Zeitschrift: Rote Revue : sozialistische Monatsschrift
Herausgeber: Sozialdemokratische Partei der Schweiz
Band: 44 (1965)
Heft: 6

Artikel: Trésors des églises de France
Autor: Giovanoli, Rudolf
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-337687

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: 10.12.2025

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

den Mut haben, für eine gute Sache wirklich einzustehen. Solche Menschen braucht der Sozialismus, wenn er verwirklicht werden soll. Dann wird er auch wieder ein Profil erhalten. Der Sozialismus muß alle Leute um sich sammeln, die nicht bereit sind, vor der Gegenwart zu resignieren, sondern weiterhin darangehen, für Freiheit in einer menschlichen Welt zu kämpfen. Es ist dabei nicht so wesentlich, ob in diesem Kampf Niederlagen erlitten werden; wesentlich ist, daß dieser Kampf geführt wird.

DR. PHIL. RUDOLF GIOVANOLI

Trésors des eglises de France

Eine Ausstellung in Paris

Im *Pavillon de Marsan* (Musée des Arts décoratifs) des Louvre wurde im Februar eine Ausstellung von Kirchenschätzen Frankreichs eröffnet, die in einer einmaligen Vollkommenheit einen Überblick über die französische Kleinkunst von der Zeit der Merowinger bis ins 19. Jahrhundert vermittelt. Angesichts der umfassenden Vorarbeiten – es ist von einer fünfzehnjährigen Vorbereitung die Rede – und der ganz hervorragenden Präsentation darf die Ausstellung als ein *Ereignis* angesprochen werden. Das Ausmaß der wissenschaftlichen Akribie ist äußerlich am Ausstellungskatalog ersichtlich, der mit fast fünfhundert Textseiten, erstklassigen Illustrationen und erschöpfenden Quellenangaben zu einer Art Enzyklopädie geworden ist. Demgegenüber nimmt man in Kauf, daß in den Vitrinen gelegentlich Nummern von Stücken verwechselt wurden, was in Anbetracht der großen Menge an Ausstellungsgegenständen vorkommen kann und zudem mittels der eingehenden Beschreibung im Katalog leicht wieder gutzumachen ist.

Vorbemerkungen

Wenn wir nachstehend einen Streifzug durch die Kirchenschätze Frankreichs unternehmen, so geschieht das vom Standpunkt des Überbaus und seiner Wandlungen aus. Wir sehen uns damit vor der Schwierigkeit, die Zeitabschnitte sinnvoll einzuteilen. Es liegt unseres Wissens heute keine im Sinne des historischen Materialismus vertretbare, endgültige Gliederung insbesondere des Mittelalters vor. Wir verzichten daher lieber auf die Anwendung eines starren Gestells, um nicht mangels genügender Kenntnis aller Sachverhalte einer unsicheren Periodisierung zum Opfer zu fallen. Die in der «Weltgeschichte in zehn Bänden[1] vorgenommene Einteilung dürfte noch keinen

[1] Herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften der UdSSR; deutsch im Erscheinen begriffen (Verlag der Wissenschaften, Berlin). Siehe auch: Alpatow, Geschichte der Kunst, Dresden 1961.

Anspruch auf Endgültigkeit erheben; wir werden daher von ihr nur vereinzelt Gebrauch machen und statt ihrer allgemein übliche (wenn auch notgedrungen unscharfe) Begriffe ohne weiteren Kommentar anwenden. Überdies halten wir uns weitgehend an die Angaben im sehr ausführlichen Vorwort des Ausstellungskatalogs[1], ohne in jedem Falle ausdrücklich zu zitieren.

Die Aussteller, ebenfalls durch die bisher mangelhafte Periodisierung der europäischen Geschichte behindert, haben es vorgezogen, den größeren Teil der Gegenstände *geographisch* statt chronologisch zu ordnen. Einigen Kirchenschätzen, wie demjenigen von *Conques* oder dem von *Reims*, wurde außerdem eine Sonderstellung eingeräumt.

Allen Gegenständen gemeinsam ist die sehr wirksame Aufstellung: meist auf blutrotem oder blauem Hintergrund, im Dunkel, und von Scheinwerfern effektvoll angestrahlt. Durch dieses Entrücktsein mancher Stücke wird ihnen ihre wesentliche Eigenheit zuteil: die *mystische Qualität*, die transzendierende Kraft – Züge, die sich der rationalen Betrachtung entziehen und nur durch diese besondere Raffinesse der Aufstellung zur Geltung kommen. Die Aussteller haben ein bewundernswertes Geschick entwickelt, um dieserart die uns fremde *Ideologie jener Zeit* sichtbar zu machen; das heißt sozusagen mit Händen greifbar werden zu lassen, was sonst eines langatmigen Kommentars bedürfte. Ein Glanzstück solcher Vermittlung ist die *Majesté de Sainte-Foy* (Conques), deren Wert sich gewiß nicht mittels ästhetischer Kategorien bemessen läßt. Man hat dies bereits zum Anlaß genommen, um an der Aufstellungsweise Kritik zu üben. Nach unserem Dafürhalten geht es jedoch nicht an, die Stücke anders als aus dem Denken und Empfinden ihrer Zeit heraus zu betrachten und zu beurteilen.

