

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

L. inw.

~~369~~

37

istesswelt

E. Cohn-Wiener

Die  
Entwicklungsgeschichte  
der Stile in der bildenden  
Kunst

I. Vom Altertum bis zur Gotik

Dritte Auflage



B. G. Teubner · Leipzig · Berlin



# Zur bildenden Kunst, Musik und Schauspielkunst

sind bisher erschienen:

## Bildende Kunst

### Allgemeines:

**Ästhetik.** Von Prof. Dr. K. Hamann. 2. Aufl. (Bd. 345.)

**Das Wesen der deutschen bildenden Kunst.** Von Geh. Rat Prof. Dr. H. Thode. (Bd. 585.)

**Bau und Leben der bildenden Kunst.** Von Direktor Prof. Dr. Th. Volkelt. 2. Aufl. Mit 44 Abbildungen. (Bd. 68.)

**Heimatspflege.** (Denkmalpflege und Heimatschutz.) Ihre Aufgaben, Organisation und Gesetzgebung. Von Dr. H. Barmann. (Bd. 756.)

\* **Der Weg zur Zeichenkunst.** Ein Büchlein für theoretische und praktische Selbstbildung. Von Oberstudienrat Dr. E. Weber. 4. Aufl. Mit zahlr. Abbildungen (Bd. 430.)

**Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen.** Von Geh. Rat Prof. Dr. K. Doeblermann. 2. verb. Aufl. Mit 91 Fig. u. 11 Abb. (Bd. 510.)

**Geometrisches Zeichnen.** Von akad. Zeichenlehrer A. Schudeisck. Mit 172 Abb. im Text und auf 12 Tafeln. (Bd. 568.)

**Projektionslehre.** Die rechtwinklige Parallelprojektion und ihre Anwendung auf die Darstellung technischer Gebilde nebst einem Anhang über die schiefwinklige Parallelprojektion in kurzer leichtfaßlicher Darstellung für Selbstunterricht und Schulgebrauch. Von akad. Zeichenlehrer A. Schudeisck. 2. Aufl. Mit 165 Figuren. (Bd. 564.)

\* **Kunstgeschichtliches Wörterbuch.** Von Dr. H. Volmer. (Lebn. kl. Sachwörterbücher.)

### Geschichte:

**Die Entwicklungsgeschichte d. Stille in d. bildenden Kunst.** Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bde. 3. Aufl. Bd. I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 69 Abb. (Bd. 317.) Bd. II: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 46 Abb. (Bd. 318.)

### Altertum:

**Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien.** Von Geh. Hofrat Prof. Dr. J. v. Duhn. 3. Aufl. Mit 62 Abb. im Text und auf einer Tafel, sowie einem Plan. (Bd. 114.)

### Mittelalter und Neuzeit:

**Deutsche Baukunst im Mittelalter.** Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. I: Von den Anfängen bis zum Ausgang der romanischen Baukunst. 5. Aufl. Mit zahlr. Abb. II: Gotik und Spätgotik. 4. Aufl. Mit 67 Abb. (Bd. 8/9.)

**Deutsche Baukunst in der Renaissance und der Barockzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.** Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Auflage. Mit 63 Abbildungen im Text. (Bd. 326.)

**Die Renaissancearchitektur in Italien.** Von Prof. Dr. P. Frankl. Mit 12 Tafeln und 27 Textabbildungen. (Bd. 381.)

**Die altdeutschen Maler in Süddeutschland.** Von H. Nemis. Mit 1 Abbildung im Text und einem Bilderanhang. (Bd. 464.)

**Albrecht Dürer.** Von Prof. Dr. K. Wustmann. 2., neubearb. u. ergänzte Aufl. von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 1 Titelbild und 31 Abb. im Text. (Bd. 97.)

**Rembrandt.** Von Prof. Dr. P. Schubring. 2., verb. Aufl. Mit 48 Abbildungen auf 28 Tafeln im Anhang. (Bd. 158.)

# Bildende Kunst

## 19. Jahrhundert:

Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 2. Aufl. Mit 40 Abbildungen. (Bd. 781.)

Die Maler des Impressionismus. Von Prof. Dr. V. Lázár. 2. Aufl. Mit 92 Abb. auf 16 Tafeln. (Bd. 395.)

## Kunstgewerbe:

Die dekorative Kunst des Altertums. V. Dr. Fr. Poulsen. M. 112 Abb. (Bd. 454.)

Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Von Studentat Dr. W. Warstat. 2., verb. Aufl. Mit 1 Bilderanhang. (Bd. 410.)

# Musik

Geschichte der Musik. Von Dr. Alfred Einstein. 2. verb. Aufl. (Bd. 498.)

\*Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. Von Dr. A. Einstein. 2. Aufl. (Bd. 470.)

Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. E. Krebs. 3. Aufl. M. 4 Bildn. (Bd. 92.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Fstel. 2. verb. Aufl. (Bd. 239.)

Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Fstel. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis Richard Wagners. (Bd. 330.)

Die moderne Oper. Vom Tode Wagners bis zur Gegenwart (1889—1923). Von Dr. E. Fstel. 2. Aufl. mit Schlusskapitel von Prof. Dr. W. Altmann. (Bd. 495.)

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer entwickelnden Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. H. Rietsch. 2., durchgesehene Auflage. (Bd. 178.)

Musikalische Kompositionsformen. Von E. G. Kallenberg. Kontrapunkt und Formenlehre. (Bd. 413.)

Harmonielehre. Von Dr. H. Scholz. (Bd. 1003f.)

Das moderne Orchester. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. I. Die Instrumente des Orchesters. Ihr Wesen und ihre Entwicklung. 2. Aufl. Mit 56 Abb. (Bd. 714.) II. Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung. 2. Aufl. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 715.)

Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente. Von Professor Dr. D. Vie. 2. Aufl. (Bd. 325.)

Musikalisches Wörterbuch. Von Prof. Dr. H. J. Moser. (Leubners kleine Fachwörterbücher Bd. 12.)

# Schauspielkunst

Der Schauspieler. Von Prof. Dr. Ferd. Gregori. (Bd. 692.)

Das Theater. Vom Altertum bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. Chr. Saehde. 3. Aufl. Mit 17 Abb. (Bd. 230.)

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffken. Mit 5 Abbildungen im Text und 1 Tafel. (Bd. 566.)

Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Körte. Mit Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)

Das Drama. Von Dr. B. Busse. Mit Abbildungen. 4 Bde. I: Von der Antike 3. franz. Klassizismus. 2. Auflage, neu bearbeitet von Studentat Dr. Medtisch, Prof. Dr. K. Smelmann und Prof. Dr. K. Glaser. Mit 3 Abbildungen. II: Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl. Neubearbeitet von Prof. Dr. K. Glaser und Oberstudiendirektor Dr. A. Ludwig. III: Vom Sturm und Drang bis zum Realismus. 2. Aufl. neu bearbeitet von Oberstudiendirektor Dr. A. Ludwig und Prof. Dr. K. Glaser. IV: Vom Realismus bis zur Gegenwart. 2. Aufl. bearbeitet von Oberstudiendirektor Dr. A. Ludwig und Prof. Dr. K. Glaser. (Bd. 287/290.)

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Witkowski. 5. Auflage. (Bd. 51.)

†) Bände ab 1000 erscheinen in erweitertem Umfang.

Die mit \* bezeichneten und weitere Bände in Vorbereitung.

# Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

317. Band

## Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst

Von

Dr. phil. Ernst Cohn-Wiener

Dozent an der Humboldt-Hochschule — Freie Volkshochschule  
Groß-Berlin

Erster Band:

Vom Altertum bis zur Gotik

Dritte Auflage

12. — 16. Tausend

Mit 69 Abbildungen im Text



Deutsches Privatgymnasium  
Chorzów

**DS**

No

L / K  
1768

Schülerbücherei

22

Hauptkatalog Nr. 406 a

Klasse

Nr. IV. 8

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1921

Büch/2  
b.f.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

I 369



I 301565

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:  
Copyright 1921 by B. G. Teubner in Leipzig

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

BPK-B-99/2014

Akc. Nr.

173/100

Frau Gemma

zugeeignet

# Dorwort zur dritten Auflage.

Aus dem Bedürfnis des Unterrichtes und der eigenen Klärung ist dieses Buch entstanden, mit der Absicht, einen konsequenten Überblick über die Stile zu geben, der nicht nur, wie die allgemeinen Kunstgeschichten, Tabelle von Namen und Zahlen oder, wie die Stilkunde meist, Tabelle von Stilkennzeichen ist. Sie soll vom Wesen des Stiles ausgehen und die Formen aus der Kultur seines Geschmackes verstehen lassen. So mußte von einem Register nach Stichworten abgesehen werden.

Für einzelne Epochen ist über diese Bewegungen bereits Klarheit geschaffen. Für das Verständnis von Renaissance und Barock hat Heinrich Wölfflin, der römischen Kunst Riegl und Wichhoff, für das Verständnis der hellenischen Antike Surtwängler, für Ägypten Schäfer viel gewonnen. Für andere Stilgebiete aber, besonders für das Mittelalter, fehlen die stilgeschichtlichen Untersuchungen bisher fast vollkommen und ebenso ist, trotzdem seit Erscheinen der ersten Auflage jetzt fast ein Jahrzehnt verfloßen ist, dies Buch noch die einzige Gesamtdarstellung. Daran liegt es, daß Quellenangaben kaum möglich sind. Ich habe versucht, die historischen Tatsachen bis auf die neuesten Resultate fortzuführen, soweit die große Erstreckung des Stoffgebietes das gestattet. So würde das Zitieren auch nur der wichtigsten Werke Seiten füllen, während für das, was in diesem Buch das Wesentliche sein soll, nur wenige Vorarbeiten vorhanden sind.

Gegenüber der zweiten Auflage ist diese dritte wesentlich verändert, an Erkenntnissen und Abbildungen bereichert worden.

Berlin, im Dezember 1920.

Ernst Cohn-Wiener.

## Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung . . . . .	5
I. Die ägyptische Kunst . . . . .	8
II. Die prähistorische Kunst des Ägäischen Meeres . . . . .	19
III. Die hellenische Kunst . . . . .	25
IV. Die hellenistische und die römische Kunst . . . . .	50
V. Die frühchristliche Kunst . . . . .	64
VI. Das frühe Mittelalter in Deutschland und der sog. romanische Stil . . . . .	74
VII. Die Gotik und ihre Anfänge . . . . .	91
VIII. Die hohe Gotik . . . . .	101
IX. Die Spätgotik . . . . .	115

## Einleitung.

Jedes Kunstwerk gibt dem Betrachter zwei Genußmöglichkeiten, je nachdem er es an sich, absolut, oder als Glied im künstlerischen Schaffen seiner Zeit empfindet. Bachs hohe Messe in H-Moll erschüttert auch im Konzertsaal — aber lebendig ist sie nur als Glied der Andacht in einer Kirche der Barockzeit, in der das prachtvolle Pathos der großen Fugen eins wird mit der pathetischen Bewegung der Pfeilerreihen zum Altar und wieder zurück, der Jubel ihrer Bekenntnisse und Huldigungen mit dem Licht, das durch die hohe Kuppel strömt, ihre Begleitungen mit den Stuckranken, die jedes Glied des Baues an jedes andere heften. Ein Schnitzwerk von Tilman Riemenschneider ist immer schön. Aber es ist etwas anderes, es im Museum zu sehen, als bloßen Schauegenstand, oder in seiner zierlichen Rahmung, die sich in die Sterngewölbe spätgotischer Kirchen auflösen soll. Es muß streng unterschieden werden zwischen dem Eigenwert eines Kunstwerks, der auf der Individualität des Künstlers beruht, und seinem Stilwert. Der Eigenwert unterscheidet es von allem Gleichzeitigen, der Stilwert ist allem Gleichzeitigen gemeinsam. Allem Gleichzeitigen — denn jede Kunst, Architektur und Malerei, Plastik und Kunstgewerbe, Dichtung und Musik, selbst Mode und Tanz ist Ergebnis des Zeitgeschmackes, ist Stilglied.

Wenn wir daraus die Konsequenz ziehen, so ergibt sich als Erstes, daß die Geschichte der bildenden Künste kein Recht hat, den Stil unter Vernachlässigung aller anderen Kunstformen nur als Baustil zu verstehen. Der Stil ist vielmehr in all seinen Charakterzügen nur aus der Summe alles von ihm Geschaffenen zu begreifen. Dessen Essenz, das ästhetische Gefühl, das allem Zeitschaffen zugrunde liegt, müssen wir herausdestillieren, um das Stilwollen klar fassen zu können, die schöpferische Kraft der Zeit. Aber selbst dieses erscheint nicht gleichbleibend, sondern als Bewegung, als gemeinsames Streben nach demselben Schönheitsziel. Selbst diese Einheit besteht nur für gleichzeitig, aber nicht für nacheinander geschaffene Werke. Die „Kennzeichen“ des Stiles sind keine Dauerwerte. Denn das ist das Zweite, daß in der

Kunst kein Stil konstant bleibt, daß langsam, aber mit Notwendigkeit, jeder sich fortbildet, um ganz allmählich seine Kraft zu verlieren und einer neuen Schönheit, einem neuen Stil Platz zu machen. Und diese Entwicklung ist die Geschichte der Kunst.

Man hat in der Frühzeit der geologischen Wissenschaft geglaubt, daß die ungeheure Geschichte der Erde, das Verdrängen jeder Schicht durch eine andere, unmöglich ohne gewaltsame Prozesse hätte vor sich gehen können. Heute wissen wir, daß diese Entwicklungen sich allmählich und mit Notwendigkeit vollzogen. Aber es ist notwendig, daß dieser Grundsatz der Entwicklungsgeschichte nicht nur der Naturwissenschaft, sondern auch den anderen Wissensgebieten die Richtung des Gedankens vorzeichnet. Man weiß nichts von der eigentlichen Geschichte der Kunst als Äußerlichkeiten, wenn man die Merkmale der Stile kennt, die sich nur auf ganz wenigen Kunstwerken gleichen, und sich mit dem Geschmaç allmählich verändern. Es liegt kein Grund vor, die feineren Übergänge zwischen den Epochen, in denen sich die Entwicklungsgeschichte der Kunst werdend ausspricht, geringer einzuschätzen. Es ist falsch, von der Frührenaissance zu sprechen, als wäre die Kunst in Italien von 1420 bis 1500 von einheitlichem Geschmaç gewesen, während doch die allmähliche Abkehr von gotischer Gesinnung und der Übergang zur Hochrenaissance der eigentliche Inhalt der Epoche war, an dem Kräfte verschiedener Richtung mitwirkten. Es gibt auch keinen Begriff „die Antike“; zwischen den Anfängen der klassischen griechischen Zeit und ihren Werken in der Zeit der Diadochen liegt ein Weg wie vom Beginne christlicher Kunst bis zur reichsten Gotik. Wie die schaffenden Kräfte des Volkslebens nicht still stehen, so ist auch die Kunst nicht einen Augenblick ohne Fortentwicklung. Diese Fortentwicklung ist das innere Leben des Stils. Sein Werden ist der Kampf aller Kräfte der Zeit gegen den vorhergehenden Stil, den sie auflösen; sie schaffen ihren eigenen Stil, den ihrer Zeit, und seine Fortentwicklung ist ein allmähliches Überwinden seines Schönheitsgeföhles durch den Geschmaç eines neuen Wollens, eines neuen Stils. Ja, man hat nicht einmal ein Recht, von Aufstieg und Entartung zu sprechen. Jede Kunstform ist für ihre Zeit schön, objektiv sind alle einander gleichwertig und es ist ein subjektives Urteil, das die klassische Antike dem Hellenismus vorzieht oder Ägyptisches „steif“, Gotisches „weichlich“ findet. Will man gerecht sein, historisch denken, so muß man von der Entwicklung der bildenden Kunst reden wie von einer Wellenbewegung.

Damit ist die Richtung vorgezeichnet, die die Geschichte der Stile zu gehen hat. Die beherrschende Aufgabe ist, die Wege zu zeigen, auf denen die Kunstentwicklung, die Kunstgeschichte schreitet, von einem Stil zum anderen, von einer Epoche zur anderen, und die Fäden bloßzulegen, die die Geschichte über Zeit und Raum hinwegspinnnt, als Gesetze der Entwicklung. Vorbedingung dafür aber ist die Erkenntnis des Stiles; nicht seiner Kennzeichen, deren Summe man so oft als Stil bezeichnet, sondern seines schaffenden Willens und der Einheit seiner künstlerischen Absichten. Es ist der Unterschied, wie zwischen dem Linné'schen Benennungssystem der Pflanzen und dem biologischen Studium ihres Lebens. Aus dem Werden und der Gestalt des Erschaffenen hat man zu schließen auf das Wesen des Schaffenden, auf das innere Wollen, auf den Geist des Stiles.

Um aus den Erscheinungen jedesmal diesen „Stil an sich“ zu erschließen, müssen alle Gebiete bildender Kunst in gleicher Weise analysiert und beurteilt werden. Indessen sind — und das erleichtert die Klarlegung — je zwei Kunstübungen den Bedingungen nach, unter denen sie schaffen, parallel. Architektur und Kunstgewerbe dienen dem Bedürfnis, sind Zweckkünste; Malerei und Plastik dagegen sind freie Schöpfungen künstlerischer Phantasie. Wir werden sehen, daß, trotzdem sie alle vom gemeinschaftlichen Stilgefühl abhängig sind, die freien Künste in stilstrengen Perioden dem Zweck untergeordnet, die Zweckkünste in formfrohen Zeiten Schöpfer freier Schönheit werden. Aber man wird von den Zweckkünsten ausgehen müssen, weil der Grad, in dem ihre Werke durch die Aufgabe bedingt sind, den annähernd sichersten Maßstab für eine sachliche Untersuchung gibt. Nirgends sprechen die Zeiten in so großen, klaren Worten zu uns, wie in den Werken der Baukunst. Nicht nur um des größeren Maßstabes willen, der alles dem Auge so deutlich entgegenträgt. Sondern von allen Musikinstrumenten ist die Orgel das einzige, das jede leiseste Untermelodie herauszuführen fähig ist, doch auch den kleinsten Fehler nicht verschweigt, eben weil ihr musikalischer Stil so gewaltig ist. Mit derselben Empfindlichkeit prägt die Baukunst die leisesten Entwicklungen aus und äußert schöpferische Kräfte in Wirkungen, die den Kraftaufwand zu vervielfachen scheinen.

## I. Die ägyptische Kunst.

Es ist die Stärke der ägyptischen Kunst, daß in ihr nichts um des Menschen, alles um des Werkes willen geschieht. Nichts bleibt dem Zufall, der Willkür, dem persönlichen Schöpferwillen des Künstlers überlassen. Die Religion fordert vollkommene Hingabe, wie der König, der als Gott gilt, vollkommene Dienstbarkeit. In den Kulttempeln, vor allem den Grabbauten, wirkt alle Kunst des Landes zusammen. Die Statuen, die Reliefs, jeder Schmuck in ihnen ist religiös bedingt und geht deshalb dem Inhalt und der Form nach ganz im Bauwerk auf. So entsteht eine Stileinheit, die keinen Abweg oder Umweg duldet, sondern nur die vollkommenste Form.

Ihr künstlerischer Eindruck beruht auf der Einfachheit der Linien und Formen, deren Steigerung ins ungeheuer Große sie zur Monumentalität erhob. Doch war es eben diese Einfachheit, die die kunsthistorische Erkenntnis in unserer Zeit, welche die einfachsten Formen von vornherein für die frühesten hielt, erschwerte. In Ägypten aber — und nicht nur hier — ist die Abfolge der Phasen genau umgekehrt. Der Urmensch, der Wilde, besitzt eine Frische des Auges und ein so unmittelbares Verhältnis zur Natur, daß die Höhlengemälde der Steinzeitmenschen reine Impressionen sind, unmittelbar Gesehene und ebenso unmittelbar wiedergegebene Natureindrücke. Der Gedanke, der den Begriff „Primitivität“ gebildet hat, als müsse jeder Kunstbeginn unbehilflich sein, ist sicher falsch. Auch im alten Orient, in Mesopotamien, von dessen Kunst wir uns aber noch kein klares Stilbild machen können, ist die frühe Kunst weniger eingeengt als die Hauptperiode, aber doch durch eingewurzeltetes Stilgefühl so gebändigt, daß kein Impressionismus entsteht. Ebenso sind im alten Reich Ägyptens (3. Jahrtausend v. Chr.) die Grabanlagen, die wichtigsten und fast einzigen künstlerischen Zeugnisse, nicht nur technisch, sondern auch künstlerisch bereits vollkommen durchgebildet. Schon die Urform, die sog. Mastaba (Abb. 1), war durchaus zweckvoll gegliedert. Es war ägyptischer Glaube, daß beim Tode eines Menschen ein seelischer Rest von ihm zurückbleibe, dessen Wohlergehen von der Erhaltung des Körpers abhängig sei, und für dessen Nahrung und Bequemlichkeit durch wirkliche oder nachgebildete Speisen und Gerätschaften gesorgt werden mußte. Dadurch waren die Erfordernisse eines ägyptischen Grabes bedingt. Die Anlage

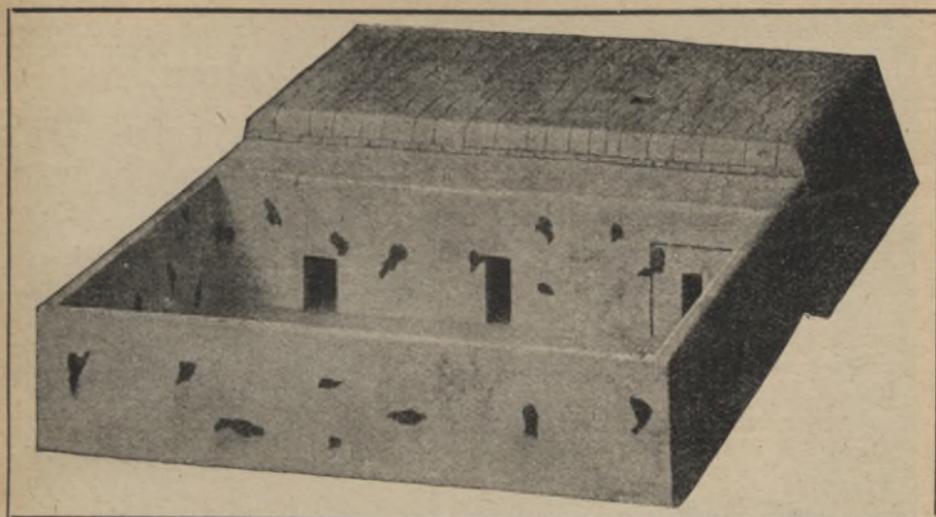


Abb. 1. Mastaba. (Rekonstruktion von Borchardt.)

besteht aus der eigentlichen Mastaba, einem hügel förmigen Grabgebäude, unter dem in der Erde der Sarkophag bestattet war, und einem Kultplatz davor. Rekonstruktionen (Abb. 1) zeigen die klar durchgebildete Einteilung des Baues, die auch festgehalten wird, wenn die Mastaba sich zum reichen Organismus der Königsbegräbnisse entwickelt. Denn die Pyramide war niemals ein monumentales Einzeldenkmal, hatte niemals jene rätselhafte Starrheit, die bei den folgenden Jahrhunderten soviel Bewunderung fand und zugleich den Zugang zur ägyptischen Kunstgeschichte so sehr versperrte. Von einem Torbau im Tale des Niles führt ein überdachter Aufweg zum Totentempel vor der Pyramide, in dem hintereinander Vorraum, Säulensaal und Kult räume liegen. Das Ganze ist eine architektonische Anlage von vollkommener Einheitlichkeit, in der jeder Gebäudeteil für sich von demselben Schönheitswert ist wie als Teil des einheitlichen Ganzen. Für unser Auge, das gewohnt war, die ägyptische Architektur als Massenwirkung zu empfinden, war die Entdeckung dieser feingegliederten Anlagen eine erstaunliche Überraschung. Totentempel und Pyramide sind vollkommen aufeinander eingestimmt (Abb. 2). Die Leichtigkeit des offenen Hofes erscheint noch feiner vor der Wucht der Pyramide, diese noch energischer durch den Kontrast gegen das Zarte, da jedes dem Auge als Maß für das andere dient. Trotzdem gehen alle Bauformen im Organismus des Ganzen auf. Der Bau ist vollkommen tektonisch und wie das Ganze



Abb. 2. Säulenhof im Totentempel des Königs Ne-user-re. (Rekonstrukt. von Borchart.)

vom Kultzweck, ist jeder einzelne Teil an seiner Stelle von der Bau-  
funktion bedingt. Zwar ist jedes Formmotiv der lebenden Natur ent-  
nommen. Aus dem Boden wächst eine pflanzenförmige Säule gegen  
die als Himmel gedachte Decke empor. Im Säulenhof des Ne-user-re-  
Tempels (Abb. 2) sind vier Papyrusstängel, die aus gemeißelten Blät-  
tern emporsteigen und je in eine geschlossene Dolde auslaufen, durch  
steinernen Bast zur Säule zusammengeknüpft. Anderwärts kommen  
Papyrusäulen mit offener Dolde, Lotusäulen (Abb. 3) mit offenen und  
geschlossenen Blüten und Palmensäulen vor. Aber das Gefühl, daß die

Säule Stütze ist, ordnet die Naturformen der Zweckform unter. Man spürt nicht die Pflanzenform, sondern die Säule. Eine runde Basisplatte trennt sie vom Erdboden, das allmähliche Emporsteigen der Stengel aus der Rundung zur geraden Senkrechten führt den Säulenschaft der Last entgegen und der Bast wirkt als Zusammenschluß dieser Kraft. Die steile, leicht ausbiegende Blüte, in allen Teilen eine Steigerung der Schaftbewegung, wird zum Kapitell. Eine viereckige Platte (abacus), schon nicht mehr Natur-, sondern Bauform, ladet ihr die Last auf. Diese ist ein schweres Steingebälk, nur in seiner naturgemäßen Linie entwickelt, der wagerechten, die dem Erdboden parallel gehend die eigentliche ruhende Linie ist. Sie drückt sich in dem wagerechten Sims aus, das von einer beschatteten Hohlkehle weit vorgeschoben, den Bau energisch gegen die Luft abschließt. Nie wieder ist so klar ausgesprochen worden, daß Bauen heißt, einen Teil des Weltraumes zu einem Zweck herauschneiden und gliedern.

Ebenso eindringlich ist die Pyramide: eine bloße Steinmasse, zwischen einfache Linien in großen Flächen geordnet, wuchtig und lastend. Wohl war sie gebaut, um den Leichnam des Königs zu schützen, den in dieser Steinmasse eine versteckte Kammer barg; ein enger Gang führte zu ihr, durch den man den Sarg hineingeführt hatte, und den man mit Steinen verstopfte und mit dem Material der Außenbekleidung verschloß, um ihn unauffindbar zu machen. Aber ihre künstlerische Absicht ist, Denkmal zu sein, sich sofort dem Beschauer einzuprägen in großen, herrschenden Formen. Monumentalität ist vielleicht niemals wieder so klassisch ausgedrückt worden wie in der Pyramide. Daß die Könige, die wie alle anderen schon bei Lebzeiten für ihre Grabstätten sorgten und zunächst einen kleinen Bau aufführten, dann dessen Art und Anlage um so mehr ausgestalteten, je länger sie lebten, ist beweisend dafür, daß hier mehr als nur ein Zweck, daß ein Ausdruck erreicht werden sollte.

Die Einheit dieses Stilgefühls macht alle Künste der Architektur untertan, als der eigentlichen Zweckkunst. Es gibt in Ägypten keine

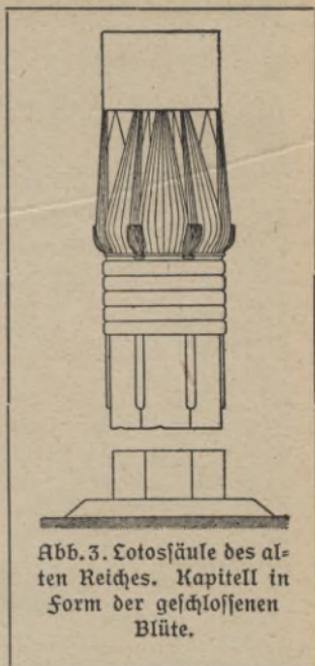


Abb. 3. Lotossäule des alten Reiches. Kapitell in Form der geschlossenen Blüte.



Abb. 4. Vorführung von Herden. Relief aus dem Grab des Ma-nofer (Ausschnitt). Berlin.

Kunstform, die nur der Wirkung, nur der Schönheit diene. Selbst die Freiplastik gibt dem Körper keine Drehung. Sie bleibt in der strengen Haltung vollkommen frontaler Sitz-, Hoch- und Schreitstatuen in den Würfelrahmen dieser Räume gefesselt.

Die Reliefplastik ist ebenso reine Dekoration der Wand (Abb. 4). Die späte Antike, die Kunst der Neuzeit malten Bilder von starker Räumlichkeit, wie Darstellungen weiter Landschaften und Räume, an eine Wand, in die sie den Beschauer gleichsam hineinführten; so nahmen sie ihr ihren Sinn als Raumbegrenzung, dem Raum selbst seine Geschlossenheit. Für den Ägypter ist alles bedingt. Die Darstellungen von Göttermynthen, von Königstatuen, vom Besitz des Verstorbenen werden vom Totengedächtnis gefordert. Ebenso ist ihre Form von der Stileinheit bedingt und so erscheinen sie als wagerecht fortlaufende Friesreihen in flachem, bemaltem Relief. Denn der Stil empfindet logisch von der Wandfläche aus, deren Wert nicht gemindert werden darf, deren Hauptbegrenzungen, Erdboden und Decke, die wagerechte, ruhige Aufteilung in Friese, deren fortlaufende Flächen die ununterbrochene Reihung der dargestellten Dinge fordern. Diese Betonung der Wagerechten gibt

dem Raum die Ruhe, während vertikale Linien, die von der Erde aufstreben, Träger architektonischer Bewegung wären. Es ist kein Zufall, daß gerade in der untersten Friesreihe des Reliefs aus dem Grabe des Ma-noser, von dem Abb. 4 nur den Anfang geben kann, die Doppelreihe des Kleingeflügels fast wie ein Saum die Wand abschließt, mit Tieren, deren Kleinheit und Zartheit den schweren Schritt der Rinder über ihnen um so wuchtiger erscheinen läßt. Die Wandfläche schreibt auch der Einzelform das Gesetz vor. Nirgends treten die Darstellungen aus ihr heraus. Sie ergibt von selbst die Oberfläche der Figuren. Um ihre Konturen herum tiefst der Ägypter den Grund aus, doch so, daß dieser Grund wieder eine vollkommene Ebene bildet (Relief en creux, versenktes Relief). Er projiziert also seine Gestalten vollkommen in die Fläche und nimmt ihnen jede Tiefenwirkung. Sie schreiten im Profil, das am leichtesten die Bewegung auf die Linie zurückzuführen erlaubt, gehen auf einem Strich, statt auf einem Fußboden, und der Ort, an dem der Vorgang sich abspielt, wird durch keinen Hintergrund angedeutet. Das äußerst feine Naturgefühl dieser Künstler geht völlig, bis zur monumentalen Einheit in ihrem Stilbewußtsein auf. Man sehe, wie auf dem Relief des alten Reiches, wenn dem Verstorbenen sein Besitz vorgeführt wird (Abb. 4), das schwere Schreiten des Stieres, die elegante Zeichnung der Stelzvögel, der steife Gang der Enten gegeben sind. Man verfolge die Halslinien der prachtvollen Kranichgruppe vom Kopf bis herab zur Brust, den Kontur des Stieres in Brust und Rücken. Die Modellierung der Tierleiber innerhalb der Fläche des Reliefs ist von so vollkommener Feinheit, daß man diese ganz leisen Hebungen und Senkungen, diese feinsten Bewegungen der Fläche fast mit der Hand abtasten muß, wenn man sie ganz genießen will. Sie sind absichtlich so zart modelliert, und auch die Bemalung gab einst nur Farben und keine Eigenschaften der Haut. Denn für das Auge muß, wenn keine Tiefenwirkung eintreten soll, der Kontur entscheidend bleiben, der als scharfe Linie in Licht und Schatten den Rand der Gestalten zeichnet. Die Linie ist die beherrschende Ausdrucksform. Sie erklärt auch jenes sonderbare Vorschieben der Schulter in der ägyptischen Profildarstellung des Menschen. Es ist fraglos, daß die Tendenz dahin geht, die Figur möglichst in allen Teilen klarzustellen; deshalb zeichnete man den Kopf im Profil, die Brust von vorn und die Füße wieder im Profil. Aber es handelt sich dabei nicht um die plastische Klarheit des Körpers, sondern um die zeichnerische der Umrisse. Es will scheinen, als sei der Haupt-

grund für die Vorschübung der Achsel, etwa bei dem Schreiber in Abb. 4, die Absicht gewesen, die beiden Arme in der Ebene klar voneinander zu lösen. Die Beine gaben diese Klarheit durch die Schreitstellung von selbst her, die Stellung der Arme zueinander aber konnte so nicht ausgedrückt werden, da sich zwischen sie der Körper schob. Deshalb nahm der Ägypter als Maß der Entfernung vor allem die Achsellinie und drückte die Entfernung vom Halsansatz durch sie aus. Den Linien des Bauches dagegen, die die Drehung zur Profilstellung der Beine, also eigentlich räumlich, sind, merkt man die Verlegenheit um logischen Ausdruck deutlich an, und hier versagt auch die Modellierung des Körpers. Denn eine Drehung ist in vollkommener Flächenhaftigkeit nicht darstellbar. Dafür, daß bei dieser Zeichnung nur Arm- und Schulterlinien maßgebend sind, nicht die Klarstellung der Flächen, scheint es ein vollkommener Beweis zu sein, daß, wenn die Hörner eines Stieres symmetrisch in die Fläche gestellt werden, wie auf unserem Relief, nur der obere Rand der Stirn mit ihnen in Vorderansicht gestellt wird, ohne daß der Kopf dieser Richtung folgt.

Über diese Stufe sachlicher Klarheit schreitet die Entwicklung weiter. Langsam wird aus der naiven Andacht vor Göttern und Toten eine Religion, in die der Mensch seinen ganzen Zuwachs an Vorstellungen hineinlegt. Deshalb die Durchtränkung mit geheimnisvollen Gedankengängen, die komplizierte Religion, die mystische Gotteslehre, an die wir eigentlich beim ägyptischen Glauben denken, die aber tatsächlich erst dieser späteren Zeit des mittleren und neuen Reiches (2. Jahrtausend v. Chr.) angehören. Kunsthistorisch bedeutet das, daß nicht mehr das Totenhaus, sondern der Göttertempel die wichtigste Bauaufgabe wird, und daß die Gesinnung sich aus der Klarheit tektonischen Wollens zur Stimmung religiöser Andacht wandelt, nicht der Zweck maßgebend wird, sondern der Eindruck. Wie das Grab aus der licht gegliederten Pyramidenanlage zur düsteren Felsengruft wird, deren Wände mit geheimnisvollen Götterszenen und Todesmythen übersät werden, so formt sich der Tempel, um die Seele des Andächtigen zu erschüttern, zur großen ungliederten Masse. Denn daß die Bauformen im Grunde die alten bleiben, liegt ebenso im Geist solcher Religiosität, die vor der Heiligkeit der Überlieferung Ehrfurcht hat, wie daß sich die Auswertung ins noch Monumentalere wandelt. Die drei Haupträume des Tempels, den Säulenhof, den Saal und den Kultraum dahinter, hatte schon der Totentempel des alten Reiches besessen; aber die Zeiten

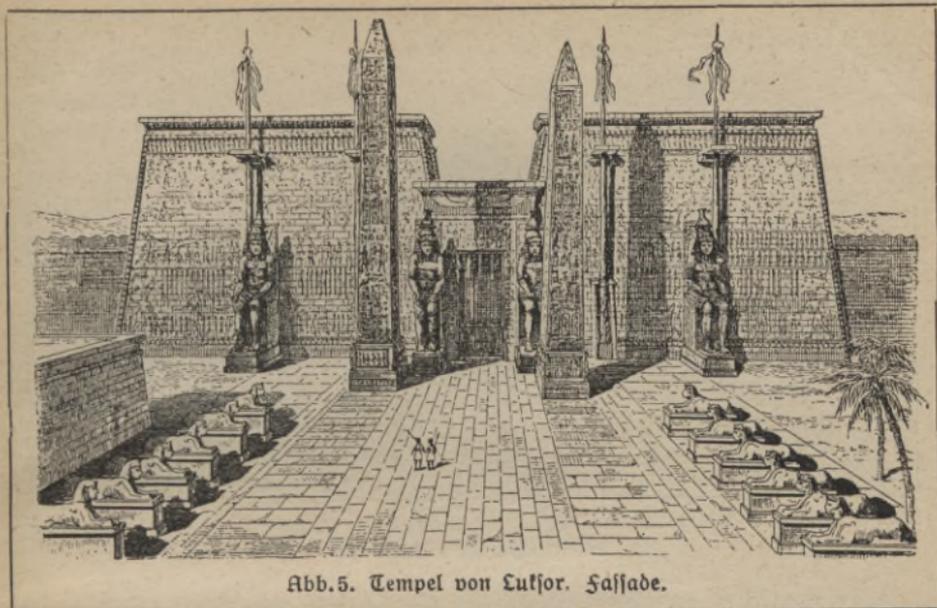


Abb. 5. Tempel von Luxor. Fassade.

differenzieren sich sofort, wenn man die feinsüßliche Gliederung eines Torbaues im alten Reich mit der Fassade eines der späteren Tempel, wie die Könige des neuen Reiches, vor allem die Ramessiden, sie in Luxor und Karnak bauten, vergleicht. An Stelle der zweckvollen Gliederungen ist die gesammelte Energie des Ausdruckes getreten. Darauf beruht die ungeheure Kraft dieser Bauwerke, daß ihre Art so gewaltsam ist gegenüber der Weite des Bodens, in dem sie wurzeln. In Luxor, einem typischen Beispiel (Abb. 5), ist die Fassade rein als Masse empfunden; die Wand, mit flächenhaften, teppichartig gedachten Darstellungsreihen aus dem Leben der Könige und den Mythen der Götter übersponnen, spricht als große Fläche, und die Begrenzung muß um so schärfer sein, muß die Wand energisch zusammenschließen, da allein der Kontur dem ganzen Gebilde den Halt gibt. So ist es empfunden, wenn die Begrenzungslinien von unten aufsteigen, nach oben zu einander sich nähern und die Wand zwischen sich immer enger zusammendrängen, bis die wagerechte Hohlkehle oder vielmehr das von ihr weit vorgeschobene Sims den Bau gegen den Luftraum abschließt. Bewegter empfindende Zeiten haben immer versucht, durch Vasen, Statuen und andere Schmuckformen, die sie auf das obere Sims stellten, eine allmähliche Überführung in den Luftraum herzustellen, und betonten das Hauptportal dadurch, daß sie über ihm das Dach erhoben. Der

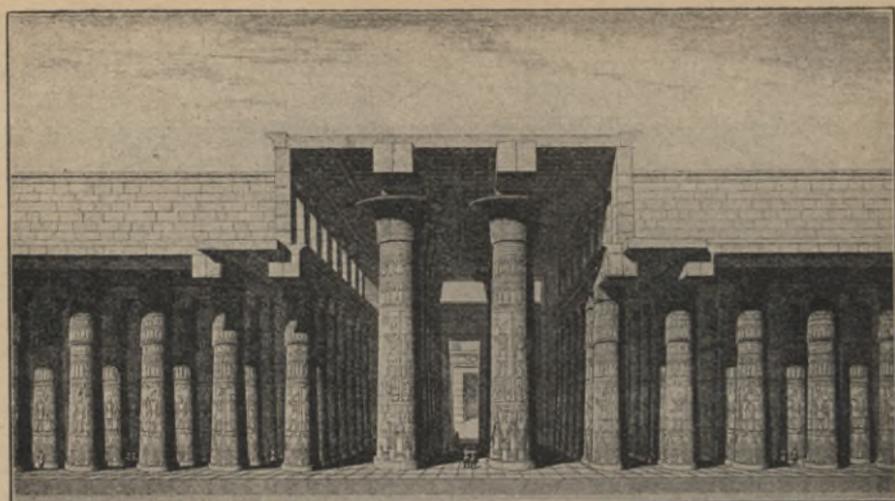


Abb. 6. Ammontempel zu Karnak. Schnitt durch die Halle (Papyrusäulen mit geöffneten und geschlossenen Dolden).

Ägypter verfährt gerade umgekehrt. Er schließt den Bau in strenger Horizontale und betont das Portal dadurch, daß er die Wand hier niedriger abschließt. Dieses Herausheben soll nur dem Nahenden den Eingang weisen; die ruhende Mauerfläche muß trotz seiner das Beherrschende bleiben. So nimmt man dem Portal möglichst seinen Wert als gliedernde Unterbrechung der Mauerfläche, und führt die Einsenkung durch schräg aufsteigende Linien den seitlichen Pylonen wieder zu. Genau ebenso wertet die ägyptische Architektur im Innenbau des Tempels die Tür, die aus dem Säulensaal zum Allerheiligsten führte, und die nur wenigen Auserwählten sich öffnete. Und doch mußten in einer Halle, wie etwa der des Ammontempels zu Karnak (Abb. 6), diese kolossalen Säulen des Mittelganges, die wie riesige Wächter vor der geheimnisvollen Tür standen, das Auge des Beschauers durch ihre Reihung gerade dorthin führen, wie sie noch heute unseren Blick unwillkürlich dorthin leiten. Es war der religiöse Zweck der ägyptischen Kunst, auf das Geheimnisvolle hinzuweisen, ohne es zu entschleiern. Denn in der Architektur der Halle, in den gewaltigen Massen des Säulensaales kommt diese Tür kaum zum Wort gegenüber dem Gesamteindruck. Neben diesen führenden Säulenreihen ziehen andere dahin, und das Auge trifft nirgends einen Raum, der nicht nach wenigen Schritten begrenzt wäre. Ein solcher Bauteil ist gar nicht als Halle in unserem Sinn aufzufassen. Er ist eine gewaltige Masse von Säulen, zwischen

denen ein schmaler Raum zum Wandeln bleibt. Nicht der freie Raum war die Hauptsache, sondern die atemraubende Dichtigkeit der sperrenden Architektur. Das Prinzip des möglichst wuchtigen Eindrucks ist also jetzt im Innenbau dasselbe geworden wie außen. Vergleicht man diese Halle der 19. Dynastie (um 1300 v. Chr.) mit Hallen aus früherer Zeit, so haben diese viel mehr den Charakter von Säulengängen, viel mehr Bewegungsfreiheit für den Wandelnden, wie auch die Säule früher empfindlichere Formen hatte. Wenn die Säulen des alten Reiches (Abb. 3) in Schaft und Kapitell nach Maßgabe der zugrunde liegenden

Pflanzen durchgegliedert waren, so ist es für die Säulen des Tempels in Karnak ganz unwichtig, daß auch ihnen Pflanzenformen zugrunde liegen, die geöffnete Papyrusdolde den Säulen des Mittelganges, die geschlossene denen der begleitenden Reihen. Sie sind Steinfloße geworden, und die Pflanzenmotive werden nur noch traditionell beibehalten. Die Säulen sind zu ungeheurer Zahl gehäuft, aber sie scheinen als Masse viel zu tragsähig im Verhältnis zur wirklichen Last. Unausgenutzte Kraft aber wirkt als Trägheit. Eine Masse ist kein organisches Gebilde mehr. Der tektonisch Denkende verlangt den klaren Ausdruck der Verhältnisse zwischen Kraft und Last im Raume wie in der einzelnen Säule.

