirkung der Römerbauten ein starker Faktor. — Wir beginnen mit dem Umbau der Porta nigra. Im 11. Jahrhundert hatte ein wunderthätiger Apostel aus dem Morgenlande, Simeon, in ihr sich seine Klausur eingerichtet. Bald nach seinem Tode (1035) wurde er heilig gesprochen und ihm zu Ehren der alte römische Wehrbau in eine Kirche verwandelt. Im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts kam der (noch bestehende) Chor hinzu. Mit seiner ernsten und gebieterischen Haltung schließt er sich dem Bau der Römer nicht unwürdig an. Doch kopiert er ihn nicht. Deutsch ist aber weder seine polygonal gebrochene Grundform noch die Detailbehandlung. Aber auch aus dem gotischen, d. i. nordfranzösischen Stilgebiet sind sie nicht entnommen. Es ist ein südfranzösischer Typus. Wie er nach Trier vermittelt wurde, vielleicht über eine Zwischenstation in Lothringen (Verdun?), ist ungewiß. Er hatte hier zur Folge, daß er alsbald am Dom nachgeahmt wurde. Der Dom hat in seiner Anlage mit keinem Gebäude Deutschlands oder Frankreichs Ähnlichkeit, er ist außer jedem Familienzusammenhange ein Individuum für sich (Abb. 85, 147). Bei einer lichten Grundfläche von rund 3000 qm bleibt er hinter dem Speierer Dom wenig zurück und übertrifft ihn im kubischen Rauminhalt. Ganz außerordentlich sind die Gewölbespannungen: etwas über 16 m im Mittelschiff und beinahe 10 m in den Seitenschiffen — Abmessungen, die auch von den größten gotischen Kathedralen Frankreichs nicht erreicht wurden (in Amiens 13,5 : 7,3). Vollends merkwürdig ist die Stellung der Stützen im Grundriß und die daraus sich ergebende Teilung der Joche. Es wechseln im Mittelschiff drei rechteckige und zwei quadratische, in den Seitenschiffen drei quadratische und zwei rechteckige Joche nach dem Schema a b a b a, wie unsere Planzeichnung des näheren ergibt. Was sollen wir zu dieser vollkommen außergewöhnlichen Konfiguration sagen? Den Schlüssel gibt die an Wandlungen reiche Geschichte des Gebäudes. Es ist in seiner östlichen Hälfte, mit Ausschluß des Chors, ein Römerbau des 4. Jahrhunderts, auch im aufgehenden Mauerwerk fast in voller Höhe erhalten; in seiner westlichen symmetrischen Erweiterung durch das 11. Jahrhundert. Der antike Bau war ein Zentralbau von quadratischer Grundform, die

flache Decke in der Mitte durch vier kolossale Granitsäulen getragen, die noch in der romanischen Ummantelung drin stecken. Erst die nach Westen vorgehende Erweiterung verwandelte den Zentralbau in einen Langbau mit Beibehaltung des flachen Deckensystems. Die jetzigen Gewölbe wurden im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts eingezogen. Technisch eine großartige Leistung, in ihrer Kühnheit — Spannung von fast 17 m — von vollkommenem Erfolge gekrönt. Die Rippen sind im Prinzip gotisch, ihre Verstrebung aber ist nach einem durchaus eigentümlichen Gedanken durchgeführt*. Merkwürdig ist, wie nach so vielen Wandlungen der ursprüngliche Raumgeist der römischen Anlage doch immer wieder als *character indelebilis* durchdrang: er ist stärker als alle Unterschiede der Formgebung im einzelnen und erzeugt ein Raumbild, dem in der nordischen Baukunst nichts ähnlich ist; deutsch ist das Herausholen des gewaltigen rhythmischen Schwunges aus dem diesem Sinne ursprünglich fremden römischen Motive. Was von gotischen Konstruktionsmitteln herangezogen wurde, ist aber nur dienend, und zwar einem von allem Gotischen weitabliegenden Ziel.

Der Dom von Trier ließ so wenig eine Verallgemeinerung zu wie St. Gereon in Köln, er machte keine Schule. Von den drei alten und reichen Klöstern im Weichbilde von Trier sind zwei, St. Paulin und Sankt Maximin, 1674 von den Franzosen zerstört worden. Bei St. Maximin wurden von 1235 ab die Klostergebäude, gegen 1245 der Chor der Kirche erneuert. Für die Frage der Rezeption der Gotik ist ihre Zerstörung eine empfindliche Lücke. Erhalten geblieben, wenn auch in verwahrlostem Zustande, sind die Gebäude von St. Matthias. Sie sind das erste, was in Trier mit stark gotisierender Hinneigung gebaut wurde, sehr anmutvoll, nicht nordfranzösisch, sondern burgundisch-lothringisch. Der Import erstreckt sich bis aufs Material, das aus den Brüchen von Jaumont bei Metz die Mosel abwärts verfrachtet war. Leider fehlen sichere Daten. Zu vermuten ist die Zeit von etwa 1225—1235. Das große Dormitorium zeigt Abb. 187. — Außerhalb Triers kommen für die gotische Rezeption die altberühmten Klöster an der Westgrenze, Echternach, Stablo und Prüm, nicht in Betracht, da sie in dieser Zeit keine Baulust bezeugten. Oberflächlich französische Einwirkungen aus der Zeit des ersten Werdens der Gotik im 12. Jahrhundert finden sich in der Templerkirche Roth a. d. Urs und der stattlichen Stiftskirche zu Merzig a. d. Saar: sie haben u. a. spitzbogige Säulenarkaden bei flacher Holzdecke. Als in Merzig der prächtige Chor gebaut wurde, schon im Anfang des 13. Jahrhunderts, war der Wind umgeschlagen, er wehte vom Rhein her. — Der belangreichste Bau im Nahegebiet ist die Klosterkirche Sponheim, einer der nicht häufigen Fälle in dieser Zeit, daß ein Bene-

* Einigermassen vergleichbar das Ostjoch in Groß-St. Martin zu Köln.

diktinerkloster zu einem Neubau sich entschloß. Der mit Unterstützung des mächtigen Grafengeschlechts, dessen Burg daneben lag, im späten 12. Jahrhundert begonnene Bau blieb eine Zeitlang liegen. Er wurde im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts gotisierend eingewölbt, zugleich im Plan reduziert: nur das erste Joch des Langhauses kam zur Ausführung und mit Unterdrückung der Seitenschiffe. So entstand, dem ersten Plan, der auf eine normale Kreuzbasilika, und zwar von stattlichen Abmessungen, ausgegangen war, entgegen, aber doch nicht ganz unwillkommen, ein aus fünf Quadraten zusammengesetztes gleicharmiges Kreuz, also ein Zentralbau. Ein achteckiger Vierungsturm bekräftigt noch diesen Charakter. Der Raumeindruck des Inneren ist frei und weit, die äußere Gruppe durch schön geführten Umriß ausgezeichnet, prachtvoll behandeltes Quaderwerk, sparsamer Dekor. — Zusammenfassend ist zu sagen, daß die Diözese Trier trotz ihrer westlichen Lage keine nennenswert frühe Tendenz zur Gotik bekundet hat. St. Thomas an der Kyll steht als Zisterzienserbau außerhalb des provinziellen Bauwesens, und der Beginn der Liebfrauenkirche in Trier, womit die Schwelle überschritten wurde, liegt wenig vor 1242.

Der Oberrhein. Linkes und rechtes Ufer, Landschaften alter und junger Kultur, unterschieden sich noch immer bestimmt, wenn auch so schroff nicht mehr wie in der vorigen Epoche. Am linken Ufer lagen die fünf Bischofsstädte, lag ein Hauptgebiet des staufischen Allodialbesitzes, lag das gelobte Land des Kleinadels und der Stadtbürger, dieser beiden für die Kultur des 13. Jahrhunderts immer wichtiger werdenden aufstrebenden Gesellschaftsgruppen. Es war der wirtschaftlich höchstentwickelte und vielleicht auch geistig regsamste Teil des damaligen Deutschlands. Das kunsthistorische Bild dieser Landschaften aber, wie es sich heute zeigt, weist große Lücken auf. Reich an staufischen Denkmälern ist nur das Elsaß. Dagegen Rheinpfalz und Rheinhessen, in denen wir nach den historischen Voraussetzungen den vollsten Flor des Kunstlebens zu erwarten hätten, sind, ebensowohl mit dem Elsaß wie mit dem Mittel- und Niederrhein verglichen, heute arm. Es ist die Folge endloser Kriegsverwüstungen vom Bauernkrieg bis zur französischen Revolution. Nur einige entlegene Klosterkirchen der Zisterzienser und die Bauten der festen Städte haben standgehalten, die vielen kleinen und mittleren Bauten des offenen Landes sind zum größten Teil zerrieben und bis auf schwache Spuren weggewischt. Daß der Dom von Speier nur zur Hälfte in Trümmer gelegt wurde, lag nicht im Willen der Franzosen. Der Dom von Worms entging mit knapper Not demselben Schicksal.

Der Dom von Speier. Brände in den Jahren 1137 und 1159 und wahrscheinlich neue Bodenverschiebungen hatten ihn zerrüttet. Querschiff und Chor mußten zum größten Teil, vom Langhaus das Mittel-

schiffsgewölbe und der Lichtgaden neu aufgebaut werden. Das umfängliche Werk zog sich bis in den Anfang des 13. Jahrhunderts hin. Wann es begonnen wurde, wissen wir nicht, schwerlich war es vor dem drittletzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts. Man hat sich über die späte Entstehung dieser Teile lange getäuscht. Wenn es sich auch keineswegs um eine einfache Wiederherstellung des früheren Bildes handelte — für das Mittelalter ein Undenkbares —, so erfolgte die Erneuerung doch in einem verhältnismäßig konservativen Geiste. Der Charakter heroischer Gemessenheit und Schwere, der dem Bau der Salier eigen gewesen war, blieb auch in der reicheren Erscheinung der staufischen Restauration der Grundton (Abb. 165). Er unterscheidet sich sehr von der wärmeren, aber auch unruhigeren Lebendigkeit der niederrheinischen Bauten. Am Äußeren macht der einfache Kontrast zwischen den großen Flächen und der sie bekrönenden, rings um das ganze Gebäude laufenden Zwerggalerie (Abb. 164) den größten Eindruck. Wir kennen schon den lombardischen Ursprung des Motivs. Noch mehr: auch alle in dieser Zeit entstandenen Zierformen: die Akanthuskapitälé des Inneren, das aus antiken Elementen, Zahnschnitt und Kymation, zusammengesetzte mächtige Hauptgesims, die reich geschmückten Fenstergewände, auch die Basenprofile der Apsis sind lombardisch; nicht altlombardisch, sondern aus einer neu emporgekommenen Richtung, die man mit Fug der Protorenaissance zuzuzählen hat. Antik ist auch die Art, wie die Bogensteine der Fenster* mit den horizontalen Lagern in Verband gebracht sind; sie findet sich gleichartig am Münster zu Basel, in Gebweiler und an einigen Stellen Freiburgs und des Straßburger Münsters, überall ein Beweis für die Anwesenheit wo nicht notwendig von Lombarden, so doch von lombardisch Geschulten. Weniger in die Augen fallend, aber nicht weniger der Beachtung wert ist an den neuen Teilen des Speierer Doms der konstruktive Aufbau. Die auf enorme Mächtigkeit gebrachten Umfassungsmauern sind im Erdgeschoß durch Kapellenischen ausgehöhlt, in den Obergeschossen von sehr großen Fensteröffnungen durchbrochen, so daß eine vornehmlich die Ecken in Anspruch nehmende Kräfteverteilung eintritt. Der Grundgedanke ist derselbe wie in der Kölner Schule. Die Ableitung von dort stößt aber auf chronologische Schwierigkeiten, es wäre denn, daß man diesen Bauteil sehr nahe dem Ende des Jahrhunderts ansetzte. Die Lombardei kann aber als Geberin auch nicht in Frage kommen, denn sie selber kannte den Gedanken nicht. Er ist am Oberrhein auch nicht weiter verfolgt worden. Durch unbekannte Zwischenglieder letztlich auf die Antike zurückgehend, trifft er sehr merkwürdig mit den antikisierenden Schmuckformen zusammen, die ebenfalls keine Nachfolge fanden.

* Heute nur an den Ostjochen des Langhauses zu erkennen, da die übrigen durch die Franzosen zerstört sind.

Der Dom zu Mainz (Abb. 86, 117, 137, 166, 168, 169). Auch bei ihm handelte es sich nur um einen Umbau: wie in Speier Erneuerung der Hochschiffsgewölbe, des Querschiffs und Chors, hier des westlichen, dem jetzt die Bestimmung als Hauptchor gegeben wurde. Die Unternehmung begann ungefähr um die Zeit, als die Speierer zu Ende ging, in der Frühzeit des 13. Jahrhunderts, und kam im Jahre 1239 zum Abschluß. Schulzusammenhang mit Speier liegt in dieser Epoche — in der vorangegangenen war er eng gewesen — nicht vor. Man fragt sich, was der große Künstler, der hier ans Werk kam, wohl gegeben hätte, wenn die Bahn vor ihm frei gewesen wäre. Allein er mußte nicht nur zum älteren Langhaus ein Verhältnis aufsuchen, sondern auch das Querschiff war schon begonnen. Trotz dieser Beschränkungen vermochte er es, einen Eindruck von majestätischer Pracht hervorzurufen, wie er bis dahin in Deutschland unerreicht war, würdig der Bedeutung dieses Domes als Sitz des Primas der deutschen Fürsten. Um zunächst die Anordnung im ganzen ins Auge zu fassen, so treten zu der für Querschiff und Chor gegebenen Gruppe von vier quadratischen Grundrißfeldern zwei neue Elemente hinzu: die Erweiterung des Chorquadrats durch Exedren und die starke Überhöhung des Vierungsraumes, in der die in den Seitenräumen angeschlagene Bewegung zusammenströmt und machtvoll gipfelt. Leider beschränkt die sehr große Mauerstärke den Lichteinfall, so daß der schöne Gedanke nicht mit voller Wirkung zum Ziele kommt. — Man bemerkt hier aufs neue, wie sehr die Raumphantasie der Zeit dem Zentralbau zugewandt war. Ein zentrales Element liegt ja an sich schon in der Kreuzbasilika, doch nur subordiniert. Hier ist nun, ein wenig auch durch Vergrößerung des Volumens, vornehmlich aber durch Verstärkung der Formen, die Intensität des Eindrucks so erhöht, daß man das Ergebnis für das Ganze wohl eine Kombination von Lang- und Zentralbau nennen darf, in der Tendenz den kölnischen Bauten dieser Zeit verwandt. Direkt unter diesem Einfluß steht der kleeblattförmige Grundriß des Chors. Die rasche Verbreitung des am frühesten in der Kölner Apostelkirche auftretenden Motivs der lichtbringenden Vierungskuppel — wir können sie, wenn auch abgeschwächt, bis nach Straßburg und Freiburg verfolgen — gehört zu den bemerkenswertesten Erscheinungen im westdeutschen Spätromanismus*. Völlig ohne fremde Anregung ist es nicht entstanden. Aber woher kam diese? Aus der nordfranzösischen Frühgotik nicht. Die Apostelkirche gab einen Fingerzeig auf Byzanz. Auch Burgund und Oberitalien werden nicht auszuschließen sein. Doch waren das nur ins allgemeine gehende und mittelbare Anregungen. Die Hauptsache ist, daß das Motiv in der deutschen Bauphantasie eine wohl-

* In Mainz geht aus der Gruppierung der Dienste an den Vierungspfeilern hervor, daß noch unmittelbar vor dem Eintritt unseres Meisters Abschluß durch ein Kreuzgewölbe in gleicher Höhe mit den andern Teilen des Querschiffs geplant gewesen war.

vorbereitete Stätte fand. Für die technische Ausführung bot die Kombination der Kuppelform mit dem Rippengewölbe ein gutes Hilfsmittel. Aber die künstlerische Idee, wir wiederholen es, lag nicht auf der gotischen Linie. — Die Außenansicht bietet eines der stolzesten Architekturbilder Deutschlands. In einem Hauptpunkte, nämlich in betreff der Gestalt des Zentralturmes, läßt sie allerdings die ursprüngliche Absicht im ungewissen. Das romanische Dach wurde in einem Brande des 15. Jahrhunderts zerstört. Jetzt folgt auf drei romanische Geschosse ein gotisches und auf dieses, wieder nach einem Brande, ein Aufsatz des 18. Jahrhunderts. Der Urheber desselben, Franz Ignaz Neumann, hat, unbeschwert durch archäologische Gelehrsamkeit, mittelalterliche und barocke Formelemente nicht etwa ratlos, sondern mit tiefem künstlerischen Instinkt so zusammen gemischt, daß etwas dem Geiste des ersten Meisters wahrhaft Kongeniales entstanden ist. Die Formenbehandlung desselben ging ganz ins Große. Von den vielen, fein abgewogenen wagerechten Unterteilungen, in denen die rheinische Schule, besonders in ihren Apsiden, sich erging, ist abgesehen. Der Mainzer Chor steigt in einem einzigen Geschoß auf mit glatten Flächen, hohen Fenstern, kräftigen Eckstreben. Erst nahe dem Dach und den Giebeln des Querschiffs und den Türmen treten in den Öffnungen der Galerien und Fenster* schwarze Schattenlöcher und detailliertere Formkontraste auf. Die Hauptsache aber, und das ist romanisch, bleibt der Eindruck der plastisch gekneteten Masse und ihres fest und scharf gerissenen, mit der Grundrißbewegung in logischem Zusammenhang stehenden Konturs. Dagegen ist die Choransicht des gotischen Kölner Doms, trotz ihrer unendlich größeren Fülle an Einzelheiten, in gewissem Sinne arm, ein irrsinniges Chaos. Und doch liegt die Vollendung des Mainzer Chors nur zehn Jahre vor dem Beginn des Kölners. Dieser Vergleich ist ein Musterbeispiel für die Schärfe der Spannung zwischen romanischem und gotischem Kunstwillen. Es kann gar nicht davon die Rede sein, daß »Übergang« vom einen zum andern das beherrschende Zielbestreben dieses Zeitalters gewesen sei, zwei im innersten Kern verschiedene Welten stießen aufeinander.

Der Dom zu Worms (Abb. 167). Neubau auf den Fundamenten des frühen 11. Jahrhunderts. Die zum Jahre 1181 gemeldete Weihe des Ostchors sah denselben wohl noch nicht vollendet. Die Bauführung schritt dann langsam westwärts fort, rund um 1234 erreichte sie im Westchor ihr Ende. Der Wandel der Stilformen ist nicht so groß, wie man nach der Länge der Bauzeit erwarten könnte. Der Dom ist kleiner als der Speierer und Mainzer, aber durch Wucht und Fülle der Formen ein Hauptzeugnis des romanischen Stils aus der Zeit seiner Hochreife. Von der gotischen

* Unter diesen kommt als zentralisierendes Giebelmotiv das Radfenster vor, ein Beweis, daß die dem Oberrhein folgende lombardische Einströmung bis hierher vorgedrungen war.

Welle ist er nur eben gestreift worden. — Das System des Langhauses schließt sich dem von Mainz und Speier an, doch merkt man wohl an den von Joch zu Joch versuchten Variationen, daß die Bauhütte in ihrem Stilgefühl schwankend geworden war. Am meisten macht sich der Abstand der hundert Jahre in der weicheren, malerischeren Gesamthaltung geltend. Die Gewölbe, die nicht unbeträchtlich jünger sein müssen als das Pfeiler- und Wandsystem, gehen zu leicht spitzbogigen Linien und gotisch profilierten Rippen über (während die Erneuerung der Speierer Gewölbe noch rippenlos war). Der Wechsel ist indessen mit so feinem Anpassungsvermögen durchgeführt, daß man ihn kaum als einen Bruch empfindet. Erregter ist der Kampf zwischen Altem und Neuem im Westchor. Der Grundriß ist polygonal gebrochen. Die Wände sind tief ausgenischt, von Fenstern ungleicher Gestalt, zum Teil in der am Mittel- und Niederrhein beliebten Kreisform, stark durchbrochen, die lebhaft gegliederten Gewändeprofile mit Zickzackstäben besetzt; ein schneidiger und feuriger Geist, der mit der schlanken Anmut der Gotik nichts zu tun hat, durchströmt diesen Bauteil; man darf hier wohl wieder einmal das Wort barock brauchen, zu dessen Anwendung der Oberrhein sonst im ganzen wenig Gelegenheit gibt. Die Ausstattung des Äußeren mit zwei zentralen und vier flankierenden Türmen geht auf die erste Anlage zurück, aber es verstand sich für diese Zeit von selbst, daß die östliche und westliche Gruppe einander nicht gleich gebildet wurden. Künstlerisch bewußte Verwertung der Dissonanz — auch das ist »barock«. — Die Wormser Schule weist mancherlei Zusammenhänge mit der elsässischen auf, sie sind aber noch nicht aufgeklärt. Es wird sich wohl nicht einseitig um ein Geben oder Nehmen, sondern mehr um Auswechslung der Baukräfte gehandelt haben. Beiden gemeinsam ist eine beharrende Sinnesweise, die der gotischen Zeitströmung weder nachgeben wollte, noch auch sie selbständig auszunutzen gedachte, wie die niederrheinische Schule und manche andere es gut verstand. Ein Beispiel dafür ist in Worms selbst die Martinskirche, der man es nicht ansieht, daß sie erst zwischen 1240 und 1260 entstanden ist. St. Andreas und St. Magnus waren sogar nur flachgedeckte Basiliken. Bei St. Andreas befindet sich ein Kreuzgang mit antikisierenden Kapitälern in Speierer Richtung, bei St. Martin ein vielsäuliges Prachtportal. Von St. Paul, vermutlich einer Stiftung glücklich heimgekehrter Kreuzfahrer, ist nur der originell disponierte Westbau erhalten, auf den runden Türmen steinerne Hauben, die etwa wie Modelle orientalischer Zentralbauten aussehen. Wir geben diese Aufzählung (der noch eine wohlerhaltene jüdische Synagoge hinzuzufügen wäre) als Probe, welche Bautätigkeit in einer nach heutigen Begriffen kaum mittelgroßen Stadt in dem Zeitraum eines halben Jahrhunderts sich zusammendrängen konnte.

Das Münster in Straßburg (Abb. 90, 92). Nachdem im Laufe des 12. Jahrhunderts nicht weniger als fünf Brände über die alte Basilika hin-

gegangen waren, der letzte im Jahre 1176, wurde Erneuerung beschlossen. Zuerst des Querschiffs und Chors. Ihre Vollendung, bis zu welcher, um den Gottesdienst nicht obdachlos zu machen, das Langhaus erhalten blieb, zögerte sich bis nahe an die Mitte des 13. Jahrhunderts hin. Wohl hatte die Einwohnerzahl in den letzten 150 Jahren beträchtlich zugenommen, aber die alte Kirche war so groß gewesen, daß man ohne Bedenken ihre Grundmauern wiederbenutzte. Dagegen haben die Projekte für den Aufbau mindestens viermal gewechselt. Es geschah das nicht, weil die Straßburger etwa unruhige Neuerer gewesen wären, im Gegenteil, es war die Strafe für ihre Schwerfälligkeit, die sie in das Neue immer so spät sich finden ließ, daß es im Augenblick der Ausführung schon wieder veraltet war. Diesen für die Zustände der Übergangszeit, insbesondere den Zusammenhang zwischen Gewölbekonstruktion und Raumgestaltung aufschlußreichen Vorgängen bis in die sehr verwickelten Einzelheiten nachzugehen, ist hier nicht der Ort. Es genüge zu sagen, und das ist allerdings interessant, daß in Straßburg trotz der Nähe Frankreichs die Gotik bis tief in die 30er Jahre nur obenhin bekannt war. Die Beziehungen zu auswärtigen Schulen gehen über Worms auf der einen, Basel auf der andern Seite nicht hinaus. Erst der letzte Meister, der das südliche Querschiff vollendete, um 1230—1240, hat die französische Kunst gekannt, und zwar gründlich; manches läßt sich sogar dafür geltend machen, daß er selbst es war, der gleich darauf das Langhaus begann, wie man weiß, ein Werk klarer und reifer Vollgotik. In jedem Falle sind die beiden Bauteile unmittelbar hintereinander entstanden. Es ist verständlich und durch zahlreiche Beispiele aus allen Zeiten belegt, daß eine neue Kunstrichtung bei ihrem Auftreten sich herausfordernd schroff von der alten abwendet. Um so mehr ist beim Vollender des südlichen Querschiffs die Mäßigung zu bewundern. Er vollendet wirklich, er steigert, aber bricht nicht. Das asymmetrische Verhältnis zum nördlichen entspricht der deutschen Empfindung und ist mit ausgezeichneter Feinheit durchgeführt. Der Raum mit dem »Engelspfeiler« in der Mitte ist einer der phantasievollsten der Zeit (Abb. 92). Schließlich wolle man auch dies beachten, daß die drei stark differenzierten Abteilungen des Querschiffs auch in liturgischer Hinsicht voneinander gesondert waren: der Vierungsraum gehörte zum Chor, die Flügel waren als Kapellen spezialisiert. Der Sprung von der Stilstufe des Querschiffs zu der vollentwickelt gotischen des Langhauses würde weniger unvermittelt erscheinen, wenn wir noch die an der Ostseite des Münsters in derselben Bauepoche ausgeführten Stiftsgebäude, den sogenannten Bruderhof, besäßen. Erhalten hat sich davon nur der links vom Chor über der Johanneskapelle liegende Kapitelsaal. Er fällt in die Zeit vor dem Auftreten des Meisters vom Engelspfeiler, etwa um 1235, und ist das erste, was in Straßburg in reiner, jedoch noch ausgesprochen früher Gotik gebaut worden ist. — Etwa zwischen

1210 und 1230 entstand die Stephanskirche, zwischen 1230 und 1250 die Thomaskirche, beide von der Bauhütte des Münsters abhängig, aber beide nur in Fragmenten erhalten, auch so noch anziehend durch kräftige und gediegene Formenbehandlung.

Das Münster zu Basel (Abb. 89). Man pflegt den Beginn des Neubaus, über den direkte Nachrichten nicht überliefert sind, mit dem im Jahre 1185 stattgehabten Brande in Verbindung zu setzen. Stilistisch würde auch ein etwas früherer Termin möglich sein, wensschon er nicht dringend nahegelegt ist. Lassen wir diese Nebenfragen beiseite: in der Hauptsache ist klar, daß die Architektur des Baseler Münsters auf keiner örtlichen Tradition ruht. In ihm laufen zwei fremde Strömungen nicht sowohl in- als nebeneinander, eine lombardische und eine burgundische. Der ersten gehören die über den Seitenschiffen angeordneten und als Widerlager für Gewölbe gedachten Emporen an, der zweiten die spitzbogige Form der Arkaden, der polygonale Grundriß des Chors (ein halbes Zehneck mit Umgang) und die üppige Ornamentik im Chor und in der Krypta. Ein ganzes »Bilder- und Märchenbuch« wird hier entrollt: biblische und legendäre Szenen wechseln mit Motiven aus der Tierfabel, aus der deutschen Heldensage, aus dem Alexanderroman, aus der Geschichte von Pyramus und Thisbe und andern Novellenstoffen; aus lombardischem und südostfranzösischem Element gemischt ist die Galluspforte (Abb. 281), von der wir früher gesprochen haben; rein lombardisch an der Querschnittsfront das Radfenster mit der Allegorie des steigenden und fallenden menschlichen Glücks.

Wie man sieht, hat die oberrheinische Baukunst nicht wie die nieder-rheinische eine einzige Schule gebildet, sie tritt zu gleicher Zeit in fünf verschiedenen Versionen auf nach den fünf Bischofsstädten. Das reicher gewordene, auch durch fremde Erwerbungen noch vermehrte Register der Kunstmittel gestattete stärkere Differenzierungen. Es ist schade, daß wir die von diesen Zentren aus in die Breite gehenden Wirkungen nicht gleichmäßig beobachten können, denn wir haben schon gesagt, daß die Erhaltung der Denkmäler zweiten Ranges unvollständig und ungleich ist. Nur im Elsaß stehen sie noch in ansehnlicher Dichtigkeit beieinander. Entsprechend der kirchlichen Einteilung gewahren wir dann auch im oberen Elsaß, das zum Baseler Sprengel gehörte, Baseler Einflüsse, im unteren Straßburger; im ganzen aber überwiegt doch das Gemeinsame. Durch seine geographische Lage schien das Elsaß in besonderem Maße dazu berufen zu sein, zwischen deutscher und französischer Kunst zu vermitteln. Nicht ohne Erstaunen deshalb sehen wir, daß dieses nicht der Fall gewesen ist. Das Elsaß hat für die Überleitung der Gotik weder auf der ersten noch auf der zweiten Rezeptionsstufe etwas Nennenswertes geleistet; andere, von der Grenze viel weiter entfernte Gegenden waren darin im Vorsprung; erst nahe an der Mitte des Jahrhunderts, als das

Querschiff des Straßburger Münsters vollendet und das Langhaus begonnen wurde, ward der entscheidende Schritt getan. Bis dahin aber blieb die elsässische Baukunst, ohne sich einzelnen Neuerungen zu verschließen, im ganzen bedächtig dem Charakter treu, den sie in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der für sie grundlegenden Zeit, angenommen hatte. Die frühe Erwerbung der Kreuzrippen und des Spitzbogens (vgl. oben S. 127) hat daran nichts geändert. Wir pflegen in diesen die Grundelemente des gotischen Stils zu sehen. Das Elsaß zeigt aber, daß man sie besitzen und doch keine gotische Gesinnung haben konnte. Spitzbogen und Kreuzrippen waren hier keine treibenden Kräfte. Trotz ihrer blieben schwere, geschlossene Mauermassen, gedrungener Gliederbau mit schwachem Bewegungsausdruck und breite, ruhige Raumverhältnisse die Eigenschaften, an denen die elsässische Baukunst festhielt, zweifellos nicht aus Unvermögen, es anders zu machen, sondern eben, weil sie hierin Befriedigung fand. Etwas wie die Deutschordenskapelle in Ramersdorf oder die Marienkirche in Gelnhausen würde man hier umsonst suchen. Von einer — und wäre es auch nur versteckten — Hinneigung zum gotischen Bewegungsstil ist nicht die Rede. Und auch historisch standen die elsässischen Spitzbögen und Kreuzrippen dieser Zeit mit den Quellen der Gotik in keinem Zusammenhang. Es ist sehr wenig wahrscheinlich, daß sie ins Elsaß auf einem andern Wege gelangt sind, als den wir für Basel erkannt haben, das ist aus Burgund und Oberitalien. Daneben kann auch der lothringische Übergangsstil einen gewissen Einfluß gehabt haben. Aber die eigentlich gotische, das heißt nordfranzösische Schule lag noch außer dem Gesichtskreise des Elsaß, wobei es nicht ganz gleichgültig gewesen sein wird, daß das im geographischen Raume sich dazwischenschiebende burgundisch-lothringische Gebiet damals politisch nicht mit Frankreich, sondern mit Deutschland verbunden war.

Das erste Beispiel (neben dem Kapitelsaal des Straßburger Münsters) des Umschwungs, des Warmwerdens für den gotischen Gedanken bietet die Kirche St. Arbogast in Rufach (Abb. 93). Das Fehlen der Baunachrichten ist in diesem Falle besonders zu bedauern. Nach ungefähre Schätzung wäre für das Langhaus (die Ostteile sind Umbau einer frühromanischen Kirche) die Zeit um 1240 in Anspruch zu nehmen. Zwar das Schema des Aufbaus ist noch das altgewohnte: gebundenes System mit scharf kontrastierendem Stützenwechsel. Auch die Proportionen des Querschnitts weisen ziffernmäßig noch keine Höhensteigerung auf. Wenn dennoch das Ganze sehr viel leichter und freier wirkt, als sonst irgendein elsässischer Bau bisher, so ist das wesentlich durch die struktiven Glieder erreicht, die sich freier von der Masse ablösen und dank geschickter Behandlung des Details mit dem Ausdruck erhöhter Aktivität begabt sind. Das Äußere besitzt — der erste Fall im Elsaß — ein ausgebildetes Strebe-

system, in seiner übertriebenen Umständlichkeit die Neuheit der Sache verratend. Der Spitzbogen ist an allen Teilen, auch den Fenstern, konsequent durchgeführt, mit gedrückter Linienführung beginnend, im Fortgang des Baus steiler werdend. Der treffliche Meister von Rufach dürfte in der Straßburger Bauhütte seine Schule durchgemacht haben*. In manchen Einzelheiten, mehr noch in der Biegsamkeit des Geistes, die ihn die heimischen Überlieferungen ohne Zwang mit den modernen Forderungen verschmelzen ließ, ist er dem Vollender des dortigen Querschiffs zu vergleichen. Sicher von Straßburg aus gebaut ist die Kirche des Vogesenklosters Obersteigen, ein kleiner, aber stolzer Bau, in der Verbindung von Energie und Grazie, von elsässischem Geist und französischen Formen besonders glücklich und ganz auf einen Wurf hingestellt. Bei den größeren Kirchen des Landes ist es dagegen die Regel, daß die Bauführung abschnittsweise von Ost nach West vorrückte, wobei dann die Wandlungen des Stils sich scharf voneinander absetzen. Es liegt im konservativen Charakter der elsässischen Baukunst, daß der Übergang zur Gotik überall mehr ein passives Nachgeben als ein aktives Hinstreben ist. Als bezeichnendes Beispiel führen wir die Kirche des alten und berühmten Benediktinerklosters St. Peter und Paul in Neuweiler an. Besonders die dortige Nebenkirche St. Adelphi ist ein exemplarisch elsässisch zu nennender Bau; trotz vollkommen gotisch entwickelten Systems bleibt ihm eine unüberwindliche Schwere. Es ist sozusagen eine Gotik unter Protest.

Am glücklichsten und am meisten sie selbst ist die elsässische Baukunst dort, wo sie von den Problemen der neuen Zeit am wenigsten bedrängt wird, im Außenbau. Keine andere deutsche Landschaft zeigt in den Kirchenbauten zweiten und dritten Ranges, den kleineren Klosterkirchen und selbst den ländlichen Pfarrkirchen so viel künstlerischen Ehrgeiz, ein so starkes und zugleich gemessenes Selbstbewußtsein. Was in ihm lebt, ist alemannisches Temperament, durchdrungen mit dem Geiste einer bestimmten Gesellschaftsklasse, des ritterlichen Kleinadels. Unter der staufischen Landesherrschaft hatte dieser sein goldenes Zeitalter. Es hieße seinen geistigen Einfluß auf die Kunst zu eng fassen, wenn wir ihn nur aus den Burgen, die noch heute in dichtem Kranz an den Hängen der Vogesen sitzen, ablesen wollten. Die Söhne und Töchter dieses Standes erfüllten auch die Klöster dieses Landes. In dem Bilderbuch, das die Äbtissin von Hohenberg als einen Hortus deliciarum, einen Lustgarten, für ihre adligen Nonnen zusammenstellen ließ, werden ritterliche Kämpfe mit sichtlichem Behagen und großer Sachkenntnis zur Schau gestellt. So liegt auch in den kirchlichen Bauten dieser Sphäre etwas

* Geographisch gehört Rufach zur Baseler Sphäre, war aber Besitz des Straßburger Bischofs.

gravitatisch Prunkvolles, Markiges und Wehrhaftes, das gar nicht nach Mönchtum schmeckt. In der Fassade der Klosterkirche Maursmünster hat sich diese Sinnesweise ein unübertrefflich charaktervolles Denkmal gesetzt (Abb. 170). In Rosheim, in Altdorf, in der St. Fideskirche in Schlettstadt, Stiftungen des staufischen Hauses, kehrt sie wieder (Abb. 172, 173). Diese Kirchen sind nicht groß, aber in schönstem Material mit einer gediegenen Opulenz ausgeführt, durch die man sich, was die geistige Prägung betrifft, an die Kostbarkeiten der gleichzeitigen Goldschmiedekunst erinnert fühlt. In die Rosheimer Ornamentik spielen lombardische, in die Schlettstadter burgundische und lothringische Elemente hinein, ohne jedoch den elsässischen Grundton aufzuheben. In die Frühe des 13. Jahrhunderts führen uns St. Leodegar in Gebweiler (Abb. 175), ein sehr ansehnlicher, dreitürmiger Bau (mit burgundischen Anklängen) und doch nur Filialkirche des Klosters Murbach; dann die Pfarrkirchen der kleinen Städtchen Sigolsheim und Kaisersberg, letztere eine Gründung Kaiser Friedrichs II., beide an den Fassaden turmlos (wie auch Rosheim), aber durch große und reiche Portale vornehm gemacht. Zwei andere Pfarrkirchen, die ihre sehr reiche Erscheinung wahrscheinlich dem ortsansässigen Adel verdanken, haben sich als Fragmente erhalten: in Pfaffenheim ein nach dem Vorbilde des Baseler Münsters polygonal gestalteter, ungemein zierlich dekorierte Chor (Abb. 176), in Geberschweier der hohe Zentralturm, einer der prachtvollsten seiner Gattung. Eine doppeltürmige Fassade, durch klare Gliederung ausgezeichnet, hat das Kollegiatstift Lautenbach (Abb. 174). Von kleineren romanischen, meist spätromanischen Dorfkirchtürmen hat sich wohl noch ein Hundert erhalten, bester Beweis für die ausgebreitete Tüchtigkeit des Bauhandwerks dieser Zeit.

Wir wenden uns nun zum rechten Rheinufer. Auf den Unterschied zwischen ihm und dem linken haben wir wiederholt hingewiesen. Auch in dieser Epoche war die Bautätigkeit nicht nur schwächer, sie war auch nicht in dem Sinne, wie die elsässische, ein Landesprodukt. Außer ein paar Zisterzienserkirchen, von denen wir später sprechen werden, ist der einzige Bau von Rang das Münster zu Freiburg im Breisgau. Als Pfarrkirche einer unlängst erst gegründeten, nichts weniger als bedeutenden Stadt hat es bemerkenswert stattliche Dimensionen. In seiner Anlage und Bauform ist es eine Replik des Münsters von Basel, der geistlichen Mutterstadt Freiburgs. Der (in späterer Zeit gotisch erweiterte) Chor war, wie dort, polygonal, und das Langhaus, von dem vorläufig nur das erste Joch zur Ausführung kam, auf Emporen angelegt, ebenfalls wie dort. Das schöne ornamentale Detail enthält burgundische Elemente, und zwar nicht bloß solche, die schon in Basel angewandt waren, sondern direkt aus dem burgundischen Jura erworbene. Die Nordfenster an den Querschiffsfronten sind ein lombardisches Motiv, das damals schnell rhein-

abwärts seinen Weg fand; in Straßburg, in Worms, in Mainz, in Gelnhausen findet es sich wieder, zum Teil bereits in der gotisierenden Modifikation, die es in Frankreich angenommen hatte. Sodann sind noch Überreste eines lombardischen Löwenportals gefunden (wie auch Speier ein solches besessen hat).

Was wir von der westdeutschen Baukunst der späteren Stauferzeit bis hierher kennengelernt haben — einige markante Züge fehlen noch zum vollständigen Bilde und sind für die nächsten Abschnitte aufgespart —, läßt in aller Mannigfaltigkeit doch deutlich drei beherrschende Linien hervortreten. Als Hauptkomponente die Eigenbewegung des deutsch-romanischen Kunstwillens; als Nebenkomponten, unter sich stark divergierend, einmal die wiederbelebten antiken Konstruktionsgedanken und ihnen stammverwandt die vermehrt aus Oberitalien und Südostfrankreich einströmenden Schmuckformen; dann die unsystematische Aufnahme von allerlei bald konstruktiven, bald formalen Elementen der französischen Gotik. Aus welchen Gründen die erste dieser beiden Kraftlinien nicht weiter anwuchs, die zweite aber zunehmend an Macht gewann, hat die Einleitung gezeigt. Außerdem trat auf die Seite der Gotik noch eine aus dem kirchlichen Leben entsprungene Hilfsmacht, mit der wir uns im folgenden beschäftigen wollen.

DIE BAUKUNST DER ZISTERZIENSER.

Der Aufschwung des religiösen Lebens im 12. Jahrhundert fand seinen sichtbarsten Ausdruck im Mönchtum. Die von Cluny ausgegangene Reform des Benediktinerordens enttäuschte, neue Orden wurden gestiftet: die Kartäuser, Karmeliter, Prämonstratenser, Zisterzienser. Unter ihnen hatte der letzte (gegründet im Jahre 1098) den größten Erfolg. Er wurde auch in der kunstgeschichtlichen Bewegung eine wichtige Potenz; nicht allein durch die große Zahl der Bauten, die er veranlaßte, sondern noch mehr durch seine Werbetätigkeit für ein ihm eigentümliches Kunstideal. Dasselbe stand in engster Beziehung zu seinen sittlich-religiösen Grundsätzen, über die wir deshalb einige Bemerkungen vorausschicken müssen.

Das abendländische Mönchtum verfolgte zwei letzten Endes sich widerstreitende Ziele: es wollte der Welt entfliehen, es wollte aber auch sie bezwingen und umformen, wodurch es wieder in die Händel der Welt zurückgezogen wurde. In kurzen Pausen mußten immer neue Reformen ansetzen. Der Machtkampf der Kluniazenser gegen den Staat hatte zu Erscheinungen geführt, in denen die reinen Frommen nur eine andere Art der Verweltlichung erkennen konnten. Gegen sie erhoben sich die Zisterzienser. Sie wollten wieder bloß Mönche sein. Aber mit dem ihnen

eigentümlichen Realismus, der sie von dem primitiven Mönchtum doch sehr unterscheidet, fühlten sie wohl, daß Askese, wenn auch der beste, so doch nicht der einzige Lebensinhalt sein könne. Sie fügten als zweiten die Arbeit hinzu, Arbeit in der Urform des Landbaus. In die Politik wollten sie nicht eingreifen. Sie verschmähten aber auch die Wissenschaft, ebenso wie den Jugendunterricht und selbst die Seelsorge. Daß sie zur Kunst schließlich noch ein Verhältnis fanden, war ein Paradoxon. Theoretisch sprachen sie sich als Verächter der Kunst aus. Die polemischen Schriften, die sie mit den Kluniazensern wechselten, sehen in der Kunst nur ein Mittel, den Laien zu imponieren, und wollen sie deshalb für Bischofs- und Pfarrkirchen nicht beanstanden; aber für die höhere Stufe christlicher Sittlichkeit, die das Mönchtum darstelle, sei sie überflüssig, ja schädlich. Das Wichtigste ist, daß auch die Praxis des Ordens diesen puritanisch-rationalistischen Standpunkt teilte. Bildwerk jeglicher Art, gemeißeltes und gemaltes, war verboten, bis auf schlichte hölzerne Prozessionskruzifixe. Nur die Baukunst wurde zugelassen, und auch sie nur unter dem Gesichtspunkte der Nützlichkeit. Selbst die Namen »ecclesia«, »basilika« wurden als zu hochtönend zurückgewiesen, eine Zisterzienserkirche sollte nur ein Bethaus, ein »Oratorium« sein. Die zentralistische Verfassung des Ordens, die jährlichen Visitationen und Generalkapitel und die Heranziehung von Arbeitertruppen, die zwar aus Laien bestanden, aber nur für den Orden tätig sein durften, machte es möglich — woran die Benediktiner nie gedacht hatten —, einen Bautypus mit gleichmäßigen Grundzügen im ganzen Abendland auszubreiten. Ob eine Zisterzienserkirche in den Abruzzen steht oder an der Ostsee, überall ist sie sogleich als solche zu erkennen. Die Forderung der Einfachheit umfaßte nicht nur die Vermeidung von Schmuck und Farbe, sie erstreckte sich auf die ganze Anlage. Der Chor wird platt geschlossen, die Nebenkappen werden in eine der Ostwand des Querschiffs sich anlehrende gerade Zeile zusammengezogen, überall im Grundriß die Kurve vermieden; vor allem: die Türme erhalten den Abschied. Man sieht, alle Lieblingsgedanken des deutsch-romanischen Stils sind verneint, und es tritt bis zu einem gewissen Grade eine Rückbildung auf den primitiven altchristlichen Typus ein. Mit der Weltentsagung war hier wirklich Ernst gemacht. Die Schroffheit, mit der es geschah, beweist am besten die Stärke der Weltfreudigkeit in der Kunst, gegen die der Kampf aufgenommen wurde. Aber auch die Zisterzienser löckten vergeblich gegen den Stachel. Auf die erste Epoche der Zisterzienserarchitektur, in der sie nur durch negative Eigenschaften von ihrer Umgebung sich unterschied, folgte eine zweite, in der sie zu positiver Charakteristik der Ideale des Ordens überging. Über welche Gestaltungskraft verfügte doch diese Zeit, daß sie selbst auf dem zisterziensischen Prokrustesbett nicht versagte. Es entstand, was der Baukunst noch gefehlt hatte, ein Stil, der in seiner strengen,

gebieterischen Austerität in jedem Zoll mönchisch war und dabei doch der Größe nicht entbehrte.

Die ersten zisterziensischen Gründungen in Deutschland fallen in die zwanziger Jahre des 12. Jahrhunderts. Um 1150 zählte der Orden ein halbes, um 1200 mehr als ein ganzes Hundert Niederlassungen. Bald darauf trat Sättigung ein. Nur dem Orden affilierte Frauenklöster wurden in ziemlicher Zahl noch bis an den Schluß des 13. Jahrhunderts neu gegründet. Im Unterschiede zu den Hirsauern beschäftigten sich die Zisterzienser nicht mit der Reform schon bestehender Klöster, sondern ihr landwirtschaftlicher Eifer trieb sie zu Neugründungen, meist an abgelegenen, bisher vom Anbau gemiedenen Örtlichkeiten, wodurch sie sich um die innere Kolonisation, noch mehr um die Kultivierung der kolonialen Außenländer des Ostens beträchtliche Verdienste erwarben. Ihre Klöster waren große Wirtschaftshöfe. Die zu ihnen gehörigen Kirchen scheinen in der ersten Zeit durchweg Notbauten gewesen zu sein. Erst wenn die Ansiedlung voll gediehen war, schritten die Mönche — nicht selten mit einem Wechsel des ersten Platzes — zum Monumentalbau der Kirche, dem nach einiger Zeit die Erneuerung der Klausurgebäude zu folgen pflegte. Das Maximum ihrer Bautätigkeit liegt in der für die deutsche Kunst entscheidungsvollen Epoche von 1200—1250, und es sind Bauwerke darunter, die zu den alleransehnlichsten des Zeitalters gehören. Die Abgeschlossenheit, in der die Bauleute des Ordens ihre Tätigkeit ausübten, machte es ihnen möglich, eine bestimmte Stilschattierung lange festzuhalten, lange wenigstens für diese Zeit schneller Wandlungen. Ihre Bauten, auch wenn wir erfahren, daß die Arbeit an ihnen sich bedächtig vorwärts bewegte, bewahren sich dadurch eine sonst ungewohnte Einheitlichkeit der Erscheinung. Die zisterziensische Kunst ist eine Kunst von Einwanderern und behält etwas Insulares.

Zwei Phasen sind im Stile der Zisterzienser doch zu unterscheiden: eine vorbereitende, bis gegen 1200, und die positiv stilbildende. Die Entwicklung von jener zu dieser erweist nun nicht etwa ein fortschreitendes Sicheinwachsen in die deutsche Kunstwelt, sondern umgekehrt: die zweite Phase ist mehr als jene durch den übernationalen Charakter des Ordens bestimmt. Bis gegen 1200 begnügte man sich mit der Einhaltung der bekannten Verbote und folgte im übrigen der ortsüblichen Bauweise. Beinahe alle Zisterzienserkirchen dieser Zeit waren flachgedeckte Basiliken. Wir nennen als wohlerhaltene Beispiele Amelunxborn an der Weser, erbaut 1144—1158 im sächsischen Stützenwechsel, und Maulbronn, geweiht 1178, eine Pfeilerbasilika, deren Detailformen auf Verbindung mit der Diözesanhauptstadt Worms schließen lassen. Die turmlose Fassade besaß ursprünglich noch nicht ihre Vorhalle (Abb. 144). Im Innern hat sich die tief in das Mittelschiff vorgeschobene hohe Chorschranke erhalten. Sie

zeigt noch schroffer als der Bauplan der Kluniazenser, daß die Zisterzienser ihre Gottesdienste nicht für eine Gemeinde hielten und nur bei bestimmten festlichen Gelegenheiten einen kleinen Teil der Kirche den Laien zugänglich machten. — Der positive Zisterzienserstil entschied sich für das Gewölbe. Wegen ihrer offensichtlichen Nützlichkeit galt diese an sich zwar weniger einfache Bauart doch nicht als Luxus. Ja, es wurde in ausgesprochener Weise der Ehrgeiz der Ordensbauleute, der erzwungenen Schmucklosigkeit eine schöne Quaderbehandlung und saubere Profilbildung gegenüberzustellen. Die ältesten Gewölbekirchen, Eberbach im Rheingau (geweiht 1186, Abb. 103, 183) und Heiligenkreuz in Niederösterreich (geweiht 1187, Abb. 108), folgen dem deutschen gebundenen System mit der einzigen Abweichung, daß die die beiden Gurte tragenden rechteckigen Vorlagen nicht bis zur Erde hinabreichen, sondern oberhalb der Arkadenpfeiler abbrechen, wo sie von Kragsteinen aufgenommen werden. Diese auf ihren Zweck nicht zu erklärende Eigentümlichkeit der Konstruktion ist in aller Folge, gleichsam als eine Hausmarke des Ordens, festgehalten worden. Im ästhetischen Eindruck vereinigen die ersten Gewölbebauten Nüchternheit mit Solidität und strenger Würde. Auch diese Charakterzüge sind bleibende. Dagegen treten bald darauf Veränderungen in den Strukturformen ein. Sie erweisen, daß die deutschen Zisterzienser mit den burgundischen Mutterklöstern in ständiger Verbindung geblieben waren. Auf den Boden des burgundischen Übergangsstils stellen sich die Kirchen zu Thennenbach im südlichen Schwarzwald und zu Bronnbach an der Tauber. Die erstere hatte (sie ist 1829 abgebrochen und in sehr freier Wiederholung in Freiburg als Ludwigskirche wiederaufgebaut worden) im Mittelschiff schmale Kreuzgewölbe, in den Seitenschiffen quergestellte Tonnengewölbe, in allen Bogenlinien halbkreisförmig. In Bronnbach liegt über dem Mittelschiff ein durch keine Gurten geteiltes, aber von breiten Stichkappen durchbrochenes Tonnengewölbe, über den Seitenschiffen eine Halbtonne. Die Hochwand bildet eine von den Gewölbestützen struktiv unabhängige, gegen ihre Vorderfläche tief zurückspringende Füllung. Im Querschiff sind Kreuzgewölbe mit breiten, rechteckigen Diagonalgurten ohne Schlußstein angewendet. Dies alles sind altertümliche protogotische, in Burgund um die Zeit der Erbauung Bronnbachs (gegen Ende des 12. Jahrhunderts) schon aufgegebene Formen. Auch diese Weltfremdheit ist zisterziensisch. Ein dritter singular gestalteter Bau des Ordens ist Walderbach im Bairischen Walde (Abb. 128): Kreuzgewölbe ähnlich denen im Querschiff von Bronnbach, im älteren Abschnitt rundbogig, im jüngeren leicht zugespitzt; das System hallenmäßig, was sich aus älteren Gepflogenheiten der Regensburger Diözese am nächstliegenden erklärt, möglicherweise aber doch auch mit den zisterziensischen Hallenkirchen in Südfrankreich in Zusammenhang steht. Schließlich ist an dieser Stelle noch einmal an Heisterbach im rheinischen

Siebengebirge zu erinnern, wo in so höchst eigenartiger Weise zisterziensische Grundsätze und rheinische Schulformen sich verbanden (S. 236).

