Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 23 (1936)
Heft: 3

Artikel: Wilhelm Pinder : "Die Kunst der deutschen Kaiserzeit"
Autor: Meyer, Peter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-19903

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

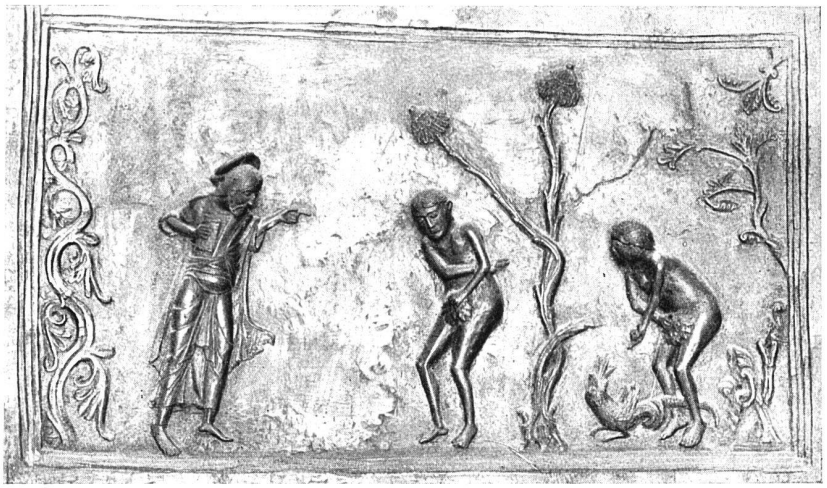
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Hildesheim, Bronzetüren
1015 gegossen für St. Michael, 1035 an den Dom versetzt; jeder Flügel aus einem Stück gegossen, 4,72 × 1,15 m gross.
(Foto Kunstgesch. Seminar, Marburg.)



Adam und Eva nach dem Sündenfall

Wilhelm Pinder: «Die Kunst der deutschen Kaiserzeit» [1]

Vorbemerkung

1935 wurde Professor Wilhelm Pinder von München auf den prominentesten deutschen Lehrstuhl für Kunstgeschichte nach Berlin berufen, vielleicht unmittelbar auf Grund seines neuen Buches über «Die Kunst der deutschen Kaiserzeit». Jedenfalls dürfen seine Werke als repräsentativ für den derzeitigen Stand der offiziellen Kunsthistorie in Deutschland gelten. Daraus ergibt sich für uns, die wir nun einmal zum deutschen Sprachgebiet gehören, so dass das Buch zweifellos auch in der Schweiz gelesen wird, die Notwendigkeit, den eigenen Standpunkt abzugrenzen, da Schweigen als Zustimmung missverstanden würde.

Inzwischen ist eine ausführliche Besprechung dieses Buches von Dr. Samuel Guyer in Nr. 183 der Neuen Zürcher Zeitung vom 2. Februar 1936 erschienen. Wir freuen uns, dass sie sich im wesentlichen mit unserer Auffassung deckt. *(p. m.)*

I.

Pinders Buch ist zweifellos eines der aufschlussreichsten Kulturdokumente aus dem neuen Deutschland. Pinder ist ein Gelehrter von grossem Wissen um die Tatsachen der Kunstentwicklung — von zu grossem Wissen, als dass es nicht seinem weissglühenden Patriotismus manchmal in die Quere käme. Wo immer möglich, interpretiert er die mittelalterliche Kunstgeschichte zugunsten Deutschlands, aber er ist als Gelehrter Charakter genug, um den französischen Vorrang da anzuerkennen, wo er sich durch keine Interpretation verschleiern lässt. Und dieses im Kampf verschlungene Ringerpaar, Gelehrter und Patriot, hat sich noch obendrein – wohl oder übel gemeinsam — einer gemeinsamen Gefahr zu erwehren: nämlich jener umfassenden Halbbildung von Schwarmgeistern wie Rosenberg, Schultze-Naumburg usw., die mit plumpen Händen nicht nur die wissenschaftliche Redlichkeit preisgeben, sondern zugleich die dem einsichtigeren Patrioten heilige Tradition Deutschlands. Natürlich werden diese Parteigrössen mit keinem Wort genannt, aber — nur dem Eingeweihten sichtbar — strotzt Pinders Buch von Polemik zwischen den Zeilen, so wenn er die Verdienste Karls des Grossen hervorhebt, ohne den es kein Reich und also auch keine sächsischen und salischen Kaiser gegeben hätte, oder wenn er die primitive These Schultze-Naumburgs zurückweist, dass jede Menschendarstellung das «rassische Wunschbild» ihres Schöpfers enthalten müsse, womit die ganze mittelalterliche Plastik und Buchmalerei unter den Begriff des «Kulturbolschewismus» und «Rassenverfalls» fiele. Dieser Kampf gegen die in Deutschland herrschenden Mächte der geistigen Finsternis ist Pinder sehr hoch anzurechnen und muss in die Waagschale gelegt werden, wenn die Grenze zwischen Objektivität und Patriotismus gelegentlich weiter zugunsten des letzteren verschoben ist, als wir es von unserm schweizerischen Standpunkt aus verantworten könnten. Das Buch ist in einem expressionistisch erregten, oft fast beschwörenden Stil geschrieben, und wenn sein Verfasser darin der nationalsozialistischen Ideologie bis an die Grenze des ihm Erträglichen folgt (das nicht selten schon jenseits der Grenze des uns Erträglichen liegt), so fragt sich der Leser, ob hier um den Preis solcher Konzessionen zu retten versucht wird, was an intellektueller Ehrlichkeit noch zu retten ist. Hinter dem frenetischen Glauben an Deutschlands Grösse glaubt man etwas wie Panikstimmung zu fühlen: vielleicht ein Bewusstsein von der Mitschuld, die Intellektuelle von der Art Pinders an der heutigen Lage des deutschen Geistes tragen.

II. Romanische Plastik.

Hervorragend gut ist das Buch in allen Teilen, die die Plastik betreffen. Besser ist die seltsame Verschränkung der Fronten in der frühmittelalterlichen Plastik nie gekennzeichnet worden (obschon sie schon vor Pinder gesehen wurde) als in den Abschnitten, aus denen die

[1] *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit* bis zum Ende der staufischen Klassik. Geschichtliche Betrachtungen über Wesen und Werden deutscher Formen von Wilhelm Pinder. 412 Seiten, 25×17,5 cm, 184 Abb. E. A. Seemann, Verlag, Leipzig 1935. Preis Fr. 30.—.