Kleinkunst in ihrer Zeit

Der Reichtum der den Kirchen erhaltenen Schätze gestattet eine fast lükkenlose Widerspiegelung des ganzen sogenannten christlichen Zeitalters (mit Ausnahme der Anfänge). Im Gegensatz zu den Zeugnissen der profanen Kunst, die übrigens erst von der Gotik an existiert[2], hat sich von der kirchlichen Kleinkunst trotz allen Verlusten (Verkäufe, Raub, Diebstahl, Plünderungen, Krieg, Bildersturm sowie Beschädigungen oder Abnützung durch den Gebrauch im Gottesdienst) doch recht viel erhalten. Die Kirchenschätze sind demnach das *vollkommenste Bilderbuch* der Gesellschaft, das wir uns denken können. Die vorliegenden Zeugnisse, besonders der Goldschmiedekunst, sind überdies um so wertvoller, als man auf kleinem Raum unvergleichlich viel

---

[1] Von Jean Taralon, Inspecteur principal des Monuments Historiques.

[2] Der Krönungsornat gehört jeweils mit zu den Kirchenschätzen, worüber noch zu reden sein wird.

mehr unterbringen – und sehen – kann, als beispielsweise die Monumentalbauten vermitteln, etwa die Kathedralen.

Es ist ohnehin überholt, die Kleinkunst von der Architektur, Plastik, Malerei abzutrennen – ein Kunstwerk nach seinen Dimensionen zu werten, bleibt ein fragwürdiges Unterfangen. Wie gerade die vorliegende Ausstellung offenbart, besteht eine untrennbare Einheit zwischen allen Kunstgattungen, und erst zusammen geben sie den Überbau einer Epoche erschöpfend wieder. Dies anhand eines reichhaltigen Materials gezeigt zu haben, macht allein die große Arbeit dieser Ausstellung schon bezahlt.

Anfänge

Der Zusammenbruch der antiken Ordnung, gemeinhin als städtische Sklavenhaltergesellschaft bezeichnet, vollzog sich in Form eines längeren Prozesses. In diesen Jahrhunderten kann man kaum von einer organisierten Gesellschaft sprechen; vielmehr befand sich der Unterbau in dauernder Bewegung, derart den Übergang zur feudalen Ordnung vollziehend[1]. Das ungeheure Ausmaß des Zusammenbruchs rechtfertigt den Einschnitt, den man hier zu machen pflegt; doch ist umgekehrt nicht der Schluß erlaubt, der Übergang sei schockartig erfolgt.

Im Gegenteil befinden wir uns hier in einem langgezogenen *Dunkelfeld*, in welchem nur wenige Relikte der griechisch-lateinischen beziehungsweise griechisch-orientalischen Zivilisation nachleuchten. Das Christentum jener Zeit hat, als eine endzeitbezogene Ideologie, zunächst keinerlei Neuerungskraft in die Kunst gebracht. Soweit überhaupt Zeugnisse bekannt sind (die frühesten stammen unseres Wissens aus dem dritten und vierten Jahrhundert unserer Zeitrechnung), geben sie sehr dürftige Anfänge wieder, in voller Entsprechung zu der zusammengebrochenen ökonomischen Basis. Dazu kommt, daß die christliche Doktrin *bilderfeindlich* war, zumindest in ihren Anfängen, und erst im Laufe der Zeit der Verführung durch die Schönheit ihrer mediterranen Umwelt erlegen ist[2]. Mit Recht gibt die englische Sprache diesen nur spärlich beleuchteten Zeitraum der europäischen Geschichte mit dem Ausdruck «Dark Age» wieder.

Am auffälligsten ist die *jenseitsbezogene* Wirkung der frühesten Stücke, die sich teils in der mangelhaften Raumwiedergabe, teils in der unangemessenen Prachtentfaltung des Materials begründet. Die radikale Abkehr von der figürlichen Kunst der Antike, die den *Menschen* zum Maß genommen hatte, entspricht der Hinwendung an die Lehre der Endzeit. Das Ornament, die

---

[1] Die summarische Einfachheit solcher Formulierungen sollte nicht über die Vielfalt der Vorgänge im einzelnen hinwegtäuschen.