Diese Bauten, welche auch unter sich in keinem Zusammenhang stehen, haben ihre Umgebung noch nicht beeinflußt. Anders verhält es sich in beiden Punkten mit der neuen Serie, die im zweiten und dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts begonnen wurde und das künstlerisch Bedeutendste enthält, was die Zisterzienser der deutschen Baukunst gegeben haben. Ihr Stil ist nicht ein Misch- oder Übergangsstil, er ist Gotik, wirkliche, aber entwicklungsmäßig sehr frühe Gotik; die erste Frühgotik in Deutschland — trotzdem hat er mit der französischen Schule nichts zu tun. Er kommt aus Burgund. Und dieser Unterschied ist belangreich. Die burgundische Frühgotik ist nicht etwa eine provinzielle Abzweigung der französischen, d. h. nordfranzösischen Schule, sondern neben ihr aus eigener Wurzel gewachsen. Unter den Händen der Zisterzienser, deren Heimat Burgund war, nahm sie eine sehr spezifische Färbung an, und dank der Ausbreitung durch den Orden war ihr internationaler Erfolg anfänglich größer als der der französischen Schule. Der jugendliche Überschwang jener und ihr Schwelgen in verwickelter Dialektik der Konstruktionsformen war den Zisterziensern gegen den Sinn. An Stelle des vierteiligen Systems der Nordfranzosen, das zur Stütze seines vielgliedrigen Gerüsts ein überaus umständliches Strebewerk nötig hatte, genügte ihnen ein zweigeschossiger Aufbau, in dem die Drucklinien mit Geschick so verteilt sind, daß der offene Strebebogen vermieden werden kann. Es ist eine rein verstandesmäßige Gotik von gewollter Nüchternheit. Ihr künstlerisches Verdienst liegt in der klaren Linienführung und der feinen Abwägung der Raumverhältnisse und Massenwirkungen. Eine über das früh Erreichte hinausgehende Entwicklung wurde nicht erstrebt. Im Westen konnte die Zisterziensergotik neben der unendlich glänzenderen französischen Schwester sich nicht lange halten, vom Anfang des 13. Jahrhunderts ab mußte sie zur Anpassung an jene sich bequemen. In Deutschland bewahrte sie ihren ursprünglichen Charakter bis über 1250.

Zwischen 1210 und 1220 kamen in folgenden Klöstern rasch nacheinander großzügige Neubauten in Gang: Arnsburg (Hessen, Abb. 106), Otterberg (Pfalz, Abb. 105) Maulbronn (Schwaben), Thennenbach (Oberrhein), Ebrach (Franken), Walkenried (Harz, Abb. 107 c), Riddagshausen (Braunschweig, Abb. 104, 109). Die drei letztgenannten haben genau die gleiche Größe (84 m lichte Länge) und fast die gleiche Chorbildung, wogegen die beiden ersten ein wenig kleiner sind. Die Abweichungen im System sind nicht erheblich. Arnsburg und Walkenried sind Ruinen. Den reinsten und schönsten Widerhall hat der burgundische Stil in Ebrach gefunden* (Abb. 107 b). Das Innere dieser Kirche wurde gegen Ende des

* Die weitgehende Übereinstimmung mit den italienischen Zisterzienserkirchen Casamari (Abb. 107 a) und Fossanova in den Bergen südlich von Rom läßt ein heute

18. Jahrhunderts mit einer klassizistischen Stuckdekoration überkleidet, die aber dem darunter unverändert gebliebenen alten Gliederbau sich schonend anschmiegt, so daß wir den strengen und schneidigen Rhythmus desselben und die kühle Feierlichkeit des langgestreckten Raumes noch immer durchfühlen. Im einzelnen beachte man die vom rheinischen Übergangsstil vollkommen abweichende Auffassung der Gewölbe. Dort wurde durch die quadratische Grundform und die kuppelartige Busung jede Abteilung gegen die nächste relativ isoliert; hier ist die Grundform schmalrechteckig und bildet der Scheitel eine fortlaufende Horizontale. Der Gliederbau ist voll Kraft, aber nicht schwer; die vertikalen Linien dominieren, aber mit Maß; die Bogenlinien sind alle spitz, aber in einer ruhigen, wenig steilen Führung. Ornament ist nicht so vollständig vermieden wie in den älteren Bauten der Schule, aber noch immer ist es sparsam angewendet. Unverändert bewahrt ist der alte Zustand am Außenbau. Die Turmlosigkeit macht sich durch die gewaltigen Abmessungen des Baukörpers noch bemerkbarer, die langgezogenen wagerechten Linien beherrschen den Eindruck vollkommen. Die Wandgliederung durch Strebepfeiler (aber ohne Strebebogen!) war damals ein in Deutschland neuer Anblick. Das große Rosenfenster an der Fassade wurde am Ende des Jahrhunderts hinzugefügt. Das Kranzgesims der Ostteile hat eine spezifisch burgundische Form, dasjenige des (jüngeren) Langhauses kehrt zum deutschen Rundbogenfries zurück, ein für den Baubetrieb aufschlußreicher Vorgang.

In Maulbronn war die Kirche, bereits die zweite nach der 1146 erfolgten Übersiedlung an den gegenwärtigen Ort, in den 70er Jahren errichtet, noch als flachgedeckte Basilika. Von 1201 ab begann die Erneuerung der Klostergebäude. Daß sie sich vollständig erhalten haben, ist ein unschätzbare Glück (Abb. 186, 188, 197, 218). Auch sonst sind Klosteranlagen des 13. Jahrhunderts in Deutschland keine Seltenheit; aber immer ist der eine oder andere Teil der Baulichkeiten zerstört oder durch Verwahrlosung und Profanierung der Eindruck getrübt. In Maulbronn ist noch alles da, in wohlgepflegtem Zustande, und der baukünstlerisch, malerisch, poetisch genießende Betrachter kommt ebenso zu seinem Rechte wie der Altertumsforscher. Die Anlage im ganzen ist noch durchaus dieselbe, wie sie vor vierhundert Jahren der Normalplan von St. Gallen vorgeschrieben hatte. Nur sind die um den Kreuzgang angeordneten Einzelgebäude — wie immer eine locker verbundene Gruppe, kein Einheitsbau — geräumiger geworden, als der karolingische Plan es angenommen hatte. Der ersten Bauzeit gehört der mit der Fassade der Kirche gleichlaufende Westflügel an. Er wird ungefähr in der Mitte durch einen Quergang, der den einzigen

nicht mehr vorhandenes burgundisches Vorbild voraussetzen; unter den in Burgund erhalten gebliebenen Denkmälern ist Pontigny das nächststehende.

Eingang zur Klausur bildete, geteilt: rechts die gewölbte Vorratskammer, links das über den Nordflügel des Kreuzganges weit vorspringende Refektorium der Laienbrüder (Abb. 186). Es ist 36 m lang, 10,5 m breit, durch gekuppelte Säulen in zwei mit Grätgewölben überdeckte Schiffe geteilt. Die Raumverhältnisse sind niedrig, wirken aber nicht gedrückt, eher behaglich. Die Formen sind romanisch, nur die nach einer kurzen Bauunterbrechung ausgeführten Säulen haben in ihren Schmuckteilen einen gotisierenden Anflug. — Zwischen 1210 und 1220 kam die Bauleitung in andere Hände. Ein Meister erschien, der sich in Burgund gründlich umgesehen hatte; er kannte nicht nur die dortigen Ordensbauten, sondern auch andere, leicht nordfranzösisch gefärbte; sämtliche Maulbronner Profile an Deckplatten und Rippen sind in Vezelay (Kapitelsaal und Chor) wiederzufinden. Der neue Ankömmling muß eine größere Zahl gleichartig ausgebildeter Gehilfen mitgebracht haben, denn es ist kaum glaublich, daß er die in Maulbronn vorgefundenen Arbeiter so schnell und so einheitlich auf die neuen Formen einzuschulen vermocht hätte. Allenfalls könnte auch der eine oder andere Burgunder darunter gewesen sein, in der Mehrzahl aber waren es gewiß Deutsche, wie sie damals vielfach auf den westlichen Bauplätzen zu finden waren. — Begonnen wurde mit der Anlage einer die Westfassade der Kirche in der ganzen Breite des Erdgeschosses verdeckenden Vorhalle, mit einem auf die altchristliche Zeit zurückgehenden Wort Paradies genannt*. Es muß zugegeben werden, daß die in dieser Zeit oft so schön geglückte Zusammenstimmung älterer und jüngerer Bauteile hier nicht erreicht, gewiß auch nicht gewollt ist. Für sich betrachtet ist die Vorhalle ein Meisterstück (Abb. 218). Von den formalen Elementen der Gotik, wie sie 50 Jahre später in Deutschland geläufig wurden, findet sich zwar nichts, vor allem fehlt gänzlich der Spitzbogen; dennoch ist die Konstruktion in exemplarischer Weise gotisch gedacht. Es verlohnt sich sehr, ihr näher nachzugehen. Wenn auf quadratischem Grundriß ein Rippengewölbe errichtet wird unter der Bedingung, daß alle Bogenlinien desselben im Halbkreise gebildet sind, so kommt notwendig der Scheitel der Diagonalrippen, da sie einen größeren Radius haben, höher zu liegen als die Scheitelpunkte der Querrippen und Schildrippen. So war der deutsche Spätromanismus zu konstruieren gewöhnt. Es entstanden dabei hochbusige Gewölbe, die, wenn sie eine Folge bildeten, wellenförmig auf- und niederstiegen. Der neue Meister kehrte das Verfahren um: er legte alle Scheitel in gleiche, dagegen die Ausgangspunkte (die sogenannten Kämpferpunkte) in ungleiche Höhe. Durch Einführung von Spitzbögen für die Rippen mit kleinerem Radius hätte er dies vermeiden können.

* Durch den Verzicht auf die Fassadentürme kam bei den Zisterziensern die sonst nie fehlende innere Vorhalle in Wegfall. In der Regel verzichteten sie auf eine solche überhaupt. Manche Fassaden haben bei ihnen nicht einmal ein Hauptportal, sondern nur ein kleines Nebenpfortchen, woraus die geringe Rücksichtnahme auf Laienbesuch erkennbar wird.

Da er aber vom Randbogen nicht lassen wollte, blieb ihm nur die einigermaßen paradoxe Lösung übrig, die wir vor uns sehen. Man begreift wohl, was ihm daran gefiel. Der Gegensatz zwischen dem ruhigen und einheitlichen Bilde, das die oberen Teile des Gewölbes ergeben, und dem stark bewegten in der Zone der Gewölbeanfänger hatte einen neuartigen und prickelnden Reiz, der ganz im Geiste dieser an Überraschung sich freuenden Zeit lag. Zugleich wurde hier an einem drastischen Beispiel vorgeführt, was der Kernpunkt der neuen Bauweise sei: die Verselbständigung der Rippen. Dieser Gedanke wird dann im Stützensystem weitergeführt. Jede Rippe hat ihre eigene Stütze in Form dünner, zylindrischer Körper, die mit dem Pfeiler bzw. der Wand in keiner Verbindung stehen. Nur an einer Stelle hängen sie durch ringförmige Zungensteine (»Wirtel«) mit jener zusammen. Die Wand steht struktiv außerhalb dieses Zusammenhanges. Daß sie ohne Schaden ganz wegfallen kann, zeigt die völlig aufgelöste Vorderseite der Halle, zwischen deren weiten Öffnungen nur schmale, durch Strebepfeiler verstärkte Mauerstücke übriggeblieben sind. Damit ist eine zweite Hauptlehre der Gotik — Ersatz der Masse durch Kraft — erfüllt und zum Beispiel gebracht. Endlich, von einer symbolischen Verwendung struktiver Scheinformen, die ein Hauptmittel der romanischen Dekoration gewesen war, ist nicht mehr die Rede; in streng realistischem Wahrheitssinne hat jedes struktive Glied wirklich etwas zu leisten; nicht das kleinste könnte entfernt werden, ohne daß alles in Bewegung käme. Struktur und Dekoration sind eins geworden. Nur in dem leicht skizzierten Blattwerk der Dienstkäpfele fristet sich ein kleiner Rest von selbständiger Schmuckform. Aber wer möchte hier noch mehr davon wünschen? Ist doch in der weit ausschwingenden Bewegung des Rippenwerks, den feinen Gelenkbildungen der Wirtel und Kämpfer die allerlebendigste ästhetische Ausdruckskraft entfaltet. Stückweise war von der im Westen entstandenen neuen Bauweise schon manches bekannt geworden, hier sah man es zum erstenmal auf deutschem Boden als System vorgetragen, und der neue Ankömmling muß den Zeitgenossen als Revolutionär erschienen sein. Hatte er im Paradies seine Geschicklichkeit an unverrückbar gegebenen Maßverhältnissen bewährt, so konnte er im Herrenrefektorium — die »Herren« sind die Mönche, im Gegensatz zu den Laienbrüdern — frei über den Raum schalten. Um den von ihm angeschlagenen Ton ganz zu würdigen, muß man auf das Laienrefektorium zurückblicken. Dieses war, wenn auch in künstlerisch gehobener Weise, immerhin noch eine Zweckarchitektur. Hier aber sind vor dem idealen Kunstwillen alle Schranken gefallen (Abb. 197). In der hochräumigen Feierlichkeit dieser Halle würde man einen Speisesaal kaum vermuten. Die zweischiffige Anlage ist für nichtsakrale Innenräume typisch. Sieben Säulen sind es, deren Reihe die Schiffe teilt, aber die Übersichtlichkeit des Ganzen nicht aufhebt; abwechselnd sind sie stärker und schwächer, auch

im Detail unterschieden. An der Umfassungswand ruhen die Rippen auf bloßen Konsolen, so daß für das Auge und die Phantasie alle Kraft in den Säulen angesammelt ist. Gleich den Strahlen eines Springbrunnens schießt sie an den Gewölben auseinander. Gewiß lag zu der sehr verwickelten Figuration der letzteren keine konstruktive Nötigung vor, ein reiferer Gotiker hätte eine einfachere Lösung gewählt. Darin verrät sich der Deutsche. Für ihn haben die Rippen noch ein eigenes Leben im Sinne des linearen Ausdrucks, er freut sich an ihrer kraftvollen Bewegung und ihrer rhythmisch abgestuften Mannigfaltigkeit. Vor allem dieses, das rhythmische Gefühl, ist das Band, das den Meister mit der romanischen Kunst verknüpfte. Mit dem Verstande war er Gotiker und Franzose, mit dem Gefühl mehr Deutscher. Es ist kein Zufall, daß kein einziger Zisterzienserbau außerhalb des Ordens so viel Beachtung und Nachahmung gefunden hat wie Maulbronn. Im Detail bemerke man die flach auslaufenden Basen, die für sich wenig mehr bedeuten, nur ein Bindeglied zwischen Säulenschaft und Sockel sein wollen; das nicht mehr romanisch stilisierte, aber auch noch nicht naturnachahmende Blattwerk, dessen Aufgabe ist, die feine Bewegung im Kontur der Kapitäle zu unterstützen; die prachtvoll kräftigen, abwechselnd durch Diamantschnitt variierten Rippenprofile und ihre Vorbereitung durch Kannelierung der Zwischensäulchen über den Deckplatten der Stützen zweiter Ordnung; endlich den Teilungsring der Schäfte, der hier nicht mehr wie an den eingebundenen Säulen des Paradieses eine konstruktive Funktion hat, sondern lediglich einen formalen Akzent bedeutet. — Von altzisterziensischer Einfachheit war nun freilich in diesen Bauten nicht mehr die Rede. Maulbronn blieb darin keine Ausnahme. Zwischen 1225 und 1250 und noch etwas darüber hinaus wurden in einer ganzen Reihe von Klöstern die Klausurgebäude mit Aufwand erneuert. Aber auch wo die Zisterzienser reich bauten, taten sie es nicht wie die andern, die Weltkinder. Es ist zu bewundern, mit welcher Treffsicherheit sie in der Handschrift ihrer Architektur ihr eigenes Wesen zu charakterisieren verstanden als ein Gemisch aristokratischen Selbstbewußtseins, des Produktes ihrer Großgrundbesitzerstellung, und spröden mönchischen Tugendstolzes. — Der umfänglichste Komplex hat sich in Eberbach erhalten (Abb. 184, 185), die älteren Teile im Übergangsstil, die späteren, über die Mitte des Jahrhunderts hinausgehenden in knapper, straffer Frühgotik von leicht französischer Färbung. In Schönau bei Heidelberg (Abb. 198) ein statióser Kapitelsaal, der jetzt als Kirche dient — alles übrige verschwunden. In Pförtal die Abtskapelle. In Bronnbach Umbau des vorher flachgedeckten Kreuzgangs. Bis zu wirklicher Prachtlust vergaß sich der Orden nur in der üppigen Luft Österreichs, in den berühmten Kreuzgängen von Heiligenkreuz, Lilienfeld und Zwettl (Abb. 189, 196).

Zurück auf eine ältere Stufe führt uns die Kirche in Otterberg bei

Die Baukunst vom Ende des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

Kaiserslautern (Abb. 105). Sie ist wenig bekannt, obgleich sie das großartigste Baudenkmal der Pfalz ist in dem langen Zeitraum zwischen dem Dom von Speier und dem Heidelberger Schloß. Geweiht wurde sie 1254, und die Bauführung hat wahrscheinlich die volle erste Hälfte des Jahrhunderts in Anspruch genommen. Trotzdem erscheint der Bau wie aus einem Guß; in der Mauertechnik, die in ihrem Großquaderwerk von imposanter Schönheit ist, und selbst in den Profilen hat sich in der langen Bauzeit nichts geändert, ein Beweis für die Disziplin und Abgeschlossenheit der Bauhütte. So bewahrt sich denn auch diese Kirche die spezifische zisterziensische Herbheit und Sprödigkeit zu einer Zeit, wo in Ebrach und Maulbronn schon die oben geschilderte Erweichung eingetreten war. Man denke sich zu der nüchternen Strenge Eberbachs als Plus einen Ausdruck von unbeugsamer herrischer Kraft. Wer Otterberg nicht gesehen hat, kennt den Zisterziensergeist nicht ganz.

Von den Zisterzienserkirchen in den Kolonialländern werden wir in späterem Zusammenhange zu sprechen haben. —

Die Stellung der zisterziensischen in der deutschen Architektur war zugleich reserviert und anspruchsvoll. An Propaganda über den Kreis des Ordens hinaus wurde nicht gedacht. Trotzdem hat sie auf ihre Umgebung Einfluß gewonnen.

Zu der im deutschen Spätromanismus herrschenden Richtung stand sie fast in allen Punkten antipodisch. Gegenüber dem Subjektivismus jener vertrat sie die Gebundenheit, aber auch die disziplinierte Kraft einer geschlossenen Schule; gegenüber ihrer Auffassung des Bauwerks als Bild die reine Architektur; gegenüber ihrer Romantik die Einfachheit, Sachlichkeit und technische Gewissenhaftigkeit. Ihr ernster und größer monumentaler Sinn war nicht zu bestreiten. Manche abgelegenen Gegenden wurden erst durch sie im Gewölbebau gründlich unterrichtet. Daß sie zur Zersetzung des romanischen Stils ein Beträchtliches beigetragen hat, ist gewiß. Dadurch half sie den Weg zur Gotik frei machen, wenn auch ihr eigenes gotisches Programm noch eng war. Die großen Unternehmungen des Ordens gingen zu Ende, und seine Gewerkschaften lösten sich auf genau in dem Augenblick, als der auf andern Wegen eindringende Stil der nordfranzösisch-hochgotischen Kathedralen seine ersten Triumphe feierte*.

SCHWABEN, BAIERN UND ÖSTERREICH.

In Schwaben haben Oberland und Unterland ihre bisherigen Rollen vertauscht. Vom Bodensee bis an den Lech zeigt die Denkmälerkarte für unsere Epoche nur leere Stellen, und ebenso leer ist die schriftliche

* Die erste Zisterzienserkirche in nordfranzösischem Stil ist Marienstatt im Westerwald, begonnen 1243, geweiht 1324.

Überlieferung. Der Benediktinerorden, auf dessen Schultern bis dahin das Bauwesen geruht hatte, hatte sich erschöpft, die Zisterzienser ließen diese Gegenden links liegen; auch die Bischofsstädte Konstanz und Augsburg blieben untätig *. Dagegen brach im Unterland, dessen Stellung in der Baukunst bis 1200 recht bescheiden gewesen war, nun eine Zeit fröhlicher Regsamkeit heran. Wollte man dabei an die Tatsache denken, daß Schwaben dem Reiche das Kaiserhaus gegeben hatte, so befände man sich auf einer falschen Spur; höchstens in einem ganz allgemeinen und mittelbaren Sinne kann sie einige Bedeutung gehabt haben. Kirchlicher Baueifer lag den Staufern fern; ihre Familienkirche Lorch ist ein ziemlich bescheidener Bau aus der vorkaiserlichen Zeit (gegründet 1006), doch wurde noch 1208 die Kaiserin Irene in ihr begraben. Die glänzenden Schloßbauten der Staufer liegen in West- und Mitteldeutschland, noch mehr in Italien, nur eben in Schwaben sucht man sie umsonst.**. Von unmittelbarer Bedeutung dagegen war der durch die kirchlichen Herrschaftsverhältnisse gegebene Zusammenhang mit dem Bauwesen am Rhein und Main. Der größte Teil des Unterlandes war an die Bistümer Speier, Worms und Würzburg aufgeteilt, ein kleiner im Südosten stand unter Augsburg. Nur hier blieb der bauliche Charakter wurzelecht schwäbisch. In den übrigen Landesteilen verbreiteten sich über die schwäbische Unterschicht befruchtende rheinische Einflüsse, oft mit sehr anziehenden Mischungsergebnissen. Vor allem von der Maulbronner Protogotik gingen vielseitig sich verzweigende Wirkungen aus. Wir begegnen ihnen in mannigfaltigen Kreuzungen mit lokalen spätromanischen Formen in der schönen Sakristei des Klosters Alpirsbach im Schwarzwald, in der Vorhalle von Reichenbach im Murgtal, in der Stiftskirche zu Pforzheim, an den Chortürmen und dem Prachtportal von St. Dionys in Eßlingen, an den Chortürmen der Deutschordenskirche in Heilbronn, in der Kirche von Weinsberg, in nicht wenigen Dorfkirchen selbst. Auf der rechten Seite des Neckars genießt in Murrhardt die einer kleinen Klosterkirche des 12. Jahrhunderts um 1225 angebaute Walderichskapelle begründeten Ruhm. Nicht eigentlich eine Mischung der Stile ist hier eingetreten, sondern ein Nebeneinander mit säuberlicher Trennung nach Innen- und Außenbau, wobei jener in seinem hochbusigen Rippengewölbe auf gruppierten Ecksäulchen die rheinische Art zeigt, dieser in üppigem Vollklang den für diese Zeit schon altertümlich anmutenden genuin schwäbischen Dekorationsstil. Ohne fremde Beigaben behauptet sich der letztere im Rems- und Filstal, in Gmünd, Faurndau, Brenz. Eine wie tiefe Kluft scheidet ihn

* Konstanz hat lediglich die Dominikanerkirche, erbaut um oder noch nach der Mitte des Jahrhunderts als flachgedeckte Basilika, die Säulen mit achtseitigen Würfelkapitellen, wie im Dom, gotisierend nur die spitzbogigen Arkadenbögen.

** Von der Stammburg Hohenstaufen sind nur spärliche Trümmer erhalten; ob sie zu den baukünstlerisch bedeutenden gehört hat, ist mindestens zweifelhaft.

doch von den am Rhein und in Maulbronn zum Siege gelangten Anschauungen. Dort war auch das Dekorative architektonisiert, das heißt, die struktiven oder struktiv scheinenden Glieder wurden so gestaltet und unter Umständen so vermehrt, daß sie durch ihren Linienzug und ihre Licht- und Schattenwirkungen eine zweite, dekorative Wirkung ergaben; hier wird das Wesen der Dekoration allein im Ornament gesucht, und dasselbe wird dem architektonischen Körper angeheftet als eine nach Belieben auch wegzudenkende Umhüllung. Es ist die letzte Abwandlung des Völkerwanderungsstils. Wir befinden uns bei dieser südostschwäbischen Bautengruppe gleichsam wie in einem weltabgelegenen, aber wohlgepflegten stillen Garten. Nur einmal, in der Stiftskirche zu Ellwangen, ist hier eine architektonische Aufgabe größeren Maßstabes gestellt worden, und diese greift bezeichnenderweise doch zu rheinischen Vorbildern.

Von Oberbaiern ist dasselbe zu sagen wie von Oberschwaben, das heißt, der ältere Stil hatte sich ausgelebt, der neue war noch nicht erwacht. Nur in Regensburg hörte die Bautätigkeit nicht ganz auf, war aber mit der des 11. und 12. Jahrhunderts doch nicht zu vergleichen. Das wenige, das Interesse erregt, verdankt seine Entstehung versprengten Ausläufern der Baubewegung des Westens. Zuerst um 1225 beim Kreuzgang von St. Emmeram (Abb. 195), ein zweites Mal bald nach 1250 bei der St. Ulrichskirche treten französisch-gotisch geschulte Bauleute in Aktion. Es sind Zwischenspiele ohne Erfolge. Erst in den 70er Jahren mit dem neuen Dombau faßte die Gotik in Regensburg wirklich Fuß, und selbst dann noch hing ein Teil der zu Anfang beschäftigten Werkleute an romanischen Formgewohnheiten fest.

Im Vergleich mit den übrigen deutschen Landen könnte man vom Süden nicht anders urteilen, als daß er in ausgeprägter Weise schaffensarm war. Die große Bedeutung, die trotzdem das spätstaufische Zeitalter auch für das süddeutsche Bauwesen gehabt hat, ist in etwas anderem als der Bereicherung der künstlerischen Gedanken zu suchen: sie liegt in der geographischen Ausweitung seines Wirkungsgebietes. Jetzt zuerst beginnt es sich in der Mark Österreich lebhaft zu regen und greift die expansive Bewegung nach Böhmen, Ungarn und Siebenbürgen über.

Viel später als in Altdeutschland war in Österreich die Völkerwanderung zur Ruhe gekommen. Erst im 9. Jahrhundert wurden die letzten Vorstöße aus dem östlichen Chaos zurückgeworfen, aber an beiden Flanken der an der Donau und am Nordrande der Alpen sich vorstreckenden deutschen Landzunge, im Norden wie im Süden, mußten slawische Stämme geduldet werden. Es trat die Rassenverteilung ein, wie sie noch heute gilt. Böhmen wie Ungarn nahmen deutsche Kolonisten auf, zu einer allgemeinen Germanisierung, wie im nordostdeutschen Tieflande, kam es nicht.

Von einem Marklande ist Selbständigkeit in der künstlerischen Produktion nicht zu erwarten. Die aus Altdeutschland kommenden westöstlichen Wege waren nicht die einzigen, durch die das nach und nach entstehende österreichische Bauwesen gespeist wurde, auch die alten Verbindungswege über die Alpen nach Süden behielten ihre Bedeutung; ja, bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts war der italienische Beitrag der größere. Dann aber gewann die deutsche Strömung die Oberhand und bald die Alleinherrschaft. Sie führte, wie der Zufall es wollte, süd-, mittel- und westdeutsche Bauformen und Bauarbeiter mit sich, im ganzen aber sind es nicht die besten und fortgeschrittensten gewesen, unmittelbar in Frankreich gebildete wohl nur ganz selten*. Noch 1250—1270 hat die österreichische Architektur den Charakter eines schwerfälligen Übergangsstils: spitzbogige Arkaden zwischen massigen, romanisch gegliederten Pfeilern, die Gewölbe gotisierend, doch ebenfalls ohne Leichtigkeit, das Äußere wesentlich romanisch; alles in allem nur mäßige Teilnahme für die den Westen beschäftigenden struktiven Probleme, daneben ausgesprochene Hinneigung zu dekorativer Pracht, die behaglich und üppig bis an die Grenze des Überladenen sich ergeht. Dies war der eigentliche österreichische Geschmack und der positive Grund für die ausdauernde Anhänglichkeit an den spätromanischen Stil, mit dem die knappere und keuschere Formgebung der Frühgotik nicht wetteifern konnte. Bezeichnenderweise hat selbst der Zisterzienserorden von diesem weltfrohen Geiste sich anstecken lassen. Die älteste der drei großen Ordenskirchen, Heiligenkreuz, tritt noch mit ganzer puritanischer Strenge auf (sie ist geweiht 1187, Abb. 108); aber der gegen die Mitte des folgenden Jahrhunderts ausgeführte Kreuzgang kann sich in dem (natürlich dekorativ gemeinten) Reichtum der Glieder und der Fülle des Schmucks nicht genug tun; ihm ebenbürtig die Kreuzgänge von Lilienfeld, Zwettl und Klosterneuburg, der letztere endlich ins Frühgotische übergehend, 1279—91 (Abb. 189, 196). Ein zweiter Gegenstand überströmender Schmuckfreude sind die Portale. Man findet sie öfters selbst an Gebäuden, die nach ihrem sonstigen architektonischen Rang kaum auf sie ein Anrecht hätten — gehört doch das berühmteste und großartigste von ihnen einer (damals noch) bloßen Pfarrkirche an, das sogenannte Riesenportal der Stephanskirche in Wien.

Böhmen, Mähren, Ungarn. Wir überschreiten hier die deutsche Grenze und haben ein Recht dazu. Was wir antreffen, ist deutsche Baukunst auf undeutschem Boden. Nicht in Konkurrenz mit einer vor oder neben ihr bestehenden indigenen Baukunst, sondern alleinherrschend.

* Ein solcher Ausnahmefall, sogar ein wirklicher Franzose, war Villard de Honne-court; in seinem durch einen merkwürdigen Zufall erhalten gebliebenen Skizzenbuch mit Randnotizen erwähnt er einen längeren Aufenthalt in Ungarn, sagt aber nicht, an welchem Gebäude er dort gearbeitet habe.

Deutschland kam hier zum ersten Male in die Lage, fremden Ländern Kunst zu geben — ein bedeutender Augenblick noch mehr unter dem Gesichtspunkt der allgemeinen als der Kunstgeschichte. Man erinnere sich dessen, was wir in der Einleitung von dem expansiven Geiste des 13. Jahrhunderts gesagt haben. Im weiteren Verlaufe treten in jedem der genannten Länder wohl Abtönungen ein, jedoch ohne die deutsche Grundfarbe verschwinden zu machen.

Die Anfänge des Christentums in Böhmen gehen ins 9. Jahrhundert zurück. Bis zur Gründung des Bistums Prag durch Boleslaw II. im Jahre 973 stand das Land kirchlich unter Regensburg. Boleslavs im Obermünster zu Regensburg erzogene Schwester errichtete auf dem Hradschin das erste Benediktinerkloster St. Georg; Mönche aus Altaich in Niederbayern besiedelten ein zweites; Mönche aus Zwiefalten in Schwaben ein drittes, und so geht es fort. Denkmäler sind bis zum Schluß des 12. Jahrhunderts nur spärlich erhalten. Sie unterscheiden sich von ihren deutschen Vorbildern nur durch die größere Roheit der Ausführung, so daß man an lokale Arbeitskräfte denken darf. Das 13. Jahrhundert brachte die Prämonstratenser und Zisterzienser in die erste Linie. Diesen beiden Orden, ihrer trefflichen inneren Organisation wie ihren weitreichenden äußeren Verbindungen, verdankt das böhmische Bauwesen noch mehr als das österreichische seinen ersten Aufschwung. Die Prämonstratenser brachten manches Sächsische mit, die Zisterzienser vermittelten die ersten Elemente aus dem gotischen Formenkreis. Die Ruine der Zisterzienserkirche Nepomuk wird der Zeit von 1220—50 zugeschrieben. Mehr oder minder nach 1250, da das Romanische schon ganz ausgeschieden ist, ist der schöne, den Ordenscharakter noch unverfälscht bewahrende Kapitelsaal in Ossek. Wieder nur Ruine ist die Kirche von Hradischt, die unter den Ordensbauten die glänzendste war; ihr Vorbild scheint Ebrach gewesen zu sein. In Mähren sind die Benediktiner in Trebitsch, die Zisterzienser in Tischnowitz bedeutend vertreten. Den Zisterziensern gehört auch das älteste monumentale Bauwerk Schlesiens, die Kirche zu Trebnitz, gestiftet 1203 vom Herzogspaar Heinrich und Hedwig, ausgeführt gegen die Mitte des Jahrhunderts, im Grundriß und Aufbau romanisch, mit den (sechsteiligen) Gewölben in die Frühgotik übergehend. Breslau besitzt an der Magdalenenkirche ein Portal (Abb. 280), dessen Prunklust an Österreich erinnert, das in seinem Mangel an künstlerischer Ökonomie aber etwas leicht Barbarisches an sich hat, während der Bau von Trebnitz als Backsteinbau von Norddeutschland abhängig ist. Von einer eigentümlichen Kunstschule kann in diesen slawischen Ländern nicht die Rede sein, was man auch nur natürlich finden wird, gegenüber nationalistischen Selbsttäuschungsversuchen aber ausdrücklich feststellen muß.

Mit mehr Recht kann Ungarn, wo nicht eine volle Umformung, so doch eine charakteristische Umfärbung der von Deutschland erworbenen

Typen für sich in Anspruch nehmen. Ihre eingehende Betrachtung würde uns länger aufhalten, als hier zu rechtfertigen ist.

MITTELDEUTSCHLAND.

Von jeher hatte dieses Gebiet verschiedengerichteter Verkehrswege sich ungeeignet gezeigt, große Bauschulen von ausgeprägter Eigenart sich befestigen zu lassen. Jetzt im 13. Jahrhundert drangen die gotischen Einflüsse leicht und frühzeitig ein, aber sie erzeugten keine einheitlichen Wirkungen. Nirgends schillert das Bauwesen so sehr wie hier. Die örtlichen Überlieferungen räumen nicht ganz das Feld, aber sie werden an zahlreichen Punkten durchbrochen von Wanderkünstlern, und was diese mitbringen, ist höchst ungleich geartet, und sie bleiben selten lange genug an einem Ort, um sich einen festen Schülerkreis zu bilden. So bringt der Zufall örtlich und zeitlich in nächste Nähe, was im Sinne der Stilentwicklung weit auseinander liegt. Eine Anordnung der Denkmäler nach entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten würde den wirklichen Verlauf nicht richtig zeichnen. Wir bevorzugen deshalb die geographische Gruppierung: Hessen und das untere Maingebiet; Franken und Südthüringen; Nordthüringen und Obersachsen.

Hessen gibt das Beispiel einer Landschaft, deren Beitrag zum Übergangsstil sehr unerheblich war, die dann aber auf der zweiten Rezeptionsstufe unvermittelt einen der vordersten Plätze sich errang. Von den altberühmten Klöstern des Landes hielten Fulda und Hersfeld sich ganz still; nur in Fritzlar wurde ein durchgreifender Umbau vorgenommen (Abb. 99, 159). Nur der Süden des Gebietes wurde schon jetzt in den lebhafteren Wellenschlag, der vom Rhein her vordrang, hineingezogen. Am hellsten klingt der Name Gelnhausen. Nennt man ihn, so denkt man zuerst an den staufischen Kaiserpalast. Die Anordnung unseres Stoffes bringt es mit sich, daß wir von diesem in einem späteren Abschnitt erst sprechen werden. Ebenso von dem Rathaus der kleinen Stadt, dem ältesten, das sich in Deutschland erhalten hat. Gelnhausen besitzt aber aus der späten staufischen Zeit auch zwei Kirchen. Die Peterskirche ist zwar völlig verunstaltet; wohlerhalten die größere, wenn auch nicht eigentlich große, Marienkirche, die mit Recht zu den Perlen des Übergangsstils gezählt wird (Abb. 91). Der rasche und glänzende Aufstieg im Bauwesen der Epoche wird in der Folge der drei scharf voneinander sich abhebenden Bauabschnitte dieser Kirche sehr anschaulich gemacht. Im Westen steht ein breiter, behäbiger Frontturm mit Rhombendach, Überrest einer Basilika aus dem späten 12. Jahrhundert; es folgte seit 1220 der Neubau des Langhauses, noch immer eine bloße Flachdeckbasilika und nur in den leise zugespitzten Arkadenlinien der neuen Zeit eine Abschlagszahlung leistend; endlich mit scharfem Umschwung, um 1230, die Ost-

teile, Querschiff und Chor. Der zweite Meister hatte seine Ausbildung am Mittelrhein und in Nordburgund genossen; er verstand es mit großem Geschick, diesen im Rohmauerwerk schon vor ihm bis zu halber Höhe ausgeführten Bauteilen ein ganz neues Gepräge zu geben. Selten ist die Verschmelzung deutsch-romanischer und französisch-frühgotischer Formen so innig geglückt. An Auflösung der Mauer im gotischen Sinne wurde nicht gedacht, aber auf ihren Flächen entwickelte sich durch vorgeblendete Arkaturen ein lebhaftes Spiel struktiver Scheinbewegungen. Der Chor ist polygonal gebrochen, über der Vierung erhebt sich eine lichtbringende Kuppel*, deren Rippenwerk in besonders anmutiger Weise zugleich dekorativ ausgenutzt ist; um den großen, mit einem prachtvollen Blätterkranz geschmückten Schlußstein stehen die Namen der acht Winde. Für die Fensteröffnungen hat nach rheinischer Gepflogenheit die Kreisform, hier mit frühgotischem Maßwerk ausgefüllt, reichliche Verwendung gefunden; rheinisch sind auch die Kleeblattbögen der Arkaturen; dagegen stammen die aus sehr schlanken, gewirbelten Diensten gebündelten Wandpfeiler und die sorgfältig gezeichneten Rippenprofile aus dem burgundischen Formenschatz. Das Äußere, in der Verbindung eines Zentralturmes mit zwei dem Chor zugesellten Flankentürmen eine rheinische Komposition, hat in der Einzelbehandlung eine zuckende Lebendigkeit angenommen. Achteckig sind alle drei Türme; aus dem Achteck ist der Chorschluß entwickelt; dreieckige Giebel bekronen ihn sowohl als die Türme, so daß diese Form nicht weniger als 29mal vorkommt; der Chor hat ein hohes, spitzes Faltendach, und vielleicht hatten auch die Turmdächer ursprünglich diese überlebendige Form. Man beachte noch, wie am Chor die Zwerggalerie die Fensterbänke der oberen Reihe überschneidet, dann die hüpfende Bewegung der an den Giebelschrägen ansteigenden Bogenfriese, endlich die überaus großen und prachtvollen Portale an jeder Querschiffsfront — und man wird der Verwunderung voll, daß in diesem Bewegungstaumel der Lenker die Zügel doch nicht verloren hat. Besondere Beachtung verdienen endlich die Schmuckformen des Innern. Sie zeigen in exemplarisch schönen und in bequemer Augennähe zu beobachtenden Beispielen, welche Fortschritte die Meißelfertigkeit der Ornamentbildhauer in dieser Zeit gemacht hatte. Nimmt man dann noch das Ornament des Kaiserpalastes, ebenfalls vom Westen, so hat man in Gelnhausen wie kaum an einem andern Ort eine zusammenhängende Entwicklungsreihe in auserlesenen Beispielen zum Studium bereit: im Palaste das mit graziöser Willkür stilisierte Rankenornament der Zeit von 1210—1220 (Abb. 211, 258—260), in den Konsolen und Kapitälern des Chors der Marienkirche den

* Die Notre-Dame in Dijon, die unser Meister gut gekannt hat, besaß zwar einen Vierungsturm, derselbe war aber durch ein Zwischengewölbe gegen den inneren Raum abgeschlossen. Die lichtbringende Kuppel ist ein rheinisches Motiv.

saftigen und warmen Halbnaturalismus der Zeit um 1230, am Lettner den Sieg des gotischen Realismus in der Mitte des Jahrhunderts. Im Wesen des letzteren liegt es, den tektonischen Kern des Kapitāls deutlich herauszustellen und ihn mit einem naturnachahmenden Laubkranz zu umwinden. Die vorangehende Stufe steht prinzipiell noch auf romanischem Standpunkte, das heißt, sie faßt den vegetabilischen Schmuck symbolisch auf, als Sinnbild aufsteigender, leicht unter der Last sich beugender Kräfte; es werden nicht bestimmte Pflanzenmodelle naturhaft nachgebildet, sondern es wird aus der allgemeinen Idee der pflanzlichen Lebensform heraus ein frei künstlerisches Gebilde geschaffen. Auch Frankreich hatte diese Phase durchgemacht, aber um die Zeit, als der Ornamentbildhauer von Gelnhausen dort seine Studien machte, schon verlassen. Es ist sehr zu beachten, daß er, wie übrigens die deutschen Künstler dieser Zeit allgemein, jener den Vorzug gab. Und sie taten recht damit: in die Gesamterscheinung der deutschen Baukunst dieser Zeit hätte gerade dieses Element der Gotik, der Rationalismus und Naturalismus, schlecht hineingepaßt.

In den Jahren 1230—1250 war die Gelnhausener Marienkirche das beherrschende Stilmuster der Umgegend. Man erkennt seine Wirkung an vielen kleinen Bauten und Bauteilen zwischen Kinzig und Nidda, am Main in Aschaffenburg und besonders an dem stattlichen Ausbau der alten karolingischen Basilika in Seligenstadt.

Über den Spessart und die Rhön drang die rheinische Bewegung nicht vor. Im Sprengel von Würzburg war nach der lebhaften Bautätigkeit des 12. Jahrhunderts die erste Hälfte des 13. eine stillere Zeit. Die Zisterzienserkirche in Ebrach war ein Fremdkörper. Unbesiegt durch reichliche fremde Einströmungen blieb die deutsche Grundstimmung am Dom von Bamberg (Abb. 94—96, 114, 182, 283). Er ist der dritte Bau an seinem Platze, der erste war 1004—1012 von Kaiser Heinrich II. errichtet, der zweite hundert Jahre später von Bischof Otto dem Heiligen, der dritte (der noch bestehende) ungefähr um 1200 begonnen und bei der Weihe 1237 noch nicht in allen Teilen fertig. Vom ersten Bau sind die Grundmauern in den späteren Wandlungen unberührt geblieben; daher der doppelte Chor und die Lage des Querschiffs im Westen. Der zweite Bau, obgleich Bischof Otto vorher, als Kanzler Kaiser Heinrichs IV., die Oberaufsicht über den Speierer Dombau geführt hatte, also den Gewölbebau kannte, blieb doch eine Flachdeckbasilika. Für den dritten Bau (den heute bestehenden) verstand sich die Gewölbedecke schon von selbst, in der Ausführung aber zeigt sich die ganze gärende Unruhe der Zeit. Man unterscheidet drei sich folgende Bauleitungen, aus örtlicher Tradition hervorgegangen keine von ihnen, eine jede von anderer Herkunft und anderer Stilrichtung. Der Ostbau (Abb. 182) mit seinem polygonal gebrochenen Chor und der Pracht seiner Dekoration weist auf den Oberrhein (Basel, Freiburg, Elsaß); indirekt steht dieser Stil mit Burgund

in Zusammenhang. Die Weiterführung, nach dem Abgang des Chor-meisters, zeigt anfänglich große Unsicherheit. Schließlich entschied man sich im Langhaus (Abb. 95) für das »gebundene« deutsche System, während für die konstruktiven Einzelheiten (spitzbogige Arkaden und Rippengewölbe) zisterziensische Bauleute, vermutlich aus dem benachbarten Ebrach, zu Hilfe gerufen wurden. Die Bauzeit wird in die 20er Jahre fallen. In den 30er Jahren wurden der Westchor und die ihn begleitenden Türme errichtet. Es ist das Jahrzehnt, in dem überall der nordfranzösische Einfluß durchdringt. Die Bamberger Türme weisen auf ein bestimmtes französisches Vorbild hin, die Kathedrale von Laon. Einfache Kopien sind sie doch nicht. Entlehnt ist der achteckige Kernbau in Begleitung tabernakelartiger Anbauten an den Diagonalseiten, aber die Stockwerkteilung ist anders als in Laon, sie hält fest an dem romanischen Prinzip der durchgehenden Schichtung; genauere Wiedergabe des französischen Originals hätte einen Mißklang in der Harmonie des Ganzen bedeutet. Der Ruhm des Bamberger Doms beruht vornehmlich auf der Außenansicht. Unbehelligt durch die Sorgen, die das Eingehen auf gotische Konstruktionsformen dem Inneren brachte, bleibt sie der romanischen Denkweise treu; gotisch ist nur der Statuenschmuck der Portale, aber er erzeugt nur eine Vermehrung der dekorativen Reize, keine Disharmonie. — Was wir am Bamberger Dom sehen, ist für die kirchlichen Baudenkmäler des Mittelalters bezeichnend überhaupt: in allen Umbauten und den mit ihnen verbundenen Stilwechseln hat sich ihre durch den Urbau bestimmte bauliche Persönlichkeit behauptet. — Ebrach und Bamberg beherrschen das fränkische Architekturbild vollkommen. Die in ihrem Schatten entstandenen kleinen Bauten bezeugen einen kultivierten, aber durchaus konservativ gerichteten Geschmack.

Im Südosten, an der Grenze gegen die bairischen Stammessitze, macht sich jetzt zum erstenmal Nürnberg bemerklich. Außer der von Friedrich Barbarossa angelegten Burg hatte hier die romanische Stil-epoche noch nichts von Belang zu tun gehabt. Die erste große Leistung der Stadtgemeinde ist die Sebalduskirche (Westhälfte), begonnen wohl nicht lange vor 1250, vollendet 1273. Sie verkündet zugleich die erste Ankunft der gotischen Welle in diesem Gebiet. Im Verhältnis zur späten Entstehungszeit ist jedoch die Stilhaltung retardierend, über die Stufe von Ebrach und Bamberg nicht weit hinaus, in den neu aufgenommenen französisch-gotischen Motiven schwerfällig und beinahe ängstlich. Immerhin war der Bau von St. Sebaldus für diese Gegenden ein Ereignis. Mehrere kleinere Arbeiten in Mittelfranken und der Oberpfalz haben sich von ihm ihre Belehrung geholt. Den unmittelbar vorangehenden Stand der Stilentwicklung veranschaulicht das zu den ansehnlichsten seiner Gattung gehörende Refektorium des unweit Nürnbergs gelegenen Klosters Heilsbronn; in den konstruktiven Teilen gotisiert es, in den dekorativen,

vor allem dem großen und prachtvollen Portal (jetzt im Germanischen Museum) ist es noch rein romanisch (Abb. 278).

Früher und tiefer als in Franken erschloß sich das Gebiet zwischen Thüringer Wald und Harz und bis zur Saale und Mittelbe einer gotische Elemente mit sich führenden Strömung, so früh wie kein anderes in Deutschland außer dem Rheingebiet. Der Prozeß nahm hier aber andere Formen an. Am Rhein fand der neue Stil zahlreiche Einbruchsstellen in breiter Front, wurde aber von der kraftvollen heimischen Kunst alsbald in seine Bestandteile zerlegt und aufgesogen; in Sachsen erreichte er nur wenige Punkte, an diesen jedoch war die Absicht, ihn in der Ganzheit seines Systems anzunehmen. Erst in der von hier aus gespeisten zweiten Generation treten Mischungen ein, die dem rheinischen Übergangsstil prinzipiell verwandt, zuweilen auch direkt von diesem beeinflußt sind. Neben der westlichen Einströmung blieb noch die Eigenbewegung der bodenständigen Kunstweise in voller Kraft. Jene fand ihre Sammelpunkte in den Domen von Magdeburg und Halberstadt und der Klosterkirche Walkenried; das Hauptwerk des konservativen Flügels ist der Dom von Naumburg (Abb. 97, 98, 181, 284). Er bildet in seiner allgemeinen Tendenz eine Parallele zum Dom von Bamberg, dem er auch in der doppelchörigen Anlage und in der Gruppierung der vier Türme ähnlich sieht. Selbst das innere System ist dasselbe. Bei so vielen Übereinstimmungen in dem Grundzuge wird es im Vergleich der beiden Gebäude um so merklicher, daß die künstlerische Atmosphäre, in der sie entstanden sind, doch verschieden geartet war. Dem Naumburger Dom gibt die lässige Breite der Raumverhältnisse, die robuste Fülle der Glieder, die unterspitze Form der Arkaden- und Gewölbebögen ein Gewicht und eine Ruhe, die der Bamberger schon nicht mehr ganz besaß. Dabei sind die Gewölbe, auch im Mittelschiff, rippenlos, was für einen nach 1200 begonnenen und gegen 1240 vollendeten Bau viel heißen will. (Die plumpe Verstrebung ist erst nachträglich, wenn auch wohl vor Vollendung des Ganzen, hinzugefügt.) Ganz unvermittelt wird dann mit dem 1250 entworfenen Westchor der Schritt zu einer mit vollkommener Sicherheit gehandhabten Frühgotik getan. Lehrreich ist der Naumburger Dom durch die Lettner, mit denen beide Chöre gegen die Laienkirche abgeschlossen sind. Diese dem späteren Mittelalter geläufig bleibende Einrichtung war erst unlängst aufgetaucht. Zu ihrer Erklärung ist folgendes zu sagen: In den Chören romanischer Kirchen liegt der Fußboden mehrere Meter über der Flur des Schiffes, und unter ihm liegt die Krypta. Zuerst die Kluniazenser, dann die Zisterzienser erklärten sich gegen den Gebrauch der Krypta. Dabei verschärften aber gerade diese Ordenskirchen die Abschließung des Chorraumes von der Laienkirche. Es geschah durch eine Brüstungsmauer. Dieser Brauch wurde im 13. Jahrhundert von Domkirchen und Stiftskirchen aufgenommen, mit dem Unterschiede

jedoch, daß die Abschlußwand nicht in das Schiff vorgeschoben wurde, sondern mit der architektonischen Grenze des Chors zusammenfiel; ferner daß parallel zu ihr, dem Schiff zugewandt, eine Säulen- und Bogenstellung errichtet wurde; diese in Gemeinschaft mit der geschlossenen Rückwand trug eine Bühne für die Sänger*. In deutschen Domen erscheint zum ersten Male der Westchor des Mainzer kryptenlos; der nach 1230 hinzugefügte Lettner wurde in neuerer Zeit abgebrochen bis auf die Wendeltreppen, die zu ihm hinaufführten. Nur wenig jünger ist der Lettner in Gelnhausen. Der Dom von Bamberg behielt die Krypten in beiden Chören (der Aufgang zu den letzteren hat aber nicht mehr die ursprüngliche Gestalt). In Naumburg ist alles unversehrt. Die Krypta des Ostchors reicht bis zum vorderen Vierungsbogen, an ihre Abschlußwand lehnt sich die noch in rein romanischen Formen gehaltene, etwa um 1225 ausgeführte Lettnerbühne. Sie wird von drei Kreuzgewölben auf Bündelpfeilern getragen. An der Rückwand steht in der Mitte der für die Kommunion der Laien bestimmte Altar (liturgisch der Nachfolger des Kreuzaltars; vgl. S. 50), seitlich von ihm öffnen sich Türen in den Chorraum. Zwischen der Erbauung des Ostchors und des Westchors war nun die einschneidende Veränderung eingetreten: der Westchor ist kryptenlos, sein Fußboden liegt auf gleicher Höhe mit dem Schiff, und infolgedessen ist der Lettner nicht mehr ein Vorsatzstück wie im Ostchor, sondern ein selbständiger Querbau (6 m hoch), der den unteren Teil des Chorraums dem Blicke der Draußenstehenden, wie es auch die Absicht war, entzieht (Abb. 477). Der ganze Charakter des Gottesdienstes veränderte sich damit, und so war auch in liturgischer Hinsicht der Wechsel der Stile von einem Kampf alter und neuer Anschauungen begleitet.