Maria der Verkündigung, am Westportal der Kathedrale von Reims

Der heilige Stephan vom Südportal der Kathedrale von Chartres

Engel von einer Verkündigungsgruppe Reimser Meister, Holz, im Louvre, Paris

Madonna des Bischofs Imad, 1051—1067
Holz, 112 cm hoch, ehemals mit Goldblech überzogen
Paderborn, Diözesanmuseum. Foto Kunstgesch. Seminar, Marburg

«Jeder Schritt in der Zeit vorwärts bedeutet dieses Mal einen Verlust an Lebendigkeit und einen Gewinn plastischer Festigkeit und Haltung» (Pinder). Das ist sehr richtig, und es gilt auch für die Architektur, wo es Pinder nicht sehen will.

folgenden Zitate stammen. Das Malerisch-Aufgelöste, ein Zeichen «später» Entwicklung, wird zum Merkmal der Anfangssituation, von der aus das Primitive, Ursprüngliche erst wieder gefunden werden muss:

«Das ottonische Schaffen mit plastischen Mitteln ist zugleich noch nicht plastisch und noch malerisch. Noch malerisch ist diese Kunst in Metall, Stein, Holz, weil hier der letzte Schein der untergehenden alten Welt noch nachleuchtet. Die Spätantike, in die das Karolingische sich hatte einbauen müssen, war nicht mehr plastisch. Die ottonische Kunst war schon architektonisch, aber noch-nicht-einmal plastisch, und dennoch, von jener her, noch malerisch» — «sie ist noch-nicht archaisch.» Von den Reliefs der Hildesheimer Domtüren (Abbildung Seite 87):

«Wir spüren die spätantike Bildhaftigkeit, den Raumillusionismus. Die Figur scheint schräg in die Fläche gesteckt, unten in sie eintauchend, oben schon ins Freie, hier noch ins Leere stossend.» «Wir empfinden durchweg, dass die Grundlinie der Gestalten nicht ihre Standlinie ist, die Reliefläche nicht als Fläche gemeint, dass sie nicht nur Gebärdenfeld, sondern auch noch in sich selber schwimmender Bildraum ist. Das ehemals blanke Metall wirkt nicht als undurchdringlich harte Platte, vor der die Gestalten stünden, sondern sein Schimmer vertritt noch einen Raum, in dem jene befangen und gefangen sind. Daher fehlt der Gleichlauf von Gestalt und Fläche, das rechtwinklige Verhältnis, das uns heute so selbstverständlich scheint. Erst spätere, weit derbere und einfachere Werke werden es wieder besitzen.»

III. Gotische Plastik.

Sehr schön wird auch der Unterschied zwischen der deutschen und der französischen Plastik des Mittelalters herausgearbeitet.

«Die französische Plastik stammt von gotischen Kathedralen, insbesondere von Aussenbauten, sie ist Architektur — und Freiluftplastik. Die deutsche stammt von Einzelfiguren in Innenräumen nichtgotischer Kirchen, die nicht einmal Fassaden besitzen.» «Das ist eine gänzlich grundverschiedene Bedingung: Einzelgestalt gegen Serie, Innenraumplastik gegen Freiluftplastik, Figuren, in deren Ahnenreihe die Säule völlig fehlt, gegen solche, die geradezu fast Säulen gewesen, die gleichsam angemenschlichte Säulen sind — architekturunabhängige gegen architekturabhängige Figur.» «In Frankreich steht der architekturbedingte lebensgrosse Maßstab der Gewändestatuen am Anfange. Damit das Klassische erreicht werde, muss die allzustark bindende Macht des Baulichen gelockert werden. Umgekehrt steht in Deutschland, oft wenigstens, kleines Format am Anfange. Damit das Klassische erreicht werde, muss das Kleine gross, das Gerätehafte lebendig, das Flächenhafte körperhaft gemacht werden.»

«Die französische Gestalt ist üblicherweise nur ein Teil, der wie eine einzelne Harfensaite nur durch die Querverbin-

«Törichte Jungfrau», Strassburg

Idealfigur des Wilhelm von Kamburg im Westchor des Doms zu Naumburg

«Kluge Jungfrau», Strassburg

dung zu den Nachbarn lebt, in sich selber so blicklos fast wie eine Säule. Ihr Stil, ihre Geschlossenheit verbietet geradezu den Durchbruch des Inneren, das Sichtbarwerden des Unsichtbaren im weiten Blick.» — —

«Noch immer gibt es sonderbarerweise kaum eine kunstgeschichtliche Darstellung, die den scharfen und grundsätzlichen Unterschied des Deutschen von dem Französischen in dem ursächlichen Zusammenhange mit der Baukunst anerkennte. Immer siegt hier noch die allgemeine Stilgeschichte über die Völkergeschichte.» «Immer sieht man die gotische Plastik als Einheit, denkt plötzlich die deutsche in die französische Entwicklung hinein, denkt diese zu ihrer Vorstufe um, was sie ja gar nicht ist — —.»

«Die deutsche Kunst, in allem weniger festgelegt, weniger einseitig, weniger folgerichtig schreitend als die französische, gelangt gerade dadurch stärker in die Nähe der Antike. Schon im Magdeburger Reiter, dann vor allem in Naumburg, wird sie einen Grad von Schwere und echter Statuarik finden, den Frankreich nicht kennt und offenbar nicht will.»

«Die Herkunft der französischen «Statue» aus der Säule bestimmt nicht nur die Gestalt, sondern auch den Gehalt. Sie zieht eine feste Grenze, die das unbezweifelbare, stets bewährte stilistische Feingefühl des Franzosen nie überschritten hätte. Die Herkunft aus der Säule legt die Grenze des Ausdrucks vor alle jene Gebiete, die ein allzu persönliches Seelenleben erfüllt.»

Das ist gut gesagt und vortrefflich beobachtet, nur überlegt sich der Leser, wie dieser gleiche Tatbestand wohl interpretiert würde, wenn die Rollen anders verteilt wären? Ist es nicht doch wohl ein Missverständnis, die französischen Figuren «seelenlos» zu nennen, weil sich ihre Seele nicht handgreiflich und ad spectatores appellierend aus ihren Augen herauslehnt? Die französischen Figuren haben, wie Pinder selbst sieht, ihre bestimmte architektonische Aufgabe, sozusagen ihre funktionelle Pflicht, und deshalb keine Musse, um sentimental zu werden; in neudeutscher Terminologie: sie stellen ihre liberalistische Privatseele zugunsten der Gemeinschaft zurück. Gerade aus dem Mangel einer solchen Aufgabe, aus ihrer relativen «Heimatlosigkeit» liesse sich für die deutschen Figuren die Notwendigkeit ableiten, ihren Halt im Naturalismus und im Individuell-Psychologischen zu suchen (das hier als ein Teilgebiet des Naturalismus auftritt).

Verdienstlich und nötig ist Pinders ausführliche Abrechnung mit den köhlerhaft primitiven, grob materialistisch-zoologischen Rassetheorien und der daraus abgeleiteten Meinung Schultze-Naumburgs, jede künstlerische Menschendarstellung müsste sozusagen als Züchtungsprogramm gemeint sein. (Wir zitieren die betreffenden Stellen anlässlich der Besprechung von Schultze-Naumburgs Buch «Kunst und Rasse» später.)