[2] E. Coche de la Ferté, L'Antiquité Chrétienne, Paris 1958, p. 9.

flächenhafte Ausführung überhaupt, die geringe Ausarbeitung der Figuren, die undifferenzierten, groben, häßlichen Gesichter kennzeichnen den Anfang der christlichen Kunst, und diesen Zügen begegnen wir auch in den frühesten Stücken der Ausstellung im Louvre. In Ermangelung einer eigenständigen künstlerischen Konzeption knüpft diese Zeit ohne weiteres an vorchristliche oder außerchristliche, mithin heidnische Vorlagen an. Übrigens werden viele Gegenstände im Laufe der Zeit überarbeitet, ergänzt, verändert; sie führen geradezu ein Eigenleben. Ihre Entstehung ist daher oft schwierig festzulegen.

Der Gegensatz der antiken und der frühchristlichen Ideologie führt zu einer neuen Formkonzeption, in der einerseits eine phantastische Tierwelt und anderseits ein Zug zur *Abstraktion* an die Stelle menschlicher Figuren treten. Menschen sind, wenn überhaupt vorhanden, stark stilisiert, um nicht zu sagen verunstaltet.

Herkunft

Die Bestandteile der Kirchenschätze zerfallen in zwei große Gruppen: die Gegenstände des religiösen *Kults*, mithin Gebrauchsgegenstände, und die reinen *Schmuckstücke*. Entscheidend für den ursprünglichen Wert dieser Gegenstände ist die ihnen erteilte *Rolle*. Die Individualität jedes Einzelstücks entspringt liturgischen Erfordernissen sowie teils dogmatisch bedingten, teils aus dem allgemeinen Gang der Entwicklung erwachsenen Zügen. Es gibt hier so wenig wie andernorts eine «reine Kunst», eine «Botschaft aus dem Absoluten» und dergleichen mehr.

So können bestimmte Gruppen von Gegenständen auftauchen und wieder verschwinden, je nachdem in welcher Richtung sich die Lehre entwickelt. Als Beispiel möge das Ritual der Hostie dienen (seit Urban IV., 1264) oder es sei an die im Konzil von Trient wieder abgeschafften transportablen Altäre erinnert, die aus der Zeit der Verfolgungen stammen, als die Christenheit ihren Kampf mobil führen mußte.

Eine weitere Eigenheit der katholischen Religion ist der *Reliquienkult*. Er bietet Anlaß zur Anfertigung einer Vielzahl von Aufbewahrungsgeräten, die ihren Inhalt äußerlich kenntlich machen sollen, sei es durch eine Inschrift, sei es durch die Form des Behälters selbst. Auf diesem Wege finden Darstellungen menschlicher Körperteile Eingang in die Kirchen: Füße, Hände, Herzen und natürlich Köpfe und Büsten. Einzelne dieser mit Fenstern versehenen Reliquiare erscheinen uns heute, bei Tageslicht besehen, ausgesprochen abstoßend, ja sogar widerlich; Beweis dafür, wie mit dem Verlust des mystischen Gehalts dieser Stücke ihr ganzer Wert dahin ist.

Die Pilgerzüge bewirken eine rasche Verbreitung der leicht zu transportierenden Schmuckstücke, und der weitreichende *Austausch* ermöglicht von hier an eine dauernde gegenseitige Durchdringung von Arbeitstechniken, Formen, Konzeptionen und Kunstrichtungen aller Länder.

Gehalt

Allzu leicht läßt man sich durch den schon genannten Aufwand an kostspieligen Materialien dazu verführen, den tieferen Sinn ihrer Anwendung zu verkennen. Keinesfalls handelt es sich um weltlichen Prunk (das heißt um einen diesseitsbezogenen Wertgehalt). Im Gegenteil steht aller Aufwand, mindestens bis zum Ende des Mittelalters, für den höheren Ruhm Gottes. Das Gold, in der Malerei geradezu synonym für das Paradies, hat zunächst keinen irdischen, sondern vielmehr einen *transzendierenden* Wert. Es soll die Pracht der kommenden Neuschöpfung augenfällig machen, das irdische und zeitliche, unvollkommene, vergängliche, verfehlte menschliche Denken emporlenken zum Endgültigen, Guten, Absoluten, Einen hin. Der alles Irdische überwältigende und überwindende mystische Zweck solcher Kunst äußert sich etwa in dem mit Filigranarbeit und Schmucksteinen reich versehenen Kreuz: es kündigt den Sieg des Herrn, den schon Wirklichkeit gewordenen Triumph der katholischen Kirche über das weltliche Provisorium an. Der vergängliche Wert des Goldes an und für sich ist hier gerade aufgehoben.

Der Ausführung wohnt ein Symbolismus inne, den man hinterher entziffern und lesen kann (wenngleich nicht ohne weiteres auf den ersten Blick!), und der überdies in der profanen Kunst gleichermaßen Eingang findet – insoweit man in diesen Jahrhunderten eine profane Kunst überhaupt abtrennen kann.