Die konservative Haltung des Naumburger Doms wird mit dazu beigetragen haben, daß im östlichen Thüringen und im Vorlande des Erzgebirges der einheimische Stil sich ungestört behauptete. Wir beschränken uns auf die Nennung weniger Beispiele. Nahe bei Naumburg besitzt die kleine Stadt Freyburg a. d. Unstrut zwei sehr vorzügliche Denkmäler aus dem 2. und 3. Jahrzehnt: die (im Langhaus spätgotisch umgebaute) Stadtkirche und die von der prachtvollen Burg des Landgrafen Ludwig, des Gemahls der hl. Elisabeth, allein übriggebliebene Kapelle. Bei der letzteren müssen wir uns sagen, daß ihr durch das Erlöschen ihrer farbigen Ausstattung sehr viel vom ursprünglichen Eindruck genommen ist; aber immer bleibt sie noch in ihrem plastischen Ornament ein Hauptbeispiel — als zweites wäre die Krypta in Konradsburg bei Mansfeld (Abb. 254) besonders hervorzuheben — für den heimatlichen sächsisch-thüringischen Dekorationsstil in seiner glanzvollen Reifezeit.

Über die Saale reichen die westlichen Einflüsse nicht hinaus, und

* Das Wort Lettner ist die deutsche Umformung des lateinischen *lectorium*.

damit gewinnt das ganze Kunstwesen jenseits ein verändertes Ansehen. Der helle Glanz der Namen Pegau, Wechselburg und Freiberg ist nicht von der Baukunst, sondern von der Bildhauerkunst erworben. Wir werden die Baukunst dieses Gebietes nicht minderwertig nennen, aber allerdings, alle mit der Entwicklung der konstruktiven Probleme zusammenhängenden Errungenschaften blieben ihr fremd. Die Klosterkirche in Wechselburg (nach Verlust mancher anderer für unsere Anschauung das typische Bauwerk) wurde noch in den 20er Jahren mit einer hölzernen Flachdecke erbaut, und zwar nicht aus Ärmlichkeit; ihre Struktur und Formenbehandlung ist tadellos, und ihre innere Ausstattung zeigt allervornehmsten Aufwand. Danach ist es recht wahrscheinlich, daß auch die im 15. Jahrhundert für Gewölbe umgebaute Marienkirche in Freiberg in romanischer Zeit nur eine Flachdecke gehabt hat. Das Bruchstück, das sich von ihr allein erhalten hat, ist die »Goldene Pforte« (Abb. 286). Wer kennt sie nicht? Hoffen wir, daß die Zeit nicht ferne sei, in der dies nicht bloß eine rhetorische Frage sein wird. Handelt es sich doch um ein Werk der dekorativen Architektur, das in Deutschland an Pracht selten, an innerem Adel niemals mehr überboten ist. Freiberg war kein vornehmer Bischofssitz, kein reiches Kloster, sondern eine Stadt des Gewerbes, der Mittelpunkt des nicht lange erst zur Blüte gekommenen erzgebirgischen Bergbaus. Das 13. Jahrhundert hat es, wie kaum je ein anderes, anerkannt, daß Adel verpflichtet; hier sehen wir dieselbe Verpflichtung vom Reichtum eingelöst. Die Goldene Pforte mag 1225 oder 1230 — historische Nachrichten über sie fehlen — begonnen sein. Das Kirchengebäude, zu dem sie gehörte, war etwas älter und jedenfalls einfacher; es ist einem spätgotischen Umbau gewichen. Dank dem Umstande, daß die Pforte gegen einen erst in jüngerer Zeit entfernten Kreuzgang sich öffnete und in einem sorgfältig gewählten Material ausgeführt war, hat sie sich ausgezeichnet gut erhalten. Die Goldene Pforte ist der absolute Höhepunkt — wir dürfen dies Wort hier einmal ohne Klausel gebrauchen — in der an Schönheitswerten schon so reichen Entwicklung des romanischen Portals. Von den Anfängen des Säulenportals haben wir an früherer Stelle gesprochen (S. 133). Wie der einfache Grundgedanke in immer glänzender werdenden Variationen ausgesponnen, fortgebildet wurde, läßt sich ohne ein ausgedehntes Abbildungsmaterial nicht erläutern; wir können nur auf die verhältnismäßig wenigen Beispiele hinweisen, die in Abb. 277 ff. zusammengestellt sind. War der erste Markstein der Entwicklung die Abtreppung des Gewändes gewesen und der zweite die Einfügung von Säulen in die rückspringenden Winkel, so ist der dritte gegeben durch die Aufstellung von Statuen zwischen den Säulen. Also fortgesetzte Verstärkung des dekorativen Orchesters, zu dem auch Färbung und Vergoldung einzelner Teile gehörten, ein Effekt, der sich im heutigen Zustand

Die Baukunst vom Ende des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

der Denkmäler, nachdem Regen und Sonnenschein längst ihre zerstörende Arbeit beendet haben, jeder Beurteilung entzieht *. Der erste Punkt der Portalkomposition, von dem die Plastik Besitz ergriff, war das Tympanonrelief, der monumentale Ersatz für das Tympanongemälde der früheren Zeit. Dann sind eine Zeitlang die lombardischen Portallöwen gar nicht selten nachgeahmt worden. Die Portalstatuen sind eine Schöpfung der südfranzösischen Kunst in Umdeutung gewisser antiker Motive. Gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts drangen sie nach Nordfrankreich vor, am Ende desselben Jahrhunderts finden wir sie zum ersten Male auf deutschem Boden am Münster zu Basel (Abb. 281). Durch ein Menschenalter getrennt folgen das Fürstenportal am Dom zu Bamberg und die Freiburger Goldene Pforte. Ob zwischen ihnen, und wie, eine direkte Ursachenverbindung vorliegt, das ist eine Frage, auf die beim Mangel sicherer Datierung eine Antwort nicht gegeben werden kann. Falls der Freiburger Meister das Bamberger Portal gekannt hat — wofür sich einiges wohl anführen läßt —, so wäre dies doch nicht das Entscheidende gewesen. Denn die Goldene Pforte besitzt noch ein Mehr, und dieses weist dringlich auf Kenntnis eines zweiten Typus, des nordfranzösischen, welche Kenntnis aber nicht auf unmittelbarer Anschauung beruht zu haben braucht. Im 13. Jahrhundert spielen die Wanderkünstler, wie wir öfters schon bemerken konnten, eine große Rolle, und sie haben, wo sie sich begegneten, vieles einander mitgeteilt, so daß der Nachweis über die Ursprungsgegend dieser oder jener landfremden Form noch nicht die persönliche Anwesenheit des betreffenden Meisters in ihr sicherstellt. Das Plus, um das es sich in Freiberg gegenüber Bamberg handelt, sind die Statuetten an den Bogenläufen. Sie sind, wie immer die Vermittlung gegangen sein mag, ein ursprünglich französisch-gotisches Motiv, und die Gewändestatuen sind aus diesem Zusammenhange nicht zu trennen. — Wie liegt es denn aber? Ist nicht die Goldene Pforte prinzipiell viel mehr der gotischen als der romanischen Stilsphäre zuzurechnen? So ist es keineswegs. In Wahrheit hat das französische Motiv unter der Hand des deutschen Meisters seinen Sinn gründlich geändert. Der Vergleich mit einem andern Werke derselben Zeit und ebenfalls in Sachsen entstanden klärt uns darüber vollkommen auf. Am Dom von Magdeburg war es tatsächlich unternommen worden, eine rein gotische, nordfranzösische Komposition nicht nur in einzelnen Motiven, sondern unverändert und als Ganzes zu wiederholen. Es ist möglich, vielleicht darf man es sogar wahrscheinlich nennen, daß der Freiburger Meister die in Magdeburg begonnene Arbeit gekannt und durch sie sich hat inspirieren lassen. Was dabei entstand, war doch etwas wesentlich anderes. Bemerken wir den Unterschied. Im französischen Schema steht vor jeder Säule eine Statue,

* Daher auch jeder Versuch zur Wiederherstellung überall eine Vermessenheit wäre.

am Rücken mit jener verwachsen, und ist jeder Bogenlauf mit Statuetten besetzt, das will sagen: die architektonischen Glieder schrumpfen ein, und ihre Funktion wird für das Auge von den plastischen Gebilden übernommen. Das Freiburger Portal dagegen läßt jedem Teil, der Architektur wie der Plastik, sein Recht und seine Freiheit. Am Gewände wechseln in gewohnter Weise Säulen und Mauerecken, die letzteren aber werden ausgekehlt (was auch schon früher vorgekommen war) und in die dadurch entstehenden kleinen Nischen (dies ist neu) werden die Statuen gestellt. In derselben Weise alternieren in der Archivolte rein tektonische und mit Skulpturen besetzte Bögen. So stellt also der architektonische Aufbau sein Gefüge in voller Klarheit dar, und die Plastik bleibt reine Dekoration ohne struktiven Nebenauftrag. Vor allem: es entwickeln sich überaus prachtvoll und lebendig wirkende rhythmische Kontraste, und dies ist romanisch gedacht. Indem solchermaßen die französisch-gotische Anregung ins Deutsch-Romanische umgebogen wird, geschieht, in diesem Fall in höchster Vollkommenheit, was das Ziel der gotischen Rezeption zu Anfang überhaupt war: das Wertvolle der Fremde wird selbstsüchtig und freimütig anerkannt, aber nur so weit aufgenommen, als es dem eigenen organischen Leben sich einfügt.

Betrachten wir nunmehr die zweite Reihe.

Der Dom zu Magdeburg (Abb. 214—216, 219, 221, 267, 268). Er wurde 1209 begonnen, völlig ein Neubau, ohne Rücksicht auf die Grundmauern des 1207 abgebrannten ottonischen Domes. Er ist kein »Übergangsbau«, vielmehr von vornherein im Gesamtentwurf gotisch, und er ist es fast ein halbes Jahrhundert früher als irgendein Kirchenbau in Deutschland. In Westdeutschland entsprach die, wie wir gesehen haben, sehr allmähliche und unsystematische Aufnahme gotischer Formen einer Notwendigkeit der allgemeinen Entwicklung; hier am Ostrande deutschen Wesens — jenseits der Elbe war schon Kolonialland — erzeugte ein zufälliger Umstand das aus dem normalen Gang der Dinge herausspringende Phänomen. Der Gründer des neuen Doms, Erzbischof Albrecht, hatte seinerzeit an der Pariser Universität studiert. Ihm wird nicht entgangen sein, daß in Frankreich auch deutsche Bauleute studierten. Einem von ihnen vertraute er jetzt seinen Neubau an. Wenn auch kein bestimmtes Gebäude genau kopiert wurde, so darf man doch sagen, daß einige Hauptmotive speziell der Kathedrale von Laon entlehnt sind. Dahin gehört vor allem die (projektierte) Anordnung von je zwei Türmen an den Stirnseiten des Querschiffs; auch ein Zentralturm über der Vierung (wie in Laon) war nach allem Anschein beabsichtigt. Die Kathedrale von Laon hat den Deutschen, wie auch an andern Orten vielfach sichtbar wird, besonders gut gefallen. Man begreift auch, warum. Denn die Kathedrale von Laon hängt durch südniederländische Zwischenglieder mit der deutschen Bau-

typik zusammen; in ihr zeigt sich das Neue zugleich als ein Verwandtes. Es handelt sich um die äußere Baugruppe und die Stellung der Türme in ihr. Die für den weiteren Verlauf in Frankreich maßgebende Pariser Schule kannte nur die Zweizahl der Türme, und zwar als Ausdruck der Hauptfassade. Die Kathedrale von Laon dagegen hatte ihrer sieben, zwei an der Westfront, je zwei an den Stirnseiten des Querschiffs, dazu einen zentralen Vierungsturm. In dieser allerreichsten Gruppierung fanden die Deutschen Geist vom eigenen Geiste wieder. Es ist bezeichnend, daß der Erzbischof Albrecht für dieses Schema und nicht für das ihm wohlbekannte Pariser sich entschloß; dies muß man im Auge behalten, wenn man von seinem »französischen« Plane spricht. Spezifisch französisch, in Laon nicht vorgebildet, war an ihm schließlich nur der Chor mit Umgang und Kapellenkranz (entwickelt aus dem halbierten Zehneck). Als es an die Ausführung ging, zeigten sich zunehmende Schwierigkeiten. Man muß annehmen, daß der planentwerfende Meister bald ausgeschieden ist, vielleicht überhaupt nicht die Leitung angetreten hatte. So verdunkelte sich in Magdeburg die Vorstellung vom »Gotischen« immer mehr. Die Abseiten des geraden Chorteils, mit denen begonnen wurde, weisen noch Kreuzrippen auf, recht plumpe zwar; die trapezförmig verschobenen Abteilungen des polygonalen Umgangs aber, bei denen gerade die offenbarsten Vorzüge der gotischen Rippenkonstruktion sich hätten zeigen sollen, fallen in unreife romanische Konstruktionsformen zurück. Wie es scheint, hat hier ein aus Westfalen herbeigerufener Trupp die Hand im Spiele gehabt. Wie verwickelt war doch die Lage des Bauwesens in dieser Zeit! Nur an der Spitzbogenform wurde überall, auch an den Fenstern, festgehalten; wäre dies entscheidend, was es aber nicht ist, so wäre der Magdeburger Dom wirklich »gotisch« zu nennen. In Wahrheit wird der Baucharakter im Fortgang immer »romanischer«, aber ungewollt, und dies unterscheidet die Magdeburger von der rheinischen Übergangsarchitektur, die die neuen Formen absichtsvoll aufnahm, aber doch nur, um zwischen ihnen zu wählen und sie gemäß der ihnen zugeordneten dienenden Rolle abzustimmen. Der Anschluß an die Gotik wurde erst wiedergefunden in dem Emporengeschoß über Abseiten und Umgang; wiedergefunden jedoch in einer andern, der zisterziensischen, Schulfiliation *. Kurz gesagt: der Magdeburger Chor ist ein nordfranzösischer Plan in zuerst deutsch-romanischer, dann zisterziensisch-frühgotischer Detaillierung. Magdeburg hat es zu einer eigenen Schule nicht bringen können, die Baukräfte mußten aus allen Richtungen der Windrose zusammengelesen werden, so daß in den Profilen und Schmuckformen eine babylonische Sprachverwirrung herrscht. Nur ein einziger französisch gebildeter Ornamentbildhauer war anwesend; ein anderer

* Das gilt von der Ausführung. Beabsichtigt war eine Empore, in anderer Teilung schon im ersten Projekt, und dies führt wieder auf Laon.

zehrte von antikisierenden, wohl aus Burgund mitgebrachten Erinnerungen; wieder andere sind früher in Westfalen, am Rhein, in Naumburg, in Bamberg beschäftigt gewesen und betrachten es als ihr Recht, sich so auszusprechen, wie ihnen »der Schnabel gewachsen ist«. Genug, es gibt kaum einen andern Bau, dessen Durchführung sich gleich wechselvoll gestaltete und so sehr vom Zuzug neuer, von auswärts kommender Kräfte abhängig war.

Einen Halt in diesem Durcheinander gibt nur die Tatsache, daß die Struktur des Bischofsganges aus dem Kreise der Zisterzienser stammt. Wenn die Erklärer, um eine Anknüpfung zu finden, früher bis nach Maulbronn gingen — die Ähnlichkeit ist auch wirklich groß (vgl. die Zusammenstellung Abb. 218, 219) —, so hat sich jetzt gezeigt, daß sie näher gefunden werden kann: nämlich in Walkenried am Harz. Dieser sehr bedeutende, ca. 1219 begonnene Bau, heute eine dem völligen Untergang entgegengehende Ruine, war der eigentliche Brennpunkt der ersten gotischen Rezeption im thüringisch-sächsischen Gebiet. Baugeschichtlich ist Walkenried ein Ableger von Ebrach und Maulbronn; mit Ebrach geht die Anlage, mit Maulbronn gehen die Einzelformen zusammen; ob es gerade der Erbauer des Maulbronner Herrenrefektoriums in Person war, der in Walkenried die Leitung in die Hand nahm, ist schwer zu entscheiden und auch nur Nebenfrage. Eine ältere Vorschrift der Zisterzienser verbot den Laienbrüdern, außerhalb des Ordens Arbeiten zu übernehmen. In Walkenried müssen umgekehrt freie Arbeiter in sonst ungewohntem Umfange benutzt worden sein. Diese Annahme würde es erklären, daß zwischen dem Harz und dem Thüringerwald kaum ein nennenswerter Bau zur Ausführung kam, an dem nicht einzelne Reminiszenzen an Walkenried zu finden wären: so in Nordhausen, Mühlhausen, Arnstadt, Georgental. Das merkwürdigste ist, daß zwei Bischofsdome, außer dem Magdeburger auch der Halberstädter, sich tief in das zisterziensische Fahrwasser ziehen ließen. Der letztere kam über vielversprechende Anfänge damals (um 1230) überhaupt nicht hinaus, auch der erstere geriet noch einmal in Stockung. So ist in Ostsachsen die Gotik zwar am ehesten aufgenommen worden, aber zu rechter Entfaltung brachte sie es in dieser ihrer anziehendsten Entwicklungsphase noch nicht. Augenscheinlich fehlte eine genügende Zahl passend geschulter Baukräfte.

Langsamer kam im niedersächsischen, d. i. westlichen und nördlichen Vorlande des Harzes die neue Stilbewegung in Fluß. Die Klöster und Stifter der alten Generation, denen diese Gegenden ihre hervorragende Stellung im früh- und mittelromanischen Bauwesen verdankt hatten, hatten ihre Blütezeit hinter sich; im 13. Jahrhundert ist hier nur eine einzige Klosterkirche von Bedeutung entstanden, Riddagshausen, und diese gehörte dem Zisterzienserorden. Dafür begannen die Städte sich zu regen. Braunschweig und das durch den Bergbau wohlhabend ge-

Die Baukunst vom Ende des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

wordene Goslar haben sich vom Ende des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts im kirchlichen Monumentalbau eifrig geregt, kamen aber in der Konstruktion wie im Formenwesen über eine verhältnismäßig altmodische und provinzielle Manier, gelegentlich mit barocken Neigungen, nicht hinaus. Der Innenbau blieb beim gebundenen System, meist in schwerflüssiger Behandlung; der Außenbau pflegte in rauhem Bruchstein ausgeführt zu sein und im Detail zu sparen; nur hie und da an Portalen, wie an dem der Katharinenkirche in Braunschweig, oder an Apsiden, wie an dem der Neuwerkskirche in Goslar, kamen reichere Wirkungen zustande. Die Fassaden geben nach alter Weise ein hohes, ungegliedertes Rechteck mit breiter, das Schiff überragender Glockenstube und verwachsenen achteckigen Doppeltürmen. Überall ist bis über die Mitte des Jahrhunderts die Gesamterscheinung romanisch, mit einem oberflächlich gotisierenden Anflug und ohne die feine Anmut, die die Werke des 12. Jahrhunderts ausgezeichnet hatte. Man sieht, daß eine andere soziale Schicht jetzt den Geist des Bauwesens zu bestimmen begann. In diesem besonderen, zwar nicht dem formproblemhaften, Sinne waren auch die Bauten von Braunschweig und Goslar Vorboten eines neuen Zeitalters.

WESTFALEN.

Die westfälische Baukunst hat zu allen Zeiten und in allem Wechsel der äußeren Stilformen einen bestimmten Grundton festgehalten. Anmut und was damit synonym ist, war nicht ihr Teil; ernst und männlich war sie stets, aber in den Grenzen hausbackener Tüchtigkeit. Nur im 13. Jahrhundert hat sie sich darüber erhoben zu freierem und in einigen Fällen wirklich hohem Schwung. Gegen Anregungen von außen wurde sie weniger spröde, wenn auch von einem so lebhaften Stoffwechsel wie in den meisten andern Schulen der Zeit nicht die Rede ist. In der Dekoration, worin sie früher so ganz wortkarg gewesen war, kamen ihr die Rheinlande zu Hilfe, ihr eigenes Interesse galt fortgesetzt den eigentlich architektonischen Faktoren, dem Raum und der Konstruktion. Hierdurch wurde sie frühzeitig auf die Gotik aufmerksam. Aber sie lernte dieselbe in einer für keine andere deutsche Schule in Betracht kommenden Variante kennen, in der westfranzösischen. Ein historischer Beweis läßt sich nicht führen; allein es sind so viel Übereinstimmungen vorhanden, daß an bloß zufällige Ähnlichkeit nicht mehr gedacht werden kann. Einen Anhaltspunkt, wie das Zustandekommen dieser entlegenen Verbindung zu erklären wäre, gibt Holland. Leider sind die Hauptbauten des 13. Jahrhunderts dort nicht erhalten, aber es gibt eine Gruppe von Landkirchen in Westfriesland, die älteste derselben noch in romanischen, die andern in frühgotischen Formen erbaut, bei der die Verwandtschaft mit dem

westfälischen Übergangsstil sofort ins Auge fällt — zugleich ein noch kräftigeres Hervortreten der Anklänge an die protogotische Schule des Anjou und Poitou. Berücksichtigt man dann noch, daß auch auf einer späteren Stufe der Gotik die Niederlande westfranzösische Motive nach Norddeutschland (Lübeck) vermittelt haben, so ist es keine zu gewagte Annahme, schon für das 13. Jahrhundert dem Seeverkehr eine solche Bedeutung beizulegen. Die Westfalen dieser Zeit waren kein reines Bauernvolk mehr, ihre Kaufleute machten weite Fahrten nach Ost und West. Wie oft in der Geschichte schließt dem Handelsverkehr der Kunstverkehr sich an. Die Architektur des Anjou interessant zu finden, hatten die Westfalen einen sehr bestimmten Grund: sie fanden dort in hochentwickelter Form einen Raum- und Konstruktionstypus vor, mit dessen Ausbildung sie seit einiger Zeit selbst beschäftigt waren: die Hallenkirche. Offenbar haben sie den westfranzösischen Typus zuerst in Holland kennengelernt, dann aber sehr wahrscheinlich ihn auch an der Quelle aufgesucht. Manches spricht dafür, daß dieser zweite Schritt beträchtlich später erst getan wurde.

Die Geschichte der westfälischen Hallenkirche nach den Denkmälern ist in Kürze diese: Sie tritt in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf, ist im letzten Viertel ziemlich verbreitet und hat nach 1200 die Basilika bei Neuanlagen völlig verdrängt. Außerdem aber hat sie einen weit zurückliegenden Vorläufer in der uns schon bekannten Bartholomäuskapelle in Paderborn vom Jahre 1017 (S. 99, Abb. 118, 119). Aus der Zwischenzeit sind Hallenkirchen nicht vorhanden. Wir müssen aber annehmen, daß sie doch nicht völlig ausgesetzt haben. Denn es wäre gar zu unwahrscheinlich, daß dieselbe Form in derselben Provinz zweimal zusammenhanglos neu erdacht wäre. Dieses zugegeben, bleibt doch zu beachten, daß die ältesten Hallenkirchen des 12. Jahrhunderts * von dem Typus der Bartholomäuskirche so bedeutsam abweichen, daß sie als Fortsetzung derselben Entwicklungslinie nicht angesehen werden können; es muß ein anderer Typus dazwischengetreten sein. Wir nehmen als Beispiel Kirchlinde bei Dortmund **. — In der Paderborner Kapelle sind die Breitenunterschiede der drei Schiffe nicht groß, immerhin groß genug, um für die Gewölbe rechteckige Grundrisse zu ergeben, was eine unreine Mischform von Kreuzgewölbe und Hängekuppel zur Folge hat. Im Typus Kirchlinde sind die Gewölbe nicht nach dem Grundriß, sondern der Grundriß ist nach dem Gewölbe geformt (Abb. 120). Dieses ist eine reine Kuppel, demgemäß das Mittelschiff aus zwei Quadraten zusammengesetzt. Die Seitenschiffe aber sind ganz schmal, mit quergestellten

* Nicht datiert; äußerste Zeitgrenzen schätzungsweise 1170 und 1210.

** Die andern Glieder der Familie schließen südlich an: Eichlinghoven (Kr. Hörde), Balve (Kr. Arnsberg, Abb. 121, 122), Werdohl und Plettenberg (Kr. Altena), in der ursprünglichen Gestalt wohl auch Brechten (Kr. Dortmund).

Tonnen überdeckt zur Widerlagerung der Kuppeln. Zwischen den Pfeilern und der Wand enger Durchgang. Man kommt in Versuchung, den Raum eher einschiffig zu nennen und, was wir oben als Seitenschiffe beschrieben haben, als sehr breite Schildgurten zu bezeichnen. Zweifellos einschiffig ist die Kirche zu Idensen. Mit der von Kirchlinde teilt sie nicht nur die Eindeckung des Schiffes mit einer Folge von Kuppeln, sondern auch die Form der Apsis, innen halbkreisförmig, außen polygonal. Nimmt man zu diesen fremdartigen Eigenschaften noch die an einzelnen Stellen zaghaft und in konstruktiver Hinsicht zwecklos angebrachten Spitzbögen (wohl die frühesten in Deutschland zu findenden), so kann kein Zweifel bestehen, daß wir es mit importierten Formen zu tun haben. Sie stammen — ob direkt oder indirekt, läßt sich nicht ausmachen — aus Südwestfrankreich *. In diesem Lande, das in der Entwicklung der Wölbekunst nicht nur Deutschland, sondern auch dem französischen Norden zeitlich weit voraus war, herrschte die Tonne und die Kuppel, jene in Verbindung mit hallenmäßiger Raumanordnung, diese in Reihen zusammengestellt über gestreckten einschiffigen Grundrissen. Im Anjou kam im 12. Jahrhundert Verschmelzung der Kuppel mit dem Kreuzgewölbe auf (»Domikalgewölbe«), ebensowohl auf Hallenanlagen als auf einschiffige angewendet. Der Spitzbogen drang von Aquitanien her ein. Die Rippen sind nicht sowohl ein integrierender Bestandteil der Struktur als um des formalen Ausdrucks willen da, nicht mit dem Gefüge der Kappen verwachsen, sondern ihnen unterlegt, im Grunde nichts als ein steinerner, nicht entfernter Lehrbogen; gern werden sie in der Weise verdoppelt, daß zu den vier Diagonalrippen vier in den Scheiteln der Kappen liegende hinzukommen. — In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sind die Hallenanlage, der Spitzbogen und das Domikalgewölbe in allen Teilen Westfalens verbreitet. Wenn bei dem Typus Kirchlinde noch an mittelbare Übertragung gedacht werden kann, so verbindet sich hier mit den genannten Konstruktionselementen in einigen Fällen eine so frappante Ähnlichkeit der Raumanschauung **, daß sie nur persönlich und am Ort gewonnen sein kann. Der Kontakt braucht nicht kontinuierlich gewesen zu sein, es genügt, dies aber ist anzunehmen nötig, daß ein paar westfälische Meister wirklich den französischen Westen gesehen hatten. Leider hindert uns der Mangel an präzisen Datierungen, den Hergang des Eindringens und der Ausbreitung genauer zu verfolgen. Sagen dürfen wir aber: in keiner andern Schule wurde das Zusammentreffen der aus der Fremde erworbenen Anschauungen mit der heimischen Tradition so wenig, ja so gar nicht als Konflikt empfunden. Auf keine neuen Wege

* Diese von mir vor 40 Jahren ausgesprochene und längere Zeit unbeachtet gebliebene Hypothese bezeichnet der letzte Bearbeiter (R. Kömstedt 1914) als »heute gesichert und zutreffend« geltend.

** Außerdem auch Ähnlichkeit der Pfeilerbildung und der Fenster.

wurde die westfälische Schule geführt, sie wurde durch das in Frankreich Gesehene nur in ihrem Eigenen gefördert. Die Ursache liegt nicht allein in der Gemeinsamkeit der Grundform, der Hallenkirche, sondern auch und noch mehr darin, daß die angevinische Erstlingsgotik zwar künstlerisch sehr hoch stand, aber als Gotik betrachtet unentwickelt war.

In der Zeit des Übergangsstils, in runder Rechnung zwischen 1210 und 1250, ist in Westfalen enorm viel gebaut worden. Scheiden wir die Domkirchen vorläufig aus, so haben wir es aber nur mit Kirchen unter Mittelgröße zu tun. Dennoch machen sie, dank einer sehr wuchtigen und ernsten Behandlung, den Eindruck echter Monumentalität. Der Grundriß ist gedungen, das Langhaus umschreibt in der Regel ein Quadrat, zuweilen sogar ist es breiter als lang. Bei der Teilung in drei Schiffe war es maßgebend, daß die Gewölbe des Mittelschiffs quadratischen Grundriß haben. Ihre der Kuppel verwandte Form nötigte dazu. Es fielen dann regelmäßig auf die Längsachse nur zwei Joche, das Mittelschiff erhielt aber nach der Breite und auch nach der Höhe — durch den hohen Scheitelstich — ein starkes Übergewicht. Zerlegt man das Mittelschiff nach der Kämpferlinie in zwei Höhenschichten, so ist die von den Gewölben umschlossene Schicht meist ebenso hoch, zuweilen sogar noch etwas höher als die durch die Pfeiler bestimmte. Aus dieser Relation ergibt sich, daß die Gewölbe einen so mächtigen Eindruck machen wie in keinem andern System, und durch die energische Führung ihrer Spitzbogenlinien und das steile Ansteigen der Rippen nach der Mitte zu wird dieser Eindruck noch erhöht. Der Stich beträgt durchschnittlich ein Drittel, manchmal die Hälfte der Spannung (Abb. 123—127).

Der Scheitelpunkt wird für das Auge durch einen unverhältnismäßig großen, nur dekorativ funktionierenden Schlußstein noch besonders betont *. Im Gegensatz zum Mittelschiff sind die Seitenschiffe schmal, oft im Lichten kaum so weit, als die Pfeiler stark sind. Im Raumeindruck sprechen sie also wenig mit, ihr Hauptzweck ist, durch ihre Gewölbe den Hauptgewölben als Widerlager zu dienen. Während die Form der letzteren feststand, wurden für die ersteren die mannigfaltigsten und ungewöhnlichsten Lösungen (Halbtonnen mit Stichkappen, Muschelgewölbe u. a. m.) in Bewegung gesetzt; die auf dekorativem Gebiete so wenig flüssige Phantasie der Westfalen, hier ergeht sie sich in einer nicht zu ermüdenden Erfindungslust. Bemerken wollen wir schließlich noch, daß in der bei schmalen Seitenschiffen notwendig eintretenden Überhöhung des Mittelschiffs eine Minderung des Charakters der Hallenkirche nicht liegt; denn nicht die gleiche Höhenlage der Gewölbescheitel, sondern der Gewölbekämpfer ist das Wesentliche **. — Die vier Domkirchen

* Höchst bezeichnend ist, daß zuweilen sogar rippenlose Gewölbe diesen struktiv zwecklosen Schlußstein besitzen.

** Außerhalb Westfalens gibt es eine kleine Gruppe von Hallenkirchen in und um

Westfalens wurden unter Benutzung der alten, frühromanischen Fundamente sämtlich im 13. Jahrhundert neu aufgebaut, die beiden älteren von ihnen in basilikaler, die beiden jüngeren in hallenmäßiger Disposition. Der Dom von Osnabrück hat im Langhaus drei Joche in gebundenem System. Von den sonstigen Anlagen in diesem System unterscheidet er sich am meisten durch die Proportionen. Die Gewölbe sind achtrippig und steigen enorm (3,50 m über die Scheitel der Gurtbögen), und ihre Kämpfer liegen nur 10 m über dem Erdboden, d. i. genau in der Mitte der Gesamthöhe. Es ist dasselbe Verhältnis, das wir an den Hallenkirchen des Landes kennengelernt haben. Auf diesen Geist gedrungener Kraft sind auch die reich gegliederten Pfeiler und alle übrigen Einzelheiten abgestimmt. Sämtliche konstruktive Bogenlinien sind spitz (unterspitz), die Fenster rundbogig. — Der Umbau des Domes von Münster (Abb. 100, 217) war ebenfalls als stützenwechselnde Basilika begonnen (im Jahre 1225), im Unterschiede zu Osnabrück mit nur zwei Jochen. Während der Bauführung trat im System ein Wechsel ein. Täuschen wir uns nicht, so war der neue Meister erfüllt von der Erinnerung an die Kathedrale von Angers. Da jene eine einschiffige Anlage, allerdings größten Maßstabes, ist, konnte von einer unmittelbaren Nachahmung nicht die Rede sein. Das Hauptschiff des Domes von Münster, für sich betrachtet, ist aber im Raumbilde dem von Angers in einem Maße ähnlich, daß wir an Zufall nicht denken können. Die Änderung gegenüber dem ersten Projekt liegt in der Ausschaltung der Zwischenstützen. Ein einziger, ungeheurer Spitzbogen mit ganz tief liegenden Kämpfern spannt sich von Pfeiler zu Pfeiler, und zwei mit acht Rippen besetzte Domikalgewölbe bilden die Decke. Das Raumbild hat in seiner Weite und seiner grandiosen Rhythmik in Deutschland nicht seinesgleichen, höchstens mit dem Dom von Trier könnte es einigermaßen verglichen werden. Zu dem vielteiligen System der nordfranzösischen Gotik steht es in einem Gegensatze, der entschiedener nicht gedacht werden kann. Dort liegt aller Nachdruck auf der Aktion der Glieder, hier auf dem gleichsam als plastische Substanz gekneteten Raum und darin eine prinzipielle Verwandtschaft mit der Renaissance oder, um ein näherliegendes Vergleichsobjekt zu wählen, mit der Familie der kölnischen Apostelkirche. Zu wie andern Ergebnissen wäre die deutsche Bauentwicklung gelangt, wenn sie diese Hauptwerke der niederrheinischen und westfälischen Kunst zu Führern genommen hätte. —

In den Domen von Paderborn und Minden ging der westfälische Raumstil mit der siegreichen Gotik den unvermeidlich gewordenen

Braunschweig. Sie sind namentlich um des Gegensatzes willen zu beachten. Ihre Gewölbe sind nicht, wie die westfälischen, eine Transformation der Kuppel, sondern des Tonnengewölbes, deshalb durchlaufende horizontale Scheitel und keine Trennung der Joche durch Gurten (Abb. 201).

Kompromiß ein. Der Ort, sie zu betrachten, wird der nächste Abschnitt sein.

DAS NORDDEUTSCHE TIEFLAND.

Dieser Abschnitt führt uns aus dem staufischen Deutschland mit seiner schon verhältnismäßig alt zu nennenden, gesicherten und hohen Zivilisation in ein anderes, neu erstehendes, in das Deutschland Albrechts des Bären und Heinrichs des Löwen, das Land der Kolonisten.

Wie viel Kunst, oder wie wenig, Kolonisten mitbringen und einpflanzen, ist eine Probe darauf, was für den Kulturkreis, aus dem sie kommen, die Kunst wirklich bedeutet hat. Wenn wir Deutschen die Zeiten und Völker miteinander vergleichen — beispielsweise die deutsche Kolonisation des 13. Jahrhunderts mit der englischen des 17., 18. und 19. — so kommen wir zu sehr merkwürdigen Ergebnissen. Die Deutschen des Mittelalters stehen in ihrem Verhalten den Griechen des Altertums zweifellos viel näher als etwa den Engländern der Neuzeit. Sie unterscheiden sich aber auch von der zeitlich naheliegenden Kolonialkunst der Franken und später der Venezianer im Orient. Diese ist eine Wiederholung, manchmal eine glänzende, der Heimatkunst; sie entwickelt dieselbe also nicht weiter, höchstens verändert sie sie im Sinne einer Mischung mit der vorgefundenen orientalischen Substanz. Das Wesen der Baukunst in den deutschen Kolonialländern zwischen Elbe und Ostsee ist aber, daß sie eine Entwicklung, und zwar eine auf sich selbst gestellte, hat. Irgendein Einfluß der slawischen Bevölkerungsteile, sei es umartend, sei es auch nur verderbend, kam dabei nicht ins Spiel. Sehr wichtig wurde aber das Land unmittelbar, das Land im physikalischen Sinne. Dies führt unsere Betrachtung auf eine Grundbedingung alles architektonischen Schaffens, auf den Zusammenhang zwischen Bauform und Baustoff.

Was es bedeutete, daß in der karolingischen Rezeptionsepoche der altdeutsche Holzbau aufgegeben und der Steinbau als das einzig Zulässige in der Monumentalarchitektur anerkannt wurde, haben wir seinerzeit gewürdigt. Jetzt fluteten die Deutschen in ihre alten, vorübergehend den Slawen überlassenen Flachlandsitze zurück, in denen es gewachsenen Stein wieder nicht gab. Sie konnten hier nur in Holz bauen — also unmonumental; oder mit Benutzung der überall umherliegenden granitenen Findlinge — also kyklopisch roh und formlos. Diesem Zwange der Natur haben sie sich zunächst gefügt, doch nicht lange. Dann sprengten sie die Fesseln, indem sie an Stelle des Natursteins Kunststein, gebrannte Lehmziegel, setzten. Die norddeutsche Baukunst wurde einheitlich Backsteinbau. Und sie zog aus dieser ihr vorgeschriebenen Lage die volle Konsequenz: sie rezipierte den Backstein nicht etwa bloß als technischen Behelf, sondern erfaßte ihn mit der Phantasie, paßte die Formen ihm an,

Die Baukunst vom Ende des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

schuf einen wirklichen Backsteinstil. Die klassische Zeit des norddeutschen Backsteinstils beginnt mit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Hier haben wir es mit der Präliminarepoche zu tun.

Der Backstein stammt aus dem alten Orient. Die römische Kaiserzeit hat ihn, teils als reinen Backsteinbau, teils in Verbindung mit natürlichem Stein und Gußmauerwerk, überall angewendet, auch in Germanien. Römische Ziegel, oft durch Fabrikstempel genau datierbar, finden wir hier allerorten bis zum Grenzwall, über ihn hinaus nirgends. Auch in Gegenden, die mit Steinmaterial gut versehen waren, entstanden reine Ziegelbauten, am häufigsten aber ist die gemischte Technik. Die Kunst des Ziegelbrennens ging in der fränkischen Epoche nicht verloren, aber sie wurde roher, und der Umfang ihrer Anwendung ging zurück. Köln, Trier, Straßburg besitzen Ziegelbauten aus dem 7. Jahrhundert. Die Technik hat eine Fortsetzung noch unter Karl dem Großen. Wir kennen einen Brief Einhards an einen Hofbeamten in der Maingegend, in dem er verschiedene Ziegelsorten bestellt; und in der Tat sind seine Kirchen in Michelstadt und Seligenstadt, obgleich an beiden Orten gewachsener Stein bequem zur Hand war, unter reichlicher Zuhilfenahme von Backstein erbaut. Am Münster zu Aachen fehlt der Backstein vollständig, an den Bauten von Nymwegen kommt er, wenn auch nicht im großen Umfange, vor. Ebenso, am Schluß des 9. Jahrhunderts, auf der Reichenau und am Anfang des 10. Jahrhunderts in Augsburg. In den folgenden Jahrhunderten wird er immer spärlicher, verschwindet aber niemals ganz, um im 12. Jahrhundert dort wieder einen gewissen Aufschwung zu nehmen. So im Elsaß (für Gewölbe und Futtermauern), so besonders auf der steinarmen schwäbisch-bairischen Hochebene. Die Klosterkirche Tierhaupten am Lech, unterhalb Augsburg, erbaut vor 1170, ist ein reiner Backsteinbau. Kleine romanische Landkirchen aus Backstein sind in Oberbaiern keine Seltenheit; desgleichen Bogenfries und andere Zierglieder an Bruchsteinbauten. Letzte Ausläufer römischer Tradition treffen hier mit neuerlichen Anregungen aus Oberitalien zusammen. Am Rhein war es im 10. und 11. Jahrhundert beliebt, Backsteinbänder in die Steinflächen dekorativ einzuschieben; nicht immer aber braucht das Material dazu aus römischen Ruinen herzukommen; warum sollten hier nicht ebensogut wie in Süddeutschland einzelne Ziegeleien in Tätigkeit gewesen sein? Erst jenseits des alten Limes hört die Tradition auf. Als Bernward von Hildesheim eine Fabrik für Dachziegel einrichtete, war dies so merkwürdig, daß sein Biograph es der Aufzeichnung für wert hielt.

Man sieht: die deutsche Baukunst hat bis ins späte 12. Jahrhundert den Backstein nur geringst in Anspruch genommen. Es ist aber wichtig, festzustellen, daß die Kenntnis von ihm nie ganz verlorenging. Anwendung des Backsteins im gleichen Umfange wie bei den Römern hätte eine industrielle Bereitschaft vorausgesetzt, die auf der wirtschaftlichen

Stufe dieser frühen Zeiten noch nicht möglich war. Andererseits überschritten die deutschen Wohnsitze in den bis zum Schluß des 12. Jahrhunderts erreichten Grenzen nur wenig den Rand des Berg- und Hügellandes. Wo sie in die steinlose Ebene eintreten, da hat auch die monumentale Baukunst ein Ende. Eine für das 11. und 12. Jahrhundert aufgestellte Denkmälerkarte würde jenseits der fast geraden Linie Osnabrück—Minden—Hildesheim—Braunschweig—Magdeburg eine beinahe vollständige Leere zeigen. Nur die größeren, an schiffbaren Flüssen liegenden Orte, wie Magdeburg und Bremen, der Dom in Havelberg, das Kloster Leitzkau (gew. 1155), konnten sich mit Stein aus dem Oberland versehen. Rheinischen Tuff findet man in Holland, an den friesischen Küsten und ziemlich weit die Ems aufwärts, in der Westhälfte Schleswig-Holsteins bis nach Jütland. Wo der Wasserweg versagte, da mußte man auf Stein verzichten. Der Dom zu Verden wurde noch 940 in Holz erbaut, die erzbischöfliche Kathedrale in Hamburg erst 1040 durch einen Steinbau ersetzt. Für Landkirchen verstand sich da der Holzbau von selbst, ja sogar eine städtische Klosterkirche wie St. Katharina in Bremen wurde noch 1253 als Holzbau eingeweiht. Den ersten Ersatz für ihn fand man, als die Kolonisation auf die baltische Seenplatte vordrang, im erratischen Granit. Für Landkirchen ist er auch nach Bekanntwerden des Backsteins neben diesem noch lange in Gebrauch geblieben, ja es kamen vereinzelt sogar große Granitkirchen in behauenen Quadern vor, wie bei den Klöstern Jüterbog und Zinna (1226).

Erst die Einführung des Backsteins erlöst diese Länder von der Aussicht auf ewige Armseligkeit. Wann erschien er? Von wo kam er?

Es gibt kaum eine Frage der deutschen Kunstgeschichte, die so viele und ungleiche Antworten hervorgerufen hätte, und vielleicht wird sie nie ganz aufgeklärt werden. Mißglückt sind alle Versuche, einen bestimmten örtlichen Ausgangspunkt zu finden. Glaubhafte Baudaten sind 1165 für die Ostteile des Doms von Brandenburg und 1173 für den Beginn des Doms von Lübeck. Daß unter den kleineren Kirchen solche wären, deren bauliche Eigenschaften ein höheres Alter anzunehmen ratsam machten, kann nicht behauptet werden*. Es ist aber auch das Natürlichste, daß das Bedürfnis, nach einem andern Material als Holz und Granit zu suchen,

* Viel umstritten ist die Entstehungszeit der Klosterkirche Segeberg in Holstein. Nach der Ansicht mehrerer Forscher wäre sie identisch mit dem Stiftungsbau von 1134. Auf die mit dem technischen Detail sich beschäftigenden Gründe und Gegengründe kann hier nicht eingegangen werden. Nicht beachtet wurde, was für mich allein schon entscheidend ist, daß die Anlage als entwickelter Gewölbebau mit dem Datum 1134 in den allgemeinen Gang der niedersächsischen Architektur sich nicht einfügen läßt. Kaiser Lothar, der Gründer von Segeberg, hat seine zweite, in jeder Hinsicht bedeutendere Stiftung, die Klosterkirche Königslutter am Harz, noch als Flachdeckbasilika begonnen; ihre gewölbten Ostteile gehören in die Zeit um 1170. Die Kirche von Segeberg ist nur als Neubau aus dem Ende des Jahrhunderts verständlich.

sich zuerst bei den Kirchenbauten großen Maßstabes geltend gemacht hat. Ein solches Bedürfnis aber kann, wie die kirchlichen Verhältnisse in den unter rauen Kämpfen neugewonnenen Ländern lagen, vor der Mitte des 12. Jahrhunderts nicht eingetreten sein. Die einzige Großkirche, die älter ist, auch nur wenig älter, der gegen 1140 begonnene Dom von Havelberg, hat noch eine Bruchsteinfassade und geht erst in ihrem obersten Teil zum Backstein über. Zusammenfassend wird zu sagen sein: eine frühere Einführung des Backsteinbaus als im Jahrzehnt 1150—1160 anzunehmen, fehlen alle Anhaltspunkte.

In der Tat kann auch nur von Einführung, nicht von Erfindung die Rede sein, da West- und Süddeutschland von der Römerzeit her ihn nie ganz vergessen hatten. Hat es sich also beim Backsteinbau nicht um eine neue Erfindung, sondern um eine vermehrte Anwendung unter dem Druck eines neuen Bedürfnisses gehandelt, so begreift man auch, wie er so schnell sich ausbreiten konnte. Um das Jahr 1200 steht er auf der Strecke von der Weser bis nach Polen in Blüte.

Nun war aber mit der Einführung der Backsteintechnik noch kein Backsteinstil geschaffen. Dies ist der springende Punkt. Wie konnte es geschehen, daß so schnell und einheitlich das bestimmte künstlerische System, das wir vor uns haben, sich ausbildete? Es ist mehr als bloße Vermutung, daß einen gewissen, wenn auch nach seiner Stärke nicht genau abzuwägenden Anteil das Eingreifen Italiens hatte. Woran auch nichts Erstaunliches ist. Schon vor der Zeit des Backsteins sind zweimal größere Gruppen italienischer Bauleute in Niedersachsen aufgetreten, um 1120 in Quedlinburg, um 1170 in Königsutter. Es wäre auch sonderbar gewesen, wenn man die Italiener nur als Steinmetzen und nicht auch als Backsteinkundige, wo sie nach den örtlichen Verhältnissen als solche in Frage kamen, in Anspruch genommen hätte. Indessen sind es nicht die ältesten Backsteinbauten, an denen wir lombardische Formen erkennen, sondern erst solche des 13. Jahrhunderts. Die Lombarden kurzweg Begründer des norddeutschen Backsteinbaus zu nennen, ist schief; er war schon vor ihnen da, aber allerdings ist er durch sie technisch und formal vervollkommen worden, wogegen sie auf die räumlichen und strukturellen Dispositionen bemerkenswerterweise keinen Einfluß nehmen. Die Backsteinbauten der deutschen Tradition zeigen noch vielfältigen Zusammenhang mit dem Steinbau; ihre spärlichen Schmuckformen werden in Stein oder Stuck ausgeführt, in Backstein das Mauerwerk. Das lombardische Prinzip ist der reine Backsteinbau. Er unterscheidet sich dadurch vorweg auch vom römischen, der in der Regel die Sichtflächen mit anderem Material verkleidet hatte. Auch die ältesten norddeutschen Feldsteinbauten übergehen die Flächen mit Stuck und geben ihm eine einfache lineare Musterung. Davon hat der Backsteinbau abgesehen. In ihm wirkte schon der Mauerverband mit seinem geregelten Wechsel

von Läufern und Bindern und dem feinen Liniennetz der hellen Mörtelfugen unmittelbar dekorativ. Blenden und Fensterleibungen wurden weiß verputzt, auch wohl mit einfachem Ornament bemalt. Im westlichen Mecklenburg kam es schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts auf, an gewissen Stellen, namentlich an Fenster- und Türeinfassungen, farbig glasierte Ziegel, schwarz, weiß, gelb, grün, zwischen die roten einzuschieben. Es ist interessant, wie sicher die Deutschen an dem an dekorativen Möglichkeiten so armen Backsteinbau eben die Seite erfaßt haben, wo er eigentümlich und fruchtbar werden konnte. Sie haben wenigstens hierin die lombardischen Vorbilder bald hinter sich gelassen. Am meisten lernten sie von diesen für die Behandlung der Friese und Gesimse, die mit ihrem schwach ausladenden, aber scharf umrissenen Relief ohne großen Aufwand anziehende Wirkungen gestatteten. In Wahrheit kehrten ja Bogenfries und Sägeschicht nur zu ihrem ursprünglichen Material zurück (S. 82). Dank der klugen Verbindung der hier genannten Mittel erreichten die Kolonisten in ihren Landkirchen eine gewisse Eleganz, mehr als sie es in der alten Heimat gewohnt gewesen waren. Wir nennen als Beispiel die 1212 geweihte Kirche zu Schönhausen in der Altmark (dem Bismarckschen Stammgut). Je größer die Kirchen sind, um so einfacher sind sie im Eindruck, da im Backstein das dekorative Detail in seinem Größenmaß unveränderlich ist, eine Steigerung der Wirkung nicht zuläßt.