Sehr schön ist Pinders Charakterisierung der klassisch-ritterlichen Stauferzeit:

«Jetzt zum erstenmal kann die Menschengestalt auf unsere Selbstdarstellung befragt werden.» «Das Menschlich-Massgebliche ist nun nicht mehr ein Unübertragbares und nur Sinnbildliches, — — sondern ein verpflichtendes und übertragbares Wunschbild; nicht ein unerreichbares Symbol, sondern eine erreichbare menschliche Haltung: das Ritterliche.» «Adel ... verpflichtet auch zu körperlicher Haltung.» «Eine Schönheit auch des Körperlichen als Verpflichtung ist der Erfolg.» «Damit liefert (die adelige Lebensauffassung) die Vorbilder für eine echt statuarische Kunst.» «Eine malerische Kultur kann auch ohne Verpflichtung zu adeliger Körperhaltung bestehen. Sie schliesst sie nicht notwendig aus, aber sie fordert sie nicht. Malerei gehört zu bürgerlichen Zeitaltern wie klassische Plastik zu adeligen.»

IV. Der Begriff des Plastischen in der Architektur.

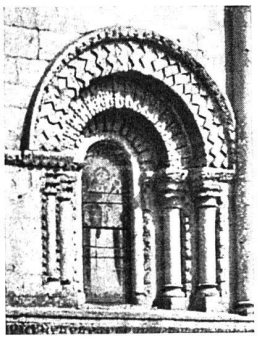
Eine sehr viel weniger glückliche Hand hat Pinder bei der Behandlung der mittelalterlichen Architektur. Er tritt ihr mit der vorgefassten Meinung von der Plastik her entgegen; auch hier müsse eine grössere «Plastizität» auf Seiten der deutschen Bauten liegen. Er verwendet diesen etwas verschwommenen Ausdruck im Sinn von «Massengruppierung», ja von «Silhouettenwirkung» — also jedenfalls rein summarisch und optisch. Hier wäre also zuerst abzuklären, was mit «plastisch» gemeint ist.

Das Wort hat einen physikalischen Sinn und bedeutet dort soviel wie deformierbar. «Plastischer Ton» ist eine Masse ohne bestimmte Form, hierin das Gegenteil von einem Krystall. Der künstlerische Sinn des Wortes ist gerade entgegengesetzt, er bezeichnet ein klargelegtes, organisiertes und beseeltes Volumen, sinnvoll gemachte, also nach irgendeiner Richtung genau festgelegte Materie. Und so fasst es ja auch Pinder selbst, wo von Figuralplastik die Rede ist. Auch wo der Bildhauer eine Bewegung gibt, ist sie im formal «ergiebigsten Augenblick» festgehalten; das setzt eine wache künstlerische Intelligenz, eine bewusste Entscheidung für eine bestimmte Formidee voraus. (Dieses Festlegen, dieser jägerscharfe Blick im Erhaschen der entscheidenden Nuance, der in jeder Kunst nötig ist, ist von Hoffmannsthal unübertrefflich formuliert worden in der Verszeile vom Dichter, der seines Weges geht, «mit den Augen der Meduse schauend».)

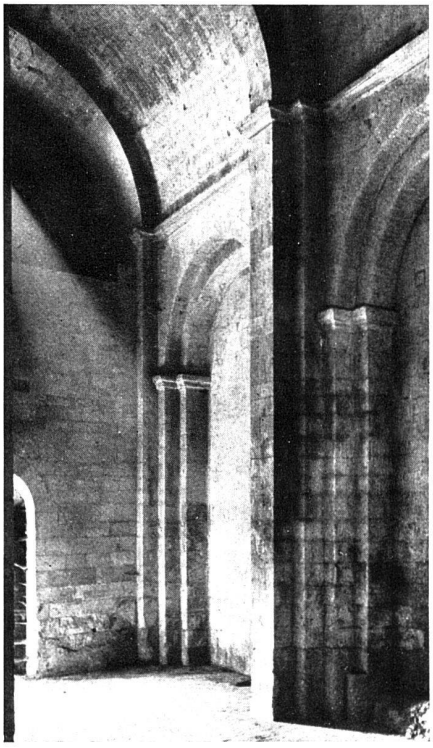
Gerade die plastische Entscheidung im Grossen fehlt aber den von Pinder so gepriesenen deutschen Kirchen mit Chören an beiden Langhausenden. Beide sind Vorder- und Rückseite zugleich — «wo soll ich mich hinwenden, ich armes Brüderlein?» – es herrscht ein unentschiedenes, diffuses, vage flutendes Raumgefühl in diesen Räumen, mehr höhlenmässig — und hierin verwandter dem byzantinischen, als dem westromanischen Stil — als plastisch. Es ist genau die gleiche Unentschiedenheit, die Pinder anlässlich der frühromanischen Reliefplastik selbst als unromanisch, als ein zu überwindendes Ueberbleibsel der Spätantike empfindet, die in der deutschen Architektur viel länger nachwirkt als in den Figuren. Auch die Mauermaterie hat nirgends Krystallstruktur, sie wird durch den unentschieden nach allen Seiten drängenden Binnenraum ausgebeult, mehr deformiert als artikuliert, und hier sieht Pinder mit Recht eine Verwandtschaft mit dem deutschen Barock, für den das gleiche gilt. Das wird mit letzter Deutlichkeit sichtbar an den in Deutschland so beliebten «Sockelumlaufportalen», wo massenhaft übereinandergeschichtete, kolossalische Sockelprofile von der Portalöffnung gewissermassen in die Höhe gestaucht werden. Das Portal vermag keine eigenen Formen auszuscheiden, es ist nicht artikuliert, die Mauer gliedert sich nicht in jene Abstufungen und Säulen, mit denen die plastisch unvergleichlich wachere, formbereite Mauer des westromanischen Stils und der daraus erwachsenden Gotik auf jede Durchbrechung antwortet. Demgegenüber erscheint die Mauermaterie des ostromanischen Stils formträge, zähbeweglich, zugleich bleischwer und kraftlos — also in allem das Gegenteil von plastisch geformt.

Zu den fassadenlosen, doppelchörigen deutschen Bauten mit dem Eingang in der Langhausflanke gibt es in Frankreich freilich keine Parallelen. Dafür weisen die französischen Umgangschöre und besonders die Ostseite der auvergnatischen Kirchen einen Reichtum der Massengruppierung auf, für den Deutschland keine Beispiele hat. Dass hierin eine Zentralraum-Idee enthalten, sieht auch Pinder — aber dass sie zudem so beherrscht ist, dass sie mit dem Langhaus in ein harmonisches Verhältnis kommt, würde von ihm gewiss ganz anders unterstrichen werden, wenn es sich um deutsche Bauten handelte. (Abbildungen S. 91.)

Mangel an plastischem Gefühl, bloss graphische Konturierung der Oeffnung, statt Gliederung. Die Sockelprofile verlieren den Sinn einer Schichtung auch für die horizontalen Strecken. Kryptenfenster vom Typus eines «Sockel-Umlaufportals», St. Peter zu Fritzlar (Reg.-Bez. Cassel).