Es ist notwendige Stileinheit, daß, wie die Architektur, so auch Plastik und Malerei im späteren Reich allmählich zu summarischer Behandlung der Formen kommen (Abb. 7). Man hat nicht einmal ein Recht, von



Abb. 7. König Seti I. räuchernd.  
Relief d. s. neuen Reiches.

Erstarrung zu sprechen. Die Entwicklung zum Gewaltigen verlangt das Vernachlässigen des Details. Der große Eindruck der spätägyptischen Wand würde gelähmt sein, wenn ihr Bilderschmuck nahe Betrachtung forderte. Die Plastik soll, wie die Baukunst, den Beschauer erdrücken. Auch ihr Streben geht nach der Monumentalität des maßstäblich Großen; Kolossalwerke entstehen wie nie zuvor, enorme Vergrößerungen aller durch die Religion geheiligten und geforderten Typen der Sitz- und Schreitstatuen, der Kultus- und Triumphreliefs. Aber ihre Formen sind verarmt, weil kein schöpferisches Gefühl mehr stilbildend tätig ist; sie sind zur Phrase geworden, weil der Künstler keine Naturform mehr erlebt, um sie zur Kunstform umzumünzen. Daher die Unfähigkeit, diese Gestalten mit Formleben zu erfüllen, ihre Leere, ihr Glattwerden oder das unwillkürliche, verstoßene Eindringen realistischer Alltagszüge, eines Lächelns oder Drohens, das deutlich zeigt, wie wenig man noch die Augenstrenge hat, die die klassische Kunst des alten Reiches schuf. Daß dann der rücksichtslose Naturalismus im stärksten Gegensatz zur altägyptischen Formstrenge, von den ägäischen Inseln eindringend, zum Durchbruch kommt, sobald ihm König Amenophis' IV. Echnatons Kampf gegen die alte Götterreligion für kurze Zeit Lebensmöglichkeit schafft, daß er in der Malerei sogar impressionistische Form annimmt, ist nur natürliche Konsequenz. Aber es handelt sich hier um eine bloße Episode. Die Tradition wird unter Führung der Priesterschaft schnell wieder aufgenommen. Eine wirkliche Stilentwicklung findet späterhin nicht mehr statt; nur daß die herben, hieratisch strengen Urformen immer weichlicher, immer ausdrucksloser werden, je mehr die gefühlvolle Liebe unschöpferischer Perioden sie festzuhalten strebt. Im wesentlichen finden noch die fremden Völker, die seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. Ägypten abwechselnd unterjochten, finden Alexander der Große und seine Nachfolger bis zu den römischen Kaisern in Ägypten dieselbe Kunst vor, wie der Perser Kambyses, als er im Jahre 525 v. Chr. Ägyptens letzten Pharao entthronte. Die Usurpatoren fügten sich der Tradition des Landes, bauten ihre Tempel dort im alten Stil und erschienen in der Plastik als Nachfolger der alten Pharaonen in Kostüm, Haltung und Handlung. Und so bewahrte die offizielle ägyptische Kunst, deren große Taten dem alten und mittleren Reich gehörten, ein langes Scheinleben, indes längst neue Völker mit neuer Kraft eine Welt der Schönheit in Leben und Kunst geschaffen hatten.

## II. Die prähistorische Kunst des Ägäischen Meeres.

Es ist kein Zufall, daß die ägyptische Kunst, als ihre Entwicklung sie für eine impressionistische Episode reif gemacht hatte, gerade unter den Einfluß der sog. mykenischen Kultur geriet. Sie ist die glänzendste Erscheinung der Bronzezeit. Der augenfrische Impressionismus des Urmenschen hat hier, auf später hellenischem Boden, Werke von überraschender Ausdrucksenergie geschaffen. In Malerei und Goldschmiedekunst, in Elfenbeinplastik und Steinschnitt erfindet er Tiere und Menschen in den kompliziertesten Bewegungen und belebt mit phantasievollem Ornament die bewegte Architektur und das graziöse Kunstgewerbe. Es ist jene Kultur, von deren Schönheit die Epen Homers erzählen.

Von Kreta aus, dem Ort ihres Ursprungs und ihrem Hauptsitz, sandte sie ihren Reichtum in die Welt. Ihre strömende Gestaltungskraft, deren Werke noch heute mit der Unmittelbarkeit künstlerischer Gegenwartigkeit zu uns sprechen, hat damals die ganze Welt befruchtet bis nach Spanien hin und ins vorisraelitische Kanaan. Und in den griechischen Mythen spielt König Minos von Kreta eine Rolle, die diese Macht auch die Nachwelt ahnen ließ, bis die Ausgrabungen ihre Reste vollends ans Licht brachten.

Ein stärkerer Gegensatz als zwischen ägyptischen und kretischen Bauten (Abb. 8) ist kaum denkbar. Der Ägypter schließt jeden Raum streng gegen den

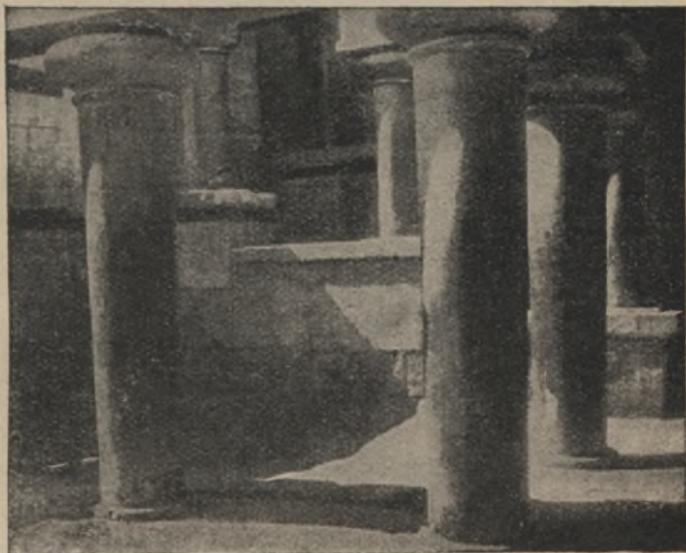


Abb. 8. Palaß von Knossos. Treppenaufgang.



Abb. 9. Jüngling, ein Gefäß tragend. Fresko im Palaste von Knossos.

anderen ab, überall soll man sich umgrenzt, eingehengt fühlen. Der kretische Palast von Knossos dagegen steigt mit großen Treppenanlagen aus der Ebene auf, gruppiert sich um große Höfe und öffnet die Räume gegeneinander, um durch die formenreiche Folge malerischer Durchblicke das Auge zu entzücken. Die ägyptische Säule (Abb. 3) ist wuchtige, oft überschwere Trägerin; die kretische (Abb. 8), unten zugespitzt, scheint zu balancieren, und ihr wulstiges Kapitell wirkt wie ein Pfühl, der sich unter dem Druck elastisch biegt. Die ägyptische Säule, die das Tragen stärker ausdrückt, ist also struktureller geformt als die kretische, und ebenso ist die ägyptische Wand strenge Begrenzung des Zimmers, während die kretische es liebt, sich mit räumlich tiefen Darstellungen zu schmücken. Es genügt, eine der kretischen Wandmalereien aus demselben Palast von Knossos (Abb. 9) mit einem ägyptischen Relief der frühen Zeit, des alten Reiches (Abb. 4) zu ver-

wie in der Malerei. Furtwängler sagt über die Gemmenplastik dieser Kultur: „Die mykenische Kultur kümmert sich wenig um klare Technik und den Knochenbau des Körpers, darin die ägyptische sich auszeichnet, aber die Wiedergabe des Fleisches, der Muskeln ist ihr Element.“ Damit ist der impressionistische Charakter dieser Plastik scharf gezeichnet, in der, ebenso wie in der Malerei, die gesehene Form und nicht die Zeichnung Mittel der künstlerischen Gestaltung ist. Das unmittelbare Festhalten des Geschauten bewirkt, daß eine Figur wie dieser kretische Gefäßträger uns so gegenwärtig gegenübersteht, daß in den Gliedern der Stiere und ihrer Bändiger auf Goldreliefs das Leben zu pulsieren scheint, wie nie in einer ägyptischen Skulptur. Impressionismus und Realismus haben sich zu allen Zeiten gegenseitig bedingt.

Diese Stärke des Bildausdrucks macht die Figur körperhaft und unabhängig von der Wand, an die sie gemalt ist. Die zeichnende ägyptische Kunst geht, wie wir sahen, von der Wandfläche aus und sieht ihre Gestalten flächenhaft, der kretische Impressionismus geht von der Erscheinung der Gestalt aus und sucht die Form dann der ruhenden Fläche einzugliedern, ohne daß das vollkommen gelingen kann. Der Impressionismus hat zu jeder Zeit, in der er herrschte, den Grundsatz *l'art pour l'art* — die Kunst ist Selbstzweck — proklamiert.

Am klarsten sprechen hier die Gebilde des Kunstgewerbes. Es war schon in der Einleitung die Rede davon, daß das Kunstgewerbe als Zweckkunst jedesmal ähnliche Stil Tendenzen verfolgen mußte wie die Architektur. In der Tat legt ein kretisches Gefäß (Abb. 10) den Wert nicht



Abb. 10. Tongefäß aus Kreta.

auf die funktionelle Gliederung, sondern allein auf die schöne Form. In wundervoller Ruhe gleitet hier, wie bei der Säule, die begrenzende Linie vom Mund bis zur spitzen Endigung hinab. Gerade dieser Abschluß beweist das Untektonische des Stiles. Denn ein struktiv empfindender Stil würde den Fuß des Gefäßes zum Feststehen ausbilden, während diese Spitze zwar einen wundervollen Zusammenfluß der Linien gibt, aber stets einer besonderen Stütze bedarf. Wir werden diese spitze Endigung bei fast allen untektionischen Epochen, in der deutschen Spätgotik, im Rokoko wiederfinden, ebenso den schmalen Hals, der die Linie des Gefäßbauchs in so ruhigem Fluß weiterführt. Nur der Wulst, der den Hals abgrenzt, aber nicht energisch genug, um die ruhige Überführung der Linien zu hemmen und Hals und Körper wirklich zu sondern, gibt Kunde davon, daß ein Gefühl für die Funktionen der Gefäßteile überhaupt vorhanden ist. Ebenjowenig wirkt der Schmuck gliedernd. Er geht nicht von der begrenzenden Fläche der Gefäßwand aus, sondern wie das Fresko von der körperlichen Erscheinung seiner Motive, gliedert nicht das Gefäß, sondern steigt an ihm auf. Man hat den Eindruck, vor einem Aquarium zu stehen. Aus dem Meeresboden wachsen Korallen und Seetang empor, die in der Strömung zu fluten scheinen, Seeschnecken und Seesterne schwimmen zwischen ihnen, all das, etwa in den Strähnen der schattenhaft sich wiegenden Seepflanzen, von vollkommener Formschönheit.

Es ist dasselbe Verhältnis wie in der Wandmalerei. Eine Impression sagt hier in Schwarz und Weiß dasselbe, wie dort in Farben, und wird durch Zurückführen auf einfachste Licht- und Schattenflächen, ähnlich wie in japanischen Holzschnitten, der Wandung eingefügt.

Es ist einmal gesagt worden, daß der Unterschied zwischen den Fürstenthümern auf Kreta und denen im gleichzeitigen Griechenland derselbe gewesen sei wie zwischen einem Prunkschloß, wie Versailles, und einer Burg, wie der Wartburg. Der Gegensatz ist vollkommen. Die Tendenz geht auf dem Festland auf die Klarstellung des einzelnen Gemaches. Das Megaron, der Männersaal, ist der Zentralraum der Anlage. Er liegt vollkommen isoliert, und auch die Nebengemächer liegen nicht Wand an Wand, sondern an Korridore gereiht. Das einzelne Gemach hatte seinen Eingang an der Schmalseite, so daß man es beim Eintritt vollkommen überblickte, während in Kreta die Haupttür an der Langseite lag. Und ebenso war die Gesamtheit der Anlage auf dem Festlande energischer, wo der Mauerring den ganzen



Abb. 11. Das Löwentor zu Mykenai.

Komplex zusammenhielt, als in Kreta, wo die Burgen Prunkpaläste waren, die offen im Land lagen. Es ist in jeder Hinsicht der Kontrast zwischen Zweckbau und Prunkbau, zwischen klarem Nebeneinander und malerischem Reichtum. Naturgemäß sprechen die eigentlichen Zweckbauten des Festlandes, die Befestigungsanlagen, diese Logik am strengsten aus. Sie sind es, die als pelasgische oder kyklopische Mauern bei den späteren Griechen so seltsame Legenden von Urweltriesen gezeugt haben. Aber sie sind, wenn auch roh gefügt, in Wahrheit von großer architektonischer Gewissenhaftigkeit. Das Löwentor von Mykenai (Abb. 11), die wichtigste Architektur des Festlandes, ist ein wohl durchdachtes Werk von gutem Ausdruck. Zwei Blöcke tragen einen steinernen Balken, der aber selbst nur Last ist, von dem die ganze Schwere der darüberliegenden Mauer-schichten abgeleitet und durch Abschrägung der Steinblöcke

auf die seitlichen Mauern übertragen ist. So bleibt über dem Tor ein dreieckiger unbelasteter Raum, der mit einer leichten skulptierten Steinplatte gefüllt wird. Man versteht also noch nicht, in Bogen zu wölben. Aber es zeugt von hoher architektonischer Geschmackskultur, daß gerade nur diese Platte geschmückt ist, die im Ausbau keine Funktion hat. Nun weiß man sofort, welches Bauglied trägt, und welches getragen wird; nur dem unbelasteten, füllenden Glied hat das tektonische Gefühl hier dekorative Gestalt zu geben gewagt. So sind auch die festländischen Geräte, deren Goldprunk die Burggräber von Mykenai füllte, in ihrer Form mehr durch die Aufgabe bedingt, als die kretischen. Sie sind geteilt nach der Funktion des Gerätes, stehen mit breitem Fuß, nehmen mit geöffnetem Kelch den Wein auf. Ihre Dekoration ist nicht einfach aus der Natur geholt, sondern zum streng stilisierten Gefäßornament geworden. Zwar ist Griechenland in der Epoche der Burgen von Mykenai und Tiryns, d. h. etwa in der Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr., stark von Kreta beeinflusst. Es besaß Geräte mit lebhaften Jagdszenen in landschaftlich tiefem Raum, die fraglos von Kreta importiert sind. Auch die eigene Plastik, wie die Skulptur im Entlastungsdreieck des Löwentors, spricht ihren Einfluß aus. Nicht nur im Stil, der unter der strengen Stilisierung die fleischige Rundung der Leiber durchschimmern läßt — auch die Darstellung findet sich im ganzen Kulturkreis, zwei Löwen, mit ihren Vorderpranken auf eine Art Altar gestützt, zu Seiten der charakteristischen Säule des Stils, die hier der Fetisch einer Gottheit ist. Diesem Typus, der auch sonst oft, vor allem auf geschnittenen Steinen, vorkommt, scheinen orientalische Gottvorstellungen zugrunde zu liegen. Jedenfalls ist die kretisch-mykenische Kunst, die in dieser Vorzeit sich plötzlich mit solcher Lebenskraft zutage drängt, nicht wurzellos gewesen.

Es muß freilich überraschen, hier, wo man in der Bronzezeit, also fast an den Anfängen europäischer Kultur, steht, eine ausgesprochene Luxuskunst zu finden, deren Formen nicht aus dem Zweck geboren sind, sondern in Kreta, ihrem Zentrum, den klaren Zweckausdruck geradezu verneinen. Die Räumlichkeit im Fresko und in der Dekoration der Vasen hat rein auflösende Funktion. Und wenn man sieht, wie die Frauentracht damals den Körper mit einem glitzernden Meer von ornamentierten Goldflittern umschimmerte, ihn wider seine Struktur in der Hüfte zusammenschnürte und die Brust hervorpreßte, ja, wie die schlante Taille auch beim Mann ein Schönheitsideal ist (Abb. 9),

so fühlt man geradezu den graziösen Reichtum des Rokoko als den nächst verwandten Stil.

Die Beziehungen zu Ägypten ermöglichen es, das äußere Schicksal der Kultur zu verfolgen. Schon ums Jahr 2000 v. Chr. muß der Verkehr zwischen diesen beiden mächtigsten Anwohnern des Mittelländischen Meeres begonnen haben. Man hat kretische Stücke nach Ägypten importiert, war dort zeitweise selbst von ägäischer Kultur beeinflusst, die ihrerseits Ägypten Motive zu selbstständiger Verarbeitung entnahm. Aber um 1200 holen die Anwohner des Ägäischen Meeres zu einem kriegerischen Vorstoß gegen das Ägypterreich aus und werden zerschellt. Von da ab hören wir nichts mehr von der kretischen Kultur, und wenn wir dann sehen, daß die Gefäße, die das Festland kurz darauf hervorbringt, ägäische Überlieferungen in ärmlicher Vereinfachung fortsetzen, dann haben wir das Gefühl, einer der großen Tragödien in der Menschheitsgeschichte gegenüberzustehen. Doch auch der Wiedergeburt. Denn der Tektonismus der ägäischen Festlandskultur wurde die Wurzel der hellenischen Kunst.

### III. Die hellenische Kunst.

Und nun ist es, als käme Ordnung in ein Chaos, wenn im nächsten Jahrtausend auf hellenischem Boden der dorische Tempel festgefügt vor uns steht. Die erste Architektur, die alle Wucht des Monuments begründet in der Gliederung des Baues, in der klaren Scheidung von Kraft und Last, tragendem und getragendem Gliede und sie wieder vereinigt durch den edlen Rhythmus des Ganzen. Der Poseidon-Tempel zu Pästum (Abb. 12) ist nicht nur ein Bau von ungeheurer Kraft: zum erstenmal tritt das Verhältnis der Bauglieder zueinander, der Rhythmus der Proportionen, tritt die Schönheit als Meister des Baues ein. Sein tektonisches Gewissen scheidet ihn von der Kunst der kretischen Paläste, seine Eurhythmie von der ägyptischen Massenhaftigkeit.

Es ist bei dem eindringlichen Studium gerade der hellenischen Kunst natürlich, daß wir eine ganze Anzahl Wiederherstellungsversuche des dorischen Tempels haben. Wenn in Bauwerken, wie diesem Tempel von Pästum etwa, die Grundelemente des Stils völlig erhalten sind, schien es nicht schwer zu sein, die Einzelheiten zu ergänzen. Denn so edel die Erscheinung des Tempels auch ist, fehlt ihm heute

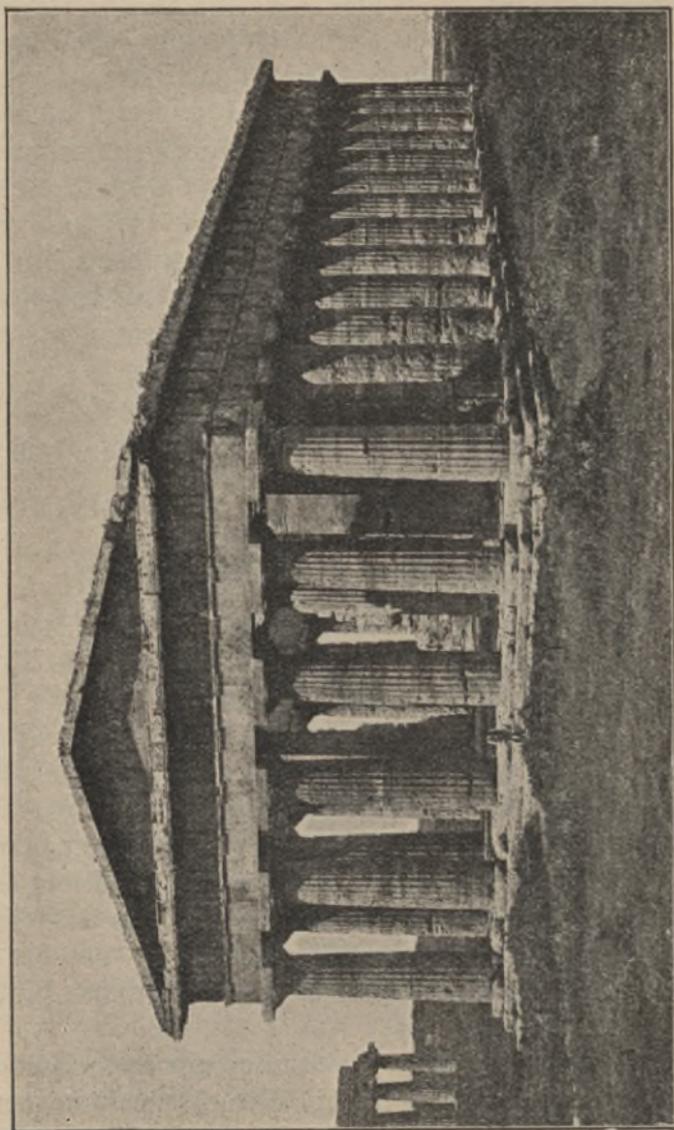


Abb. 12. Tempel des Poseidon zu Paestum.

vieles, um uns seinen ursprünglichen Sinn verstehen zu lassen; es fehlen ihm die Skulpturen im leeren Giebelfeld, die Reliefs im Fries, vor allem die Farben, die die Glieder dieses Organismus gegeneinander zur Wirkung brachten. Er scheint zu ernst, zu streng, zu herb. Die Zeit hat die Festlichkeit zerstört, die der hellenischen Kunst wie dem hellenischen Leben die Harmonie mit dem Ernst des Daseins gab. Gerade das Empfinden für diese Einzelheiten verlangt das feinste Stilgefühl. Erst seit Furtwängler, als er Ägina für die Kunstgeschichte gewann, eine Rekonstruktion des vorher Athena-Tempel genannten Aphaia-Tempels gab, besitzen wir eine vollendete Nachschöpfung, gegründet auf strengste Forschung, geschaffen mit feinstem Stilgefühl (Abb. 13).

Die Giebelseiten zeigen alle Eigenschaften des Stiles am deutlichsten auf. Hier drückt die Aufteilung der Front in Säulenreihe und Giebel das Verhältnis der Baumasse zum Dach, der Kraft zur Last mit vollkommener Klarheit aus. Was bei der ägyptischen Pyramide eine ungegliederte Masse aufeinandergetürmter Steinschichten war, wird hier in Baufunktionen aufgelöst, bis zur letzten Feinsüßlichkeit durchgegliedert. Kein Teil bleibt ohne Ausdeutung seines Bauwertes. Hierbei wirkt das farbige Ornament bedeutungsvoll mit. Denn es ist keineswegs äußerlicher Schmuck, sondern deutet den Sinn und Wert der Form aus, auf der es angebracht ist. Es ist fast der wichtigste Ausdruck der Teilfunktionen im Bau. Mit seiner Hilfe werden die Hauptteile, Kraft und Last, nun ihrerseits in den Einzelteilen so weitergebildet, daß jeder seinen Sonderwert ausdrückt. Gerade dadurch aber bleibt er dem Ganzen verbunden, bekommt Beziehung auf das ihn unten vorbereitende, oben weiterführende Glied. So wird in der Trennung die Einheit wieder gewonnen, und das Schönheitsgefühl gibt dem Bau wieder, was das Zweckgefühl ihm bei absoluter Strenge vollkommen hätte nehmen müssen.

Zunächst die Trägerreihe: Von einem dreistufigen Postament, dem Stylobat, steigen unvermittelt sechs Säulen auf. Senkrechte Rillungen, Kannelüren, graben sich in den Schaft; ihre senkrechte Steigung führt die Säule aufwärts, dem Kapitell zu und der Last, die auf ihr ruht. Drei kleine Rillen umziehen oben die Säule, fassen ihre Rundung noch einmal zusammen; dann fügt sich das Kapitell an, leicht eingebogen, als wiche es ein wenig unter der Last zurück, gemalte Blättchen zeigen, sich mit dem Kapitelleib krümmend, dessen Biegung an. Eine sichere

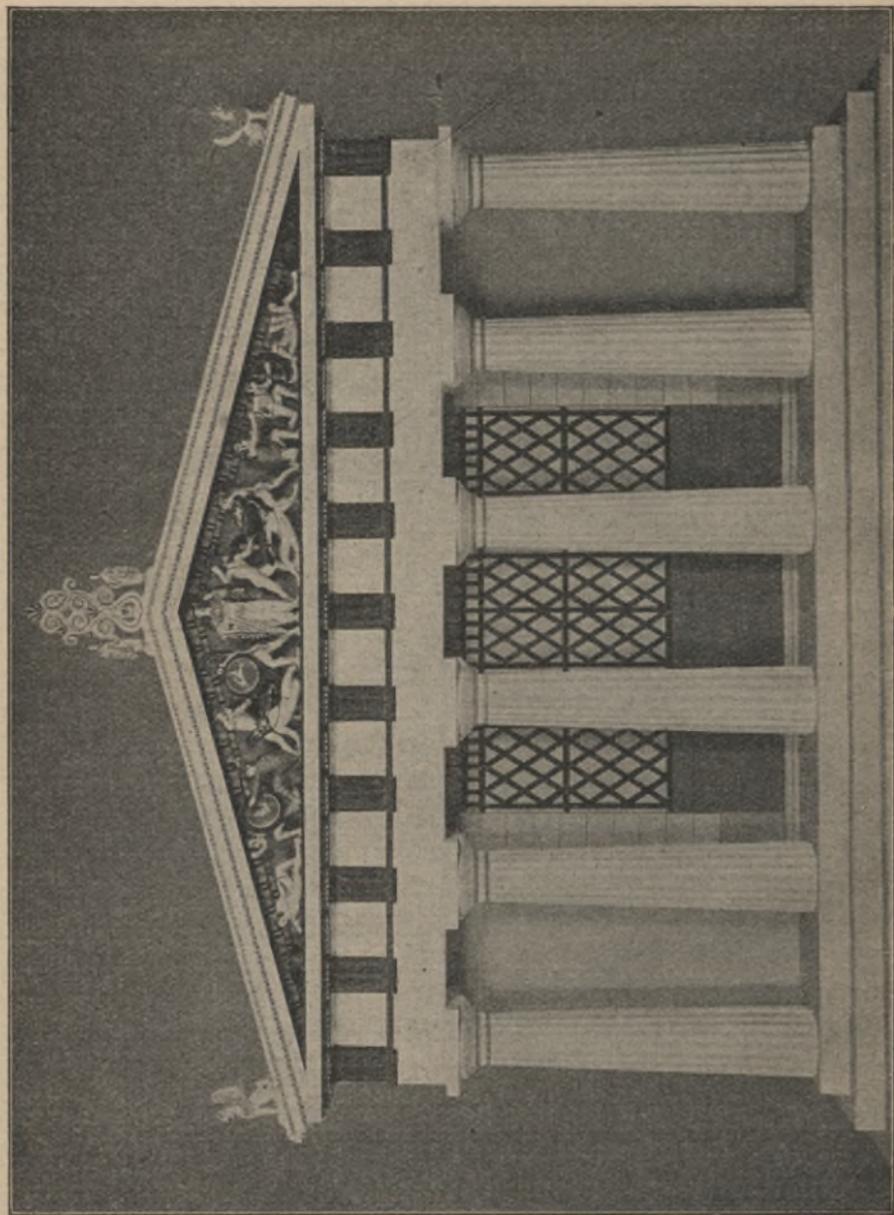


Abb. 15. Westfront des Tempels von Ägina. Rekonstruktion von Surtwängler.

Rechnung: nun hat man das Gefühl, das Verhältnis sei ausgeglichen; so weit ist die Säule unterlegen, nun trägt sie fest. Eine kleine quadratische Platte über jedem Kapitell, der Abakus, ist ihr Abschluß; ihre Kantigkeit, ein kleines Abbild der darüberliegenden Steinbalken, leitet schon zu ihnen hinüber, als wolle man sie nicht unmittelbar auf das Kapitell laden; sie bezieht sich schon auf die Last. Die folgt in zwei Hauptteilen: den quertragend gedachten Steinbalken und dem Dach, das sie tragen. Und diese teilen sich wiederum, um im einzelnen zu verbinden. Zuunterst liegt den Säulen ein fester Steinblock, der Architrav, auf. Über ihm folgt ein kräftig gegliederter Fries, in dem dreifach gekerbte Platten, Triglyphen, an denen Tröpfchen hängen, und flache Felder, Metopen, wechseln. Die sind hier leer, da sich bei den Ausgrabungen in Ägina keine Füllungen fanden. Vermutlich waren sie bemalt, während die Regel Füllung mit kleinen Reliefs ist. Dieser Fries ist vermittelndes Glied zwischen Sockel und Krönung, zwischen dem unskulptierten rohen Balken, dem Architrav, der trägt, und dem freudigen Schmuck des Giebelfeldes. Nicht ohne Vermittlung durfte dessen reiche Dekoration aufsetzen auf den schweren Stein. Erst schiebt sich der leichtere Fries dazwischen, dessen Tröpfchen über die Abschlußlinien hinweg nach unten führen, dessen kräftiger Schmuck auf das Giebelfeld weist, das über ihm auf dem schmalen Steinbalken, dem Geison, ruht.

Denn nun schließt sich der Bau, nun fassen die Fittiche des Giebels, den das ausdrucksvolle griechische Wort *ἀετός*, den Adler, nannte, vom Erdboden her das ganze Werk zusammen. Doch ist auch er nicht bloßer Querschnitt des Daches, bloße Baulast. Auch er nimmt von unten auf, führt nach oben fort. Die ganze Front unter sich fassend, gleiten die Linien der Traufrinne (*Sima*) aufwärts, und — was uns erst in dieser schöpferischen Wiederherstellung deutlich wird — der Skulpturenschmuck des Giebelfeldes wirkt zu seiner ästhetischen Aufgabe mit; dieser schmuckreichste Teil des Baues ist in Wahrheit organisches Glied der Architektur. Die äußeren Säulen können naturgemäß nur Abschluß sein; von den vier inneren aber trifft jede auf einen niedergesunkenen Krieger; sie werden aufwärts geführt, indem sie zugleich die plastischen Gruppen gliedern. Und wenn Pallas Athene beherrschend im Zwischenraum steht, wie die Pause in einer Symphonie Beethovens den Akkord, der ihr folgt, am stärksten betont, so ist sie zugleich Vorbereitung für das krönende Akroterion der Mitte. In dessen Aufwärtsbewe-

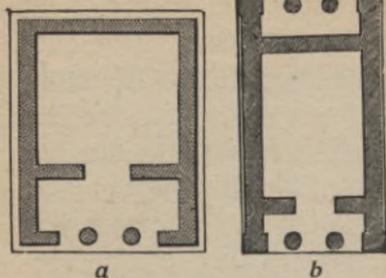


Abb. 14. Grundrisse.  
a Antentempel; b Antentempel mit  
Hinterhalle.

gung sammeln sich, von den Eck-Akroterien ansteigend, die Linien des Giebels und mit ihnen die ganze Bewegung des Baues. Genau so wie die Säulen zur Last, die Querbalken zum Giebelfeld, steigt das Giebelfeld zum Luftraum hinauf.

Der dorische Stil hat also keineswegs die streng ruhende Tektonik des ägyptischen. Er gliedert den Bau zwar in Einzelaktionen, aber nur, um ihn dann

zu einer Gesamtbewegung zusammenzufassen, die rein vom Schönheitsgefühl bedingt ist. Diese Bewegung umfaßt den ganzen Bau, ohne Rücksicht auf den gottesdienstlichen Zweck der inneren Teilung, der sich im Grundriß ausspricht. Er kommt nach außen hin gar nicht zum Ausdruck, wie es strenger Tektonismus fordern würde. Das ungehemmt fließende Zusammenströmen der seitlichen Säulenreihen zu den Fronten und deren Aufwärtstreben in die freie Luft, diese prachtvolle Zusammenfassung des Ganzen, ist rein als Ausdruck der Baustimmung zu werten. Noch durch strenges Frühgefühl gebunden, geht doch die Absicht schon auf ein ideales seelisches Erhoben sein, genau so wie die Dramen des Äschylos zwar noch die Tradition des religiösen Ritus haben, aus dem sie entstanden sind, aber doch die Erschütterung ehrfurchtsvoller Menschen wollen. Der dorische Tempel steht genau in der Mitte zwischen Zweck- und Stimmungstil.

Dieses intensive Durchfühlen des Gebildes muß das Werk von Jahrhunderten sein. Der wahrscheinlich ursprünglichen Form, der ungeteilten Tempelzelle, deren Name Naos (Cella) auch in der erweiterten Anlage dem Raum für das Götterbild immer geblieben ist, hatte man in der Epoche des dorischen Stiles bereits die Vorhalle (Prodomos, Abb. 14 a) und das Hinterhaus (Opisthodomos, Abb. 14 b) hinzugefügt und so ein reicheres Gebilde geschaffen. Aber architektonisch war es straff zusammengehalten. Diese Nebenhallen wurden in die Architektur des Naos mit einbezogen. Man schob seine Seitenmauern vor und ließ sie in zwei Stirnpilastern (Anten) endigen; deren Form entsprach der Gliederung der beiden Säulen, welche zwischen ihnen den Eingang zur Cella, zugleich wohl die einzige Lichtquelle des

Tempels, öffneten (Templum in antis, Abb. 14 u. 15). Bei den reichen Anlagen des 6. und 5. Jahrhunderts, wie wir sie in Ägina und Pästum kennen gelernt haben, umgab man diese Bauform, um sie unter eine einheitliche Bewegung zu bringen, rings mit einer Säulenhalle und schuf so die klassische Form des dorischen Tempels, den Peripteros (Abb. 16). Es ist Stilgesetz, daß die seitlichen Reihen nicht genau die doppelte Zahl der Frontsäulen haben. Die betonte Schmalheit der Front sichert ihrer Bewegung verstärkte Schnellkraft.

Für die Bauformen ergibt sich eine parallele Entwicklung. Es ist wichtig, daß an den ältesten Steintempeln, die durchforscht sind, Sima und Akroterien aus Ton gearbeitet waren. Das ist nur zu erklären, wenn man annimmt, daß der Tempel ursprünglich ein Holzbau gewesen ist, bei dem die Teile, die durch Regenwasser zu leiden hatten, aus Ton gearbeitet waren, und daß man beim Steintempel zunächst diese Tradition beibehielt. In der Tat können wir am Heraion in Olympia, das auch noch tönernerne Sima und Akroterion gehabt hat,

Abb. 15. Schatzhaus  
der Athener zu Delphi.



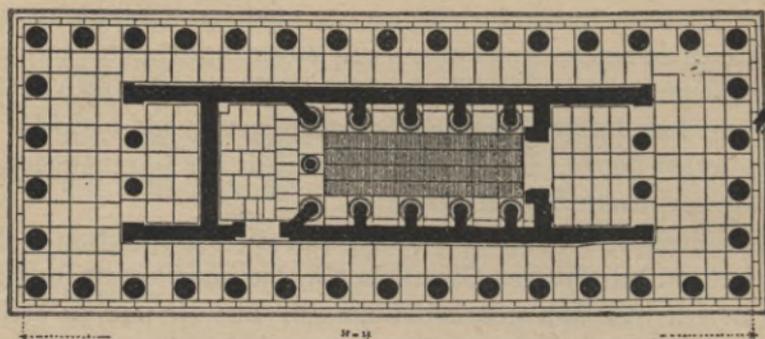


Abb. 16. Grundriß eines Peripteros.

den Übergang vom Holzbau zum Steinbau sogar verfolgen. Dort gleicht kein Säulenkapitell dem anderen, und es scheint, daß es ursprünglich ein Holzbau war, in dem allmählich jede angefaulte Säule durch eine steinerne ersetzt wurde. So erklärt sich auch zwanglos die energische Gliederung des dorischen Frieses überhaupt, deren strenge Art vollkommen den Eindruck macht, daß er von vornherein nicht dekoratives, sondern technisch bedingtes Glied gewesen wäre. Die Triglyphen scheinen ursprünglich die geschnitzten Außenendigungen der Dachbalkenlage gewesen zu sein; die Öffnungen, die zwischen ihnen blieben, verkleidete man mit Holz- oder Tontafeln, an deren Stelle dann die Metopen traten, und hielt alles durch Nägel oder Pflöcke, aus deren Köpfen der Ursprung der Tropfen sich herleiten läßt. Mag hier im einzelnen noch manches hypothetisch sein, so ist doch sicher, daß im Holzbau, vielleicht sogar im mykenischen, die Wurzeln des hellenischen Tempels liegen. Die Form des Grundrisses, die nur vom Zimmer auf den Tempel übertragen wird, ist offenkundig mykenisch und zwar die tektonische des Festlandes, und es ist möglich, daß auch die Säulenform, die in frühen Beispielen das wulstige mykenische Kapitell besitzt, sich aus der mykenischen Holzsäule entwickelt hat. In der Frühzeit herrscht unbedingt noch die dekorative Tendenz der Vorzeit. Es gibt ein athenisches Giebelfeld frühdorischen Stiles, dessen Sima seitlich nicht von einem Akroter abgeschlossen wird, sondern sich in eine Schnecke zusammenrollt. Daraus folgt, daß diese Zeit die Linien des Giebelfeldes

anders sah als die klassisch dorische, daß man die Linien noch nicht als von unten nach oben, sondern als von oben nach unten geführt empfand. Der konstruktive Stil aber geht vom Träger aus, der dekorative von der Bekrönung.



Abb. 17. Vasenscherbe des sog. Dipylonstiles.

Trotzdem also eine Entwicklung vom mykenischen zum dorischen Stil hinüberleitet, sind beide scharf geschieden durch eine Epoche künstlerischer Armut. Die Einwanderung der Dorer nach Griechenland seit dem Jahre 1200 v. Chr., die wohl nicht ohne Schuld am Schicksal der ägäischen Kultur ist, wird auch der Grund für diese Verarmung gewesen sein, und der neue Stil trägt den Namen des dorischen wohl mit Recht. Die Eroberer zerstörten die alte Kultur und vermochten selbst nur langsam eine neue zu schaffen, ohne sich dabei ganz dem Einfluß des künstlerischen Reichtums, der im Lande wurzelte, entziehen zu können. Genau wie bei der Völkerwanderung ist auch bei der dorischen die erste Folge der gewaltsamen Zerstörung eine Verödung, die Architekturmonumente von Dauer noch ausschließt. Die Anfänge dieser Stilbewegung können wir nur in den bescheidenen Resten ihres Kunstgewerbes, vor allem der Gefäßkunst, ausdeuten.

Die Vasenmalerei steht im Beginn des 1. Jahrtausends v. Chr. genau zwischen den Stilen. In Athen ist man damals ruhig bis zur künstlerischen Erschöpfung. Hier hat man vor dem Doppeltore (Dipylon) auf Gräbern eine ganze Reihe bauchiger Kratere dieses sog. Dipylonstiles gefunden, die zu Totenopfern bestimmt waren. Auf ihnen bilden arme gradlinige Ornamente in wenig variierten Formen schmale Friesse, die selbst auf ungeheuren Gefäßen nicht breiter werden, sondern nur mehr Reihen bilden (Abb. 17). Leichenzüge oder Kriegerreihen

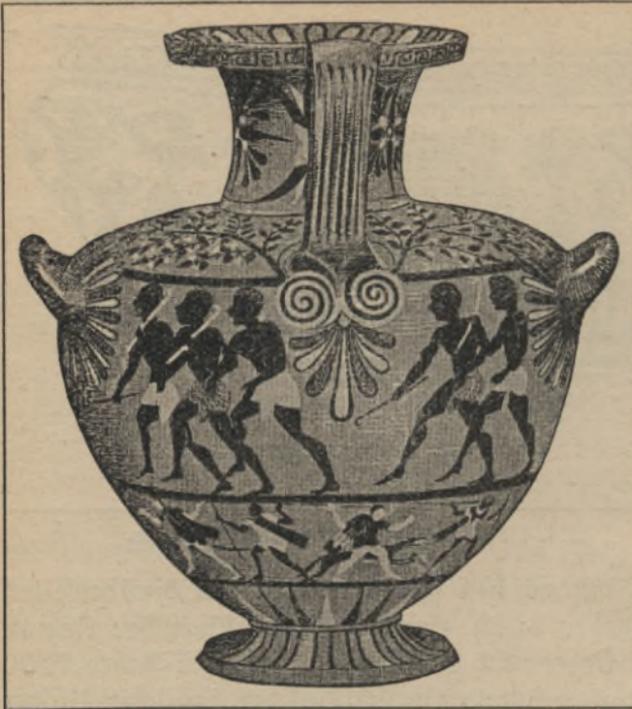


Abb. 18. Hydria schwarzfigurigen Stiles.

schon, diese attischen Gefäße tektonisch zu gliedern, den Fuß gegen den Leib abzusetzen und zu festem Stehen auszubilden. Die Weiterentwicklung vollzieht sich in Athen, dem Hauptsitz des ionischen Zweiges der Hellenen, unter dem Einfluß der Kunst der stammverwandten kleinasiatischen Jonier. Nun schafft die archaische Keramik des 7. und 6. Jahrhunderts einen Stil, der vollkommen dem dorischen in der Baukunst entspricht. Ein Gefäß, wie der Wasserfrug (Hydria) Abb. 18 ist auf tektonischer Grundlage gegliedert. Auf breiter, starker Fußplatte, deren Rundung durch einen Kranz schwarzer Linien sich ausdrückt, steht das Gerät. Ebenso setzt sich steil und klar der Hals gegen den Leib des Gefäßes ab. An Stelle der Frieße umzieht ihn eine einzige Darstellung, in unserem Falle, wie oft, aus dem Mythos, Herakles, den ägyptischen König Busiris erwürgend, dem auf der anderen Seite Neger mit energisch gezeichneter Hast zu Hilfe eilen. Vollkommen tektonisch ist auch das bestimmte Absetzen der beiden Seitenhenkel, an denen das Gefäß gehalten wurde, wenn man es mit Wasser füllte, und des dritten senkrechten Henkels, an dem man es beim Ausgießen

wiederholen in endloser Folge immer dieselbe in der Taille stark geschnürte Figur, die in schwarzer Silhouette gegeben wird, eintönige Frieße immer das gleiche geometrisch einfache Ornament. Während also der Stil der Zeichnung die mykenischen naturalistischen Grundformen noch durchschimmern läßt, bedeutet gerade die gleichmäßige Reihung das Erwachen des konstruktiven Verständnisses. Man beginnt auch

hielt. Tektonisch ist auch die Grundgesinnung des gemalten Schmuckes, der der Gefäßwand völlig untergeordnet wird. Wie beim Dipylonstil, sind auch noch bei diesem sog. schwarzfigurigen Stil alle Ornamente und Gestalten mit wenigen Farben, unter denen Schwarz herrscht, auf den Tongrund gemalt. Sie dulden keine Räumlichkeit, keine Tiefe, keinen Individualismus, sondern sind völlig stilisiert. Die Strenge der Silhouettenkontur und der geritzten Innenzeichnung schafft so den

impressionistischen Stil in einen zeichnerischen um, der fast so streng ist, wie der ägyptische. Aber daß er überhaupt schon erzählt, daß er mit Strahlen und Spiralen die getrennten Formen wieder verknötet, zeigt auch hier die Richtung auf Wirkung, wie bei der dorischen Baukunst.