Unter den Denkmälern der Mark, soweit sie erhalten sind, nimmt die Prämonstratenserkirche zu Jerichow den obersten Platz ein. Der Gründungsbau von 1144 zeigt in seinen Resten Bruchsteinmauerwerk. Der um 1200 begonnene Umbau, eine vornehm-schlichte Säulenbasilika, ist in der Technik vollendet. Sie gestattete, auch die Säulen durchaus in gemauerten Schichten aufzuführen. Ihre Kapitäle geben die der neuen Technik gemäße Umbildung des Würfelkapitäl mit trapezförmigen Flächen. Sie sind nicht in der Mark erfunden, sondern kommen ebenso wie die verschränkten Doppelbogenfriese aus der Lombardei. Ähnliche Formen finden sich auf der linkselbischen Seite der Altmark. Die Klosterkirche Arendsee, Anfang des 13. Jahrhunderts, ist hier der erste Gewölbebau; seine kuppeligen Gewölbe könnten von Westfalen beeinflußt sein. Diesdorf ist ein Gewölbebau im normalen gebundenen System mit Trapezkapitäl, die Deckplatte aus Formsteinen gemauert. Dies ist ein bedeutsamer Fortschritt gegen die älteste Technik, in der gekrümmte Flächen nur mit dem Hammer in halbgarem Zustande der Ziegel hergestellt werden konnten. Der merkwürdigste Bau der Mark, die um 1220 begonnene Kirche auf dem Harlungerberg bei Brandenburg, ist im 18. Jahrhundert abgebrochen, aber durch Abbildungen und Modelle leidlich bekannt. Der in Deutschland analogielose zentrale Plan, ein griechisches Kreuz mit ausgefüllten Ecken, darüber Emporen, Exedren an allen

Die Baukunst vom Ende des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

vier Enden, kann nur lombardisch erklärt werden, während das konstruktive System erste gotische Einflüsse aufweist (durch Magdeburg vermittelt). Die Übergangszeit schließt mit der Zisterzienserklosterkirche Lehnin. Die würdevollschweren Formen der Ostteile sind rein romanisch; das Langhaus, vollendet 1262, geht bei unveränderter Raumgliederung zu spitzbogigen Linien über.

Von der Mark drang der Backstein südwärts vor. Es ist bezeichnend, daß die Zisterzienser in ihrem Sinn für das Rationelle ihm gleich ihre Gunst zuwandten. Ihre 1198 geweihte Kirche in Altzella (nur geringe Bruchstücke erhalten) ist der früheste Backsteinbau in der Markgrafschaft Meißen; die sehr stattliche und gut erhaltene in Dobrilugk die früheste in der Lausitz (um 1220—1250). In beiden Fällen waren Italiener im Spiel.

Im Ostseegebiet sind zuerst die Domkirchen der Bistümer Lübeck und Ratzeburg zu nennen. Fast ein Menschenalter lang hatten sie sich mit Notbauten begnügen müssen. Im Jahre 1173 legte Heinrich der Löwe für beide gleichzeitig den Grundstein zum ersten Monumentalbau, ein Manifest gleichsam der nach harten Kämpfen zur Vollendung gebrachten Unterwerfung der Wenden. In Anlage und System waren diese Domkirchen Geschwister der herzoglichen Hofkirche in Braunschweig. Italienische Einflüsse, an die bei Heinrich dem Löwen zu denken naheläge (vgl. Königsutter), sind, wie auch sonst in Holstein und Mecklenburg, nicht nachweisbar. Der Dom von Lübeck ist später umgebaut worden, der Ratzeburger hat seine erste Gestalt gut bewahrt, wenn er auch erst 1259 fertig wurde. Sein Baucharakter ist noch wesentlich der des späten 12. Jahrhunderts, selbst der jüngste Teil, die Gewölbe, sind, wenn auch spitzbogig, noch rippenlos.

In Mecklenburg hatten die Zisterzienser die Führung. In ihren Bauten spiegelt sich der Fortgang des Kolonisationswerkes. Stets machen Notbauten den Anfang. In Doberan die Gründung 1171, Zerstörung 1179, zweite Gründung 1186, erster Backsteinbau — als Flachdeckenbasilika — 1219. In Dargun Gründung 1172, nach widrigen ersten Schicksalen der Steinbau begonnen 1241; wir besitzen ihn noch: eine Basilika des gebundenen Systems mit kuppeligen Gewölben. Eldena bei Greifswald, erbaut um 1250—1275, ist Ruine. Abgebrochen ist die besonders ansehnliche (76 m lange) Kirche in Neuenkamp, ein Hallenbau. In diesen mit ihren Anfangsdaten ein halbes Jahrhundert umschreibenden Zisterzienserkirchen ist die ganze Stufenfolge von der flachgedeckten zur gewölbten Basilika und von dieser zur Hallenkirche gegeben. Die letztere hat in Mecklenburg früh Eingang gefunden, die starke Einwanderung aus Westfalen erklärt es. Das älteste Beispiel dafür, zugleich das älteste überhaupt unter den erhalten gebliebenen Backsteinbauten, ist die Stadtkirche in Gadebusch; nach ihren rein romanischen Formen

zu urteilen, darf sie in die erste Zeit der Kolonisation (seit 1203) gesetzt werden. Andere aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Ribnitz, Wittenburg, Malchin, Malchow; im Übergangsstil, aus der Mitte des Jahrhunderts, Plau; frühgotisch, jenseits der Mitte, Grevesmühlen, Büchen, St. Marien in Parchim, St. Marien und St. Nikolai in Reval.

Die Halle blieb für die mecklenburgischen Stadtkirchen (s. Rostock, Teterow, Grabow, Laage u. a. m.) normal, bis in gotischer Zeit von Lübeck aus ein anderer Typus sich durchsetzte. — Besonderes Interesse nehmen die Dorfkirchen in Anspruch durch die Unmittelbarkeit, mit der sich in ihnen die Energie der Kolonisationszeit ausspricht. Sie widerlegen die irrige Annahme, daß sich die Kolonisten längere Zeit mit Notbauten behelfen hätten. — Hervorzuheben ist eine noch heute 33 Kirchen enthaltende Gruppe im östlichen Mecklenburg mit Ausläufern nach Vorpommern. Ihre Merkmale sind: Feldsteinmauern von unverwüstlicher Stärke; steigende kuppelige Backsteingewölbe in konzentrischen Lagen mit acht unterlegten Rippen (ersichtlich westfälischen Ursprungs); aus Ziegeln ferner die Fenstereinfassungen, Gesimse und Giebel; das Altarhaus ein gezogenes Quadrat, an der Ostwand eine Gruppe von drei schmalen Fenstern, das mittlere überhöht; die Backsteingiebel durch Blenden gegliedert; ursprünglich kein Turm. Der Eindruck, den im heutigen Zustande die dunkeln und trotzigen Feldsteinmassen hervorrufen, war nicht der von Haus aus beabsichtigte; Spuren von Verputz und Bemalung lassen eine ursprüngliche Außenerscheinung in Weiß und Rot ahnen (Abb. 202). Die Breitenabmessungen variieren zwischen $8\frac{1}{2}$ und $11\frac{1}{2}$ m. Die Entstehungszeit liegt zwischen 1220 und 1270. Wirft man einen Blick voraus auf die Kümmerlichkeit, in die der ländliche Kirchenbau Mecklenburgs wieder am Schluß des Mittelalters und noch mehr jenseits desselben verfiel, so wird man die mannhaft kernigen Bauten der ersten Kolonisten mit gesteigertem, nicht bloß kunsthistorischem Interesse betrachten.

In Pommern bezeichnen der Dom zu Kammin, in Granit begonnen, in Backstein fortgesetzt, und die Zisterzienserkirche Kolbatz im Kreise Greifenhagen, ein reiner Backsteinbau einfachster Art, die östlichste Linie, bis zu der in unserer Epoche die monumentale Bautätigkeit vordrang. Hinterpommern und Preußen kamen noch nicht in Betracht. Aber jenseits der Ostsee bleibt der in engem Anschluß an die Dome von Lübeck und Ratzeburg errichtete Dom von Riga (gegr. 1215) eine unauslöschliche Erinnerung an Deutschlands älteste überseeische Kolonie.

DIE ZWEITE STUFE DER GOTISCHEN REZEPTION.

Die Kunst der auf der ersten Rezeptionsstufe stehenden Bauten war noch nicht abgeschlossen, als sich an einigen Orten, zerstreut, eine grundsätzlich veränderte Stellungnahme bemerkbar machte. Ihr Wesen besteht

Die Baukunst vom Ende des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

darin, daß man das aus Frankreich kommende neue Wissen nicht mehr als ein loses Bündel von konstruktiven oder dekorativen Einzelheiten, von denen man nach Belieben bald diese, bald jene sich zunutze machen könnte, ansah, sondern daß man in ihnen eine Einheit erkannte, ein System mit unausweichlichen Konsequenzen. Erst in dem Augenblick, wo diese Erkenntnis durchdrang, war die Wasserscheide zwischen Romanismus und Gotik überschritten.

Es sind anhaltende Beobachtungen und Vergleiche an den Denkmälern nötig gewesen, bis wir uns ein einigermaßen deutliches Bild von den Vorgängen bei der Rezeption der Gotik herstellen konnten. Aus den Schriftquellen ist so gut wie nichts, höchstens hie und da eine nachträgliche Bestätigung, zu gewinnen. Wichtiger ist eine allgemeine Beobachtung am Sprachschatz: die Steinmetzen nehmen in ihre Berufssprache allerlei Lehnwörter französischen Ursprungs auf, ähnlich wie die höfische Dichtung dieser Zeit gern mit französischen Fachausdrücken aus dem Kreise des ritterlichen Sports sich ausputzt. Das sind willkommene Nachprüfungen; das meiste, wie gesagt, und Genaueres lehren uns die Denkmäler selbst. Sie erweisen als erste und allgemeinste Voraussetzung eine lebhafte Wanderbewegung, die die Bauleute ebenso ergriff wie alle Stände dieser Zeit. »Darum ist die Welt so groß, daß wir uns in ihr zerstreuen.« Vom Ende des 12. Jahrhunderts ab ging zwei Menschenalter hindurch ein Strom deutscher Arbeiter auf die französischen Bauplätze hin, angezogen von dem dort aufs höchste gespannten Baufieber, das nie Menschen genug ans Werk bringen konnte. Lesen wir doch, daß gelegentlich große Scharen ungelernter Laien, vornehm und gering, sich des frommen Werkes unterwandten, sich vor die Karren zu spannen, zu schleppen und zu tragen. Zuerst war es nicht künstlerische Wißbegierde, sondern einfach der Drang nach Arbeitsgelegenheit, was die Deutschen nach Frankreich trieb; denn Deutschland war damals ein Land mit schnell wachsender Bevölkerung, für die die alten Wirtschaftsformen zu eng wurden. Und so dürfen wir sagen, daß zwei so verschiedene Erscheinungen, wie die Rezeption der Gotik und die Kolonisation des Ostens, an der Wurzel miteinander zusammenhängen. In der Natur der Sache liegt es, daß die Ankömmlinge aus Deutschland zuerst nur für gröbere Handwerksverrichtungen in Anspruch genommen sein werden. Was sie von dem werdenden neuen Stil auffassen konnten, hielt sich in diesen Grenzen. Wenn auch schon am Anfang des 13. Jahrhunderts die französische Gotik in ihrer überaus schnellen Entwicklung über den Frühstil hinaus war, so sahen die Deutschen doch nur in diesem Frühstil fertige Bauten. Man begreift überdies leicht, daß sie ihnen innerlich die verständlichsten waren. Einzelne Begabte werden dann, wie wir uns denken können, mit der Zeit in der Hierarchie der Bauhütten zu höheren Stellen aufgerückt, und von ihnen mögen manche dauernd in Frankreich geblieben sein. Die Mehrzahl aber

kehrte, wie es in der Gewohnheit von Wanderarbeitern liegt, in die Heimat zurück. In welchem Sinne sie dort ihre — es sei noch einmal gesagt: fragmentarischen und unter sich ungleichen — Erfahrungen in Wirkung treten ließen, hat die erste Rezeptionsstufe uns gezeigt.

Die Vertreter der zweiten Stufe gingen aus der Generation hervor, die zwischen 1220 und 1240 ungefähr ihre französischen Lehrjahre durchgemacht hatte. Den Unternehmungen dieser jüngeren Meister kam es zugute, daß sich in Deutschland gotisch geschulte Arbeiter nun schon in genügender Zahl vorfanden, um aus ihnen eine einheitliche Truppe zusammenzustellen. Was es bedeutet, wenn dieses noch nicht erreichbar war, dafür hat uns der im Jahre 1209 begonnene Dom von Magdeburg (Abb. 214—216, 219, 221) ein Beispiel hinterlassen: ein vollkommen gotischer Entwurf lag vor, aber er konnte nicht im gleichen Sinne ausgeführt werden. Einheitliches Werk hatten bis dahin, vermöge ihrer geschlossenen Arbeitsorganisation, nur die Zisterzienser zustande gebracht. Die jüngeren Meister, von denen wir hier reden, hatten nicht nur in der Überlegenheit der französischen Wölbekunst, die ja auf weit längere Traditionen zurück sah als die deutsche, klare Einsicht gewonnen, sie erkannten auch den logischen Zusammenhang zwischen ihr und der neuen Formenwelt und somit, daß es sich, modern ausgedrückt, um einen neuen Stil wirklich handle. Den Gedanken an Stilmischung gaben sie auf. Sie hielten aber auch nicht auf schematische Wiederholung der französischen Vorbilder.

Konstruktion und Schmuckformen rezipierten sie, aber ihre Raumphantasie blieb frei und arbeitete auf den durch die deutsche Überlieferung gewiesenen Wegen weiter. So entstanden Bauwerke, die ganz gotisch und doch nur halb französisch gedacht waren. In ihrer Frische besitzen sie einen unverwelklichen Reiz, und mehrere von ihnen werden nach einhelligem Urteil zum Besten gerechnet, was in unserem Denkmälerschatz zu finden ist.

Stiftskirche St. Georg in Limburg a. d. Lahn (Abb. 158, 220, 222, 224). Begonnen vor 1220, Altarweihe (nicht Vollendung des ganzen Gebäudes) 1235. Das Werk zweier aufeinanderfolgender und aus gänzlich verschiedenen Traditionen erwachsener Meister, wie die Stilanalyse ergibt; der unbefangene Betrachter wird aber den Eindruck haben, daß er eine frei gewollte und ganz mit Persönlichkeit getränkte Schöpfung vor sich habe. So restlos hat der zweite Plan den ersten aufgenommen und umgedeutet. Wenn wir die Grundstimmung der deutschen Baukunst dieses Zeitalters romantisch nennen wollen und damit ihren Gegensatz zu der Klassizität der französischen scharf hervorheben, so wird uns der Meister von Limburg als Romantiker und darum, trotz seiner französischen Schulung, ganz und gar als Deutscher erscheinen. In geistvollster Bewußtheit und zum letzten Male — denn bald sollte er durch den Sieg der entschiedenen Gotik entwurzelt werden — zeigt sich

hier der alte deutsche Gedanke der rhythmischen Massengruppierung in seiner Kraft und Schönheit. Sieben Türme krönen den Bau: zwei hohe und starke an der Hauptfront, je zwei kleinere und schlankere an den Querschiffsfronten, ein überragender, achteckig und in steilen Spitzhelm auslaufend, über der Vierung. Diese vielgliedrige Höhenstrahlung empfängt aber ihren letzten Sinn erst von dem mächtigen Unterbau, durch den die Natur selbst das Gebäude vorbereitet hat. Es steht auf einem nicht hohen, aber in steilen Wänden abstürzenden Felsen über der vorüberfließenden Lahn. Wenige Gebäude der Welt wird es geben (man erlaube mir, einen bei einer früheren Gelegenheit von mir gebrauchten Vergleich zu wiederholen), auf die Vasaris vor einem Bau Raphaels gesprochenes Wort: »Nicht gemauert, sondern geboren«, mit so viel Recht Anwendung finden darf: gleichsam als ob der Naturgeist des Ortes im Menschenwerk Bewußtsein gewonnen habe. Indessen war auch hierin der Meister von Limburg nur ein Sohn seiner Zeit und seines Landes: überall am Mittel- und Niederrhein, wie wir schon früher bemerkt haben, stehen Bauten, die darin über die bloße Architektonik hinausgreifen, daß sie das Einzelkunstwerk mit feinfühleriger Wirkungsberechnung in seine Umgebung eingliedern. Aber noch in einem andern Sinne hatte unser Meister sich an vorbestimmte Bedingungen anzuschließen: er fand den Grundriß und selbst den Aufbau in Höhe des Erdgeschosses fertig vor. Auf diesen rheinisch-spätromanischen Unterbau setzte er frühgotische Obergeschosse, die sich einem bestimmten französischen Vorbilde eng anschlossen, einem Vorbilde, das, nach seiner häufigen Benutzung zu urteilen, von den deutschen Bauleuten besonders hoch geschätzt wurde, der Kathedrale von Laon (Abb. 222 a). Soweit könnte die Zurückführung des Limburger Doms auf seine Quellen wohl zu der Frage führen, wo denn da die Originalität des Meisters bleibe. Denn die Erfahrungen in uns naheliegenden Zeiten haben uns mit Recht gegen Zusammenstoppelung von Reminiszenzen mißtrauisch gemacht. Hier aber handelt es sich um etwas anderes: um eine wahre Synthese, wie sie nur dem schöpferischen Geiste gelingt. Nicht minder merkwürdig ist der im Limburger Dom ausmündende historische Kreislauf der Motive. Wir erinnern uns, daß die vielzahlige Gruppierung der Türme ein von alters gepflegter, echt deutscher Baugedanke ist. Auf dem Wege über die Niederlande war er in die Frühgotik Nordfrankreichs eingedrungen, wo er aber nur kurze Zeit in Gunst stand, da die eigentlich französische Anlage die mit zwei dominierenden Westtürmen ist. Der gruppierende Rhythmus ist überhaupt kein französisch-gotisches Prinzip, auch nicht in der inneren Anordnung. Bemerken wir also noch dieses: die sieben Türme der Kathedrale von Laon sind über eine stark in die Länge gezogene Anlage verteilt und wirken dadurch wesentlich anders als in Limburg, wo sie einem kompakt zusammengeballten Grundriß angepaßt sind. Um soviel größer und prächtiger die Kathedrale von Laon ist, keinen Augenblick werden

wir doch zögern, zu bekennen, daß in Limburg der Gruppierungsgedanke eine weit vollkommenere Gestalt gewonnen — wiedergewonnen hat. Der deutsche Meister hat in der Fremde instinktiv vom deutschen Gedanken sich angezogen gefühlt und ihm, indem er ihn auf den heimischen Boden zurückverpflanzte, seinen ursprünglichen Sinn wiedergegeben. Es ist vollkommen wahr, trotz des französischen Zwischenspiels: im Limburger Dom vollendet sich, was in der karolingischen und ottonischen Gruppierungskunst begonnen war. — Für den inneren Aufbau wird das Verhältnis zu Laon durch die Abbildungen hinlänglich ins Licht gestellt. Die Dome von Limburg und Magdeburg (der Absicht nach auch der von Halberstadt) sind die einzigen frühgotischen Bauten, die das französische Emporensystem aufnehmen. Für Limburg war es aber schon vorher, auf Grund des rheinischen Spätromanismus, beschlossene Sache. Neu ist das dritte Glied, das zwischen Emporen und Fenster eingeschobene Triforium, neu besonders die einheitliche Durchführung dieses Systems auch im Querhause, das dadurch scheinbar dreischiffig wird. Ganz wie in Laon ist der doppelte Strebebogen, ein unterer unter dem Dach versteckt, ein zweiter über demselben offen, aber im Außenbau wenig bemerklich, da er infolge der Kürze des Langhauses jederseits nur einmal vorkommt; in Laon dagegen, Langhaus und Chor zusammen gerechnet, 16 mal an jeder Seite. Das Zugeständnis, zu dem die Abneigung der deutschen Baukunst gegen Sichtbarmachung des Strebebogens hier sich zu bequemen nötig gehabt hat, war also nur klein. — Ausgangspunkt einer Schule ist der Dom von Limburg nicht geworden. In der rasch wechselnden Kreuzung der Einflüsse treten andere Vorbilder in den Vordergrund.

Westtürme des Doms von Bamberg. Auch die gehören zur Nachfolge der Kathedrale von Laon. Das Vorbild ist aber anders benutzt als in Limburg: nicht für die Gruppierung, sondern (was in Limburg nicht das Maßgebende gewesen war) für den Aufbau im einzelnen (Abb. 182). Der Vergleich ergibt eine bedeutsame Abweichung. Sie beruht aber nicht auf Gedächtnisschwäche oder Mißverständnis — denn auf dem Baldachin über einer Statue im Innern des Doms ist das Laoner Original in einem kleinen Modell richtig wiedergegeben —, sondern bedeutet eine bewußte Umsetzung gemäß der deutsch-romanischen Überlieferung (vgl. S. 269). Einen noch interessanteren Einblick in den Kampf zweier Strömungen gewährt in Bamberg ein anderes Modell, jenes, das die Statue der Kaiserin Kunigunde am Südostportal in der Hand hält. Es ist nicht ein Kirchenmodell überhaupt, sondern in bestimmter Weise das Bamberger, und zwar in der Westansicht, wie die Verbindung der Türme mit dem Querschiff erkennen läßt; etwas aber ist anders als in der Wirklichkeit: der Chor hat einen französischen Kapellenkranz. Wir irren kaum, wenn wir hierin eine Mahnung, einen Programmpunkt der französischen Partei erblicken.

Zur Ausführung kam er nicht. Die Türme aber hatten Beifall. Sie wurden in Naumburg genau wiederholt (Abb. 181).

Trier. Die Frühgotik hielt hier ihren Einzug am Ende der 30er Jahre mit dem Kreuzgang und den Klostergebäuden von St. Matthias (Abb. 187). Noch in dem traurigen Verfall, in dem sie sich heute befinden, erkennt man eines der lautersten Werke des neuen Stils auf deutschem Boden. Der Schulcharakter ist nordburgundisch. — Bald darauf entstand die Liebfrauenkirche (Abb. 223, 226). Ihre Baudaten sind gut überliefert: 1242 war sie vor kurzer Zeit begonnen, spätestens 1253 war sie fertig. Ihr Meister ist aus der Schule von Soissons hervorgegangen, kannte außerdem Reims; an der französischen Entwicklung gemessen, steht er auf einer um mehrere Jahrzehnte über Limburg fortgeschrittenen Stilstufe. Wie in Limburg, ja noch entschiedener als dort, verbindet sich mit engem Anschluß an ein bestimmtes französisches Motiv (den Chor von St. Yved in Braisne bei Soissons) eine unfranzösische, ganz selbständige Gesamtkomposition. Die Liebfrauenkirche ist ein Zentralbau. Zentrale oder mindestens zentralisierend zusammengedrückte Grundrisse gehören ebenso sehr zu den Lieblingsgedanken des rheinischen Spätromanismus, wie sie der französischen Gotik fremd sind. Wenn sie alsbald auch aus der deutschen Gotik verschwinden, so ist das eine Folge des zunehmenden französischen Einflusses. So gewinnt die Trierer Kirche als einziger* gotischer Zentralbau — St. Gereon in Köln wird gotisch nur im obersten Abschnitt — ein erhöhtes Interesse; sie gibt Gelegenheit zu Beobachtungen, die sonst nirgends wieder angestellt werden können. Von den Grundformen, von denen das christlich-antike und ihm sich anschließend das romanische Raumschema ausgegangen waren, dem Kreis oder dem Polygon (meist Achteck), war der erstere für die gotische Konstruktion ungeeignet, weshalb sehr bald schon die Chöre der Kathedralen den Halbkreisgrundriß aufgaben und eine polygonal gebrochene Linie dafür einsetzten. Durch symmetrische Verdoppelung eines solchen Chores wäre ein Zentralbau zu gewinnen gewesen. Indessen blieb der französischen Baukunst dieser Gedanke fern. Zum erstenmal hat ihn der deutsche Meister der Liebfrauenkirche in Trier aufgenommen. Er ging dabei nicht von dem normalen, aus dem Zehneck entwickelten Chorgrundriß aus, sondern von der vereinfachten Umgestaltung, die er in Braisne gesehen hatte. Daraus ergab sich als Kernbau ein gleicharmiges Kreuz mit polygonalen Abschlüssen und in die Winkel desselben eingeschobenen Kapellen. Die dabei entstehende Figur kann einem Kreise eingeschrieben werden, die Unterteilung aber ergibt lauter viereckige und dreieckige Räume. Dadurch erst wurde es möglich, im Aufbau das gotische System, wie es sich bis dahin entwickelt hatte, ohne wesentliche Veränderung zur Anwendung

* Kleinere kapellenartige Anlagen, die hie und da noch zentral disponiert wurden, kommen nicht in Betracht.

zu bringen. Die Kapellen sind eingeschossig, der Kreuzbau ist zweigeschossig, ein drittes Geschoß, außen als Turm charakterisiert, übersteigt die Vierung. So ist das Prinzip des Zentralbaus, horizontal und vertikal, zu ebenso klarer wie reicher Entwicklung gebracht, indessen unter völlig neuen Bedingungen. Daß der Trierer Zentralbau der einzige in seiner Stilfamilie geblieben ist, sagten wir schon. Nachmals hat die Renaissance im Zentralbau die höchste aller kirchlichen Bauformen gesehen und sich allein schon dadurch der Gotik überlegen gefühlt. Die Liebfrauenkirche beweist aber, daß Gotik und Zentralbau nicht notwendig Gegensätze sind. Nur in Deutschland und nur im 13. Jahrhundert konnte der Versuch zu ihrer Synthese unternommen werden. Denn nur hier war durch die historische Entwicklung ein Moment gegeben, in dem sich die aufsteigende Gotik mit starker und lebendiger Erinnerung an antike Raumvorstellungen berührte. — Die Einzelformen sind so korrekt gotisch behandelt, wie es bis dahin auf deutschem Boden (außer in der gleichzeitigen Elisabethkirche zu Marburg) noch nicht geschehen war. Sie sagen, daß der Meister nicht nur in Soissons, sondern auch in Reims bekannt war. Hierhin weist besonders die Gliederung der Fenster. Sie sind die ersten in Deutschland mit ausgebildetem Stab- und Maßwerk (unentwickelte Vorform an St. Gereon in Köln). Dasselbe gehört zu den bezeichnendsten Attributen des gotischen Stils. Mit den durch Säulchen geteilten Öffnungen der romanischen Türme und Glockenstuben besteht nur eine entfernte Ähnlichkeit, da diese immer offene Arkaden bilden. Das gotische Stab- und Maßwerk hingegen sitzt an den Lichtöffnungen des Binnenraumes und ist Träger der Verglasung. Das ist seine technische Bestimmung. Ästhetisch will es die konstruktiv indifferente Öffnung doch für das Auge mit einem Reflex der konstruktiven Hauptformen beleben. Das große, dreiteilige Fassadenfenster schließt sich der Kirche St. Leger in Soissons an, und nach demselben Motiv sind die Arkaden des Kreuzgangs gegliedert, übrigens rundbogig im oberen Abschluß. So sind auch die drei Portale bei übrigens gotischer Organisation mit Rundbögen geschlossen, was jedoch zu den sogenannten Übergangserscheinungen nicht zu rechnen ist, denn auch dafür finden sich die Vorbilder in der nordostfranzösischen Schule. Wichtig und einer deutschen Anschauung, auf die wir schon mehrfach hingewiesen haben, entsprechend ist der Verzicht auf offene Strebebögen.

Offenbach am Glan. Diese abseits liegende und daher zu wenig gekannte Benediktinerkirche gehört zu den wertvollsten Denkmälern der Rezeptionszeit. Begonnen wurde sie vielleicht ein Jahrzehnt vor der Trierer Liebfrauenkirche. Die Formensprache des Meisters knüpft an diejenige der Champagne und Nordburgunds an, wodurch einige merkwürdige Ähnlichkeiten mit dem Dom von Magdeburg entstehen — selbstverständlich ohne direkten Zusammenhang. Nach Abbruch des Lang-

hauses im 19. Jahrhundert sind nur das Querhaus und der Chor alt; jenes nach deutsch-romanischer Regel aus quadratischen Abteilungen zusammengesetzt, dieser polygonal gebrochen und von zwei Nebenchören begleitet. Über der Vierung sitzt eine achtseitige Kuppel. So einfach die Anlage ist, die kraftvolle Grazie des linearen Rhythmus und die saftige Frische der (hie und da noch romanischen) Einzelformen machen das Gebäude zu einem der glücklichsten unter denen, die romanische Raumkunst mit gotischer Ausdruckskunst verbinden wollten.

Marburg und die hessische Schule (Abb. 225, 227). Die Elisabethkirche in Marburg geht kunstgeschichtlich genau parallel mit der Trierer Liebfrauenkirche; sie teilt mit ihr den Anspruch, der früheste, gleichmäßig in reiner, schon nicht mehr primitiv zu nennender gotischer Formensprache ausgeführte Bau Deutschlands zu sein. Aber wie könnte man von der Elisabethkirche sprechen, ohne daß sie auch noch anderes als Kunsthistorisches uns in den Sinn brächte? Sie ist in viel weiterem Umfange noch ein Symbol neuer Mächte. Eine neue, jetzt erst bis zu den Wurzeln des deutschen Volkslebens hindringende Religiosität war im Entstehen begriffen und verlangte nach einer neuen Heiligen. Dazu erkor sich das Volk die jugendliche Witwe des Landgrafen Ludwig von Thüringen, 1231 in Marburg gestorben, schon vier Jahre später in Rom als Heilige anerkannt. Zwar die geschichtliche Elisabeth ist nicht ganz dieselbe wie die romantisch liebliche Gestalt, zu der die Legende sie umgeschaffen hat. Aber nur auf diese kam es an, auf ihr in der Volksphantasie fortwirkendes Bild. Elisabeth vertritt einen neuen Stil der Askese, nahe verwandt mit den Idealen des großen Reformators der christlichen Frömmigkeit Franz von Assisi: die Verherrlichung der Armut, die Ehrfurcht vor der Niedrigkeit. Sie war nicht, wie so viele Witwen ihres Standes in den letzten Jahrhunderten, in ein Kloster gegangen; es ist etwas viel Subjektiveres und Unmittelbareres in ihrer demutsvollen Frömmigkeit. Nicht umsonst war ihr erster Beichtvater einer der frühesten nach Deutschland gekommenen Sendboten des hl. Franz, und in dem Gewande einer Tertiärerin war sie gestorben. Indessen ist die Kirche, der Elisabeth den Namen gab, keine Bettelordenskirche. Sie war von einem andern und sehr anders gerichteten, aber ebenfalls zu den neuen Zeiterscheinungen gehörenden Orden gegründet, dem Deutschritter-Orden, der nahe bei dem Franziskanerhospital, dem Sterbeort Elisabeths, seinen Sitz hatte. Am 1. Mai 1236 wurden ihre Gebeine erhoben und übertragen; eine Menge Volks war zusammengeströmt; an der Spitze des Zuges schritt barfüßig, im Büßerkleide, der große Skeptiker Kaiser Friedrich II. und legte seine Krone auf dem Sarge der Landgräfin nieder, deren höchster Wunsch es gewesen war, mit ihrem Gatten als Bettlerpaar durch ihr Land zu streichen. — Unter so glänzenden Auspizien begonnen, schritt der Bau der Kirche doch nur langsam vorwärts; erst 1249 wurde

als jüngster Teil des Chorbaus der Nordflügel, erst 1255 das zweite Joch des Langhauses begonnen; 1270 war dieses im Mauerwerk, 1283 in den Gewölben fertig. Die Stilformen haben sich in dieser langen Bauzeit wenig gewandelt, dagegen ist es ungewiß, ob dasselbe von der Gesamtanlage gelten kann. Jene sind aus der Schule von Soissons abgeleitet und dadurch der Liebfrauenkirche in Trier so nahe verwandt, daß sie stilistisch als Geschwister zu bezeichnen sind. Diese, die Anlage, ruht auf deutscher Tradition, jedoch nicht auf örtlich-hessischer, sondern auf einer Verbindung rheinischer und westfälischer Motive, die nun durch den Hinzutritt des dritten Elements, der gotischen Konstruktion, zu einer eigenartig neuen Gesamterscheinung fortgebildet sind. Aus der rheinischen Familie, deren Stammutter die Kapitolskirche in Köln war, herübergenommen ist die Zusammenordnung des Chors mit dem Querschiff zu einer symmetrischen, im Grundriß kleeblattförmigen Gruppe, aus Westfalen der Aufbau des Langhauses als Hallenkirche*. Indessen sind Zweifel berechtigt, ob die Anlage, wie sie jetzt sich darstellt, von Anfang an so gewollt war. War vielleicht nicht vielmehr an einen reinen Zentralbau gedacht, ähnlich wie in Trier? Den Gewohnheiten der Ritterordenskirche im Heiligen Lande und der Bestimmung als Grabkirche würde dies wohl entsprechen, und manche Unebenheiten im Anschluß des Langhauses an die Ostpartie würden sich dann leicht erklären. Die in dieser Frage liegende Perspektive ist interessant, zu einer bündigen Antwort wird aber kaum zu gelangen sein, weder im einen noch im andern Sinne. Wenden wir uns dem Aufbau zu, so finden wir eine Auflösung der Masse nicht mehr in dem (aus früheren Erörterungen uns wohlbekannten) rheinischen, sondern in dem ihm entgegengesetzten, unumwunden gotischen System, das heißt die Widerlagerung der Gewölbe ist auf das nach außen gelegte Strebewerk abgewälzt. Damit verstand sich die polygonale Brechung der Wände von selbst. Aber sehr zu bemerken ist der Unterschied in der Grundform des Polygons, von der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Deutschland mehr und mehr in Gebrauch kommenden: nicht fünf Seiten des Achtecks, sondern sieben Seiten des Zehnecks. Das Raumbild bleibt dem durch den Halbkreis gewonnenen näher, es ist feierlicher und durch die größere Zahl der Teilungen auch reicher. Nimmt man in der Elisabethkirche den Standpunkt unter der Vierung, das Langhaus im Rücken, so genießt man eine zwingende Einheitlichkeit und stille Gemessenheit in der Raum- und Gliederbewegung, die nicht ihresgleichen hat. Dagegen ist die Gestaltung des Langhauses von Mängeln nicht frei. An die Hallenkirchen Westfalens erinnert in der Tat nur das Allgemeinste; die Proportionen sind vollkommen andere, der Raum im

* Mancherlei westfälische Einflüsse sind in Hessen schon vor der Elisabethkirche zu erkennen, so in der Zisterzienserkirche Haina. Andererseits haben nach der Mitte des Jahrhunderts Marburger Einflüsse nach Westfalen ausgestrahlt.

Sinne des Querschnitts stark aufgehöhht, im Sinne des Längsschnitts die Pfeiler dichter zusammengedrückt und dadurch die an sich schon beträchtlich schmäleren Seitenschiffe unübersichtlich gemacht. Aber alle diese Abmessungen sind auch nicht aus einer einheitlich primären Raumvorstellung hervorgegangen, sondern sie folgen zwingend aus den Gegebenheiten des Chorsystems. Dies gilt besonders auch von den Fenstern. Ihre zweireihige Anordnung ist dort von hervorragend schöner Wirkung, in der Übertragung auf das Langhaus steht dies zu dem eingeschossigen Aufbau der Schiffe in Widerspruch. — Vom Außenbau sprechen wir besser in einem späteren Zusammenhange. Nur so viel sei gesagt, daß in ihm sehr sichtlich ein Kunstideal die Herrschaft erlangt hat, das dem romanischen schon weit entfremdet ist.

Wenn die Elisabethkirche in einer für diese Zeit unruhiger Vibration des Stilgefühls überraschenden Weise es vermocht hat, trotz langer Bauzeit einen gleichartigen Formcharakter festzuhalten, so zeigt sich das äußerste Gegenteil davon in einer andern Kirche des Lahntals, dem Liebfrauen-dom in Wetzlar. Der Chor wurde frühestens 1220, das Quer- und Langhaus gegen 1250 begonnen. In diesen nicht sehr großen Zeitraum drängt sich nun ein erstaunlich schneller und sprunghafter Wechsel der Pläne wie der Stilformen; wahrscheinlich stockten ebenso oft die Betriebsmittel, und jeder nach der Pause neugewonnene Meister kam aus einer andern Schule und fühlte sich zu Rücksicht auf seine Vorgänger nicht verpflichtet. Der Meister des Vorderchors ist der interessanteste: er gibt in seinem Aufbau von drei Geschossen (das zweite mit innerem, das dritte mit äußerem Laufgang) einen originellen Versuch, das rheinisch-romanische System der Wandzerlegung mit dem gotischen zu verquicken. Von demselben rührt der Grundriß des Chorpolygons her, ungewöhnlicherweise ein halbes Sechseck, der Aufbau aber ist von einer andern, in der Gegend von Reims geschulten Hand. Ein dritter baute, zu größerem Maßstab übergehend, das Querschiff; er war nicht in Frankreich gewesen, wohl aber schwebten ihm, wie die Südfront zeigt, Erinnerungen an Limburg vor. Ein vierter entwarf das Langhaus als Hallenkirche sichtlich unter Marburger Einfluß. Ein fünfter hatte einmal in Burgund gearbeitet und verwendete Erinnerungen von dort am schönen Portal der südlichen Langseite. Der sechste endlich führte die im Charakter der hessischen Frühgotik begonnene Nordseite zur kölnischen Hochgotik hinüber.

Aber in dem bunten Gewebe dieser Zeit treten immer noch neue Fäden ans Licht. Die im oberen Westerwald gelegene Zisterzienserkirche Marienstatt, begonnen 1243, gibt zum ersten Male seit Magdeburg den vollen französischen Chor wieder, Umgang von sieben Seiten mit einem Kranz von sieben Kapellen, diese noch mit halbkreisförmigem Grundriß. Gerade an einer Zisterzienserkirche wäre dies am wenigsten zu erwarten gewesen. Marienstatt steht aber mit der übrigen deutschen Zisterzienser-

architektur in keinem Zusammenhang, ein Meister mit nordfranzösischen Anschauungen war hier ans Werk gekommen. Er bringt auch den offenen Strebebogen konsequent zur Anwendung, gegen den sonst, wie wir wissen, die deutschen Bauleute, auch die französisch gebildeten und unter ihnen die zisterziensischen am meisten, eine zähe Abneigung bewahrten. Wie dieser Meister keine eigenen Gedanken hatte, so zeigt er auch in der Ausführung eine rauhe und ungefällige Hand. Als Beweis, daß das romanische Stilgefühl gegen die Mitte des Jahrhunderts im Erlöschen war, verdient auch dieser an sich mittelmäßige Bau Beachtung. (Vom Langhause, das der nächsten Periode angehört, haben wir hier noch nicht zu sprechen.)

Westfalen. In dieser konservativ gesinnten, fest an ihren eigenen Traditionen haltenden Landschaft ist die zweite Rezeptionsstufe gegen die erste weniger scharf abgezeichnet. Bauten wie das Langhaus des Domes von Paderborn (begonnen zwischen 1233 und 1241, beendet 1267) und die ihr nahe verwandte Münsterkirche in Herford müssen ihr aber doch zugerechnet werden (Abb. 228, 229). Der Einfluß der westfranzösischen Hallenkirchen, von dem wir schon gesprochen haben, erreicht hier seinen Höhepunkt. Das nächste Vorbild war die Kathedrale von Poitiers. Ihr wird das freiere Raumgefühl verdankt, die Streckung in die Länge und Höhe, durch die sich dieser jüngere Typus gegen den älteren mit seinem gedrungenen Grundriß und breitschultrigen Aufbau, ohne daß eine Änderung im konstruktiven System einträte, doch als ein ganz neues Geschlecht erweist.

Süddeutschland. Hier sind die Merkmale der zweiten Rezeptionsstufe, das ist eindringende Kenntnis des gotischen Formenwesens bei selbständigem Willen in der Raumgestaltung, selten. Im Elsaß könnte St. Arbogast in Rufach (Abb. 93) und der jüngste Teil (das südliche Querschiff) des Straßburger Münsters (Abb. 92) dahin gerechnet werden, in Schwaben kaum etwas; in Baiern nur Regensburg mit dem Kreuzgang von St. Emmeram (Abb. 195) und der St. Ulrichskirche, letztere ein ganz singulärer Bau, ein rechteckiger (15:12 m), ungewölbt gebliebener, aber auf Gewölbe berechneter Saal, mit gewölbten Emporen an allen vier Seiten. Unwillkürlich fühlt man sich hier an protestantische Kirchen des 16. und 17. Jahrhunderts erinnert, wie denn auch die Bestimmung als dem Dom beigeordnete Pfarrkirche zu besonderer Rücksichtnahme auf die Predigt aufgefordert haben möchte. St. Ulrich wird um die Mitte des Jahrhunderts oder etwas nachher entstanden sein. So viel später also als in den Westen und Norden gelangte der gotische Stil an die Donau. Und er gab hier vorerst auch nur eine Gastrolle. Festen Fuß faßte er erst durch den 1275 begonnenen Dombau.

DIE DRITTE STUFE DER GOTISCHEN REZEPTION.

Die Bauten der zweiten Stufe waren mehrenteils nicht vollendet, und in vielen Landschaften war man selbst über die erste noch nicht hinaus, als an einigen Punkten Westdeutschlands die dritte erreicht wurde. Die hier das Wort nehmenden Meister stehen unter dem Eindruck der großen französischen Kathedralen des reifen Stils. Diese bedeuten für sie die Vollendung schlechthin; an Kompromisse oder an Stellung eigentümlicher Probleme, wie sie für die zweite Stufe bezeichnend gewesen waren, denken sie nicht mehr; die zwingende Übermacht, die zu allen Zeiten das Klassische hat, tritt in Wirkung und saugt das Nationalbesondere vollständig in sich auf. Nicht das Deutsche und das Französische wurde als Gegensatz empfunden, sondern nur noch das Unreife und das Vollendete.

Die beiden ersten Vertreter dieser dritten Stufe, in der die Aufnahme des gotischen Stils zum Abschluß kam, sind der Chor des Kölner Domes und das Langhaus des Straßburger Münsters. Zu jenem wurde der Grundstein 1248 gelegt, dieses wurde vielleicht im selben Jahre, jedenfalls nicht viel vor 1250, begonnen. Der Idee nach sind sie Erzeugnisse der letzten staufischen Zeit und mußten deshalb schon hier genannt werden. Da ihre Ausführung aber nachstaufisch ist und vollends ihre Wirkung von einer schon wesentlich anders gearteten Umwelt aufgenommen wurde, wird es richtig sein, sie erst im nächsten Buche zu behandeln.

DIE PROFANARCHITEKTUR.

Die deutsche Baukunst, wie sie sich von den Karolingern bis zum Ausgang der Stauferzeit entwickelt hatte, ursprünglich nur ein Mitläufer in dem Komplex erworbener Kultur, nach und nach aber in allen Poren mit deutschem Geist erfüllt, war trotzdem noch immer keine allseitige Widerspiegelung der deutschen Wirklichkeit. Denn sie sprach nur im Auftrage der Kirche; der Atemzug des Weltlebens war in ihr nur soweit zu spüren, als dieses unter dem allerdings weit ausladenden Schirmdach der Kirche einen Platz fand. Denken wir an diese Einseitigkeit und ihren lange Zeit ungebrochenen Bestand, so ermessen wir, was es bedeutete, daß das staufische Zeitalter zum erstenmal seit den Karolingern (die aber hierin nur Nachzügler der Antike gewesen waren) sich daran wagte, in der Kunst die Scheidewand zwischen Kirche und Welt, Kunstbau und Nutzbau niederzulegen. Dies geschah nun zwar nicht etwa so, daß ein lange latent gewesener profaner Kunstwille endlich seine eigene Sprache gefunden hätte; vielmehr vollzog es sich unter der Form einer Umarbeitung kirchlicher Prägungen für den profanen Zweck. Nicht um Fortbildung der Holzarchitektur, wie es im ersteren Falle hätte geschehen müssen,

sondern um Aneignung und Zurechtmachung des Steinbaus handelte es sich.

Von der Zweckbestimmung ausgehend, haben wir zwei große Massen zu unterscheiden: den Wohnbau und den Wehrbau. Da hier aber nicht die Abwandlung der Stilformen, die, wie wir oben sagten, unselbständig bleibt, sondern die im Raum und der Konstruktion sich ausdrückende Zweckgestaltung den Schwerpunkt des Interesses bildet, so wird es das beste sein, die Entwicklung ohne Unterbrechung bis ans Ende zu verfolgen, weshalb wir den ganzen Gegenstand erst im nächsten Buch in Angriff nehmen wollen. Nur mit zwei Spezialtypen, die ihren Höhepunkt schon im 13. Jahrhundert erreichten, muß eine Ausnahme gemacht werden. Das sind die Klöster und die Kaiserpfalzen.

Klosterbauten. Es besteht ein auffallender Widerspruch zwischen dem so oft wiederkehrenden Bedürfnis nach Reform des inneren Lebens der Klöster und der fast völligen Unveränderlichkeit ihrer baulichen Anlage. Sie verliert ihr Befremdendes, wenn man bemerkt, daß jene Reformen im Grunde nur aus einer konservativen Gesinnung herkamen, aus dem Trachten nach Wiederherstellung alter Sittenstrenge. Ob sie Kluniazenser, Hirsauer, Prämonstratenser, Zisterzienser hießen, sie alle wurzelten in der Regel des hl. Benedikt, und so bestand auch in ihren Bauanlagen kein grundsätzlicher Unterschied. Erst die im 13. Jahrhundert emporkommenden Bettelorden stellten sich auf einen neuen Boden. Sie zogen in die Städte. Die älteren Orden dagegen — von denen hier allein die Rede sein soll — saßen auf dem freien Lande. Nur bei den Benediktinern der ältesten Zeit war es noch vorgekommen, daß sie am Rande verödeter ehemaliger Römerstädte sich ansiedelten und mit der Zeit allerdings es sich gefallen lassen mußten, daß sie bei eintretender Stadterweiterung mit einbezogen wurden (Beispiele: St. Emmeram in Regensburg, St. Stephan und St. Thomas in Straßburg, St. Michael in Hildesheim, eine ganze Anzahl im äußeren Bering von Köln). Die jüngeren, die Hirsauer und Zisterzienser, betonten immer strenger den Wert der Einsamkeit.

Unter allen Gattungen des Wohn- und Zweckbaus sind wir über die Klöster ohne Vergleich am besten unterrichtet. Spuren haben sich unter den Denkmälern des 11. Jahrhunderts, größere Bauteile aus dem 12., zusammenhängende Anlagen, hie und da fast vollständig, vom 13. ab erhalten. Dazu kommen ergänzend mancherlei schriftliche Aufzeichnungen; wir nennen als aufschlußreichste die Konstitutionen von Hirsau. Es muß dahingestellt bleiben, wie schnell und wie vollständig sich das im 9. Jahrhundert im Bauriß von St. Gallen festgelegte Schema (S. 51) in die Praxis der deutschen Klöster als allgemeingültig durchgesetzt hat; sicher ist, daß Cluny es sich in allen Hauptzügen genau zum Vorbild nahm, und daß es weiterhin maßgebend blieb für die Hirsauer wie für die ja

gleichfalls von Burgund ausgehenden Zisterzienser. Die Varianten betreffen nur Nebensächliches. Zwar ist die Zahl der in die feststehenden Grundlinien eingeschlossenen Räume je nach dem Maßstab der Anlage verschieden, aber doch nur in der Weise, daß die größeren die Räume zwecklich mehr differenzierten, die kleineren mehrere Bestimmungen in einen Raum zusammenlegten. Unter allen Umständen blieb die von St. Gallen her bekannte Teilung in drei Regionen gewahrt: in der Mitte, angelehnt an die Langseite der Kirche (in der Regel die südliche), die Klausur, das ist das Haus der Mönche, bestehend aus drei mit den freiliegenden Flügeln des Kreuzgangs gleichlaufenden Gebäuden; dahinter, im Osten der Kirche und Klausur, das Krankenhaus und Schulhaus mit ihren Dependenzien; davor, im Westen, das Quartier für Landwirtschaft, Gewerbe und Fremdenverkehr. In der inneren Einteilung der Klausur hatten die Haupträume durchaus feste Plätze: im Ostflügel der Kapitelsaal, daneben, wenn Platz blieb, das Auditorium und die Wärmstube; im Südflügel das Mönchsrefektorium und die Küche, und gegenüber dem Eingang zum Refektorium das Brunnenhaus, auch Tonsur genannt, weil hier die Mönche sich scheren ließen; im Westflügel das Refektorium der Laienbrüder und etwa noch eine zweite Küche und Vorratskammer. Über dem Ostflügel lag in einem Obergeschoß der Schlafsaal der Mönche mit direkter Verbindung zur Kirche; die Aufteilung in Zellen ist jünger. War es bei einem Umbau mit vergrößertem Maßstabe nicht möglich oder nicht genehm, die Seitenlänge des Kreuzganges zu strecken, so wurden einzelne größere Räume, die Refektorien oder das Dorment, aus ihrer parallelen Stellung zum Kreuzgangflügel gelöst und senkrecht zu ihm ins Freie ausgebaut (so in Maulbronn). In größeren Klöstern lag die Abtswohnung gesondert außerhalb der Klausur (in Maulbronn im Osten, in Hirsau im Süden). Ferner gab es hier noch ein paar Kapellen, regelmäßig eine hinten am Krankenhaus und eine andere vorn am Torhaus (für Pilger und Frauen, da diese tiefer ins Kloster nicht eindringen durften). Das Hinterquartier ist in den uns erhaltenen Anlagen so reich wie auf dem St. Galler Idealplan wohl nie ausgestattet; das Schulhaus z. B. wird anderweitig untergebracht, das Wirtschaftsquartier dagegen weitläufiger angelegt und in unregelmäßiger Streulage der einzelnen Baulichkeiten. Eine Ringmauer mit Graben, befestigtem Torbau und starken Ecktürmen vervollständigt die Ähnlichkeit des Klosters mit einer kleinen Stadt.