Plastische Gliederung, Ausscheidung körperlich umrissener Formen zur Rahmung des Fensters. St. Hilaire zu Melle (Dept. Deux-Sèvres).



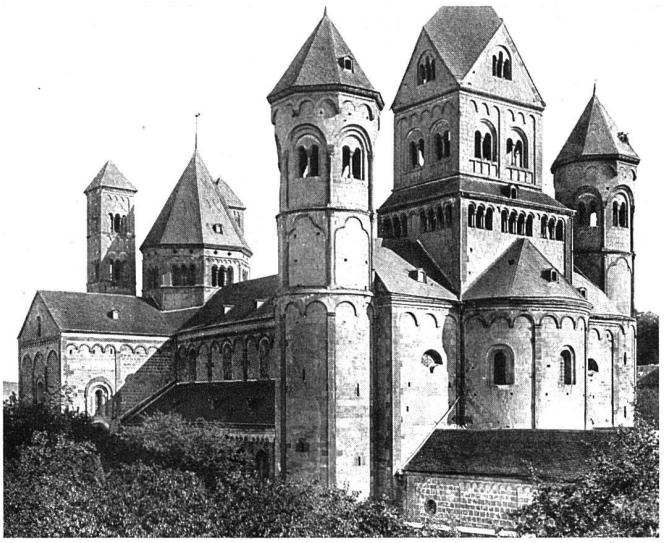
(St. Gabriel, Bouches du Rhône)

Plastische Durchgliederung der Mauer von grösster Konsequenz. Ohne Parallelen in Deutschland

Fassen wir also «Plastizität» strenger, so dass auch die Durcharbeitung, die Durchformung der Mauermaterie im einzelnen darin enthalten ist, wie beim Bildhauer die

Maria Laach, um 1150
(Foto Staatliche Bildstelle, Berlin)
vorn rechts der Westchor, hinten links der Ostchor

Sehr schöne Massengruppierung im Ganzen, aber keinerlei plastische Gliederung der einzelnen Mauerkörper. Statt Gliederung lediglich Dekoration durch flache, in reichem Relief sozusagen aufgezeichnete Blenden und Bogenfriese.



Saint-Nectaire (Dep. Puy-de-Dôme)

Ein Glied der auvergnatischen Bautenfamilie. «Keine abendländliche Baukunst steht bekanntlich so wenig wie die deutsche auf dem Grundgedanken des einfach am Boden liegenden Rechtecks. Keine ist von Natur aus so stark auf das Zentralisieren ausgegangen.» (Pinder S. 190.) — ?

Aber sind diese Chöre mit Chorumgang und Kapellenkranz nicht das Reifste, was sich an Zentralbauidee denken lässt, noch dazu in vollkommen glücklicher Verbindung mit einem Langhaus? Dieses Schema ist, soviel sich erkennen lässt aus äusserst spärlichen spätantiken Anregungen, an den grossen Pilgerkirchen, vorzugsweise des Südwestens, entwickelt werden. (St. Martin zu Tours zwischen 997—1040, Kathedrale von Orléans, beg. nach 989, St. Rémi zu Reims, vollendet 1039, St. Martial zu Limoges, vollendet um 1063, S. Sernin zu Toulouse, beg. zwischen 1075—1080 usw.) Es wird zum herrschenden Schema selbst für kleinere Kirchen in ganz Aquitanien, und zum Ausgangspunkt der gotischen Kathedralenchöre (was Pinder selbst S. 298, 299 andeutet).

Präzise, plastische Gliederung der Mauer durch Streben und Rücksprünge von einheitlichem Maßstab.

Der Dom zu Worms
links der Westchor von 1225, rechts der ältere Ostchor

Also die gleiche räumliche Unentschiedenheit wie oben bei Maria Laach. Eingänge in den Langhausflanken. Bei viel grösserem Formenreichtum als Laach auch hier keine konsequente plastische Durchgliederung der Mauer.

Der Westchor einzeln S. 95.

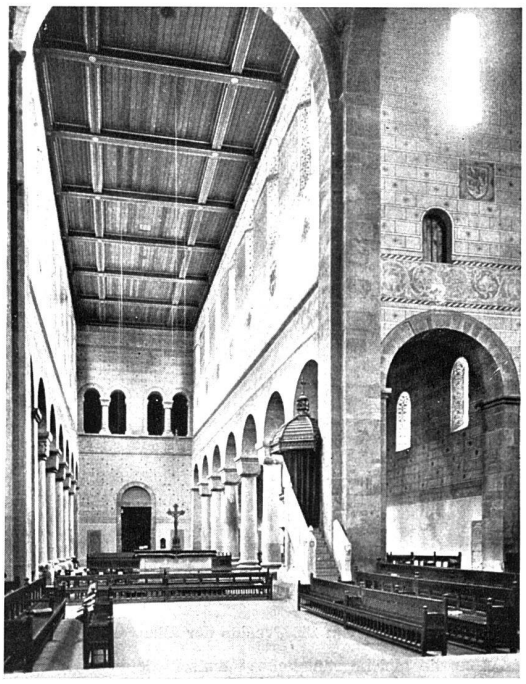
haptische Durchformung seines Steines oder der Bronze dazu gehört, und nicht nur das «Bild», so hat Frankreich einen nicht zu bestreitenden und nie eingeholten Vorsprung: Nie, oder dann unter belegbarem westlichem Einfluss, hat ein Bau des deutschen Mittelalters diese absolute Einheit des Gliederungsmaßstabs, vor allem diese Konsequenz der Abtreppung der Mauer in Tiefenschichten, die an allen Fenstern, Portalen, Pfeilern, Bogen, Strebenkanten usw. wiederkehren, wie sie selbst an den unbedeutendsten Bauten des Westens sich von selbst verstehen. Gerade das aber nenne ich Plastizität, diese Durchgliederung der Materie, die erst hiedurch materielle Wucht und Schwere und formale Aktivität bekommt, eine Durchgeistigung des Stoffes, neben der die deutschen Bauten, sobald sie überhaupt (und dann inkonsequent) gliedern, formträge und bei aller Massenentfaltung seltsam gewichtslos wirken. Der französisch-romanische Stil, und zwar nicht nur in Nordfrankreich, fordert eine klar überschaubare Durchformung der Räume und Mauerkörper, und deshalb eine genaue Entsprechung der äusseren und inneren Gliederung, wie sie in Italien und Deutschland unbekannt bleibt. Diese Entsprechung hat zur Folge, dass die Massengruppierung, etwa der auvergnatischen Chöre, auch dem Innenraum zugute kommt, während die aussen so imposanten deutschen Westwerke eine schwer überschaubare, unter sich und mit dem Langhaus nur lose zusammenhängende Vielheit von Räumen enthalten. Und was gewinnt der Innenraum zum Beispiel von Gross St. Martin in Köln von der gigantischen Attrappe des Vierungsturms? Die Frage der architektonischen «Ehrlichkeit», die Pinder peinlicherweise gegenüber der französischen Gotik aufwirft, liesse sich auch hier stellen, wenn diese Frage überhaupt einen Sinn hätte.