Gegen das Ende des 6. Jahrhunderts, kurz vor den Perserkriegen, bewirkt die Stilbewegung eine prinzipielle Ausdrucksänderung. Den schwarzfigurigen Stil verdrängt allmählich der rotfigurige, der den Tongrund schwarz firnißt, in ihm die Figuren ausspart und ihre Innenzeichnung mit schwarzen Linien gibt. Dieser Stilwandel war Notwendigkeit. Die Dramatik der Gestaltung hatte sich immer mehr entwickelt. Alles drängte nach plastischem Ausdruck im Raum. So war schließlich der schwarzfigurige Stil nur noch eine traditionelle Fessel, deren selbst Verfeinerung der Zeichnung nicht Herr werden konnte. Und so erscheint bereits auf den schwarzfigurigen Vasen vom Ende der Epoche



Abb. 19. Amphora rotfigurigen Stiles.

zugleich auch das rotfigurige Bild, durch das die alte Technik bald vollkommen verdrängt wird (Abb. 19). Der neue Wert ist die ausdrucksvollere Zeichnung. Die Darstellung wird wirklicher. Die Innenzeichnung spricht schärfer schwarz auf der roten Fläche der Figuren, die Figur körperhafter vor dem schwarzen Hintergrund. Erst jetzt können Bewegungen überzeugend gegeben, Körperformen modelliert, Dinge hintereinander im Raum gezeichnet werden. Die ersten Bilder des neuen Stiles sind noch streng in der Zeichnung, straff in der Linie, der Gefäßwand angemessen. Aber die Technik war jeder Verfeinerung fähig und bildete die zarteste Linienführung aus. Mit fein bewegten Zügen zeichneten im klassischen Zeitalter Athens Meister, wie Duris und Brygos, alles, was das Leben des Tages brachte, Gastmähler und Kampfspiele, Schlachten und Stunden der Liebe neben den alten Göttermuthen und Heldensagen auf ihre Vasen, und die Harmonie dieses Lebens machte auch das Alltäglichsste wert, Gegenstand der Darstellung zu sein. Diese größere Ausdrucksfähigkeit des neuen Stiles, die die Darstellungen ohne Rücksicht auf die Gefäßwand selbst räumlich zu zeichnen beginnt, macht die Dekoration selbständiger. Die das Götterbild bekränzenden Mänaden auf unserer Amphora füllen die ganze Gefäßfläche, dringen in sie ein und stehen in keinem tektonischen Verhältnis mehr zum Gerät. Aber diese Freiheit wäre unmöglich, wenn die Gerätheile selbst nicht ihre straffe Scheidung verlieren würden und durch Auflösung der zweckmäßigen Gliederung die Möglichkeit zu größerer Freiheit für die Dekoration gäben. Das Gerät selbst ist eleganter im Umriß geworden, die feine Silhouette ersetzt die charaktervolle Scheidung. Die Fußplatte ist schmaler geworden; in schlanker Linie steigt von ihr der Leib des Gefäßes in die Höhe, geht in weicher Wendung in den zartgebogenen Hals über, die Henkel schmiegen sich diesen Linien an, und so ist das Ganze von erstaunlicher Feinsüßlichkeit. Der ästhetische Ausdruck tritt auch hier an die Stelle des Zweckausdrucks. Wenn bei einer Trinkschale des schwarzfigurigen Stiles der Fuß, die eigentliche Schale und der Rand streng voneinander getrennt sind, und die Stelle, wo unten der Fuß ansetzt, im Innern der Schale durch einen kleinen, oft mit einem Kopf gefüllten Kreis, wie durch einen Nietenkopf, bezeichnet war, so werden nun die Teile miteinander zu wundervoll zart gefühlten Formen verschmolzen; aber es ist ungemein bezeichnend, daß jetzt das Innenbild der Schale seine tektonische Funktion ver-

liert, weitaus größer wird und nur noch den Anlaß für eine umfangreiche bildliche Darstellung abgibt.

So geht die Tendenz dieser Kunstentwicklung von der archaischen Strenge zur feinsten Empfindlichkeit in Form und Linie, von der Straffheit in der Zeit der Perserkriege zur Gelöstheit des Perikleischen Zeitalters. Genau dieselbe Entwicklung macht auch die Plastik in der Zeit des dorischen Stiles durch, die von der tektonisch gebundenen zur freien Form übergeht, und die Architektur, die sich von der Straffheit des dorischen zum gelösten ionischen Stil hin entwickelt. Der Parallelismus dieser Reihen ist äußerst instruktiv; jede ist in sich logisch zusammengeschlossen, und ihr Nebeneinander bedeutet die Einheitlichkeit der hellenischen Kultur und die Harmonie ihrer Entwicklung.

Die griechische Freiplastik ist vom pfahlförmigen Holzidol der Dipylonzeit ausgegangen, und sie erscheint in ihrer Frühzeit stets noch durch ihre Aufgabe und den Block des Materials gebunden. Kunstwerke nur um der Schönheit willen zu schaffen, ist für das Hellas der Frühzeit unmöglich. Ein frühattisches Grabrelief, wie die Stele des Aristion (Abb. 20), entspricht der schwarzfigurigen Keramik in Zeit und Stil. Der Zweck ist entscheidend für die Form. Die Aufgabe ist der Denkstein, seiner Einprägsamkeit ordnet sich die Ruhe der Form, seiner Fläche die Darstellung unter, die sich ganz ins Profil einstellt.

Später, gegen 480 v. Chr., bezeichnen die Skulpturen im Giebel des Tempels von Ägina (Abb. 13) den Moment, in dem man die Bewegungskraft des Körpers zu spüren beginnt. Es sind Willensmenschen, die hier tätig sind, nicht Gefühlsmenschen, wie die Jonier, und so ist der Ausdruck nicht der der Grazie, sondern jede Energie des Kriegers, die kräftige Bewegung des Zustößens, wie die gespannte des Lauerns. Aber die Fläche des Giebels bindet auch jetzt noch die Gestalten, die sich vor der Rückfläche wie Reliefs bewegen und Teile der Architektur bleiben.



Abb. 20. Grabstele des Aristion.

Schon die ähnliche Darstellung im anderen, dem Stil nach etwas späteren Giebel von Ägina hat die strenge Gliederung und den festen Zusammenhang mit der Architektur verloren. Auch hier steht Athena noch in der Mitte. Auch hier kämpfen ihr zur Seite je zwei Helden, und in den Giebelecken liegt jedesmal ein Gefallener. Aber die strenge von den Säulen bedingte Ordnung innerhalb der beiden Giebelhälften ist aufgehoben. Das Giebelfeld ist gegenüber dem Gefüge des ganzen Baues selbständiger geworden, nur noch die beiden Mittelsäulen haben architektonische Beziehung auf die Kämpfe. Die Plastik ordnet sich nicht mehr durch die Architektur, der sie dienen sollte, sondern durch die Darstellung selbst, und an die Stelle der Zweckformen treten auch hier, wie in der Keramik, allmählich die Ausdrucksformen. Alle Gestalten jeder Seite beteiligen sich am gleichen Kampf, und selbst Athena hat ihre hieratische Starrheit verloren und nimmt Partei. So wird das Ganze zwar einheitlicher als bildnerische Komposition, aber weniger übersichtlich.

Kaum eine Generation später sind am Zeustempel zu Olympia (erbaut nach 480) die Giebelfelder nur noch Gebilde der Plastik (Abb. 21). Ihr Wert als Teil des architektonischen Gefüges ist vollkommen verloren gegangen. Die einzige Schranke ist die Form des Dreiecks, um derentwillen noch immer der Gott beherrschend in der Mitte steht, unsichtbar für die Teilnehmer gedacht, so daß noch immer die Gestalt neben ihm auf jeder Seite die Richtung nach der Ecke hat und so die Hälften sich scheiden. Die Ausdruckskraft des Bildhauers aber hat sich inzwischen weiterentwickelt. Man hat gelernt, den Körper, den man in Ägina nur im klaren Profil gab, in allen Gliedern zu bewegen, in allen Gelenken zu drehen. So hebt man das reliefklare Nebeneinander der Figuren auf,



Abb. 21. Westgiebel des Zeustempels zu Olympia.

um einem Kampf wie dem der Lapithen und Kentauren im westlichen Giebel eine Fülle von Ausdruck zu geben. Die räumlich gewordenen Bewegungen führen über den eigenen Körper hinaus und fordern die Gruppe. Man scheut sich nicht mehr, die Körper der Kämpfenden so dicht nebeneinander zu schieben, daß die Bewegungen im kräftigsten Kontrast stehen, ohne Rücksicht darauf, daß die Gestalten sich gegenseitig überschneiden und sich teilweise verdecken. Wie die Bewegung wird auch die Ruhe im Ausdruck gesteigert. Im Ostgiebel desselben Tempels ist der Augenblick dargestellt, in dem vor dem Wettkampf zwischen Pelops und Oinomaos Kämpfer und Zuschauer den Beginn des Wagenrennens erwarten. Nun aber wird nicht mehr, wie in Ägina, der Kämpfer dargestellt, der lauert, bis sein Moment gekommen ist — ruhiges Lagern und müßiges Hocken unbeteiligter Zuschauer, unstraffes Stehen der Kämpfer, Steigerung der Ruhe bis zur Schlawheit geht der Steigerung des tätigen Ausdrucks vom energisch geführten Kampf zum leidenschaftlichen Handgemenge parallel. Es kommt zur Zeit des Perikles, um 450, Myron, der die augenblicklichste Bewegung des Diskus schleuderers in Bronze bannt, es kommt Phidias, der der Ruhe ihre Verinnerlichung gibt, Polyzlet, der durch das Studium der Proportionen die Gesetze der Körperschönheit selbst der Natur abzuringen sucht. Der ganze schöpferische Reichtum hellenischer Kunst strömt sich jetzt in den Bauten aus, die Perikles in Athen errichten läßt. Der Parthenon, 447—432 erbaut, steht am Ende der Entwicklung des dorischen Stiles. Kaum eine Generation liegt zwischen ihm und dem Zeus Tempel von Olympia, mit ihr aber die wichtigste Entwicklung hellenischer Plastik. Sie geht im Streben, das architektonische Element auszuschalten, konsequent weiter. Die letzte Form, in der das Giebelfeld sich noch als Bauglied ausdrückte, fällt mit der beherrschenden Gestalt des Gottes in der Mitte. Spielten sich schon in den beiden Hälften des Ostgiebels von Olympia, von denen jede eine Partei aufnahm, nicht mehr getrennte Kämpfe ab, so stehen sich nun, etwa im Westgiebel des Parthenon bei dem Streit zwischen Athena und Poseidon um den Besitz des attischen Landes, die beiden Parteien in ungehemmtem Gegensatz gegenüber und prallen in der Mitte aufeinander. Nun ist das ganze Giebelfeld der Darstellung preisgegeben, nun hat die Plastik freien Raum, auch hier alle Möglichkeiten der Bewegung auszuschöpfen. Die allmähliche Erkenntnis der Funktionen des menschlichen Körpers führt

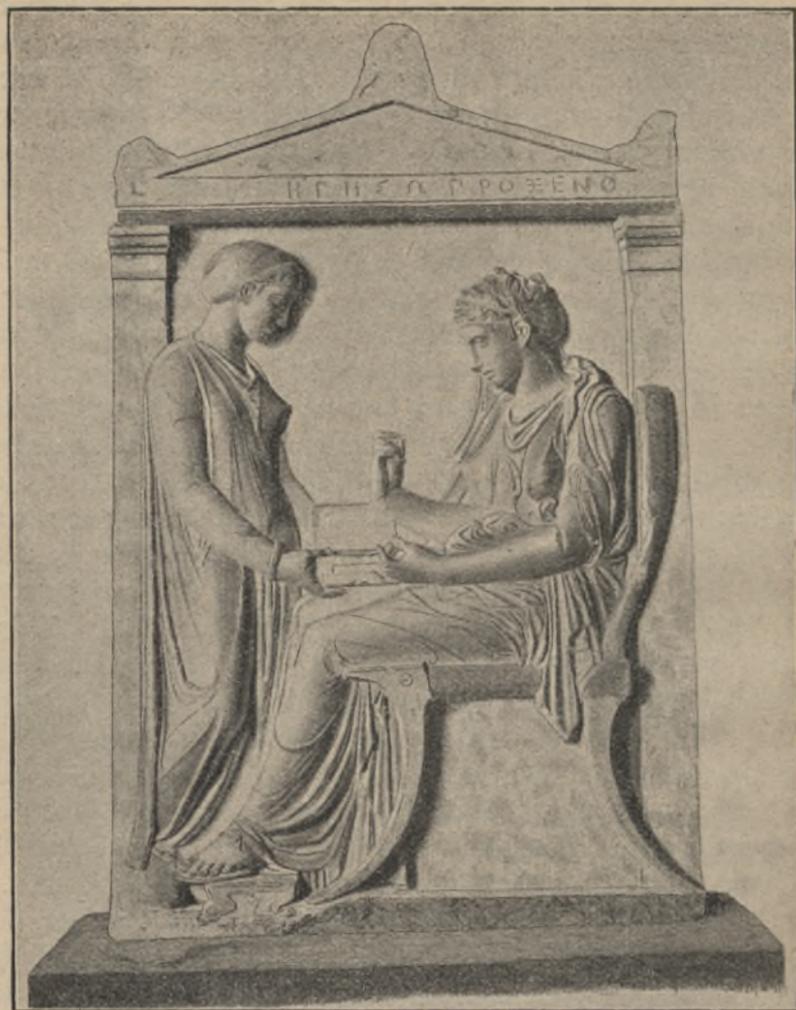


Abb. 22. Grabstele der Hegeso.

zu seiner Bewegung nach allen Seiten, zum dreidimensional räumlichen Ausdruck und zur Gruppenbildung. Ein Grabrelief aus dem Kreis des Phidias, wie die schöne Stele der Hegeso (Abb. 22) hat nur noch scheinbar den tektonischen Charakter der Aristion-Steile (Abb. 20). Seine Gestalten bleiben zwar Glieder der Fläche, aber nur noch äußerlich. Die Absicht ist stärkerer Ausdruck, sie werden verkürzt gezeichnet, wie die rotfigurigen Vasenbilder, und führen wie diese in die

Tiefe, vernichten also die Flächenruhe des Denkmals. Die Bewegungen sind zwar ruhig, aber sie sind nicht mehr selbstverständlich statuarisch, sondern bedürfen der Begründung durch den Vorgang, die Entgegennahme eines Schmuckkästchens, so daß die Ruhe als Stimmungsmoment, fast genrehaft erscheint. Was erreicht wird, ist noch keine Darstellung von raumtiefer charaktervoller Wirklichkeit, aber auch keine Zweckgebundenheit mehr. Das Werk nimmt, wie der dorische Tempel, eine Mittelstellung ein, seine Gebundenheit ist nicht mehr vom Zweck bedingt, sondern von einem Schönheitsgefühl, das nicht mehr die sachlichste, sondern die beseelteste, idealste Form sucht. So werden die architektonischen Gesetze des Giebels, des Grabsteins und aller anderen plastischen Aufgaben im gleichen Augenblicke zerstört, in dem die entwickelte Körperzeichnung in der Vasenmalerei die Tektonik der Gefäßfläche vernichtet.

Es ist bezeichnend, daß die Geschichte der hellenischen Plastik sich gerade in der Bauplastik so gut verfolgen läßt. Die Kraft dieser Entwicklung, die allmählich die Fesseln der Zweckform sprengt, kommt in der Baukunst am klarsten zum Ausdruck. Denn wie der Entwicklung der keramischen Malerei eine Lockerung der Gefäßformen parallel ging, läuft neben dieser Entwicklung in der Plastik eine in der Architektur her, die ebenso das feste Gefüge des Tempels allmählich löst.

Früher als die Stele des Aristion wurde der Poseidontempel von Pästum geschaffen (Abb. 12). Gleich ruhig und energisch sprechen beide zu uns. Mit massiger Wucht pflanzt der Tempel seine Säulen in die Erde. Schwer ist seine Gliederung, breit lastet das Giebelfeld auf gedrungenen Säulen. Die Entwicklung beginnt dann die Masse zu bewegen. Den Giebelskulpturen des Tempels von Ägina entspricht die Architektur des Tempels selbst (Abb. 13). Nun ist in die dorische Säule stärkeres Leben gekommen, wie in die Krieger des Giebels Leben gekommen war, ein Emporstreben, das sich als Schlantheit äußert, in der Verringerung des Durchmesser im Verhältnis zur Höhe. Die Säulen beginnen sich zu strecken und das Gebälk emporzuheben, das auf ihnen ruht. Die Zeit des Phidias bringt auch der Architektur die ungezwungene, fast grazile Bewegung. In Pästum lastete der Giebel auf den Säulen, und die Säulen schienen fest genug, ihn zu tragen. Beim Parthenon dagegen strecken sie sich leicht und elegant in die Höhe und tragen ein Giebelfeld, das sie emporzuschellen scheinen und das deshalb auch seinerseits in den Skulpturen den strengen Zusammenhang



Abb. 23. Athen. Tempel der Nike Aferos.

mit der Architektur aufheben darf. So ist der dorische Stil auf seinem Entwicklungswege immer gelöster geworden, und man hat das Gefühl, als wäre er beim Parthenon angewandt wie ein traditioneller hieratischer Baustil und als rief die Zeit nach einem anderen, der formreicher wäre. Diesen hat sie sich im ionischen geschaffen.

Der ionische Stil selbst ist freilich nicht in Hellas geboren. Seine charakteristischen Elemente hatten Kleinasien und die ionischen Städte und Inseln geschaffen. Er kam herüber zugleich mit ionischen Formen in Plastik und Keramik; das stammverwandte Athen war auch hier die Einfallspforte. Es ist leicht möglich, daß manches ursprünglich Eigentum asiatischer, anderes kretisch-mykenischer Kultur war. Die Volute

des Kapitells, der fortlaufende Fries außen um die Cella, die Karnatiden, kurz die wichtigsten dekorativen Bauglieder finden sich schon weit früher im ionischen Asien und an einem Schatzhaus, das die Ionier der Insel Siphnos in Delphi weihten. Ganz allmählich hat der Stil in Hellas Eingang gefunden. Es ist ein starkes Anzeichen für die dekorative Tendenz in der spätdorischen Epoche Attikas und für die Gesetzmäßigkeit dieser Stilwandlung, daß sich am Parthenon, dem spätdorischen Bau, der ionische Cella-fries bereits findet. Ums Jahr 430, in den letzten Jahren des Perikles, hat der ionische Stil in Hellas festen Fuß gefaßt.

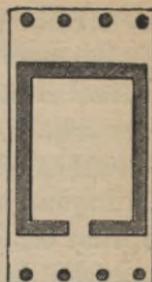


Abb. 24.  
Grundriß des  
Amphiprostyle-  
los.

Ein edles Beispiel seiner Art birgt die Burg von Athen, den Tempel der Nise Apteros, der Athena als Siegesgöttin (Abb. 23). Gleich der Grundriß ist lockerer geworden, statt des Doppelantentempels der Doppelvorhallentempel, der Amphiprostyle. Für die Antenvorhallen, die durch die vorgeschobenen Seitenwände der Cella in die Architektur einbezogen waren, sind locker davorgestellte Hallen, von vier Säulen gestützt, eingetreten (Abb. 24). Und diese Säulen und das Gebälk, das auf ihnen ruht, sind von ganz neuer Art (Abb. 23). An Stelle des architektonischen Gleichmaßes ist die Absicht getreten, dem Ganzen etwas von lässiger Eleganz zu geben, an Stelle der Unterordnung der Einzelform die möglichste Ausbildung ihrer besonderen Schönheit. Eine neue Gesinnung, die auch die des Praxiteles wurde, will an die Stelle der funktionellen Wirkung der Bauglieder ihre ästhetische, nur schöne setzen. Man sehe, mit dem Empfinden des dorischen Stils noch im Auge, wie schlank die Säulen sich in die Luft strecken, wie leicht sie das schmale Gebälk tragen, wie die Funktion des Tragens in ihnen aufgehoben scheint. In kürzeren Intervallen nebeneinander stehend, als bei den dorischen Tempeln, führen sie den unteren Abschluß, die horizontale Linie des Stylobats restloser aufwärts, gehen selbst steigend aus ihm hervor. Starr und stark stieg die dorische Säule über den Stufen des Tempels empor, deren horizontale Linie Abschluß des Sockelbaues war. Bei der ionischen schiebt sich die Basis mit ihren weichen Profilierungen hinein, als vermittelndes Glied zwischen ihnen und der Säule. Diese selbst ist schlanker geworden und ihre Kannelüren führen den Schaft springuellhaft leicht zur Höhe. Während die flachen Rillen der dorischen Säule scharfgratig aneinanderstoßen, sind sie bei der ionischen Säule tief, die Grate abgestumpft. Waren dort die Übergänge

von Rille zu Rille zart, so wird bei der ionischen Säule die Grenze zwischen ihren tiefbeschatteten Rillen scharf durch den hellen Streifen betont, den der stumpfe Steg zwischen sie fügt. Es kommt hinzu, daß der Schaft der dorischen Säule in etwa 16—20 Kannelüren, der der ionischen aber in 24 zerlegt ist, so daß bei der ionischen die Zusammendrängung der Lichtkontraste die Richtung viel intensiver ausprägt. So spricht die Aufwärtsbewegung bei der ionischen Säule viel stärker, löst zugleich das malerische Spiel von Licht und Schatten die Form auf. Es folgt als Übergang, schon im Kapitell selbst, ein verkümmertes dorisches Kapitell, unterdrückt durch die Krümmung einer darüber gelegten Doppelvolute, der die Lilienform der ägyptischen oder mykenischen Kunst zugrunde liegt. Sie wendet herabhängend die Säule vom Gebälk nach unten und grenzt beide Bauteile so vollkommen gegeneinander ab, daß hier kein Verhältnis von Kraft und Last, sondern nur noch graziöses Steigen empfunden wird. Das Auge fühlt keine Arbeit mehr in einer Säule, die sie als selbstverständlich fast lässig leistet; nur die Formbewegung des Baugliedes kommt voll zum Bewußtsein.

Diese Umwertung der Stütze gibt die Erklärung für eines der seltsamsten Gebilde hellenischer Baukunst, für die Korenhalle am Erechtheion in Athen. Der Tempel selbst ist ein Bau ionischen Stiles, und man hat kein Recht, wie es so oft geschieht, davon zu sprechen, daß hier die Kariatiden an Stelle dorischer Säulen getreten wären, daß die fließenden Gewandfalten eigentlich als Kannelüren wirkten und ein fast dorisches Kapitell auf dem Kopf der Mädchen liege. Gehören doch gerade Kariatiden bereits zu den Bestandteilen des ältesten ionischen Stiles. Man mußte diese Figuren vielmehr so gehalten wie möglich meißeln, sollte der Eindruck der tragenden Frauen nicht unerträglich sein. Peinlich ist er immer, trotz ihrer ruhigen Schönheit. Sie läßt uns glauben, daß die Last leicht sei; die Mädchen tragen ohne Anstrengung, wie die ionische Säule ohne Anstrengung trug. Aber man hat vor menschlichen Gestalten nie das Gefühl des ewig Dauernden, das seine Stellung nicht ändert, wie vor leblosen, steinharten Baugliedern, die tragen, ohne den Nebenzweck, etwas darzustellen. Wir aber verlangen von keiner Kunst ein so unbedingtes Gefühl ewiger Sicherheit, wie von der Architektur. Schon bei der Analyse des Löwentors von Mykenai ergab sich, daß dekorative Verarbeitung nur bei Baugliedern wertvoll ist, die keine tektonischen Funktionen haben, daß sie sonst den Zusammenhang des Ganzen zerreißen und ihnen

etwas nur Momentanes geben würde, das dem Wesen dauernder Glieder widerspricht. An der Halle des Erechtheion tritt nun Dekoration an einer Stelle auf, wo das Auge ein in allen Linien unbewegtes Glied verlangt, beim tragenden Glied, dem empfindlichsten Teil des Baues. Man kann nach den Erörterungen über den ionischen Stil verstehen, wie es kam, daß man bei den Versuchen, die Säule immer eleganter zu machen, die Säule selbst aufgab und den bewegungsfähigen menschlichen Körper an ihre Stelle setzte, um den Rhythmus des mühelosen Tragens in die gefügigere Plastik zu übersetzen. Es gibt keinen charakteristischeren Beleg für die Tendenzen des ionischen Stils.

Formreichtum statt Formkraft ist auch der Reiz des ionischen Gebälkes. Mit drei Stufen setzt über den Säulen die Bewegung des abgetrepten Architravs neu an; über ihm läuft ein reliefgeschmückter Fries hin; ein kontrastierendes Ornament, der sog. Zahnschnitt, gibt den oberen Abschluß. Der strenge, stets im Schritt gehemmte Wechsel von Triglyphen und Metopen erhielt dem dorischen Fries die Schwere des Architektonischen; der fortlaufende Fries des ionischen Baues ist beweglich, leicht und macht das Gebälk zum nur schmückenden Gliede. Trugen die ionischen Tempel überhaupt ein Giebelfeld — was nicht Stilgesetz gewesen zu sein scheint — so war es flach und leicht und lud den bewegten Säulen keine Last auf das Haupt. Der Fries tritt geradezu an seine Stelle. Das ist die letzte Folge aus der Entwicklung der Plastik, die im Giebelfeld zuletzt zu einer friesähnlichen Komposition geführt hatte und nun die Randlinien, die letzte tektonische Schranke, zerstört.

So ist der Unterschied des dorischen und ionischen Stiles in allen Bauteilen derselbe. Der dorische Stil gliederte energisch nach Baufunktionen, der ionische sucht die weichen Vermittlungen, die Bewegungen, die Eleganz. Trotzdem die Säulen des Parthenon, des Spätlings dorischen Stiles, sich der schlanken Proportion des ionischen Stiles nähern, ist der Unterschied zwischen den beiden Stilen fundamental, wie der Unterschied zwischen Energie und Zierlichkeit, zwischen sicherer Ruhe und leichter Bewegung. Es ist unmöglich, die ionische Volute oder den Fries in strenger architektonischer Logik aus der Gliederung des Baues zu begründen. Nur als ornamentale Glieder, Ausdruck von Baubewegungen, darf man sie auffassen. Der ionische Stil ist eben wegen der allzu differenzierten Durchbildung seiner Formen weiter von tektonischer Gesinnung entfernt als der dorische.

Der Augenblick dieses Stilwechsels bedeutet einen prinzipiellen Wendepunkt in hellenischer Kunst und Geschichte. Von den dorischen Spartanern war die Hegemonie in Hellas auf die ionischen Athener übergegangen. Zwei Rassen von vollkommener Gegensätzlichkeit: der Spartaner Willensmensch von strengster Disziplin, gebunden bis zur absoluten Unterordnung unter sein kommunistisches Gemeinwesen, der Athener Phantasiemensch mit starkem Hang zur Freiheit, selbst zur Leichtfertigkeit; Sparta, die amüsische, die einen Rhapsoden bestraft, der eine Saite mehr, als traditionell, auf seine Leier zieht, Athen voll künstlerischer Freudigkeit und jeder neuen Kunstform froh zugänglich; Sparta, die Stadt ohne Mauern, in der allein die Tapferkeit der Bürger Wehr und Waffe sein sollte, Athen, die Stadt der hochragenden Akropolis, die die Kultur der Perikleischen Zeit in einen Festplatz umwandelte. Nichts ist belehrender als die Stellung der Frau in den beiden Ländern. Die Spartanerinnen, hochgeachtet von den Männern, im Staatswesen durchaus nicht ohne Stimme, haben ihren Körper geformt in gymnischen Kämpfen, und die Sittlichkeit des Staates steht so hoch, daß sie ihn in der geringen Bekleidung zeigen dürfen, die jede schnelle und gewandte Bewegung gestattet. Die Athenerin, auf das Haus verwiesen, hüllt sich von der Schulter bis zur Fußsohle in schweren Stoff. In Sparta, wo die Frau dem Manne gleich stand, gab es keine Hetären, während sie in Athen nicht nur geduldet wurden, sondern infolge der häuslichen Beschränkung der Bürgerin die einzigen gebildeten Frauen waren, und der Anstoß, den die Athenerin an der Nacktheit der Spartanerin nahm, erklärt sich als ein moralisches Vorurteil, gegründet auf die eigene Schwäche.

Es ist sicher kein Zufall, daß die spartanische Strenge der attischen Gewandtheit zur selben Zeit weichen muß, wie der kräftige dorische Stil dem eleganten ionischen. Wir sahen diese Umgestaltung nacheinander in der Keramik, in der Plastik und der Architektur sich vollziehen, aber sie schafft damals die ganze hellenische Kultur vollkommen um. Der Stilwechsel ist auch hier, wie stets, bedingt von einer Entwicklung des Kulturgefühls, von einer veränderten Dynamik des menschlichen Temperamentes. In der Kleidung tritt an Stelle des Linnens die weiche Wolle, im Kampf an Stelle des schwerbewaffneten Hopliten der leichtbewaffnete, bewegliche Pelast. In den Wettkämpfen besitzen nicht mehr die gymnischen Agone das Hauptinteresse, die persönliche Kraft verlangen, sondern die hippischen Agone, die Pferd- und Wagenrennen,

die für das Auge reichere Schaufstellungen sind. Im Dithyrambus war bisher das Wort der Träger der Empfindung und die Musik melodramatische Begleitung. Jetzt wird das Wort nebensächlich und die Musik führende Kunst. Derselbe Weg führt im Drama von Aischylos zu Euripides. Der dorische Stil, stark wie die Tragödien des Aischylos, war das Geschöpf der kraftvollsten Epoche des hellenischen Volkes, der Zeit der Perserkriege, der euripideischschönredende ionische Stil Geburt seiner vornehmsten Kultur zur Zeit des Perikles. Die neue Zeit des vierten Jahrhunderts, die Zeit, als Hellas den Heeren Alexanders des Großen unterlag, hat im korinthischen Stile eine Kunsttendenz gezeugt, in der jedes tektonische Empfinden erstickt wurde unter dem wuchernden Glanz der Dekoration.

Wir haben nur wenige Dokumente dieses Stiles auf hellenischem Boden, und vieles ist erst in römischer Zeit entstanden. Verhältnismäßig früh, kurz vor Alexander dem Großen, und fest datiert ist das kleine Denkmal des Ensikrates in Athen (Abb. 25). Ein Athener Ensikrates, der mit einem Knabenchor im Gesangswettkampf 334 v. Chr. gesiegt hatte, weihte mit diesem Monument den ge-

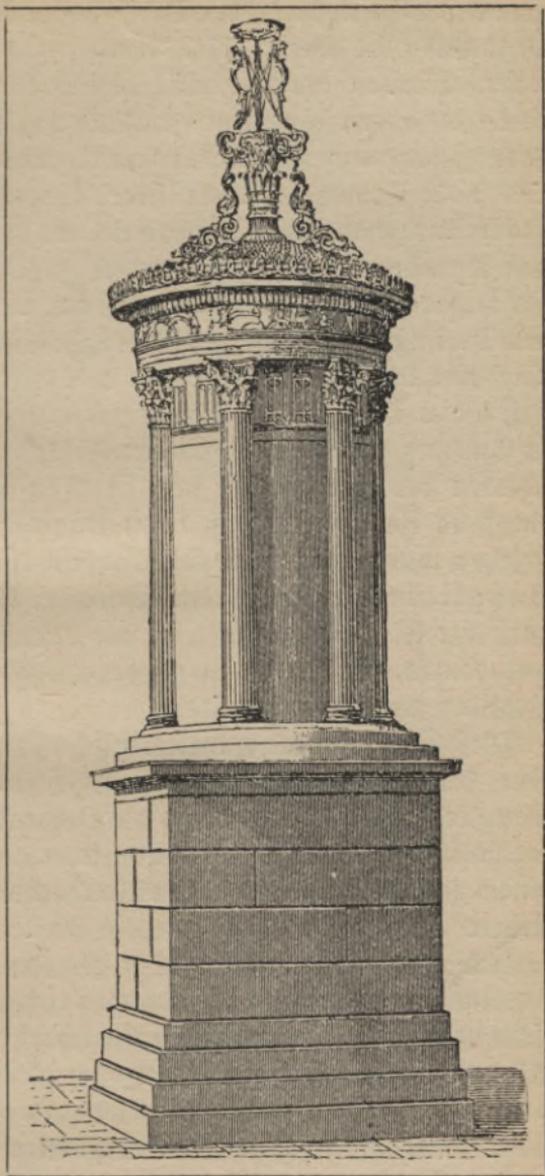


Abb. 25. Athen. Denkmal des Ensikrates.  
(Rekonstruiert.)

wonnenen Siegespreis, den Dreifuß, der Gottheit. Die Ausführung des Denkmals gibt eine seltsame Umkehrung der Absichten, die es haben sollte. Eine frühere Zeit hätte dem Dreifuß in einem einfachen edigen Sockel die energischste Unterstützung gegeben; denn jede durch Kanten deutlich begrenzte Form gibt dem Auge die ruhenden Linien, von denen aus es das Bauwerk gliedert. Hier dagegen gewährt die runde, gleitende Fläche nirgends einen Ruhepunkt, macht es unmöglich, das Bauwerk von irgendwoher scharf zu begreifen. Daß auf so reiche Formen erst ein mißbrauchtes Kapitell als weiches Vermittlungsglied zum krönenden Dreifuß folgen mußte, ist verständlich. Jeder betonte Abschluß ist einer untektionisch empfindenden Zeit stets unerträglich gewesen. Aber daß dieser Dreifuß, um dessentwillen doch der Bau geschaffen wurde, in ihm nur die Rolle des oberen Abschlusses spielt, daß der Sockel entschieden das Übergewicht hat, ist durchaus untektionisch. So unsachlich empfand Hellas jetzt, daß beim Bauwerk nur auf den Formenglanz gesehen wurde und seine Zweckabsicht Nebensache war. Der Wert der Bauglieder ist ebenso rein dekorativ. Nicht die Säule trägt hier, sondern der Mauerforn; sie tritt nur vor ihn, um das Tragen äußerlich anzudeuten, die Fläche zu gliedern und mit ihren weich abgestuften Profilen aufwärts zu leiten.

Diese Säule ist die charakteristische Form des korinthischen Stiles, eine Fortbildung der Eleganz, die schon im ionischen begann. Das Bauglied selbst ist jetzt durch die Dekoration aufgelöst. Die Basis der korinthischen Säule, weicher abgestuft als die der ionischen, führt zu einem schlanken Schaft, dessen Kannelüren noch enger nebeneinanderstehen. Im Kapitell sind an die Stelle der beherrschenden Doppelschnecke vier Voluten in den Ecken getreten, die es nach vier Richtungen auseinanderreißen und richtungslos in das Gebälk gleiten lassen. Sein Leib ist formlos geworden, überwuchert durch die krautige Fülle der Akanthusblätter, zerfasert durch ihre plastische Loslösung vom Grunde. Stilisierte Formen sind diesem lebhaften Temperament zu gefühllos. Stets tritt, wie auch bei den Kapitellen der bewegten Hochgotik, in diesem Stadium der Umbildung tektionischer Stile das vegetabilische Ornament ein. Auch das Gebälk ist gegenüber dem ionischen, dessen Hauptformen es festhält, reicher, bewegter in den Bildungen, eleganter in der Aufeinanderfolge der Gliederprofile geworden. Das Giebelfeld, diese schwere Last, fehlt zumeist, wird nur in später Zeit, der reinen Stilgefühl ganz verloren ging, dekorativ verwandt.



Abb. 26. Amazonenkampf. Relief vom Mausoleum zu Halikarnass.

Daß die Plastik an dieser Bewegungsfreiheit des ornamentalen Bauschmucks teilnimmt, ist selbstverständlich. Notwendig, wie aus dem ionischen zum korinthischen Stil vollzieht sich der Übergang. Skopas und Praxiteles, die Meister des 4. Jahrhunderts, ziehen eigentlich nur die Folgerungen aus den Resultaten der vorhergehenden Epoche. Sie führen die beiden Möglichkeiten des Affekts weiter, Skopas die leidenschaftliche Bewegung, Praxiteles die Ruhe, beide auch formal weit über Myron und Phidias hinaus gesteigert. Es ist kein Zufall, daß die interessantesten Darstellungen aus dem Kreise des Skopas seine Amazonenkämpfe sind, Reliefs, die die Auflösung der Fläche bis an den Beginn der Tersetzung treiben, in verkürzten Bewegungen tief in den Raum eindringen (Abb. 26). Auch der Inhalt wird dramatischer, aktiver aufgefaßt. Schon das Thema ist höchst packend und voller Affekt. Zu dem muskulösen Körper des Mannes sind die weicheren Formen der Frau ein künstlerischer Gegensatz, der zugleich das Mitleid mit der Schwächeren bei dem Betrachter auslöst. Die Kraft des Mannes wird bis zur Roheit gesteigert, der Körper der Amazone Träger weicher Schönheit. Eine solche Auffassung des Themas ist erst jetzt möglich. Noch für Polyklet ist die starke Schönheit der Amazone ebenso kraftvoll wie der Körper des Jünglings. Und diese Steigerung des Schönheitsideales bis zur weichen Süße wird in Praxiteles das zweite Streben der Zeit. Aus ihm kann man verstehen, warum all die Götter, die früher reife Männer waren, wie etwa Hermes oder Dionysos, jetzt

als Jünglinge dargestellt werden, die Kraft starken Stehens jetzt der rund, fast weiblich ausgebogenen Hüfte über lässig stehenden Beinen, die große Ruhe des Gesichts weicher Glätte Platz macht. Es tritt eine Verweichlichung ein, die sich auch im Inhalt äußert, nach dem Epischen strebt, auf den Grabstelen zu sentimentalen Abschiedszenen führt und, als ersten Vorläufer des Realismus, eine Genrefunst entwickelt, die besonders in den kleinen Terrakottastatuetten von Tanagra Bilder weiblicher Eleganz und drolliger Deibheit hinterlassen hat.

Diese Entwicklung zu immer freierem Reichtum legt die Haupttendenz der späthellenischen Kunst in allen ihren Richtungen fest. Denn es ist dieselbe phantasievoll untektionische Auflösung in Licht und Schatten, die in Baukunst, Malerei und Plastik der hellenistischen Kunst weiter entwickelt wird. Nur ein ornamentaler Stil konnte der Universalstil der späten Antike in fast allen Ländern des Mittelmeeres werden, nur seine beweglich-dekorative Art das autochthone Kunstempfinden überwuchern und ersticken. Ähnliches haben wir im 19. Jahrhundert erlebt. Das zierliche, einschmeichelnde Ornament stiehlt sich leicht in eine fremde Kunst hinein. Künstlerische Energie ist bodenständig, und ihre Herbheit wehrt jedem das Verständnis des künstlerischen Nachschaffens. Sie gehört dem Stamm und dem Land, die sie geboren haben.

## IV. Die hellenistische und die römische Kunst.

Der Hellenismus, dieses internationale Ausströmen späthellenischer Kultur, dem die Schlachten Alexanders des Großen die Welt eroberten, führt die griechische Kunstentwicklung in allen Ländern des Mittelmeeres zur letzten Konsequenz. Es ist bezeichnend, daß schon die Zeitgenossen des Praxiteles ihre entscheidenden Aufträge nicht mehr in ihrer Heimat erhielten. Das 4. Jahrhundert vereinigt seine Hauptmeister um ein Denkmal kleinasiatischen Despotenstolzes, das Mausoleum zu Halikarnax. Wir stehen auf der Grenze zweier Zeitalter. Für den Hellenen der klassischen Zeit war seine Stadt, zugleich der Staat, der Mittelpunkt seiner Anschauungen gewesen. Zu ihr gehörte er als Glied eines Organismus, die Stadt war stark durch ihre Bürger, der einzelne Bürger stark im Bewußtsein dieser Zusammengehörigkeit. Daher das allgemeine Interesse an der Politik, daher die ungeheure Kraft dieser kleinen

Staatswesen, daher aber auch der Partikularismus und die fortwährenden Reibereien zwischen ihnen. Der Hellenismus dagegen ist international. Immer stärker hatten hellenische Kultur und hellenische Sprache die Welt umfaßt. Griechische Kolonien säumten alle Küsten des Mittelländischen Meeres, drangen bis ins Innere Asiens, und jede dieser Kolonien schuf neue Wege und Beziehungen — mitten in der Mark Brandenburg hat man einen Fund der edelsten griechischen Goldschmiedearbeiten südrussischen Stiles noch aus archaischer Zeit gehoben. Aber die Kolonisten fühlten sich noch immer als Bürger ihrer Mutterstadt, leisteten ihr im Kriege Gefolgschaft, führten ihre Waren ein und brachten ihre eigenen auf deren Markt. So mußte gerade das starke Stammesbewußtsein den Gesichtskreis des Hellenen erweitern. In demselben Maße aber, in dem die materiellen Interessen des Bürgers außerhalb seiner Stadt lagen, mußte sich der Zusammenhang innerhalb der Bürgerschaft selbst lockern. Daß im Kriege der Söldner an die Stelle des Bürgers tritt, ist nur ein Symptom. Entscheidend ist, daß der Bürger egoistisch wird, sich immer weniger als Glied des Staates fühlt, und der Individualismus sich entwickelt. Gerade die Eigenwilligkeit des Künstlers ist hier der Beweis, und das Wichtigwerden der Porträtkunst. Glanz und Luxus werden zum Bedürfnis, nicht nur, wie man oft lesen kann, weil man sie im Orient kennen gelernt hat, sondern als notwendiges Ergebnis, sobald der einzelne nicht mehr an das Produkt seines Ackers gebunden ist. Der Warenaustausch wird entscheidender als die Produktion, und Neugründungen, wie Antiochia und Alexandria, haben, wenn sie nur dem Handel günstig lagen, in kurzer Zeit Athen und Korinth überflügelt und sind zu Mittelpunkten griechischer Kultur geworden. Dadurch erklärt sich das seltsame Paradoxon, daß durch die Züge Alexanders des Großen der Orient nicht hellenischem Geiste unterworfen wurde, der ihn schon lange beherrscht hatte, sondern die kulturelle Herrschaft geradezu auf den Orient überging. Alexanders Siegeszug hatte den ganzen östlichen Bezirk des Mittelländischen Meeres zu einem griechischen Reiche gemacht. Sobald es zerfiel, blieb das Übergewicht den stärksten Teilen.

Es ist unberechtigt, den Begriff der hellenistischen Kunst mit dem der römischen so zu verbinden, als hätte die hellenistische Kunst in Rom einzig und allein weitergelebt, ja auch nur ihren kräftigsten Zweig dorthin entsandt. Der Grund für diese Meinung ist allein, daß Italien, in dem Rom, Pompeji, Herkulanum eine Fülle von Denk-

malen dieser Epoche besitzen, besser erforscht war als der Orient. Nach allem, was uns die Studien der letzten Jahre über orientalischen Hellenismus gelehrt haben, geht sein Glanz durch Jahrhunderte weiter bis zum Entstehen islamischer Kunst, die ihm ihre wichtigsten Formen verdankt. Der Ursprung fast aller künstlerischen Motive, die Rom verarbeitet hat, ist in ihm zu suchen. Es ist kein Zufall, daß der ägyptische Ijskult und der Impressionismus der ägyptischen Mumienporträis zu gleicher Zeit und aus dem gleichen Lande des Orients nach Italien gelangten. Allerdings ist Rom nicht nur in hellenistischer Zeit unselbständig gewesen. Immer mehr stellt sich Mittelitalien, vor allem Etrurien, als ein Land heraus, das, solange man seine Kultur zurückverfolgen kann, von Griechenland abhängig war. Es hat archaische attische Geräte ebenso importiert und nachgeahmt, wie Werke des reifen Stiles. In der hellenistisch-römischen Zeit vollends liegt der Schwerpunkt aller Kunst im Osten, während Rom alle griechischen, ägyptischen, syrischen Anregungen verschmilzt und weiter verarbeitet. Rom ist immer nur ein Räuber gewesen, dem die Kunstwerke nur Kostbarkeiten waren, eingeschätzt nach den Namen der Meister, die sie trugen, nicht Werke, die es mit seiner Seele liebte, wie Hellas, das sie geboren hatte. Wilde sagte einmal, es wäre das Unglück des Diebes, daß er den wahren Wert der Dinge nicht kenne, die er entwendet. Und so setzt Rom an die Stelle der Chöre attischer Bürger, die im griechischen Theater auftraten, Schauspielvirtuosen, an die Stelle der feingefügten attischen Komödie die ordinäre Farce, erniedrigt den griechischen Philosophen, dem es den Spottnamen Graeculus (Griechlein) gibt, zum notwendigen Glied im Gefolge einer eleganten Dame. Es schleppt die kostbarsten Werke hellenischer Kunst schiffsladungsweise nach Rom, um sie zur Dekoration seiner Amphitheater zu verwenden, und seine Pfscher kopieren gedankenlos die edlen Motive hellenischer Kunst. Es ist möglich, die römischen Werke der frühen Kaiserzeit, wie das Ijsopfer aus Herkulanum (Abb. 29) oder den Spiegel von Boscoreale (Abb. 33), zur Charakteristik des Hellenismus zu verwenden. Aber es ist ungerechtfertigt, die römische Kunst als den allein wichtigen Sproß der späthellenischen anzusehen.