Suchen wir unter erhaltenen Denkmälern nach typischen Beispielen, so möchten wir Groß-Komburg bei Schwäbisch-Hall und Maulbronn als Gegensätze einander gegenüberstellen. — Komburg war ein Benediktinerkloster. Diese liebten freie und sonnige Lage, wenn die Gelegenheit des Ortes es gab, auf einer Höhe mit steilem Abhang. So hat die Gruppe der Komburger Bauten, wenn man sich vom Flusse her nähert, ganz die Umrissse einer Burg. Man betritt den Klosterbezirk durch eine

überaus stattliche Vorburg, flankiert von zwei Türmen, zwischen denen, über der Durchfahrt, eine Michaelskapelle liegt. Dann folgt ein zweites und drittes Tor und ein Treppenaufgang zur oberen Terrasse, eine sechseckige Kapelle. (Man vergleiche dagegen die noch nicht wehrhaft behandelte karolingische Torhalle in Lorsch.) Kirche und Klausur sind barock umgebaut. Andere Beispiele von Bergklöstern: Arnstein a. d. Lahn, die Petersberge bei Fulda, Erfurt und Halle, Quedlinburg; in barockem Umbau Banz am Main und Neresheim im schwäbischen Jura; die Donauklöster oberhalb Wien. — Maulbronn ist dagegen eine zisterziensische Musteranlage, schon durch die weltabgeschiedene Örtlichkeit: inmitten eines großen Waldgeländes eine flache Talniederung mit einer Reihe von Teichen, die zu ihrer Entsumpfung und Urbarmachung angelegt waren. Heute hat die Eisenbahn den Weg auch hierhin gefunden und führt zahlreiche Besucher an den ebenso lehrreichen wie stimmungsvollen Punkt; im Mittelalter war er nur auf langen, einsamen Waldwegen zu erreichen. — Andere Beispiele: sehr gut erhalten Eberbach im Rheingau und Loccum in Niedersachsen, Bronnbach an der Tauber, Bebenhausen bei Tübingen. — Als Musterbeispiel geben wir anstatt des oft abgebildeten Grundrisses von Maulbronn den von Eberbach im Rheingau (Abb. 183).

Das Verharren der Klosteranlage bei der in der Karolingerzeit importierten Grundform bedeutete nun zugleich, daß hier, unberührt von der fortschreitend nordischen und deutschen Umprägung des allgemeinen Baugeistes, ein Typus von unverwischbar südländischem Grundzug sich erhielt: eine fassadenlose, durchaus nach innen gekehrte Hofarchitektur. Niedrige, gestreckte Mauerfluchten, der Haupteindruck die vom schattigen Grunde des Kreuzganges sich scharf abhebenden Bogenreihen und die langen, ungebrochenen Horizontalabschlüsse, keine Giebel, wenige und kleine Fenster, überhaupt nichts von der starken Linienbewegung, die dem Kirchengebäude seinen Charakter gab, endlich frühzeitiges Verlassen der Holzkonstruktion zugunsten des reinen Steinbaus und dadurch ein ebenso bestimmter Gegensatz gegen den germanischen Wohnhaustypus.

Der Kreuzgang, in den lateinischen Quellen *ambitus*, *porticus*, *claustrum*, französisch *cloître*, italienisch *chiostro*, hat seinen deutschen Namen, wie man meint, von der in ihm abgehaltenen Kreuzprozession. In älterer Zeit war die Decke ein offenes Sparrenwerk. Gewölbe, wenn sie auch vereinzelt früher vorkommen, greifen erst nach der Mitte des 12. Jahrhunderts um sich. Die Tonne, in formaler Hinsicht sehr angemessen, wurde früh verlassen (erhalten beim Münster in Bonn), und es trat dafür das Kreuzgewölbe ein, in seiner Entwicklung den Gepflogenheiten des Kirchenbaus parallel. Eine längere Abwandlung macht die Außenmauer durch. Der älteste erhaltene Kreuzgang, der Vorschrift des St. Galler Risses eng sich anschließend, ist der von Jung-St. Peter in

Straßburg aus der Zeit nach 1035; in seiner heutigen Gestalt zwar nur eine ideale Rekonstruktion, für die aber doch mancherlei Anhaltspunkte gegeben waren, so daß sie im großen und ganzen die Wahrscheinlichkeit für sich hat. Ähnlich das Fragment in Epfig (Abb. 192, 193). Daneben hat es noch einen zweiten Typus gegeben, in dem die Mauer nur durch kleine, fensterartige Öffnungen über hoher Brüstungswand durchbrochen war. Er entstand als eine Reaktion des nordischen Klimas und war in der Frühzeit vermutlich recht verbreitet. Mit der Zeit aber kehrte man allgemein zu den offenen Hofarkaden zurück. Schöne Beispiele aus der mittleren Zeit des 12. Jahrhunderts sind der Liebfrauenkreuzgang in Magdeburg, der Domkreuzgang in Hildesheim, der Münsterkreuzgang in Bonn. Nach Aufnahme der Steindecke machte sich von selbst eine geregelte Jochteilung geltend: starke, außen durch Entlastungsbögen verbundene Pfeiler an den Treffpunkten der Gewölbe, im Intervall eine Gruppe von Säulchen und Bögen, in ihrer Zahl, Stellung und Dekoration ein Durchprobieren aller Möglichkeiten. So wandelte sich das Bild des Kreuzgangs, wenn es auch in der Gesamtanlage die südliche Herkunft nie verleugnete, immer mehr dem deutschen Sinn zu Dank; die Freude am Rhythmus wird reichlich ausgekostet, und gewiß sind es nicht erst wir, die die im Ineinanderwirken des sonnigen Gartens und der schattigen Wandelgänge freigiebig sich anbietenden malerischen Momente zu genießen verstehen; Beschaulichkeit und Stille waltet in den Anlagen des 12., romantische Pracht, jedem Anklang an Askese weit entwachsen, in denen des 13. Jahrhunderts (Abb. 188—190, 195, 196). Gewiß, der Kreuzgang war ein Liebling der deutsch-romanischen Bauphantasie geworden, was wir erst recht empfinden, wenn wir gewahren, wie wenig vergleichsweise nachher die hohe und späte Gotik hier noch Neues zu sagen, ja überhaupt nur Gleichwertiges zu erreichen vermocht hat. So ist es ein Glück, daß sich Kreuzgänge aus der romanischen Blütezeit noch in großer Zahl erhalten haben, zum mindesten in Bruchstücken. Wenn Süddeutschland und Österreich den Vorrang haben, so wird das mit auf klimatische Ursachen zurückzuführen sein, also den südlichen Grundcharakter bekräftigen.

Unter den Innenräumen erheben nur die Kapitelsäle und Refektorien höheren künstlerischen Anspruch. Die erhaltenen Exemplare sind sämtlich gewölbt, und zwar, wie sich unter den gegebenen Verhältnissen von selbst verstand, im Hallensystem (Abb. 186, 191, 197, 198). Die Fälle dreischiffiger Teilung sind nicht zahlreich und liegen alle im Grenzgebiet des 12. zum 13. Jahrhundert. Vorher und nachher war Zweiteilung die allgemeine Regel. Der Raum wurde dabei freier, auch mag es die Absicht gewesen sein, damit die nichtsakrale Bestimmung schärfer hervorzuheben. Daß einige Refektorien, wie die in Schönau und Maulbronn, zu den Perlen der Baukunst des 13. Jahrhunderts gehören, wurde bei einer früheren

Gelegenheit (S. 259) schon ausgeführt. Das Refektorium in Heilsbronn (aus der Mitte des 13. Jahrhunderts) ist ausnahmsweise ein einschiffiger Saal, übrigens reich und vorzüglich behandelt. In ganz großen Klöstern nehmen auch die Dormitorien eine monumentale Haltung an; für sie war die dreischiffige Teilung (Abb. 187) das Zweckentsprechendste, die Betten in den Seitenschiffen, im Mittelschiff ein freier Gang. Der Schlafsaal in Eberbach, der großartigste, den wir kennen, hat bei einer Länge von 93 m, einer Breite von 16,5 m 2×13 Gewölbeabteilungen (Teil des Längenschnitts Abb. 185).

Auf Parlaturen und Bußkammern, Küchen, Keller und Getreidespeicher näher einzugehen, würde über die Aufgabe einer kunstgeschichtlichen Betrachtung hinausgehen. Doch mag noch eine allgemeine Erwägung Platz finden. Die Klöster haben zuerst in Deutschland eine rationelle und künstlerisch gehobene Kultur des Wohnbaus verwirklicht, ihrem asketischen Lebensideal zum Trotz. Was hat der profane Wohnbau von ihnen gelernt? Ein direktes Muster konnten sie wegen ihrer scharf begrenzten Sonderart nicht sein. Aber die Ansprüche erhöhen und manchen Fingerzeig zu ihrer Befriedigung geben konnten sie doch wohl, wie sie auch sicher der erste Durchgangspunkt waren, auf dem die kirchliche Formensprache für den profanen Gebrauch zurechtgemacht wurde.

Kaiserpfalzen und Fürstensitze. Es gab im Deutschen Reich keinen »unbehausterten« Mann als den deutschen Kaiser. Nicht nur, daß er keine Hauptstadt hatte, an keinem Orte wohnte er fortlaufend auch nur ein Jahr. Sein Leben war ein ewiges Kommen und Gehen. Zwischen seinen Reisen rastete er ebenso oft bei einem Bischof oder Abt als auf seinen eigenen Gütern. Unter diesen nun sind seine Stammgüter und die ihm von Reichs wegen zustehenden zu unterscheiden. Nur auf den letzteren sind die eigentlichen »Königshöfe« zu suchen, ein prekärer Besitz leider, da sie oft an die Kirche oder einen Fürsten, um deren Hilfe zu erlangen, verschenkt werden mußten. Sie hatten teils die Bedeutung von militärischen Stützpunkten, teils waren sie Wirtschaftshöfe. Unter ihnen tritt eine beschränkte Zahl mit dem Vorzugsnamen einer Pfalz hervor. Welche Eigenschaften ein Königshof besitzen mußte, um diesen Rang einzunehmen, ist noch nicht genau aufgeklärt. Die Begriffsbestimmung wird von der Rechtsgeschichte aus zu gewinnen sein. Der Sachsen-Spiegel erkennt im sächsischen Stammgebiet nur fünf Pfalzen an, in denen »echter Hof« gehalten werden konnte; unter ihnen fehlen aber gerade diejenigen, an denen wir die Könige am häufigsten antreffen, wie Quedlinburg, Memleben, Nordhausen, Goslar. Offenbar sind in freierem Sprachgebrauch auch andere als diese rechtlich privilegierten Sitze Pfalzen genannt worden, und es muß für sie also noch ein anderes Kennzeichen gegeben haben; wahrscheinlich lag es in ihrer baulichen Gestalt. Zu unterscheiden sind von ihnen die kaiserlichen Burgen, wie Eger, Nürn-

berg, Wimpfen, Trifels. Bei den Pfalzen zeigt aber schon die Wahl der Örtlichkeit, daß die Verteidigungsfähigkeit nicht in erster Linie stand. Sie liegen an großen Verkehrsstraßen in der Ebene und sind durchweg nur leichthin befestigt. Es kam darauf an, daß sie für Hoffeste und Reichsversammlungen Bequemlichkeit darboten.

Die Geschichte der Pfalzen geht mit den Staufern zu Ende. Das auf sehr veränderten Verfassungs- und Machtverhältnissen wiederaufgebaute nachstauische Königtum hatte für sie keine Verwendung; sie kamen in die Hände untergeordneter Beamten oder wurden vergabt, verkamen und verfielen. Hören wir beispielsweise die Schicksale der ältesten und besterhaltenen, der Pfalz zu Goslar. Sie erscheint zuerst als Königshof (*Curtis regalis*) unter Konrad II. Heinrich III. erbaute den noch heute bestehenden Palast (1082: *Palatium regis*) und wohnte hier häufiger als in irgendeiner andern seiner Pfalzen, allein Weihnachten hat er fünfmal hier gefeiert. Bei einem Hoftage Lothars 1132 stürzte ein Teil des Gebäudes ein, war aber schon wenige Jahre später Schauplatz einer glänzenden Fürstenversammlung. Unter Friedrich Barbarossa, wie die Stilformen erweisen, wurde eine kleine Restauration vorgenommen. Aber schon 1206 nahm ein Vogt als Verwalter des Reichszolls in ihr seinen Sitz, die Kaiser besuchten sie nicht mehr. Nach einer Feuersbrunst 1289 ging sie in den Besitz der frei gewordenen Stadt über, die sie zuerst als Gerichtsstätte, später als Lagerraum benutzte und immer tiefer in Verwahrlosung sinken ließ. 1629 begannen die Jesuiten sich in ihr einzurichten, wurden aber bald durch die Schweden vertrieben. 1865 wollte der Rat das hinfällig gewordene Gebäude abbrechen. 1866 übernahm es der Preußische Staat, und Kaiser Wilhelm I. ließ es in der Gestalt wiederherstellen, in der wir es heute sehen, einer Gestalt leider, in der sich die naiv-moderne Denkweise des Restaurators nicht verleugnet.

Von den Bauten der Könige zu erzählen, lag den geistlichen Notizen-sammlern nicht im Gesichtskreise, unser geschichtliches Wissen von ihnen bleibt daher spärlich und beiläufig. Vollends, was den baulichen Charakter betrifft, stehen wir vor lauter offenen Fragen. Mit Sicherheit läßt nur einiges Negative sich behaupten. So, daß die reguläre Planbildung mit durchlaufenden Achsen, wie sie Karl d. Gr. seinen Pfalzen in Aachen und Ingelheim zugrunde gelegt hatte, keine Nachfolge fand. Die in den Grundmauern erhaltenen Königshöfe Heinrichs I. in Botfeld am Harz und bei Saalfeld sind starke Burgen auf gedrängtem Grundriß, und wenn wir auch keineswegs einen allgemeingültigen Typus daraus ableiten wollen, dürfen wir nach mancherlei Andeutungen doch für wahrscheinlich ansehen, daß die Sitze der sächsischen Könige in ihrer baulichen Behandlung mehr oder minder überall durch das fortifikatorische Interesse beeinflußt und das will sagen beengt waren. Von den Pfalzen des salischen Hauses würden wir gar nichts wissen, besäßen wir nicht die eine

in Goslar. Daß ein Bau wie dieser nicht ohne Tradition entstehen konnte, ist selbstverständlich. Dieselbe ist nicht sächsisch, sondern westdeutsch, und eine Nachwirkung des karolingischen Programms wird in ihr nicht ganz zu leugnen sein. Zwar handelt es sich nicht mehr um einen geregelten Komplex vieler Einzelgebäude, aber geblieben sind die beiden Hauptstücke: das Palatium und senkrecht auf die Mitte seiner Front gerichtet die Kirche (in Goslar in einem Abstand von 120 m, gegen 80 m in Aachen). In den staufischen Anlagen tritt eine weitere Vereinfachung ein: die Kirche fällt aus, nur eine Kapelle, dem Palatium näher gerückt, bleibt übrig. Das Palatium aber bewahrt seinen Charakter als allein-stehender Saalbau. In Goslar wurde später ein Wohnflügel angebaut, in Gelnhausen sind Spuren eines Obergeschosses vorhanden, das möglicherweise dieselbe Bedeutung hatte. Als geschlossene Baukörper, bei denen die Hauptwirkung in die Fassade gelegt ist, stehen die Pfalzen zu der Hofarchitektur der Klöster in polarem Gegensatz. Das Goslarer Kaiserhaus (Abb. 208, 209) bildet ein Rechteck von 49 m Länge und 17,5 m Tiefe. Es baut sich in zwei kontrastierenden Geschossen auf: im Erdgeschoß nur kleine Luken, das Hauptgeschoß in rhythmische Arkaden aufgelöst. Der mittlere Giebel ist neu, ebenso die Freitreppe, doch muß etwas derart von jeher vorhanden gewesen sein und vielleicht auch noch eine entsprechende zweite Treppe am nördlichen Ende, wo der (jüngere) Wohnbau anstößt. Im Innern ist nichts mehr alt. Die Zerlegung des Erdgeschosses in sieben gewölbte Schmalräume erfolgte in gotischer Zeit. In ihm findet sich eine Kanalheizung mit vielen Zweigen. Wenn man annimmt, daß eine ähnliche schon der romanische Bau besessen habe, so wäre das Rätsel vielleicht gelöst, wie der Riesensaal des Obergeschosses mit seinen weiten, selbstverständlich unverglasten Lichtöffnungen zur Winterszeit — Heinrich III. hat in Goslar fünfmal das Weihnachtsfest gefeiert — benutzbar gemacht werden konnte. Vor der jüngsten Restauration zeigte der Saal eine von hölzernen Pfosten getragene Balkendecke mit gotisch ornamentierten Kopfbändern, und wesentlich anders kann auch im romanischen Vorgänger die Lösung nicht gewesen sein. Die Instandsetzung in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts hat mehr als nötig dem Ganzen einen modern akademischen Anstrich gegeben; ganz zu vermeiden ist das bei derartigen »Wiederherstellungen« leider nie. Freuen wir uns, daß wenigstens die Fassade noch in den Hauptlinien die echten Züge zeigt und darin eine Höhe des monumentalen Bewußtseins, die wir der Kultur des 11. Jahrhunderts gerade in diesem Zweckzusammenhang nicht ohne weiteres zugetraut hätten.

Der fürstliche Wohnbau der staufischen Epoche fügte viele neue und feine Reize der Detailbehandlung hinzu, in der Größe der Intention wurde die Pfalz des Saliers nicht erreicht. An ausgebreiteter Baulust

auf dem profanen Gebiete übertraf jedoch Friedrich I. alle Vorgänger. Die alten Reichspaläste in Aachen, Nymwegen und Ingelheim und vielleicht noch manche andere wurden von ihm gründlich restauriert. Von seinen Neubauten ist der glänzendste, die Pfalz in Hagenau, spurlos verschwunden *, ebenso die wahrscheinlich sehr ansehnliche in Kaiserslautern. In Kaiserswerth am Niederrhein steht noch bis zu einer gewissen Höhe ein rechteckiges Gebäude von fast denselben Abmessungen wie das Palatium von Goslar; die massive und strenge Behandlung deutet auf eine Anlage von mehr fortifikatorischer als repräsentativer Zweckbestimmung, es wäre denn, daß hier der Festsaal (wie in Kaiserslautern, nach alter Abbildung zu urteilen) in ein Obergeschoß verlegt war. So bleibt immer das Hauptzeugnis staufischer Pfalzbaukunst der viel und nie zu viel gepriesene Palast in Gelnhausen (Abb. 210, 211). Eine Ruine; aber in den erhaltenen Bruchstücken ist noch weit mehr Leben, als in irgendeiner in unseren Tagen »wiederhergestellten« Burg. Die von zwei Armen der Kinzig umflossene Ringmauer beschreibt im Grundriß ein Trapez. An der Schmalseite desselben liegt der Eingang. Das Tor, ohne Spuren von Zugbrücke und Fallgatter, führt in eine zweischiffige, dreijochige, nach dem Hof offene Halle; über ihr im zweiten Geschoß ist die Kapelle angeordnet. An der Ringmauer rechts werden die Wirtschaftsgebäude gestanden haben. Unerklärt sind am Ostrande des Hofes die Fundamente eines Rundbaus. Der Saal kehrt sich der Mittagssonne zu, im Rücken an die Nordmauer angelehnt. Das Grundrechteck mißt 27,5 m in der Länge und 12,5 m in der Tiefe, ist also erheblich kleiner als in den bisher betrachteten Pfalzen. Vom Aufbau haben sich das Kellergeschoß und die in nicht ganz symmetrischer Weise von Arkaden durchbrochene Vorderwand des Mittelgeschosses erhalten. Es umschloß drei gesonderte und nur mäßig hohe Räume. Vermißt man hier also den großen Versammlungssaal, so könnte derselbe doch vielleicht im Obergeschoß, dessen Existenz durch leichte Ansätze erwiesen ist, Platz gefunden haben. In jedem Fall eine Komposition ohne die Großartigkeit und strenge Symmetrie des Goslarer Kaiserhauses. Dafür entschädigt eine künstlerische Behandlung von delikatester Formenschönheit und gezügelter Pracht. Den Geschichtsfreunden müssen wir eine Enttäuschung bereiten, insofern wir nicht bestimmt versichern können, daß der Palast, den wir heute kennen, schon stand, als in Gelnhausen der berühmte Hoftag von 1180, auf dem Heinrich der Löwe abgesetzt wurde, zusammentrat. Unmöglich erscheint es uns nicht, da die Geschichtsquellen dieser Deutung günstig und die stilgeschichtlichen Einwendungen, die für Entstehung um 1200 geltend gemacht wurden, nicht unbedingt zwingend sind. —

* Durch die Franzosen zerstört 1678. Die Beschreibung des Hieronymus Gebweiler aus dem 16. Jahrhundert ist nicht sehr anschaulich, die oft reproduzierte Ansicht mit dem Datum 1614 eine moderne Fälschung.

Von der Pfalz zu Seligenstadt am Main steht noch das Kellergeschoß und, nicht ganz vollständig, das erste Hauptgeschoß. Es ist weniger stark aufgelöst als in Gelnhausen. Drei Fenstergruppen wechselten mit zwei Türen, zu denen doppelseitige Freitreppen hinaufführten. Die Länge der Fassade beträgt 46 m, erreicht also fast die von Goslar und Kaiserswerth. Die geringe Differenz der Abmessungen, Gelnhausen ausgenommen, ist beachtenswert. — War Gelnhausen schon nicht mehr ganz eine Pfalz im alten Sinne, sondern eher eine weitläufige Burg vom Typus der Wasserburgen, so ist die Pfalz von Wimpfen einer sehr stattlichen Höhenburg eingegliedert, was zu Modifikationen führte, die wir an dieser Stelle nicht weiter verfolgen können.

Unverkennbar wurden die königlichen Bauten ein Ansporn für den ganzen vornehmen Wohnbau der Zeit. Aber doch nur einmal, soviel wir wissen, ist die Pfalzanlage in ihrer Ganzheit von einem Fürsten nachgeahmt worden. Der das tat, war bezeichnenderweise der Sachsenherzog Heinrich der Löwe, der für den Norden Deutschlands einer königlichen Machtstellung zustrebte. In seiner Burg in Braunschweig ist das Programm der älteren Pfalzanlagen vollständiger durchgeführt als selbst in den uns bekannten Pfalzen Kaiser Friedrichs. Wie in Goslar stand im Burgbezirk ein großes Kollegiatstift, dessen Kirche der heutige »Dom« ist. Das nördliche Querschiff desselben, in dem die herzogliche Familie ihren Stand hatte, war mit dem Wohngebäude durch einen brückenartigen Gang verbunden. Der Palast aber ist, wieder wie in Goslar, von den Wohngebäuden abgesondert, ein selbständiger Saalbau. Auch die Abmessungen bleiben (15 : 42 m) hinter denen in Goslar wenig zurück. Die Mauern aus der Zeit Heinrichs des Löwen (um 1175) wurden erst in unsern Tagen (1873) wieder entdeckt, als der Barockbau, in den sie eingekapselt waren, abbrannte. Sie zu konservieren war nicht möglich ohne umfassende Ergänzungen (Abb. 212). Der das Hauptgeschoß vollständig ausfüllende Saal ist in seiner inneren Gestaltung neu; im Erdgeschoß (es ist durch 10 Pfeiler in zwei Schiffe geteilt) hat sich vom alten Zustand noch verhältnismäßig viel erhalten. Die übrigen Baulichkeiten sind verschwunden, im Umriß geblieben der Burghof mit dem Löwen-
denkmal in der Mitte.

Ein Menschenalter jünger sind die Bauten des Landgrafen von Thüringen, die Wartburg und die Freiburg. Hinsichtlich ihres Typus stehen sie in einer andern Reihe, sie werden im Zusammenhang der Wehrbaukunst näher zu betrachten sein. Als Kulturdokumente haben sie uns viel zu sagen und müssen schon an dieser Stelle gehört werden. Die Kunst machte sich hier einen neuen Acker im deutschen Leben urbar. Im architektonischen Charakter der vorstaufischen Burgen hatte durchaus das Materiell-Zweckliche überwogen, sie waren reine Wehrbauten. Die Wohnräume wurden in einen Wehrturm eingeklemmt oder sie standen,

und waren dann wohl nur Holzbauten, im engen Hof; höchstens in der inneren Einrichtung konnte das künstlerische Bedürfnis, wofern es sich schon regte, eine bescheidene Befriedigung finden. Der Adel der Stauferzeit, von etwa 1200 ab, machte dies mit Nachdruck geltend, verlangte mehr, verlangte für seinen neuen, heiteren und glänzenden Lebensstil, den wir in der Dichtung der Zeit so deutlich sich widerspiegeln sehen, mehr Raum, Bequemlichkeit und selbst Pracht. Neben dem, was nicht nur die Landgrafen von Thüringen, sondern auch kleinere Dynasten jetzt zu ihrer Repräsentation für nötig hielten, erscheinen die Bauten Heinrichs des Löwen altertümlich mager. Die staufische Schöpfung ist der Palas. In welchem Umfange dieser unseren Archäologen geläufig gewordene Name in Wirklichkeit angewandt worden ist, müßte noch untersucht werden. Abgeleitet ist er klärlich von den königlichen Pfalzen. Und auch eine bauliche Ähnlichkeit, wiewohl nicht Gleichheit, besteht. Der Burgpalas ist nicht zu kurzem Aufenthalt und nicht in erster Linie zur Repräsentation bestimmt; er hat dauernder Bewohnung zu dienen, ihm fehlt der dominierende große Saal und fehlt damit die volle Auflösung der Wandflächen, wie sie für das Kaiserhaus in Goslar so bezeichnend ist. Immerhin, auf eine selbstzwecklich reiche Wirkung der Fassade war es abgesehen. Der Palas der Wartburg (Abb. 213), ursprünglich nur in zwei Geschossen erbaut, zeigt uns, daß diese Forderung mit der inneren Einteilung nicht zur Deckung gebracht werden konnte, weshalb zunächst an der Frontwand Korridore angelegt wurden, zu denen das nun einmal zum Typus gehörende Motiv der offenen Arkaden besser paßte als zu den Schutz gegen die Witterung verlangenden Wohnräumen. Nur die Rückseite der Wartburg hat wirkliche Fenster, kleiner in der Öffnung und auf weitere Abstände verteilt. Die reiche Ausstattung mit Zierformen in plastischer Meißelarbeit, die allen Besuchern der Wartburg sich unvergeßlich einprägt, war doch kein Vorrecht dieses fürstlichen Baus; kaum eine Burg des Zeitalters gibt es, in der nicht, wensschon in kleinerer Ausdehnung, dieselbe anmutig phantastische Zierlust irgendwo ihre Blüten triebe — Frau Aventiure als Muse der Architektur. Dauernd niedergelassen hat sie sich in den deutschen Burgen nicht. Wir werden sehen, wie jenseits des 13. Jahrhunderts, gleichen Schritt haltend mit dem Niedergang in der Kultur des adligen Standes, auch der Burgenbau sich ernüchtert.

Nichts leider wissen wir von den Residenzen der geistlichen Fürsten. Und gerade hier muß die Mitwirkung der Kunst nach aller Wahrscheinlichkeit früh und erfolgreich angerufen worden sein. Am Dom zu Mainz hat sich allein die sehr stattliche Kapelle des auf seiner Nordseite anstoßenden erzbischöflichen Palastes — während die Domherren auf der Südseite um den Kreuzgang wohnten — erhalten (Abb. 205, 206). Die Verwandtschaft mit den Burgkapellen weltlicher Herren fällt in die Augen, vgl. z. B. die Burg in Nürnberg (Abb. 207).

Wir schließen mit einem raschen, vorläufigen Blick auf das Bürgerhaus, für welches das 13. Jahrhundert ebenfalls eine Zeit der Erweckung wurde. Neben dem befestigten Adelshaus und sehr von ihm abweichend entstand ein neuer, eigentlichst städtischer Typus, das Giebelhaus mit offener, in viele übereinandergeschichtete Fensterreihen aufgelöster, der Straße zugewandter Schauseite. Das Nähere bleibt für später vorbehalten. Hier genügt die den Kreis unserer Betrachtungen schließende Einsicht, daß die hohe künstlerische Kultur der Zeit auch die städtische Lebenssphäre ergriffen und gegen die reine Zweckarchitektur ihr eigenes Recht mit Nachdruck geltend gemacht hat. Auch hier hat dann die Entwicklungskurve sich noch einmal senken müssen. Erst an der Grenze des Mittelalters zur Neuzeit erreichte das Bürgerhaus wieder das freie Verhältnis zur Kunst, das das 13. Jahrhundert schon besaß.

Zweites Kapitel.

DIE BILDHAUERKUNST.

Hinter der Vielheit der Künste liegt, durch sie verhüllt und von uns gesucht, die Kunst, die Einheit des künstlerischen Bewußtseins, die der Gesamtproduktion eines Zeitalters das Gepräge gibt. Was das 13. von den vorhergehenden Jahrhunderten durchgreifend unterscheidet, ist die Veränderung in dem Verhältnis der beiden mit der Menschendarstellung sich beschäftigenden Künste, der Malerei und Plastik. In der im vorigen Buche geschilderten Epoche hatte unbedingt die Malerei das Übergewicht gehabt; dem Wollen des 13. Jahrhunderts genügt sie allein nicht mehr; die Plastik wird angerufen, und sie folgt dem Ruf in einem überraschend gewaltigen und herrlichen Aufstieg. Zwar in der Breite der Produktion bleibt die Malerei noch im Vorsprung, aber der stärkere Lebensschwung, die größere Energie des Werdens ist bei der Plastik. Die Kurve ihrer Entwicklung, lange Zeit matt am Boden hinschleichend und nun ganz steil in die Höhe gehend, ist in der deutschen Kunstgeschichte, in der es an irregulären Erscheinungen wahrlich nicht mangelt, doch ein einzigartiges Phänomen. Um über das bloße Erstaunen hinweg zu einem Verstehen zu kommen, müssen wir auf die Ursache des langen Darniederliegens der plastischen Kunst zurückgreifen. Sie lag in der Bindung an die Tradition der Spätantike. Wir haben im zweiten Kapitel unseres ersten Buches den Gegensatz zwischen der klassischen und der späten Antike und als negatives Hauptmerkmal der letzteren das Absterben des plastischen Formgefühls geschildert. Fast ein Jahrtausend lang von nun ab lebte die abendländische Menschheit ohne dies Seelenorgan. Die vorstäufische deutsche Kunst hatte im menschlichen Körper entweder nur eine höhere Art des Ornaments gesehen, oder sie machte ihn zum Träger einer primitiv drastischen Gebärdensprache. Ausdruck aber läßt sich auf die Dauer von der Herrschaft über die Form nicht trennen. Zu diesem besonderen Bedürfnis gesellte sich ein umfassend allgemeines: nennen wir es ein neues Weltgefühl. Der deutsche Geist begann langsam, von der Geringschätzung der äußeren Welt, zu der die

christlich-spätantike Kultur ihn erzogen hatte, sich zu befreien; was auf dem Felde der Kunst heißt: der Wille zur Form erwachte. Solange das Sichtbare nur als Hieroglyphe des Unsichtbaren, die sinnliche Form nur als Verständigungsmittel für den unsinnlichen Inhalt einen Wert gehabt hatte, war eine auf die in der Ebene verlaufende Linie eingeschränkte Darstellung die beste gewesen. Jetzt aber wollte man die Lebenserscheinung in ihrer vollen Tatsächlichkeit ergreifen, entdeckte man, daß die Dinge ein Volumen besitzen. Wo die Kunst in dieses Stadium eintritt, da wird sie immer zuerst an die Plastik sich halten. Die plastische Form enthält für sie allein die ganze Wahrheit, sie ist die Form schlechthin, und schon der ruhenden Form, ohne Gebärde, wird eine seelische Bedeutsamkeit zuerkannt.

Nun ist aber die aus der Wirklichkeit in die Kunst übertragene Form kein Ding, das sich improvisieren läßt. Um sie zu regieren, bedarf es langer Erfahrungen und Überlieferungen vieler Geschlechter. Das 12. Jahrhundert hatte sich von der ausgeschöpften Spätantike schon losgesagt, aber seine eigenen, angestregten Bemühungen blieben, wie wir sahen, fast ohne Erfolg. Erst der weltbürgerlich expansive Geist des 13. entdeckte neue Quellen der Befruchtung. Sie flossen von zwei entgegengesetzten Seiten zugleich: vom alten Byzanz und vom neuesten Frankreich. Das ist eine Tatsache, die leicht mißverstanden werden kann. Man meine nicht, daß ihre Ursache Schwäche und ihre Folge Haltlosigkeit gewesen wäre. Diese Zwiefältigkeit entsprang vielmehr einer innersten Eigenschaft des Zeitalters. Sein gärender Reichtum und allseitiger Erweiterungsdrang liebte überall die doppelten Lösungen, die Annäherung des Entfernten, die Vereinigung des Entgegengesetzten. Wir müssen an ein tiefbegründetes Bedürfnis glauben, denn wir haben eine analoge Doppelströmung in der Geschichte der Baukunst dieser Zeit kennen gelernt.

Was zu Byzanz hinzog, war die in oströmisches Mittelalter verpuppte Antike; was Frankreich bot, war eine neue Betrachtungsweise der natürlichen Welt. Das sind zwei Gaben zwar von sehr verschiedener Art, aber keine sich ausschließenden Gegensätze. Antike und Natürlichkeit sind nicht Antithesen. Sie waren es erst geworden in der Zersetzung der Antike, die wir die Spätantike nennen und mit besserem Recht Frühmittelalter nennen sollten. Wo immer das hohe Mittelalter, dem Bann der Spätantike entronnen, einen noch so kleinen überlebenden Rest der echten erfaßte, da näherte es sich damit, bewußt oder unbewußt, zugleich der Natur. Dadurch wurde es möglich, daß die byzantinisierende und die gotisierende Strömung, anstatt sich abzustoßen, vielmehr eines Tages sich vereinigen konnten. Nicht nur in Deutschland geschah es so. Dem Giovanni Pisano ging Niccolo voraus; die Plastik der nordfranzösischen Kathedralen empfing, bevor sie zum gotischen Naturalismus über-

ging, ihre ersten Anregungen von der provenzalischen und burgundischen Protorenaissance; und so war in Deutschland, es ist kein Paradoxon, die byzantinisierende Phase die Vorfrucht, die den Boden auflockerte für die gotische Hauptsaat.

Die byzantinische und die französische Einströmung kamen nicht nur aus verschiedenen Himmelsrichtungen, sehr verschieden war auch die Art ihrer Ausbreitung. Die französische erscheint im Gefolge der Architektur und bohrt sich ein in wenigen, scharf begrenzten Kanälen. Wo sie Halt macht, entstehen Enklaven, die von ihrer Umgebung sehr bestimmt sich abheben. In mehreren Fällen sind wir sogar imstande, die französischen Vorbilder genau zu bestimmen. Viel schwerer ist es, die Einwirkung des Byzantinismus anschaulich zu erfassen. Er wurde nicht von den deutschen Künstlern in seiner Heimat aufgesucht, sondern kam, getragen vom Handels- und Pilgerverkehr, und verbreitete sich in vielen feinen und deshalb heute schwer noch faßbaren Adern netzförmig über das ganze Land. Dies hatte schon in der Karolingerzeit begonnen. Es gab wohl keinen größeren Kirchenschatz, in dem sich nicht eine Anzahl byzantinischer Importen aus vielen Jahrhunderten abgelagert hätte. So verbreitet dadurch die Bekanntschaft war, war sie doch einseitig. Denn was nach Deutschland kam, waren nur Werke der Klein-kunst: Elfenbeintafeln, Miniaturen, allerlei Kunstgewerbliches; neben wenigen guten Stücken meistens Durchschnittsware; ältere und jüngere Stilepochen willkürlich durcheinandergeworfen. Daß es auch eine byzantinische Monumentalkunst gab, war durch Reisende im allgemeinen bekannt, den deutschen Künstlern ist sie doch nur ausnahmsweise, nur denen, die einer Pilgerfahrt sich anschlossen, zu Gesicht gekommen, und noch seltener war zu einem gründlichen Eindringen in ihr Wesen Zeit und Gelegenheit gegeben. Der Kreuzzug Barbarossas und das darauf folgende Menschenalter lebhaften Verkehrs mit dem Heiligen Lande — der seinen Weg allerdings häufiger über Italien als über Konstantinopel nahm — haben das Interesse an der byzantinisch-orientalischen Welt, auch der künstlerischen, zweifellos gesteigert, dennoch ist die gleichzeitig einsetzende byzantinische Strömung nicht allein und nicht am meisten auf diese äußere Anregung zurückzuführen. Das Entscheidende war doch die von innen heraus veränderte Disposition der deutschen Kunst selbst. Sie sah in der byzantinischen jetzt Eigenschaften, für die sie bis dahin blind gewesen war. Solange sie selbst allein im Ornamentalen lebte, hatte sie auch von jener nichts anderes zu lernen gewußt. Jetzt verlangte sie nach Aufschlüssen über die menschliche Gestalt. Und sie fand darin, so wie die Byzantiner sie gaben, mit erstaunten Augen eine Schönheit, Würde und unverjährt Vornehmheit, die ihr eine Offenbarung waren. Wir sagten es schon: es war der antike Rest im Byzantinismus, den die Lebenswärme des Nordens nun aus seiner formel-

haften Erstarrung aufweckte. Am meisten überrascht dabei das instinktive Erraten des monumentalen Urwesens dieser Formen. Es sagt uns, daß aus dem eigenen Leben der deutschen Kunst ein Drang nach Monumentalität sich emporringen wollte, der begierig alles ihm Verwandte an sich zog. Es sagt uns ferner, daß es sich überhaupt nicht um Abschriften, sondern um Umsetzungen handelte, von Kleinkunst in Großkunst, von Flachzeichnung in Plastik, wobei notwendig die eigene gestaltende Phantasie des Künstlers in Tätigkeit trat. Oft aber kamen nicht einmal bestimmte einzelne Vorbilder in Frage, sondern nur eine Synthese von Erinnerungsbildern. Die Forschung kann dann meistens nicht mehr als den fremden Einschlag im ganzen herausfühlen; ihn genau zu berechnen, ist ihr versagt.

Zum Schluß möge noch eine allgemeine Bemerkung Platz finden. Es ist nicht zu leugnen, daß der breite Raum, den die kunstgeschichtliche Forschung der Ermittlung von »Einflüssen« anweist, zu einer Überschätzung derselben führen kann. Immer soll man unterscheiden, ob der empfangende Teil ihnen gegenüber sich als Nachahmer oder als Schüler verhält. Der Nachahmer bleibt stets kleiner als sein Vorbild, der Schüler kann dem Lehrer ebenbürtig werden und selbst ihn überwachsen. Ob die Deutschen des 13. Jahrhunderts gegenüber den Byzantinern und Franzosen Schüler oder Nachahmer waren, kann keinen Augenblick zweifelhaft sein. Sie sahen weder in der byzantinischen noch in der französischen Kunst ein Dogma, ein System, dem sie sich unterwerfen wollten, sondern nur einzelne überlegene Eigenschaften, die sie ihnen abzugewinnen sich zutrauten. Es gibt Freunde unserer alten Kunst, deren volkliches Selbstbewußtsein mehr empfindlich als fest und klar ist und deshalb zu sehr verkehrten Urteilen führt. Sie sind immer geneigt — wie auch in unserem Fall —, am liebsten den fremden Einfluß zu leugnen, oder, wenn sie dies nicht können, ihn für eine Minderung des nationalen Wesens und somit ein Unglück zu erklären. Die deutsche Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts hat es aber glänzend bewiesen, daß im rechten Sinne von Fremden lernen die eigenen Kräfte befreien und erhöhen heißt. Was sie lernte und zu lernen dringend nötig hatte, war die Form. Was sie mit der erworbenen Formensprache ausdrückte, war ihr eigenes Seelenleben und war reicher, tiefer, persönlicher, als was ihre Lehrer zu bieten hatten. Das Verhältnis ist dasselbe wie bei den Dichtern des Zeitalters. Daß Wolfram von Eschenbach, um den größten zu nennen, viel von den Franzosen gelernt hat, räumen wir willig ein; aber in der Tiefe des Gedankens und Breite und Kraft der Anschauung überragt er sie alle. Unter den deutschen Bildhauern ist wohl keiner, der in der Klarheit und geistreichen Eleganz des Vortrages den Franzosen so nahe kommt, wie unter den Dichtern Gottfried von Straßburg; mit Wolfram geistesverwandt ist unter ihnen mehr als einer. Läge nicht

über ihnen der Schleier der Anonymität, so wäre ihr Ruhm in unserem Volke viel verbreiteter, als es leider der Fall ist.

DIE DENKMÄLER.

Für das vorangehende Buch wurde von der Gruppierung nach Landschaften abgesehen, für das gegenwärtige hat sie größere Bedeutung. Doch ist das nicht der einzige in Betracht kommende Gesichtspunkt. Wenigstens an einem Beispiel möchten wir zeigen, wie nicht sowohl eine Schule als ein bestimmtes gegenständliches Thema unter den sich kreuzenden Stileinflüssen sich abwandelte. Wir wählen dazu die Darstellung des Kruzifixus.

Man braucht dies Thema nur zu berühren, um von den eigentümlichen Schwierigkeiten betroffen zu sein, die der christlich-mittelalterlichen Kunst die ihr gegebenen Stoffe bereiten konnten. Ihr ganzes Dasein, wir wissen es, war an die Religion gebunden; wie weit aber war deren Gehalt für die Kunst darstellbar? Am vollkommensten ist es zu allen Zeiten in den Gattungen geglückt, in deren Wesen selbst es liegt, daß das Stoffliche hinter der Form zurücktritt: in der Baukunst und in der Musik. In der Bildkunst dagegen, einerlei, ob es sich um eine male-rische oder plastische Bildform handelt, bleibt notwendig eine Menge Stofflichkeit übrig, die nur religiös, nicht künstlerisch gerechtfertigt ist, in der also der Stoff nie ganz von der Form bezwungen werden kann. Wir haben es in einem früheren Abschnitte gesehen (S. 192), daß das zentrale Dogma vom Kreuzestod Christi der altchristlichen Kunst ein halbes Jahrtausend lang undarstellbar erschienen war; erst die nordischen Menschen, die sinnlich gröber und zugleich der abstrakten Betrachtung geneigter waren, verstanden sich dazu. Muß man es aber nicht ein tragi-sches Verhängnis nennen, daß eben dieser Gegenstand fast der einzige, jedenfalls der ohne Vergleich am häufigsten sich anbietende, im ganzen christlichen Bilderkreise war, der die Darstellung des menschlichen Körpers in seiner vollen Wirklichkeit, das heißt nackt, gestaltete? Nicht das Leben in seiner Gesundheit, Freiheit und tätigen Kraft war zu schildern, sondern eine verrenkte Gebundenheit und ein qualvolles Sterben. Es wurde von der Kunst verlangt, daß sie den natürlichen Menschen zum Schaudern brachte, um den religiösen auf einem außerhalb aller Kunst liegenden Punkte erquickern zu können. Wir müssen die Bedrängnis dieser Lage ganz durchgedacht haben, dann werden wir bereitwillig ver-ehren, was trotz alledem die Kunst unserer Epoche dem fürchterlichen Gegenstände abzugewinnen vermocht hat.

Was zunächst ins Auge fällt, ist auch hier der siegreich sich aus-breitende Zug zum Monumentalen. Er äußert sich nicht nur als Steige-rung des Maßstabes zur Lebensgröße, zuweilen selbst darüber hinaus,

sondern noch mehr in der Schaffung einer festen Beziehung zur Architektur. Fremde Einflüsse haben dabei wahrscheinlich keine, zum mindesten nicht die maßgebende Rolle gespielt. In unserem Denkmälervorrat gehen die Monumentalkruzifixe nicht über das 12. Jahrhundert zurück. Eine große Vermehrung bemerken wir von 1200 ab. Es wird keine zu gewagte Annahme sein, daß für die Kirchengebäude der spätromanischen und frühgotischen Zeit, bis zu den Dorfkirchen hinab, der Besitz eines solchen eine allgemeine Forderung geworden war. Leider ist die ursprüngliche Aufstellung nur selten gewahrt geblieben und dadurch die beabsichtigte Verbindung mit der Architektur verdunkelt. Soviel wir sehen, handelte es sich immer um denselben Architekturort: die Öffnung des Triumphbogens über dem Choreingang. Hier steht auf einem quer durch den Raum gespannten Balken der Gekreuzigte, und neben ihm, tiefer, die Gestalten der Mutter und des Lieblingsjüngers. Kruzifixe, die den Kopf nicht nach rechts, das heißt der Mutter zu, sondern geradeaus wandten — wie es bei den dem 12. Jahrhundert angehörenden Stücken immer der Fall ist —, sind isoliert zu denken und werden dann in der Regel im Bogen hängend, ohne Balken, angeordnet gewesen sein. Die Kreuzgruppe, das ikonographische Gegenstück zu der Gruppe des Weltenrichters mit Maria und dem Täufer, war in der Malerei und der kunstgewerblichen Kleinplastik längst in Übung, bevor das 13. Jahrhundert den Schritt tat, sie der Monumentalplastik zuzueignen — eine, wo nicht ikonographisch, so doch künstlerisch sehr neue und ersichtlich bedeutungsvolle Aufgabe. Die archäologische Kennzeichenlehre sieht den Hauptunterschied in der Stellung der Füße: ob nebeneinander und also zweimal genagelt oder ob übereinandergelegt und mit einem einzigen, beide Füße durchdringenden Nagel ans Holz geheftet. Diese zweite Fassung, wie wir vorläufig anmerken wollen, begann gegen 1220 um sich zu greifen. Im Zusammenhang mit einer Reihe anderer Merkmale betrachtet, ist der Unterschied in der Tat bedeutend und ein Symptom tiefen, künstlerischen wie religiösen Stimmungswandels. Der Typus der Triumphkreuze des 12. Jahrhunderts (Abb. 419—422), vorbereitet in der Kleinkunst des 11., hatte den Gekreuzigten als Sieger über den Tod gegeben, aber nicht freudig, sondern in einer strengen und düsteren Erhabenheit. Der Körper ist wohl an das Kreuz genagelt, aber keineswegs hängt er an ihm; er steht, regungs- und ausdruckslos. Absolute Symmetrie beherrscht die Haltung, eine einzige gerade Linie geht senkrecht von dem mit offenen Augen geradeaus schauenden Haupt bis zu den auf dem Trittbrett aufsetzenden Füßen; eine zweite, wagerechte, durch Arme und Schultern. Obgleich nicht der Tod dargestellt ist, ist doch alles Leben gleichsam zur Architektur erstarrt. Primitiv ist diese Darstellung aber nicht; sie geht in sehr bewußter Weise auf eine bestimmte Wirkung aus; die ottonischen Elfenbeinschnitzer und Goldschmiede hatten schon bewegtere

Linien gekannt. Der um die Wende des 12. Jahrhunderts einsetzende Umschwung entspringt einer Forderung nicht so sehr des künstlerischen als des religiösen Gefühls; dasselbe ist pathetischer und subjektiver geworden; das Mitleid wird angerufen, und darum kann sich die Darstellung der sinnfälligen Wiedergabe des körperlichen Leidens nicht länger entziehen. Die Füße des Gekreuzigten werden nicht mehr durch ein Trittbrett gestützt; folgerichtig sinkt der Körper unter seiner Schwere herab, die Arme treten in eine schräge Lage, der Kopf neigt sich vornüber, die Knie schieben sich vor. — Das Beispiel Abb. 421 stammt aus einer westfälischen Dorfkirche. Eine rauhe, ungeschlachte Arbeit, aber von fast erschreckender Stärke des Ausdrucks. In aller Schmach der Entblößung ist dem trotzig Dulder die Krone noch geblieben. Dieser Christus scheint ein Heerkönig der alten Sage zu sein; ein germanischer Prometheus; mit dem sanften Jüngling der Katakomben hat er nicht das geringste mehr zu tun. — Neben diesem nach seinem Ursprung deutschen und nach seinem künstlerischen Wesen plastischen Typus kam ein zweiter in Aufnahme, der durch byzantinische Miniaturmalerei und Kleinplastik vermittelt wurde und auch in Deutschland häufiger in diesen Gattungen anzutreffen ist als in der Monumentalplastik, wenn er auch in dieser nicht ganz fehlt. Das Wesentliche bei diesem Typus ist, daß er die Symmetrie aufgibt. Wir sehen einen Körper, den das Leben verlassen hat. Da aber den Füßen das herkömmliche Trittbrett nicht genommen ist, fällt der Leichnam nicht senkrecht, sondern biegt sich seitwärts aus, und zwar immer nach der rechten Seite, derselben, der der Kopf folgt. Kein Lebender könnte diese Verrenkung der Wirbelsäule ertragen. Die rein byzantinische Fassung lehrt die Miniatur auf Abb. 340 kennen. Bei dem künstlerisch bedeutendsten Beispiel aus der Großplastik, dem um 1220 entstandenen kolossalen Triumphkreuz des Halberstädter Doms (samt dem Balken aus dem romanischen Dom in den gotischen übertragen), liegt ein genauer Anschluß an den byzantinischen Typus nicht einmal vor (Abb. 433). Abgewonnen ist ihm die mit der Neigung des Hauptes korrespondierende Schwingung der rechten Hüfte, aber diese asymmetrischen Momente treten in bemerkenswerter Mäßigung auf. Der Heiland ist nicht tot, er ist nur müde; die Arme haben an der Last nicht mitzutragen: als wäre es freiwillig, sind sie ausgestreckt mit einer Gebärde milden Erbarmens. An Stelle des Fußbretts ist der besiegte Drache getreten und damit das peinliche Nagelmotiv umgangen, sodann gewonnen für das Aufsetzen der Füße ein feiner und lebendiger Kontrast. Wir brauchen die Analyse nicht ins einzelne fortzusetzen, um erkennbar zu machen, um wieviel differenzierter und zusammengesetzter, mit der früheren Epoche verglichen, die Ausdrucksmittel geworden sind. Hierzu ein Interesse an der Körperform, das einen großen Schritt nach vorwärts bedeutet. Es ist vielleicht das erste Mal, daß das Verhältnis der Knochen zu den Weich-

teilen — man vergleiche besonders die Bildung des Brustkorbes mit dem starren, sozusagen ornamentalen Schematismus der älteren Darstellungen — plastisch richtig gesehen ist. — Der vierte Typus ist nun der mit den übereinandergelegten, von einem einzigen Nagel durchbohrten Füßen. Er ist die abendländische Umbildung des byzantinischen. Zeit und Ort der Entstehung sind noch nicht ermittelt, wenn auch einige Wahrscheinlichkeit für die Priorität Frankreichs geltend gemacht werden kann. Von 1220 ab ist er sowohl in Deutschland als Frankreich und England nachweisbar und hat alle älteren Typen schnell zurückgedrängt. Das bekannteste Exemplar ist das der Klosterkirche zu Wechselburg in Obersachsen (Abb. 435). Theologische Gründe für die Neuerung sind nicht zu finden, sie muß als ein rein künstlerischer Gedanke angesprochen werden. Er hat eine zusammenhängende Reihe von Veränderungen im Aufbau des Ganzen im Gefolge. Die Absicht war, von der geschwungenen Linie der byzantinischen Fassung ausgehend, die Kontrastierung der beiden Körperhälften noch schärfer durchzuführen, und zwar, woran man den Ursprung aus der plastischen Vorstellung erkennt, nicht nur für den frontal gesehenen Umriß, sondern auch für die Lagerung der Glieder nach der Tiefe. Das zurückliegende linke Bein wird gewissermaßen zum Standbein, das im Knie vorgestreckte rechte zum Spielbein gemacht. Ungleiche Senkung des Lendenschurzes verstärkt diesen Eindruck. Die Schultern bleiben in der Höhe der Kreuzesmitte, der Kopf ist entschieden nach rechts gewandt, aber nur wenig gesenkt; er trägt zum ersten Male die Dornenkrone; die Augen, im Gegensatze zur byzantinischen Fassung, sind noch offen. Wenn somit die äußeren Momente der physischen Pein noch erhöht sind, spricht aus der Gesamterscheinung doch vielmehr ein siegendes, freudiges Überwinden. So sind denn auch Maria und Johannes über den bitteren Jammer, den sie in Halberstadt ausdrückten, emporgehoben zu feierlicher Betrachtung in edel beherrschter Gebärde. Die Körperbildung zeigt zwar in Einzelheiten auffallend realistische Momente, z. B. in den hervortretenden Adern an den Armen und Füßen des Gekreuzigten, ja selbst an der wohlgeformten Hand Marias (Abb. 434); im ganzen fehlt ihr doch das zaghaft-ernste Naturgefühl, das uns am Halberstädter überrascht hat, sie ist schematischer, ausgeschriebener, im formalistischen Sinne gewiß auch schöner. Eine kühle Idealität ist die Grundstimmung. Und dieser entspricht es, daß die Andacht des Betrachters beim Bilde des Leidens nicht festgehalten wird; wohlersonnenes symbolisches Beiwerk leitet vom sinnlichen Eindruck zum Gedankenhaften hinüber, zur Meditation über das Erlösungswerk in seinen weltumspannenden Zusammenhängen. Der Buchmalerei und wahrscheinlich auch der Wandmalerei war diese theologische Konstruktion längst bekannt, neu ist ihre Einführung in die Großplastik. Der am Fuße des Kreuzes liegende, halb sich aufrichtende Greis ist der Vater der Menschen, Adam, der für seine

von ihm mit der Erbsünde belasteten Nachkommen das aus der Nagelwunde herabträufelnde Blut im Abendmahlskelch auffängt; neben ihm, von Maria und Johannes niedergetreten, die allegorischen Gestalten des Judentums und Heidentums; am Kopfbalken des Kreuzes die Halbfigur Gottvaters mit der Taube; an den Enden des Querbalkens Engel, die durchbohrten Hände des Heilandes betrachtend. — Über den Formcharakter der Wechselburger Gruppe werden wir an späterer Stelle noch manches mehr zu sagen haben. Hier genüge der Rückweis auf den westfälischen Kruzifixus (Abb. 421). Der Zeitunterschied beträgt vielleicht nicht mehr als 80 Jahre. Aber wie groß ist der Wandel im künstlerischen Bewußtsein! Offenbar ist das neue Ideal, das in spezifischem Sinne ein Schönheitsideal ist, nicht unter dem grauen nordischen Himmel geboren; in irgend einer Weise hat die Antike hier eingewirkt. Aber wie? Direkt gewiß nicht. Wenn wir auf die Vermittlung von Byzanz raten, so ist dies eben nur Raten, wirklich nahe verwandte Vorbilder lassen sich nicht nachweisen, und es muß für die Umgestaltung durch den deutschen Meister unter allen Umständen ein größerer Spielraum angesetzt werden. Von französischer Seite, vermutlich durch eine längere Kette vom Mittellgliedern, ist das Motiv im ganzen gekommen, aber in der Formauffassung läßt sich nichts Französisches erkennen.