Man kann diese konsequente Durchgliederung «Rationalismus» nennen, darf aber nicht vergessen, dass das nichts mit banaler Vernünftelei oder Pedanterie zu tun hat, die man sich heute so gern beim Wort Rationalismus vorstellt. Es ist ein Rationalismus grossen Stils, ein leidenschaftlicher, mit Temperament und sinnlicher Anschauung gesättigter Wille, auch noch den letzten Rest an blinder, formloser Materie in scharf umrissene Formen zu fassen, ein männlicher, ja heroischer Entschluss zur menschlichen Selbstbehauptung, zu einer Wachheit des Bewusstseins, die alles Verschwommene, Rauschhaft-Ungefähre als feindlich und sozusagen als Sündenfall empfindet, weil darin diese Bewusstheit preisgegeben wird.

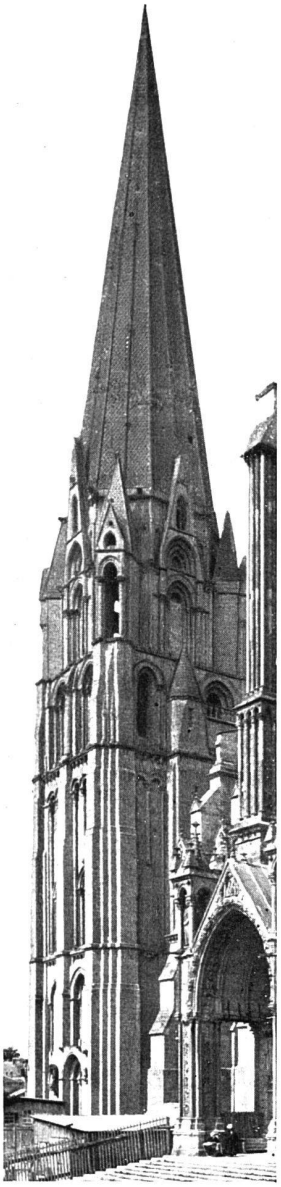
Pinder vertritt den Standpunkt, die romanische Kunst Deutschlands, die auf diese Durchformung verzichtet, sei nur «anders», keineswegs «weniger» als die Frankreichs, weil sie sich eine ganz andere Aufgabe stelle. Das ist so lange richtig, als das deutsche Mittelalter überhaupt darauf verzichtet, sich auf die westliche Gliederung einzulassen, wie es die byzantinische Architektur tut. Wenn man dann aber die westlichen Gliederungsformen übernimmt, ohne sie ihrem Sinn gemäss konsequent handhaben zu können, so ergibt sich ein durch keine Interpretation zu verschleierndes Wertgefälle. Limburg an der Lahn zum Beispiel ist eine herrliche, unvergesslich grossartige Bautengruppe — aber auf die ästhetische Folgerichtigkeit ihrer Gliederung im einzelnen hin darf man es nicht ansehen: die gotischen Formen sind übernommen, aber nicht verstanden. Und dabei wäre durchaus vorstellbar, dass der Bau unbeschadet seiner Massenwirkung mit dem gleichen Formapparat auch noch richtig durchgegliedert wäre — und das wäre doch sicher «mehr» und nicht nur «anders»?

Es ist unfruchtbar, dieses Anti-Intellektuelle, id est Ahistorische als Kernstück und Verdienst der deutschen Kunst hinzustellen, nachdem sich diese selbst bemühte, es zu überwinden. Es ist freilich an sich weder gut noch böse, wie auch die Kindheitsform eines Individuums ausserhalb einer solchen Wertung steht, ja diese primitiven Zustände sind sogar höchst ehrwürdig und vielleicht beneidenswert. Aber wenn eine Kunst in dieser Entwicklungsphase verharrt, während andere — vielleicht unter empfindlichen Opfern — zu differenzierteren Zuständen fortschreiten, so wird «Primitivität» zu «Zurückgebliebenheit».

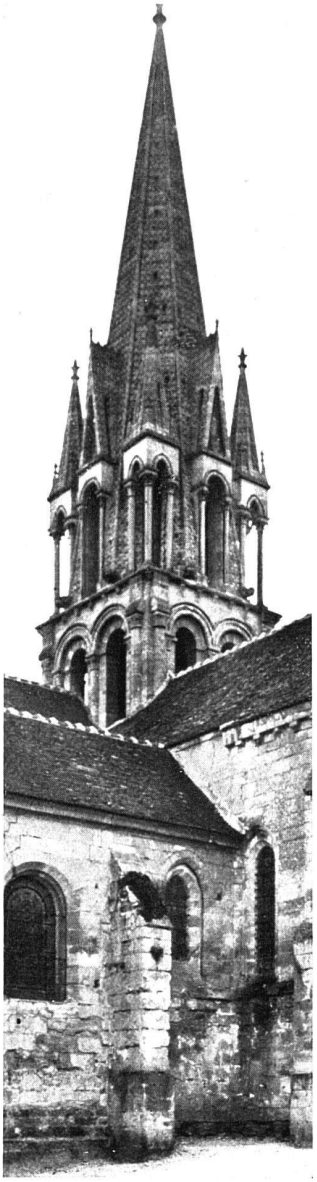
Es gibt ein untrügliches Mittel, festzustellen, welches Niveau höher liegt: die Wasserwaage. Denn das Wasser



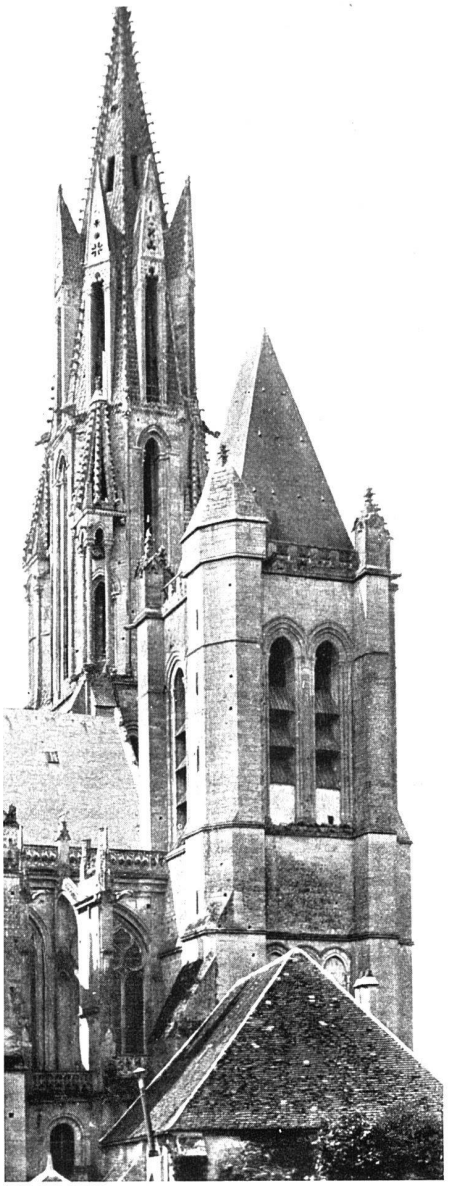
Alpirsbach im Schwarzwald, gegen Westen
Ein Bau der «Hirsauer Schule», gegründet 1095