Die hellenistische Epoche steht an einer Stelle der antiken Kunstentwicklung, wo die Kunst das Gefühl für Bedingtheit endgültig verloren hat. Die klassische Tempelform wird nur noch traditionell beibehalten, und mit der Leichtigkeit oder Strenge der Säulenstile

drückt man nur noch dekorative Nuancen aus. Möglichst weitausgreifende, ungehemmte Bewegung, imposante Wirkung ist jetzt das Ziel, die Halle die beliebteste Bauform der Zeit. Ungern läßt man den Bau isoliert, leicht erfassbar und in klarer Begrenztheit stehen, wie es früher der Stil forderte. Hohe Treppenaufgänge führen feierlich zu den Tempeln empor, weit ausholende Hallen steigern die Raumwirkungen ins Überwältigende. Auf der Akropolis von Pergamon stehen nicht mehr einzelne Tempel, wie auf der von Athen: sie ist ein einziger zusammengefaßter Komplex glanzvoller Bauten. Und wie in einer französischen Barockstadt führen in Priene gerade Straßenzellen zu den Hallen des Marktes, wie in Nancy fassen in Palmyra und einst auch in Jerusalem hohe Kolonnadengänge mit großen Torbauten das Stadtgedränge zusammen. Der selbstverständliche Ernst des dorischen Tempels ist bei einem Bau wie dem Zeusaltar in Pergamon (Abb. 27) zum wirkungsvollen Pathos geworden. Aus dem Stylobat des klassischen Tempels wurde eine hohe Treppe, die den Götterbau dem Menschen entrückt, aus dem geordneten Aufbau das prunkende Schreiten prozessionshafter Säulenreihen. Ihr Weg ist ohne Hemmung, und während man den religiösen Wert des Altars durch solche Feierlichkeit zu steigern sucht, unterdrückt man seinen tatsächlichen, wie die Plastik im Fries des Altars die Wand, an die sie geheftet ist, unterdrückt, um den großen Lauf ihrer Fläche zu unterstützen. Und unerhörte Leidenschaften, gesteigert bis an die Grenze der Unbeherrschtheit, brausen an ihr dahin. Die Zartheit wird zur sentimentalischen Weichheit, die Kraft zur Roheit, die Furcht zum Grauen. Die Absicht hellenistischer Plastiker steigert Liebe zur Lüftertheit, Kraft zum Entsetzen. Man denke an die grauenvolle Gruppe des Farnesischen Stieres, wo eine Frau von zwei Männern an die Hörner eines wütenden Stieres gebunden wird, um von ihm zu Tode geschleift zu werden. Es war kein Zufall, daß die weichlich sentimentale Schönheit dieser Frau dem Menschen des 19. Jahrhunderts dasselbe lüsterne Mitleid wieder erweckte, auf das es bei diesen Nachkömmlingen der Antike berechnet war. Oder man denke an die Laokoongruppe, an dieses wahn sinnige, grauenvolle Sich-Wehren gegen einen schleichenden, unabwendbaren Tod. Man wählt die spannendsten Momente aus der Mythologie und drückt die Größe des Gottes nicht mehr durch ruhige Sicherheit, sondern durch pathetische Bewegung aus. Man liebt das Thema des Kampfes zwischen Göttern und Giganten (Abb. 28), in dem starke

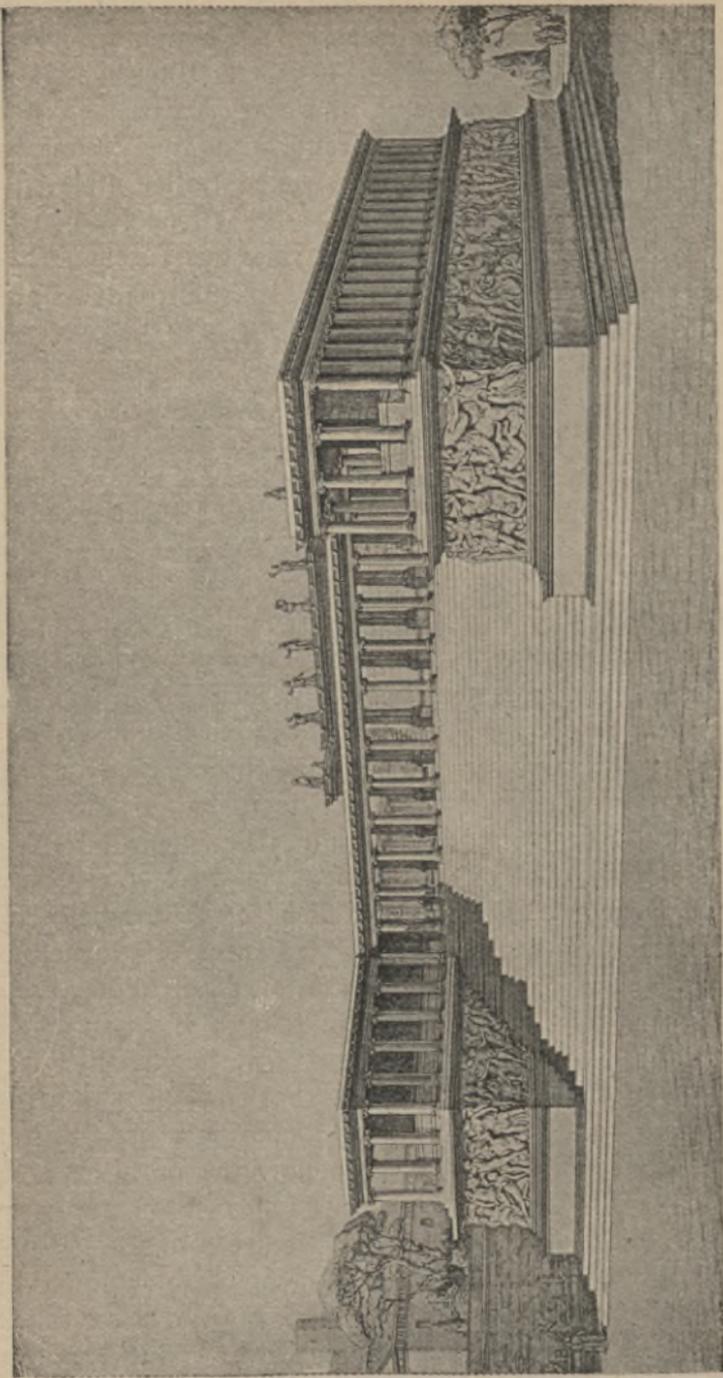


Abb. 27. Zeustempel von Pergamon. Rekonstruiert.



Abb. 28. Athena im Gigantenkampf. Relief vom Zeusaltar zu Pergamon.

Gefühle und Leidenschaften sich überall begegnen, der Triumph des Siegers neben der Demütigung des Unterliegenden, das freudige Flügelrauschen der krönenden Siegesgöttin neben dem tiefen Schmerz der Mutter Erde steht, Mitleid und Furcht des Beschauers überall gleich erregt werden. Die schrankenlose Bewegung wird der Träger des Ausdrucks und dringt tief in die Fläche ein. Jede Gestalt entfaltet den höchsten Reichtum in Drehung und Gegendrehung in allen Gelenken, und jede Nachbarplastur erhöht ihn durch gegensätzliche Kurven. Man verstärkt die Wirkung des Lichtes auf den Höhen durch die tiefen Schatten in den Faltenhöhlungen, in den Bohrlöchern der wilden Haare, in der Höhle des Mundes. Von tektonischer Bindung ist keine Rede mehr. Selbst ein Relief der Phidiaszeit (Abb. 22) erscheint neben einem hellenistischem (Abb. 28) seelisch und plastisch unbelebt. Es ist kein Zufall, daß jetzt das Hochrelief zur Herrschaft kommt, das den Reliefgrund völlig zugunsten der frei bewegten Darstellung preisgibt.

Man hat dieser Art des Formbildens mit Recht den Namen „male-risch“ gegeben, denn während das Erfassen der begrenzten Form Sache des Taftgefühls ist, ist das Erfassen der Bewegung Sache des Auges.

So muß die Malerei dieses Zeitalters mindestens den formbefreienden Wert seiner Plastik besessen haben, wenn auch ihre spärlichen Reste kein vollständiges Stilbild ergeben. Sie hat eine parallele Entwicklung erlebt. In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts scheint, wie die Vasenmalereien lehren, Polignot zwar noch versucht zu haben, die Herrschaft über den Körper durch genaue Zeichnung seiner Formen zu erzwingen, aber schon gegen das Ende desselben Jahrhunderts haben wir den „Schattenmaler“ Apollodor, der als erster den räumlichen Ausdruck als das Problem der Malerei empfunden zu haben scheint. Es ist in der Tat dasselbe Problem wie in der Plastik, nur modifiziert durch die Ausdrucksmittel, die zu Gebote stehen. Für die Malerei handelte es sich nicht nur um Licht und Schatten, sie mußte die Wirkungen des Lichtes beobachten, das die Formen in abgestuften Nuancen modelliert und die Entfernung im Raum ausdrückt, und mußte versuchen, dieser Farbenverbindungen Herr zu werden. Das war eine Temperamentsfrage. Das Licht ist in ständiger Bewegung, die Nuancen wechseln von Augenblick zu Augenblick, und erst ein temperamentvolles, auf Bewegung gerichtetes Zeitalter, wie das hellenistische, konnte die Möglichkeit des schnellen, auf die höchste Sicherheit von Hand und Auge gegründeten Pinselstriches entdecken, den Impressionismus. Für unsere Gegenwart, die ihn als eigenste Errungenschaft zu besitzen meinte, war es eine erstaunliche Überraschung, zu sehen, daß Porträts dieser Epoche auf ägyptischen Mumien glänzende Leistungen des momentkräftigsten Impressionismus von aktueller Lebenswahrheit sind. Und der ganze Orient, Pompeji, Herkulanum, kurz, die ganze hellenistische Welt ist ausschließlich von diesem Stil, der eigentlichen Malweise des Hellenismus, beherrscht. Ein außerordentlich charakteristisches Werk ist in Herkulanum gefunden worden, ein Fresko mit der Darstellung des Isisdienstes (Abb. 29). Erstaunlich kräftig und lebensvoll ist sein Eindruck: die Priester in der Mitte, auf deren dunkler Haut das Licht glänzt, die Volksmenge zu beiden Seiten, in der das Licht, als wäre es in lebendigster Bewegung, hier und da einen Kopf hell aufschimmern läßt, die klar gesonderte Gruppe der drei Priester im Hintergrunde, umgeben von malerisch schimmernder, luftreicher Landschaft. Sieht man näher zu, so findet man, daß keine Linie gezeichnet ist, daß die Farbenflecken unvermittelt nebeneinandergestellt sind, in breiten Flächen aufgetragen, ja, daß nur die vorderen Gestalten in der Volksmenge als Körper geformt sind, daß sie, je weiter nach hinten, um so mehr dunkle



Abb. 29. Ijskult. Fresko aus Herculaneum.

Flecken werden ohne jede Angabe einer Form. Genau so erscheint unserem Auge die Naturform durch die Farben modelliert, erscheint die Reihenfolge der Gestalten im Naturbild deshalb als räumliches Hintereinander, weil wir nur die vordersten genau erkennen, und ihre Entfernung in den Hintergrund zugleich eine Abnahme der Deutlichkeit bedingt. Es glückt nur dann, den Eindruck, den die Natur dem Auge gibt, wiederzugeben, wenn so statt der abstrakten linearen Formung sinnlich farbiger Schimmer gesucht wird. Zeichnerische Struktivität der Formen und Impressionismus sind also Stilerscheinungen, die sich gegenseitig ausschließen; die erstere gehört dem tektonischen, die zweite dem freien Stilgefühl.

Man wird verstehen, daß diese Fähigkeit, alle Dinge in ihrer Erscheinung wiedergeben zu können, Teil einer wachsenden Naturfreude ist, die zum Naturalismus führt. Das tägliche Leben wird jetzt zu einem wichtigen Gegenstand der Kunst, Barbier und Koch, die bezechte Frau und der Bauer, der sein Vieh zum Markt treibt, sind Dinge, deren Formreichtum das Auge des Künstlers brennend interessiert. Wir hören schon sehr früh von Malern, die Barbierstuben und Krämerläden malten, und hören, daß die Vertreter idealistischer Anschauungen ihnen den Namen „Rhypparographen“, Schmutzmalers, gaben, wie man bei uns eine Parallelererscheinung als „Rinnsteinkunst“ beschimpft hat. Es ist zuerst überraschend, den frassen Realismus dieser Darstellungen, die weiche, fast überweiche Schönheit weiblicher Göttinnen und das Pathos des Zeusaltars von Pergamon gleichzeitig entstehen zu sehen, und ist doch natürlich. Jede Kunst schöpft ihre Vorstellungen aus ihrer Gegenwart. Solange sie selbst einfach und klar ist, entstehen Werke wie die Ägineten, in denen Kraft und Hoheit eins sind. Eine Epoche aber, in der das Leben hastend und vielfältig ist, vermag die Größe des Selbstverständlichen, das ihr fehlt, nicht zu gestalten. Ihre Kunst freut sich an der Buntheit ihres Lebens, dort aber, wo Größe verlangt wird, muß notwendigerweise das Pathos, die Pose, selbst die Phrase den Mangel an innerer Kraft ersetzen.

Daß dem sachlich tüchtigen republikanischen Rom diese Kunst nicht nahesteht, seiner Natur nach nicht nahesteht kann, hat zur Folge, daß es künstlerisch eine bescheidene etruskische Stadt mit gelegentlichem griechischem Import bleibt, bis gegen das Ende der Republik und in der Kaiserzeit sich hier das Schicksal der Hellenen nahezu wiederholt. Die Ausbreitung nach Osten und das eigene Prunkbedürfnis macht seit dem Ende der Republik, also seit dem 1. Jahrhundert v. Chr. Rom zu einer hellenistischen Stadt. Die Art, wie das geschieht, wird in der Entwicklung des römischen Hauses anschaulich, wie es Pompeji unter der Lava des Vesuv uns aufbehalten hat. Das alte italische Bauernhaus, dessen ursprünglich einziger Raum der Herdraum, das Atrium war, wird durch Hinzufügung des hellenistischen Hauses, das sich um einen Säulenhof, das Peristyl, gruppierte, aus einem bescheidenen Zweckbau zu einer prunkvollen Flucht von Räumen erweitert. Jetzt liegt nach der Straße zu das Atrium als bloßer Empfangsraum, dann folgt das Tablinum, das Familienzimmer, und schließlich das Peristyl (Abb. 30) als Stätte behaglicheren Verkehrs. Diesen heiteren Raum füllen Gartenanlagen,

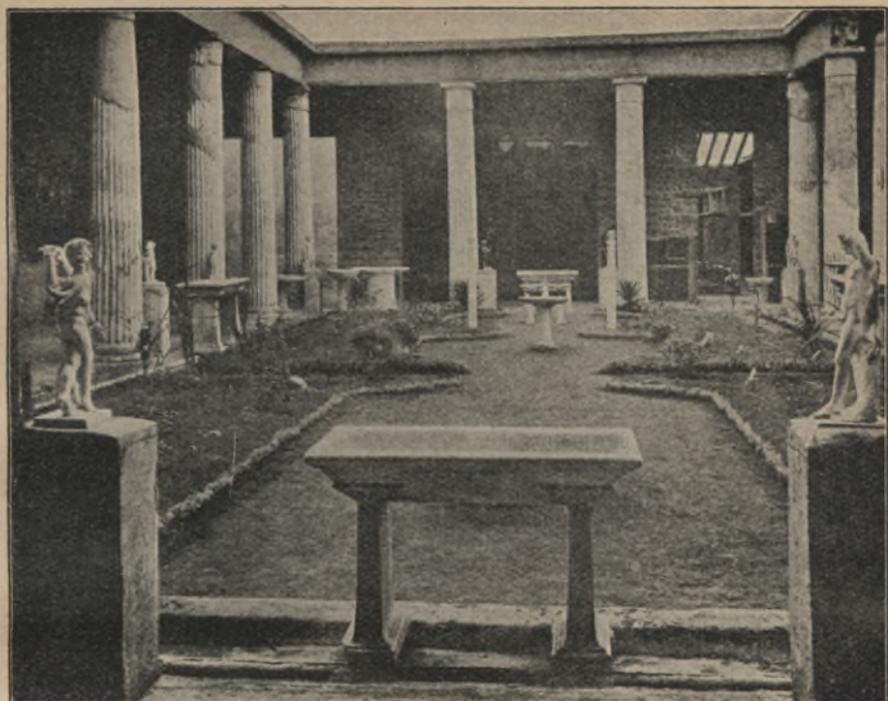


Abb. 30. Pompeji. Haus der Vestalier. Peristyl.

in denen Marmortische, Skulpturen und Hermen stehen; die Säulen sind reich dekoriert, die Wände mit Ornamenten und Gemälden geziert, ein prunkvoller Rahmen für das schwelgerische Leben, für Gastmähler, wie das des Trimalchio. An der Umgestaltung dieser Dekorationen ist die Entwicklung des spätantiken Raumgefühls fast von Generation zu Generation zu verfolgen. Während die hellenistische Wanddekoration die Fläche nur durch farbige Inkrustationen, in echtem Material gearbeitet oder in Malerei kopiert, oder durch Halbsäulen und Architekturornamente gliedert und ziert, löst sie sich später immer mehr los, und stellt sich in den letzten Jahrzehnten Pompejis, d. h. um die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr., die Dekoration geradezu in Gegensatz zur Wand. Schon der Impressionismus der Wandgemälde mit seinem außerordentlichen Eindruck von Raumtiefe (Abb. 29) bezeugt diese Absicht auf Auflösung der Mauerfläche. Allein die Wand wird von phantastisch gemalten, stütlos schwebenden Architekturformen, zwischen denen Durchblicke in die freie Luft sich zu öffnen scheinen, völlig verneint. Die Dekoration führt den Blick in unerhörte Weiten, in Gärten

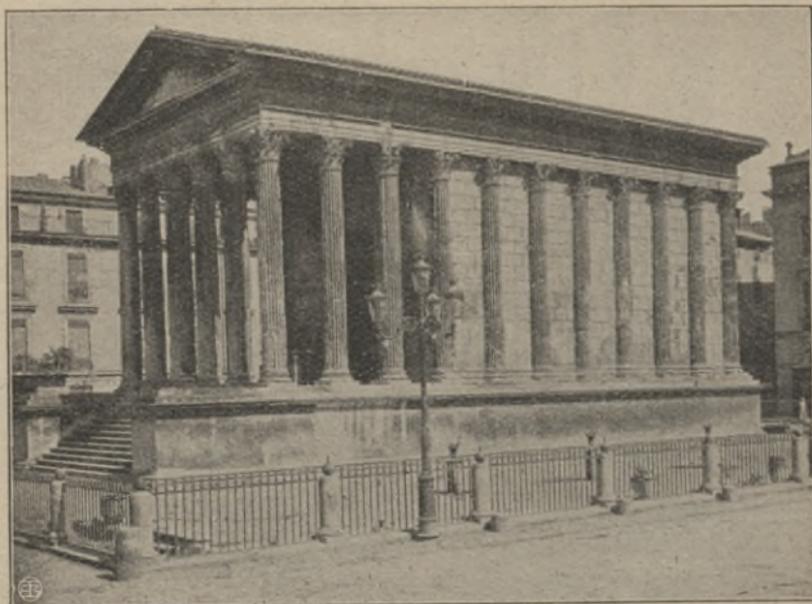


Abb. 31. Römischer Tempel zu Nîmes.

und Landschaft und in romantisches Märchenland, und wird ein Spiel von Phantasien, denen selbst die weiten Räume des Hauses zu eng waren. Wenn sich Hadrian eine Villa baut, deren Teile ägyptische und griechische Landschaftseindrücke wiederholen, so liegt die parallele Erscheinung in den als Ritterburg oder Barockschloß verkleideten Fürstensitzen Ludwigs II. von Bayern. Man baut, um eine stimmungsvolle Umgebung zu haben, nicht um zu wohnen. Diese Gesinnung verlangt von den öffentlichen Bauten grenzenlose Weiträumigkeit und unerschöpflichen Glanz. Das republikanische Rom hätte, konservativ wie es war, den etruskischen Tempeltypus, der für die Weissagung aus dem Vogelflug eine große Vorhalle als charakteristische Grundrißform brauchte, beibehalten. Der eindringende griechische Einfluß gestaltet ihn nach dem Schema des Peripteros um, aber ebenso äußerlich, wie das römische Haus. Nur die Ornamentformen werden hellenistisch umgewandelt, und die Verwendung der dekorativen Halbsäule statt des freien Hallenumganges ist ein fast unerträglicher Kompromiß (Abb. 31). Das kaiserliche Rom schmückt sich mit jeder Art von Prunkbauten, mit Tempeln und Palästen, Triumphbauten und Bädern, Bibliotheken und Markt-

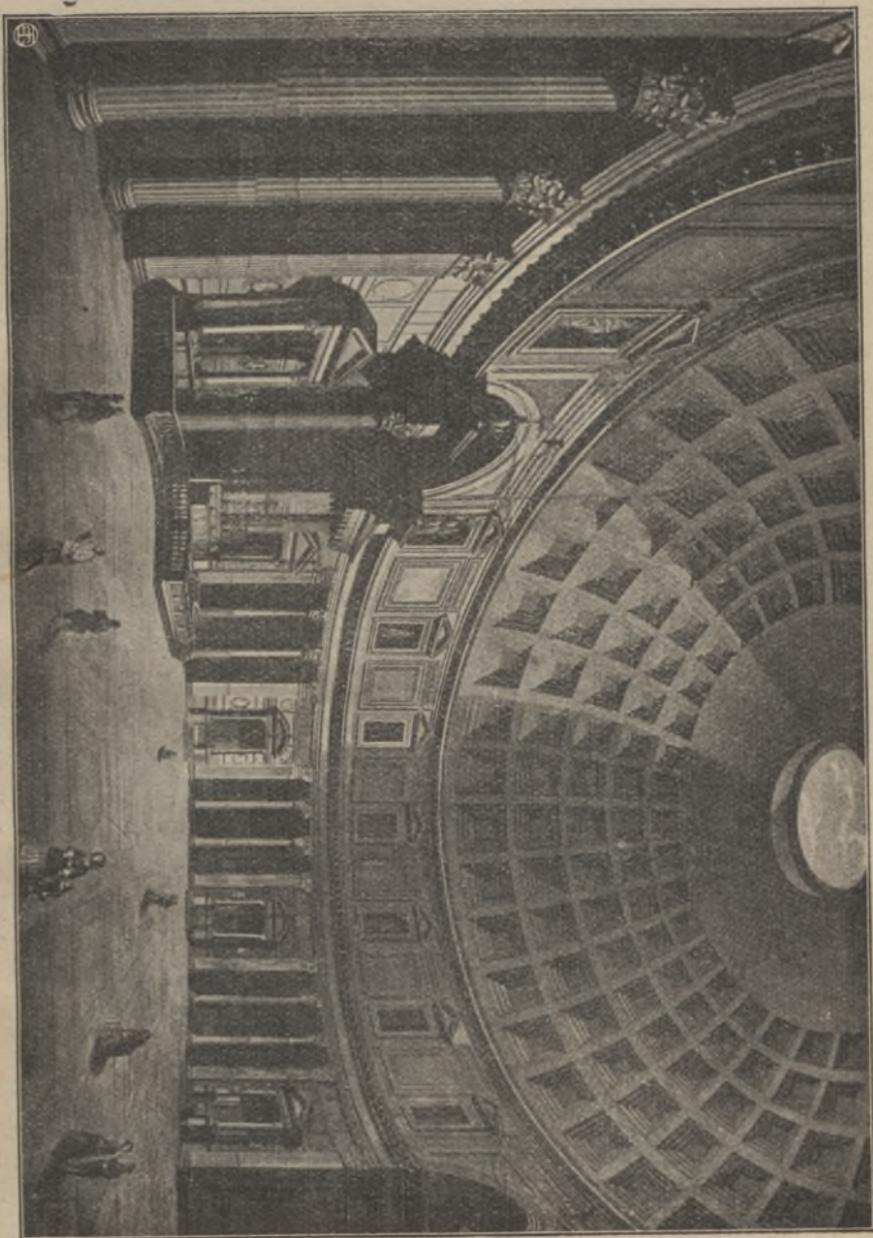


Abb. 32. Rom. Inneres des Pantheon.

plätzen. Fast alle ihre Typen entstammen dem Osten, werden aber zu unerhörten Wirkungen gesteigert. Es ist bezeichnend, daß die charakteristischen Stilformen dieser späten Zeit nicht die durch jede Art von naturalistischen Tier- und Pflanzenformen prunkvoll verwildernden Kapitelle oder Frieße sind, sondern die Arten der Bogenwölbung. Die hebt jede Begrenzung des Bauraumes auf, verneint den Dachabschluß, hebt die Architektur ins Grenzenlose. Erst mit ihr wird die Zweckgesinnung vollkommen verneint, die Bauwirkung vollendet. Das Pantheon (Abb. 32), der Zeit Hadrians entstammend, wird durch sie zu einem Tempel, der sich wie ins Himmelsgewölbe weitet. Der Gegensatz eines wie ohne Grenzen gedehnten Innenraums zu einer verhältnismäßig einfachen Front steigert dessen Wirkung ins Ungeheure. Die Kurve des Rundbaues, die das Auge sich nirgendwo festklammern läßt, läßt es ins Unbegrenzte blicken. Jedem Fixpunkt, der sich etwa aus dem Eingang oder aus einem Altar für die Orientierung ergeben könnte, wirken kleinere und größere Nischen gleicher Art, in gleichen Abständen rings um den Raum verteilt entgegen. Über ihnen weitet sich der Raum zur Kuppel. Während die Flachdecke den Raum begrenzte, führt sie, auf rundbewegten Mauern liegend und überall nur von der beweglichen Kurve begrenzt, ohne Abschluß über jede Festlegung hinaus, und die zerlegenden Kassetten sind wichtige Diener dieser Auflösung. Es handelt sich hier nicht nur um einen Fortschritt in der Wölbungstechnik, so wenig, wie später in der Gotik — man wäre nie dazu gelangt, wenn nicht das religiöse Gefühl, unzufrieden mit den alten Vorstellungen von der menschenähnlich waltenden Gottheit, jetzt sehnsuchtsvoll nach seelischem Erfassen religiöser Geistigkeit verlangt hätte. Der hellenistische Osten ist nicht zufällig die Grundlage der Form des Pantheon. Dasselbe Gefühl brachte sie nach Rom, das auch den Isiskult, den Mithrasdienst und schließlich als letzte Antwort auf all dieses Gottsuchen das Christentum in die ewige Stadt verpflanzte.

Für das Kunstgewerbe bedeutet dieses Stilgefühl die Einstellung auf das Luxusgerät. Da es dem häuslichen Leben dient, muß es den Weg des römischen Hauses gehen und sich immer mehr vom Bedürfnis entfernen und zum Prunk drängen. Jede Form wandelt sich ins Geschmückte. Der Boden der Schalen, etwa des Hildesheimer Silberfundes, wird ohne Rücksicht auf die Bedeckung durch den Inhalt mit so reichen Hochreliefs dekoriert, daß man sie mehr zur Kleinplastik

als zum Kunstgewerbe zählen muß. Selbst beim ärmsten Tonnapf ist an die Stelle der Flächenbemalung, die zuletzt impressionistisch genug war, die plastische Reliefdecoration getreten. Es war ganz sachgemäß gewesen, wenn die klassische Zeit die Rückseite des polierten Metallspiegels nur durch gravierte Darstellungen, oft von edelster Zeichnung, belebte und den runden Spiegel streng vom Griff schied. So blieb die spiegelnde Fläche für den Wert des Gerätes das Beherrschende, waren seine Teile nach ihrem Zweck gesondert. Es ist erneuter Beweis für das Überhandnehmen der Dekoration, wenn sich auf

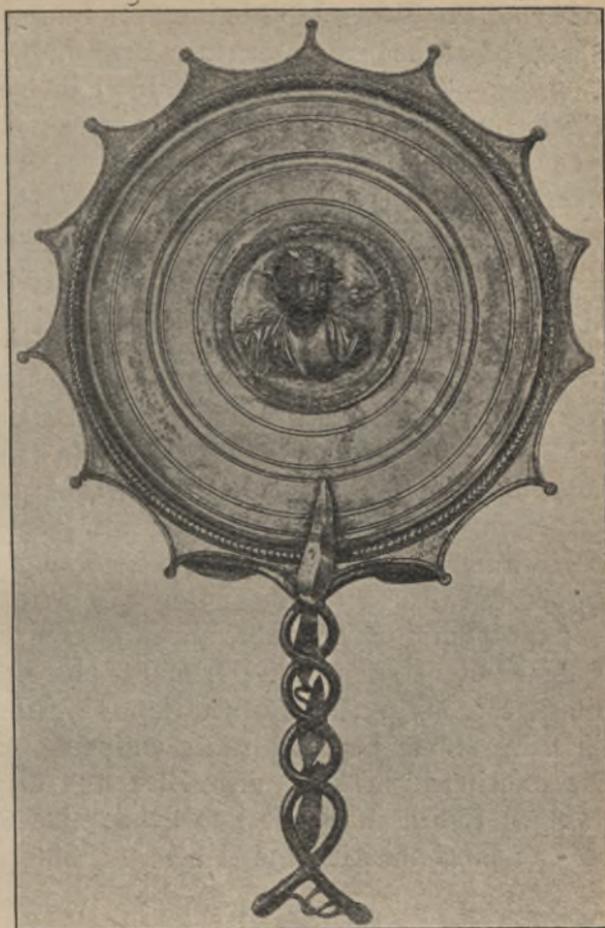


Abb. 33. Spiegel aus Boscoreale.

dem Spiegel der ersten römischen Kaiserzeit (Abb. 33) die Rückseite so ungehindert zur Hauptsache macht. Der Reliefkopf des Dionysos in der Mitte, ein charakteristisches Beispiel für die Freude an komplizierter Bewegung selbst dort, wo keine Handlung sie nötig macht, arbeitet ebenso der sachlichen Form entgegen wie die Zacken des Randes und das Rankenornament, das den Griff des Spiegels vollkommen in ein Geflecht auflöst. Daß es dadurch jedes feste Anfassen unmöglich macht, zierliche Fingerhaltung bedingt, ist ungemein bezeichnend für die einheitliche Wirkung der Kultur auf Leben und Kunst. Dieselbe Eleganz bevorzugt für zierlich geformte Gefäße das Glas, dessen Durchsichtigkeit die Arbeitsfestigkeit des Gefäßes negiert und die Be-

grenzung zur bloßen bunt schillernden Haut wandelt, die schließlich, zu Fäden gesponnen, als löcheriges Netz endet.

Gegen das Ende der antiken Welt ist diese phantasievolle Zuchtlosigkeit vielgestaltig bis zum Überschwang. Nicht Klarheit ist die Tendenz, sondern Reichtum der Gefühle, des Ausdrucks, der Form. Das Bauwerk ist zerfetzt durch die Dekoration, und das Gerät duldet jede Durchbrechung seiner Flächen. Die Aufgaben für Malerei und Plastik wachsen ins Unbegrenzte. Überall bedarf man ihrer, um ihre Fülle zu einer Teilwirkung des zerstörenden Dekorationsreichtums zu nützen. Die Masse schädigt die Qualität, die religiöse Gesinnung die Kraft. Denn die Götter verlieren ihre Majestät und werden leere Allegorien oder Symbole für religiöse Ideen. Die Formtypen des Polyklet und Praxiteles werden als öde Schemata wiederholt, und inbrünstig sucht man die Götter der Urzeit in ihren primitiven Formen nachzuschaffen, als wäre deren naive Innigkeit dem wahren Wesen der Gottheit näher, ein Trugschluß, den die Romantik des 19. Jahrhunderts wiederholte (Abb. 29). Eigenwilliger Individualismus macht das Porträt zur wichtigsten Aufgabe, und mit leeren Gesten bläht sich der unbedeutende Mensch in großen Posen. Die pathetische Plastik der Triumphsäulen, Bögen, Herrscherstatuen ist das fürstliche Gegenstück dazu, dem im Bürgertume der Realismus entspricht, wie Terenz dem Virgil. Die andringenden Germanenvölker und die jungen christlichen Gemeinden finden in Kunst und Leben eine Auflösung in Gegensätze, die erst jahrhundertelange Arbeit zur Einheit binden konnte.

## V. Die frühchristliche Kunst.

Diese letzten Jahrhunderte antiker Kultur sind zugleich die ersten des Christentums. Noch immer herrscht die Meinung, als hätte es in seinem Entstehen einen ganz neuen Stil, den altchristlichen, hervorgebracht. Allein eine neue Weltanschauung kann der Kunst wohl neue Stoffe, neue Gedankeninhalte geben, aber nicht neue Vorstellungen. Die entstehen aus den Bildern, die sich dem Auge bieten, aus dem umgebenden Leben, und sind mithin völlig antik. Daß die Kunst mit einem Schlage in neuen Stilformen hätte sehen können, ist so unmöglich, wie für die Evangelien die Schaffung einer neuen Sprache. Und selbst die neuen Stoffe kommen spät genug. Denn nur sehr allmählich

haben die ersten christlichen Gemeinden, die in jüdisch-hellenistischen und römisch-hellenistischen Traditionen groß wurden, ihre Religion so scharf ausgeprägt, um für sie neue Formvorstellungen auch nur zu suchen. In den Wandmalereien der Katakomben und den Mosaiken der Kirchen kommen dieselben weinkelternden Genien und impressio-nistischen Porträts vor, wie in pompejanischen Fresken, und sogar Darstellungen von ausgesprochen heidnischer Gesinnung, nackte Najaden und Götter, konnten sich unter die altchristlichen und byzantinischen Kunstformen mischen, ohne daß selbst spätere Zeiten sie anstößig fanden; an der Kanzel von Aachen haben sie sich bis heute erhalten. Die Meinung, es hätte das Christentum aus dem Nichts heraus eine neue Kunst schaffen können, ist uns Heutigen, die wir entwicklungsgeschichtlich denken, völlig absurd.

Ist dieses Resultat gewonnen, so ist die wichtigste Frage die nach dem Kunstkreis, in dem sich der Übergang aus der antiken Kunst in die christliche vollzogen hat. Denn wir haben schon oben festgestellt, daß spätantike und römische Kunst keineswegs dasselbe ist, daß sich vielmehr die hellenistische Kunst in den alten Kunstzentren des Hellenismus, etwa Antiochien mit seinem Hinterlande Syrien und Alexandria mit Ägypten, rein und kräftig erhalten hat. Nur die Tatsache, daß Rom die spätere Hauptstadt der katholischen Kirche und das politische Zentrum für die letzten Jahrhunderte der antiken Welt war, führte zu der Vermutung, es sei auch die Geburtsstätte der christlichen Kunst gewesen. Nicht einmal in Byzanz, der ersten Metropole des Christentums, darf man den Ursprung der christlichen Kunst suchen. Sie entsteht mit den ersten Keimen der jungen Religion, entwickelt sich mit ihr und ist der neue Stil geworden, als das Christentum die Antike überwunden hatte.

Dessen Geburtsland ist das stark hellenisierte Judäa, so sehr, daß es fast keine Kunstform in frühchristlichen Katakomben gibt, die sich nicht auch in hellenistisch-jüdischen fände. Konzentrisch breitet es sich von hier aus. Die bedeutendsten Gemeinden der Apostelgeschichte liegen noch im kleinasiatischen Gebiet. Früh tritt Ägypten hinzu, in dem die ersten Klöster gegründet werden, langsam dringt die neue Religion nach dem Abendlande vor. Es soll damit nicht gesagt sein, daß sie hier und in Rom nicht noch neue Elemente in sich aufgenommen hat, aber sie hat vieles schon fertig mitgebracht und ist an Orten, nach denen der hellenistische Strom auf Handelswegen vom



Abb. 34. Elfenbeinrelief mit Opferung Isaaks.  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Orient aus direkt floß, mindestens so früh gewesen, wie in Rom, z. B., wie die Lazarus-Legende anzudeuten scheint, in Massilia, dem heutigen Marseille. Rom war kirchlich noch nicht maßgebend, als es im Orient fast schon ein organisiertes Christentum gab. Es vergehen noch Jahrhunderte, bevor die Kirche sich in einen morgenländischen (griechisch-katholischen) und einen abendländischen Zweig spaltet, der

abendländische Zweig seine Religion als die „katholische“ proklamiert und das Mutterland der Kirche als ketzerisch verdammt.

Eine Darstellung, wie die Opferung Isaaks auf der vielleicht alexandrinischen Elfenbeinrelief des Berliner Museums (Abb. 34), die wohl dem 4. Jahrhundert entstammt, zeigt klar, wie unmerklich sich der Übergang von der späthellenistischen zur christlichen Kunst vollzog. Die hellenistischen Traditionen sind hier viel treuer bewahrt als in Rom. Das sog. Eierstab-Ornament des oberen Randes ist klassisch ionisch, und in den Gestalten sprechen noch künstlerische Formen, die in Italien längst Floskeln und Phrasen geworden, selbst verkümmert sind. Die Haltung des opfernden Abraham war der im 4. Jahrhundert v. Chr. bereits ausgebildete Contrapost der bekannten Sophoklesstatue, der durch die ganze Dauer der hellenistischen Kunst festgehalten wurde. Die Figuren dieses Gerätes sind so echt hellenistisch wie die der gemalten Katakombenfresken. Deren Gestalten, mögen sie nun der jungen Ideenwelt des Christentums, oder, wie Jonas und Daniel, dem alten Testament, wie Orpheus den heidnischen Gedankengängen entstammen, sind impressionistisch im Stil, antik im Typus. Selbst der Christus dieser Zeit ist der unbärtige, jünglinghafte Gott, der Typus, den Griechenland als Apollo geschaffen hat. Aber es ist die Folge der neuen christ-

lichen Inbrunst, daß der antike Formenreichtum sich aus der statuarischen Großplastik in das Kleingerät des Kultus flüchtet, das der Priester liebevoll in die Hand nimmt, in Messkelch und Patene, gemalte und kostbar gebundene Evangelienhandschriften. Das bedeutet zugleich den Weg zur Abhängigkeit vom Zweck.

Und so strebt auch die Baukunst nach einer Form, die das Gotteshaus zum reinen Versammlungsraum umbildet. Sie kennt zwei gegensätzliche Grundrißformen, den Zentralbau und den Langbau. Daß der christliche Zentralbau, dessen Hauptwerke die berühmte Hagia Sophia in Byzanz und S. Vitale in Ravenna sind, ebenfalls aus dem hellenistischen Orient stammt, war eigentlich immer feststehende Meinung, nur nahm man Byzanz als seine Heimat an, das ihn in Wirklichkeit erst aus Kleinasien übernahm. Und man kann sagen, daß die Hagia Sophia (Abb. 35), im 6. Jahrhundert sogar von kleinasiatischen Architekten erbaut, rein spätantik gefühlt ist, ja den raumsprengenden Geist des Hellenismus noch über das Pantheon (Abb. 32) hinausgeführt hat. Dort ruhte die Kuppel mit ihrem ganzen runden Rande auf der von Nischen durchbrochenen Mauer, so daß eine Begrenzung des Raumes vom Scheitel bis zur Erde zog. Bei der Hagia Sophia aber ruht die Kuppel zunächst auf Zwickeln (pendentifs), Mauerdreiecken, die mit ihren Viertelbogenrändern die Last auf vier gewaltig dicke Mauerpfeiler übertragen, die in den vier Ecken eines Quadrates stehen. So ist der Unterbau nur in den vier Ecken festgelegt, und die Bögen, die sich von Pfeiler zu Pfeiler spannen, bereiten vor auf die krönende Größe der Kuppel; zwischen den Eckpfeilern aber ist der Raum offen, gestattet jede Baubewegung, die Anlage von Seitenschiffen, Nischen, Galerien, Emporen. Doch macht sich, während so die Antike noch fortgebildet scheint, wieder eine Neigung zur Raumbegrenzung geltend. Gerade, daß der Saal nicht ganz rund ist, sondern durch die vier Eckpfeiler eine quadratische Orientierung erhält, gibt seiner Ausdehnung Grenzpunkte, und eine noch engere Begrenzung läuft an zwei Seiten dieses Quadrates entlang, Säulenreihen, die eine Verbindung zwischen den Eckpfeilern herstellen und vom Eingang bis zu den drei Altarnischen eine Art Langschiff abgrenzen. Hier liegt eine fruchtbare Neuschöpfung des christlichen Kirchenbaues. Stets enthält die höchste Steigerung eines Stilprinzips bereits die ersten Symptome des neuen, wie eine allzu schnell rotierende Scheibe stillzustehen scheint. So zeigt sich hier im bewegtesten Zentralbau bereits die Ankündigung des Langbaues.

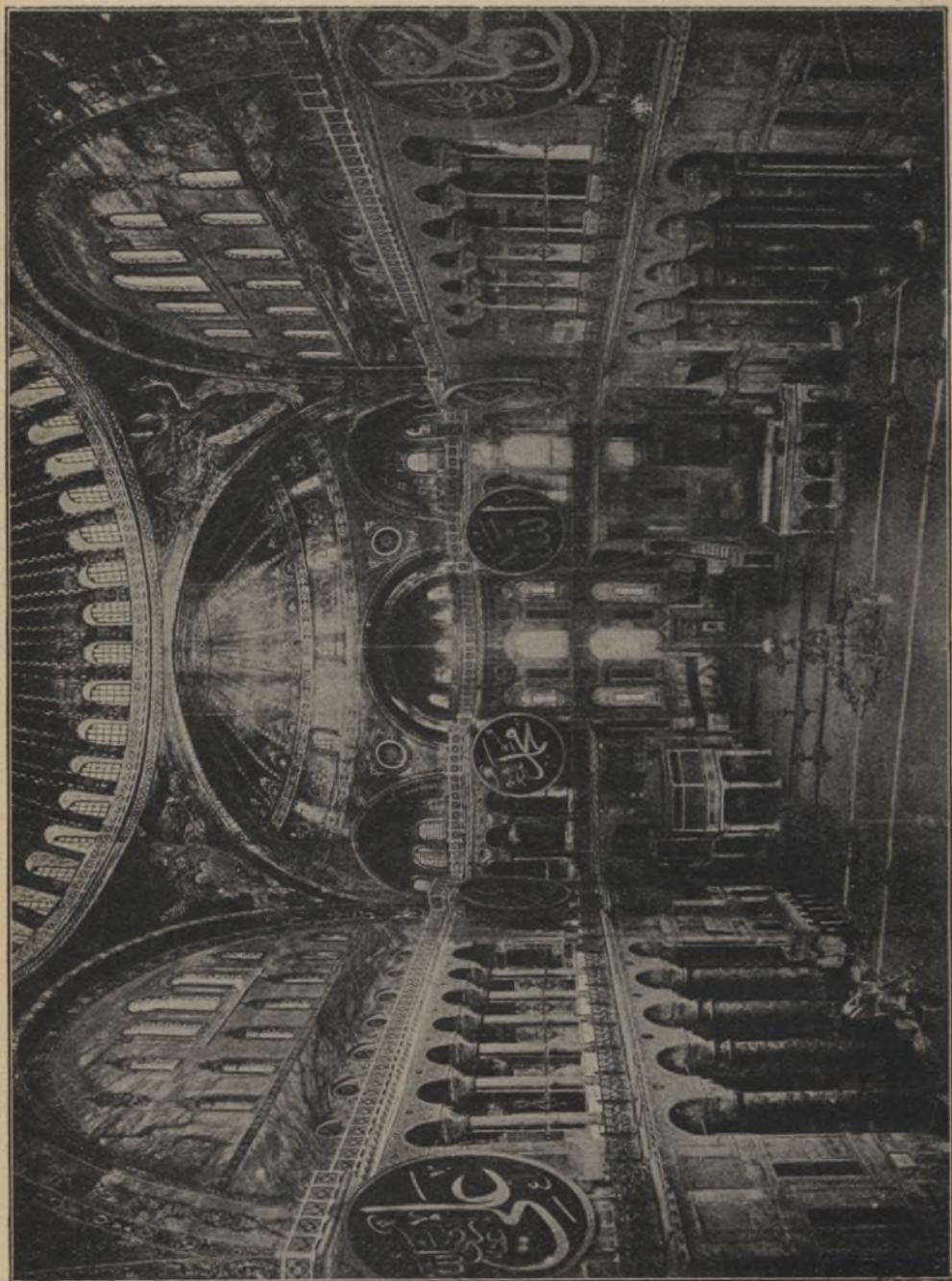


Abb. 35. Konstantinopel, Hagia Sophia, Inneres.