Das Wechselburger Motiv (aber nicht der Wechselburger Stil!) hat zwischen Elbe und Weser zahlreiche Seitenstücke, von denen das späteste (um 1275 entstanden) und künstlerisch bedeutendste das des Naumburger Domes ist (Abb. 489). Über dem völlig veränderten Stimmungsgehalt übersieht man leicht, daß die Konturlinien gleichwohl mit denen des Wechselburger Kreuzes sich vollkommen decken. Der Unterschied liegt in der inneren Form: ihrer größeren plastischen Wucht, ihrem ungeschminkten Wirklichkeitssinn, ihrem verstärkten Volumen, das das Körpergewicht schwerer macht und damit viel mehr wieder den Eindruck des Hängens als des Schwebens hervorruft. Auf einer künstlerisch zwar unendlich höheren Stufe ist derselbe echt deutsche Grundton wiedergefunden, der uns rau und primitivistisch aus dem Kruzifix der westfälischen Dorfkirche des 12. Jahrhunderts erklingen war. Das symbolische Beiwerk ist verschwunden, die Stellung im architektonischen Raum von der verklärenden Höhe des Triumphbogens in die Lettnertür, für den Beschauer in greifbare Nähe herabgedrückt. Und so sind auch die Assistenzfiguren in ihrer Schmerzbedrängnis auf das irdische Niveau gestellt; ihr Pathos steigert sich zu greller Heftigkeit, selbst ihre Gewandung ist gleichsam schmerzgerissen (Abb. 488). — Die Naumburger Kreuzgruppe hat manche Nachzügler, aber keine Weiterentwicklung gefunden. Was an der Jahrhundertwende folgt, ist wieder ein ganz neuer Typus, und erst dieser ist französisch.

Unter den vielen und vielartigen Zeugnissen der Verfeinerung und

Erwärmung des Seelenlebens im staufischen Zeitalter hat die Geschichte des Kruzifixus ihren besonderen Wert. Es wäre lohnend, in demselben Sinne die Geschichte der Madonnendarstellung zu verfolgen. Allein ohne ein großes Anschauungsmaterial und eine sehr in Einzelheiten eingehende Analyse ließe es sich nicht durchführen, weshalb wir darauf — ungern — verzichten.

Um die Entwicklung des monumentalen Stils weiter zu verfolgen, müssen wir zunächst die äußeren Bedingungen für die Verbindung der Plastik mit dem Bauwerk kennenlernen. Als ein wesentlicher Unterschied stellt es sich dabei heraus, ob es sich um Innen- oder Außenarchitektur handelt. Der romanische und der gotische Stil haben ihre Stellung dazu sehr verschieden eingenommen. Das Kirchengebäude des hochgotischen Stils, um dies vorgreifend zu bemerken, verzichtet für die Ausschmückung seines Innenraumes auf die monumentale Plastik fast überall; der gewaltige Rhythmus seiner Pfeiler und Rippen verursacht gleichsam ein so starkes Geräusch, daß der feinere Klang der plastischen Linien davon verschlungen werden würde. Die gotische Monumentalplastik sucht deshalb ihren Platz vornehmlich am Außenbau. Schon im 13. Jahrhundert ist das Auftreten einer monumentalen Steinplastik in systematischer Verbindung mit der Architektur, gleichviel ob diese gotisch oder romanisch stilisiert sei, ein Anzeichen für französischen Einfluß. Den deutschen Anschauungen kommt es entgegen, daß sie auch in den Innenraum eindringt (z. B. in Straßburg, Bamberg, Naumburg), aber eine rechte Heimat findet sie hier nie. Umgekehrt war im romanischen Stil die Domäne der Plastik eben die Innenarchitektur. Von der liturgischen Einrichtung ausgehend, sucht sie dieselbe einheitlich zu gruppieren und mit der dekorativen Malerei und den Linien der Architektur in ein großes Zusammenspiel zu vereinigen. Wir haben viel damit verloren, daß uns von diesen Kompositionen in Gänze nichts geblieben ist. Sie gehen aus von der Verschiebung des Chorgestühls in den Raum der Vierung. Es selbst wird, nach den wenigen erhaltenen romanischen Exemplaren zu urteilen, noch nicht für figürliches Schnitzwerk in Anspruch genommen; eindrucksvoll gestaltet sich aber die steinerne Wand, die in etwa doppelter Mannshöhe diesen vorderen Chorraum gegen die Flügel des Querschiffs abschließt, durch die Verkleidung mit Reliefbildern. Ferner haben sich aus dieser Zeit die ersten Kanzeln* erhalten. Für den Altar war die Zeit zu wirkungsvollem Aufbau noch nicht gekommen. Die Kreuzgruppe kennen wir schon**. Reliefs von Engeln an den Zwickeln der Langhausarkaden haben sich einige Male erhalten. Auch die Stifterdenkmäler

* In Wechselburg (Abb. 440) und Goslar (Neuwerkskirche); hier ursprünglich in Verbindung mit der Lettnerwand, in Bücken einem Vierungspfeiler angegliedert.

** Vollständige Beispiele: Dom zu Halberstadt, Stiftskirche zu Bücken, Schottenkirche zu Regensburg, Dom zu Ratzeburg. Stücke aus aufgelösten Gruppen in Menge.

verfolgen außer ihrem nächsten Zweck den andern, den Kirchenraum zu schmücken. Ihr Platz war auf der Hauptachse des Langhauses. — Der bildnerische Stoff dieser vorgotischen Innendekoration ist nicht Stein, sondern Stuck, Holz und Metall. Nach ihrem stilistischen Gesetz ist sie die nächste Vorstufe des, wie wir sehen, erst am Außenbau zur Vollendung gelangenden Monumentalstils. Hier liegt die historische Grenze zwischen der byzantinischen und der gotischen Einflußsphäre. Wo der Wurzelzusammenhang mit der Kleinkunst aufhört, da verschwindet auch der byzantinische Stileinfluß.

In relativer Reichhaltigkeit haben sich die Denkmäler der eben beschriebenen Entwicklungsphase nur in Sachsen und Thüringen erhalten. Wir beginnen von hier aus die Betrachtung der landschaftlichen Schulen. — Als Zeugnisse des Suchens nach einer neuen Schönheit, das nur durch die Berührung mit der byzantinischen Formenwelt erklärt werden kann, stehen an der Spitze drei Arbeiten zwischen 1190 und 1210: das Türbogenfeld am nördlichen Seitenschiff von St. Godehard in Hildesheim, die Chorschränken von St. Michael ebenda und die Chorschränken der Liebfrauenkirche in Halberstadt; um 1220 entstand die Kreuzgruppe im Halberstädter Dom; um 1230 der Skulpturenzyklus in Wechselburg; im folgenden Jahrzehnt die herrlichen Grabdenkmäler in Braunschweig, Wechselburg, Pegau. Dies sind die wichtigsten Bildhauerwerke Sachsens aus der Zeit vor der Bekanntschaft mit der französischen Kunst; in ihnen liegt, etwas mehr als 40 Jahre umfassend, eine in sich geschlossene Entwicklung vor, der wir jegliche Beachtung schuldig sind. — Den drei an der Spitze genannten Arbeiten gemeinsam ist die Ausführung in dem bildsamen Stuckmaterial; keine technischen Gewöhnungen der Hand, wie sie bei härterem Stoff nicht zu vermeiden gewesen wären, standen hier dem Eindringen in die neuen Formen im Wege. Daß der Kopf des Salvators auf dem Tympanon von St. Godehard in Hildesheim (Abb. 411) in seiner Anlage byzantinisch ist, kann keinen Augenblick bezweifelt werden; indem aber der sächsische Künstler die ihm aus Elfenbeintafeln wohl bekannten Züge in den fast lebensgroßen Maßstab umzusetzen hatte, regten sich unwillkürlich zugleich Erinnerungen an Formen, die er am lebenden Menschen gesehen hatte, und so entstand mehr als Kopie. — An den Chorschränken von St. Michael ist die Bilderwand durch eine Arkatur in sieben Felder geteilt, in der Mitte einmal Christus, das andere Mal Maria, anschließend die Apostel; die Haltung stehend; charakteristisch der sorgfältig durchgeführte Rhythmus im Wechsel von Seiten- und Vorderansicht. Einen sicheren Anhaltspunkt für die Studien des Künstlers geben die anstatt Ornamentes dienenden Zierarchitekturen über den Bögen und Zwickeln der Arkatur: sie sind stark mit Byzantinismen durchsetzt, die aber selbstverständlich nicht aus der Anschauung wirklicher Architektur, sondern aus der Kleinkunst herkommen. Schwerer

ist das Maß des byzantinischen Einflusses bei den Figuren zu bestimmen, ganz fehlen kann er auch hier nicht; der Kopf der Jungfrau sieht sehr deutsch aus. — Im Aufbau nahe verwandt, aber reifer in der plastischen Form und monumentaler gefühlt sind die Schranken von Halberstadt (Abb. 429, 430). Der kunstgewerbliche Überfluß des Ornaments ist weise beschränkt. Die Figuren, gegenständlich dieselben wie in St. Michael, sind sitzend gegeben. Um feierliche Reihen, wie sie in früheren Jahrhunderten, besonders in den Apsidenmalereien, so oft gesehen werden, handelte es sich nicht. Der Liebfrauenmeister ist Charakteristiker. Er sucht jeder seiner vierzehn Figuren so viel Abwechslung in Haltung, Gebärde, Kopftypus abzugewinnen, als es ohne Gleichgewichtsstörung möglich ist, und eine jede verdient einzeln betrachtet zu werden, um die Fülle der Erfindung zu würdigen. Den Ausdruck des Nachsinnens hat er mit Feinheit variiert, durch ein leises Tasten nach den Büchern oder eine bedeutsame Handbewegung unterstützt, niemals aber den Grundton der Gelassenheit durchbrochen. Nicht Herr geworden ist er der Schwierigkeiten, die ein frontales Sitzbild im Relief bei der Darstellung der Extremitäten hinsichtlich ihrer räumlichen Lagerung mit sich bringt, und vielleicht ist er ihrer auch nicht recht sich bewußt gewesen. Für die Köpfe müssen ihm byzantinische Vorbilder aus guter, das heißt früher, Zeit zur Verfügung gestanden haben; noch lehrreicher ist (Adolph Goldschmidt hat den Vergleich durchgeführt), was auf diesem Wege für den Gewandstil gewonnen wurde. Da von nun ab die Gewandung ein Hauptteil der künstlerischen Aufgabe des Plastikers wurde und der sächsischen Schule das Verdienst zukommt, ihre Bedeutung früher als irgendeine andere erfaßt zu haben, möchten wir eine kurze Erörterung der allgemeinen Bedingungen des Gewandstils hier einzuschalten nicht für überflüssig halten.

Das Gewand ist der flüssige und veränderliche Begleiter der festen Körperform. Durch Fall, Zug und Stoß wird es in Bewegung gesetzt, aus dem Widerstand aber, den es am Körper findet, entstehen Biegungen, Knickungen, Spannungen und Stauungen. Das Gewand hat also eine doppelte Funktion: es verrät in wechselnder Weise die Lagerung und Gestalt der von ihm verhüllten Glieder, und es führt zugleich sein eigenes Leben in dem linearen Zuge der Falten, den plastischen Hebungen und Senkungen, dem Licht- und Schattenwechsel. Die Plastik des Mittelalters wäre übel daran gewesen, wenn sie nicht für ihre Idealgestalten den weiten, faltenreichen Gewandtypus der Antike sich als kostbare Erbschaft bewahrt hätte. Doch auch in den Aufgaben, die Anschluß an die Wirklichkeit mit sich brachten, war das 13. Jahrhundert durch seine Tracht, nicht nur die der Frauen, sondern auch der Männer, sehr bevorzugt vor den späteren Jahrhunderten mit ihren enger dem Körper sich anschließenden und darum plastisch undankbaren Kleidermoden. Wie un-

plastisch noch die Bildhauerkunst bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts dachte, wird nirgends deutlicher als eben in der Gewandbehandlung. Das Kausalverhältnis zwischen der festen Körperform und der Flüssigkeit des Faltenwerks war ihr verborgen. Sie gab das Gewand als eine unbestimmte Masse, auf deren Flächen sie nach ungefähr, ohne Nachdenken über die physikalischen Möglichkeiten, Linienzüge als Furchen eingrub oder als Rippen auftrug, Linienzüge, die Falten bedeuteten, aber nicht wirklich Falten waren. Hier regiert allein der spielende ornamentale Trieb, nicht die plastische Anschauung. Die Malerei konnte ohne gar zu auffallende Verstöße mit ihrem konventionellen Motivenschatz allenfalls haushalten, in der Übertragung auf die Plastik wurde es eine kindische Notlüge. Wenn wir die Proben in Abb. 409, 416, 423 dem mit Halberstadt einsetzenden sächsischen Gewandstil gegenüberstellen, wird es ganz klar, daß es sich wirklich um Erlernung einer neuen Sprache handelte, wie wir andererseits begreifen, daß sie nicht an einem Tage erlernt werden konnte. Offenbar hält dieser neue Stil bei schärferer Prüfung nicht ganz, was er auf den ersten Blick zu versprechen schien. Wir entdecken in den Faltenzügen immer mehr Wendungen, Windungen und Gruppierungen, die so nicht möglich sind. Es ist klar: die alte Freude an der bewegten Linie und ihrem Eigenwert hat hier neuen Wind in ihre Segel bekommen, die den byzantinischen, in letzter Instanz antiken, Vorbildern abgewonnenen Formeln wuchern selbständig weiter, werden gehäuft und vervielfältigt als Selbstzweck. Einfach unter den Begriff des Mißverständnisses werden wir diese Abweichungen von dem wahren Sinn der Vorbilder nicht stellen dürfen, das Anderssein lag schon in der ersten Intention. Es wurde für das Eigenleben der Gewandung eine Selbständigkeit proklamiert, auf die die deutsch-mittelalterliche Plastik auch in ihren späteren Phasen nie verzichtet hat und die ihr ganz unentbehrlich blieb, nachdem ihr durch ihre Gebundenheit an die kirchliche Sitte die ungehemmte Darstellung des menschlichen Körpers ein für allemal versagt war.

Höchst interessant ist es nun, zu beobachten, wie der im Spätromanismus latente, hie und da aber zutage tretende Zug zum Barocken — wir haben ihn schon in der Architektur kennengelernt — gleichsam nur darauf gewartet hatte, mit der neuen Richtung des Gewandstils eine Verbindung einzugehen. Am schnellsten war dafür die Malerei gewonnen. Ein frühes Beispiel mit gesicherter Datierung (1211—17) ist der Psalter des Landgrafen von Thüringen Abb. 340, ein spätes und ausschweifendes die Goslarer Wandmalerei Abb. 367. In der Plastik ist diese Stilnuance am ausgeprägtesten durch eine Reihe von Grabmälern aus den 30er Jahren vertreten: eine Äbtissin in Quedlinburg, Markgraf Dedo und Frau in Wechselburg, Graf Wiprecht von Groitzsch in Pegau, vor allem das Doppelgrab Heinrichs des Löwen und der Herzogin Mathilde im Dom zu Braunschweig (Abb. 444—446). Das letztere ist ein vortreffliches

Beispiel, um unsere weiter oben ausgesprochenen Sätze über das Verhältnis von Körper und Gewand zu illustrieren. Auf den ersten Blick sogleich macht sich der innere Zwiespalt bemerklich, durch die sehr vollkommene artistische Durchbildung noch unterstrichen. Tiefe Ruhe in der Haltung des Körpers*, heftige Unruhe im Wurf des Gewands. Woher der Anstoß kommt, ist nicht zu erkennen; es ist, als ob das Gewand durch eine in ihm wohnende Kraft sich selbst in Bewegung setze. Diese Schwingungen, Brechungen, Überschneidungen, Hebungen und Senkungen der Falten sind ein Schauspiel für sich; im Grunde noch immer die altgermanische, abstrakte Linienkunst, nur daß sie jetzt mit den Mitteln des plastischen Realismus vorgetragen wird, mit sorgfältiger Überlegung der Licht- und Schattenwirkungen und mit subtiler Eingänglichkeit der Meißelführung. Die Umwelt, in der dies entstanden ist, ist die Malerei. Wie denn überhaupt die Großplastik in ihren Anfängen bei der Malerei, die ihr im Monumentalen weit vorausgeeilt war, reichliche Anleihen gemacht hat.

Auf eine andere Linie künstlerischer Absichten führt die Wechselburger Kreuzgruppe (Abb. 435). Ihre Gewandbehandlung gibt im Reichtum der Zerteilung dem Braunschweiger Denkmal nichts nach, aber sie ist gar nicht malerisch empfunden. Mit bedächtiger Klugheit sind die Stauungen und Spannungen vor allem darauf angelegt, den Verlauf der Glieder ins klare zu stellen: der rechte Arm Gottvaters, beide Unterarme des Jüngers, die Beine Adams, das leichte, aber für die Einsicht in den Bau so wichtige Durchscheinen der Knie Marias. Unplastische Nebenabsichten, wie sie sonst der Schule eigen sind, fehlen gänzlich, und nur die im Verhältnis zum überlebensgroßen Maßstab zu große Zierlichkeit schwächt einigermaßen den monumentalen Eindruck. — Von einer andern Hand sind die Steinfiguren an der Lettnerwand, mit der ursprünglich auch die (jetzt beiseite gestellte) Kanzel verbunden war. Auf den Reiz ornamentalen Beiwerks verzichtet sie, die Plastik hat in ihr allein das Wort. Wir geben in Abb. 440 den die Mitte einnehmenden sitzenden Salvator. Der Vergleich mit den Halberstädter Aposteln liegt nahe, zumal da auch das durch die Bewegung des rechten Armes hervorgerufene Mantelmotiv (aus dem byzantinischen Motivenschatz) dort vorkommt, dieser Vergleich aber erweist eine erheblich verschiedene Behandlung. Sie ist größer, wuchtiger, tadello in der plastischen Gesinnung. Der Kopf (dem der von St. Godehard in Hildesheim gegenüberzustellen wäre) gibt den byzantinischen Typus kraftvoll verdeutscht. Dieser treffliche, die Wirklichkeit groß und frei ansehende Künstler befand sich schon auf mehr als halbem Wege zu dem Ziel, das nachmals in Naumburg erreicht wurde.

* Von der früheren Unsicherheit zwischen Stehen und Liegen hat sich der Künstler noch nicht freigemacht, seine Absicht war aber doch wohl, den Eindruck des Liegens überwiegen zu lassen. Man erkennt das erst in der Seitenansicht. Die vom Photographen gewählte Ansicht senkrecht von oben macht den Zwiespalt mit Übertreibung deutlich.

Sicher stellt unser Denkmälervorrat nur einen Bruchteil der wirklichen Produktion dar, aber wir dürfen wohl glauben, daß wir, wenn nicht alle, so doch mehrere Höhepunkte der Entwicklung in der Tat aus ihm kennenlernen. Die Schnelligkeit in ihrem Tempo war nur bei einer großen und zusammenhängenden Tätigkeit möglich. Die Beschäftigung mit den durch Byzanz angeregten Formproblemen gab ihr die vor den übrigen deutschen Schulen sie auszeichnende Einheit. Aus ihrer geschlossenen Masse springen nun zwei Gruppen heraus, die in ihrem stilistischen Wesen nicht oder nur halb zu ihr gehören. Dies sind die Skulpturen der berühmten Goldenen Pforte zu Freiberg im Erzgebirge und die wenig beachteten, im Grunde auch wenig anziehenden, historisch nichtsdestoweniger bemerkenswerten im Dom zu Magdeburg. Unter sich verschieden genug, haben sie doch einen gemeinsamen Grund zu ihrer Sonderstellung: sie sind von der französischen Strömung getroffen. Diese breitet sich nicht, wie die byzantinische, diffus aus, sondern bleibt vorerst auf wenige Punkte isoliert. Sie ist durch die Architekturbewegung ins Land gebracht, sie arbeitet in Stein und schmückt den Außenbau, während die sächsisch-byzantinische Richtung, wie sich gezeigt hat, wesentlich mit der Innendekoration beschäftigt war.

Die Unternehmung in Magdeburg kam nicht zur Vollendung. Ihre Fragmente wurden später im zweiten Stockwerk des Chors verteilt (Abb. 216). Nach der überzeugenden Hypothese von Adolph Goldschmidt waren sie für ein Portal bestimmt, das verkürzt, im übrigen aber genau, eine Nachahmung des Hauptportals der Notre-Dame in Paris hätte werden sollen. Die Skulpturen waren zum größeren Teil in der Werkstatt fertiggestellt, es wird gegen 1220 gewesen sein, als die Ausführung des Portals aufgegeben wurde. Wie das Stilgesetz der Gotik es will, sind sie in ihrer ganzen Erscheinung so eng an den vorausgesetzten architektonischen Rahmen gebunden, daß die Ortsveränderung durchaus eine Entstellung wurde. Indes, auch dieses in Abzug gebracht, zeigen sie ihren Autor als einen Mann, der aus Frankreich als ein steifer, auf sein Erlerntes stolzer Nachtreter zurückkam. Eine so weitgehende Entfremdung von der heimischen Tradition findet man nicht wieder.

Sehr etwas anderes bedeutete der französische Einfluß im erzgebirgischen Freiberg (Abb. 436—439). Daß sich neben ihm ein starkes deutsches Element erhielt, ist noch nicht das Wichtigste, sondern daß es eine echte Synthese war, was hier zustande kam. An ihrer Lebendigkeit und Einheitlichkeit können wir ermessen, daß hier ein bei vielseitiger Empfänglichkeit doch vollkräftig individueller Geist am Werke war. Vom Standpunkte der Architektur aus haben wir dies schon gewürdigt. Dieselbe ist in ihrer Gesamterscheinung (Abb. 286), trotz offenkundiger Benutzung französischer Anregungen, doch unfranzösisch, in wichtigen Punkten selbst antifranzösisch. In der Plastik ist es nicht anders. Beginnen wir, Ererbtes

und Hinzuerworbenes zu sondern, so zeigt sich: französisch sind die aus der allgemeinen Idee des Statuenportals sich ergebenden Folgerungen und die zyklische Zusammenordnung der Gegenstände (eine Zusammenziehung des großen, an den französischen Kathedralen auf drei Portale verteilten Programms); deutsch, man darf bestimmter sagen: mittelsächsisch, speziell auf die Halberstädter Skulpturen als Schulboden hinweisend, ist der Formengeist. Fortgesetztes Studium der byzantinischen Elfenbeinreliefs und Miteinfluß der zeitgenössischen Malerei* sind wahrscheinlich, während dem persönlichen Geschmack des Meisters die weichen, vollen, etwas nach dem Süßen hin idealisierten Kopftypen und der kurze, aber geschmeidige Wuchs, der auf den gleichen Grundton gestimmte Körper angehören. Der Eindruck, den ein feinfühligler Kunstforscher der älteren Generation, Karl Schnaase, von ihm hatte, daß er das in der romanischen Überlieferung liegende antike Element mit frischerem Geist und größerer Zuneigung und Wärme als seine Zeit- und Kunstgenossen ausgebildet habe, enthält einen unleugbaren Wahrheitskern, wenn auch die Erklärung aus vermuteten Studien an den Antiken Italiens in eine falsche Richtung greift. Die Kunst von Byzanz war die wahre Quelle dieser Protorenaissancestimmung. Am weitesten auf unberührte Probleme hin wagt sie sich vor in den kleinen Figuren am äußersten Bogenlauf. Sie stellen die zum Jüngsten Gerichte (welches selbst nicht geschildert wird) Auferstehenden dar (Abb. 437, 439). Mit der Wiedergabe dieses Momentes in der Malerei, der sie bis dahin vorbehalten gewesen war, besteht nur eine äußerliche, stoffliche Ähnlichkeit. Hier soll nicht mehr Andeutung, sondern Anschauung gegeben werden. Das Herausklettern aus den Särgen und Abstreifen der Leichentücher führt nicht nur zu den mannigfaltigsten, ungewohntesten und schwierigsten Bewegungsmotiven, sondern auch zu ganzer oder fast ganzer Nacktheit, und wir können keinen Augenblick im Zweifel sein, daß eben dieses Ergebnis mit unverhelter Künstlerfreude begrüßt wurde. Säkulare Vorurteile scheinen gefallen. Das wahre Thema sind nicht die Schrecken des Gerichtes, sondern es ist das Lob der unschuldigen Schönheit des Menschenleibes**. Die Motive ähneln, ohne jedoch jemals genau kopiert zu sein, den gleichen Darstellungen am südlichen Portalbau der Kathedrale von Chartres. Ob nun Erinnerungen an diese benutzt sind oder vielleicht eine gemeinschaftliche Quelle, die dann nur in der byzantinischen Kunst gesucht werden könnte, unbestreitbar hat der Freiburger das Lebendige, das er darstellt, wirklich gefühlt. Hier gewahren wir, auf einen kurzen Moment vorausgeahnt,

* A. Goldschmidt verweist speziell auf die in Durchzeichnungen überlieferten Deckenmalereien in der Halberstädter Liebfrauenkirche.

** Ein durch seine naturalistischen Anklänge merkwürdiger, als Ganzes doch recht gröblicher Versuch aus derselben Zeit und Gegend das Figürchen der Eva an einem Pfeilerkapitell des Chorumgangs in Magdeburg.

die Synthese von Antike und Natur, die, in welcher Zeit immer sie auftreten mag, nach ihrem Wesen Renaissance ist. Unter den geistesgeschichtlichen Dokumenten des 13. Jahrhunderts gehört diesen kleinen Figuren ein beachtlicher Platz. — Wie gern wüßten wir nun noch, wieviel von französischer Kunst unser Meister wirklich gekannt hat. Es ist die Meinung ausgesprochen worden, daß die Quelle seiner Kenntnis die Magdeburger Werkstatt gewesen sei. Nun wußte er aber sicher mehr, als der dortige Bestand heute aufweist, und um dieses Mehr zu erklären, wurde zur Hypothese gegriffen, der Magdeburger Meister habe aus Frankreich ein umfangreiches Skizzenbuch mitgebracht, aus dem der Freiburger sich belehrte. Doch eine recht bedenkliche Hilfskonstruktion. Es erscheint auch sehr fraglich, ob jemand, ohne über Sachsen hinausgekommen zu sein, es zu einer so wirkungssicheren und delikaten Behandlung des Steins bringen konnte. Nehmen wir hinzu, was schon die architektonische Anordnung zu erwägen gab, so scheint es uns nicht anders möglich: er muß doch in Frankreich gewesen sein. Daß im stilistischen Einzelausdruck nichts Französisches ist, wird dadurch um so bedeutsamer. So mechanisch regulieren sich die Schulbeziehungen doch nicht, als ob ein Aufenthalt in Frankreich bei einem deutschen Künstler jedesmal einen totalen inneren Umschwung herbeigeführt haben müßte. Der Freiburger war, wie uns scheint, ein vielgewandter Mann, der auch Frankreich gesehen hat, in freier Wahl sich manches von dort aneignete, in der Hauptsache sein volkliches und persönliches Wesen aber behauptet hat. Dem Meister der Wechselburger Kreuzigung steht er in vielen Zügen nahe; zu glauben, daß es sich um eine und dieselbe Person handle, können wir uns nicht entschließen.

Hier brechen wir vorläufig ab. Die weiteren Staffeln auf dem Wege zur französischen Stilrichtung, wie sie in den jüngern Wechselburger und den Naumburger Skulpturen vorliegen, werden zweckmäßiger in einem späteren Zusammenhange zu schildern sein.

Der Zusammenhang der Entwicklung des monumentalen Stils mit dem Vordringen der gotischen Architektur ist klar. Ein genauer Parallelismus bestand gleichwohl nicht. Wandernde deutsche Bauleute waren länger als ein Menschenalter schon in Frankreich ein und aus gegangen, bevor die ersten Bildhauer sich zum gleichen entschlossen. Man sieht daraus, wieviel innere Hemmungen und Dumpfheit sie zu überwinden hatten, bis ihr Auge fähig wurde, den Sinn der französischen Offenbarung zu verstehen. Etwas dem Übergangsstil der Architektur Entsprechendes ist nur in Sachsen zu finden, in Westdeutschland nicht, oder höchstens in ganz schwachen, tastenden Ansätzen. Der große Aufschwung kommt erst auf der Entwicklungsstufe, die derjenigen analog ist, die wir in der Architektur die zweite Rezeptionsstufe genannt

haben: Um 1230 tritt eine Generation von Bildhauern auf, die in das Wesen der französischen Kunst tief eingedrungen sind, keineswegs aber sich an sie verloren geben; ihren Werken eignet, wie den Bauwerken derselben Stufe, ein höchst persönlicher Geist, und dieser ist nicht zu verstehen ohne den volklichen Untergrund, aus dem er hervorstach. Auch die am meisten französisch anklingenden Arbeiten würden, wenn sie in Frankreich stünden, dort sogleich als unfranzösisch erkannt werden. Es wird keine Überschätzung sein, zu sagen, daß die besten dieser Epoche den besten französischen ebenbürtig waren und in der Prägekraft des persönlichen Stils über sie hinauswuchsen. Überlegen, und zwar sehr beträchtlich, wie wir nicht verschweigen dürfen, war Frankreich in dem Umfang der Produktion und allen aus einem so großen Schulbetrieb sich ergebenden Vorteilen. Deutschland konnte es auf dieser Stufe noch nicht erreichen, daß für den kirchlichen Monumentalbau der Besitz eines reichgegliederten Zyklus monumentaler Plastik eine Selbstverständlichkeit wurde. Um nur an ein paar Beispielen von Rang die Probe zu machen: der Dom von Limburg und die Elisabethkirche in Marburg verzichteten auf die Plastik ganz; die Marienkirche in Gelnhausen hat ein paar im Vergleich mit ihrer Architektur altertümlich unbeholfene Tympanonreliefs, die Liebfrauenkirche in Trier ein stattliches Statuenportal, aber doch nicht mehr. Für die im Bestande des 13. Jahrhunderts eine so große Rolle spielenden Zisterzienserkirchen ist der Ausfall eine Folge der Ordensregel; die Kölner Schule hatte diese Entschuldigung nicht. So war es eine Frage des Zufalls, ob an diesem oder jenem Orte so viel bildhauerische Kräfte vereinigt werden konnten, als nötig waren, ein monumentales Programm durchzuführen. Mancher tüchtige Bildhauer mag aus Frankreich zurückgekehrt sein, der dann in der Heimat keine Verwendung finden konnte. Auch dürfen wir uns denken, daß an mehreren Orten Unternehmungen eingeleitet wurden, die vor der Zeit abgebrochen werden mußten. Dieser Fall konnte in Magdeburg nachgewiesen werden; er ist nicht der einzige seiner Art gewesen, wie manche hie und da in Vereinzelung erhalten gebliebene Arbeiten es zeigen.

Drei Werkstätten nehmen durch Umfang wie durch Wert ihrer Hervorbringungen eine überragende Stellung ein: die in Straßburg, Bamberg und Naumburg. Unter sich stehen sie in keinem Zusammenhang, aber sie atmen dieselbe Lebensluft.

Wir beginnen die Betrachtung mit dem Dom zu Bamberg, weil hier dem Auftreten des in Frankreich gebildeten Meisters ein älterer, der von der Gotik noch nichts wußte, vorausging. Sein Werk sind die Propheten- und Apostelreliefs an den Brüstungswänden des Georgenchors (Abb. 459—463). Der Eindruck, den sie hervorrufen, ist einer der stärksten, die man von mittelalterlicher Plastik haben kann, dabei nehmen sie in ihrer stilistischen Physiognomie eine von allem, was wir sonst in Deutsch-

land kennen, abgesonderte Stellung ein. Die mit den üblichen Mitteln der Stilvergleichung angestregten Versuche, ihnen das Geheimnis ihrer Vorfahren zu entreißen, sind erfolglos geblieben; nur auf allgemeine Möglichkeiten, Wandmalerei * wie Kleinkunst in Metall, byzantinische vor allem, kann vermutungsweise hingewiesen werden. Je schärfer man dem Meister des Georgenchors ins Gesicht sieht, um so bestimmter wird der Eindruck: er war ein Individuum. Und zwar eines von scharf zugespitzter Originalität und vehementer Stoßkraft.

Betrachten wir sein Werk. Gegenständlich bewegt es sich auf gewohnten Bahnen. Chorschranken mit Apostelbildern haben sich in mehreren sächsischen Kirchen (Hildesheim, Halberstadt, Hamersleben) erhalten, und wahrscheinlich hat es ihrer noch viele gegeben. Von dem in Sachsen Üblichen unterscheidet sich die Bamberger Darstellung durch die Anordnung in Paaren. Doch ist auch dies noch nichts Besonderes, da es sich auf zahlreichen Werken der Kleinkunst bis in die frühchristliche Zeit zurückverfolgen läßt. Aus dem persönlichen Temperament unseres Künstlers kommt die Zuspitzung der *santa conversazione* (dieser Vergleich rührt vom Dänen Julius Lange her) zur dramatischen Handlung. »Vom ruhigen Betrachten, von gelassener Zwiesprache gehen wir alle Grade seelischer Erregung hindurch bis zum rechthaberischen Wortstreit und leidenschaftlichen Überzeugungskampfe. Der eine hört sinnend zu, der andere ist entrüstet. Mit beweglichem Spiel der Hände dringt dieser auf seinen Gegner ein, jener wehrt Einwand und Gegengrund lebhaft von sich ab. Aug' in Auge wird mit ganzer Seele gestritten.« (Weese.) Über welches theologische Thema? Das wird nicht gesagt, ein rein menschlich-künstlerisches Interesse wirkt sich hier aus. Früher als in dem geisterbefreienden staufischen Zeitalter war dies nicht möglich. Der Streit der Meinungen wird uns vorgetragen als Ausfluß der Vielheit der Charaktere. In diesem Sinne werden die Apostel- und Prophetenreihe zunächst als Ganzes einander gegenübergestellt: jene in der Durchführung des Disputes zurückhaltender, in der Haltung würdevoller, physiognomisch maßvoll differenziert; diese urwüchsig, hemmungslos, in den Köpfen von ganz erstaunlicher Mannigfaltigkeit und bis zum Bizarren gehender Kühnheit nicht nur des momentanen Ausdrucks, sondern auch der Grundform. Hier ist schlechthin nichts zur Gewohnheit Erstarrtes, alles lebendigste Eingebung des Augenblicks. Wenn sonst die Standfiguren dieser Zeit, wo sie zu Reihen geordnet werden, an Monotonie der unteren Extremitäten leiden und die lebhaftere Gestikulation dem Oberkörper überlassen, so ist an den Bamberger Gestalten der ganze Körper in Bewegung, in die

* Dieser wohlbegründete Hinweis W. Vöges gilt für die werdende Großplastik generell. Ich füge eine Einzelbeobachtung aus der Bamberger Apostelreihe hinzu: das Übergreifen der Figuren über den tektonischen Rahmen. In der Wandmalerei kommt das sehr häufig vor, Beispiele Abb. 366—369.

Charakterschilderung hineingezogen. Mit dem anatomischen Gefüge wird dabei rücksichtslos genug umgesprungen, Verrenkungen, Überdrehungen werden nicht gescheut, wenn nur der stürmische Ausdruckswille sich ausleben darf. Vor allem ist eine Intensität des Blickes erreicht, wie ihn die Kunst noch nicht gekannt hatte. Sie liegt in der organisch richtigen Auffassung des Auges in seinem Verhältnis zur Muskulatur des Gesichtes und zur Haltung von Kopf und Hals und ist dadurch auch nach dem Verblassen der Bemalung noch immer wirksam. Wie ausdrucksreich ist dann die Gewandung. Sie ist stoffreich und wird mit Anstand getragen bei den Aposteln. Bei den Propheten ist sie knapper, straff angezogen, läßt gelegentlich einen Unterschenkel, einen Arm und selbst die Brust nackt hervortreten. Die Richtungslinien der in scharfen Graten gezeichneten Faltenzüge sind schlecht motiviert, sie gehen ihre eigenen, physikalisch nicht sehr glaublichen Wege, in ihnen herrscht der ornamentale Geist der älteren Kunst, jetzt aber nicht mehr als Selbstzweck, sondern als Element der Charakteristik. Die Mannigfaltigkeit, von der wir oben sprachen, liegt nun aber nicht sowohl in der Gesichtsform (die sich vielmehr mit wenigen Ausnahmen gleichbleibt), als in der Variation des mimischen Ausdrucks. Und so sind auch die Körper alle in den gleichen rechteckigen Hauptumriß eingeschrieben. Unendlich ist aber die Mannigfaltigkeit der inneren Form. — Ohne Frage hat der Hauptmeister Gehilfen gehabt und ihnen einen gewissen Spielraum gelassen, anders sind die Unterschiede des Formgefühls und des Temperaments nicht zu erklären. Am weitesten entfernt sich von ihm das nicht zur Reihe gehörende Verkündigungsrelief (Abb. 462). Es ist zuzugeben, daß manches an ihm schwächer ist. Und doch kann man auch in artistisch höher entwickelten Epochen lange suchen, bis man etwas dem vornehmen Umriß und der Seelenschönheit dieser mit Recht eine Krone tragenden Maria Gleichwertiges wiederfindet.

Die Zeitbestimmung steht auf schwankendem Boden. Unter Abwägung aller Bedingungen gewinnt man für sie als wahrscheinlichstes das Jahrzehnt zwischen der Mitte der 20er und der Mitte der 30er Jahre. Somit wären die Bildwerke des Georgenchors Zeitgenossen der Wechselburger und Freiberger. Auf der sächsischen Folie zeichnet sich die Sonderart des Bambergers in verschärfter Deutlichkeit ab. Beide Teile haben, mittelbar oder unmittelbar, Byzantinisches auf sich wirken lassen, aber wie gänzlich verschieden ist, was sie aus diesem Sammelbecken herausgeschöpft und wie sie es für ihren Bedarf interpretiert haben. Auf einer Entwicklungsstufe, wie sie im 13. Jahrhundert erreicht ist, hat die Forschung nach »Einflüssen« nur sehr beschränkten Wert; unendlich mehr als sie bedeutet die künstlerische Individualität. Die Heftigkeit, mit welcher der Bamberger die seinige sich aussprechen läßt, ist es schließlich am meisten, die ihn so einzigartig erscheinen macht. Zwischen den Gegen-

sätzen der Kategorien Form und Ausdruck geht zu aller Zeit der klippenreiche Weg der deutschen Kunst. Den Sachsen war das größte Anliegen die Belebung und Veredelung der Form; dem Bamberger war sie für sich nichts, der Ausdruck alles. Er ist der jüngere und stärkere Bruder des 200 Jahre vor ihm liegenden Meisters der Hildesheimer Türen. Ihn unter die Naturalisten zu stellen, ist grundfalsch. Er hat nicht die Natur als Gegebenes hingenommen, um es künstlerisch zu klären und zu formen, sondern er fängt bei sich selbst an; aus dem tiefsten Grunde seiner Persönlichkeit, nicht aus der Erfahrung, sind seine Menschen emporgestiegen. Er ist Schöpfer, nicht Gestalter. Daher sind die Dissonanzen, an denen seine Kunst so reich ist, nicht als Mängel anzusehen, sondern als sehr positive Werte, ein Hauptmittel seines ungestümen Ausdruckswillens. Wo aber die Dissonanz das stilbildende Prinzip wird, da wird der Stil — den Begriff ganz allgemein und unhistorisch gefaßt — barock*. In diesem Sinne haben wir den Pulsschlag einer barocken Ader in der deutschen Kunst unserer Epoche schon öfters wahrgenommen, und wenn wir zur Malerei kommen, werden wir ihn wieder fühlen. Die ganze deutsche Kunst verläuft ja unter der Gegenwirkung eines klassischen und eines barocken Pols; das Barocke ist aber das eigentlichst Deutsche in ihr. In diesem Sinn dürfen wir den Meister des Bamberger Georgenchors den ersten ganz deutschen Künstler unserer Geschichte nennen.

Es war aber dafür gesorgt, daß der Zug zum Barocken für jetzt noch nicht die Oberhand gewann. Der Lauf der Dinge nahm gegen ihn Partei. In Bamberg wie überall in Deutschland. Der vielleicht nur wenige Jahre nach dem Ausscheiden des Georgenchormeisters mit der dritten Bauhütte hinzugewanderte Führer der jüngeren Werkstatt war mit in Frankreich erworbenen Anschauungen gesättigt. Er kam aus Reims. Dort hatte er mehrere Jahre, vielleicht ein Jahrzehnt, mitgearbeitet**. Ohne ein Studienmaterial von Zeichnungen und kleinen Modellen in Wachs oder Ton ist seine Tätigkeit in Bamberg nicht zu denken, die Hauptsache war doch, daß sehr feste und deutliche Erinnerungsbilder in seinem Kopfe Wohnung genommen hatten. Als er Reims verließ, war dort die Kathedrale noch nicht vollendet, aber schon stand ein ganzes Heer von Statuen fertig an seinem Platze. Sie sind nicht einheitlichen Stils, mehrere Werkstätten mit abweichenden Richtungen hatten seit einem Menschenalter an ihnen gearbeitet. Diesen mannigfaltigen Eindrücken gab sich nun der Deutsche nicht wahllos hin,

* Man beachte den Fortschritt zum Barocken auch in der Umrahmung der Schrankenreliefs: an der Südseite ruhige Rundbögen, an der Nordseite geschlängelte Kleeblattbögen.

** Andere Landsleute mögen neben ihm gearbeitet haben. Ein französischer Forscher glaubte (vor dem Kriege!) an mehreren Reimser Statuen »evidente Germanismen« zu erkennen. Dasselbe ist an der Architektur beobachtet worden.

sondern sortierte sie nach persönlichen und somit deutsch bedingten Bedürfnissen. Mit den Gestalten seiner eigenen Phantasie verschwisterte sich am engsten eine kleine, von der Masse der Reimser Plastik sich absondernde Gruppe. Sie trug ausgesprochen antikes Gepräge: ein Hauptbeispiel jener der Frühgotik teils vorausgehenden, teils noch in sie hineinragenden, sprungweise im ganzen Abendlande die Runde machenden Renaissancetendenz, die unsere Aufmerksamkeit schon öfters angezogen hat. Kein Zweifel und für die alte Römerstadt Reims, die noch heute stattliche antike Reste bewahrt, auch kein Wunder: jene Werkstatt hat Statuen aus dem ersten Jahrhundert der Kaiserzeit vor Augen gehabt, mit dem hellen Kunstverstande des 13. Jahrhunderts ihre Formensprache studiert, einige wohl geradezu kopiert. Sie stehen an der Kathedrale zerstreut und verlieren sich in der gotischen Masse. Wenn der Bamberger an Reims zurückdachte, erschienen sie ihm als das Beste. Er urteilte dabei schwerlich rein aus persönlichem Geschmack. Näher liegt, zu glauben, daß er schon aus Deutschland die Stimmung dafür mitgebracht habe. Was ihn dort die eine oder andere altbyzantinische Arbeit dunkel hatte ahnen lassen, sah er hier in weit vollkommenerer Gestalt. Aber man lebt nicht an einem Mittelpunkt der aufblühenden gotischen Kunst, bloß um die Antike zu entdecken. Es läßt sich bis ins einzelne genau nachweisen, wie er auch mit Formen neuester französischer Prägung enge Freundschaft geschlossen hatte. Nicht ganz so deutlich, aber bei genauerem Zusehen nicht zu verkennen ist dann das Dritte, das Fortwirken gewisser ihm im Blute sitzender deutscher Neigungen.

So verwickelt, man sieht es ihm auf den ersten Blick nicht an, ist das Gespinst des jüngeren Bamberger Stils — das adäquate Produkt der staufischen Weltlage mit ihrem weitgespannten geistigen Horizont.

Wir werden die Arbeiten der Werkstatt nicht einzeln durchgehen können, nur diejenigen nennen, für die der Obermeister unmittelbar verantwortlich ist (das Wort Eigenhändigkeit muß vorsichtig gebraucht werden). Nach ihrer Formengattung sind sie Statuen. Ein Neues in der Stellung des künstlerischen Problems von durchgreifender Bedeutung. Die romanische Plastik war Innenraumplastik und an die Wandfläche gebunden gewesen; auch die Portalplastik war über das Tympanonrelief nicht hinausgegangen, und dieses war Nachfolger eines Gemäldes. Die gotische Plastik aber lebt in der freien Luft und ist Statue. Dies auch unterscheidet in Bamberg von vornherein die ältere und die jüngere Werkstatt: jene fand ihren Platz an den Chorschränken und an einem Portaltympanon (Gnadenpforte), diese schuf nur Standbilder. Zum Unglück wissen wir nicht, für welchen Architekturort die letzteren bestimmt waren. Das Programm kam nicht zur Ausführung, aus nicht erratbaren Gründen. Schließlich wurden sie zusammenhangslos und

nicht einmal in gleicher Höhe über die Pfeiler eines Seitenschiffs, des nördlichen, zerstreut, ein anderer Teil ziemlich unpassend am Außenbau untergebracht. Es ist seltsam und betrübend, zu sehen, wie der Meister ein Bildwerk nach dem andern schuf, sicher mit einem festen Plan im Kopfe, und doch den Platz am Bauwerk, für den sie bestimmt waren, nicht erlangen konnte. Ist er darüber weggestorben? Oder hat er im Unmut den Ort verlassen?