Chartres, südlicher Westturm
(le Clocher vieux)
vollendet um 1170



Vernouillet (Seine et Oise)
Turm über der Vierung
(Archives photographiques, Paris)



Senlis (Oise), nördlicher
Westturm der Kathedrale
(Archives photographiques, Paris)

«Nordfrankreich wollte eigentlich immer wieder den Spitzhelm nicht, den es wohl kannte und konnte» (Pinder). Dabei ist gerade der sich durch kunstvolle Ueberleitungen aus dem Quadrat zum Achteck und zum durchbrochenen, von ragenden Spitzen umgebenen Spitzhelm steigernde Turm ganz ausschliesslich im romanischen Stil Südwestfrankreichs entwickelt und in der Frühgotik vollendet worden. Wir nennen Limoges (um 1030), Brantôme, Le Puy (beide Ende XI. Jahrhundert) und die unvergleichlich grossartige Turmfamilie Chartres, Vendôme (um 1150), Etampes (beg. um 1160), Angers (Tour St. Aubin); ausserdem die fantastisch spitzen Kapellenhelme von Montmorillon (Vienne), (Fragment), Beaulieu-les-Loches (Indre et Loire), (nur in Abbildung überliefert), oder Apsidendächer wie Audrieu und St. Nicolas zu Caën (beide Calvados).

Das Motiv des Wimpergs, diese Spitzhelmidee par excellence, ist eine ausschliesslich französische Angelegenheit, die sonst nur ausnahmsweise konsequent gepflegt wird, und wenn viele Kathedralentürme ohne den geplanten Spitzhelm blieben, so geschah das wahrscheinlich gerade aus dem von Pinder der Gotik abgesprochenen plastischen Gefühl: man wollte zur optischen Widerlagerung der zartgliedrigen Langhausflanken eine kubisch übersichtliche Masse im Westen, und nicht Spitzen, die durch ihre Schrägen die kubische Klarheit auflösen.

läuft allemal vom höheren zum tieferen. Genau so geht es mit den kulturellen Einflüssen — und wenn die Kunsthistoriker unbequeme historische Tatbestände noch so geistreich weginterpretieren — saxa loquuntur!

V. Hirsau.

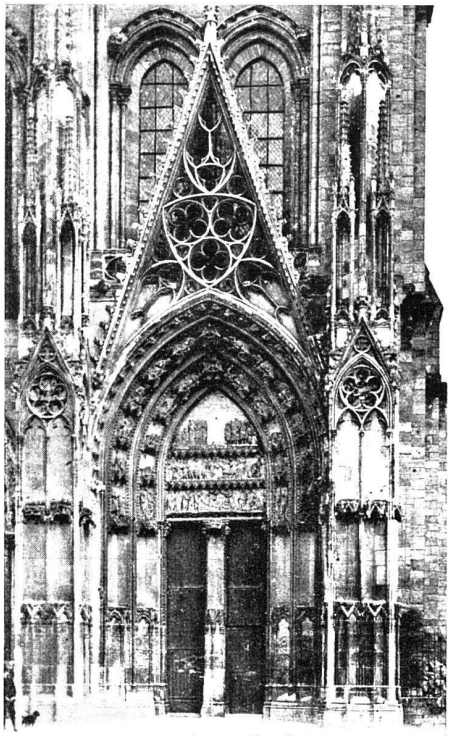
Pinders vorgefasste Meinung über den romanischen Stil Deutschlands führt an zwei Stellen zu einer Preisgabe allerwichtigster Baudenkmäler. Sein erstes Opfer

ist die Bauschule von Hirsau, zu der als uns vertrauteste Beispiele Alpirsbach und das Münster von Schaffhausen gehören. Nur um die Priorität der Wölbung von Speyer gegenüber Frankreich zu unterstreichen, werden diese flachgedeckten Bauten französischer Herkunft verdächtigt, obwohl in ganz Frankreich nicht ein einziger ähnlicher Bau nachweisbar, geschweige denn erhalten ist! Die hirsauische Klosterreform ist freilich von Cluny ausgegangen und hat durch ihre liturgischen Vorschriften ins Bauprogramm eingegriffen, aber die Formensprache, in der das Programm verwirklicht wird, hat mit Cluny nichts zu tun, und noch der spätere Riesenbau von Cluny hat nur in ganz beschränktem Umkreis Schule gemacht, von Paray-le-Monial bis zu den vom Orden unabhängigen Kathedralen von Autun und Langres. Ordensvorschrift oder auch nur Gewohnheit ist eine Uebernahme der Bauformen vom Mutterkloster bei den Kluniazensern nie gewesen — im Gegensatz zu den Zisterziensern. Es war also wirklich nicht welsche Tücke, die «den Gedanken der Mittelschiffwölbung erstickt» hat, die Hirsauer Kirchen gehören unserer Ueberzeugung nach vielmehr zu den edelsten, reinsten, grossartigsten, vollkommensten Bauschöpfungen, die das ganze deutsche Mittelalter hervorgebracht hat, die nirgends sonst ihresgleichen haben — legitime Nachkommen der ottonischen Bauten, in denen die deutsche Architektur des Mittelalters einen Höhepunkt gefunden hat, der alles gleichzeitige Französische, aber auch alles Staufische an Qualität überragt.

VI. Gotische Architektur.

Das andere, noch erstaunlichere Opfer ist die Gotik. Sie ist für Pinder lediglich «ein Triumph begeisterter Mathematik, eine kalte Verzückung übersteigerter Folgerichtigkeit, die Klügelung der Mittel fast zum Selbstzweck erhoben — ein gebrechliches Mittel des Scheines.» Ein Jahrhundert lang galt die Gotik als Inbegriff deutschmystischer Inbrunst, germanischer Transzendenz, faustischen Höhenstrebens. Als sich dann immer deutlicher herausstellte, dass diese Gotik, die immerhin dreihundert Jahre lang in Deutschland herrschte, ausschliesslich in Nordfrankreich entstanden war, da fügte man sich in Deutschland mit anerkennenswerter Aufrichtigkeit dieser Erkenntnis mit dem patriotischen Trost, dass ja auch Nordfrankreich fränkisch, also germanisch besiedelt sei.