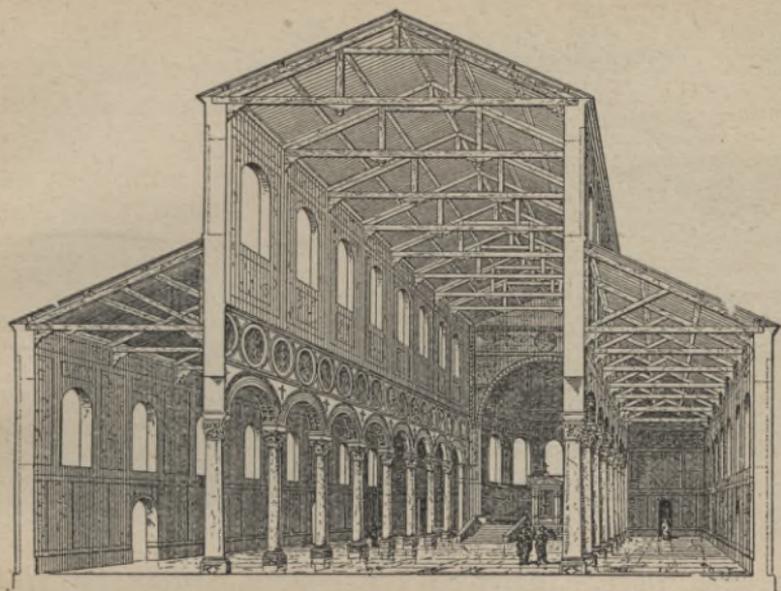


Abb. 36. Ravenna. S. Apollinare in classe. Inneres.

Das Herausschneiden eines Langschiffes bedeutet bereits einen Schritt in dieser Richtung zur Basilika.

Man hat früher gerade die Basilika, die bevorzugte Bauform in Ravenna und Rom, für ein abendländisches Gebilde gehalten, ihren Ursprung noch in Italien gesucht, als man den Wert des Orients für die christliche Kunst längst erkannt hatte, und sie zuerst aus der römischen Basilika, der Markt- und Gerichtshalle, dann aus dem Typus des römischen Hauses, dem natürlichen Gotteshaus der verfolgten Gemeinde, abgeleitet. Aber die Form läßt sich im Orient in sehr früher Zeit nachweisen, in viel mannigfaltigeren Variationen der Anlage, als das Abendland sie kennt, so daß die hellenistische Ableitung, vielleicht aus der Synagoge, auch für diesen Typus festzustehen scheint. Jedenfalls hat Rom die Basilika, auch wenn sie eine Schöpfung des Orients ist, mit der Ausdehnung der päpstlichen Macht in allen Gebieten des Okzidents heimisch und zu jener Hauptform des christlichen Gotteshauses gemacht, deren Weiterbildungen noch heute demselben Zwecke dienen.

Im Gegensatz zum Zentralbau ist in der Basilika dem Auge des Eintretenden durch die Säulenreihen sofort eine feste Richtung, durch



Abb. 37. Ravenna. S. Vitale. Kapitell  
und Kämpfer.

die Altarnische ein bestimmtes Ziel gegeben (Abb. 36). Die Meinung, daß der Zentralbau die Ruhe, der Langbau die Bewegung bedeute, ist, absolut genommen, unrichtig; fast ist das Entgegengesetzte der Fall. Den Zentralbau schuf die Absicht, einen Raum zu schaffen, der immer in sich zurückfließt, nirgends begrenzt, nirgends ohne Bewegung ist. Die Basilika dagegen will den Abschluß ihres Raumes gegen den Weltraum und seine Durchbildung für ihren Zweck. Zweck und Form sind völlig in Einklang. Der ganze Bau hat nur eine Richtung, die nach der Apsis, der Altarnische an der Ostseite, die zugleich für Auge und Seele das Ziel bedeutet. Dorthin führen den Eintretenden, sobald er den zur Kirche gehörigen Vorhof, das Atrium, verlassen hat, durch das Schiff die ununterbrochen fließenden Reihen der Säulen, dorthin die horizontalen Linien der Wandteilung, die Musterung im Pflaster des Bodens, die Balken der flachen Decke. Die Seitenschiffe, eins, selten zwei auf jeder Seite, nehmen, durch die Säulenreihen und die Wand geführt, dieselbe Richtung auf. Und dort, wohin alle diese Linien zusammenfließen, faßt die Apsisnische den Altar in sich. Energisch abgesetzt, wird sie aus der Hochwand ausgeschnitten, die, das Mittelschiff begrenzend, als sog. Triumphbogen übrig bleibt. So ist jeder Bauteil bis in die letzte Einzelform aus seinem Zweck abgeleitet. Wie der Dachstuhl mit offenem Balkengerüst den Augen die Konstruktion klar aufzeigt, so tragen auch die Säulen ihre Last mit vollkommener Festigkeit des Ausdrucks. Aus spätantiken Formen abgeleitet, sind sie doch weitaus beruhigter. Notwendig mußten sich die Ornamente um so kräftiger gegen den Grund absetzen, je kontraststärker die plastische Dekoration, antike Entwicklungen fortführend, den Gegensatz zwischen Licht und Schatten formulierte. Aus der weichen Modellierung wurden hartbegrenzte Formen, und damit näherte sich die Auffassung ebenso notwendig wieder flächenmäßiger Bildung, wie der bewegte Zentralbau der Hagia Sophia der basilikalischen Ruhe. So sehr im ravennatischen Kapitell des 6. Jahrhunderts (Abb. 37) der Gegensatz zwischen Licht und Schatten, Orna-

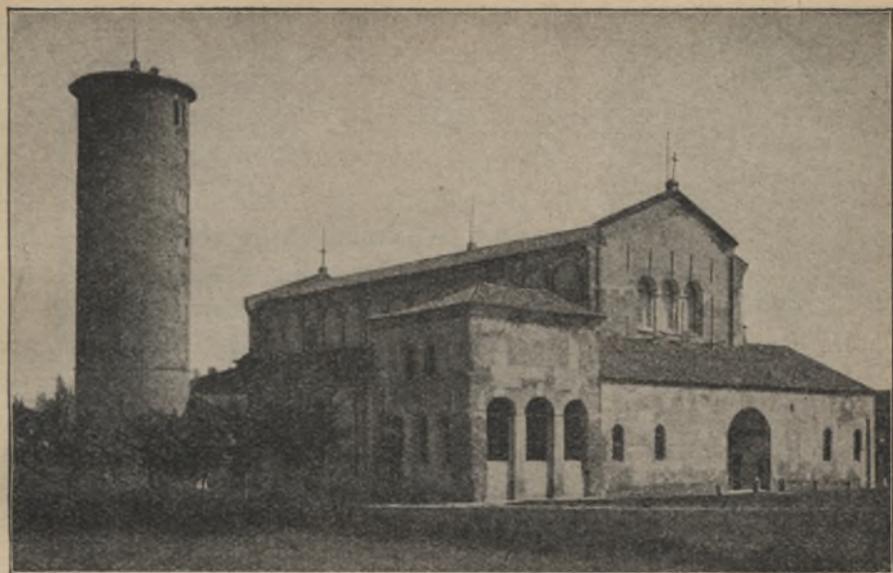


Abb. 38. Ravenna. S. Apollinare in classe. Äußeres.

ment und Grund verschärft ist, ist er doch benutzt, um den Umriß des an sich flächenhaften Ornamentes zu betonen. So dient es der Form des Kapitells, die es bestimmt. Denn das Kapitell trägt wirklich; es strebt nicht mehr auseinander, wie das korinthische oder gar dessen römische Nachbildungen mit ihrem wirren Schmuck. Es hat Masse bekommen, das Ornament haftet fest an seinen Flächen, und wenn der scharfe Gegensatz von Licht und Schatten den tektonischen Charakter des Gebildes zerstören zu können scheint, so faßt die strenge Begrenzung an den Kanten kraftvoll den Flächenschmuck zusammen. Sie ist es, deren nach unten weisende Linien zugleich die Last in den Säulenschaft hineinführen. Und auch diese ist überlegt geteilt. Das Ende des Bogens, der die Obermauer trägt, setzt nicht unmittelbar auf das Kapitell auf. Ein allmählich schmaler werdendes Zwischenglied, der Kämpfer, führt ihn mitten hinein ins Kapitell, an dessen stärksten, vollkommen der Säule aufliegenden Punkt.

Wie bei jedem reinen Bedürfnisbau ist die Außenseite (Abb. 38) der Basilika Mantel, von dem zweckgemäß gestalteten Inneren bedingt. Sie trägt keinen überflüssigen Schmuck und stellt den Grundriß klar zur Schau. Das Mittelschiff, die beiden Seitenschiffe und die Apsis werden auch hier vollkommen deutlich in ihrem Aufbau und ihrer räumlichen Lage, und die Mauer ist formbestimmt, wie die Säule. Die Wand-



Abb. 39. Ravenna. S. Vitale.  
Kopf des Justinian vom Mo-  
sais des Altarraumes.

gliederungen sind nicht mehr plastisch vor-  
gelagerte Säulen wie beim Ensitratesdenk-  
mal, sondern flache, arkadenartig geführte  
Mauervorsprünge. Wie eine empfindliche  
Epidermis legt sich diese feine Schicht über  
die Wandfläche, sie belebend und doch in so  
geringer Erhebung an sie geschmiegt, daß sie  
ihren Ausdruck als Begrenzung des Kirchen-  
raumes nicht hindert, sondern verstärkt. Der  
Glockenturm (Campanile), der nicht zum  
Versammlungsraum gehört, sondern zu den  
Wohnstätten der Gemeinde, die er in das

Gotteshaus ruft, wird als walzenförmiges Gerüst neben den Haupt-  
bau gestellt und trägt ganz selbständig seinen Teil des architektonischen  
Ausdruckes.

Erschien im ersten Anblick das Nebeneinander der Bauteile zusammen-  
hanglos und wenig ausgeglichen, so zeigt sich jetzt, wie es bedingt ist;  
kein notwendiger Bauteil, der nicht im Außenbau ausgedrückt, keine  
Gliederung, die nicht durch den Grundriß begründet wäre. Nur fehlt  
noch die funktionelle Durchbildung der Bauglieder. Wand und Kapi-  
tell sind nicht als Träger ausgedrückt, und der Glockenturm ist geradezu  
formlos. Allein die Grundlagen für einen zweckvoll formenden Stil,  
wie der dorische es war, sind wieder gegeben. Und wenn auch zu-  
nächst der antike Zentralbau der Basilikaform die Herrschaft streitig  
macht, so ist es doch die Klarheit ihrer Anlage, der die Zukunft gehört.  
Der romanische Baustil in Deutschland hat aus ihr die Erfüllung aller  
mittelalterlichen Bauforderungen geschaffen.

Malerei und Plastik folgen auf dem neuen Weg. Sie gehen als  
freie Künste unter und erstehen wieder als Diener der Architektur.  
Aber gerade sie zeigen, daß die neuen Stilformen sich aus antiken  
allmählich entwickelt haben. Der Kopf Kaiser Justinians auf dem  
zeremoniellen Stiftungs-Mosaik von S. Vitale in Ravenna (Abb. 39)  
ist im Grunde noch antik empfunden. Schon das Interesse am Por-  
trät ist dafür charakteristisch, und der Stil beruht noch auf dem im-  
pressionistischen der spätantiken Malereien, so gut wie der Stil der  
anderen frühchristlichen Mosaiken oder der Buchmalereien in den  
ältesten illustrierten Handschriften. Noch spricht bei ihm innerhalb  
der Umrisse die Form, der farbige Lichter und Schatten den Aus-

druck geben. Ja, es scheint, als könnte die Mosaiktechnik überhaupt nur Ausdrucksmittel einer impressionistischen Epoche sein, da sie mit ihrem Zusammensetzen aus farbigen Steinchen die Linien nur grob zu zeichnen, aber um so besser Farbensflecke zu geben vermag. Die ältesten uns erhaltenen Mosaiken stammen jedenfalls gerade aus späthellenischer Zeit.

Indessen zeigt dies Porträt Justinians und die anderen gleichzeitigen Werke bereits das Nahen des neuen Stilempfindens. Die strenge Vorderansicht des Gesichts bedeutet den Schritt über die bewegten Bildungen der Antike hinaus zu linearer Auffassung. Licht und Schatten begegnen sich ohne vermittelnde Übergänge, konzentrieren sich und werden zu linienscharfen Kontrastflächen. Als reiner Bauschmuck ordnen sich Mosaik und Malerei der Wand unter. In S. Apollinare nuovo wirken die zum Altar ziehenden Märtyrerfriese mit den Säulen unter ihnen zu einer Bewegung zusammen, die von den Mosaiken der Apsiswand weitergeführt wird, und deren Ziel der Altar ist. Es gibt keinen stärkeren Gegensatz als zwischen der Bedingtheit solcher Bewegung und der zügellos frei den Altar umkreisenden des Gigantenkampfes von Pergamon.

Diesen linearen Zeichnungsstil hat das oströmische Reich im Laufe der Jahrhunderte als seinen eigenen, byzantinischen Stil entwickelt, der nach mannigfachen Wandlungen erst in dem Moment untergeht, in dem die Türken das oströmische Kaisertum und die oströmische Kultur vernichteten (1453). Am Anfang seines Weges stehen diese oströmischen Mosaiken auf italienischem Boden, in denen sich Antike und Mittelalter für einen Augenblick begegnen. Wie Byzanz als neue Hauptstadt des römischen Reiches an die Stelle der Stadt Rom trat, so hat es auch das künstlerische Erbe der Antike und die Bildgedanken, die das alte Christentum geschaffen hatte, übernommen. Es hat sie zu feststehenden Typen umgebildet und um so schematischer immer wiederholt, je mehr seine Kräfte schwanden. Indessen waren im westlichen Europa die Völker emporgewachsen, denen das Mittelalter die klassische Zeit ihrer Kunst bedeutet, die, während im Osten der Baum der antiken Kunst allmählich verdorrte, neuen Samen austreuten und neue Früchte zur Reife brachten.

## VI. Das frühe Mittelalter in Deutschland und der sog. romanische Stil.

Die Anfänge der germanischen Kunst entwickeln sich überall auf antikem Kulturboden. Der Süden Rußlands, Spanien und Gallien waren schon seit hellenischer Zeit kolonisiert, das Rheingebiet war seit Cäsar vielleicht das wichtigste Zentrum römischer Provinzialkunst, selbst Ungarn; das in der Völkerwanderung der Tummelplatz aller Stämme war, hatte sich dem römischen Reichtum nicht verschließen können. So stießen die andringenden Germanen überall, wo sie auf ihrer Wanderung weilten oder sich ansiedelten, auf eine Kunst, die zwar nicht klassisch antik war, aber doch als Provinzialkunst unter antikem Einfluß stand, und an deren Formenreichtum sie nicht ohne weiteres vorbeigehen konnten. So ist beispielsweise das Grabmal, das die Ostgoten in Ravenna ihrem König Theoderich, dem Dietrich von Bern der Heldensage, errichteten, trotz mancher germanischen Züge doch im wesentlichen ein Monument spätantiker Kunst. Die Entwicklung wird durch die Völkerwanderung ebensowenig unterbrochen wie durch die Entstehung des Christentums; so wenig, daß man die Völkerwanderungskunst auch als eines der Bindeglieder zwischen spätantikem und germanisch mittelalterlichem Stil ansehen darf. Ihr aus spätantiken Elementen gebildeter Schmuckstil, den man kurzweg den Völkerwanderungsstil genannt hat, ist fortgebildet worden bis weit in die Zeit Karls des Großen und seiner Nachfolger.

Überall, wo in diesen Jahrhunderten germanische Völker gefessen haben, hebt man aus ihren Gräbern Waffen und Schmuckstücke, vor allem Gewandnadeln (Sibeln), geziert mit Goldzellen, in die rote indische Almandine gefügt sind (Abb. 40). Glänzend umfassen die goldenen Linien den tiefroten Stein, Zelle drängt sich neben Zelle, so strahlend und köstlich, daß auch der geringere Mann, für den das edle Material zu kostbar war, des Schmuckes nicht entbehren mochte und rotes Glas in Bronze faßte, ein interessanter Beweis für die auch sonst belegte Behauptung, das Altertum hätte die Bronze nicht um ihrer Patina, sondern ihrer glänzenden Naturfarbe willen geschätzt.



Abb. 40.  
Griff und  
Beschlagn v.  
Schwert d.  
Theoderich.  
Paris.

Sicher ist, daß diese farbige Technik, die sog. Verroterie, dem Orient entstammt, von Byzanz aufgenommen und weiter entwickelt worden ist; von dort wahrscheinlich haben die germanischen Völker sie übernommen. Auf ihren Spuren finden wir sie in



Abb. 41. Gewandnadel aus einem alemannischen Grab.

Südrußland und Ungarn, bei den Ostgoten von Ravenna und den Westgoten in Spanien. Immer feiner wird die Technik, immer zarter das Zellengewebe, immer zierlicher das Muster, und bis in die karolingische Zeit hinein ist in ihr gearbeitet worden. Dabei entwickelt sie sich immer mehr zum tektonischen Schmuck. Bei dem Schwert des Merovingers Childerich (Abb. 40) sind die Zellen so geometrisch geordnet, so als saumhaftes Beschlag verwandt, daß die innigste Stilähnlichkeit mit dem Verhalten des ravennatischen Kapitells und seines ebenfalls aus malerischen Kontrasten zum Zweckornament konzentrierten Schmuckes klar ist. Es ist kein Zufall, daß beides Schöpfungen germanischer Völkerwanderungsstationen sind. Der Germane hat immer, auch in der Gegenwart, ein starkes Gefühl für den Zweck gehabt. Doch auch zugleich die Phantasie für vielfältigen Formreichtum. Denn zur Zeit der Verroterie ist, vor allem in Süddeutschland ein germanischer Schmuckstil heimisch, bei dem jeder Zusammenhang mit Ostrom ausgeschlossen scheint (Abb. 41). Mit verschlungenen Bändern, wurmartig gekrümmten Tierleibern, wirren Rankenge spinnten durchflieht seine lebhaft erregte Phantasie Schnallen und Sibeln. Die Technik ist selten die der Verroterie, die mit ihren großen Zellen nur für großzügige Muster geeignet ist, meist die beweglichere Metalltauschierung, bei der der Gegensatz zwischen hellem und dunklem Metall an die Stelle des Gegensatzes zwischen Gold und Almandin tritt. Also auch hier, wie bei der Verroterie, ein malerischer Stil. Das isolierte Alemannien scheint ihn ausgebildet zu haben, aber er bleibt nicht auf seine Heimat beschränkt. Reichste Schöpfungen verschnörkelter Linienführung, köstlich in der Verschlingung phantastischer Tiergeschöpfe hat er in Irland hervorgebracht und ist hier nicht nur in der Kleinplastik, sondern auch in der Buchmalerei der eigentliche Stil des Landes geworden. Von hier aus ist er nach dem Nordland gewandert und hat in Skandinavien bis weit ins Mittelalter fort-

gewirkt. Ein Zusammenwirken beider altgermanischer Stile am selben Gerät, aber nicht stilverbunden, sondern nebeneinander, findet zur Zeit Karls des Großen statt, eine Folge der Kulturentwicklung unter ihm. Denn er hat die Länder diesseits und jenseits des Rheines zu einem großen Reiche vereinigt und damit auch die spätantiken und die germanischen Kunstweisen, die getrennt in seinen Ländern sich entwickelt hatten, zu Werkzeugen einer Kulturströmung, der sog. karolingischen Renaissance, umgeschaffen.

Man darf freilich dieses Wort heute nicht mehr so verstehen wie damals, als man es nach literarischen Quellen zuerst prägte, als ob es sich um eine Wiederbelebung der antiken Kunst gehandelt hätte. Man überschätzt die Macht eines einzelnen Mannes, selbst von der Persönlichkeit Karls des Großen, wenn man nicht berücksichtigt, daß auch er von der Kultur, in der er aufwächst, abhängig ist. Vielmehr war die antike Tradition gerade im Frankenreiche bisher noch nie zerrissen worden, selbst durch die Völkerwanderung nicht. In dieses Land hatte sich die antike Kultur durch Jahrhunderte in tausend Strömen ergossen. Es erhielt auch jetzt noch, wohl über Massilia (Marseille), stets neue Anregungen aus der hellenistisch-christlichen Welt, vor allem aus Syrien, die die alten Traditionen lebendig nährten. Wenn fast ein Jahrhundert nach Karl die Normannen Paris belagern, so greifen sie mit denselben Kriegsmaschinen an, mit denen die Römer sich Gallien erobert hatten, und der Geistliche, der diesen Kampf beschreibt, bedient sich für sie noch derselben Worte wie Cäsar im „Gallischen Krieg“. In der kirchlichen Kunst wird immer noch die Erde als nährenden Frau, das Meer als Neptun mit dem Ruder, werden Sonne und Mond als Götter auf ihren Viergespannen gebildet, und die vier Sangmeister vor David wie antike Ballettänzer. Für Karl den Großen handelte es sich nur um eine Stärkung der Bildung in seinem Lande. So erklärt sich das Paradoxon, daß er unzählige Evangelienbücher schreiben und zugleich die altdeutschen Heldensagen aufzeichnen läßt, daß er Abteien gründet und zugleich die Namen der Monate verdeutscht. Um seinem Volke die Gelehrsamkeit nicht vorzuenthalten, die natürlich, nicht trotz der Zeitkultur, sondern ihr entsprechend, noch die antike der sieben freien Künste war, zieht er von allen Seiten die Männer an den Hof, die Träger der Bildung in ihrer Zeit sind, in erster Linie Geistliche. So werden hier die Kulturströmungen aller Länder zusammengeleitet. Die Folge davon ist, daß einerseits Karls Aachener Münster und einige



Abb. 42. Die vier Evangelisten. Karolingische Buchmalerei. Aachen.

andere Bauten im Grundriß und im Stil ebenso auf hellenistische Tradition zurückgehen, wie die Verroterie und viele Ornamente in der Buchmalerei der fränkischen Epoche vor Karl, daß die Zeit aber die strenge Form sucht und gleichzeitig mit Buchminiaturen, in deren lichtdurchflossenen Landschaften und frei bewegten Gestalten alle Kühnheit des antiken, raumtiefen Impressionismus nachwirkt (Abb. 42), andere entstehen, die blattmäßig stilisiert sind, und mit den hochge-

bildeten irischen Geistlichen jenes phantastische Bandornament auch in die fränkische Kunst kommt, das wir in der alemannischen bereits kennen gelernt haben.

Diese verschieden gerichteten Stilströmungen laufen nicht nur am Kaiserhof zusammen, sondern senden einen Zweig an diesen, einen anderen an jenen Ort, entsprechend dem Wirkungskreis der Männer, die ihn verbreiten. Dort pflanzt sich dann die Tradition fort; es bilden sich Kunstschulen, und wir können diese für die karolingische Zeit so scharf trennen, wie die Malerschulen der italienischen Renaissance, und teilweise sogar die Klöster erkennen, die die Sitze dieser Malstuben waren. Daß dabei die Kleinkünste jeder Art die eigentlichen Werte schaffen, zeigt, daß im Grunde die karolingische Kunst des Nordens und die frühchristliche des Südens dieselbe Stilstufe repräsentieren, daß aber der Norden sich auf ihr viel weniger entschieden verhält, als Ravenna oder Rom. Der Ausgleich zwischen spätantiker und germanischer, christlicher und heidnischer Gesinnung wird hier, wo keine Tradition umgestaltet, sondern ein Stil neu geschaffen wird, später, erst um die Wende des Jahrtausends gefunden. Dann freilich in so entschiedener Form, daß sich mit ihr der künstlerische Schwerpunkt der Welt für lange Zeit nach dem Norden verschiebt.

Schon zur Zeit Karls des Großen hatte sich die frühchristliche Basilika auch in Deutschland neben den Zentralbau — der bedeutendste ist eben das Aachener Münster — gestellt. Aus ihr formt sich allmählich jener Architekturstil, den wir unter dem Namen des „romanischen“ kennen. Die Geschichte seiner Ausbildung ist vorläufig noch wenig geklärt. Seine ältesten Werke, im 10. Jahrhundert, der Zeit der Ottonen, sind bereits vollkommen schöne Erzeugnisse seiner Art. Doch läßt sich in der Kleinkunst, vor allem in der Buchmalerei das Nachleben des antiken Impressionismus und seine Umwandlung in gebundenere Formen noch verfolgen. Um die Wende des 11. Jahrhunderts hat sich auch die Malerei, ganz linear geworden, dem Stil der romanischen Kunst vollkommen eingegliedert.

Das ist der Weg der gesamten frühmittelalterlichen Kultur. War in karolingischer Zeit der Klerus die geistliche, wie der Staat die weltliche Macht, war die Bildung mannigfaltig, das Erbeil der Antike noch nicht ganz verzettelt, so stellen sich nun Kirche und Staat immer schärfer gegeneinander, bis Kaisermacht und Papsttum, Adel und Klerus einander als Feinde gegenüberstehen, die um die Macht in der Welt ringen. Da aber die Kirche den Geist der Menschen völlig beherrscht,

ist sie nun der einzige Träger dessen geworden, was man damals unter Bildung verstehen kann, und diese Bildung selbst wird vollkommen kirchlich. Wenn bis in die ottonische Zeit die Geschichtschreibung blüht, wenn noch unter Otto dem Großen die Nonne Roswitha ihre geistlichen Dramen nach antikem Vorbild schreibt, so wird weiterhin die Literatur vollkommen dogmatisch, und ihre Themen werden nicht einmal mehr der Bibel entnommen, sondern der Heiligenlegende. Und die Geschlossenheit dieser kirchlichen Weltanschauung, die immer ärmer, aber auch immer fester wird, steht im engsten Zusammenhang mit der Geschlossenheit der Stilanschauungen.

Was die romanische Kirche von der altchristlichen Basilika unterscheidet, ist gerade die konsequentere Durchbildung, die organischere Gestaltung. Grundriß und Aufbau, Außenbau und Innenbau sind nicht nur in ebenso vollkommener Einheit mit dem Organismus des Baues, sondern sie sind gegliederter und werden durch ein Baudetail motiviert, das nie durch Eigenwilligkeit die größere Harmonie stört. Wir haben in der romanischen Kirche den edelsten Bautypus, der seit dem dorischen Tempel geschaffen worden ist. Daß unsere Zeit das nicht erkannt hat, liegt daran, daß sie lange Zeit Reichtum mit Schönheit verwechselt hat, und so dazu kam, den romanischen Bau als langweilig abzutun, anstatt seinen Stil zu verstehen. Man muß lernen, architektonische Klarheit und architektonische Schönheit als identisch zu nehmen, wenn man diesen Werken gerecht werden will.

Es kommt hinzu, daß der Grundtypus schon früh umgeformt worden ist, jeder deutsche Stamm und jeder Mönchsorden ihn abwandelt und wichtige Denkmale zugrunde gegangen sind, so daß es schwer hält, die klassische Form herauszuschälen. Das sächsische Land, aus dem in der Blütezeit des Stiles die deutschen Kaiser erwachsen, hat sie vielleicht am klarsten, am vollkommensten ausgeprägt.

Schon der Grundriß (Abb. 43) ist auf eine organischere Religionsübung zugeschnitten, als der frühchristliche. Der Klerus stellt seine Forderungen, ist nicht mehr Organ, sondern Haupt der Gemeinde. So liegt der Ton im Bau nicht mehr auf dem Versammlungsraum, dem Kirchenschiff, sondern auf der Apsis, die, zu einem eigenen Baukörper, dem Chor, erweitert, ihm betont gegenübertritt. Beide trennt das kräftig ausgebildete Querschiff, dessen Schnittquadrat mit dem Mittelschiff, die sog. Vierung, das Maß für die Grundrißeinteilung gibt, Altarraum und das eigentliche Gelenk des Baues ist.

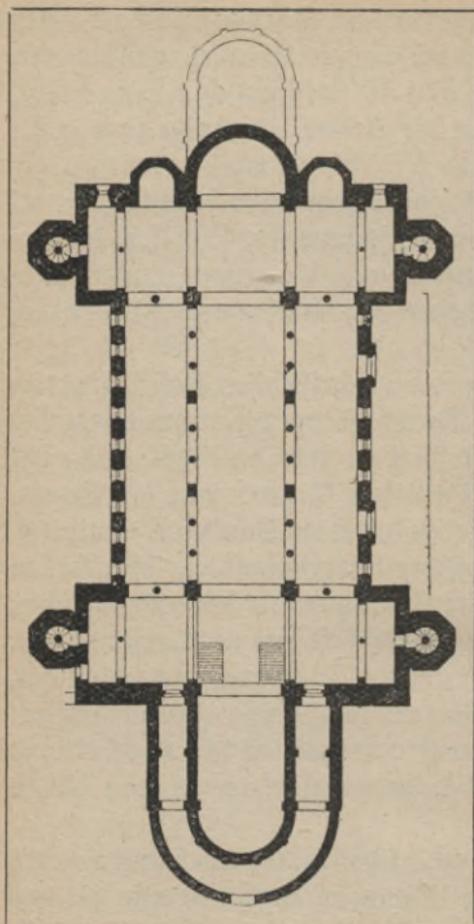


Abb. 43. St. Michael in Hildesheim. Grundriß.

Der Aufbau ist die organische Ausdeutung dieser Baugedanken ins Räumliche (Abb. 44). Das Mittelschiff ist hier durch das Übergewicht des Chorraumes mehr zur Vorbereitung, zum Zuschauer-raum vor der kirchlichen Bühne geworden. Der Weg der Stützen verläuft gegliederter (Abb. 45). Der Wechsel von Pfeilern und Säulen (Stützenwechsel) ordnet den Weg in tektonischer Rhythmik, wie der Triglyphen- und Metopensries das Gebälk des dorischen Tempels. Aus dem begegnenden Querschiff heben starke bogentragende Pfeiler das Vierungsquadrat. Hier, im Altarraum, gliedert sich der Weg. In ihm führen hohe Stufen zum Chor hinauf, eine Treppe in die Krypta (Abb. 46) mit den Heiligengräbern der Kirche hinab. Erhöht und häufig durch reliefgeschmückte Schranken vom Schiff getrennt, ist der Chor nicht mehr die einfache Nische der altchristlichen Kirche, sondern ein

weit hinausgeschobener Raum, der für die größere Zahl der Geistlichen Platz bieten muß. Aber noch immer hat er dieselbe Funktion, als rundgeschlossene Nische den Schall der Worte, die am Altar gesprochen werden, zu sammeln und den Chorraum und mit ihm die ganze Kirche zugleich kräftig abzuschließen. Die ist als Ganzes ein Ausschnitt aus dem Weltraum, einem Sonderzweck dienstbar gemacht. Deshalb begrenzen die Wände der Seitenschiffe und die feste, von Fenstern wenig durchbrochene Obermauer des Mittelschiffes den Raum mit abschließender Energie. Deshalb ist die obere Begrenzung eine flache hölzerne Decke mit ornamentaler Dekoration. Und selbst, wo sie in dieser strengen Zeit schon gewölbt ist, über kleineren Räumen, der

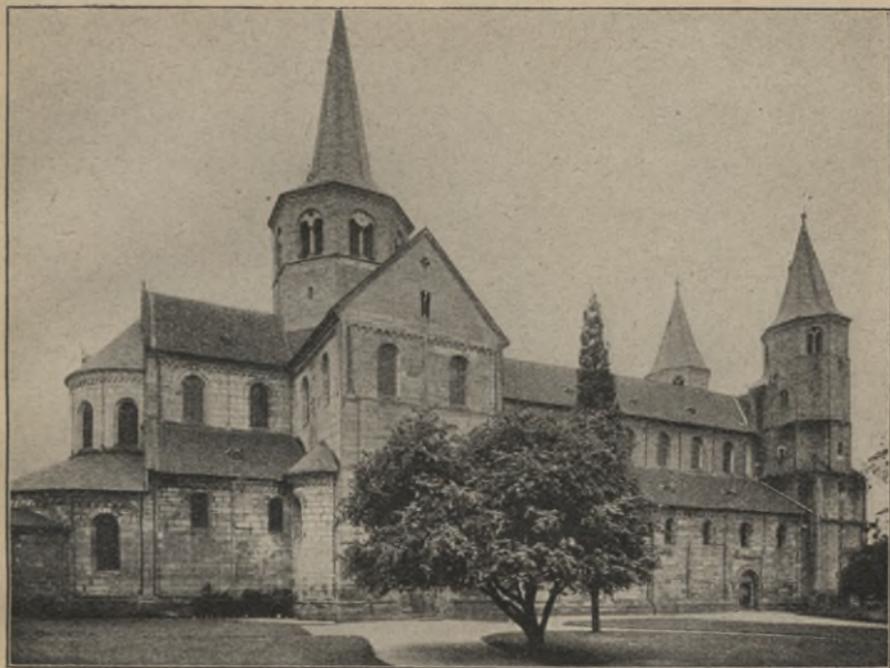


Abb. 44. Hildesheim. St. Godehard. Äußeres.

Krypta etwa (Abb. 46) und den Seitenschiffen, ist die Wölbung flach und nicht raumerweiternd, sondern raumbegrenzend.

Jedes einzelne Bauglied ist von dieser klaren Logik bedingt. Die Säule (Abb. 45 u. 46) ist so funktionell als Träger durchgegliedert, wie die dorische. Sie ist in drei Teile zerlegt: Basis, Schaft, Kapitell. Eine Platte betont energisch die Scheidung vom Boden, dem sie doch durch ihre quadratische Form stärker angehört, als die eigentliche Basis über ihr. Zu der führen Eckblättchen hinauf, und ihre Rundung leitet schon zur Säule. Ungegliedert ruht der Schaft auf ihr, nicht aufwärts strebend, wie die kannelierte dorische Säule, sondern objektiv tragend; er endigt in ein Kapitell, das aus der Rundung in einen vierkantigen Würfel übergeht (Würfelkapitell, Abb. 46) und so den runden Schaft hinaufführt in den kantigen Bogenansatz. Diese Form der romanischen Säule ist die struktivste, weil sie die architektonischen Funktionen am klarsten aufzeigt, aber die Formen sind un-  
gemein variabel, erlauben der Phantasie reizvollste ornamentale Be-  
lebung. Oft umkleidet reichgeformter Schmuck das Kapitell, umschnürt  
Flechtwerk den manchmal gedrehten oder regelrecht kannelierten Schaft.



Abb. 45. Hildesheim. St. Michael. Inneres.

Immer aber gehen diese Ornamente eng mit der Grundform der Säule zusammen; immer ist sie klar gegliedert und bei allem Reichtum niemals bloße Dekoration. Wie energisch sind die reichen Kapitelle der Säulen von St. Michael in Hildesheim (Abb. 45); wie notwendig ist die Form der viereckigen Pfeiler zwischen ihnen, die nichts als vierkantiger Mauerrest sind, und deren Sims nur die Stützen klar vom Bogenansatz scheidet. Wir hätten heute in ähnlichen Bauaufgaben die Formen der Säulen in ihnen kopiert und das Sims als Kapitell gestaltet. Der romanische Stil aber ist ehrlich bis zur absoluten Zweckschönheit.

Die Absicht, den Eigenwert des Bauwerks gegenüber dem Raum und jedes Bauteils gegen den anderen auszudrücken, bestimmt den Außenbau (Abb. 44). Streng schließen ihn seine Mauern ab. Jeder Teil des Baues,



Abb. 46. Köln. St. Gereon. Krypta.

Mittelschiff und Seitenschiffe, Querschiff und Chorraum, drückt sich aus. Scharf, ohne Übergang, stoßen die Mauerkanten aufeinander. Die Türme stehen nicht mehr lose ohne jede Beziehung zum Bau neben ihm, aber sie drängen sich auch nicht in ihn hinein. Sie sondern sich klar vom Gebäude, dem sie doch an den Ecken den festen Abschluß geben. Dort, wo der Turm zum Innenraum Beziehung hat, an dem wichtigen Punkte der Vierung, bindet er ihn wie mit stark geschürztem Knoten zusammen. Die Grenzfestigkeit des Baues wird durch die Strenge der Wand gewahrt. Ihre Gliederungen sind nur belebende Begleitung mit derselben Absicht, aber wiederum durchgebildeter in der Form als bei der altchristlichen Basilika. Ein Sockel grenzt die Wand gegen den Boden ab, ein Fries von kleinen Bögen (Rundbogenfries) läuft den Dachlinien entlang und betont den horizontalen Abschluß, in den seine Zacken die ganze Wand aufnehmen; flach hervortretende Mauerverstärkungen, Eisenen, verbinden Rundbogenfries und Sockel über die Wand hinweg und setzen so Wand und Gliederung in Einheit. So bleibt die Mauer auch für das Auge die starke Außenbegrenzung des Baues. Selbst der Eingang, das Portal,

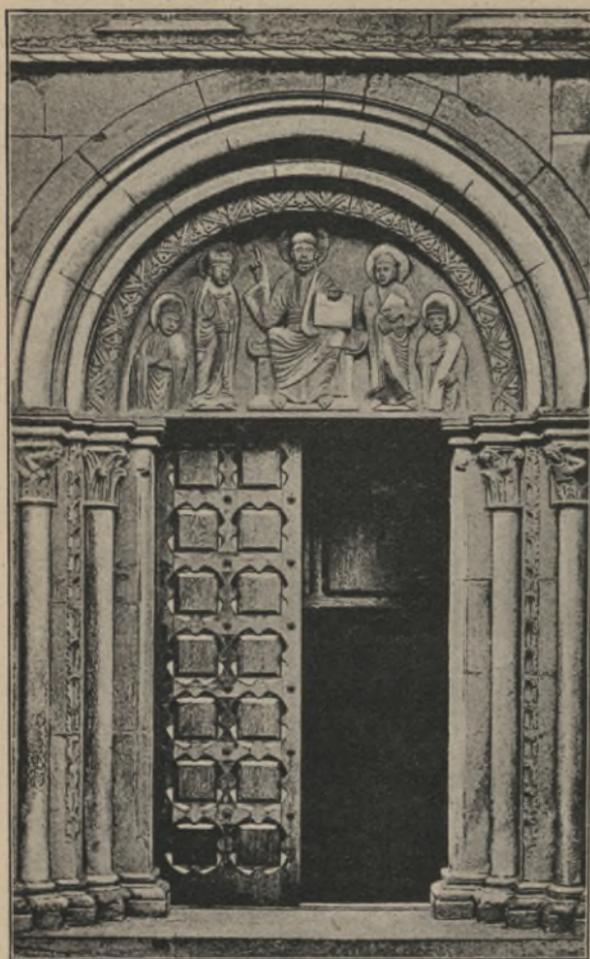


Abb. 47. Portal der Marienkirche in Gelnhausen.

durch einen Rahmen mit bewußter Wirkung von der Mauer geschieden, wie in der Renaissance, sondern lautlos in die Wand eingetieft; die Gewändeleibungen streng von den Archivolten (Bogen) scheidend, schließt es sich allmählich enger zusammen und zieht den Nahenden förmlich in sich hinein, nicht aufdringlich, aber mit der sicheren Kraft architektonischer Notwendigkeit. Wie sicher hier das Stilgefühl wirkt, dafür mag ein Beispiel genügen. Die italienische Kirche der gleichen Zeit überdacht ihr Portal mit einem Baldachin, dessen Säulen von Löwen getragen sind, und da sich hier das Portal an der Schmalseite befindet, läßt man die Löwen senkrecht aus der Wand

gliedert sich ihr wie selbstverständlich ein. Man muß die Meinung fallen lassen, die seit der Pseudogotik des 19. Jahrhunderts bei uns herrschend ist, es müsse die wichtigste Seite einer Kirche die Schmalseite sein, der Eingang hier zwischen den Türmen liegen, sonst wird man der Schönheit dieser Bauten nicht gerecht. Denn die Schmalwand ist bei ihnen ungegliederte Mauer. Der Eingang liegt an der Langseite. Die ist für diesen Zweckstil die wichtigere, da sie den Bau in seiner ganzen Erstreckung umfaßt. Als Form ist das romanische Portal von gleicher Selbstverständlichkeit (Abb. 47). Es ist nicht dem Nahenden entgegengeführt oder

heraus dem Nahenden entgegentreten. Man wußte immer, daß ein solches italienisches Portal dem der Kirche von Königsutter bei Braunschweig zum Vorbild gedient haben mußte, das die gleichen auf Löwen ruhenden Säulen zeigt, und wußte doch nichts Rechtes damit anzufangen, denn hier stehen die Löwen zu beiden Seiten des Portals einander zugewandt, eng an die Wand geschmiegt. Allein das ist von unserm stilistischen Standpunkte aus ganz folgerichtig. Denn das Portal befindet sich hier an der Längseite, ihr müssen die Löwen sich einschmiegen, und gerade die Logik dieser Umwandlung des Vorbildes zeigt, wie die Gesetzmäßigkeit des architektonischen Gefüges hier alle Glieder des Baues durchdringt. Nicht nur die unmittelbar architektonischen. Es ist kein Zufall, daß in diesem Stil Plastik und Malerei als frei schaffende Künste vollkommen fehlen. Gleich dem dorischen Stil erkennt der romanische die Zweckkünste als die entscheidenden an, denen die „hohe Kunst“ sich unterordnen muß. Die Plastik, selbst die figurale, dient dem Schmuck der Bauwerke, ihrer Säulen, Wände und Portale, und der Ausdruckswert der Wand fordert das flache Relief als Ausdrucksmittel. Die Darstellung des thronenden Christus zwischen Heiligen in der Lünette des Portals von Gelnhausen (Abb. 47) ist typisch. Das ruhige raumlose Enface der Gestalten in einer Aufreihung, die nicht den geringsten Versuch zur Gruppenbildung macht, die lineare Zeichnung der Gewänder gestaltet sie zum flächenhaften Architekturornament. Gerade dadurch fügen sie sich dem Organismus des ganzen Baues so logisch ein, wie die Giebelskulpturen dem Tempel von Ägina, und ihre religiöse Hingegebenheit ist um so stärker, je weniger die Naturbeobachtung mitspricht. Die wenigen anderen Arten der Plastik, die Grabplastik etwa, schaffen ebenso bedingt die gleichen Sachformen. Der Malerei steht in der Kirche der breite Raum der Obermauer des Mittelschiffes, die Fläche der Holzdecke zur Verfügung, ferner als ungemein reiches Feld die Ausschmückung von Tausenden und Tausenden geschriebener Bücher. Sie darf im Buch die Fläche des Blattes, an der Wand die Fläche der Mauer nicht durch Tiefenwirkung sprengen. So ist ihr zeichnerischer Charakter bedingt, der unter Mitwirkung byzantinischer Vorlagen gewonnen wird. Aber sie sind keine Eindringlinge. Kein Künstler und keine Epoche erfährt irgendwelche Einflüsse, ohne sie als schön zu begehren. Losgelöst vom Räumlichen, ohne jede Tiefenwirkung, ohne jeden Augenblicksausdruck in den Gesichtern der Gestalten, nur dem Bild hingegeben, sind diese Malereien von einer



Abb. 48. Sündenfall an der Decke von St. Michael zu Hildesheim. (Der Strich gehört zu einem von der Decke herabhängenden Leuchter.)