Zu genauerer Betrachtung wählen wir zunächst die zwei im Seitenschiff, übrigens in einiger Entfernung voneinander, aufgestellten weiblichen Figuren, eine Matrone und eine Jugendliche (Abb. 465, 466). In jener sah man früher, planlos ratend, eine Sibylle, in dieser die Jungfrau Maria, obgleich sie ohne die typischen Bezeichnungen ist, besonders auch das Kind ihr fehlt. Nachdem nun die stilistische Abhängigkeit von Reims erkannt ist, wird auf diesem Umwege auch der Gegenstand klar: Maria und Elisabeth sind gemeint. Miteinander verbunden, wie sie in Reims es sind und irgendwie auch in Bamberg es hätten sein sollen, ergeben sie die Szene der Heimsuchung, die Begegnung der zwei sich als Mütter erkennenden, die heilige Größe ihrer Söhne vorausahnenden Frauen. Ein Moment dramatischer Spannung, von der aber nichts zum Ausdruck kommt. Unser Meister hat lediglich zwei Statuen geben wollen, weiter nichts, und hat die dieser Gattung zukommende Handlungslosigkeit und Abgeschlossenheit uneingeschränkt für seine Gestalten in Anspruch genommen; auch wenn sie nebeneinander ständen, würden sie isoliert sein. Man frage sich, was der Meister des Georgenchors aus dem Thema gemacht hätte, er, in dessen Phantasie aus einer bloß räumlich dekorativen Nebeneinanderstellung dramatische Szenen von höchster Spannkraft sich entwickelten. Der Gegensatz ist so groß, wie er nur sein kann. Man darf ihn aber nicht persönlich fassen. Vielmehr erkennen wir darin in seiner ganzen ursprünglichen Entschiedenheit den Unterschied der Darstellungsgesetze des von alters mit der Malerei eng zusammenhängenden Reliefs und der jungen, im Schatten der Architektur entstandenen statuarischen Kunst. Ihre Abstammung von der Antike, ist das Wort einmal ausgesprochen, bedarf keines weiteren Beweises. Ebenso unverkennbar aber hat sich durch die zweimalige Blutmischung die künstlerische Rasse verändert. Das wird um so fühlbarer, je mehr die allgemeinen Bestimmungen, Motiv, Körperbau und Tracht, unverändert geblieben sind. Der Leser wolle an der Hand der Abbildungen dies ins einzelne nachprüfen (Abb. 464), wir sprechen hier nur vom synthetischen Eindruck. Zuerst die beiden Madonnen: wie ähnlich sind sie sich und doch wie unähnlich. Bei der Reimser ein stilles Insichruhen und eine zarte, frauenhafte Fülle; die Bamberger von höherem Wuchs und festerem Knochenbau, rüstiger, spannkraftiger, im Gesicht voll herber Frische. Und was im Körper von innerer Bewegungslust zurückgehalten wird,

entbindet sich im Gewand mit flimmernder, raschelnder Unruhe, entschieden verwandt, wenn auch ohne Ähnlichkeit der Einzelmotive, dem ornamentalen und barocken Geschmack, den wir an dem Grabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig exemplifizierten. So hat die deutsche Luft das klassische Ideal gewandelt. »Was die Bamberger Madonna schließlich ihrem plastischen Formprinzip nach in stärksten Gegensatz zu der Reimser Figur stellt, der Grund auch, weshalb sie weniger »antikisch« erscheint, ist (in extremer Formulierung), daß der Steinblock den Kontur bestimmt und daß dem Steinblock das Gewand aufgezeichnet bleibt. Das ist noch immer das Formprinzip des romanischen Stils!« (Vöge.) Worin aber, fragen wir schließlich, liegt das Madonnenhafte? Die Antwort wird sein dürfen, daß der Künstler an dieses kaum noch gedacht hat. Wir stehen vor der Tatsache, daß das alte Übergewicht des inhaltlich Bedeutenden über die Form vollkommen zugunsten der letzteren umgeschlagen ist, und sehen darin eine *Signatura temporis* von hoher Denkwürdigkeit. — Keineswegs aber lag es im Wesen unseres Meisters, auf die Schilderung der geistigen Natur seiner Gestalten überhaupt zu verzichten. Das zeigt sich sogleich an der Elisabeth. Die Mutter des Täufers wird selbst zur Prophetin gestempelt, eine hochauferrichtete heroische Gestalt, der Kopf auf dem sehnigen Hals scharf herumgedreht, die hageren Wangen gefurcht, der gespannte Blick seherhaft in die Ferne gerichtet. Hier ist im Vergleich mit dem französischen Original selbständig ein neuer Charakter geschaffen, großartiger und pathetischer, und dementsprechend das plastische Motiv nicht unerheblich umredigiert.

Von den Statuen der Adamsforte sind Petrus und Stephanus Gehilfenarbeiten, während der Meister das kaiserliche Stifterpaar sich selbst vorbehielt. Da Heinrich und Kunigunde zwar auch Heilige, doch als solche jung und zweiten Ranges waren, liegt in ihrer Bevorzugung ausgedrückt, daß sie dem Meister künstlerisch die interessanteren schienen. Vor dem 13. Jahrhundert wäre eine solche Freiheit nicht gewagt worden. An einem andern Ort, in Naumburg, wurde die Aufgabe des Stifterbildes realistisch, als Abbild der Gegenwart, gelöst. Der Bamberger befindet sich auf gleichem Wege, für den er ebenfalls schon in Reims Hinweise fand, aber auf den Zusatz einer idealen Nuance will er nicht ganz verzichten. So wie Kaiser Heinrich trug man an den Höfen des 13. Jahrhunderts den Mantel nicht, es ist ein antiker (wieder durch Reims vermittelt) Wurf darin. Der Kopf (Abb. 473) gibt ein physiognomisches Stimmungsbild, das mehr ist als die vergleichsweise leere Eleganz der Reimser »Vorbilder«. Wer dies konnte, wäre auch imstande gewesen, wirkliche Porträts zu schaffen, hätte die Zeit an solche schon gedacht.

Beinahe noch merkwürdiger, der Intention nach, ist die Annäherung an die Wirklichkeit beim dritten Statuenpaar: Adam und Eva (Abb. 471). Wir haben früher davon gesprochen, daß der durch das Herkommen fest

gebundene mittelalterliche Bilderkreis der Plastik als einzige Gelegenheit zur Darstellung des nackten Körpers den Gekreuzigten ließ. Einen fast verstohlenen Versuch zur Durchbrechung dieser Grenze lernten wir dann in den Auferstehenden der Freiburger Goldenen Pforte kennen. Diese hier sind die ersten Darstellungen des Nackten, ohne Vorgang* und für längere Zeit auch die einzigen. Es ist schwer zu sagen, nach welchem Maßstab man über diesen schlechthin primären Versuch urteilen soll. Die Mängel und Schwächen sind mit Händen zu greifen; von Modellstudium ist nicht die Rede, der Künstler behilft sich mit oberflächlichen Erinnerungsbildern, die Geschlechter werden mit Absicht wenig unterschieden — und doch schwebt über allem ein leises, keusches Ahnen von der Schönheit der Natur.

Die Figuren der Ekklesia und Synagoge stehen zu seiten des (älteren) Fürstenportals (Abb. 283, 469, 470). Wie bei den Figuren der Heimsuchung, sind unter Nichtbeachtung des überlieferten dramatischen Moments (das wir in Straßburg stark betont finden werden) abgeschlossene statuarische Existenzen gegeben, nur kontrastierend in den Charakteren. Mit den gegenständlich entsprechenden Reimser Figuren haben sie keine engere Fühlung; ob sie jene an Schönheitswert überragen, mag man als Geschmacksfrage auf sich beruhen lassen, sicher haben sie die größere Blutwärme. Die Synagoge ist die bekleidete Eva, oder noch richtiger: die Eva die entkleidete Synagoge. Merkwürdig, wieviel unbefangener die erstere ist. Was das feine, durchscheinende, in seinen wenigen Falten mit großem dekorativen Geschmack geordnete Gewand von der Körperform erraten läßt, wieviel reizender, lebenatmender ist es als bei der Gewandlosen. Dieser Künstler sah, was noch niemand vor ihm gesehen hatte, und er wagte sogar, es auszusprechen.

Wir schließen mit dem Reiter hoch am linken Eingang Pfeiler des Georgenchors (Abb. 467, 468). Es ist das eindrucksvollste und populärste unter den Bildwerken des Bamberger Doms, ungerechnet das, nicht minder als bei Adam und Eva, Außerordentliche der Aufgabe: Roß und Reiter rundplastisch und lebensgroß. Seit der Römerzeit war dies technisch und künstlerisch von der monumentalen Plastik das Höchste fordernde Thema in Deutschland nicht mehr versucht worden; das von Karl dem Großen aus Ravenna nach Aachen gebrachte und von den Normannen zerstörte Reiterstandbild Theoderichs war das erste und letzte gewesen, das Deutschland gesehen hatte**. Hier nun bedeutet allerdings die Rundplastik nicht eine volle Freifigur; sie ist, um nicht unter ihrer eigenen Last zusammenzu-

* Auch in Reims kommen Adam und Eva vor — aber bekleidet!

** Deshalb ist Entlehnung aus Südfrankreich, wo an einigen romanischen Kirchenfassaden Reiterbilder vorkommen, behauptet worden. Mir sehr unwahrscheinlich. Der jüngere Bamberger Meister hat nur Nordfrankreich gekannt, und dort ist das Reiterbild unbekannt.

brechen, mit der breiten Pfeilerfläche verklammert, nähert sich also in ihrer Erscheinung dem Relief, welches indessen auch bei freistehenden Reiterdenkmälern, da der Pferdekörper in der Verkürzung unklar wird, nicht viel anders ist. Das Pferd, das übrigens in vielen Einzelheiten gar nicht schlecht beobachtet ist, wollen wir nicht kritisieren. Der Reiter ist unter allem, was zum Vergleich herangezogen werden könnte, die schönste und lebensvollste Verkörperung des idealen Ritters, noch umschwebt von dem romantischen Schimmer der in Wirklichkeit schon abgelaufenen Kreuzfahrerzeit, höfisch wohlerzogen und doch ein Held in dem lässig-vornehmen Sitz, dem frei und stolz getragenen Haupt, dem schmalen Untergesicht, dem willenskräftigen Kinn, dem übermütigen Mund, dem in die Ferne spähenden, von Abenteuern träumenden Blick. Für manche Einzelheiten, zumal die Anlage des Kopfes, sind Erinnerungen an die Königsstatuen in Reims zu Rate gezogen, in der Seelenschilderung geht der Bamberger Reiter über jene ebensoweit hinaus wie die Bamberger Elisabeth über die dortige.

Wir können jetzt im Rückblick das Ergebnis der französischen Erziehung unseres Meisters so zusammenfassen: von ihr hat er die formalen Werte seiner Kunst, in gotisch-antikischer Doppelgestalt; von sich selbst die seelisch-expressiven. Je mehr er im Fortgang seines Werkes auf die letzteren den Akzent legt, um so mehr wendet er sich von den antiken Formeln ab, um so »gotischer« wird er. Darin nimmt er die bald allgemein werdende Wendung der deutschen Bildhauerkunst voraus. Die Beschäftigung mit der reinen Form war eine notwendige Durchgangsphase, darauf tritt das Interesse an der Charakteristik wieder in den Vordergrund. In welchem Sinn und Maß, wird uns Naumburg zeigen.

Zum Schluß möchte es nötig sein, den »Reiter« um seinen Namen zu befragen. Haben wir schon je in einem christlichen Gotteshause einen Reiter gesehen? Er braucht für seine Anwesenheit eine Legitimation. Nun sind in der Tat aus wenig späterer Zeit auch anderswo Reiterbilder vorhanden: am Münster zu Basel aus dem Ende des 13. Jahrhunderts (später umgearbeitet) und im Dom zu Regensburg vom Anfang des 14. Die allgemeine Ähnlichkeit der Anordnung ist nicht gering. Nur sind es in Basel und Regensburg ihrer zwei, symmetrisch aufeinander bezogen, und hier führen sie beidemale denselben Namen. Sie heißen St. Georg und St. Martin. Da nun der Bamberger Reiter am Eingang des Georgenchors steht, ist es keine willkürliche Hypothese — besser begründet jedenfalls als die bisherigen Namengebungen —, auch in ihm einen St. Georg zu vermuten*. Daß er aus Gründen der formalen Symmetrie nach einem Partner verlangt, ist unleugbar; so möchte auch hier ein

* Der Einwand, daß ihm der Drache fehle, ist hinfällig, im 13. Jahrhundert wird er regelmäßig ohne dies Attribut dargestellt, Beispiel aus der Wandmalerei Abb. 363c, aus der Glasmalerei Abb. 385.

St. Martin beabsichtigt gewesen sein, der bekannteste unter den heiligen Reitersmännern. Das Werk des Bamberger Meisters hatte alle Eigenschaften, um unter den Kunstgenossen weithin Ruf zu erlangen. Es ist auffallend, wie im späteren 13. Jahrhundert die Reiterstatuen sich zu mehren beginnen. An der Fassade des Straßburger Münsters standen ihrer vier, die erst in der Französischen Revolution zerstört wurden. Auf dem Marktplatz in Magdeburg wird uns sogar die höchste Überraschung eines freistehenden Reiterdenkmals; wir kommen darauf noch zu sprechen. Nicht übersehen dürfen wir endlich das in der Mitte des Westchors aufgestellte Grabmal des Papstes Clemens II. (vorher Bischof von Bamberg, einer der wenigen deutschen Päpste, die es gegeben hat). Das Grab hat die Form der Tumba. Ihre Wände sind, ganz einzigartig unseres Wissens, mit allegorischen Reliefs geschmückt. Der Umstand, daß es nicht mehr die Originale sind, sondern Kopien aus dem 18. Jahrhundert, hat ihren barocken Stilcharakter nicht erst hervorgerufen, nur ihn gesteigert. Original die Figur des Papstes Abb. 472.

Die Entstehungszeit der Bamberger Skulpturen ist nicht überliefert. Nach sorgfältiger Erwägung aller Begleitumstände läßt sich heute sagen: die ältere Schule begann ihre Tätigkeit näherungsweise um 1220, die jüngere schloß sie ab 1237.

Straßburg (Abb. 449—458). Es handelt sich um die Skulpturen am Querschiff des Münsters. Dasselbe war so wenig wie der Bamberger Dom auf Skulpturenschmuck ursprünglich angelegt. Noch bevor der Bau vollendet war, meldete sich die neue Zeit, etwa in den 20er Jahren, mit dem damals, wie wir sahen, überall in Deutschland auftretenden Verlangen nach Ausstattung mit monumentalem Bildwerk. Das Straßburger Münster ist eine Marienkirche. Am Nordportal kam im Bogenfeld die Anbetung der Könige aus dem Morgenlande, der festlichste Tag in Mariens Erdenleben, am südlichen Doppelportal Mariens Tod, Grablegung, Himmelfahrt und Krönung zur Darstellung. Das Relief des Nordportals ist in der Französischen Revolution zerschlagen worden. Das Südportal besaß außer den Reliefs Freistatuen an den Portalgewänden; übrigens für den Oberrhein kein völlig neues Motiv, da solche vorher schon am Gallusportal des Baseler Münsters, nach südfranzösischen Vorbildern, Verwendung gefunden hatten. Auch sie sind in der Revolution zerstört. Eine Abbildung aus dem 17. Jahrhundert, so oberflächlich sie ist, übermittelt uns doch zwei bedeutsame Merkmale: die Apostelköpfe tragen muschelförmige Nimben — ein byzantinisierendes Motiv; es fehlt die in Nordfrankreich für unentbehrlich gehaltene Baldachinkrönung. Jantzen hat recht, wenn er betont, daß das Portal von der nordfranzösischen Gotik noch unberührt ist; was es an fremdem Zufuß aufgenommen hat, kann nur auf burgundische und in-

direkt auf südfranzösische Quellen zurückgehen, aus denen ja auch die elsässische Architektur dieser Zeit manches geschöpft hat. — Nicht lange aber, so erschien der Mann, an den wir allein denken, wenn von Straßburger Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert die Rede ist. Er gehörte keiner Schule an. Sein Stil ist ein eminent persönlicher. Und zwar ist er das, trotzdem er ebensowohl antikische als gotische Formelemente, darin dem Bamberger gleich, in seine Kunst aufgenommen hat. Wo und in welchem Umfange er die Antike kennengelernt hat, bleibt uns verborgen, wiewohl daß er sie gekannt hat, nicht im geringsten zweifelhaft ist. — Von seinen Reliefs am Südportal sind die zwei kleineren zerstört, vollkommen gut erhalten das im Bogenfeld liegende mit dem Tod der Maria. Die Miniaturmalerei kannte den Gegenstand seit langem, schon bei den Byzantinern; an frühgotischen französischen Kathedralen trat er in die Plastik ein, doch nur als Nebenszene in einem größeren Zyklus; in die Region großplastischer Form hat ihn erst der Straßburger Meister gehoben und sicher hat die Marienverehrung des 13. Jahrhunderts nichts Tieferes, nichts Zarteres mehr geschaffen. Maria liegt tot auf dem Lager; die Legende erzählt, im Augenblick ihres Sterbens habe ein süßer Duft das Haus erfüllt; und wie ein Duft nur umhüllt das Gewand den Körper; der göttliche Sohn ist am Lager erschienen, um die Seele der Toten (nach einer weit in die Zeiten zurückgehenden Vorstellung puppenhaft als kleines Kind dargestellt) an sich zu nehmen; ringsum die Apostel, in Trauergebärden oder auf den erschienenen Heiland hinschauend. Die in der Skulptur einzigartige Anordnung im Beieinander der Gestalten erinnert am meisten an Miniaturen; auch untergegangene Wandgemälde kommen natürlich als Quellen in Betracht. Hier nun findet sich auch einmal, auf einer Miniatur aus Kloster Weingarten (Abb. 327), ein Analogon zu dem neben dem Lager auf der Erde sitzenden Mädchen; daß es auf dem Weingartner Bilde ein Mann, ein Apostel, ist, ändert nichts an der formalen Bedeutung der Figur. Wir meinen nicht gerade, daß der Straßburger Bildhauer die Weingartner Handschrift gesehen habe; aber etwas Ähnliches muß ihm doch bekannt gewesen sein. Sein Eigentum ist die Umsetzung in eine weibliche Figur, mit deren rührender Erscheinung nichts aus dem 13. Jahrhundert sich vergleichen läßt. Dies leitet uns auf den springenden Punkt. So vervollkommenet auch das Formale auf diesem Relief ist: das Hauptanliegen des Künstlers war es nicht, dies war die Darstellung des Seelenlebens. Sie ist von ergreifender Stärke, aber kein greller Ton mischt sich in die feierliche Klage. Und wie dies fast allein durch das Mienenspiel der Köpfe ausgedrückt ist unter sparsamster Zuhilfenahme der Gestikulation, das ist neu. Die ganze ältere Kunst erscheint dagegen unbehilflich. In der Kunst des Straßburger Meisters drückt sich in persönlicher Fassung das Allgemeine aus, das den geschichtlichen Grundwert des 13. Jahrhunderts bestimmt, der Durchbruch des individuellen Seelenlebens nach säkularer Gebundenheit. —

Vergessen wir darüber nicht den Dienst, den ihm für die Formgebung das unbekannt wie in die Hand gespielte antike Material leistete und das besondere Glück, daß es allem Anschein nach aus dem hellenistischen »Barock« stammte, dessen pathetische Stimmung den Wünschen des 13. Jahrhunderts entgegenkam*.

Auf einer anderen Linie stehen des Meisters Standfiguren. In ihnen wirken sich seine Erinnerungen an die französische Frühgotik aus.

Außerhalb der Portalschräge an der Mauer stehen die Figuren der Ekklesia und Synagoge (Abb. 451, 452). Trotz der sie räumlich trennenden Portalbuchten geht zwischen ihnen eine Handlung vor, sind sie durch die vereinheitlichende Wirkung derselben das, was die gleichnamigen Gestalten in Bamberg nicht waren, eine Gruppe. Allein die Straßburger Darstellung kennt noch und erfüllt den ursprünglichen und dramatischen Sinn des Themas: das Streitgespräch zwischen den Personifikationen des Alten und des Neuen Bundes. Es hatte seit Jahrhunderten seinen festen Platz im geistlichen Schauspiel. In der bildenden Kunst, in die es in der Karolingerzeit aufgenommen wurde, blieb es lange auf die Kleinkunst beschränkt. Das 13. Jahrhundert hob es ins Monumentale. Es bedarf einer eindringenden Analyse (wie sie der zu früh verstorbene Karl Franck mit dem Scharfsinn der Liebe angestellt hat), um die große künstlerische Denkarbeit zu durchschauen, die nötig war, damit das statuarische Gesetz so fein und streng erfüllt und zugleich der dramatische Gehalt gerettet werden konnte. Den räumlichen Abstand, der gegeben war, möchte man sich nachträglich nicht kleiner wünschen, auch er war in die Rechnung einbezogen. Die Streitenden sind einander entgegengesprochen; nun das Urteil gesprochen ist, halten sie still; aber die Kampfesworte klingen noch nach. Eine später hinzugefügte Inschrift faßt sie so: über der Ekklesia: »Mit Christi Blut überwind ich dich«; über der Synagoge: »Das selbig Blut erblindet mich.« Wie schön und sprechend die Köpfe sind, die mimische Hauptleistung ist den Körpern im ganzen zugewiesen, ihrer Haltung und Wendung, und dies ist echt plastisch gedacht. Ekklesia stützt sich fest auf den Kreuzstab, den Oberkörper leicht zurückgelehnt, den Kopf vorgebeugt, die Lippen noch in Bewegung, der Blick mit Siegerbewußtsein die

* Schon die von einem anderen, älteren Künstler gearbeiteten Apostelstatuen am Gewände wiesen in diese Richtung. Die allein von ihnen erhalten gebliebenen zwei Köpfe gehen, sei es direkt oder indirekt, unzweideutig auf antike Vorbilder zurück. Nahe verwandte Köpfe fand kürzlich R. Kautzsch unter den Fragmenten eines zerstörten Kirchenportals in Besançon. Die Annahme liegt nahe, daß unser Meister, der Anregung durch den älteren Werkstattgenossen folgend, die damals noch zahlreich vorhandenen antiken Denkmäler in Burgund und Südfrankreich studiert hat. Zu vergleichende Einzelmotive: die unter dünnem gespanntem Gewand durchschimmernden Glieder der toten Maria mit der Berliner Polyhymnia, die Apostelköpfe im Marientod mit Laokoon. Hierauf erst wäre die Berührung mit der nordfranzösischen Gotik, speziell mit der Plastik von Chartres, eingetreten, ohne doch, daß durch sie die hellenistischen Erinnerungen verdrängt worden wären.

Wirkung der Worte verfolgend, die Gesamterscheinung von knapper, scharfer Klarheit. Bei der Synagoge dagegen eine viel kompliziertere Haltung: das Gleichgewicht ist gestört; die Beine verharren noch in der Lage des unmittelbar vorangegangenen Momentes, der Oberkörper wendet sich in die entgegengesetzte Richtung, und der Kopf sinkt; die Gesetzestafeln entgleiten dem schlaff gewordenen linken Arm, der rechte hält kaum noch den zerbrochenen Fahnenstock, die Krone ist gefallen; als Besiegte ist sie dargestellt, aber nicht unwürdig, wie in der derberen, volkstümlicheren Kunst der geistlichen Bühne. Sind die Körper naturwahr? Der Anatom wird ihre Lebensfähigkeit bezweifeln. Aber sicher sind sie aus einer durchaus einheitlichen Vorstellung hervorgegangen: überzarte Gebilde, doch nicht aus weichlichem Stoff; in ihrer binsenschlanken Biegsamkeit spannkraftig wie feiner Stahl; adlig geborene Mädchen vom Scheitel bis zur Zehe. So träumte sich die Zeit die ideale Jungfrau. Man sieht: ein asketisches Ideal ist es nicht mehr. Und so ist auch das Gewand nicht mehr dazu da, den Körper vergessen zu machen. Es liegt über seiner Zartheit wie ein Hauch. Aber ein Geist der Keuschheit und Strenge macht es fest wie einen Panzer. Feine, mit scharfer Bestimmtheit sich abhebende Fältchen folgen der Richtung der Glieder, den Eindruck ihrer Schlankheit noch vermehrend; sie haben nichts von der ornamentalen Selbständigkeit an sich, die wir in der sächsischen und auch noch der Bamberger Schule fanden; sie sind notwendige »tektonische Fältchen«, konstruiert in genauer Überlegung ihres Falles und ihrer Spannung. Zumal das letztere Phänomen hat es unserem Künstler angetan: man sehe die in das Fahnentuch verwickelte Hand der Ekklesia, die weiche Binde über den Augen der Synagoge, den Arm und die Füße der sterbenden Maria.

Der Engelpfeiler (Abb. 453—457). Dies der herkömmliche Name; der Gegenstand ist das Weltgericht. An ihm ist alles neu: tektonisch-dekorativ die Erscheinung eines von oben bis unten mit Statuen besetzten Pfeilers (Abb. 92) und kompositionell die Umsetzung des durch das Herkommen allein gutgeheißenen Flächenbildes (Gemälde oder Relief) in eine Statuengruppe. Die Anordnung ist dabei ein achteckiger, bis zum Gewölbe aufsteigender Freipfeiler, mit vier stärkeren und vier schwächeren Runddiensten besetzt; die letzteren tragen, in drei Zonen übereinander aufgebaut, die Statuen, zusammen also zwölf; schmuckreiche Kapitelle und Konsolen und architektonische Baldachine bezeichnen die Abschnitte. Eine bestimmte Ansichtseite hat nur die oberste (durch ungünstige Beleuchtungsverhältnisse fast unsichtbare) Gruppe mit dem Weltenrichter, für die Auffassung der andern wird der Beschauer im Kreis um den Pfeiler getrieben. In der Haltung der einzelnen Figuren sind die Zonen gegeneinander stark kontrastiert, wodurch das Gruppierungsprinzip sehr verwickelt wird. Starre Hoheit, unabsehbare Heiligkeit herrscht in der obersten Schicht,

symmetrisch ausstrahlende Bewegung in der mittleren mit den Posaunengelnen, eine kreisende Doppelbewegung zuunterst in den Evangelistenfiguren. Ihre übergroße Schlankheit ist Anpassung an die Säulenvorlagen. Die Baldachine mit den unter ihnen liegenden Schatten erzeugen andeutungsweise einen nischenartigen Raum. Die Köpfe der Evangelisten sind im Charakter differenziert, die der Engel atmen eine überweltliche Reinheit, wie sie gewiß immer ersehnt, aber noch niemals mit dem Schein der Wirklichkeit ausgedrückt war.

Die Kunst des Straßburger Ekklesiameisters ist so hoch über ihre Vorstufen hinausgewachsen und so sehr persönlich geworden, daß wir darauf verzichten müssen, sie zu »erklären«. Nur das bringt den Geheimnisvollen unserem Verständnis näher, daß er nicht bloß eine Persönlichkeit war, sondern auch Glied einer Generation; einer, die das Schicksal mit einem Reichtum schöpferischer Kraft begnadet hatte wie bisher keine. Der Straßburger und der Bamberger Meister, so sicher sie voneinander nichts wußten, erklären sich doch wechselseitig: sie atmeten dieselbe geschichtliche Lebensluft. Und dies gilt auch vom dritten führenden Meister dieser Generation, dem Naumburger.

Naumburg (Abb. 477—489). Die Naumburger Skulpturen sind, was den Beginn der Arbeit betrifft, zwanzig Jahre jünger als die der zweiten Bamberger Werkstatt. Dieser Abstand ist bedeutsam. Die fortschreitende Reife der künstlerischen Anschauungen bewirkte, daß der Bildhauer es nicht mehr nötig hatte, seinen Platz in einem schon fertigen Gebäude zu suchen: Bildhauerarbeit und Architektur sind hier von Anfang an in Eins zusammengedacht. Der in Frage kommende Bauteil ist der Westchor. Er wurde dem romanischen Hauptbau nach Abbruch der zu klein gewordenen alten Apsis hinzugefügt in rein frühgotischen Formen. In der Anlage einfach: quadratischer Vorderraum und polygonaler Schluß. Er ist der erste Chor in Deutschland, der von Anfang an auf einen Lettner angelegt war. Für die innere Lebendigkeit dieser Epoche gibt es einen schönen Beweis, wie die von liturgischen Anliegen ausgehende neue Situation sogleich auch künstlerisch in ihrer Besonderheit erfaßt und ausgedeutet wurde. Ein Lettnerchor ist gleichsam an der Kirche eine Kirche für sich, in ihrer Abgeschlossenheit auf beschaulich gesammelte Stimmung hinlenkend und der Konkurrenz mit den andersartigen Formen und dem größeren Maßstab des Schiffs entzogen. In keinem andern räumlichen Medium hätte die feierliche Pracht der monumentalen Dekoration so schön und einheitlich sich auswirken können (Abb. 478). Sie baut sich über den Chorstühlen auf, gewissermaßen als ein steinernes Dorsal: eine zweigeschossige Arkatur, oben durch einen Laufgang von der Wand getrennt. In diese zweite sind die Statuen so eingeordnet, daß auf je drei Bogenöffnungen eine kommt, an der Haupt-

zäsur des Raumes aber eine Gruppe von zweien; im ganzen acht Männer und vier Frauen; auch im Wechsel der Geschlechter ein feststehender Rhythmus. So entsteht ein gar vielstimmiger Zusammenklang der Linien, ein reicher, rhythmischer Wellenschlag, in dem die Statuen gleichsam die Schaumkämme sind. Das ist in neuer Anwendung noch immer das aus der deutsch-romanischen Architektur uns wohlbekannte Kompositionsgesetz. Wie anders wirken dekorativ die Naumburger Statuen als die dichtgedrängten, unrhythmischen Reihen an den französischen Fassaden, und wieviel günstiger für die plastische Darstellung ist diese, die Statuen isolierende Anordnung. Ist doch Isolierung das Wesensprinzip der Plastik. Hier wirkt dasselbe Gefühl, nur umfassender durchgeführt, das wir an der Goldenen Pforte in Freiberg kennengelernt haben, wo es uns eine Überlegenheit über alle französischen Portale zu bewirken schien. Freilich, auch in Deutschland hat das Problem der Vergesellschaftung von Statue mit architektonischen Gliedern niemals wieder eine ähnlich glückliche Lösung gefunden. Sie war auch nur so lange möglich, als ein romanisches, d. h. deutsches, Grundgefühl von den Regeln der französischen Gotik noch nicht zurückgedrängt war. Dann noch eine wichtige Einzelheit: die französischen Statuen sind mit der Säule verwachsen, die Naumburger stehen frei vor ihr. Wieviel günstiger dies für die Entfaltung des Standmotivs ist, braucht nicht bewiesen zu werden.

Was bedeutet nun, um uns der sachlichen Erklärung der Standbilder zuzuwenden, diese Versammlung von acht Männern und vier Frauen, die offenbar Heilige der christlichen Kirche nicht sind? Es sind die Stifter und Wohltäter des Doms, zur einen Hälfte aus dem erloschenen Geschlecht der Eckardiner, zur andern aus dem noch blühenden der Wettiner, dem der Bischof Dietrich, der Erbauer des Westchors, angehörte. Der Ahnenkultus durch die Kunst war in der Gesinnung des 13. Jahrhunderts ein bezeichnender Zug. Regelmäßig nahm er die Form des posthumen Stiftergrabes an. Zuweilen wurden ganze Reihen von Grabmälern auf einmal errichtet; so die Äbtissinnengräber in Quedlinburg; so, nach einer freilich nicht ganz einwandfreien Überlieferung, die (zerstörten) zehn Wettinergräber auf dem Petersberg bei Halle. Wenn also nicht in der Idee, so doch in der Form, war die Naumburger Unternehmung etwas Neues und mußte den Zeitgenossen um so außerordentlicher erscheinen, je fester seit langem die sachlichen Inhalte der kirchlichen Kunst sich fixiert hatten. Noch auffallender wurde das Heraustreten aus dem gewohnten Gleise durch die unumwunden der Zeit und Wirklichkeit entnommene Tracht. Noch nie hatte ein Auge an einem Bildwerk, Grabfiguren ausgenommen, etwas anderes gesehen als eine hieratisch-konventionelle Gewandung, und an den Köpfen etwas anderes als Typen. Selbst in Bamberg war der Reiter, obgleich in Zeittracht gegeben, zum heiligen Reiter, der König zum idealen König gesteigert. Hier in Naumburg ist aber alle

Distanz aufgegeben; thüringische Edelherren und Edelfrauen vom Jahre 1250 sind abgeschildert, genau wie sie lebten und lebten. Ein starker Erdgeruch schwebt um diese Gestalten. Der Historiker zumal hat seine Freude an ihnen. Denn dem international zurechtgemachten romantischen Ideal der Ritterlichkeit, das wir aus der höfischen Dichtung kennen, wird hier ein echterer, der deutschen Wirklichkeit gemäßerer, viel schlichterer, in dieser Schlichtheit aber doch bezwingend vornehmer Habitus gegenübergestellt. Vergleichen wir dazu noch die Charakteristik des typischen Franzosen an der Kathedrale von Reims (Abb. 500). Unser Meister hat sie gekannt; es ist, als ob er bewußt den Gegensatz habe herauskehren wollen. Der Franzose elegant, geschmeidig, verwegen, mit spöttischen Augen und kecker Figur. Der Deutsche schwerfällig, tüchtig, gar nicht auf Repräsentation bedacht, aber sicher in seinem Herrenbewußtsein; neben ihm die junge Markgräfin frauenhaft hoheitsvoll, über den schönen, etwas geistlosen Zügen ein Anflug von träumerischer Wehmut. Beim gegenüberstehenden Paar ein umgekehrter Gegensatz der Stimmungen: die sehr jugendliche Frau mit munteren Augen und lachendem Munde, das Gesicht wie das eines gesunden Landmädchens; der Mann dagegen zusammenfahrend, den Blick betroffen und traurig in die Ferne gerichtet. Setzen wir die Betrachtung bei den Gestalten des Chorschlusses fort, so überrascht uns immer mehr der Ausdruck momentaner, meist schmerzlicher Erregtheit. Man hat nach einer gemeinsamen Ursache gesucht, hat geglaubt, eine dramatische Szene sei dargestellt. Diese Erklärung (der auch der Verfasser früher zuneigte) greift fehl. Die überraschende psychische Bewegtheit hat kein sachliches Motiv, sie ist allein ein künstlerisches Mittel, die Figuren mit Leben zu erfüllen.*

Die Selbstverständlichkeit, mit der die Naumburger Statuen vor uns stehen, kann es übersehen machen, mit welcher staunenswerten Beherrschung hier das Wesensverschiedene zusammengeschlossen ist: Monumentalität, Charakteristik, Dramatik. Die Geschichte der deutschen Plastik hat nur wenige Epochen, in denen sie wahrhaft monumental war. Das Monumentale ist aber am schwersten zu erreichen, wenn es, wie hier in Naumburg, mit dem realistisch Individualisierenden sich vereinigen will. Das erste, als ein der Architektur Verwandtes, fühlt sich zum Abstrakten und Allgemeingültigen hingezogen, das zweite zur Freiheit und Zufälligkeit der Natur. Nur eine ganz große Künstlerschaft vermag zwischen diesen Polen das Gleichgewicht zu finden. »Das Architektonische hat sich wie von selbst in eine höhere Natur verwandelt, und das Natürliche steht da wie eine Architektur.«

Forschen wir den Mitteln nach, mit denen der Meister dies erreichte, so erkennen wir als eines der wesentlichsten die Zurückhaltung, die er

* Zu vergleichen die eingehenden Ausführungen bei Jantzen (1925) und Pinder (1925).

sich in der Entwicklung des Standmotivs auferlegte. Stand- und Spielbein sind unterschieden, doch unter Vermeidung stärkerer Ausladung; die Arme bleiben nahe am Körper, und öfters sind sie sogar in den Mantel eingewickelt; dieser aber fällt so, daß er für den äußeren Umriß der Statue lotrecht-gerade Linien ergibt, sehr im Gegensatze zu dem von der Gotik immer mehr bevorzugten Zickzackkontur. Alle Belebung mußte also durch die Binnenform bewirkt werden und durch die Achsendrehung des Oberkörpers und die Wendung des Halses. Wie war unter solchen Beschränkungen Mannigfaltigkeit der plastischen Charakteristik zu gewinnen? Das große Mittel hierzu ist das Gewand. Begünstigt wurde der Künstler durch einen hochgebildeten Zeitgeschmack im Kostümwesen. Die Mode des 13. Jahrhunderts kam mehr als irgendeine spätere, von der Neuzeit ganz zu schweigen, den Bedürfnissen des Plastikers entgegen. Der einfache, große Schnitt und die schweren, dicken Wollstoffe waren durch die Wirklichkeit gegeben; vom Künstler kommt ihre Ordnung: in wenigen, aber ganz gewaltigen Faltenmotiven; man möchte sagen, der Ernst und Geradsinn, der den sittlichen Charakter ihrer Träger ausmacht, sei auf sie übergegangen. Nach der ornamentalen Selbstgenügsamkeit und dem spielerisch-kleinteiligen Allzuviel in der Gewandbehandlung der unmittelbar vorangehenden Generation ist diese Wendung um so bedeutsamer. Sehr selten wieder hat ein deutscher Künstler die Unarten des deutschen Naturells so fundamental überwunden. Man muß bis zu Dürers Aposteln gehen, um etwas ähnlich groß Gedachtes zu finden. Auch die Franzosen dieser Zeit, durch die unser Meister seinen Weg gefunden hatte, haben seine Höhe nicht erreicht, da sie in dem nationalen Ideal der Eleganz ihre Schranke fanden. — Übrigens sind nicht alle Figuren gleichwertig. Drei von ihnen, Tietmar, Konrad und Regilindis, werden als Arbeiten eines Gehilfen, vielleicht auch Nachfolgers anzusehen sein. Unter den Gewandstatuen verdienen den ersten Preis Gerburg und Gepa. Über der Gestalt der Gerburg liegt eine natürliche Würde und eine ernste Anmut, die uns einen hohen Begriff davon geben, wie sich die staufische Zeit frauenhafte Vornehmheit dachte. Dasselbe Ideal variiert die Figur der Gepa. Von oben bis unten ist sie in ihren Mantel gehüllt. Auf der einen Seite fällt derselbe in drei, nur drei, geraden, lediglich über dem Unterarm ganz leise gebrochenen Riesenfalten, der Schwerkraft folgend, herab; auf der andern ist er mit einer ungesuchten Bewegung aufgerafft, wodurch ein paar flache Querfalten entstehen; die leise Wellenbewegung des Konturs genügt als Kontrast gegen die absolute Senkrechte der andern Seite. Es ist ein Linearstil strengster Art und von ungeheurer Nachdrücklichkeit; auch die Licht- und Schattenwirkung, so stark sie ist, dient nur ihr, sie ist in keiner Weise malerisch. In diesem Mantel nun ist der Körper wie eingemauert, nur die Hände und eine Fußspitze ragen heraus. Und dennoch empfinden wir,

dank der überaus feinen und sicheren Auswägung des leise in den Hüften sich wiegenden Oberkörpers, die Haltung als leicht und anmutig; nichts an ihr bleibt unklar, so viel auch von den Gliedern dem unmittelbaren Anblick entzogen ist. Die Schönheit der zartknochigen, aber nicht mageren Hände überbietet alles, was bis dahin nicht ohne Erfolg schon erstrebt worden war, z. B. am Grabmal Heinrichs des Löwen. Aber ihre Form ist noch nicht das Wichtigste; noch nie war daran gedacht worden, wie es hier geschieht, durch die Hände physiognomisch zu charakterisieren; nur eine sehr erzogene und vornehme Frau wird die an sich gleichgültige Handlung des Blätterns in einem Gebetbuch mit so ausdrucksvoller Grazie verrichten. In der bürgerlich werdenden Kunst der nächstfolgenden Jahrhunderte wird man Hände wie diese nicht wiederfinden.

Nannten wir den Chorraum eine Kirche an der Kirche, so bildet der Lettner ihre Fassade. In der Türrische (nicht mehr oben im Triumphbogen) steht die Kreuzigungsgruppe, an der Brüstung der Sängerbühne läuft ein Reliefstreifen mit je vier Szenen aus der Passionsgeschichte, beginnend mit dem Abendmahl (die beiden letzten Szenen wurden im 17. Jahrhundert zerstört). Der Meister der Naumburger Lettnerreliefs war der größte Dramatiker, den die Bildhauerkunst des deutschen Mittelalters kennt. Die einzelne Szene ist sparsam zusammengesetzt, aber jede Figur ist wichtig für die Handlung, ihre Körperbildung wuchtig im Aufbau und frei in der Bewegung, die Körpertypen und Physiognomien, in großer Lebensnähe gesehen, für unsere Empfindung bäuerisch derb, nur durch die Bedeutung der Handlung in eine höhere Sphäre gehoben. Das Abendmahl zeigt um den Heiland nur fünf Jünger; sie sind ganz dem Behagen des Essens und Trinkens hingegeben; nur einer, der auf dem Eckplatz, ist von einer dunkeln Ahnung ergriffen, er starrt in die Ferne und vergißt es, die Hand aus der Schüssel zu ziehen. Mit eigentümlich abwesendem Blick schaut auch Jesus ins Weite, nicht auf Judas, dem er den Bissen zuschieben muß. Judas empfängt vom Hohenpriester die Silberlinge; nie ist Verschwörung zu lichtscheuer Tat so packend ausgedrückt worden wie in dieser flüsternden Gesellschaft; welch ein genialer dramatischer Zug allein der Gegensatz zwischen dem von Ekel erfaßten Hohenpriester und dem halb verdeckt hinter ihm stehenden, schmeichelnd zuredenden Juden. Bewegung ist auf der dritten Szene, der Gefangennahme; wieder wird man sagen müssen, daß etwas wie dieser Judaskuß in der ganzen Kunst nicht zu finden ist; der vom Schwert Petri getroffene Knecht Malchus ist allein schon als plastisches Motiv eine Erfindung ersten Ranges. Auf der Szene vor Pilatus hat Christus wieder den weltabgewendeten Blick, den wir auf dem Abendmahl sahen. Der Jude, der ihn heranzuführt, ist sehr unparteiisch aufgefaßt; seine Charakteristik ist von einer Gesinnung eingegeben, die Pinder ritterlich nennt. »Diese veredelnde Auffassung des Gegners gemahnt an die tragische

Sympathie, die der Straßburger Synagoge ihre unvergeßliche Vornehmheit verleiht; das ist 13. Jahrhundert! Sehr ein Gegensatz zu der Auffassung der späteren bürgerlichen Zeit.«

Wir wenden uns nun zu der vielerörterten, nicht den Fachmann allein angehenden Frage: war der Meister der Lettnerreliefs derselbe, der die Chorstatuen schuf? oder waren es zwei gesonderte Persönlichkeiten? Trotz allem, was seither zugunsten der ersten Annahme gesagt worden ist, neigt der Verfasser noch immer der zweiten zu. Hier steht Meinung gegen Meinung, zwingend beweisen läßt sich weder die eine noch die andere. Der Naumburger Westlettner hatte einen nahen, aber älteren Verwandten im Westlettner des Mainzer Doms. Nur wenige Bruchstücke sind von demselben erhalten, in Architektur und Plastik von so zwingender Ähnlichkeit mit dem Werk des Naumburgers, daß die Annahme notwendig wird, dieser habe vorher in Mainz gearbeitet. Die Schlußweihe des Mainzer Chors erfolgte 1239, damals muß auch der Lettner vollendet gewesen sein. Der Naumburger Westchor wurde 1249 begonnen (Breve des Bischofs Dietrich von Wettin), in die nächstfolgenden Jahre fällt die Ausführung des Lettners. Das Programm für die Chorstatuen stand von Anfang an fest, das bischöfliche Breve nennt als Stifter und Wohltäter des Doms dieselben fürstlichen Personen, deren Standbilder wir vor uns haben. Da ihre Stilformen bereits 1264 für einen Grabstein in Erfurt benutzt worden sind, müssen sie gleichfalls in den 50er Jahren ausgeführt worden sein, also mit den Lettnerreliefs gleichzeitig oder mindestens unmittelbar nach diesen. Beachten wir nun: der Naumburger Lettner lebt trotz der Jahre, die seitdem vergangen waren, unverändert in den Formanschauungen des Mainzers, der Naumburger Christuskopf ist bis ins kleinste eine Wiederholung des Mainzers*. Gehen wir weiter zu den Chorstatuen, so sehen wir wohl eine gewisse Verwandtschaft im Gefühl für die kubische Masse, aber noch größere Unterschiede in der Gesamtauffassung. Es handelt sich beim Vergleich doch nicht allein um das, was des Künstlers, sondern auch um das, was des Menschen ist. Der Meister des Lettners war ein unvergleichlicher Dramatiker, er war es von ganzer Seele; die Form blieb ihm etwas Sekundäres; bei der Charakterisierung seiner derben, grobköpfigen Gestalten und ihres in wenige, durchschlagende Züge zusammengefaßten Seelenlebens kommt uns immer wieder das Wort »bäuerisch« auf die Zunge, weshalb ich ihn bei früherer Gelegenheit einen genialen Plebejer genannt habe. Der Meister der Chorstatuen aber schildert seine adligen Männer und Frauen nicht nur in ihrem äußeren Gehaben, er fühlt selbst aristokratisch. Die Genialität des einen und des anderen liegt in durchaus verschiedenen

* Außerdem gibt es im jüngeren Naumburger Ostchor ein unvollendet gebliebenes Tympanonrelief, das das Jüngste Gericht in Mainz genau wiederholt; eine Skizze danach muß sich in der Naumburger Werkstatt erhalten haben.

Sphären. Ich kann mir nicht vorstellen, daß der Lettnermeister je in seinem Leben (und er war kein junger Mann mehr) eine Uta, Gerburg, Gepa hätte schaffen können.

Die Werkstätten von Straßburg, Bamberg, Naumburg, in denen zwischen den Jahren 1220 und 1260 die Bildhauerkunst des staufischen Zeitalters kulminierte, waren nicht erwachsen aus örtlicher Tradition, sie waren gegründet und geleitet durch Hinzugewanderte, die vorher in Frankreich gearbeitet hatten. Es ist wahr: ihr schneller und hoher Aufstieg, der uns von Deutschland aus gesehen wie ein Wunder erscheint, war nur möglich durch die in Frankreich erworbenen neuen Kunstmittel. Ebenso wahr aber ist: erworbenes Gut waren nur die Mittel, das Ziel zu ihrer Verwendung trugen die deutschen Künstler in der eigenen Brust. Wir würden viel darum geben, könnten wir genauer beobachten, wie die von jenen Zentren ausgehenden Strömungen sich ausbreiteten, verästelten, miteinander verschlangen. Genug, das wissen wir, daß in jenen Jahren 1220—1260 die Anschauungen über Wesen und Wert der plastischen Kunst sich unermesslich bereicherten und erneuerten.

Bei den Arbeiten zweiten Ranges können wir nicht lange verweilen. — Am Mittelrhein war ein wichtiges Zentrum Mainz. Nur Trümmer haben sich erhalten. Die Reste des Westlettners, an dem das Jüngste Gericht dargestellt war, erweisen sich als ältere Arbeit, eher vor als nach 1239, des Naumburger Lettnermeisters. Dem ebenfalls abgebrochenen Ostlettner entstammt die in Abb. 490 abgebildete Tragefigur. Der Idee nach dasselbe, was in der antiken Kunst die Karyatiden und Atlanten waren. Hier ein Werkmann in der Tracht der Zeit. Mit dem linken Arm stützt er sich auf eine starke hölzerne Schwelle, die unter der Last sich biegt. Das französische Vorbild (am Chor der Kathedrale von Reims) ist mit geistreicher Freiheit benutzt, und wir dürfen wohl sagen: überboten. Zum selben Lettner gehörte vielleicht der Kopf (Abb. 491): in der großartig vereinfachten Formauffassung ein hohes Meisterwerk. Es ist ein Jammer, was hier verloren ist. Ein Zufall hat uns die früher an einem Hause der Fuststraße aufgestellte Madonna erhalten (Abb. 492, jetzt Dom-museum). Sie muß zu den bedeutendsten Werken der Zeit gerechnet werden. Sie erinnert sehr an die Magdeburger Jungfrauen. Beide gehen auf Bamberger Grundformen zurück. Auch am Grabmal des Erzbischofs Siegfried von Eppstein bemerkt man Beziehungen zu Magdeburg. Dasselbe ist, wie auch die Madonna es sein wird, um 1250 entstanden. — Merkwürdig ist das Fehlen der monumentalen Plastik in Köln und am Niederrhein; die Architektur hatte kein Verlangen nach ihr, während sie die Malerei eifrig begünstigte. — Die statuarischen Zyklen in den Vorhallen der Dome von Paderborn und Münster, deren Architektur, wie wir gesehen haben, mit Westfrankreich zusammenhängt, kennen die Gotik noch nicht: ihr plastischer Stil ist halbwegs noch romanisch-ornamental. Nur die später, um 1260,

hinzugefügten Figuren in Münster gelangen zu einem Stil ungefähr in der Richtung der Naumburger Chorfiguren (Abb. 217). — Eine umfangreiche Tätigkeit entwickelte sich von 1240 ab an dem langsam fortschreitenden Bau des Magdeburger Doms. Neue Gedanken treten hier auf, eingekleidet in eine Formensprache, die von Bamberg ihren Ausgang nahm. Der ursprüngliche Plan der Aufstellung wurde später zerrissen. Die heute am Nordportal stehenden Gruppen der fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen (Abb. 474) waren sicher für einen anderen Platz, vermutlich das Westportal, bestimmt. Der Gegenstand war in dieser Verwendung neu; an Portalen des 14. Jahrhunderts kann man ihn oft wiederfinden. Wir sehen hier zehnmal denselben, gleichbleibenden Grundtypus, aber in den ausdrucksgebenden Teilen mit geistreicher Mannigfaltigkeit variiert. Die klugen in köstlich mädchenhaft ausgedrücktem Frohlocken, die törichten in noch reicherer Abstufung hingegeben ihren hemmungslos hervorbrechenden Affekten der Selbstanklage, der Reue, der Verzweiflung. Die dramatische Einheit des Planes, die hier versucht wurde, ist im Prinzip etwas Höheres, als die bunt zusammengesetzten Reihen an den Portalen französischer Kathedralen (und auch Bambergs). Was sonst noch am Magdeburger Dom an Einzelfiguren vorhanden ist, kann in seiner willkürlichen Zerstreung nicht mehr recht gewürdigt werden, uns interessieren sie als deutliche Nachklänge von Bamberg. Magdeburg bietet aber noch eine große Überraschung: ein auf dem Markt unter freiem Himmel stehendes Reiterstandbild in Stein (Abb. 475). Es wird Kaiser Otto genannt — ob mit Recht, ist nicht auszumachen. Mit dem kirchlichen Gedankenkreise hängt es nicht zusammen, eher mit dem Stadtrecht. Die künstlerische Abstammung vom Bamberger Reiter ist deutlich, in der Kühnheit der statischen Leistung geht es über diesen hinaus. Zwei allegorische Frauengestalten, die eine einen Schild tragend, auf dem der Reichsadler gemalt war, begleiteten den Kaiser. Ein Holzschnitt des 16. Jahrhunderts zeigt noch die reizvolle frühgotische Baldachinarchitektur, heute sehen wir deren Ersatz in schwereren Renaissanceformen (Abb. 476). Das erste Reiterstandbild, das Deutschland besaß, hatte Karl der Große aus Italien nach Aachen bringen lassen, dieses zweite blieb auf lange Zeit hinaus auch das letzte. Wenige Jahre nach seiner Errichtung begann für Deutschland »die kaiserlose, die schreckliche Zeit«.

Die Grabdenkmäler. Ihre Zahl ist nicht so groß, wie man nach dem hohen Stande, den die Bildhauerkunst erreicht hatte, vermuten könnte. Wieviel verloren gegangen ist — wenig kann es nicht sein —, läßt sich nicht abschätzen. In der Menge wie in der Güte der erhaltenen Stücke nimmt die sächsische Schule den ersten Platz ein, doch fehlt es auch hier keineswegs an handwerklichen Arbeiten minderen Wertes.