Nun wird plötzlich der Spiess umgedreht: für Pinder ist die Gotik eine fremde Mode, die die deutsche Seele im Grunde überhaupt nichts angeht — und alle höhenstrebsamen Fäustlinge sitzen nun im Lack! Und dabei hat sich schon Haupt und nach ihm Strzygowski und seine Schule eine Heidenmühe gegeben, nachzuweisen, dass die Gotik eigentlich von der germanischen Holzbaukunst abstamme. Wie hätte sich das zugunsten des



Mantes, Wimpergportal, um 1300, vor der älteren Fassade. Das Giebelfeld ist bis zur Filigranstruktur plastisch durchgearbeitet, nirgends ist ungeformte Mauerfläche sichtbar

deutschen Mittelalters auslegen lassen! Aber weil die Geschichte nun einmal die Malice hatte, die Gotik ein paar Längengrade zu westlich entstehen zu lassen, wird das alles verworfen, als ob es chinesisch wäre.

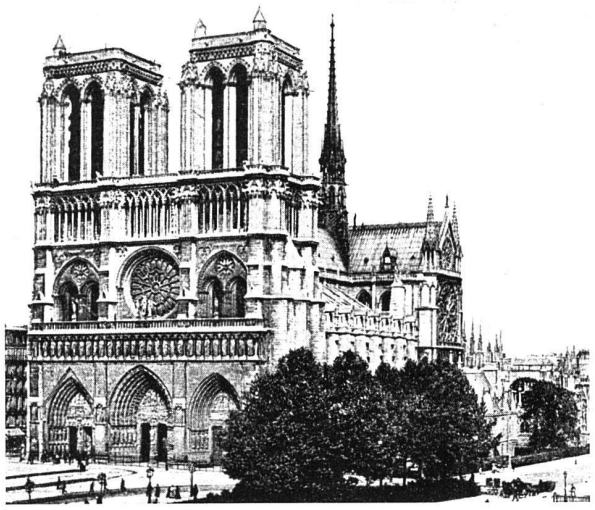
Auch im Detail wird die Gotik missververstanden: Wenn Pinder schreibt: Die Architekten der französischen Gotik «rissen dabei die Wand nach Höhe und Breite auf; dabei durchlöcherten, ja vernichteten sie ihre Tiefe und den plastischen Gehalt der Masse. Der letzte Sinn war deren Wegspaltung und Vernichtung. Sie waren keine Plastiker! Der deutsche Meister von Speyer wollte die Masse erhalten! Er war Plastiker!» so verfällt er jenem populären Irrtum, der seinen Ursprung dem Unglück verdankt, dass die meisten alten farbigen Verglasungen der Gotik untergegangen und durch helle Scheiben ersetzt worden sind. Das farbig verglaste gotische Fenster denkt nämlich nicht daran, die Wand «aufzureissen», es ist gar keine Oeffnung, sondern eine zu strahlender Durchsichtigkeit verklärte, sublimierte, also aufs Höchste betonte und veredelte Wand, und ihr plastischer Gehalt ist keineswegs vernichtet, sondern so konzentriert, so bis ins Letzte durchgeformt, dass jede einzelne Wand als klingend harte, starre, aufragende Platte, als besonderer tafelförmiger Körper für sich empfunden wird, dem man ausdrücklich eine eigene, freiragende Endigung in Gestalt eines Giebels oder Wimpergs gibt.

Paris, Notre-Dame, Südwestansicht

«Diese Fassade ist ein Relief — die Westchöre von Mainz und Worms sind Körper.» «Sie ist flach — unsere Bauten sind plastisch.» (Pinder)

Wie unser Bild zeigt, ist der Kirchenkörper im Westen durch eine wuchtig-schwere Masse, bestehend aus Fassaden und Türmen, abgeriegelt: ein Inbegriff plastischer Monumentalität. Dass jede einzelne Begrenzungsfläche dieses Westkörpers für sich allein auch nochmals «plastisch» sein müsse, ist eine sinnlose Forderung. Und zudem bleibt das in der Tat ungewöhnlich zaghafte Relief der Tiefenstufung in der Pariser Fassade sowohl im romanischen wie im gotischen Stil Frankreichs vereinzelt; es ist nicht typisch.

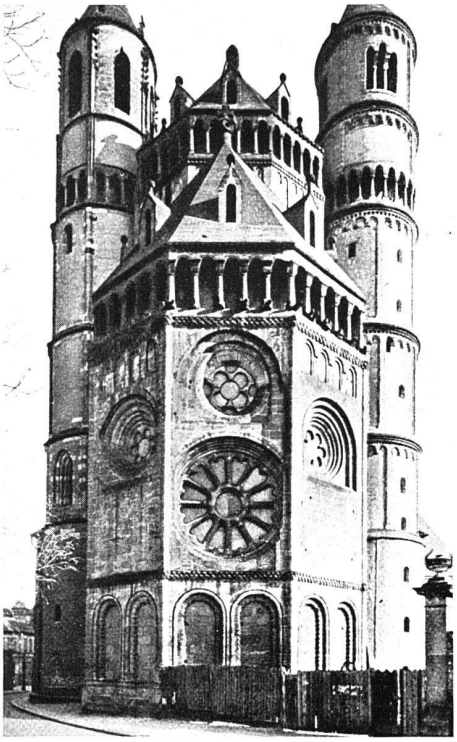
Wenn auch bei Pinder wieder (S. 302) die plastischer gegliederte Fassade der Kathedrale von Laon als besonders «deutsch» gegen Paris ausgespielt wird, so ist doch daran zu erinnern, dass die Annahme, es hätten in Laon mehr als sonstwo deutsche Steinmetzen mitgearbeitet, eine durch nichts zu belegende Vermutung bleibt, ein Aperçu, das durch keine Wiederholung den Rang auch nur einer Wahrscheinlichkeit bekommt. Nicht die Fassade, sondern die Turmendigung und die innere Gliederung haben in Deutschland Schule gemacht, und die — eventuelle — Mitarbeit deutscher Meister bewiese noch nichts über das Entscheidende: die Planlegung.



Nicht die «Masse» (also etwas Körperliches) erhält der deutsche Meister, sondern die ungeformte blinde und formträge Wandfläche, die über die Dicke der Mauer und ihre materielle Struktur nichts aussagt, während die gotische Mauer durch ihren genau eingehaltenen Massstab von Tiefen-Abtreppungen ausdrücklich eine solche Materienstruktur erhält.

VII. Maßstäbe.

In betontem Gegensatz zur Gotik preist Pinder den Dom zu Worms als Gipfel der Vollkommenheit, nicht nur den herrlichen Ostchor mit seiner wundervollen Massengruppierung und seiner wuchtig-schweren Gliederung, sondern sogar den Westchor, bei dem alle Schönheit der Massengruppierung nicht mehr über die Kläglichkeit der hilflos übereinander herumkollernden Fensterrosen wegzuhelfen vermag, bei denen der Architekt mit dem aus der Pariser Fassade entlehnten Rosenmotiv nicht zu Rande kam. Hilflos auch die von Pinder hochgepriesene Tiefenstufung der Mauer, von der ihre Plastizität abhängt: die Rosen des Mittelfeldes haben einen ganz anderen Maßstab der Stufung als die der Seitenfelder, und die nur in den Seitenfeldern Platz findenden seichten Blenden unter der Zwerggalerie fallen völlig aus dem Maßstab der Sockelblenden — denen sie, wenn die Mauer wirklich plastisch empfunden wäre, an Stufungstiefe entsprechen müssten. Wenn Pinder so was als «innerlich gleichzeitig» und «ebenbürtig» mit der Westfassade von Notre-Dame zu Paris bezeichnet, so wird hier sein künstlerisches Wertgefühl vom Patriotismus mehr als erlaubt verdunkelt.