Größe, die über alles Irdische hinwegführt. Man nehme eine Darstellung des Sündenfalles, wie Meister Rathmann sie im 12. Jahrhundert an die Decke der Michaeliskirche zu Hildesheim gemalt hat (Abb. 14), und daneben die Auffassung Dürers vom gleichen Gegenstand (Bd. II, Abb. 14). Dem Meister der deutschen Renaissance ist der Sündenfall eine Genreszene, die in einem freundlichen, baumreichen, von buntem Getier bevölkerten Garten vor sich geht und noch heute so vor sich gehen könnte. Dem mittelalterlichen Maler, der sich mit den allerknappsten Andeutungen begnügt, um den monumentalen Stil der Wandmalerei nicht zu verlieren, der die Bäume durch Ranken, die Gesichter in der strengen Form der byzantinischen Kunst, das Darreichen und Empfangen des Apfels ohne jede Erregung gibt, ist sie die ernste, dogmatisch streng gebildete Handlung, die den Fluch des Menschengeschlechtes bedeutet. Episodische und individuelle Auffassung hätte hier den irdischen Maßstab gegeben, der zu klein ist, um das Mysterium der Erbsünde in ihn zu fassen. Erst die Loslösung von jedem menschlichen Maß bedeutet die Loslösung vom Alltäglichen.

Selbstverständlich geht die Buchmalerei genau die gleichen Wege wie die Wandmalerei, und ebenso folgt das Kunstgewerbe denselben Gesetzen und formt und gliedert zweckgemäß. Geräte, wie Truhe oder Reliquiar stehen fest auf dem Boden und schließen sich so kräftig wie die Kirche gegen den Raum ab. Der Kelch (Abb. 49), dessen Entwicklung aus den zierlichsten Trinkgefäßen des Altertums sich schrittweise verfolgen läßt, nimmt mit breiter Kuppel den Wein auf, steht auf kräftig verbreitertem Fuß, und der Knoten faßt in der Mitte die Teile



Abb. 49. Romanischer Kelch von Wilten.

zusammen, wie die Vierungskuppel Lang- und Querschiff des Domes. Genau wie die Mauer oder die Buchseite fordert seine Wandung gleichmäßig flächenhafte Zeichnung, wenn ihre abschließende Kraft nicht leiden soll. Deshalb sind die flächenmäßig entrollten Ranken überall Hauptornament, ist die menschliche Gestalt ihnen gleichgestellt, zum Ornament geworden. Deshalb ist die linienzeichnende Gravierung im romanischen Mittelalter die bevorzugte Technik für die Dekoration von Metallflächen. Ihre Steigerung ist das Niello, eine schwarze Schwefel-Silberverbindung, die in die vorgravierten Linien des glänzenden Silbers eingeschmolzen wird und so die Darstellung dunkel im hellen Grunde zeichnet. Gerade diese Anwendung ist bezeichnend, denn das Niello ist ursprünglich eine impressionistische Technik mit dem Zweck, in breite Flächen eingeschmolzen zu werden. So wird es im hellenistischen Kunstgewerbe verwandt, so in der Kleinkunst der italienischen Renaissance. Aber im romanischen Mittelalter zeichnet der dunkle Niellostreif auf dem hellen Metallgrund die Linie, wie bei der Gravierung der Schatten in der eingeritzten Furche. Bedürfte es für die Stillogik dieser

Anwendungsart noch eines Beweises, so würde ihn das Email liefern, an dem sich die Geschichte dieser Entwicklungen besonders klar ablesen läßt.

Das mittelalterliche Email hat seine früheste Blüte in Byzanz gehabt. Wie die Verroterie die roten Steine kalt in die Goldzellen bettet, inkrustiert, schmilzt diese Technik die farbige Emailmasse in die Goldzellen. Und doch ist die Differenz sehr groß. Das beweglichere Email formt mit den Goldstreifen die Randlinien figuraler Zeichnungen, füllt diese mit den mannigfaltigsten Farben, deren große Flächen zwischen den unbemerktbar dünnen Goldrändern für den Anblick entscheidend sind (Email cloisonné, Zellenemail). Bei der Verroterie sind die Goldlinien derber, das Ornament strenger stilisiert, die Farbe einfacher. Kurz gesagt — Email und Verroterie sind beides koloristische Techniken, aber die Verroterie entspricht dem kräftigen Wechsel von hellen und dunklen Tönen, wie im ravennatischen Kapitell (Abb. 37), das Email dem malerischen Nebeneinander der Flächen, wie im byzantinischen Mosaik (Abb. 39). So wird es vom Deutschland der ottonischen Zeit übernommen, in dessen Buchmalerei wir die parallelen Erscheinungen schon kennen gelernt haben. In der klassischen Zeit des romanischen Stiles indessen wird dieses koloristische Email von einem anderen Schmelzstil verdrängt, der vollkommen zeichnerisch arbeitet, nämlich vom Gruben-Email (Email champlevé; Plättchen in Abb. 56). Jetzt hebt man aus einer Kupferplatte die Flächen, die das Email aufnehmen sollen, aus, und die breiteren Begrenzungslinien, die stehen bleiben und vergoldet werden, geben, oft noch durch Gravierung unterstützt, die Zeichnung energischer. Das Email selbst unterstützt diese Wirkung durch neue Eigenschaften. Waren seine Farben früher, da sie noch mit raumdurchbrechenden impressionistischen Tendenzen zusammenhänge hatten, durchscheinend (transluzid) und ließen den goldenen Grund leuchtend durchschimmern, so ist nun, bei den undurchsichtigen (opaken) Emails des Mittelalters allein die Oberfläche maßgebend für den farbigen Ausdruck. Das Gerät wirkt nur noch mit der Haut, wie die romanische Kirche mit der Wand. An die Stelle des tiefen, unersättlichen Glänzens tritt eine befriedigte Sicherheit, wie überall in diesem ernsthaft festen Stil.

Er steht als eine Einheit vor uns, wie die Volkskraft einheitlich war, die ihn bildete, der religiöse Sinn stark, der seine Werke schuf. Architektur und Kunstgewerbe, Plastik und Malerei folgen demselben Schönheitsgesetz, und dieses ist im letzten Grunde daselbe, das dem dorischen

Stil der frühen Zeit seine strenge Größe gab: jede Form aus dem Zweck entstehen zu lassen und den Zweck in ihr auszudrücken. Das heißt nicht, daß der Stil phantasielos wäre. Von dem Reichtum des ornamentalen Details war schon die Rede, und es ist für jede Art der Dekoration nicht ärmer als für die architektonische. Aber selbst die Formen der Kirchen variieren in Grundriß und Aufbau nach Zweck und Landschaft. Westfälische Kirchen, denen ihr kubischer Turm den Charakter gibt, sind derber, rheinische belebter als sächsische. Sogar eine Hauptfrage, wie die der Bedachung, wird keineswegs nur durch die flache Balkendecke gelöst, wenn diese auch in der frühen Zeit die wichtigste Form ist, sondern auch durch gewölbte Steindecken, wie sie vor allem im Süden Frankreichs das ganze romanische Mittelalter hindurch vorkommen. Hier, wo die römischen Bauten noch immer als die besten Vorbilder technischer Konstruktion vor den Augen der Zeit standen, werden durchgehends Kuppeln und Tonnengewölbe in strengen, ruhenden Formen als kräftiger Abschluß verwandt. Aber das Kreuzgewölbe (Abb. 46), das einen quadratischen Raum in vier, in scharfen Graten zusammenstoßenden Kappen überwölbt, vermochte eine Reihe von aufeinanderfolgenden Quadraten, wie die des basilikalischen Grundrisses, am ehesten vollkommen gleichmäßig zu überdachen. Um das Jahr 1100 verdrängt diese Abschlußform des Raumes alle anderen. Auf ihr beruht die Stilentwicklung der Folgezeit.

Das Kreuzgewölbe ist in Frankreich, wohl an der Kirche von Cluny, zuerst zur Einwölbung des ganzen Baues verwandt worden. Zwar hatte man bisher in ganz Deutschland kleinere Räume mit Kreuzgewölben einzudecken verstanden (Abb. 46). Aber zur Einwölbung der ganzen Kirche gelangt Deutschland doch erst mit dem gegen 1100 erbauten Dom zu Mainz (Abb. 50). Sein System kann geradezu als Schulbeispiel für dieses Stadium des romanischen Stiles gelten. Mit Graten, den scharfen Kanten aneinanderstoßender Gewölbefelder, die zu zweit zum Halbkreis sich zusammenschließen, kann man ohne Gefahr des Einsturzes nur quadratische Felder überwölben, und da beim Mainzer Dom die Kurve nur ganz wenig vom Halbkreis zum Spitzbogen abweicht, so war man gezwungen, alle Gewölbejoche möglichst quadratisch zu machen und auf je ein Mittelschiffsquadrat zwei Seitenschiffsquadrate zu rechnen. Diese Notwendigkeit, die natürlich in der ganzen Frühzeit romanischer Gewölbetechnik vorhanden war, und für die der Dom zu Mainz ein bis zu monumentaler Größe strenges Bei-

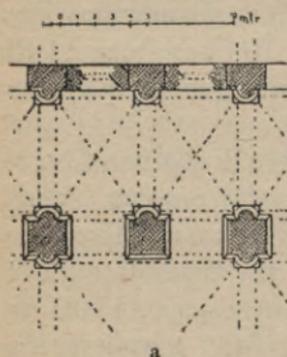
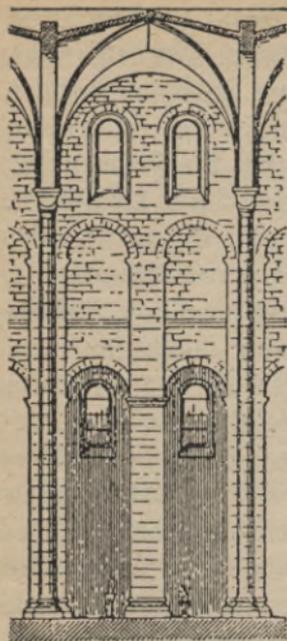


Abb. 50. System des Domes zu Mainz.

spiel ist, bedingt einen Rhythmus der Architektur, der der romanischen Gesetzmäßigkeit durchaus willkommen sein mußte. Denn man ist dadurch gezwungen, zwischen die Hauptpfeiler je einen Nebenpfeiler einzuschieben, der die Last des quadratischen Seitenschiffsjoches aufnimmt (sog. gebundenes System). Das genügt. Denn es ist der große Fortschritt des Gratgewölbes gegenüber der Flachdecke, die auf einer fortlaufenden Mauer liegen muß, daß die Last der sich gegenseitig stützenden Kappen größtenteils auf den runden Gurten und Mauerbögen ruht, so daß man zwar deren Endigungen durch Pfeiler unterstützen muß, aber die Mauern, auf denen die Gewölbe ruhen, weniger tragfähig zu machen braucht. So werden beim Dom von Mainz durch die Halbsäulen und die hinter ihnen liegenden Pfeiler die rundbogigen Gurte zwischen den Gewölbequadraten getragen, die zugleich die ästhetische Funktion erfüllen, die Gewölbejoche voneinander zu scheiden. Die beiden anderen Kappen ruhen zwar noch auf den Mauern des Schiffes, allein auch von ihrer Schwere wird so viel durch die Bögen aufgenommen, daß es möglich ist, die Obermauer des Mittelschiffes zwischen den Pfeilern schwächer zu bauen. Allerdings ist das nur rechts und links vom Mittelpfeiler zugänglich, der die Last des Seitenschiffsgewölbes aufnimmt, und auf den durch kleinere Bögen in der Mauer zu-

gleich die Last des darüberliegenden Teiles der Obermauer übertragen wird. Die folgenden Bauten, die Dome von Speyer und Worms, bilden das System noch weiter aus, lehnen an die Hauptpfeiler, die die Gurte tragen, Nebenpfeiler an, die die Grate aufnehmen, und höhlen zwischen diesem starken Tragegerüst die Mauern so sehr aus, daß die vom kleineren Mittelpfeiler aus an der Wand heraufgeführten Bögen die Fenster der Obermauer miteinschließen. Es ist sehr die Frage, ob die Durchbrechung hier nicht schon so stark ist, daß man ein Recht hat,

vom vertikalen Emporstreben der Pfeiler zu sprechen gegenüber der horizontalen Richtung romanischer Baulinien, und die Bauten bereits den Vorläufern der Gotik in Deutschland, die man zum sog. Übergangsstil zusammengefaßt hat, zuzurechnen. Denn beim Dom zu Worms ist auch an den Außenseiten die Verbindung der Türme mit dem Hauptbau bereits sehr eng, ihre Form sehr steigend, der ganze Aufbau sehr der Gotik angenähert, die später die Mauern auflöst und die Türme völlig in den Bau einbezieht.

Mit diesen Bauten bricht die konsequente Stilentwicklung in Deutschland fast plötzlich ab. Aus welchen Gründen, wird noch zu erörtern sein. Wenn Frankreich bereits in diesem letzten halben Jahrhundert bahnbrechend war, so übernimmt es nun für die Gotik vollkommen die Führung, und was Deutschland schafft, ist zunächst nicht viel mehr als umwertende Kopie.

## VII. Die Gotik und ihre Anfänge.

Es ist heute keine Frage mehr, daß die Gotik, die man in der romantischen Zeit des 19. Jahrhunderts als den deutschen Stil an sich ansah, in Frankreich geboren wurde. Von diesem Lande gehen nach der strenggesinnten romanischen Epoche alle Regungen eines neuen Geistes aus. Die sachliche Einfachheit frühmittelalterlichen Gottglaubens steigert sich zur erregten Mystik eines Gottsuchens bis zur Ekstase. Die Zeit wird sich, wie die hellenische des Sokrates, plötzlich ihrer Seelenkräfte bewußt und ergießt sie ganz in die Religion. Sind auch die neue Besitzungsform des Rittertums, die neue Erotik des Minnesangs Formen derselben seelischen Erregtheit, so offenbart sich ihre ganze Kraft doch erst in der Innigkeit der Gottesminne etwa des Meisters Eckhart, in jener Hingabe, die sich in den Kreuzzügen bis zum Leibesopfer, zum Märtyrertum verseeligt, in der Architektur zur Körperlosigkeit und dem Himmelsuchen des gotischen Domes wird. Alle diese Gedanken sind im Herzen Frankreichs geboren, wie die Scholastik von hier ihren Ursprung nimmt, die zuerst wieder das Denken, natürlich als Diener der Religion lehrt, und kirchliche Reformbewegungen, wie die der Cluniacenser, die vielleicht die Gratwölbung mit sich nach Deutschland geführt hat.

In diesem Lande, in dem man zuerst von der flachgedeckten zur gewölbten Basilika überging, vollzieht sich auch als ekstatische Raum-

steigerung die Weiterentwicklung der Wölbungstechnik, wird der Schritt vom Grat zur Rippe, vom Rundbogen zum Spitzbogen getan (Abb. 51). Die Rippe ist ein Grat, der durch Ummantelung eine sehr erhebliche Verstärkung seiner Tragkraft gewonnen hat. Denn während der Grat nur eine Linie ist, die den Druck des Gewölbes gewissermaßen in sich summiert, ist die Rippe ein Körper, ein Gebilde mit eigener Tragfähigkeit, das den Druck der Gewölbe in sich aufzunehmen vermag (Abb. 51 e). Bedeutet so das Eintreten des Rippengewölbes an Stelle des romanischen Gratgewölbes schon ein wesentliches Hinausführen über das romanische Prinzip, so bedeutet die konstruktive Verwendung des Spitzbogens den neuen Stil. Denn während beim Halbkreisbogen, wie die romanischen Grate und Gurte ihn bildeten, die Steinschichten der Gewölbekappen nebeneinander liegen und so immer der Seitenschub wirkt, der der stützenden Mauer bedarf, liegen die Schichten beim steileren Spitzbogen übereinander, der Seitendruck ist fast ganz aufgehoben und in einen Druck nach unten verwandelt, der sich an den vier Eckpunkten des Gewölbefeldes summiert. So ist es möglich, die Mauer, die nun keinen Seitenschub mehr trägt und damit ihre eigentliche Funktion verloren hat, zu durchbrechen, wo man irgend will. Dagegen ist es notwendig, diese Eckpunkte, auf denen nun ein ungeheurer Druck liegt, zu stützen, und dazu genügen nicht einmal die gewaltigen Pfeiler des Kirchenschiffes. Sie müßten einknicken unter der Last, die sich auf sie türmt, wenn nicht auch sie an den empfindlichsten Stellen gestützt würden.

Dazu dient das Strebesystem. An den gefährdetsten Punkten eines jeden Pfeilers, vor allem dort, wo das Gewölbe in ihn übergeht, werden freigeführte Bögen, sog. Strebebögen (c), angelegt, die den Druck nach außen auf einen gewaltigen, massiv gemauerten Pfeiler (a) ableiten. Diese sog. Strebepfeiler, die an die Außenwand der Seitenschiffe angelehnt sind und dort zugleich den Schub der Seitenschiffsgewölbe aufnehmen, sind Mauerflöße von ungeheurer Stärke. Sie sind die eigentlichen Träger des Gewölbeschubes. Andererseits aber müssen auch innerhalb der Kirche im Scheitelpunkt des Joches die Gewölberippen zusammengehalten werden, wenn sie sich nicht voneinander lösen sollen (e). Das geschieht durch einen einzigen fest hineingefüllten Stein, den Schlüsselstein, dessen wichtige Baufunktion meist durch ornamentalen Schmuck besonders betont wird.

Dieses ganze System, das es ermöglicht, die Kathedrale vollkommen

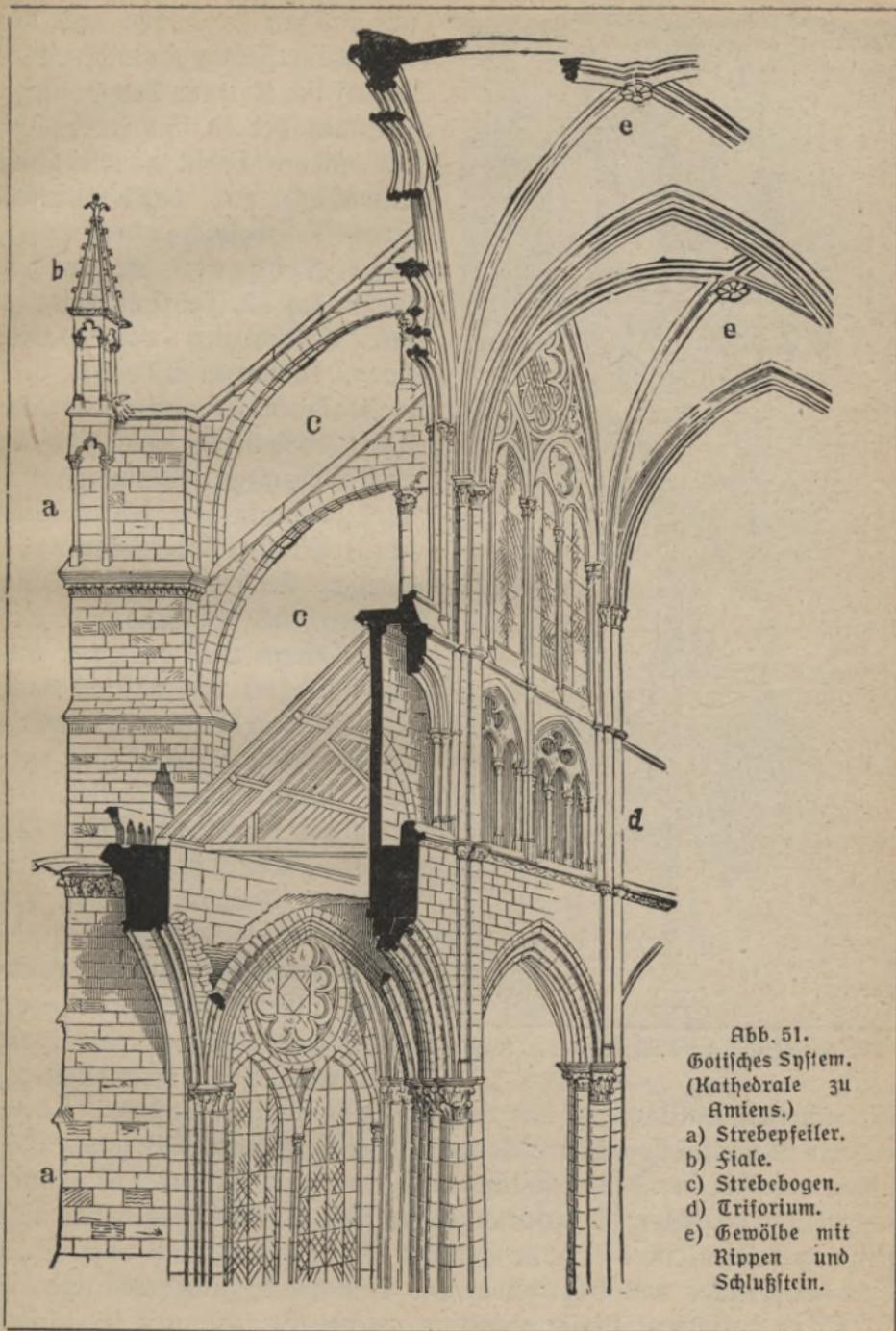


Abb. 51.  
 Gotisches System.  
 (Kathedrale zu  
 Amiens.)  
 a) Strebepfeiler.  
 b) Spire.  
 c) Strebebogen.  
 d) Triforium.  
 e) Gewölbe mit  
 Rippen und  
 Schlüsselstein.

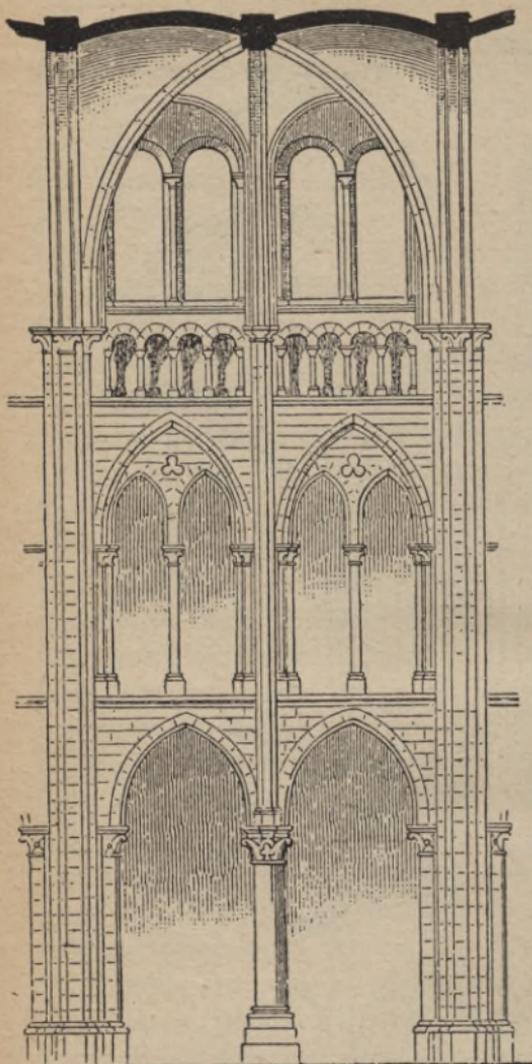


Abb. 52. System der Kathedrale von Noyon.

auf Stützen zu bauen und die Wand überflüssig zu machen, entwickelt sich trotz der Gesetzmäßigkeit, mit der in ihm jeder Teil den andern bedingt, erst ganz allmählich zur vollkommenen Freiheit. Obgleich in der französischen Frühgotik der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, in den Kathedralen von Paris, Laon, Noyon u. a. bereits alle wesentlichen Elemente des Systems vorhanden sind, sind sie noch keineswegs vollkommen ausgenutzt. Hatte doch die romanische Architektur in der Mauer den einzigen Träger der Eindeckung gesehen, und die Tendenz dieser neuen Kunst war die ganz entgegengesetzte, die vollkommene Ausschaltung der Wand. Betrachtet man das System einer solchen frühgotischen Kathedrale, etwa der von Noyon (Abb. 52), genauer, so sieht man, wie schrittweise die Entwicklung von der gewölbten romanischen Basilika her sich vollzog. Aus den rundbogigen Graten sind zwar schon spitzbogige Rippen geworden, aber was hier zugrunde liegt,

ist doch noch vollkommen das gebundene romanische System, in dem auf ein Mittelschiffsjoch zwei Seitenschiffsjoche kamen. Wir sahen auch schon, wie bei den spätromanischen Domen von Worms und Speyer die mittleren Pfeiler, die ursprünglich nur die Seitenschiffsgewölbe aufnehmen sollten, in die Höhe geführt wurden, um auch noch einen Teil des Druckes von Obermauer und Gewölbe aufzunehmen und die Wand zu entlasten. Dieser Funktion werden sie jetzt weit intensiver

dienstbar gemacht. Denn nun werden auch von ihnen aus Halbpfeiler mit Gewölberippen in die Höhe geführt, um sich mit den Hauptpfeilern in die Last des Gewölbes zu teilen. Zwar gelten die Mittelpfeiler auch jetzt noch, wie in Mainz (Abb. 50), deutlich als Nebenseiler; denn während bei den Hauptpfeilern die Gliederung des Gurtes und der Rippen bis zur Erde durchgeführt ist,



Abb. 53. Frühgotisches Hörnerkapitell.  
Paris, Notre Dame.

ruhen sie auf einem säulenartig gebildeten Träger, wie um anzudeuten, daß sie mehr zum Nebenschiff gehören als zum Hauptschiff, mehr stützen als tragen. Aber die Funktion stellt sie doch schon vollkommen den Hauptpfeilern gleich. Denn jedes Gewölbejoch wird gleichmäßig von den sechs Rippen getragen, die es durchschneiden, und dieses sog. sechs-teilige Gewölbe ist das charakteristische Kennzeichen der französischen Frühgotik. Auch die Durchbrechung der Wand schreitet weiter. Gegenüber der Kraft der romanischen Mauer scheint sie förmlich zerfällt. Die hohen Fenster zu oberst, darunter die kleine, nur als Trennung wirkende Zwerggalerie (Triforium), schließlich die Bogenöffnungen der Empore über dem hochgewölbten Seitenschiff, all das läßt nicht mehr allzu viel Mauer übrig. Und wenn auch die Simse und Gliederungen noch vollkommen horizontal laufen, wie die romanischen, so werden sie doch beherrscht durch die strebende Vertikale der Pfeiler, die so charakteristisch für den neuen Stil ist. Wenn auch die Form dieser Stützen noch säulenhaft rund, der freitragende Teil im Kirchenschiff geradezu noch eine Säule ist, so bedeutet doch die neue Kapitellform, das Hörnerkapitell, bereits eine Auflösung des Kapitell-Leibes durch eine Knospenform, ihre Biegung eine Abkehr von der Last, die an die Wirkung der korinthischen Volute erinnert (Abb. 53). Daß sich der Spitzbogen hier, wie an vielen anderen Bauten der Zeit, in der Dekoration noch nicht überall durchgesetzt hat, beweist nur, daß solche äußerlichen Kennzeichen für die Zuweisung an einen Stil gar nicht maßgebend sind.

Wie im Innenbau dringt die steigende Bewegung nun auch im Außenbau immer mehr durch. Schon die Aufreihung der Strebepfeiler an den Längswänden hätte es unmöglich gemacht, diese auch jetzt noch als Hauptwände der Kirche anzusehen. Die Schmalseite (Abb. 54)



Abb. 54. Paris. Notre Dame. Fassade.

wird jetzt der wichtigste Fassadenteil, und von der ästhetischen Bedeutung dieses Schrittes wird noch die Rede sein müssen. Hier befindet sich jetzt das Hauptportal, hier sind die Haupttürme, die jetzt nicht mehr lose neben dem Bau stehen, sondern sich ihm organisch einzugliedern, ja die Fassade nach oben aufzulösen beginnen. Freilich steigen nur die Pfeiler an den Turmecken vom Erdboden auf konsequent in senkrechter Richtung. Noch sind die wagerechten Linien der Simse und der Statuengalerie mächtig genug, um immer wieder die horizontale Richtung zur Geltung zu bringen, noch läßt die Mauermaße nicht mehr als eine bloße Durchbrechung zu. Denn die ist die Absicht etwa des großen Radfensters (Fensterrose), das den Raum zwischen den Türmen ausfüllt, der hohen malerisch decorierten Fenster im Turm, des feinen Maßwerks der obersten Galerie. Auch die Skulptur ist hier keineswegs mehr dem Bau eingegliedert, sondern bedeutet in der Königsgalerie über dem Portal ebenso wie in den noch immer energisch abgetreppten Portalen zwar eine verstärkte Betonung der Richtungen, aber zugleich eine Auflösung der Form.

Es ist nun diese frühe Form der französischen Gotik, durch die Deutschlands Stilentwicklung entscheidend fortgeführt wurde. Mit dem großen französischen Kulturstrom kam auch die Kenntnis von Stil und Art der Gotik nach Deutschland hinüber, das schon durch die Entwicklung seiner spätromanischen Baukunst auf so bewegte Formen vorbereitet war und sie geradezu als die Lösung der eigenen Aufgaben ansehen mußte; aber es scheint, als hätte man der Schnelligkeit der französischen Entwicklung nicht mit gleicher Elastizität zu folgen vermocht. Es hat freilich länger gedauert, bis die deutsche Spätgotik die italienische Renaissance verarbeitet hatte, übrigens in ganz paralleler Weise. Denn die deutsche Kunst des 13. Jahrhunderts verschmilzt mit der französischen noch nicht zu einer Einheit des gotischen Stilgebietes, sondern übernimmt einzelne Formen, einzelne Symptome des fremden Stiles fast wie zufällig, so daß oft eine barocke Mischung von romanischen und gotischen Elementen entsteht. Unsere kunsthistorischen Handbücher gliedern diesen sog. Übergangstil nach seinen Ornamentformen immer dem romanischen Stil an, allein er ist ohne Kenntnis der gleichzeitigen französischen Frühgotik nicht denkbar, ist geradezu die deutsche Frühgotik. Gerade an solchen Grenzgebieten wird klar, daß die Stilbenennungen Klassifikationen sind, die der Erkenntnis des lebendigen Stromes der Kunst nur hindernd im Wege stehen. Das Sinnliche

System leistet zwar dem Botaniker bei der Bestimmung der Pflanze gute Dienste, aber die biologische Kenntnis ihres Lebens fördert es nicht. Die Bezeichnung „Übergangsstil“ ist aus deutschen Verhältnissen gefolgert, ohne Beziehung zum allgemeinen Kunstschaffen, ist aus der Erscheinung geschlossen, anstatt aus den Stilbewegungen.

In der Tat ist Deutschland mindestens seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts von den französischen Stilabsichten abhängig. Hatte schon die gewölbte Basilika von Worms die Türme in den Organismus des Baues aufgenommen, so fällt ihnen jetzt, ebenso wie in Frankreich, die Funktion zu, den Bau nach oben aufzulösen. Mag das durch zwei Türme geschehen, wie in Limburg oder Andernach, oder durch einen, wie in Neuß, immer ist trotz der Rundbogenformen diese Auflösung wirkungskräftig, um so mehr, als die Türme sich in den Dachlinien zuzuspitzen beginnen. Aber es ist bezeichnend für die Schwierigkeiten bei der Verarbeitung der gotischen Tendenzen, daß man die neuen Stilsforderungen, die Auflösung durch die Türme und die Zerfaserung der Wand, noch durch den Rundbogen auszudrücken sucht. Nur die runde Fensterrose wird, was verständlich ist, übernommen, auch sie aber als bloßes Loch in der Mauer; sonst besteht die Auflockerung der Außenwand darin, daß das romanische Bauelement in der Verbindung von Eifen, Bogen, Rundbogenriesen und Fenstern, die sich schichtenweise in die Mauer hineinfressen, immer phantasievoller, immer formenreicher wird. So wird die Wand allmählich zerstört, bis ihre Fläche in licht- und schattenreichen Wechselbewegungen für das Auge kaum mehr herauszulösen ist. Diese Ausbildung des malerischen Prinzips ist eines der wichtigsten Ergebnisse des gotischen Stiles überhaupt.

Der Innenbau übernimmt nicht nur das spitzbogige Rippengewölbe, sondern oft das ganze System, samt den Hörnerkapitellen, wie man in Limburg (Abb. 55) das Nonon nahe verwandte Laon in Wand und Gewölbe fast vollkommen kopierte. Nur daß der mittlere Halbpfeiler in Limburg nicht bis unten durchgeführt, sondern mit einer Konsole an den romanischen Pfeiler angelehnt ist, macht den Eindruck des Aufgepfropften, zeigt, daß das fremde System noch nicht ganz zum eigenen Besitz geworden ist. In Freiberg i. S. entsteht damals ein Prachtportal mit reichem Skulpturenschmuck, die sog. goldene Pforte, die im Thema vollkommen französisch ist. Aber sie ist noch rundbogig, und nur die kräftige Betonung des Scheitelpunktes durch die Dekoration verrät die Bekanntheit mit der neuen Tendenz des Spitzbogens.

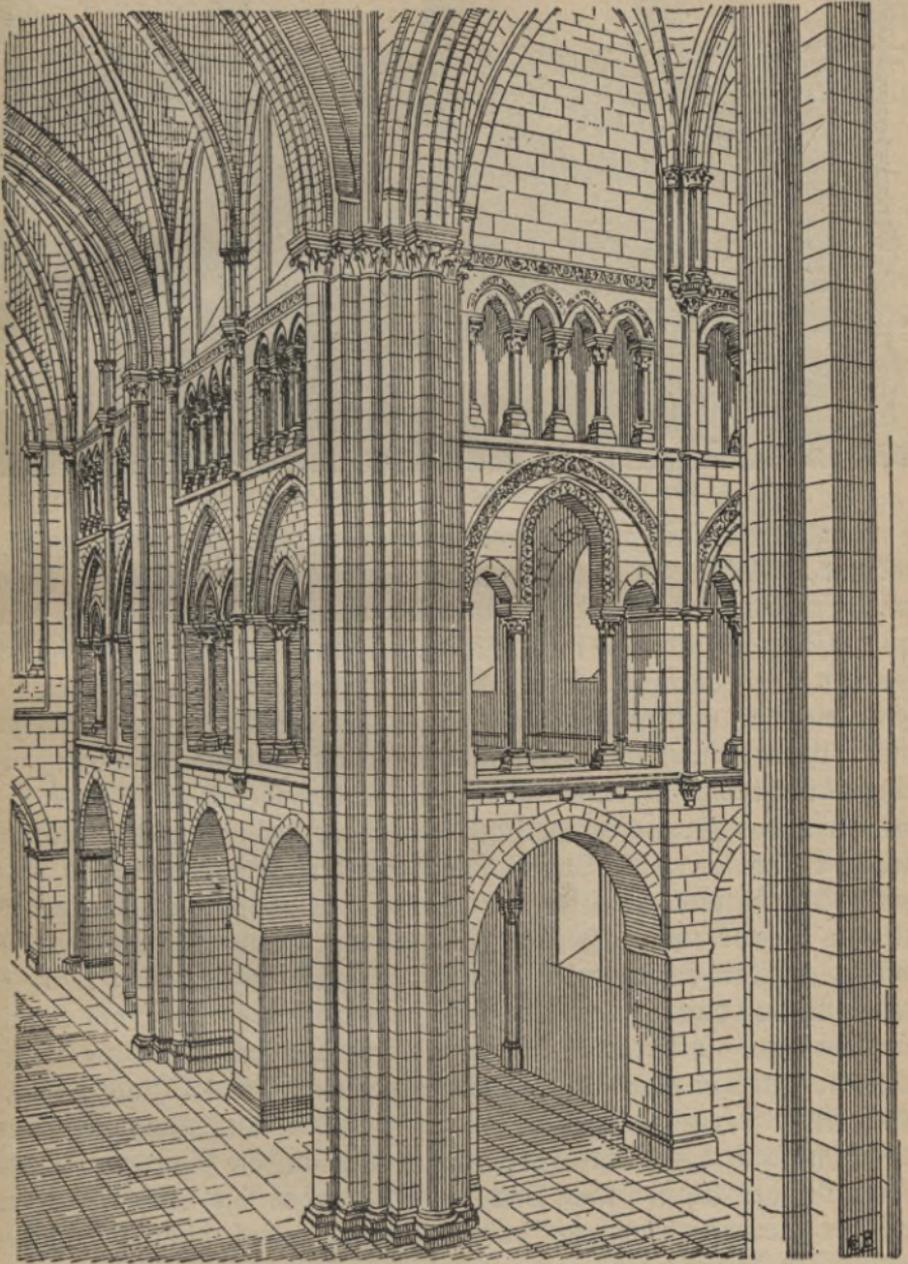


Abb. 55. Limburg a. S. Dom. Inneres.

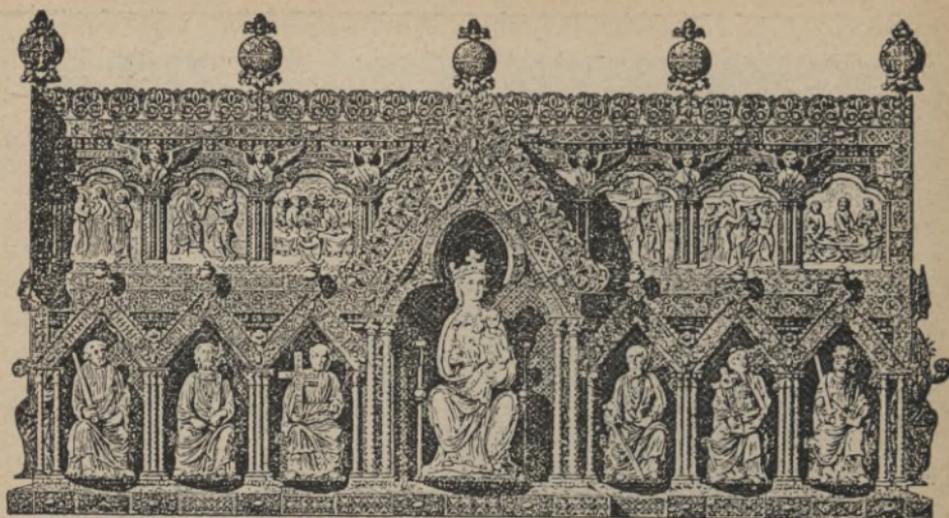


Abb. 56. Marien-Reliquiar im Dome zu Aachen.

Auch hier bestätigt die allmähliche Vernichtung des rein zweckgemäßen Aufbaues im Kunstgewerbe und des Flächenstils im Dekor alle Erfahrungen über den Parallelismus der Künste. Das Reliquiar (Abb. 56) ist nicht mehr ein einheitlicher trühenartiger Behälter, sondern wird durch die Dekoration in Teile zerlegt, von denen sich jeder einzelne mit dreifach gerundetem Kleeblattbogen oder gar schon mit spitzem Winkel ebenso allmählich auflöst, wie die Bekrönung mit einem durchbrochenen Kamm die Festigkeit des oberen Abschlusses vermindert. Das Ornament verläßt das Flächenprinzip und plastischer Schmuck tritt an seine Stelle. Im Keldch zerfasert ein reiches Spiel verknoteter Kanten zuerst den Knoten, dann allmählich auch die Zweckglieder, Kuppel und Fuß. Das Siligran wird nun nicht mehr gleichmäßig auf den Grund gelegt, sondern löst sich in zierlichster Kräuselarbeit überall von ihm los. Die Heiligen werden nicht mehr mit Email, Gravierung oder Niello in die Wandfläche des Reliquiars gezeichnet, sondern treten in plastischer Treiarbeit, zuletzt, im 13. Jahrhundert, als vollkommene Freifiguren vor sie hin (Abb. 56). Denn selbstverständlich greift dieser Zersezungsprozeß auch auf die Figurenzeichnung über. In der Wand- und Buchmalerei werden die Linien der Gewänder zunächst faltenreich, dann wirr und kraus, schließlich in den seltsamsten knittrigen Brüchen und Zick-Zack-Linien gezeichnet.

Darin beruhte auch das erregende Moment für die Weiterentwicklung der Plastik. An den Portalen von Notre Dame in Paris (Abb. 54)

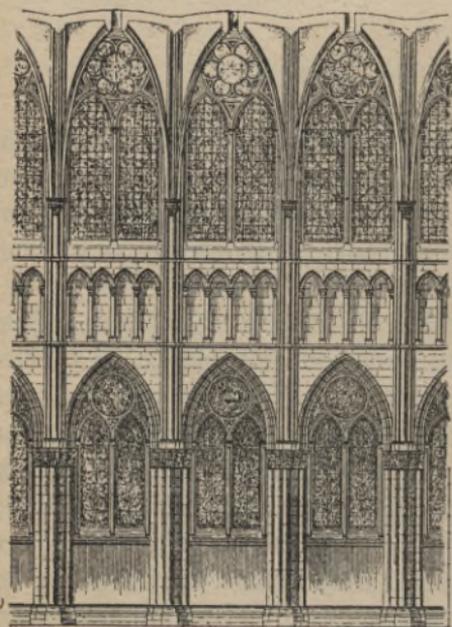
und ihren Zeitgenossen fügt sich zwar der Skulpturenschmuck noch der Architektur ein. Aber die deutlichere Abstufung, die die Skulpturenreihen dem Gewände mittheilen, hat das romanische Hineinführen noch verstärkt, fast in ein Hineinreißen verwandelt, und die großen Figuren in den Leibungen, die hohen Reliefs im Tympanon sprengen die Ruhe des Architektonischen. Die Einzelfiguren mußten allmählich immer mehr aus dem Gewände heraustreten, immer mehr zu Freiskulpturen werden, während im Relief die gebundene Ruhe und die Isoliertheit der einzelnen Figur, die sie zum Architekturglied machte, verschwinden mußte. Parallel damit mußte auch die Bewegung immer freier, immer selbständiger werden, mußten die Gestalten zueinander in Beziehung treten und an Stelle der einfachen Aufreihung die Gruppe, die Handlung setzen. All das mußte dazu führen, die Plastik aus einer Dekorationsweise zu einer selbständigen Kunst zu entwickeln. Auf dieselbe Art wird auch die Malerei immer mehr der Wand- und Buchmalerei abgewandt und zur selbständigen Kunst, zur Tafelmalerei. Es ist dieselbe Umwandlung, die Hellas während des dorischen Stiles durchführte. Indessen fallen diese Entwicklungsgänge wesentlich bereits in die Epoche der vollendeten Gotik.