Die Anordnung im ganzen blieb die überlieferte. Ein wichtiger Fortschritt aber, zu dem schon das spätere 12. Jahrhundert den Anfang gemacht hatte, ist der vom Relief zur Vollplastik. Nachdem dieser Schritt getan war, mußte die alte Auffassung der Grabfigur als bildmäßig gerahmte Darstellung einer stehenden Gestalt durch ihren Widerspruch mit der wirklichen, liegenden Lage anstößig werden. Die besten Grabdenkmäler der Zeit, wie das Heinrichs des Löwen in Braunschweig, Wiprechts von Groitzsch in Pegau und des Markgrafen Dedo in Wechselburg, des Ritters in Merseburg und andere mehr, gehen deshalb sehr ernstlich auf das Problem ein, die Gestalten als liegende erscheinen zu lassen (Abb. 444 bis 448). Das Kissenmotiv tritt auf. Zu völliger Klärung gelangte man aber nirgends, weil die durch das Herkommen festgelegten Gesten ihren Ursprung in der Standfigur hatten; vor allem, man ging nie so weit, einen vom Tode Hingestreckten darzustellen, sondern gab nach wie vor im Liegenden doch einen Lebenden. Außerdem war die große Masse der Grabfiguren doch immer flachbildlich, in geritzter Umrißzeichnung oder seichtem Relief, und hielt somit an der alten Auffassung unbedenklich fest. Dazu kam, daß die fortschreitende Bekanntschaft mit der französischen Kunst hinsichtlich des Liegeproblems rückschrittlich wirkte. Für die französische Plastik war die architektonisch gebundene Portalfigur so sehr maßgebend, daß ihre Motive ohne weiteres von der Grabplastik übernommen wurden. So ging bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts auch in Deutschland das Interesse an dem Liegeproblem wieder verloren. — Mit dem Anfang des Jahrhunderts beginnt in einzelnen Beispielen und greift dann schnell um sich die Einfügung von Tierfiguren am Fußende. Sie ist symbolisch gemeint. Die landläufige Deutung allerdings (Löwe gleich »Kraft« und darum beim Manne, Hund gleich »Treue« und darum bei der Frau) ist willkürlich. Vielmehr ist die Quelle der Vorstellung in zwei Psalmen zu suchen. Im 90. (91.) (der auch in anderer Kombination viel benutzt wird) heißt es im 13. Vers: »Auf der Otter und dem Basilisk wirst du wandeln und wirst treten auf den Löwen und den Drachen«. Und im 21.: »Es umringten mich viele Hunde.« Die Tiere sind die Mächte des höllischen Abgrunds, Errettung vor ihnen wird erfleht und verheißen, »daß du nicht erschrecken müssest vor dem Grauen der Nacht«.

Nun kommen wir zu der Frage, die vielen Betrachtern der Grabdenkmäler als die Hauptfrage erscheint: geben sie Porträts? Wir können darauf zugleich mit ja und mit nein antworten. Mit ja im künstlerischen, mit nein im historischen Sinne. Das will sagen: die Grabfiguren sind in der ganzen Erscheinung, mit Einschluß der Gesichtszüge, individuell gebildet; aber es sind nicht die Züge der Personen, deren Namen sie tragen. Das war allein schon dadurch unmöglich, daß nahezu alle künstlerisch bedeutenden Grabmäler unserer Epoche Stifterdenkmäler sind, also längst

Verstorbenen gelten*. Der Künstler gab in ihnen frei geschaffene Charakterbilder. Heinrich der Löwe z. B., der bei seinem Tode 66 Jahre alt war, wird als 30jähriger dargestellt (Abb. 445). In der breiten Stirn und dem energischen Munde darf man wohl den Versuch zu einer aus seinem geschichtlichen Charakterbild abgeleiteten idealen Rekonstruktion erkennen. Dagegen ist Wiprecht von Groitzsch (Abb. 446) nichts als der schöne und vornehme Mann an sich. Wir finden auch andere Typen. Zu den bedeutsamsten Aussagen über das Menschenideal der vornehmen Gesellschaft des 13. Jahrhunderts ist das Grabmal des 1247 verstorbenen Grafen Heinrich von Sayn (jetzt im Germanischen Museum, Abb. 447) zu rechnen. Was für Menschen, sagt mit treffenden Worten Hans Jantzen, hat diese Zeit geprägt, und welch gewaltige Vorstellung vom Menschen muß diese Zeit besessen haben, daß sie dieser Persönlichkeit (in einer fast drei Meter hohen, in Eichenholz geschnitzten Gestalt) Züge einer mythischen Größe lieh! Sie scheint eher der germanischen Götterwelt anzugehören als einer historisch bedingten Sphäre. — Wo ein Grabmal unmittelbar nach dem Tode errichtet wurde, lag natürlich die Möglichkeit vor, ein Erinnerungsbild festzuhalten. Daß sie nennenswert oft benutzt worden sei, muß verneint werden. Von keinem einzigen Mitgliede des staufischen Hauses, auch nicht von den in Italien bestatteten, besitzen wir ein figürliches Grabmal. Heinrich der Löwe erhielt ein solches nur in seiner Eigenschaft als Stifter des Braunschweiger Doms, nicht als Landesfürst. Ganz gewiß waren die Meister von Bamberg und Naumburg, und mancher andere noch, künstlerisch reif zum historisch-realistischen Porträt. Aber sie schufen keines, weil keines von ihnen verlangt wurde. Nach der Anschauung der Zeit genügte es, wenn eine Grabfigur künstlerisch glaubwürdig war; auf die Übereinstimmung mit der individuellen Wirklichkeit wurde kein Wert gelegt.

Wir geben uns keiner Täuschung darüber hin, daß von dem Schaffen des 13. Jahrhunderts der erhaltene Denkmälervorrat nur ein Teil ist, weshalb uns in ihm so vieles unvermittelt und unerklärlich erscheint; mit Grund aber dürfen wir glauben, daß in den eingetretenen Verlusten bis zu einem gewissen Grade doch auch eine Auslese sich vollzogen hat, so daß von den Hauptwerken nicht sehr viel fehlen wird. Eine unersetzliche Lücke aber, die auch alle erhaltenen Stücke mitbetrifft, ist es, daß wir von der Polychromierung der Skulptur keine Anschauung haben. Wir sind darauf angewiesen, aus wenigen Spuren einige allgemeine Regeln abzuleiten. Die erste ist, daß alle Plastik nicht einfach die Struktur und Farbe des Werkstoffs zeigte, sondern irgendwie farbig behandelt war.

* Die Hauptbeispiele aus Sachsen wurden schon genannt. Aus andern Landschaften: Königin Plektrudis in St. Marien im Kapitol in Köln, Pfalzgraf Heinrich in Laach, Konrad Kurzbold in Limburg, Papst Clemens II. in Bamberg.

Hierin sind aber sehr verschiedene Abstufungen und Methoden denkbar. Daß es nicht die Absicht gewesen sein kann, den Schein der Wirklichkeit zu erhöhen, folgt von vornherein aus der Denkweise der Zeit. Der Zweck der Polychromie lag vielmehr im Ornamentalen; das plastische Objekt sollte zuerst um seiner selbst willen geschmückt werden, dann aber sollte es auch mit den farbigen Erscheinungen seiner Umgebung (zu der auch die Menschen, zumal die Priester in ihren gold- und farbenreichen Gewändern gehörten) in Verbindung gesetzt werden. Aus der nicht großen Zahl gut überlieferter Beispiele greifen wir einige, die für typisch gelten können, heraus. Die bronzene Grabfigur König Rudolfs im Dom zu Merseburg war vergoldet, die Augen, der Besatz des Mantels und andere Schmuckstücke der Tracht waren mit Glasflüssen ausgesetzt. Die letzteren finden sich auch an den Steinfiguren des Herzogs Widukind, des Markgrafen Wiprecht und in der Madonna in Erfurt. Es ist eine mit dem Kunstgewerbe zusammenhängende Methode, die mit der höheren Entwicklung der Plastik allmählich in Wegfall kam. Zum Beispiel an dem Denkmal Heinrichs des Löwen wurde sie schon nicht mehr angewendet, wohl aber an den Stuckfiguren der Hildeswind und Alburgis im Kloster Heiningen (nach der Mitte des 13. Jahrhunderts), und selbst noch an dem Rittergrabstein in Merseburg (Abb. 448), wo die Pupillen mit einer Paste ausgefüllt und die Gewandspange und der Gürtelbeschlag mit Metall besetzt gewesen sein müssen. — Nicht nur an Holz-, sondern auch an Steinstatuen spielte Vergoldung eine vielleicht noch größere Rolle als die Farbe. Von ihr hat die Goldene Pforte in Freiberg den Namen. An dem großen Naumburger Holzkruzifix im Berliner Museum sind nur die Vergoldungsreste alt, die Farbe jünger. Die Naumburger Stifterfiguren zeigen Augen, Haare, Gewandsäume, Schmuck und Schildwappen durch dünne Lasurfarbe hervorgehoben. In Straßburg sind Farbspuren ebenfalls nur an Augen, Haar und Gewandsäumen zu finden. Durchgehende Färbung der Gewänder auf naturalistischen Eindruck hin ist für Steinfiguren des 13. Jahrhunderts nicht nachgewiesen; man lasse sich durch Übermalung aus jüngeren Zeiten nicht täuschen. Alles sieht danach aus, als ob im Laufe des 13. Jahrhunderts in der Polychromie Beschränkungen eingetreten seien, ähnlich wie die Antike sie durchgemacht hat. Und dies ist auch innerlich wahrscheinlich. Je mehr die Plastik lernt, als ihr eigenes Ausdrucksmittel die Modellierung, d. h. die Erzeugung des Formindrucks durch Licht und Schatten, anzusehen, um so weniger bedarf sie der Farbe, um so eher wird die letztere die Klarheit der Form stören. Wir sprechen hier aber nur von der Statue. Im Relief muß es anders gewesen sein.

Drittes Kapitel.

DIE MALEREI.

Die Malerei hat in unserer Epoche die bis dahin von ihr innegehabte Machtstellung nicht länger in gleichem Umfang behaupten können; nicht deshalb indessen, weil ihre Kräfte gesunken wären, sondern weil die Schwesterkünste ihre Rechte stärker geltend machten. Der Plastik war sie überlegen gewesen durch die größere Leichtigkeit in der Mitteilung lehrhaften Stoffes, während jene, die Plastik, in dem unentwickelten Formgefühl der älteren Zeit eine Stütze noch nicht fand, und der Architektur war sie unentbehrlich als ein Mittel zur Organisierung ihrer leeren Flächen. Beide Gründe fielen nun weg. Am klarsten zeigt sich die eingetretene Verschiebung in der

WANDMALEREI.

Die Krisis für sie begann schon mit dem Übergang vom flachgedeckten zum gewölbten Bausystem. Jeder Fortschritt im Sinne der Zerlegung der Wandflächen, vollends deren Auflösung durch die Gotik, war für sie eine Bedrohung. Man nehme ein System, wie das der Liebfrauenkirche in Trier oder der Elisabethkirche in Marburg, — wo war da für Wandmalerei noch Platz? Aber schon vorher, in den Bauten der ersten Rezeptionsstufe, konnte an zusammenhängende erzählende Zyklen nicht mehr gedacht werden außer an den Decken; an den Wänden war höchstens noch Platz für Einzelfiguren (Beispiel Abb. 364), was aber auch nach der positiven Seite eine wichtige Folge hatte: die relative Annäherung an die Stilgesetze der Plastik. Auf dem rasch enger werdenden Felde, soviel die Architektur ihr ließ, hat die Malerei sich aber noch lebhaft geregt. Als in einer viel späteren Epoche, der Dürers, Grünewalds und Holbeins, die deutsche Malerei ihre schönsten Blüten trieb, fehlte unter ihnen doch die Monumentalmalerei. Diese stand im 13. Jahrhundert auf einer Höhe, die nie wieder erreicht wurde. Wenn aber im 16. Jahrhundert Süddeutschland den Primat in der Malerei hatte, so kam er im 13. dem Nordwesten zu,

dem Niederrhein, Westfalen und einem Teile Niedersachsens. Eigentlich hätte man es anders erwarten sollen, da doch die altertümlich zurückgebliebene Bauweise des Südens der Wandmalerei die wenigsten Hindernisse bereitete. Nun zeigte sich doch, daß der höhere Schwung der Architektur in jenen nordwestlichen Gegenden auch die Malerei anfeuerte, wenn er auch durch die Entwicklung, die er nahm, ihr die Lebensfrist verkürzte.

Es sei ins Gedächtnis zurückgerufen, daß wir in der Architektur der Zeit gleichsam zwei Seelen gefunden hatten: die eine strebte der emporkommenden Gotik zu, in der andern schwangen Nachklänge aus der Antike. Dasselbe sind wir bei der Plastik gewahr geworden, wobei wir für die Antike ihre Erbin, die byzantinische Kunst, eintreten sehen. Offenbar hat es zwischen der Malerei und der Plastik Wechselwirkungen gegeben. Darin unterscheiden sie sich aber höchst bedeutsam, daß die Malerei von der aus Frankreich kommenden gotischen Strömung, die für die Plastik mehr und mehr die bestimmende wurde, unberührt blieb; soweit auch sie dem weltbürgerlichen Zuge der Zeit nachgab, war es allein der Byzantinismus, der für sie in Betracht kam. Die genaueren Umstände aber, unter denen diese Befruchtung zustande kam, kennen wir nicht. Die Zahl der erhalten gebliebenen Werke ist beiderseits zu klein. Man denkt an den durch die Kreuzzüge vermehrten Verkehr mit dem Osten und, wohl mit noch größerem Recht, an die Ableger der byzantinischen Kunst in Venedig, Apulien, Sizilien — Domänen der Staufer. Freilich, ein Bild wie etwa das Mosaik über dem Hauptportal der Markuskirche in Venedig muß den vielen Deutschen, die sich hier ins Heilige Land einschifften, bekannt gewesen sein, und wir können diesen thronenden Pantokrator mehr als einmal am Rhein wiederfinden (Abb. 363). Die wichtigste Quelle blieben doch immer die beweglichen Kunstgattungen, Geräte, Elfenbeinschnitzereien, auch Tafelbilder. Es ist beachtenswert, daß auf keinem Wandgemälde der Anschluß an Byzanz annähernd so eng ist, wie auf dem Altaraufsatz aus Soest, jetzt im Berliner Museum. Mit Recht ist daran erinnert worden, daß am vierten Kreuzzuge, der zur Plünderung Konstantinopels führte, viele Leute vom Niederrhein beteiligt waren. Daß die Byzantiner der Gegenwart menschlich verachtet wurden, dafür gibt es Zeugnisse genug. Es ist ein ähnliches Verhältnis, wie wir es heute zur italienischen Renaissance einnehmen, die wir auch nicht nach ihren Enkeln beurteilen. Die deutsche Kunst zog das an, was sie selbst nicht besaß. Sie selbst ging aus, um sich der Worte Paul Clemens zu bedienen, auf Unterstreichung des Dramatischen, auf Herausholung der äußersten Bewegung, auf Verdeutlichung des inneren Ausdrucks. In den ausgeleierte Formen der byzantinischen Kunst hatte die Szene längst etwas Konventionelles erhalten. Dafür gaben sich die Einzelgestalten in einer höheren, bewußten Würde, ein edleres, abgeklärtes

Gefühl scheint ihre Bewegungen zu leiten. Es war die Vornehmheit, die nur das Alter der Rasse und der Kultur geben kann. Diese hat es dem staufischen Deutschland angetan. Lange war sie gekannt gewesen, jetzt erst wurde sie erkannt. Was sich daraus ergab, wird aber mit dem Worte Nachahmung nur äußerlich erfaßt. Am besten denkt man an das Goethesche Gleichnis vom Wasser im Gefäß, das, wenn es eben auf dem Punkte des Gefrierens steht, durch die geringste Erschütterung sogleich in ein festes Kristall verwandelt wird. Als befreiender Anstoß bis dahin gebundener Kräfte war die byzantinische Dazwischenkunft von unbestreitbarer Wichtigkeit, doch mehr als das nicht.

Es können zwei Phasen unterschieden werden. Die erste geht von dem weichen, fließenden Stil Schwarzrheindorfs aus (Abb. 361). Sie sucht auf den Spuren der Byzantiner erhöhte Feierlichkeit. Man wird sie, soweit es sich aus unserem Abbildungsmaterial erläutern läßt, am besten aus der Gegenüberstellung der Malereien aus Limburg, um 1235, gegen die hundert Jahre älteren in Knechtsteden sich klarmachen (Abb. 363 und 358). Der goldgeschmückte Thron, der höchst kunstvolle Aufbau der Gewandung, die komplizierte Art der Faltengebung, die mit Weisheit durchgeführte Eleganz der ganzen Erscheinung des Limburger Christus — wir nennen ihn am besten gleich mit dem volltönenden griechischen Zunamen Pantokrator — steht zu der Flächenhaftigkeit und Herbheit des Knechtstedeners in schlagendem Gegensatz. — Dieser Stil wurde aber nicht festgehalten. Ihn löste ein anderer ab, in dem nur noch einige formale Äußerlichkeiten an Byzanz erinnern, während im Grundton die deutsche Empfindung durchschlug. Er herrschte von etwa 1210—1260, drang, durch die Miniaturmalerei vermittelt, nach Süddeutschland und Österreich vor, fand auch Zugang in die Plastik. Nach seiner inneren Disposition ist er das Seitenstück zu dem, was wir in gewissen Tendenzen der rheinischen Architektur und Dekoration als barock bezeichnet haben. Sein am leichtesten greifbares äußeres Merkmal sind die zackigen, gebrochenen, zerhackten Linien der Gewandung. Der »fließende« Stil — auch er liebte Fülle der Falten — hatte sie der Richtung der von ihnen verhüllten Glieder folgen lassen; der neue setzt über die Längsfalten ein zweites System von Quersfalten, an den Rändern scharf abgesetzt, in der Kontur zerrissen, die Enden in langen Zipfeln wegflatternd; wie diese heftige Linienbewegung entsteht, darüber wird keine Rechenschaft abgelegt; sie ist Selbstzweck, um so sichtlicher, wenn dabei die Gestalten selbst in ruhiger Haltung bleiben.

In der Monumentalmalerei zeigt sich der zackige Stil zum ersten Male, noch im Übergang aus dem fließenden, an der Decke von St. Michael in Hildesheim (Abb. 371). Die auf einer Schlußfolgerung beruhende Datierung 1186 ist nicht zwingend; sie würde dieses Denkmal allen verwandten unbegreiflich weit vorseilen lassen. In das Dezennium 1220

bis 1230 fallen die (nur in Nachzeichnungen erhaltenen) Malereien der Liebfrauenkirche in Halberstadt, der Chor der Neuwerkskirche in Goslar und in sehr großartig wirkender Vereinigung mit byzantinischer Feierlichkeit der die Theotokos umgebende Engelchor in St. Maria zur Höhe in Soest (Abb. 370); zügellos bizarr in der Frankenberger Kirche bei Goslar (Abb. 367). Von der großen Fruchtbarkeit dieser Schule zeugen in Westfalen noch heute: die Nikolaikirche in Soest, die Marienkirche in Lippstadt, die Apsiden in Lügde und Methler (Abb. 369). — Der alle Flächen des Innenraums umfassende Zyklus im Braunschweiger Dom, der größte, den wir kennen, hat infolge moderner Übermalung und Ergänzung von seinem urkundlichen Wert das meiste eingebüßt.

Am Rhein war das Hauptwerk St. Gereon in Köln (nach 1227). Im Dekagon ist zwar nicht viel mehr übriggeblieben als die reizenden, kühn bewegten Engel der Zwickel. Dafür ist in der Taufkapelle die ganze Ausmalung erhalten (Abb. 364, 366); das Figürliche zeigt sowohl der Tradition wie der Natur gegenüber große Freiheit, alles ist vom rhythmisch-dekorativen Gesamtzweck aus zu beurteilen und ist, so betrachtet, eine glänzende Leistung. — Wer sich von dem schlechthin erstaunlichen Reichtum der rheinischen Monumentalmalerei zwischen 1200 und 1250 eine Vorstellung machen will, nehme die von Paul Clemen besorgte Publikation der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde in die Hand. Leider macht sie auch ein Gefühl des Bedauerns unüberwindlich: über den Leichtsinn, mit dem das 19. Jahrhundert diese unersetzlichen Dokumente übermalt und ergänzt hat. Solche Rekonstruktionen wären unschuldig und in begrenztem Sinne sogar wertvoll, wenn sie neben den Originalen ständen; da sie aber durch die Art ihrer Entstehung die Originale vernichten, sind sie ein nie wieder gutzumachendes Unglück. Es ist dasselbe, wie wenn der Besitzer einer alten Liederhandschrift dieselbe ins Neudeutsche übersetzen, die Lücken nach Gutdünken ausfüllen und dann den echten Text vernichten wollte. Was noch zum Genuß übrigbleibt, ist die Komposition in ihren großen Linien — und wer wird nicht gern bekennen, daß dies etwas ist. — So wollen wir noch auf die Wandbilder in Linz (einer kleinen Kirche am Rhein, gegenüber Remagen) hinweisen. Was die Abbildung bei Clemen zeigt, die Umrisse, sie sind im wesentlichen echt und, wie man sieht, höchst eigentümlich und geistreich in der Erfindung. Von vornherein bringt die über dem Pfeiler in einem gemalten Tabernakel stehende Kolossalfigur des Heiligen (es ist St. Jacobus major) in den dekorativen Rhythmus einen sehr glücklichen Akzent. Die kleinen Figürchen der Flächen geben die Pilgerfahrt zu seinem Hauptheiligtum, in Compostella. Über Berg und Tal ziehen sie dahin, Männer und Frauen, Alte und Junge, bepackt mit Taschen und Flaschen, Rucksäcken und Kapuzen, durch keine Beschwerden aufzuhalten, je näher dem Ziele, um so eiliger und froher, die Erstangekommenen schon vom

Heiligen mit der Krone belohnt. Es sind alles Typen aus dem Leben, nicht uneben hat man den Maler einen »romanischen Brueghel« genannt. Etwas in mancher Hinsicht Ähnliches kennen wir in der Wandmalerei nur noch in dem (ebenfalls total »wiederhergestellten«) Gemälde des Domes zu Münster i. W., auf dem vier friesische Gaue dem hl. Paulus als dem Patron des Doms den Zehnten in ihren Landesprodukten darbringen.

Fassen wir uns zu einem Schlußurteil kurz zusammen: Die Malerei des 13. Jahrhunderts war, verglichen mit der des 11. und 12., der Wirklichkeit um mehrere Schritte näher gekommen. Aber die Nachahmung derselben war doch nicht die Hauptsache in dem, was sie wollte. Sie steht mit den älteren Stufen noch immer unter demselben Generalnenner: Einbildungskraft, nicht Anschauungskraft ist das Beherrschende in ihr.

Von Süddeutschland und Österreich haben wir nur wenig zu sagen, da die Überreste der Wandmalerei des 13. Jahrhunderts hier spärlich sind und nichts darunter ist, was den Vergleich mit der nordwestdeutschen Malerei aushielte. Mehr und Besseres findet sich auf der Südseite der Alpen. Die Ausmalung des Nonnenchors im Dom zu Gurk in Kärnten gehört unter die hervorragendsten Werke des Jahrhunderts. Der zackige Gewandstil erinnert an die hl. Jungfrau bei Konrad von Scheiern (Abb. 336), wenn nicht noch mehr an die rheinisch-westfälischen Arbeiten, war also deutsches Gemeingut der Zeit, ebenso wie der auch hier nicht fehlende leichte byzantinische Einschlag. Durchweg über kleine und unbedeutende Kirchen, aber es werden ihrer nicht weniger als 23 gezählt, verteilen sich die Denkmäler romanischer Wandmalerei in Tirol, von höherem Werte keines, aber als Masse ein anschauliches Zeugnis, wie verbreitet diese Kunstübung war (Abb. 372—374). Die ältesten besitzt der Vintschgau in Naturns und Mals. Sie repräsentieren frühe Stilphasen, die im Norden der Alpen nur noch in der Buchmalerei kennen zu lernen sind: die Wandgemälde in Naturns erinnern an die irisch beeinflussten Arbeiten der Malerschule von St. Gallen, die in Mals finden ihre Parallele im antikisierenden Stil der Karolingerzeit. Der vollständig erhaltene Zyklus der Schloßkapelle von Hocheppan bei Bozen (12. Jahrhundert), in dem u. a. die Theoderichsage behandelt ist, dürfte wegen der streng byzantinischen Stilhaltung von einem Oberitaliener herrühren. Gleicher Art sind die Gemälde in Gretschn und Lana. In einer zweiten Gruppe ist der byzantinische Einfluß nur noch indirekt und unbewußt, vielleicht auf dem Umwege über Salzburg, übernommen, so in der Frauenkirche in Brixen (um 1220), der Taufkirche ebenda (um 1250) und in St. Nikolaus in Windisch-Matrei. Der Thron Salomonis in Brixen erinnert sehr an Gurk. So nimmt Südtirol im einzelnen Anregungen von Italien auf, bleibt aber im ganzen der Entwicklung im Zusammenhang mit Deutschland, wohin ja auch die kirchlichen Verhältnisse wiesen.

DIE GLASMALEREI.

Während der Wandmalerei, eben als sie innerlich in vollster Kraft stand, von der eigenen Herrin, der Baukunst, der Boden unter den Füßen weggezogen wurde, war ihr schon die Nachfolgerin gefunden: in der Glasmalerei. Ein hinlänglicher Ersatz war sie, von den Zielen der Malerei aus beurteilt, nicht; aber die Architektur hatte Grund, mit den Diensten der jüngeren Schwester zufrieden zu sein. In jedem Falle trat damit im allgemeinen Aspekt des Kircheninneren ein vollkommener Umschwung ein, der größte, den er im Mittelalter durchgemacht hat. — Ist auch das Umsichgreifen der Glasgemälde prinzipiell eine Wirkung des eindringenden gotischen Bausystems, so treten sie doch zunächst noch in romanischen Stilformen auf und sind deshalb schon hier zu betrachten.

Alle Technik des Mittelalters geht irgendwie auf eine antike Wurzel zurück. So auch die Glasindustrie. Aber sie nahm eine andere Wendung. Die römische hat ausgezeichnet Schönes, besonders in der Färbung Schönes, in der Herstellung von Gefäßen geleistet; die Verglasung der Fenster blieb auf sehr kleine Öffnungen beschränkt und scheint nur in der Ausfüllung hölzerner Gitter bestanden zu haben. Umgekehrt, im Mittelalter blieb das Glasgefäß, da die Kirche dafür wenig Verwendung hatte, künstlerisch zurück, während das Glasfenster schon frühzeitig über den Stand in der Antike hinauswuchs. Der Unterschied ist nicht etwa in dem Hinzutreten einer wichtigen technischen Erfindung begründet, sondern darin, daß dem Fenster im baukünstlerischen Willen des Mittelalters eine andere und wichtigere Rolle zufiel (vgl. S. 34). Technisch betrachtet ist das Glasgemälde ein Mosaik aus kleinen, einfarbigen Scheiben, eingefast in schmiegsame Bleiruten, welche zugleich die Umrisse der Zeichnung ergeben, während für die inneren Linien Auftrag von Schwarzlot zu Hilfe genommen wurde (schon in dem Kunstbuch des Theophilus um 1100 beschrieben). Die stilistische Grundbestimmung ist also die der kolorierten Flächenzeichnung, nicht anders als in der Wandmalerei, nur noch enger begrenzt in den Mitteln, als die dort zur Verfügung stehen.

Die ältesten Erwähnungen figürlicher Glasfenster sind, wie immer in solchen Dingen, durchaus zufälliger Art: um die Mitte des 9. Jahrhunderts in Werden a. d. Ruhr, nach der Mitte des 10. in Reims; dazwischen, doch nicht unzweideutig, in St. Gallen. Hieraus auf einen Vorsprung des Ostfrankenreichs vor dem Westen zu schließen, wäre natürlich verfehlt. Wenig später schrieb Abt Gozbert von Tegernsee (982—1001) seinem Gönner, einem Grafen Arnold, einen gefühlvollen Dankbrief für die von ihm gestifteten vielfarbigen Glasgemälde; sie würden von allen Beschauern als ungewohnt bewundert, denn bis dahin seien die Fenster der Kirche mit alten Tüchern verhängt gewesen. — Das Älteste, was wir noch heute vor Augen haben, sind die fünf Prophetenfenster im Dom

von Augsburg (Abb. 380). Je eine Figur in mehr als Lebensgröße (2,10 m hoch) füllt die ganze Öffnung. Es ist jetzt üblich, ihre Entstehungszeit nach einem im Jahre 1065 stattgehabten Weiheakt zu bestimmen. Aber dies ist doch nur eine unsichere Grundlage. Stilistisch stehen sie unter allen zum Vergleich geeigneten Denkmälern der Malerei am nächsten den Wandgemälden in Prüfening von 1159 (Abb. 355), was bei der Langsamkeit der Stilbewegung natürlich nicht ausschließt, daß sie auch ein paar Jahrzehnte älter sein könnten; mehr schwerlich. Sonst sind Denkmäler aus dem 12. Jahrhundert ganz spärlich erhalten: zwei Fenster aus Peterslahr (Museum zu Bonn) und eines aus Neuweiler im Elsaß (Paris) dürften der Zeit nahe vor 1200 angehören, und wenig später die in Kappenberg in Westfalen. Von da ab nehmen die Denkmäler rasch an Zahl zu, und zwar so verteilt, daß bis über die Mitte des 13. Jahrhunderts, wie in der Wandmalerei, so auch in der Glasmalerei der Nordwesten Deutschlands den ersten Platz einnahm. Dabei ist kaum nötig, zu sagen, daß die Zahl der verlorengegangenen Stücke erheblich größer sein muß als die der erhaltenen. Aber der relative Verlust wird für das eine Jahrhundert nicht anders sein als für das andere. Daß der inzwischen in Frankreich, gleichen Schrittes mit der Entwicklung der Gotik in der Baukunst, eingetretene und immer glänzender werdende Aufschwung den Deutschen ein Ansporn war, kann im Zusammenhang der Dinge gar nicht anders gedacht werden. Keineswegs aber trat — wie ja auch in der Wandmalerei nicht — eine unmittelbare Nachahmung ein. Der Stil der deutschen Glasgemälde geht mit dem der deutschen Wandgemälde zusammen, insbesondere blieben sie dem deutsch-romanischen Ornament lange anhänglich, bis weit über die Mitte des 13. Jahrhunderts hinaus. Und in der künstlerischen und technischen Qualität können die besten unter ihnen mit den besten französischen Scheiben wohl wetteifern. Hinsichtlich der Komposition sind zwei Gruppen zu unterscheiden. Die erste ist hochmonumental gerichtet: wenige große Figuren, meist sogar nur eine, in der Zeichnung klar und groß, in der Farbe, wie sich versteht, von einer Pracht, durch die die Wandmalerei gänzlich geschlagen wurde. Schönste Beispiele in St. Kunibert in Köln (vor 1247) und ihnen so nahestehend, daß ein direkter Werkstattzusammenhang vermutet werden kann, die älteste Reihe in der Elisabethkirche in Marburg (Abb. 382, 383, 386). In der zweiten Gruppe gewinnt das Verlangen nach gegenständlicher Fülle die Oberhand; es werden übereinander runde oder vierpaßförmige Felder angeordnet und mit kleifigurigen Szenen in zusammenhängendem Zyklus gefüllt. Dazu entdeckt man, daß das Ineinanderwirken vieler kleiner, glitzernder — schon die zeitgenössischen Dichter zum Vergleich mit Edelsteinen führender — Farbflecke einen eigenen dekorativen Reiz hat. Auch hier ist die Herleitung des Kompositionsschemas aus Frankreich nicht nötig; man braucht nur an die Decke von St. Michael in Hildesheim

sowie an gewisse Miniaturen, bis aufwärts zum Regensburger Utakodex (Abb. 324, 371), zu erinnern. Westfalen besitzt eine ganze Zahl schöner Stücke dieser Art (Abb. 384, 387), auch die Mittelfenster in der Dreikönigskapelle des Kölner Doms wie des Westchors in Naumburg, beide aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, sind wegen ihrer noch immer romanischen Stilhaltung hier einzureihen. — Weshalb Süddeutschland Ähnliches nicht besitzt, beantwortet sich ebenso aus der Geschichte der Architektur wie die glänzende Ausnahmestellung des Elsaß. Beschränkte man sich am Rhein und in Westfalen zunächst noch auf die Ausstattung des Chorraums, so wurde während der Erbauung des Straßburger Münsters zum ersten Male der Beschluß gefaßt, das ganze Gebäude gleichmäßig mit Glasgemälden zu begaben. Wir geben in Abb. 381 eine Probe aus dem südlichen Querschiff, etwa 1240—50. Das schwere Brandunglück 1298, das an mehr als einer Stelle der deutschen Kunstgeschichte sich als ein Verhängnis zu erkennen gibt, machte diesem mit großartiger Energie begonnenen Unternehmen vorläufig ein Ende. Ein Teil der Glasgemälde des Querschiffs blieb verschont, aber die des (1250—1275 erbauten) Langhauses, soweit sie schon fertig waren, wurden stark beschädigt, übrigens nicht das letzte Mal. Es handelt sich um die sieben großen, vierteiligen Fenster des nördlichen Seitenschiffs. Als Architektur ausgesprochen gotisch, sind sie in ihren Malereien noch romanisch stilisiert, also auch hier von der französischen Kunstströmung unabhängig. Dargestellt waren in mehr als vier Meter hohen Figuren 28 deutsche Könige, mit dem letzten Staufer endend, dem als 29ster ein Knabe beigegeben ist, doch wohl Konradin. Denken wir vergleichsweise etwa an die dem Gegenstande nahe verwandten und genau aus der gleichen Zeit stammenden Fürstenstatuen in Naumburg, so wird uns das Stilgesetz der Glasmalerei in seiner Begrenztheit ganz klar. Eine tiefergehende Charakterisierung wird nicht versucht, alles steht in der Kategorie der Dekoration, aber man wird zugeben, daß auch hierin, gerade mit durch die großartige Monotonie der Haltung, ein bezwingend monumentaler Eindruck erreicht ist, der auch aller Verderbnis der Einzelheiten standgehalten hat. Über den nicht an sich, aber in seiner Motivierung rätselhaften Inhalt nur wenige Worte. Ein rein profanes Thema, der gemalte Katalog der deutschen Könige und Kaiser, wie kommt er an den heiligen Ort? Gestalten in Königstracht, reihenweise auf Wandbildern, waren nichts Ungewöhnliches, dann aber waren sie durch einen religiösen Ideengang motiviert, bedeuteten sie die Könige aus Juda. Hier sind sie durch Inschriften Mann für Mann als deutsche Könige gekennzeichnet*. Erwägt man die Lage einer Reichsstadt in der Zeit des Interregnums, ins-

* Eine wenig jüngere Nachahmung: die Standbilder der Babenberger in Heiligenkreuz in Österreich.

besondere die Straßburgs, im Kampfe um die Stadtfreiheit gegen den Bischof, so kann man sich wohl vorstellen, daß bestimmte Hoffnungen und Mahnungen darin ausgesprochen werden sollten. Für uns, die wir wissen, daß das echte alte Königs- und Kaisertum sich nicht wieder aufgerichtet hat, hat dies Denkmal noch einen tieferen und ergreifenderen Sinn.

DIE BUCHMALEREI.

Der hohe Stand der künstlerischen Kultur im 13. Jahrhundert kam auch der Büchermalerei zugute. Als Faktor der Gesamtkunst bedeutete sie aber weniger als im frühen Mittelalter. Nicht mit derselben Ausschließlichkeit wie früher, doch immer noch überwiegend blieb sie an die Klosterwerkstätten gebunden, und die Klöster, wie man weiß, haben im geistigen Leben ihre überragende Stellung von ehemals nicht behaupten können. Gerade die tonangebenden Mönchsorden, die Zisterzienser und die Bettelorden, wie sie der Büchergelehrsamkeit überhaupt den Rücken kehrten, beschäftigten sich mit der Buchmalerei nicht mehr, ja, die Strenggesinnten belegten sie geradezu mit Verboten. Es sei den Benediktinern nicht vergessen, daß sie bei sinkendem Reichtum und verminderter Gunst der Massen dieser alten vornehmen Gewohnheit treu blieben. Auf der andern Seite vergrößerte die verfeinerte Bildung der Laien den Abnehmerkreis. Gebetbücher mit Kalendarien aus fürstlichem Besitz, z. B. des Landgrafen Ludwig von Thüringen und der hl. Elisabeth aus der Zeit, als sie noch nicht der Welt entsagt hatte, gehören zu den geschmackvollsten Erzeugnissen der Gattung (Abb. 338—341). In die berühmte Handschrift der *Carmina burana* sind rohe, doch lebensvolle Federzeichnungen eingestreut. Auch die Handschriften deutscher Dichtungen und selbst die deutschen Rechtsbücher begannen sich mit Bildern zu schmücken. Zu verkennen ist doch nicht: ein aktives Element in der Stilbewegung dieser Zeit ist die Miniaturmalerei nicht mehr, sie lebt von den Anregungen der großen Kunst; als Ergänzung zu dieser, die doch nur ganz lückenhaft uns überliefert ist, wie durch den unverfälschten Zustand ihrer Arbeiten wird sie lehrreich über ihren unmittelbaren Wert hinaus, und durch ihren stofflichen Reichtum eröffnet sie Einblicke in das Phantasieleben der Zeit, die wir, wenn sie fehlten, schwer vermissen würden.

Die Art, wie die Maler ihre Vorlagen benutzten, ist natürlich sehr verschieden, in den meisten Fällen undurchsichtig, in einigen doch annähernd zu erkennen. Wir geben ein Beispiel. — Im oberbairischen Kloster Scheiern war zwischen 1210 und 1240 ein Mönch Konrad zugleich als Schreiber und Zeichner tätig. Es gibt einen Katalog von 30 der von ihm ausgeführten Handschriften. Von ihnen haben sich fünf erhalten,

jetzt auf der Hof- und Staatsbibliothek in München. Zunächst fällt auf, daß der Stil der Zeichnungen durchaus nicht übereinstimmt. Ein Kritiker hat genau drei verschiedene Hände erkennen wollen und glaubt zu der Schlußfolgerung genötigt zu sein, daß es sich um ebensoviel gesonderte Personen handle — also nebeneinander in demselben nicht sehr großen Kloster drei malende Mönche, die alle drei Konrad heißen! Nun, schließlich könnte auch das Seltsamste nicht unmöglich sein. Die Hauptsache ist: es ist wirklich nur eine Hand; diese aber bedient sich allerdings, darüber kommt man nicht hinweg, mehrerer Stile. Den Schlüssel zum Rätsel gibt eine andere Beobachtung: eines der Blätter ist genau nach einer alten Vorlage, die wir, ein seltener Zufall, noch besitzen und die sich jetzt ebenfalls in München befindet (Glossar des Salomo von Konstanz von 1158, Abb. 330), kopiert, und zwar so, daß man sagen muß: die Hand des Kopisten ist weniger feinfühlig als die, die das Original geschaffen hat. Sieht man dann den übrigen Zeichnungen schärfer ins Gesicht, so ist bei ihnen die Zeichenkunst keineswegs der großartigen Haltung, die mehrere von ihnen auszeichnet, ebenbürtig (Abb. 336, 337). Man braucht nur anzunehmen, daß der gewandte Schreiber auch als Zeichner nur Kopist war und Vorlagen sehr verschiedenen Charakters (darunter vielleicht sogar Vorlagen für Wandgemälde, wie ich mindestens Abb. 337 deuten möchte) benutzt hat, — und alle Widersprüche lösen sich. Jedenfalls kann nicht länger davon die Rede sein, weder in dem einen noch in dem andern Falle, daß Konrad von Scheiern »zweifelloso das stärkste künstlerische Talent seiner Zeit auf dem Gebiete der Buchmalerei« gewesen ist, wie man bisher meinte. Es ist aber nicht wegen dieser negativen Kritik, weshalb wir den Fall etwas ausführlicher vorgelegt haben, sondern weil wir glauben, daß er für viele, vielleicht für die Mehrzahl der Miniaturisten typisch ist.

Von hier aus betrachtet, gewinnt die im wechselseitigen Verhältnis der technischen Gattungen — Deckfarbenmalerei und Federzeichnung — eintretende Verschiebung ein erhöhtes Interesse. Die Deckfarbenmalerei war pompöser, dekorativ wirksamer, zugleich mühsamer für die Arbeitsführung, enger an überlieferte Rezepte gebunden und auch im Formcharakter konservativer. In der Zeit, als die Klosterschulen in Blüte standen, unter den Ottonen und ersten Saliern, war sie allein geschätzt; mit dem Verfall der Schulen verfiel auch sie; in unserer Epoche hob sie sich wieder, aber mit Beschränkung auf die liturgischen Bücher, die Gebetbücher der vornehmen Laien und sonstige feierliche Anlässe. Wo diese fehlten, griff man jetzt unbedenklicher als früher zur Federzeichnung, der einfachen wie der mit dünnflüssiger Farbe übergangenen (Abb. 336). Diese Technik war leichter zu handhaben, flüchtiger und biegsamer, und es ließ sich mehr in ihr wagen, auch Dilettanten konnten es sich zutrauen. Wo der illustrative Zweck überwog und mehr auf Fülle als auf Eleganz ge-

sehen wurde, da wurde sie willkommen geheißen und zeigte sich ebenso geschickt, alte Bildmotive zu reproduzieren und einzusammeln, als mit der Gestaltung der vielen herandrängenden neuen Stoffe sich zu versuchen. So wurde diese anspruchslosere Gattung in doppeltem Sinne die fruchtbarere: sie überwog in der Zahl der Erzeugnisse, sie gab aber auch Freiheit, mit frischem Auge die Erscheinungswelt anzusehen oder mit dem beweglichen Phantasieleben der Zeit mitzugehen. Allein schon der veränderte Charakter der Initialen ist bezeichnend: die Gediegenheit des ornamentalen Geschmacks der vorangehenden Jahrhunderte vermißt man, aber überall wuchert und quillt es zwischen den Stammformen der Buchstaben von Fabelgestalten und phantastischen Szenen; ein Seitenstück zu der Spiellust, die wir im spätromanischen Bauornament schon kennengelernt haben.

Das meistgenannte Stück der besprochenen Gattung, zeitlich an der Spitze stehend, mehr noch eine sammelnde Ernte aus dem alten Bilderkreise als schon ein Griff nach dem Neuen, ist der *Hortulus deliciarum* aus dem Kloster Hohenburg am Odilienberg im Elsaß. Die sehr umfangreiche Bilderhandschrift ist 1870 bei der Belagerung Straßburgs, schlecht gehütet, verbrannt. Man hatte sich schon vorher viel mit ihr beschäftigt, der Text ist nicht abgeschrieben, aber die Bilder sind wiederholt durchgezeichnet worden. Zu feineren stilistischen Beobachtungen, wie wir sie heute anstellen würden, ist es zu spät, der Charakter der Arbeit im großen läßt sich übersehen. Die edle Frau Herrad aus dem Geschlechte der Herren von Landsberg, seit 1167 Äbtissin des Klosters, hat dieses »Lustgärtlein« zur Belehrung und Unterhaltung ihrer Nonnen angelegt, zehn Jahre nahm die Arbeit in Anspruch. Wie eine kleine Biene, sagt sie in der Vorrede, habe sie den Seim aus vielen Blüten der Hl. Schrift wie der Werke der Philosophen — die Auszüge gehen in der Tat von den Kirchenvätern bis herab auf die Zeitgenossen Anselm von Canterbury und Rupert von Deutz — zusammengetragen. Um den biblisch-theologischen Stamm rankt sich ein beträchtliches Vielerlei weltlichen Wissens. Der Bericht über die Welterschöpfung gibt Anlaß zu Ausflügen in das Gebiet der Astronomie und Geographie; bei der Erschaffung des ersten Menschen wird der Mikrokosmos erläutert; die Erörterung über die Sendung der Kirche und den von ihr zu führenden Kampf des Geistes gegen die sinnliche Natur wird benutzt, um ein weites Allerlei profaner Wissenschaft vorzutragen; mit der Schilderung des himmlischen Jerusalem z. B. wird eine Belehrung über die zwölf kostbarsten Edelsteine, ihre mystischen Eigenschaften und ihre allegorische Bedeutung verbunden usw. Man sieht, es ist im Auszug ein weitgespannter Kreis des Wissens, in den die Klosterjungfrauen eingeführt werden sollen, und es ist fraglich, ob sie diese trockene Speise sehr bereitwillig aufgenommen hätten, hätte nicht die kluge Pädagogin für die Zukost der Delizien gesorgt, eben die Bilder.

Es sind ihrer nicht weniger als 636, und zum Teil in ganz großem Format. Daß Herrad sie eigenhändig ausgeführt habe, ist nicht geradezu gesagt, aber es wäre nicht unmöglich, da ja die Stickereien der Zeit der Zeichenkunst der Klosterfrauen ein sehr gutes Zeugnis ausstellen. Überraschender ist, daß sie in solcher Menge und Mannigfaltigkeit die Vorlagen sich hat verschaffen können. Denn mindestens von den Bildern religiösen und philosophischen Inhalts, also der Mehrzahl, versteht es sich von selbst, daß sie sie sich nicht aus den Fingern gesogen hat. Bei der in Abb. 331 mitgeteilten Darstellung des Systems der Wissenschaften — nach damaliger Ausdrucksweise: der sieben freien Künste — fällt die kreisförmige Anordnung auf; sie dürfte auf einer sehr alten Tradition beruhen; man hat mit Recht daran erinnert, daß Karl der Große einen runden Tisch besaß, in dessen Platte die Bilder der sieben Künste eingraviert waren. Von eigener Erfindung könnte dagegen manches in den Szenen aus dem täglichen Leben sein; das Bild der Mühle (Abb. 332) ist, wie mehreres andere noch, mit technologischer Genauigkeit gegeben, und die anmutige Gestalt der Frau, die die Körner einschüttet, ist nur Beiwerk; scharf gesehen, von ausgesprochener Sachlichkeit, die zahlreichen Genreszenen von der Art wie der Pflüger in Abb. 334. Besonders kriegerische Szenen, die den adligen Nonnen durch ihre Herkunft nicht fernlagen, spielen eine Rolle; in Abb. 333 sehen wir den Aufmarsch eines Amazonenkorps, es sind die Allegorien der Laster, an der Spitze in orientalisch-heidnischem Gewand, hoch zu Roß, die Superbia; auf dem nächsten Bilde folgt der Zusammenstoß mit den Tugenden und der Superbia jäher Fall. — Wir bedauern, daß der Raum uns nicht gestattet, den Leser noch weiter in Herrads Lustgarten sich umsehen zu lassen, und auch aus der langen Reihe ähnlicher Bücher, in denen der lehrhafte Inhalt sich in Phantasiebilder umsetzt, geben wir nur eine einzige Probe. Sie ist einer im Jahre 1158 in Regensburg angefertigten Abschrift des Glossars des Bischofs Salomo von Konstanz entnommen (Abb. 330). In sechs Beispielen aus der Geschichte wird die Bestrafung des Lasters vorgeführt; daneben die zugehörige allegorische Figur. 1. Die Stadt Babel, auf dem Thron die Begierde, vor ihr eine Tochter Babels, daneben der Bußprediger Johannes mit einem Spruche über die Buhlerei. 2. Auf dem Thron König Cyrus von Persien und vor ihm als Gefangener der König Krösus von Lydien mit der Allegorie des Reichtums, daneben die Fortuna auf dem rollenden Rad. 3. Die Erhängung des Haman mit der Ehrsucht. 4. Der Untergang Pharaos mit der Allegorie der Macht. 5. Das Ende Sauls als Beispiel des Übermuts. 6. König Achab und Jesabel mit der Voluptas.

Die Klasse der Buchillustration, der wir die obigen Proben entnommen haben — technisch Federzeichnungen — und die man als volkstümlich hat charakterisieren wollen — dilettantisch, in gutem Sinne, wäre treffender —, hat nur in Süddeutschland einen fruchtbaren Boden

gefunden. Die künstlerisch strengere Deckfarbenminiatur dagegen blühte in Norddeutschland, besonders in Westfalen, Niedersachsen und Nordthüringen. Sie hatte ihren Rückhalt in der Wandmalerei und geht mit den stilistischen Wandlungen derselben parallel. Die beiden schönsten Arbeiten des späten 12. Jahrhunderts sind ein Gebetbuch und Evangelienbuch Heinrichs des Löwen, gemalt 1175 im Kloster Helmwardshausen; die beiden schönsten des frühen 13. zwei Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen, vor 1217, einer heute in der Hofbibliothek zu Stuttgart, der andere, nach dem Tode des Schwiegervaters im Gebrauch der hl. Elisabeth, jetzt im Museum von Cividale in Friaul (Abb. 338, 340). Die Stileigentümlichkeiten der beiden letztgenannten erinnern, wenn wir im Kreise der Monumentalmalerei nach einer Verbindungslinie suchen, am meisten an die Decke von St. Michael in Hildesheim, wo auch aus andern Gründen der Sitz einer einflußreichen Miniaturistenwerkstatt zu vermuten ist. Weiterhin hat dieser Schulcharakter noch mehrere andere sächsisch-thüringische Werkstätten durchdrungen. Sein stilistisches Hauptmerkmal ist die Anlehnung an Byzanz. Sie ist unter den erhalten gebliebenen Stücken am engsten in dem heute auf dem Rathaus zu Goslar aufbewahrten Evangelienbuch (Abb. 339, 344), das infolgedessen lange Zeit auch für eine unmittelbar byzantinische Arbeit gegolten hat, während heute die Entstehung in Sachsen nicht mehr bezweifelt wird. Beim Anblick dieser delikaten Bilder verstehen wir wohl, was dem deutschen Auge dieses neue, in Wahrheit sehr alte Schönheitsideal wert machte. Die andern Stücke der Gruppe (Beispiele Abb. 342, 343) stehen mehr oder minder unter der Einwirkung jenes Stils, den wir in der Wand- und Tafelmalerei unter dem Namen des »zackigen« beschrieben haben. Auch rheinische Parallelen gibt es, doch nicht so zahlreich, als man vermuten sollte. Der sächsisch-thüringischen Gruppe eng verwandt ist das brillante Mainzer Evangeliar in der Bibliothek von Aschaffenburg. Eine mit diesem Stil nicht völlig sich deckende, aber doch in derselben Richtung liegende Vorlage hat Konrad von Scheiern in der Madonna (Abb. 336) benutzt; ein anderes Beispiel der Psalter in Zwettl in Niederösterreich (Abb. 335). Mehreres in Kärnten und Tirol veranschaulicht das Überspringen in die Wandmalerei.