Westchor des Doms zu Worms, 1225

VIII. Mangelnde Distanz zur Historie.

Um die intime Rassen- und Seelenverwandtschaft Neudeutschlands mit den Helden der Vorzeit zu unterstreichen, sagt Pinder gerne «wir» mit Bezug aufs Mittelalter. – Schon aus Gründen des Respektes, den wir der Vergangenheit schuldig sind, sollte man dieses «Wir» nur da anwenden, wo sich die sonst noch darunter Subsumierten allenfalls dagegen verwahren können (– man kann schliesslich nie wissen –), sonst gilt auch hier die Médisance, die sich gegen den von Pinder verabscheuten Maximilian Harden richtet: er werde, hiess es, mit Bismarck um so intimer, je länger B. tot sei, und demnächst werde er ihm das Du antragen. Mir sind Historiker verdächtig, die mit der Vergangenheit gar so «frère et cochon» sind und Karl dem Grossen auf die Schulter klopfen: je mehr sich nämlich einer ernsthaft um die

Vergangenheit bemüht, desto fremder wird sie ihm, desto mehr rückt sie in jene Distanz, in die sie gehört. Wenn Pinder anlässlich Hersfeld und Worms anführt, beides sei durch die Franzosen verwüstet, während «wir» die Erhaltung wenigstens des Chores von Heisterbach «beschämenderweise Bonaparte verdanken», so ist das Stimmungsmache von spiessbürgerlicher Kleinlichkeit, des sonstigen Niveau dieses Buches wahrhaft unwürdig. Denn die Franzosen können, von Karls des V. Zeiten an, ihrerseits mit einer Liste von Zerstörungen aufwarten, ohne dass damit (leider) Wesentliches gegen die deutsche oder französische Kultur im ganzen bewiesen wäre.

IX.

Wenn wir hier ausnahmsweise ein historisches Thema, und noch dazu in solcher Ausführlichkeit behandelt haben, so muss sich der Verfasser den Lesern des «Werk» gegenüber vielleicht entschuldigen; es soll eine Ausnahme bleiben, die sich durch die Wichtigkeit und Gefährlichkeit des blendend geschriebenen Werkes von Pinder einerseits, und anderseits durch den Umstand rechtfertigt, dass es wahrscheinlich wenigen möglich war, die mittelalterlichen Bauten Frankreichs genauer aus eigener Anschauung kennenzulernen, als dem Verfasser dieser Besprechung.

Peter Meyer

(Kleinere Beiträge über neue deutsche Bücher, mittelalterliche Kunst betreffend, mussten aus Platzmangel auf das nächste Heft zurückgestellt werden.)

Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800

von Fritz Schumacher, 295 Seiten. Preis geheftet 10 RM., gebunden RM. 12.50. Format 17,5×26 cm. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Man kann dieses Buch mit gutem Gewissen als die bisher beste Geschichte der Architektur des XIX. Jahrhunderts bezeichnen, und es ist nur schade, dass sie nicht die gesamteuropäische Entwicklung umfasst. Schumacher hat als Baudirektor von Köln und Hamburg die entscheidende Epoche vom Historismus über die im Jugendstil gipfelnden Versuche zur Schaffung eines neuen Stils bis zum betonten Verzicht auf alle Schmuckformen der Gegenwart als schaffender Architekt selbst mitgemacht und damit einen tiefen Einblick in die Architekturentwicklung gewonnen. Vor allem wertvoll ist seine Grundeinstellung, die hinter den mehr oder weniger geglückten Einzelerscheinungen der Oberfläche niemals den Blick für das Ganze, für die sozialen und politischen Kräfte des Hintergrundes verliert. Er zeigt, wie am Anfang der modernen Stadtentwicklung ein Weinbrenner in Karlsruhe (über dessen im engeren Sinn architektonische Begabung man verschiedener Meinung sein kann) eine erstaunlich klare Einsicht in die städtebaulichen Notwendigkeiten und die organisatorischen Zusammenhänge eines Stadtorganismus hatte, und wie dieses Bewusstsein der volkswirtschaftlichen Seite der Architektur dann später in so erschreckendem Mass verlorenging. Das Gebiet des Bauwesens zerfiel in das der Architektur, auf dem sich der Architekt als genialer Künstlerfürst fühlte, der auf die banalen Angelegenheiten der städtebaulichen Organisation und der Armeleutewohnungen mit Verachtung herabsah, und in das Ingenieurwesen, das ohne jede Fühlung mit den Architekten und ohne den Blick fürs Ganze einer Stadt von Teilaufgabe zu Teilaufgabe drauflos regierte, während die eigentlichen Entscheidungen über die Stadtentwicklung auf dem Gebiet der Bodenspekulation und der ihr nachhinkenden Baugesetzgebung fielen, ohne dass sich Spekulanten und Verwaltungsbehörden über die Konsequenzen klar waren. Es hat etwas geradezu Erschreckendes, zu hören, wie in der Zeit der reissenden Großstadtentwicklung, als eine Berliner Behörde auf die gute Idee kam, einen Wettbewerb für Arbeiterwohnungen auszuschreiben, der Architektenverein hochmütig erklärte, eine solche Aufgabe «biete zu wenig architektonisches Interesse».

Mit um so grösserer Liebe verzeichnet Schumacher die Anzeichen einer beginnenden Gesundung, eines wachsenden Verantwortungsgefühls der Architekten, die sich von neuem für die sozialen Zusammenhänge interessieren, und wo sein Urteil verwerfen muss, da geschieht es mit Takt und ausführlicher Begründung. Dass der Abschnitt über die letzten Jahrzehnte vergleichsweise matter ist und mehr eine Aufzählung als eine wertende Gliederung des Stoffes gibt (die erst aus grösserer historischer Distanz möglich wäre), ist eigentlich selbstverständlich und vermindert den Wert dieses Buches nicht, das alle ältern Architekten lesen sollten, um den Standtpunkt der jüngern zu verstehen, und alle jüngern, um einzusehen, wie es zur heutigen Situation kommen konnte und welche Ueberlegungen hinter den Arbeiten der ältern Generationen standen. Das Buch, das auch das Nachbargebiet der Malerei streift, ist ein wichtiges Beispiel dafür, wie Architekturgeschichte und Kunstgeschichte überhaupt an Hochschulen gelehrt werden sollten, um im Hörer nicht als abseitiges Sonderfach, sondern zum Verständnis der Gegenwart und seiner eigenen Existenz fruchtbar zu werden. Alles in allem: ein gediegenes, überaus empfehlenswertes Buch.

P. M.