## VIII. Die hohe Gotik.

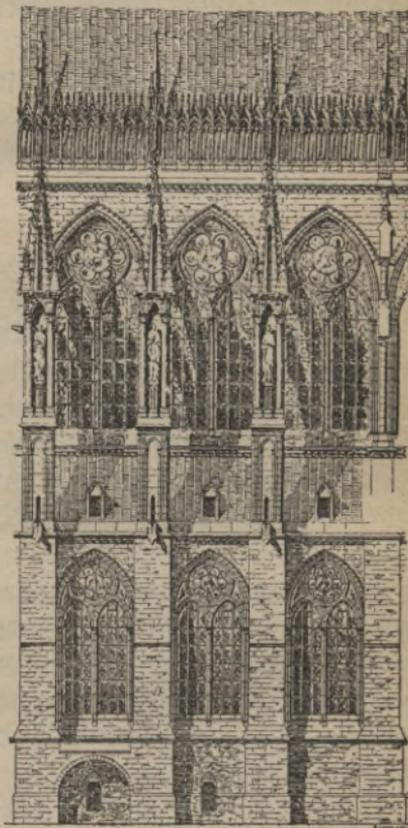
Um 1250 zieht dieses Stilwollen die letzte Folgerung, wird die klassische Form der gotischen Kathedrale gefunden, das System, das oben (S. 91 ff.) besprochen wurde. Seine Hauptschöpfungen sind in Frankreich die Dome von Reims, Chartres, Amiens, Straßburg, in Deutschland die von Marburg, Freiburg und Köln.

Jetzt ist der ganze Bau vergeistigt. Man hat inzwischen gelernt, daß man mit Hilfe des Spitzbogens auch das gestreckteste Joch überwölben kann. So wird nun im Mittelschiff das große Joch des sechsseitigen Gewölbes in zwei Joche zerlegt, in deren jedem sich nur noch zwei Diagonalrippen kreuzen, und auf das nun nicht mehr zwei Joche des Seitenschiffes entfallen, sondern nur noch eines (Abb. 57 a). Wenn bisher je sechs Pfeiler mit ihren Rippen sich zu einer Travée (Joch) vereinigten, so bedeutete diese gewissermaßen ein Sammelbecken für einen großen Teil des Mittelschiffsraumes. Die Aneinanderreihung der neuen schmälern Travéen, die nur noch vier Pfeiler vereinigen, von denen jeder zugleich Rippen nach dem Nachbarjoch entsendet, be-

deutet eine Verkettung des ganzen Schiffes (Abb. 58). Diese ist um so vollständiger, als nun auch alle Pfeiler gleichmäßig gestaltet nebeneinander stehen und mit der Scheidung in Haupt- und Nebenpfeiler das letzte Prinzip fällt, woran ein ordnender Geist in diesem Raum sich zurechtfinden könnte; diese Abfolge gleichmäßiger Bewegung gewährt dem Auge nirgends einen Ruhepunkt auf dem Wege zum Chor. Der setzt ohne Trennung die Bewegung fort, wird auf gleiches Niveau mit dem Schiff gebracht und nicht mehr durch feste Schranken, sondern einen zierlichen Aufbau gegen die Gemeinde geschieden, der von der Verlesung der Episteln und Evangelien den Namen Lektner (lectionarium) erhält. Aber noch mehr — der Chor selbst hört auf, Abschluß des Kirchenraumes zu sein. Er wird nicht nur weiter hinausgeschoben, sondern die inneren Seitenschiffe werden als Umgang, die äußeren als Kranz von Kapellen, der die Krypta mit den Reliquienaltären entbehrlich macht, um ihn herumgeführt. Wenn früher die Chorwand mit den Apsiden die Schiffe



a



b

Abb. 57. a Inneres und b äußeres System des Domes zu Reims.

gleichmäßig abschloß, so trifft nun das Auge nicht nur überall auf dieselben hohen Fenster, die schon die Mittelschiffswand aufgelöst hatten, sondern es wird auch von diesen Reihungen immer weiter geführt, rings um den Chor herum, ohne je ein Ziel zu erreichen. Mit diesen Umformungen des Grundrisses und der immer kühner ansteigenden Gewölbe wirken die der Wand zusammen, um dem Raum die Begrenztheit zu nehmen. Die Auflösung ist eine so vollkommene, daß das Auge nach allen Richtungen ins Ungewisse gleitet.

War in Nonon (Abb. 52) die Wand in ihrer ganzen Ausdehnung, wenn auch durchbrochen, so doch vorhanden, so hat in Reims (Abb. 57 a) die

Durchbrechung die Wand völlig aufgezehrt. Ihr ganzer oberer Teil zwischen den Pfeilern ist in große Fenster verwandelt, und nur dort, wo die Pultdächer der Seitenschiffe ansetzen, muß sie stehen bleiben, wird aber durch die dekorative Triforiengalerie verkleidet. Im Straßburger Dom (Abb. 59), und in anderen Kathedralen des 14. Jahrhunderts fällt auch dieser letzte Rest der Mauer. Die Dächer der Seitenschiffe werden flach, so daß der kleine Raum unterhalb des Triforiums für sie genügt. So wird die Triforiumsmauer gleichfalls zum Fenster und ihre Galerie ebenso untere Fenstergliederung wie das Maßwerk obere. Dessen Form ist ein Stabwerk, in reichen Formen zackig ge-

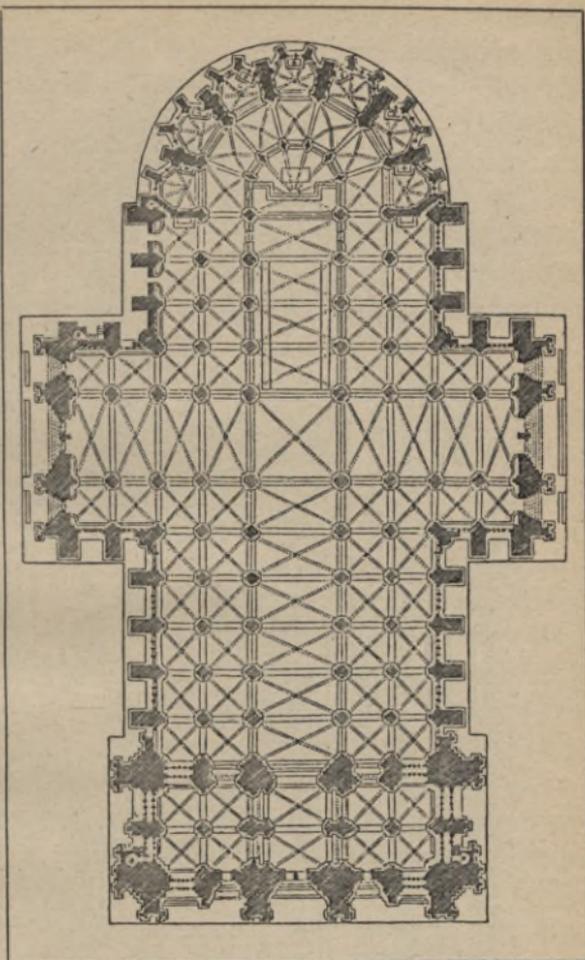


Abb. 58. Grundriß des Domes zu Köln.

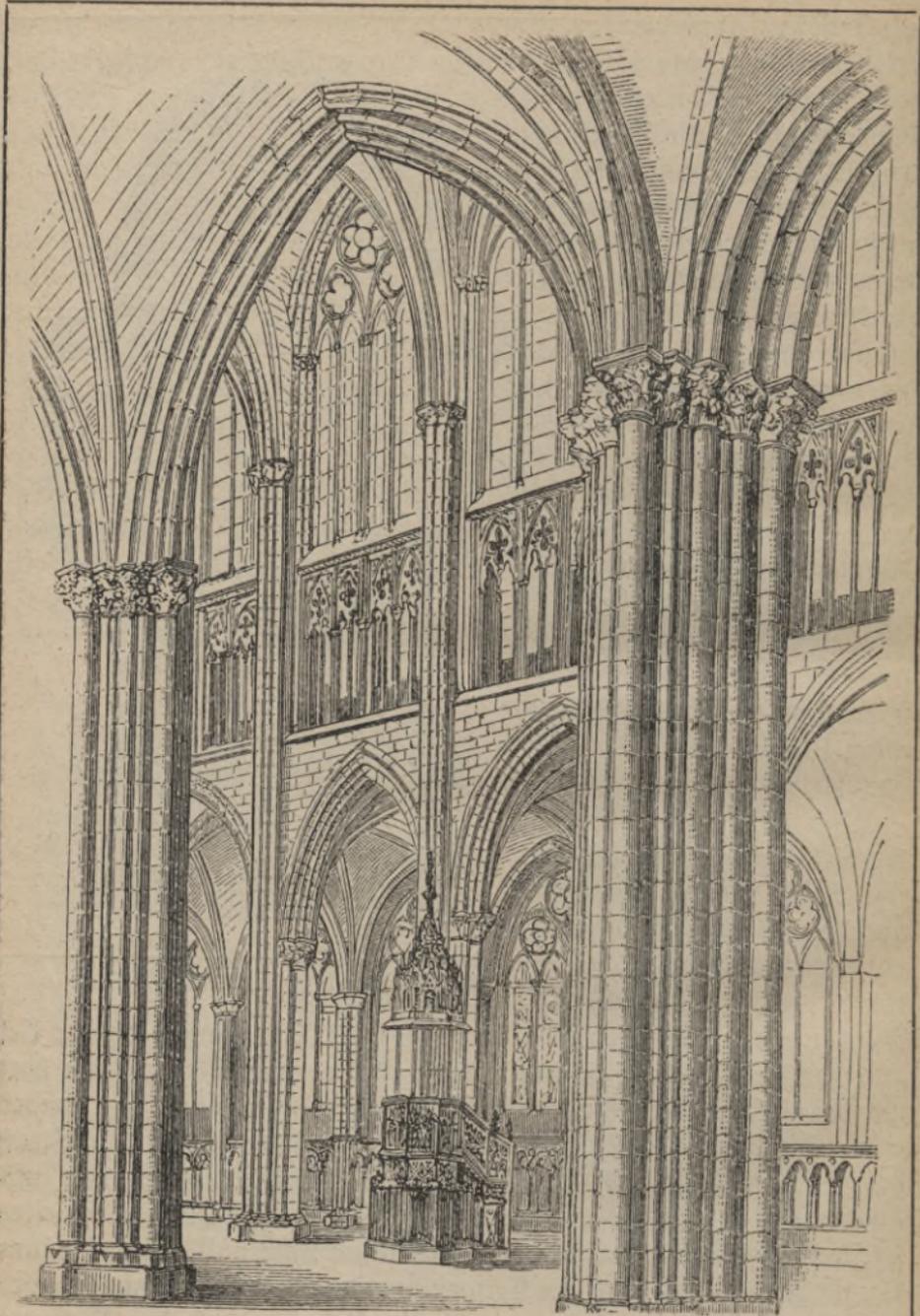


Abb. 59. Straßburg. Dom. Inneres.

gliedert und kantig profiliert. Es hält nicht nur, wie das romanische Fenstergerüst, das Glas fest, sondern hat selbständigen ornamentalen Wert. Diese Teilung des Fensters ist ungemein wichtig. Im Zusammenhang mit der Glasmalerei, die nun an die Stelle der Wandmalerei treten muß und die Fenster mit ornamentalen und figuralen Darstellungen überkleidet, bedeutet sie, daß für das Gefühl dieses Stils selbst das Fenster noch viel zu flächenmäßig, die Glaswand noch viel zu wandmäßig ist und durch das Maßwerk geteilt, von der Malerei tief durchschimmert und so des Flächenwertes beraubt werden muß.

Mit dieser Zerstörung der Wand bekommt natürlich der Pfeiler einen um so größeren Wert. War er noch in Nonon (Abb. 52) der Wand einfach vorgelagert, hindern selbst noch in Reims (Abb. 57 a), wo die Wand schon fast ganz zerstört ist, die horizontalen Triforiumsime, die über ihn hinweggeführt sind, sein freies Emporsteigen, so sind in Straßburg (Abb. 59) alle diese Hemmnisse verschwunden, und der Pfeiler entwickelt eine ganz neue Kraft. Seine Gliederung, um nicht zu sagen Spaltung durch die Nebenpfeiler (Dienste), die sich um den Kern legen, gibt ihm dieselbe pfeilschnelle Aufwärtsbewegung wie der korinthischen Säule ihre Kannelüren — ich sage absichtlich der korinthischen, denn es handelt sich hier nicht um eine lineare Wirkung, sondern um eine durchaus malerische, die auf der Differenz zwischen hellen Höhen und dunklen Tiefen beruht. Es genügt nun nicht mehr, alle Gewölberippen und Gurte in den Pfeilern bis zur Basis hinab zu führen und die Pfeiler dadurch zu gliedern — die Rippen und Gurte selbst werden aufs feinste profiliert, in den mannigfachsten Zierformen abgestuft und alle diese Gliederungen nun im Pfeiler bis zur Basis hinab durchgeführt, so daß eine äußerst fein gegliederte Stütze entsteht, die aber immer mehr den Charakter des wirklich tragenden Gliedes verliert, immer stärker den Sinn einer Aufwärtsbewegung bekommt. Sogar die viereckige Grundform des Pfeilers wird aufgegeben, die dem Auge die Möglichkeit der tektonischen Orientierung bot, und ein runder Kern tritt an seine Stelle, der nur noch Schattenhintergrund ist. Es ist selbstverständlich, daß die einzelnen Teile des Pfeilers denselben Gesetzen folgen. Wie die Basis nicht mehr strenge Trennung, sondern zart abgestufte Vermittlung zum Erdboden ist, so ist das Kapitell nicht mehr kräftiger Träger des Gewölbes, sondern nur noch überleitendes Glied. Es ist selbst vollkommen malerisch geworden. Hatte schon beim spätromanischen und früh-

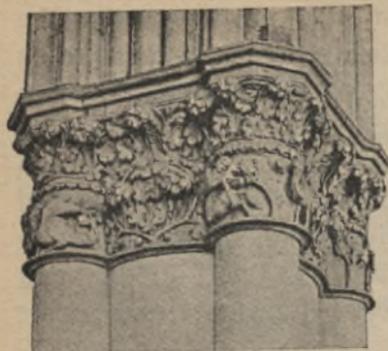
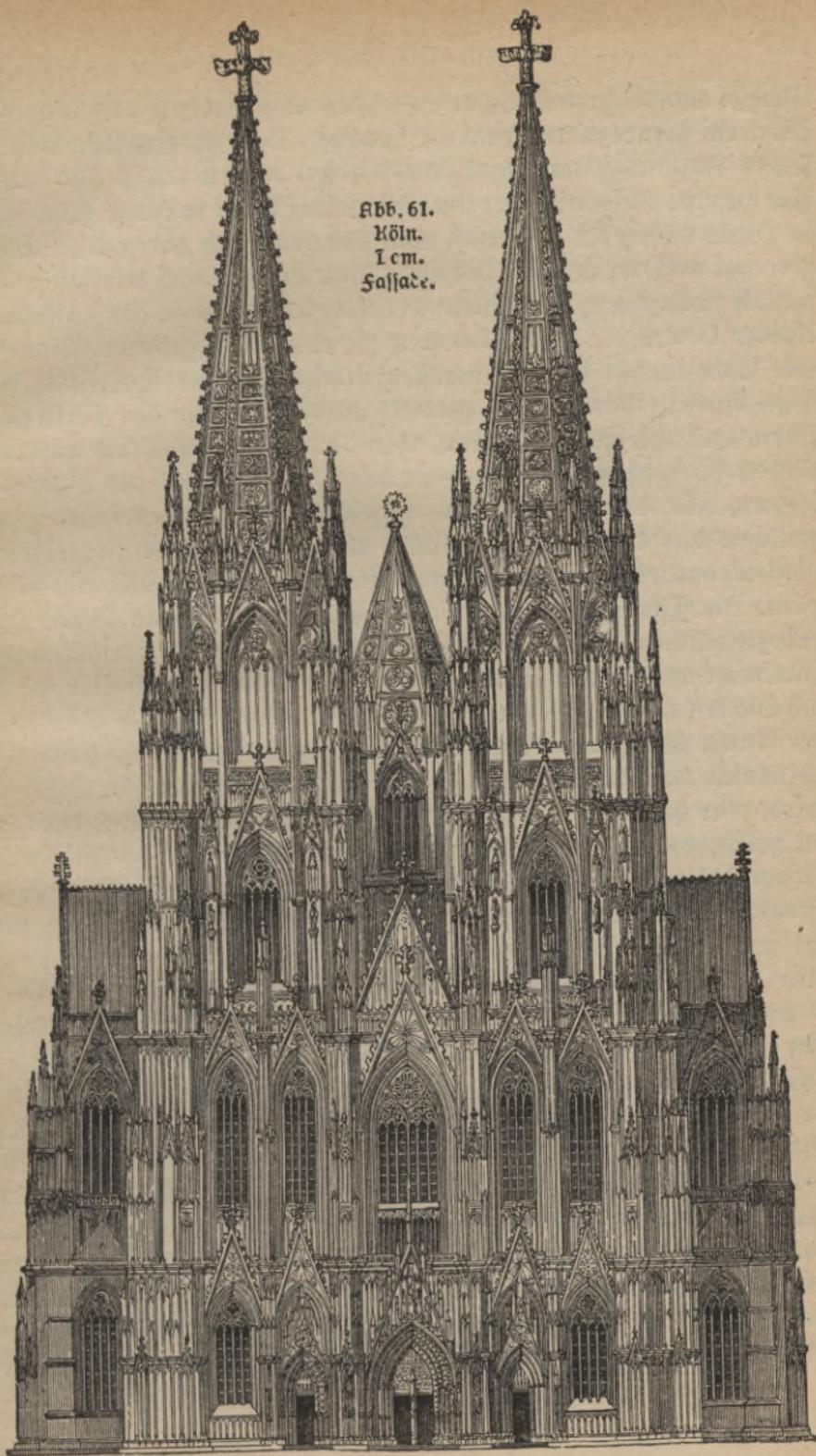


Abb. 60. Gotisches Pfeilerkapitell.  
Reims, Kathedrale.

gotischen Kapitell (Abb. 53) das Ornament sich immer mehr vom Kern gelöst, so tritt in der hohen Gotik überhaupt das realistische Laubwerk an Stelle des Ornaments, wie einst das korinthische Kapitell die spitzige Akanthusranke an die Stelle der ionischen Voluten setzte. Auch die Gotik wählt lappiges und gezacktes Laub, das Eichen- und Efeublatt, Ahorn- und Weinlaub, unter deren bis ins feinste ausmodellierten Formen der Leib des Kapitells, der den Pfeilerprofilen folgt, allmählich fast völlig unwirksam wird (Abb. 60). Und es ist von derselben Art, wenn der Wasserspeier, der früher einfaches Röhrenende war, jetzt zur phantastischen Tierform wird.

Die Außenseiten von Schiff und Thor werden vollkommen vom Strebensystem beherrscht (Abb. 51 u. 57 b). An denselben Stellen, an denen innen die Pfeiler stehen, setzen außen die wuchtigen Strebepfeiler an. Es war selbstverständlich, daß diese Stützen um so kräftiger werden mußten, je eleganter die Pfeiler des Innenraums wurden. Aber auch dieser Wucht, dieser breiten Schwere arbeitet man entgegen und versucht, durch das Aufsetzen einer türmchenartigen Spitze (Fiale) dem Pfeiler dieselbe Richtung nach oben zu geben, die der Innenraum hatte. So bereitet die ganze Außenseite jene vollkommene Auflösung des Baues nach oben, jene weiche Überführung in die Luft hinein vor, die die Schmalseite, die eigentliche Front des Baues, vollendet. Daß sich in ihr sein Eindruck summieren soll, lehrt allein schon die Verschiebung des Hauptportals hierher. Wenn man jetzt vom Hauptportal aus das Schiff betritt, so hat man den ganzen Innenraum vor sich; bis in den Thor hinein reißt sich vor dem Auge Joch an Joch, Pfeiler an Pfeiler. Und es ist wichtig, daß, wenn noch Notre Dame in Paris (Abb. 54) die Portale gleichmäßig an der Fassade verteilte und durch strenge Pfeiler sonderte, sie sich beim Kölner Dom (Abb. 61) und seinen hochgotischen Zeitgenossen nach der Mitte zusammendrängen. Gerade der Vergleich dieser beiden Kathedralfronten, der frühgotischen und der hochgotischen, lehrt die Konsequenz der Stilentwicklung, die sich in kaum einem Jahrhundert vollzogen hat. War Paris immerhin noch artikuliert gegliedert, so scheint jetzt die Fassade durch den malerischen

Abb. 61.  
Köln.  
I em.  
Fassade.



Wechsel von Licht und Schatten in den Abstufungen von Wand und Pfeilern geradezu wellenartig bewegt. Das ist eine Wirkung derselben Auflösung der Wand, die sich im Innern ergab und mit der hier dieselbe Steigerung der Vertikaltendenz Hand in Hand geht. Wenn in Paris noch jedes Stockwerk vom anderen durch horizontale Glieder getrennt war, wenn selbst in Reims diese Glieder noch wirksam waren, freilich schon durch Vertikalen zerrissen, so ist nun in der Fassade des Kölner Domes die Vertikaltendenz die einzig maßgebende. Man sehe, wie schon in den beiden untersten Stockwerken die Quersimse durch spitze Giebel (Wimperge) verdeckt werden, die von den Fenstern und Portalen aufsteigen, wie dann, wenn im dritten Stock die Türme ins Achteck übergehen, alles, was sie nicht in ihren Körper aufnehmen können, selbständig nach oben aufgelöst wird, die senkrechten Pfeiler zwischen den Türmen durch Fialen und die Front des Mittelschiffes, obgleich durch die Türme aufs äußerste komprimiert, durch einen Wimperg. Die Türme aber sind die Vollendung — noch in Notre Dame endigten sie im ersten Stockwerk, und es scheint mir fraglos, daß sie dort nicht unvollendet sind, sondern so niedrig endigen sollten, da doch die Glocken keines höheren Aufbaues bedurften. In Köln aber spricht der Zweck überhaupt nicht mehr mit, sind die Türme die Träger der vertikalen Auflösung geworden. Immer steiler werden sie, und immer wird, was der Turmkörper übrig läßt, durch Fialen restlos nach oben aufgelöst, bis schließlich an den Krabben, den kleinen vorspringenden Ornamenten des Turmhelmes hin das Auge zur strahlenförmig auflösenden Kreuzblume emporgleitet. Es ist wichtig, daß sich unter ihr der Turm schon enger zusammengeschlossen hat. So ist sie wie eine Fackel, deren Flammen in die Luft schlagen.

So also ist der ästhetische Eindruck der gotischen Kathedrale bedingt, den man als das Emporheben der Seele über das Irdische hinaus definiert hat, ein reiner Gefühlsausdruck also, wie alle Triebe in diesem Zeitalter tiefster Hingabe an die Gottheit Gefühlstriebe sind. Die Architektur ist Mittel, nicht Zweck, der Dom nicht Haus, sondern Mittler zwischen Himmel und Erde. Dasselbe Gefühl, das die Raumweitung des Pantheon entstehen ließ, entwickelt auch die des gotischen Domes, nur daß der antike Mensch sich, sozusagen, selbst in den Raum erweitert, der mittelalterliche Dualismus sich von der Erde entfernen muß, um sich zu Gott zu erheben. Es ist kein Zufall, daß die Schönheit des Innenraumes am eindringlichsten ist in der Morgen- und Abenddäm-

merung, wenn das unsichere Licht mit feinem Finger Säulen, Pfeiler und Wölbungen betastet. Hat man doch dieses unkräftige Gleiten des Lichtes durch die Farbigeit der Glasfenster ein für allemal zur Eigenschaft des Raumes gemacht. Der Gegensatz zwischen romanischer und gotischer Kirche ist nicht nur der äußerliche von Wandfestigkeit und Wandzerstörung, von horizontaler und vertikaler Linie, sondern der innere des zweckvollen und des für die Stimmung geschaffenen Bauwerkes. Allein es zeigt sich gerade an der Differenz dieser beiden Stile, daß nur, solange man zweckvoll baut, die äußere Erscheinung mit dem logischen Sinn des Bauwerkes in Einklang steht, während das Bauen auf den Eindruck hin sofort Zwiespältigkeiten ergibt. Die romanische Kirche folgerte Innenbau und Außenbau in gleicher Weise aus dem Zweck, und das Resultat war eine vollkommene Einheit. Der gotische Baumeister dagegen arbeitet auf den Gefühlseindruck hin, erreicht in ihm das Letzte und Tiefste, aber mit je feineren Sinnen man an sein Werk herantritt, desto stärker drängen sich die Disharmonien auf.

Schon die Verteilung der Funktionen des Tragens und Getragenwerdens will uns nicht recht harmonisch scheinen. Es widerstrebt uns, daß die Arbeit des Stützens auf den Außenbau abgewälzt wird, um den Eindruck des Innenraumes zur höchsten Freiheit zu steigern. Während beim romanischen Bau die Mauer innen und außen gleich fest war, sehen wir beim gotischen innen nicht recht, wo die Gewölbe ihren Halt finden, und außen nicht, was diese ungeheuren Strebepfeiler zu tragen haben. Das ist nicht nur ästhetische Reflexion. Je freier und kühner Pfeiler und Gewölbe im Schiff emporsteigen, desto unübersichtlicher und verworrener wird das äußere System, so daß vor allem an der Außenseite des Chores das Auge in den sich kreuzenden Linien der Pfeiler, Nischen und Bogen nur schwer Klarheit zu schaffen vermag. Dazu kommt eine arge Divergenz der Richtungen. Zwang das senkrechte Aufsteigen der Gewölbe die Steine in eine vertikale Lage, die ihrem bodensuchenden Schwergewicht nicht angemessen ist, so wohnt dem Strebepfeiler, dem bodenfestesten Glied am Bau, diese ruhende Tendenz ganz außerordentlich intensiv inne (Abb. 51). Die kleine Nische, durch die man den Pfeiler dennoch dem Trieb zur Höhe einzufügen sucht, wird eine bloße Dekoration, die auf dem ungeheuren Pfeilerleib sitzt, wie der Vogel auf dem Dach, und seiner gebundenen Wucht wenig anzuhaben vermag. Für das Auge aber entsteht ein unangenehmes Hin- und Herzerren hemmender und hebender Kräfte.

Nun könnte man ja das für nicht so wesentlich halten, da die Absicht augenscheinlich dahin geht, die steigende Tendenz hauptsächlich in der Turmfront auszudrücken, in ihr gewissermaßen den ganzen Bau zu summieren und emporzuheben. Allein er wird tatsächlich hier nicht summiert. Vielmehr ist die Turmfront ganz lose vorgelagert wie eine Kulisse und steht in keinem architektonischen Zusammenhange mit dem Langhaus. Denn das Langhaus legt den Hauptton auf das Mittelschiff, während die Front im Gegensatz dazu die Wand des Mittelschiffes zu einer schmalen Fläche zusammendrückt und die wichtigste Vertikallinie, die der Türme, von den Seitenschiffen aus emporführt. So kommt es, daß eintürmige Fassaden, wie die von Freiburg i. B., einen wesentlich harmonischeren Eindruck machen. Im allgemeinen aber entsteht hier eine neue Disharmonie. Denn die Anlage der Portale innerhalb dieser Fassade führt, wie wir gesehen haben, den Nahenden sofort ins Mittelschiff, betont das Mittelschiff auch äußerlich, und mit dieser Richtung nach der Mitte hin ergibt die nach außen zerrende Bewegung der Türme eine Dissonanz, die dem empfindlichen Auge einen Eindruck macht wie die Exekution des Vierteilens. Man hat die Empfindung einer Zwiespältigkeit hier auch schon früher gehabt, nur blieb sie an dem äußerlichen Symptom haften, daß die Seitenportale neben sich einen gleichbreiten Raum übriglassen, den je ein Fenster füllt, und so die untere Turmfront häßlich gespalten wird. So äußerlich dieses Zeichen ist, so ist es doch bezeichnend für die Uneinheitlichkeit des Gefüges.

Wenn es alledem gegenüber noch fraglich sein könnte, daß die Gotik kein tektonischer, sondern ein malerischer, ein Bewegungsstil ist, so würde das Kunstgewerbe dafür den vollen Beweis erbringen. Wir haben gesehen, daß das Email in der noch malerisch empfindenden ottonischen Zeit transluzid, im strengen romanischen Mittelalter opak ist. Und nun ist es die Probe aufs Exempel, daß mit der Gotik sofort wieder das transluzide Email auftritt, als durchsichtiger Schmelz auf Silbergrund. Ja, die flächenzerstörende Tendenz ist so stark, daß man die Gestalten in den Silbergrund plastisch modelliert, um diese Tiefenwirkung zu erzielen. Der Vergleich mit spätrömischen Trinkschalen, die Hochreliefs auf dem Grunde tragen, über welchen der Wein ganz ähnlich schimmern mußte, liegt nahe. Allein das ist nur ein Schritt weiter auf jenem Wege der Auslösung, die wir vom streng-romanischen zum spät-romanischen Stil verfolgt hatten, und auf dem

die Gotik konsequent weiterschreitet. Denn der Reichtum der Dekoration, den schon der Übergangsstil ausgebildet hatte, steigert sich jetzt bis zur Zierlichkeit, bis zur Eleganz. Das Mittel dazu ist das gleiche, das die gotische Architektur anwendet, um den gleichen Eindruck hervorzubringen, ist die Wertsteigerung des Ornaments und der Dekoration gegenüber der tektonischen Grundform. Kelych und Ciborium, Thorgestühl und Altaraufsatz werden zierlich durchlöchert und schlank gestreckt. Der gotische Reliquienschrein beispielsweise behält nicht nur den ornamentalen Reichtum und die Freisulpturen der spätromanischen Form bei, sondern wird vollkommen zur dreischiffigen Kirche ausgestaltet mit Strebepfeilern und Strebebögen, mit Spitzbögen, Maßwerk und Fensterrose, mit Fialen, Krabben und Kreuzblume und dem vollständigen Figurenschmuck des Portals. So wird hier dasselbe zierliche Emporstreben wie in der Kathedrale, dieselbe Auflösung der Wand spielerisch zur Wirkung gebracht. Das ist nicht, wie eine bekannte Geschichte des Kunstgewerbes sagt, streng und sachlich. Denn ein solcher Schrein bedarf nicht der Strebebögen, um sein Dach zu tragen, des Portales, um betreten zu werden, oder gar der Beleuchtung durch das oben-drein noch von innen geschlossene Rosenfenster.

Man wird verstehen, daß auf diesem Wege die Hauptsache, das eigentliche Reliquienbehältnis, unwichtig werden mußte gegenüber dem Schmuck. Aber auch das liegt tief im neuen Gefühl begründet. Man will nicht mehr nur ein Reliquienbehältnis schaffen, sondern in ihm einen Teil der Kirche und des Gottesdienstes, und es wird allmählich zum Attribut des Schmuckes, der dieses Gefühl auszudrücken vermag. War im romanischen Stil die Ornamentik dem Reliquiar untergeordnet, so wird das Verhältnis nun umgekehrt. Bei einem Aachener Reliquiar mit der Darstellung Christi im Tempel dient der eigentliche Reliquienbehälter nur als Altar, um den sich die großen getriebenen Figuren der Gruppe vereinigen, oder bei einem Bologneser Reliquiar (Abb. 62) wird die mit Krabben und Fiale geschmückte Reliquientapsel von Engeln getragen, die die eigentliche künstlerische Aufgabe darstellen. Es war selbstverständlich, daß zu gleicher Zeit das parallele bürgerliche Aufbewahrungsgerät, die Truhe, aufhört, ein nur zweckmäßiger Kasten zu sein und ihre Wandung durch bauliche, figürliche und pflanzliche Ornamente zerstört wird. Und zugleich erklärt es die Entwicklung im gemalten Buch, dessen Blätter am Rand zackiges Pflanzenornament für das Auge auflöst,

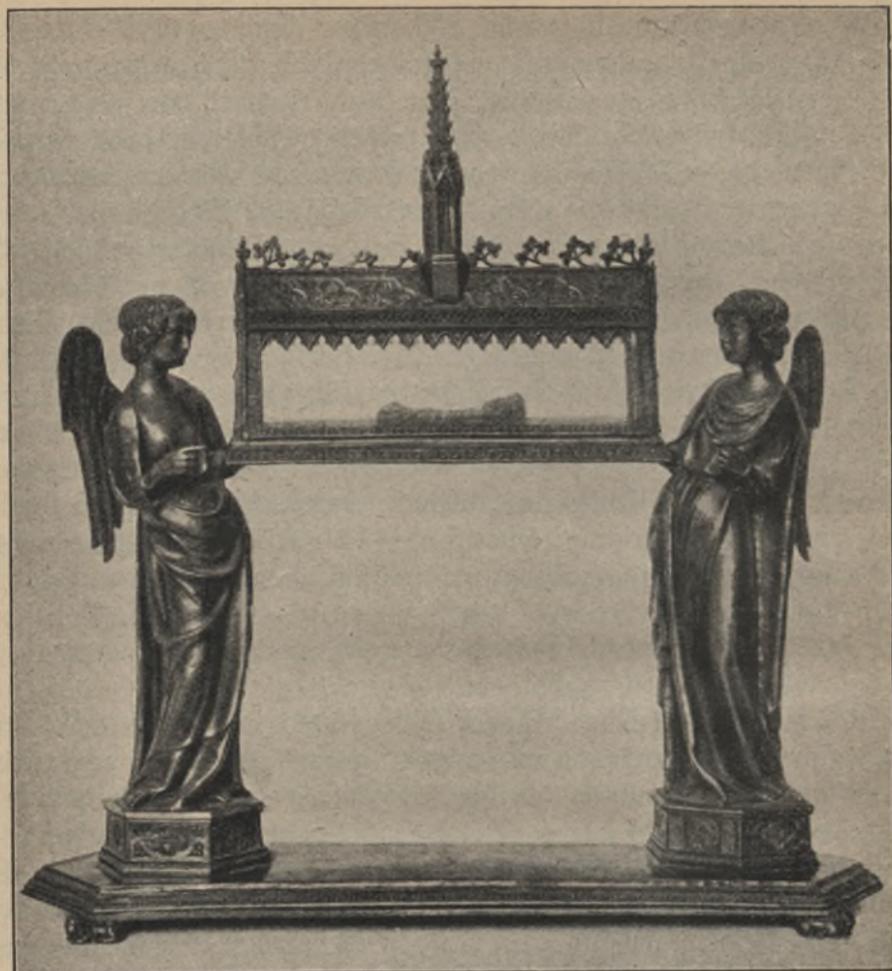


Abb. 62. Karlsreliquiar. Bologna.

während gleichzeitig an Stelle der runden romanischen Letter die eckige gotische tritt.

So wird allmählich die Unterordnung des Schmuckes unter den Zweck vollkommen aufgehoben, und mit ihr endet jene organische Verbindung beider, die den romanischen Stil so klassisch machte. Die Architektur gibt die Plastik frei, und diese entwickelt sich zu einer Kunst von hoher, selbständiger Schönheit. Sie hat eine Kraft und Größe des Ausdrucks erreicht, vollkommen gleichwertig der Kunst des Perikleischen Zeitalters, in der sich eine gleiche Befreiung für sie vollzog. Skulpturen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, wie die im Bamberger und Naumburger,

Straßburger und Freiburger Dom, und die Meisterwerke in Amiens, Chartres und Reims (Abb. 63), sind von so gehaltener Größe, daß ihre edle Art mit unmittelbarer Gewalt uns gegenübertritt. Auch in der Gotik handelt es sich, wie in der klassischen Antike, um das Erfassen des Menschen als einer plastischen Form. Wenn Walter v. d. Vogelweide sagt:

Ich saß auf einem Steine,  
Ließ ruhen Bein auf Beine,  
Darauf mein Ellenbogen stand,  
Und hielt geschmiegt in meine Hand  
Mein Kinn und eine Wange.

(Übertr. Obermann.)

so ist das eine Haltung, die für die bildende Kunst der Gotik typisch ist, und es ist kein Zufall, daß diese energische Bewegung fast die Haltung des antiken „Dornausziehers“ ist. Sicher hätte die romanische Zeit diese Stellung als unfein empfunden. Sie bedeutet die vollkommene Herauslösung des Körpers aus der Gebundenheit, seine Bewegung nach allen Richtungen. Aber es kann sich für die Gotik — nicht aus religiösen Gründen, sondern weil ihre Wirklichkeit so ist — ebenso nur um den bekleideten Körper handeln, wie für die antike Menschheit nur um den nackten. Die Reims-Gruppe stellt männliche Kraft und Frauenzartheit beinahe antithetisch gegenüber, aber nicht realistisch, sondern gebändigt durch das Gefühl des Statuarischen in ihnen, und in Sachsen formt der Plastiker des Naumburger Domes Idealporträts fürstlicher Männer und Frauen, deren Sinn, so paradox es klingt, allein im realistischen Charakterisieren liegt.

So ausdrucksvoll auch gerade diese Stilstufe ist, in der sich romanische Kraft und gotische Belebtheit zusammenfinden, so ist sie doch, stilgeschicht-



Abb. 63. Portalskulpturen an der Kathedrale zu Reims.



lich angesehen, ein bloßer Übergang zum 14. Jahrhundert, und es ist bezeichnend, daß sie ihren Höhepunkt nicht im Hauptgebiet, sondern in Deutschland fand. Denn die Gotik will nicht Erscheinungskraft, sondern Gefühlszartheit, und ihre Plastik kann nicht realistisch, muß Stimmungswert sein, wie ihre Kirchen. Wie diese sucht auch die Plastik Loslösung von der Erdschwere, und bei hochgotischen Gestalten, wie denen des Bologneser Reliquiars (Abb. 62), ist die weibliche Zartheit des Reimser Kopfes zur zierlichsten Schönheit verfeinert, umzuckt ein präziöses Lächeln den feingeformten Mund, ebenso typisch für die gotische Grazie wie die schmiegsame Biegung des Körpers, die „gotische Kurve“. Diese geschwungene Linie, die sich bei der Reimser Skulptur schon leise in dem großen Faltenzug ankündigte, der von der Hüfte zum Fuß ging, hat sich jetzt zu einer Bewegung von edelster Eurythmie entwickelt. Wie das Lächeln eine Steigerung des Gesichtsausdrucks, ist die Kurve eine Steigerung des Körperausdrucks, die Hüften, Brust und Knie in Form und Linien elegant herausbiegt. Fraglos ist die nächste Parallele die weiche Biegung praxitelischer Statuen des 4. Jahrhunderts v. Chr. Man kann durchaus, wie dort von griechischem, hier von gotischem Idealismus sprechen. Auch hier will eine Kunst von der Stilgebundenheit loskommen, erweicht sie und gelangt zum Typus, der nicht mehr streng bedingt, noch nicht individualistisch wandelbar, naturgemäß die Neigung hat, zu erstarren. Werke aus der Zeit der Jahrhundertwende (Abb. 64)

Abb. 64.

Gotische Skulptur (Kluge Jungfrau). Gmünd. Kreuzkirche.

sind in Kopf und Haltung, Saltwurf und Haarbildung fast schematisch gebildet. Erlösung konnte nur eine Weiterentwicklung bringen, die über die bloße rundplastische Bildung zur wirklichen Individualisierung führen mußte.

Sie beruht auf der Bereicherung der seelischen Erlebnisse, die etwa in der Entwicklung des geistlichen Dramas wirksam wird. War es in romanischer Zeit ein Spiel, das von den Priestern mit den Worten der Bibel in ernstem Gesang aufgeführt wurde, ein tatsächlicher Bestandteil des Gottesdienstes, so läßt die Gotik am Grabe Christi die Frauen klagen, den Engel frohlocken, kurzum sie bringt den Affekt, bringt die Erregung. Es ist von derselben Art, wenn seit dem Beginn der Gotik der ganze Reichtum der biblischen und legendaren Themata zur Ausschmückung der Kirche und des Buches das Programm hergeben muß, wenn die ganze kirchliche Weltanschauung mit ihren abstraktesten Gedanken in Stein und Farben ausgedrückt wird. Szenen, die der Handlung bedürfen, und an deren Darstellung man vor dem 13. Jahrhundert kaum dachte, werden nun plötzlich beliebte Themata, wie die Krönung Mariä im Himmel, deren Geschichte geradezu eine Geschichte der Gruppenbildung ist. Wenn früher das Jüngste Gericht dargestellt wurde, so thronte Christus über den Auferstehenden mit der unbeugsamen Starrheit des Weltrichters. Jetzt wird seine Geste dramatisch, sein Körper plastisch gerundet. Unzweifelhaft ist diese anthropomorphe Auffassung ebenso eine Herabminderung der Hoheit, wie etwa das Emporschweben des früher von Engeln zum Himmel getragenen Christus oder die erregten Gespräche der Apostel beim Abendmahl. Diese Gefühle mußten vom gotischen Idealismus zu einem natürlichen Ausdruck drängen, der ihrer Vielsältigkeit gewachsen war. Der Kuroenstil konnte nur ein Übergang sein, war eigentlich nur ein Kompromiß zwischen romanischer Gebundenheit und individuellem Ausdruck. Erst die Spätzeit der Gotik wagt die Konsequenz einer ganz freigestaltenden Form zu ziehen.

## IX. Die Spätgotik.

Die hochgotische Lockerung der Formen wird durch die späte Gotik, das 15. Jahrhundert, deren Zentren zunächst Burgund, dann Deutschland und die Niederlande sind, bis zur Zerrissenheit gesteigert. Aus der ziellosen Bewegung wird die richtungslose, und auf das Ausschalten des

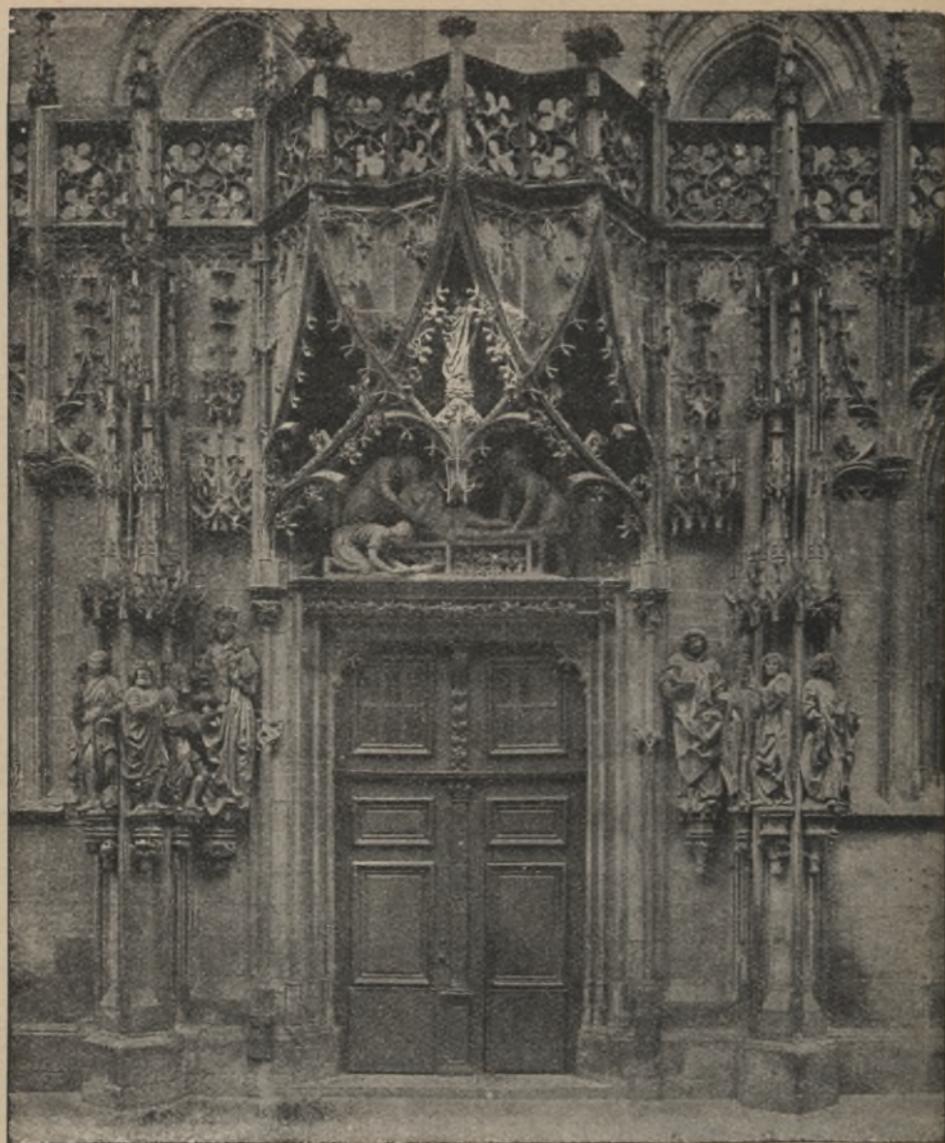


Abb. 65. Straßburg. Dom. Laurentius-Portal.

Zweckgefühls folgt die Tyrannis des Ornaments. Man hat in Frankreich geradezu von einem „Style flamboyant“, einem zügelnden Stil, gesprochen. Was früher frei stand, wird jetzt als Rahmenwerk benutzt, und was früher als Stütze diente, hängt jetzt herab. Wenn schon an den gotischen Strebepfeilern die Fialen der dekorativen Verkleidung

tektionischer Notwendigkeiten dienten, werden jetzt auch Fenstermaßwerk und Wimberg, profilierte Rippen und Pfeilergliederungen derselben Absicht dienstbar gemacht, alles aus seinem Zusammenhang gerissen und an beliebigen Stellen rein als Schmuck angefügt, gedreht und gebogen, ausgezackt und umrannt. Naturalistische Motive werden mit Architektur- und Bandformen vermengt, und eine durch keine Hemmung mehr gezügelte Phantasie gibt jeder Einzelform überraschende Reize. Der Reichtum an Schmuckwerk wird die Schönheit an sich; eine unverzierte, standfeste Wand würde man als uninteressant empfunden haben (Abb. 65).



Abb. 66. Dinkelsbühl. Georgskirche. Inneres.

Diese Entwicklung ist das notwendige Endergebnis der Gotik. Der Kirchenbau (Abb. 66) entfernt mit dem Unterschied zwischen Haupt- und Seitenschiffen nun die letzte ordnende Teilung, die dem bewegten Bau überhaupt noch geblieben war, und die gleichmäßig hohe Halle, die überall vom Licht großer Fenster durchströmt wird, ist gegenüber der gotischen Basilika eine Steigerung der Raumwirkung, wie die Hagia Sophia gegenüber dem Pantheon. Man hört überhaupt auf, zwischen Haupt- und Nebengliederungen zu scheiden, um die Bewegung freier wirksam zu machen. Die Einschnitte zwischen den vertikalen Pfeilergliederungen, den Diensten, empfindet man nun als zu hart; sie verflachen sich, die Kanten werden weich ineinander übergeführt, und es kommt so weit, daß die gestreckte Form überhaupt verloren geht und sich die Pfeiler im Nordschiff des Braunschweiger Doms sogar

in Schraubenlinien emporwinden. Durchgängig fast fällt das Kapitell fort, das in der Gotik zwar das Gewölbe nicht mehr trug, es aber wenigstens vom Pfeiler trennte, so daß dieser jetzt ohne Unterbrechung bis ins Gewölbe zu steigen, die Rippe schon beim Erdboden zu beginnen scheint. Das Maßwerk der Fenster wird immer zierlicher, immer feiner geteilt. Auch das Gewölbe verliert seinen klaren Aufbau. Zwischen die tragenden Rippen werden dekorative gestellt, alle werden miteinander durch Querrippen verbunden, und so entstehen seltsame vielstrahlige Sterngewölbe ohne Funktionsgefühl, die wie reichgestickte Vorhänge den Raum abschließen.

Diese Tendenz, den Raum mit Bewegung zu füllen, führt zur ornamentalen Umgestaltung aller bestehenden und zur Schaffung ganz neuer kirchlicher Mobilienformen, wie etwa des Sakramentshäuschens. In dem kommt das eigentliche Behältnis für das Sakrament gar nicht mehr zu Wort. Auf ganz leichten Stützen steigt es; sogar das bewegliche Karnatidenmotiv findet sich an dem besonders reichen Exemplar, das Adam Kraft in Nürnberg meißelte, in den Gestalten von Meister und Gesellen wieder. Darüber steigt das Gerät wie eine Fontäne als ein eleganter Turm, der in durchbrochenem, spizenartigem Steinwerk zierlich gearbeitet, von überreich verknoteten Ornamenten umspinnen, von figürlichen Darstellungen unterbrochen ist, ganz steil empor und wagt es nicht einmal, spitz zu endigen, sondern rollt die zierliche Spitze zur Schnecke zusammen.

Im Kunstgewerbe ist das Verhältnis zwischen Gebrauchswert und Schönheitswert ebenso zugunsten des letzteren entschieden. Deshalb hebt sich die Monstranz auf durchbrochenem, gezacktem Fuß, dessen Knoten nicht mehr, wie beim romanischen Kelch (Abb. 49) runde Bindung, sondern zackige Auflösung ist, wird das Behältnis unter Ornamentwerk, dessen regellose Glieder der Architektur entnommen sind, fast erstickt und endigt in ganz schmaler Spitze (Abb. 67). Deshalb verschmälert sich der Fuß des Pokals (Bd. II Abb. 13) unmittelbar über der Fußplatte, um sich in Leib und Deckel auszubreiten, wird die Truhe nun zum Stollenschränk, der auf schlanken, hohen Füßen steht und über und über mit geschlitzten Ornamenten bedeckt ist. Es ist vom selben Geschmack, wenn die Männertracht der Zeit an den vom Gewand eng umspannten Beinen spitze Schnabelschuhe fordert und das bunte Kleid selbst in „Saddeln“ ausgezackt wird, wenn die Frauenkleidung die graziöse gotische Kurve bis zur martervoll erzwungenen Biegung über-

treibt (Abb. 69). Wir können diese Vorliebe der Zeit für die geteilte Linie bis in jede Form ihrer Kultur verfolgen, etwa bemerken, daß man jetzt nicht mehr mit geschlossenen, sondern möglichst mit gegrätschten Beinen sitzt, etwa auf einem dreieckigen Stuhl, dessen eine Ecke zwischen den Beinen hervorsteht. Wie stets ist zwischen künstlerischer und gesellschaftlicher Kultur als Resultaten desselben Geschmacks die engste Verwandtschaft. Beide suchen nicht nur Formreichtum. Die Freude an der bewegten Linie führt sensitive Gefühle zu zartesten Differenzierungen. Der Hof von Burgund, die edelste Stätte eines zu kultivierter Gesittung entwickelten Rittertums, hat auch die Malerei der Brüder van Eyck und des Rogier van der Weyden geboren.

Man hat von Malerei und Plastik dieser Zeit immer als einer „nordischen Frührenaissance“ gesprochen; aber es geht nicht an, den italienischen Stilbegriff einfach auf den Norden anzuwenden. Denn Masaccio und Donatello sind zwar gleichzeitig, stehen aber am Anfang einer neuen Bewegung, während Schongauer und Riemenschneider das letzte Resultat der Gotik sind. Selbst die Reformation bedeutet nur im Verhältnis zum unmittelbar Vorhergegangenen einen prinzipiellen Gegensatz. Vom Entwicklungsstandpunkt gesehen, ist sie es nicht mehr, als die Ekstase der Kreuzzüge



Abb. 67. Spätgotische Monstranz.

Gegensatz zur Selbstverständlichkeit romanischer Hingabe war, und deren letzte Konsequenz. Wie jene die feudale Oberschicht, geht die Reformation das ganze Volk an. Die Kunst spricht diese Entwicklung klar aus in der Geschichte des Kirchenbaues. Nach den Kirchen des frühen Mittelalters, in denen die unbeteiligte Gemeinde von fern dem Kultus folgen mußte, fordert das Bedürfnis des Volkes den eigenen

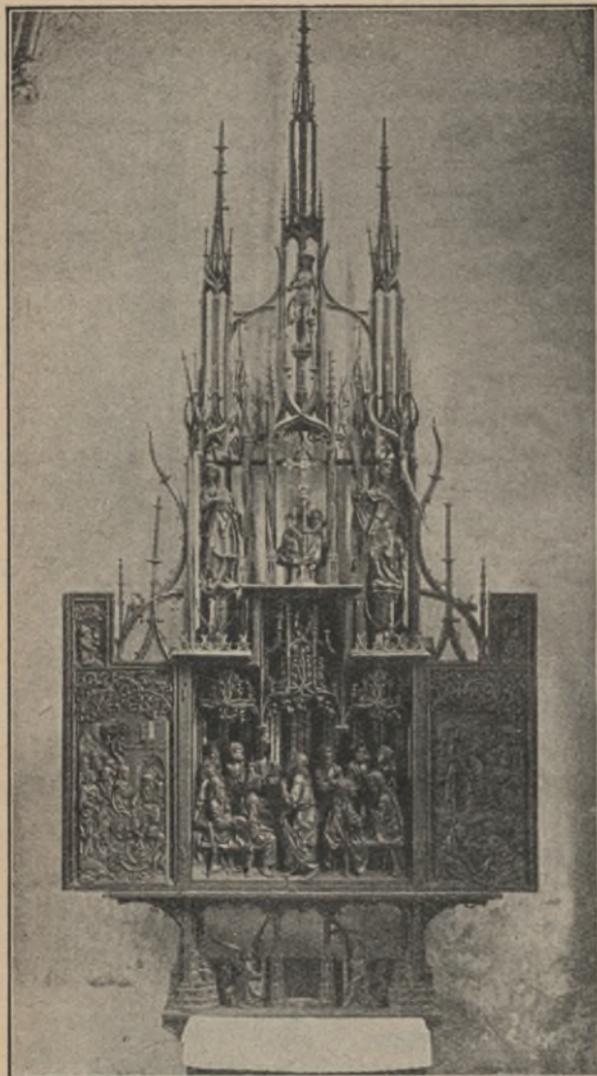


Abb. 68. Tilman Riemenschneider. Heiliger Blutaltar.  
Rotenburg o. T.

Anteil an der Religion, fordert die Pfarrkirche als Gemeindefirche zugleich mit der Predigt und schließlich, wie den Laienfeld, die Hallenkirche als Predigtbau. Und der Werdegang des wichtigsten Kirchenmöbels, des Altars, vom geweihten Stein der romanischen Zeit bis zum riesigen Aufbau des 15. Jahrhunderts ist genau parallel. Wenn der Priester der romanischen Zeit auf Reisen ging, so führte er einen kleinen, geweihten Altarstein, einen sog. Tragaltar, mit. Wenn aber der Fürst des 15. Jahrhunderts auf Reisen geht, so nimmt er einen kleinen Flügelaltar als Reisealtar mit. Das Interesse hat sich also geradezu vom Altar selbst dem Aufsatz zugewandt, der vom Standpunkt des Gottesdienstes nur

Schmuck war, aber ihm

mit seinen Darstellungen bis ins Innerste seines Gefühls folgen konnte. Die Fülle von religiösen Gedanken und Erzählungen, die jetzt über die Kunst hereinströmt, ist ein Teil derselben Gefühlsregung, die die Form spätgotisch vervielfältigt und bricht. Das Bedürfnis nach Schmuckreichtum zeugt Höchstleistungen von Plastik und Malerei. Deshalb die hohe Blüte, die nicht eine Stadt ohne Künstler kennt: in den Niederlanden den Kreis

der van Eyck, des Rogier, des Bouts, in Köln den des Lochner, in Ulm des Multscher, in Nürnberg des Wolgemut, am Oberrhein des Witz. Deshalb die bewegte Holzplastik (Abb. 68) des Riemenschneider, des Pacher, Veit Stofz und der unzähligen Namenlosen, die jetzt die schwere Steinplastik zurückdrängt. Deshalb die Vorliebe für den zierlichen kleinlinigen Kupferstich (Abb. 69) bei Schongauer und seinen Zeitgenossen. So ist Gesinnung und Stil identisch begründet, und bei allem persönlichen Können kein Unterschied zwischen Umrissen und Gliederungen des ornamentalen Sakramentshäuschens und des figürlichen Altars (Abb. 68). Dessen übliche Form ist überall der Flügelaltar, in Deutschland von schmaler Staffel aufsteigend, sich zum Schrein verbreiternd und in spitzem Giebel aufbau endigend. Der Hauptteil ist der mit gemalten oder geschnitzten Darstellungen gefüllte Mittelschrein, der von zwei Türen geschlossen wird, die ihn zuerst vielleicht vor Staub schützen sollten, dann seine das Mittelwerk mit eigenen Darstellungen bereichernden Bestandteile wurden. Für das 15. Jahrhundert und die Folgezeit ist diese Form die Grundlage sehr komplizierter Ausdruckssteigerungen. Man bemalt die an den Werktagen sichtbaren Außenseiten der Flügel in matten Farben, oft grau in grau, um an Festtagen mit dem Farbenreichtum des geöffneten Mittelschreins leuchtende Festfreude auszudrücken. Und bei Matthias Grünewald wird die Aufeinanderfolge der Altarwandlungen Grundlage für den zu immer höheren Erregungen gesteigerten Ausdruck.

Die Formbereicherung bedingt den Stil: er ist in Malerei und Plastik räumliche Darstellung mit räumlich bewegten Gestalten — er ist realistisch. Wie sich ins geistliche Schauspiel Alltagszenen drängen, die Krämerbude, in der Maria Magdalena die Salbe kauft, soviel Raum einnimmt, wie das Kreuz, bis schließlich aus dem edlen Osterpiel eine derbe Szene voll Zoten und Schimpfreden geworden ist, sucht die bildende Kunst die charaktervolle Deutlichkeit. Die Werke entfließen nicht mehr halb unbewußt dem Gefühl des Künstlers, sondern er differenziert sich in ihnen und stellt die Gefühle der Personen des Vorgangs wirklich dar. Er wird gefühls- und ausdrucksreicher, gestaltet Innigkeit und Andacht wie Martyrien und Passion, die zierliche Dame, einen letzten Ausläufer des gotischen Idealismus, wie raufende Lehrbuben und roh polternde Landsknechte, die Milde der Madonna, wie die Brutalität der Henker, und die Wirklichkeit stellt der Kunst in Judenverfolgungen und Herzentorturen das Grauen der Tatsachen gegenüber.



Abb. 69. Martin Schongauer:  
Törichte Jungfrau. Kupferstich.

Eine Zeit, ebenso erregt und daher ebenso grausam, wie die spätantike der Tierhezen und Christenverfolgungen.

Und ebenso naturalistisch in ihrer Kunst. Aber offenbar ist die Natur auf viele Arten darstellbar, ist der Naturalismus eine Tendenz, die das Ende jedes Zeitalters hat und die jedes anders ausdrückt. Weil er aus dem gotischen Linienidealismus entsteht, dessen Formen er zerbricht, um sie zu vervielfältigen, werden zwar die Körperdrehungen reicher, aber die Körper selbst nicht klarer unter den Kleidern. Die zerfnittern sich in tausend Falten, wie Köpfe und Hände in Runzeln und knöchigen Gelenken. Bäume in knorrigem Geäst, Blumen in ihren

Blättern zerteilt werden, und wenn sich die Gestalten eng aneinanderdrängen ohne Bedürfnis nach Raumklarheit oder Raumsfreiheit, so ist das derselbe Reichtum in der Enge, der im Bauornament wirkte. Die Überfüllung mit malerischen Formelementen ist die Stilschönheit der Zeit (Abb. 68). Deshalb drängt sich im geschmückten Altarschrein wirr und eng verflechtes Rankenwerk in die Darstellung, hängen auf Gemälden und Kupferstichen Bandrollen und Ranken, vom Vorgang nicht motiviert, im Raum, den sie ausfüllen. Offenbar ist dieser Realismus ein ganz anderer als der spätantike. Und doch entstehen beide in allmählicher Entwicklung aus einem Idealismus, der seinerseits einen Tekttonismus aufgelöst hatte.

Dieser Parallelismus ist tief begründet. Verfolgt man die Stilentwicklung von Antike und Mittelalter, so zeigt sich eine genaue Kongruenz nicht nur in der Malerei. Vier Hauptstufen arbeiten sich heraus: eine ruhend-tektonische, die gegliedert tektonische, die pathetisch bewegte und die richtungslos bewegte Stilform, in der Antike repräsentiert durch den ägyptischen, den dorischen, den ionischen und korinthischen und den hellenistisch-römischen, im Mittelalter durch den frühchristlichen, den romanischen, den gotischen und den spätgotischen Stil. Diese Formen sind nicht nur in der Baukunst parallel, sondern auch in Gebunden-

heit, Loslösung und Freiheit von Plastik und Malerei, in den Phasen des religiösen Erlebens, die vom ruhigen Glauben zur enthusiastischen Hingabe, zur Ekstase und schließlich zur Auflösung führen, und in der Geschichte des seelischen Erlebens überhaupt. Innerhalb dieser Übereinstimmung unterscheiden sich dann freilich alle Details, alle Einzelercheinungen genau so weit von einander, wie sich der einheitliche antike Mensch von dem dualistischen mittelalterlichen Menschen unterscheidet.

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA  
KRAKÓW

## Verzeichnis der Abbildungen und ihrer Quellen.

Abb.

1. Mastaba. (Rekonstruktion von Borchardt.) Aus Seemanns Bilderheften. Verlag Alfred Kröner, Stuttgart.
2. Säulenhof im Totentempel des Königs Ne-user-re. Rekonstruktion. Nach Borchardt, Der Totentempel des Königs Ne-user-re.
3. Lotosäule des alten Reiches. Nach: Die ägyptische Pflanzensäule von L. Borchardt 1897, nach de Morgan Rev. Arch. 1894, S. 28/29.
4. Vorführung von Herden. R. lief aus dem Grab des Ma-noser. (Berliner Museum.) Nach Photographie.
5. Fassade des Tempels von Lufor. Nach Perrot u. Chipiez, Geschichte der Kunst im Altertum.
6. Ammontempel zu Karnak. Nach Perrot und Chipiez, Geschichte der Kunst im Altertum.
7. König Seti I. räuchernd. Nach: Denkmäler ägyptischer Skulptur. Herausgegeben von Fr. W. von Bissing.
8. Palast von Knossos. Duffaud, Civilisations.
9. Jüngling ein Gefäß tragend. Fresko aus Knossos. Nach Drerup, Homer.
10. Tongefäß aus Kreta. Nach Annual of British School of Athens.
11. Das Löwentor zu Mykenai. Nach Photographie.
12. Tempel des Poseidon zu Pästum. Nach Photographie.
13. Westfront des Tempels von Ägina. (Rekonstruktion von Furtwängler.) Nach einer Photographie des Modells in der Münchener Glyptothek.
14. Grundrisse des Antentempels. Nach Wägner-Baumgarten, Hellas.
15. Schatzhaus der Athener zu Delphi. Nach Photographie.
16. Grundriß eines Peripteros. Springer-Michaelis, Kunstgeschichte I.
17. Vasenscherbe des sog. Dipylonstiles. Nach Mon. d. Inst. IX.
18. Hydria schwarzfigurigen Stiles aus Caere. (Wiener Museum.) Nach Furtwängler und Reichhold, Griechische Vasenmalerei.
19. Amphora rotfigurigen Stiles. Nach Furtwängler und Reichhold, Griechische Vasenmalerei.
20. Grabstele des Aristion. Nach Conze, Athenische Grabreliefs I.
21. Westgiebel des Zeustempels zu Olympia. Nach der Rekonstruktion von Treu.
22. Grabstele der Hegeso. Nach Sauerlandt, Griechische Bildwerke.
23. Athen. Tempel der Nise Apteros. Nach Photographie von Beer.
24. Grundriß des Amphiprostylos. Nach Wägner-Baumgarten, Hellas.
25. Athen. Denkmal des Epistates. Nach Winter, Kunstgeschichte in Bildern I.
26. Amazonenkampf. Denkmäler griech. und röm. Skulptur. Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft von Friedr. Bruckmann, München.

Abb.

27. Zeusaltar von Pergamon. Rekonstruiert von G. Schrammen. Verlag von Georg Reimer, Berlin.
28. Athena im Gigantenkampf. Relief vom Zeusaltar zu Pergamon. Heliogravüre von Georg Büchsenstein u. Co. Verlag von Georg Reimer, Berlin.
29. Isiskult. Fresko aus Herkulanum. Nach Photographie.
30. Pompeji. Haus der Vettier. Peristyl. Nach: Aus dem klassischen Süden.
31. Römischer Tempel zu Nîmes. Nach Photographie.
32. Rom. Inneres des Pantheon.
33. Spiegel aus Boscoreale Nach Mon. Piot V.
34. Elfenbeinpergament im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. Nach Photographie.
35. Konstantinopel. Inneres der Kirche Hagia Sophia. Nach Photographie.
36. Ravenna. S. Apollinare in classe. Inneres. Nach Dehio und Bezold. Kirchl. Baukunst des Abendlandes I. Tafel 20, 3. 4.
37. Ravenna. S. Vitale. Kapitell und Kämpfer. Nach Photographie.
38. Ravenna. S. Apollinare in classe. Äußeres. Nach Photographie.
39. Ravenna. S. Vitale. Kopf des Justinian vom Mosaik des Altarraumes. Nach Photographie.
40. Griff und Beschlag vom Schwert des Childerich. Paris. Nach Molinier, Histoire Générale des Arts Appliqués à l'industrie.
41. Gewandnadel aus einem alemann. Grab. Nach Lindenschmit, Altertümer.
42. Die vier Evangelisten. Karolingische Buchmalerei. Aus einer Evangelienhandschrift in Aachen.
43. St. Michael in Hildesheim. Grundriß. Nach Dehio und v. Bezold.
44. Hildesheim. St. Godehard. Äußeres. Nach einer Aufnahme der Neuen Photographischen Gesellschaft A.-G., Steglitz-Berlin.
45. Hildesheim. St. Michael. Inneres. Originalaufnahme der königlich Preussischen Meßbildanstalt zu Berlin.
46. Köln. St. Gereon. Krypta. Nach Photographie.
47. Portal der Marienkirche in Gelnhausen.
48. Sündenfall an der Decke von St. Michael zu Hildesheim. Originalaufnahme der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt zu Berlin.
49. Kelch von Wilten. Aus Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes von Jakob. v. Falke.
50. System des Domes zu Mainz. Nach Springer, Handbuch der Kunstgeschichte
51. Gotisches System. (Kathedrale zu Amiens.) Nach Violett-le-Duc.
52. System der Kathedrale von Nonon. Nach Springer, Handbuch der Kunstgeschichte II.
53. Frühgotisches Hörnerkapitell. Nach Vitry-Briere, Sculpt. Franç. d. M. A.
54. Paris. Notre Dame. Fassade. Nach Photographie.
55. Limburg a. L. Dom. Inneres. Nach Dehio und v. Bezold.
56. Marienreliquiar im Dome zu Aachen. Nach Springer, Handbuch der Kunstgeschichte II.
57. Inneres und äußeres System des Domes zu Reims. Nach Dehio u. v. Bezold, Kirchl. Baukunst.
58. Grundriß des Domes zu Köln. Nach Springer, Handbuch II.
59. Strabburg. Dom. Inneres. Nach Springer, Handbuch II.

Abb.

60. Gotisches Pfeilerkapitell. Nach Vitry-Briere, Sculpture Franç. d. M. A.
61. Köln. Dom. Fassade.
62. Karlsreliquiar. Bologna. Nach Hirths Formenschatz.
63. Portalskulpturen an der Kathedrale zu Reims. Nach Photographie.
64. Gotische Skulptur (Kluge Jungfrau). Gmünd. Aus Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben.
65. Straßburg Dom. Laurentius-Portal. Nach Photographie des Dom-bauamts zu Straßburg.
66. Dinkelsbühl. Georgskirche. Inneres. Nach Lübke-Semrau II.
67. Spätgotische Monstranz. Nach Knackfuß, Kunstgeschichte.
68. Tilmann Riemenschneider: Heiliger Blutaltar. Rotenburg o. T.
69. Martin Schongauer: Trüchtele Jungfrau. Nach Max Lehrs.

Als Band II des vorliegenden Buches erschien von Dr. E. Cohn-Wiener:

**Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst von der Renaissance bis zur Gegenwart**

3. Aufl. Mit 42 Abbild. (Auo Bd. 318). Kart. M. 2.80, geb. M. 3.50

**Elementargeseze der bildenden Kunst**

Grundlagen einer praktischen Ästhetik von Prof. Dr. Hans Cornelius. 3., verm. Aufl. Mit 245 Abb. im Text u. 13 Tafeln. Geh. M. 16.—, geb. M. 20.—

„Wir haben hier zum ersten Male eine zusammenfassende, an zahlreichen einfachen Beispielen erläuterte Darstellung der wesentlichsten Bedingungen, von denen namentlich die plastische Gestaltung in Architektur, Plastik u. Kunstgewerbe abhängt.“ (Zeitschr. f. Ästhetik.)

## Die bildenden Künste

Ihre Eigenart und ihr Zusammenhang.

Vorlesung von Prof. Dr. Karl Doehlemann. Geheftet M. —.80

„Eine tiefgründige Besprechung der bildenden Künste — Malerei, Plastik und Architektur umfassend — in durchweg anregender Form. Die Fachwelt, wie die gebildeten Stände werden die Schrift mit hoher Befriedigung aufnehmen.“ (Wiener Bauindustrie-Ztg.)

**Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten**

Von Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Schmarsow. Kart. M. 2.80

„Schmarsow entwickelt seine Anschauung über das Verhältnis der Künste zueinander, um zu zeigen, wie jede einzelne einer besonderen Seite der menschlichen Organisation entspreche, wie darum auch alle Künste eng miteinander verknüpft sind, da alle von einem Organismus ausstrahlen.“ (Deutsche Literaturzeitung.)

**Grundbegriffe der Kunstwissenschaft**

Am Übergang v. Altertum z. Mittelalter krit. erört. u. i. systemat. Zusammenh. dargest. v. Geh. Hofrat Prof. Dr. A. Schmarsow. Geh. M. 9.—, geb. M. 15.—

„Schmarsows Werk gehört zu denjenigen Arbeiten, die für jeden, der zu den allgemeinen Fragen der Ästhetik und Kunstwissenschaft Stellung nehmen will, unentbehrlich sind.“ (Vierteljahrsschrift für wissenschaftl. Philosophie.)

## Psychologie der Kunst

Darstellung ihrer Grundzüge. Von Dr. R. Müller-Freienfels. 2 Bde. I: Die Psychologie des Kunstgenießens u. Kunstschaffens. II: Die Formen des Kunstwerks und der Psychologie der Bewertung. 2. Aufl. in Vorbereitung.

„Was diesem Werke Anerkennung erworben hat, ist z. T. der Umstand, daß es zu den seltenen wissenschaftlichen Büchern gehört, die auch ästhetischen Wert besitzen, aus denen eine Persönlichkeit spricht, die über eine ungewöhnl. Gabe der Synthese verfügt.“ (Ztschr. f. Ästhet.)

## Die Natur in der Kunst

Stud. eines Naturforschers z. Geschichte d. Malerei. Von Prof. Dr. F. Rosen. Mit 120 Abb. nach Zeichn. v. E. Süß u. Photographien d. Verf. Geb. M. 12.—

„... Botanik und Kunstgeschichte — zwei Disziplinen, die einander fremd gegenüberzu stehen scheinen. Und doch, wieviel neuen Stoff ergibt dieses doppelte Studium! Zum Genuß des anregenden Buches tragen auch die vielen Abbildungen bei.“ (Kunstchronik.)

Auf sämtl. Preise Steuerzuschlag d. Verlags (120%, Abänder. vorbehalten) u. teilweise d. Buchs.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

# Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert

Von Prof. Dr. R. Hamann. Mit 57 ganzseit. u. 200 halbseit. Abb. M. 15.—

„S. hat eine ausgezeichnete Darstellung des Entwicklungsganges der Malerei während des letzten Jahrhunderts gegeben. Meines Wissens gibt es in der ganzen modernen Kunstgeschichte keine annähernd so vortreffliche Darstellung des Wesens der Malerei seit 1860 bis zum Einbruch des Naturalismus, als sie S. im 6. Kap. seines Werkes gibt. Es ist ein Genuß, sich der meisterhaften Behandlung dieser Epoche ruhig hinzugeben.“ (Preuß. Jahrb.)

„Das Buch ist besonders wertvoll durch die schlagende Charakteristik der führenden Künstler und Richtungen und durch die ausgezeichneten, feinfühligsten Analysen und künstlerischen Würdigungen der Hauptwerke, namentlich auch nach der Seite des Farbigen, der Farbenwerte.“ (Vergangenheit und Gegenwart.)

## Der Landschaftsmaler Joh. Alexander Thiele

u. seine sächsischen Prospekte. Von Landgerichtsrat Dr. M. Stübel. Text mit 15 Abb. u. 30 Lichtdrucktaf. In Mappe M. 20.—, in Leinwandmappe M. 24.—

Thieles Einfluß hat sich bis auf Richter und dessen Schule erstreckt. Seine Radierungen sind die ersten künstl. deutschen Landschaftsblätter des 18. Jahrh. Das Buch beschäftigt sich mit Thieles Leben und Werken vom kunst- und kulturgeschichtl. Standpunkt aus. Im 2. Teil sind auf 30 Lichtdrucktafeln sächsische Prospekte wiedergegeben und ausführlich beschrieben.

## Untersuchungen zur Geschichte der Architektur und Plastik des

frühen Mittelalters. Von Priv.-Doz. Dr. G. Weise. Mit 22 Abb. im Text und 9 Abb. auf 5 Tafeln. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.—

„Man gewinnt beim Durchlesen des Buches den beruhigenden Eindruck, daß es sich um mehr handelt als um mühsam ermittelte geistreiche Hypothesen, die nur so lange Bestand haben, als ein neuer Fund sie umwirft. Für d. allgem. Kunstgeschichte bedeutet die ergebnisreiche Schritt einen erfreulichen Gewinn.“ (Zeitschr. d. Ver. f. hess. Gesch. u. Landesl.)

## Der Städtebau nach seinen

künstlerischen Grundsätzen. Von Camillo Sitte. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien. 4. Aufl. Mit 1 Heliogravüre, 114 Illustr. u. Detailplän. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.40

## Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti

Eine kritische Darstellung als Beitrag zur Grundleg. der Kunstwissenschaft.

Von Dr. W. Flemming. Geh. M. 4.—, geb. M. 5.—

Muß Galilei der Begründer der modernen Naturwissenschaft genannt werden, so darf sein etwas älterer Zeitgenosse L. B. Alberti der Vater der modernen Kunstwissenschaft heißen. Bedeutungsvoller noch als seine Einzelergebnisse ist seine Methode. Diese herauszuarbeiten, ihre Fruchtbarkeit zu erweisen und also den Weg des Florentiners weiterzuschreiten ist das Ziel dieser Darstellung.

## Die Renaissance in Florenz und Rom

V. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. R. Brandi. 5. Aufl. Geh. M. 12.—, geb. M. 14.—

„Anmutiger und lebensvoller als in diesem Buche könnte das Wiedererwachen der Geister aus den erstarrten Formen des Mittelalters zu einer zweiten Jugend, ihr unwiderstehlicher Zauber, ihre unvergängliche Schönheit schwerlich dargestellt werden.“ (Dtische Rundsch.)

Auf sämtl. Preise Steuerzuschlag d. Verlags (120%, Abänder. vorbeh.) u. teilweise d. Buchs.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

## Die Entwicklungsphasen der

neueren Baukunst. Von Prof. Dr. Paul Frankl. Mit 74 Abbildungen. Geh. M. 6.—, geb. . . . . M. 8.40

„Dem Verf. gebührt das Verdienst, einen äußerst klaren Einblick in den inneren Zusammenhang der architektonischen Schöpfungen gewährt und mit seinen Ausführungen den Schlüssel zur vergangenen Entwicklung der Architektur wie für das Verständnis des lebendigen Schaffens der Gegenwart geboten zu haben.“ (Deutsche Literaturzeitg.)

## Mathematik und Architektur.

Von Prof. Dr. Karl Doehlemann. Mit Abbildungen. Kart. . . . . M. 2.—

## Mathematik und Malerei.

Von Oberlehrer Dr. G. Wolff. Mit 18 Fig. und 35 Abb. i. Text u. auf 4 Taf. Kart. M. 2.—

# Leubners kleine Fachwörterbücher

geben rasch und zuverlässig Auskunft auf jedem Spezialgebiete und lassen sich je nach den Interessen und den Mitteln des Einzelnen nach und nach zu einer Enzyklopädie aller Wissenszweige erweitern.

„Mit diesen kleinen Fachwörterbüchern hat der Verlag Leubner wieder einen sehr glücklichen Griff getan. Sie ersetzen tatsächlich für ihre Sondergebiete ein Konversationslexikon und werden gewiß großen Anklang finden.“ (Deutsche Warte.)

„Die Erklärungen sind sachlich zutreffend und so kurz als möglich gegeben, das Sprachliche ist gründlich erfaßt, das Wesentliche berücksichtigt. Die Bücher sind eine glückliche Ergänzung der Bände „Aus Natur und Geisteswelt“ des gleichen Verlags. Selbstverständlich ist dem neuesten Stande der Wissenschaft Rechnung getragen.“ (Sächsische Schulzeitung.)

Bisher erschienen:

- Philosophisches Wörterbuch** von Studentrat Dr. P. Thormeyer. 3. Aufl. (Bd. 4.) Geb. M. 4.—
- Psychologisches Wörterbuch** von Privatdozent Dr. J. Giese. Mit 60 Fig. (Bd. 7.) Geb. M. 3.20
- Wörterbuch zur deutschen Literatur** von Studentrat Dr. H. Köhl. (Bd. 14.) Geb. M. 3.60
- Musikalisches Wörterbuch** von Prof. Dr. H. J. Moser. (Bd. 12.) Geb. M. 3.20
- \***Kunstgeschichtliches Wörterbuch** von Dr. H. Vollmer. (Bd. 16.)
- Physikalisches Wörterbuch** von Prof. Dr. G. Berndt. Mit 81 Fig. (Bd. 5.) Geb. M. 3.60
- Chemisches Wörterbuch** von Prof. Dr. H. Remb. Mit 15 Abb. u. 5 Tabellen. (Bd. 10/11.) Geb. M. 8.60, in Halbleinen M. 10.60
- \***Astronomisches Wörterbuch** von Dr. J. Weber. (Bd. 13.)
- \***Geologisch-mineralogisches Wörterbuch** von Dr. L. W. Schmidt. 2. Aufl. Mit zahlr. Abb. (Bd. 6.)
- Geographisches Wörterbuch** von Prof. Dr. O. Kende. Allgem. Erdkunde. Mit 81 Abb. (Bd. 8.) Geb. M. 4.60
- Zoologisches Wörterbuch** von Direktor Dr. Th. Knottnerus-Meyer. (Bd. 2.) Geb. M. 4.—
- Botanisches Wörterbuch** von Prof. Dr. O. Gerke. Mit 103 Abb. (Bd. 1.) Geb. M. 4.—
- Wörterbuch der Warenkunde** von Prof. Dr. M. Pietsch. (Bd. 3.) Geb. M. 4.60
- Handelswörterbuch** von Handelschuldirektor Dr. V. Sittel und Justizrat Dr. M. Strauß. Zugleich fünfsprachiges Wörterbuch, zusammengestellt von V. Armhaus, verpfl. Dolmetscher. (Bd. 9.) Geb. M. 4.60
- \***Sportwörterbuch**. Unter Mitwirkung zahlreicher Sportsleute herausgegeben von Dr. H. B. Müller, Vorsitzender des Leipziger Sportclubs.

\* [in Vorbereitung bzw. unter der Presse 1925]

## Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus

Von Prof. Dr. R. Hamann. Mit 362 Abb. u. 10 mehrfarb. Tafeln. Geh. M. 28.-, in Buchramleinen mit Golddruck M. 36.-, in Halbleder geb. M. 45.-

In dieser neuen Darstellung erscheint grundlegend für das Verständnis der Kunst des 19. Jahrhunderts die Entwicklung des Naturgefühls, einer dem Malerischen fernstehenden, auf einer durch und durch menschlichen Teilnahme an der Natur beruhenden Versenkung in alles Lebendige um uns. So wird die deutsche Malerei von dem Entstehen des Naturgefühls im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert verfolgt, bis zuletzt die künstlerische Sprache als Ausdruck des Künstlers mehr und mehr eine Eigenbedeutung gewinnt und den der Natur abgesehenen Oberflächenreizen des Impressionismus die in Farbe und Form von der Natur unabhängigen Konstruktionen des Kubismus folgen.

## Ludwig Richter und Goethe

Von Oberstudiendirektor Dr. Breuer. Mit zahlreichen Abbildungen. (Erscheint Weihnachten 1925.)

Das Buch - mit mehr als 50 Abbildungen ausgestattet - zeigt Ludwig Richter als Menschen und Künstler von einer neuen Seite: in seinem Verhältnis zur Persönlichkeit Goethes. Der Meister idyllischer Bildkunst steht vor uns als ein sehr eigenartiger und humorvoller Umdeuter eines dämonischen Dichters.

## Die deutsche Lyrik seit Herder

Von Prof. Dr. E. Ermatinger. 2. Aufl. Band I: Von Herder bis Goethe  
Band II: Die Romantik. Band III: Vom Realismus bis zur Gegenwart  
Jeder Band geh. M. 7.-, geb. M. 9.-

„Ein tief empfindender, mit unbeeinträchtigtem Feingefühl begabeter, künstlerischer Geist hat hier eine verehrungswürdige Tat geleistet; es ist in unmittelbarer Gegenwart der Darten der deutschen Lyrik aus seinem ureigenen Wesen errichtet und zur Schau gestellt.“

(Ostdeutsche Monatsch. f. Kunst u. Geistesleben.)

## Teubners Handbuch d. Staats- u. Wirtschaftskunde

Abt. I: Staatskunde. (3 Bde.) Bd. I 3 Hefte, Bd. II 4 Hefte, Bd. III 1 Hest. Abt. II: Wirtschaftskunde. (2 Bde.) Bd. I 5 Hefte, Bd. II 6 Hefte  
Jedes Hest auch einzeln käuflich. — Verzeichnis kostenlos v. Verlag, Leipzig, Poststr. 3, erhältlich.

Das Handbuch will das Bedürfnis befriedigen nach einer auch dem Laien zugänglichen Einführung in Werden, Wesen und heutige Gestaltung des Staates, wie die Darstellungsbedingungen und Organisationsformen unseres Wirtschaftslebens.

## Deutschland in den weltgeschichtlichen Wandlungen des letzten Jahrhunderts

V. Prof. Dr. J. Schabel. M. 16 Bild. i. Kupfertiefdr. Geh. M. 7.-, geb. M. 9.-

Eine lebendig und fesselnd geschriebene Darstellung der deutschen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, in den Zusammenhang des weltgeschichtlichen Verlaufs gestellt, gesehen von einem Deutschen mit warmem Herzen für sein Volk, aber auch mit unbefangener klarem Auge für Schwächen und Fehler, mit sicherem Gefühl für das, was für immer vergangen, und das, was aus der Vergangenheit lebendig und wirksam geblieben ist und bleiben wird.

## Die antike Kultur

in ihren Hauptzügen dargest. v. Oberst.-Dir. Prof. Dr. J. Poland, Dir. Dr. E. Reisinger u. Oberst.-Dir. Prof. Dr. R. Wagner. 2. Aufl. Mit 130 Abb. im Text, 6 ein- u. mehrfarb. Tafeln u. 2 Plänen. In Leinwand geb. M. 12.-

Bietet ein Gesamtbild der Antike als der sich in überreicher Entfaltung ausbreitenden Lebensgestaltung griechisch-römischen Geistes in Staat und Wirtschaft, in Wissenschaft und Kunst, Philosophie und Religion, Leben und Treiben.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

# Künstlerischer Wandschmuck für Haus und Schule

## Teubners Künstlersteinzeichnungen

Wohlfelle farbige Originalwerke erster deutscher Künstler fürs deutsche Haus Die Sammlung enthält jetzt über 200 Bilder in den Größen 100×70 cm (M. 10.-), 75×55 cm (M. 9.-), 103×41 cm bzw. 93×41 cm (M. 6.-), 60×50 cm (M. 8.-), 55×42 cm (M. 6.-), 41×30 cm (M. 4.-). Geschmackvolle Rahmung aus eigener Werkstatt.

## Neu: Kleine Kunstblätter

24×18 cm je M. 1.-. Liebermann, Im Park. Prentzel, Am Wehr. Becker, Unter der alten Kastanie und Weihnachtabend. Treuter, Bei Mondenschein. Weber, Apfelblüte. Herrmann, Blumenmarkt in Holland.

## Schattenbilder

**R. W. Diefenbach** „Per aspera ad astra“. Album, die 34 Teils. des vollst. Wandstrieifes fortlaufend bindend. (20 $\frac{1}{2}$ ×25 cm) M. 15.-. Teilsbilder als Wandstrieife (80×42 cm) je M. 5.-, (95×18 cm) je M. 1.25, auch gerahmt in versch. Ausführ. erhältlich.

„Göttliche Jugend“. 2 Mappen, mit je 20 Blatt (34×25 $\frac{1}{2}$  cm) je M. 7.50. Einzelbilder je M. -.60, auch gerahmt in versch. Ausführ. erhältlich.

**Kindermusik**. 12 Blätter (34×25 $\frac{1}{2}$  cm) in Mappe M. 6.-, Einzelblatt M. -.60.

**Serda Luise Schmidts Schattenzeichnungen** (20×15 cm) je M. -.50. Auch gerahmt in verschiedener Ausführung erhältlich. Blumenoratel. Reifenspiel. Der Besuch. Der Liebesbrief. Ein Frühlingsstrauch. Die Freunde. Der Brief an „Ihn“. Annäherungsversuch. Am Spinett. Beim Wein. Ein Mädchen. Der Geburtstag.

## Friese zur Ausschmückung von Kinderzimmern

Neu: „Die Wanderfahrt der drei Wichtelmännchen.“ Zwei farbige Wandstrieife von M. Ritter. 1. Abschied - Kurze Raft. 2. Hochzeit - Lanz. Jeder Fries mit 2 Bildern (103×41 cm) M. 6.-

Serner sind erschienen Herrmann: „Aschenbrödel“ u. „Kottäppchen“; Bauernjeind: „Der gestiefelste Kater“ u. „Die sieben Schwaben“; Rehm-Victor: „Schlaraffenleben“, „Schlaraffenland“ „Englein 3. Wacht“ u. „Englein 3. Hut“ (103×41 cm, je M. 6.-); Driit: „Hänsel und Gretel“ u. „Kübezahl“ (75×55 cm je M. 9.-)

## Rudolf Schäfers Bilder nach der Heiligen Schrift

Der barmherzige Samariter, Jesus der Kinderfreund, Das Abendmahl, Hochzeit zu Kana, Weihnachten, Die Bergpredigt (75×55 bzw. 60×50 cm). M. 9.- bzw. M. 8.-. Diese 6 Blätter in Format **Biblische Bilder** in Mappe M. 4.50, als Einzelblatt je M. -.75

## Karl Bauers Federzeichnungen

Charakterköpfe zur deutschen Geschichte. Mappe, 32 Bl. (36×28 cm) M. 5.-  
12 Bl. M. 2.-

Aus Deutschlands großer Zeit 1813. In Mappe, 16 Bl. (36×28 cm) M. 2.50  
Führer und Helden im Weltkrieg. Einzelne Blätter (36×28 cm) M. -.50  
2 Mappen, enthaltend je 12 Blätter, je M. 1.-

## Teubners Künstlerpostkarten

Jede Karte M. -.10, Reihe von 12 Karten in Umschlag M. 1.-.

Jede Karte unter Glas mit schwarzer Einfassung und Schnur edig oder oval, teilweise auch in feinen Holzrähmchen edig oder oval. Ausführliches Verzeichnis vom Verlag in Leipzig. Ausführlicher Wandschmuckkatalog mit etwa 200 Abb. für M. -.75 und 10 Pf  
Porto vom Verlag, Leipzig, Poststraße 3, erhältlich.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



I-301565



Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000295929