Theokratische Ordnung

Denn was da heraufdämmert, ist eine Gesellschaftsordnung, deren Begründung ebenso im heidnischen Königspriestertum wie in der christlichen Civitas Dei ruhen wird und deren Insignien der Macht dementsprechend den *Doppelcharakter* des Profanen und des Sakralen in sich vereinigen: die neue Gesellschaft findet ihr Gleichgewicht mit der Aufhebung der barbarischen «Staats»-idee in der christlichen. Der spätere Kaiser wird oberste weltliche Schiedsgewalt des Reiches sein (mithin nicht Souverän im Sinne der Monarchie der Neuzeit); er wird vermittels der hiesigen Stellvertretung Gottes durch Gott eingesetzt. Seine Insignien, aber auch schon der Krönungsornat der Merowinger, werden folglich Bestandteile der Kirchenschätze; Beweis für die Einheit des künstlerischen Ausdrucks für das Zeitliche wie für das Ewige, Beweis für die Einheit und Geschlossenheit der theokratischen Konzeption. Diese Denkungsart äußert sich in der einheitlichen Formenwelt. Beispiel ist die Statue der *Sainte-Foy von Conques:* In der Haltung eines Kaisers auf dem Thron könnte sie ebensogut profanen Ursprungs sein – Folge nicht einer Armut der Ausdruckmittel, sondern in erster Linie Folge der Art des damaligen Empfindens.

Diese Statue hat übrigens ihre eigene Geschichte: sie ist aus mehreren Teilen verschiedener Herkunft zusammengesetzt und wurde im Laufe der Zeit

vielfach verändert. Kopf und Kumpf passen nicht zusammen; man vermutet, daß der aus dem fünften Jahrhundert stammende Kopf heidnischen Ursprungs ist (vielleicht Kopf eines Kaisers) und einer ersten Ausführung der Statue angehört hat. Im neunten und zehnten Jahrhundert wurde er auf einen neuen Rumpf aufgepflanzt, auf den er nicht gepaßt hat, wie man an der Nackenpartie erkennt. Während der Rumpf stocksteif und geradeaus gerichtet ist, sieht der Kopf der alten Statue gegen oben, was alles zusammen einen starren, verkrampften und – in der unwirklichen Beleuchtung betrachtet – einen ausgesprochen mystifizierenden Eindruck erweckt. Diese großen Augen, die unbewegten Gesichtszüge schauen in eine andere Welt, sie haben nichts für die hiesige Wirklichkeit übrig.

Die Statue ist im übrigen reich mit Schmucksteinen und Filigran besetzt, ebenso das *Reliquiar* aus dem gleichen Schatz (Reliquaire, dit de Pépin), dessen älteste Verzierungen merowingischer Tradition entstammen.

Wandlung

Noch im neunten Jahrhundert scheint die abstrakte Richtung sich gegenüber der figürlichen endgültig durchzusetzen. Noch in dieser Zeit scheint die merowingische Schwerfälligkeit unüberwindlich zu bleiben.

Aber inzwischen festigt sich die ökonomische Basis im Reich der Franken, und mit ihr verändert sich der Überbau. Ein anders geartetes religiöses Ideal taucht auf; erst langsam, dann aber unverkennbar, und mit ihm findet der künstlerische Ausdruck wieder mehr und mehr zu dem klassischen Geist zurück, der eben erst noch verschwunden und vertilgt zu sein schien.

Die *Elfenbeinschnitzerei* zur Zeit des karolingischen Reichs ist hier aufschlußreich. Es gibt die eine Schule (Aix-la-Chapelle und Trêves) mit feierlicher, breiter Ausführung, und es gibt die andere (welche den für die Zeit Karls des Kahlen charakteristischen Stil formen wird) mit feingliedrigen, bewegten Arbeiten. Daraus entsteht in der Champagne zweihundert Jahre später eine bewundernswert ausgeglichene Nachfolge der karolingischen Renaissance, deren Züge in die ottonische Goldschmiedekunst hinüberweisen.

Schon unter Karl dem Kahlen beginnt freilich die Einheitlichkeit der karolingischen Zeit zu zerfallen. Der Hof des Kaisers, einst Sammelpunkt der Kunst, ist nicht mehr wegweisend, und schließlich geht die Führung ganz an die Ottonen über.

Romanische Vielfalt

Zu Unrecht hat die Romantik gewaltsame Vereinheitlichung und Simplifizierung erleiden müssen. In Wirklichkeit ist sie alles andere als homogen, ist sie vielmehr Ausdruck des pluralistischen Europa. Die Herkunft unschwer erkennen lassend, zeigen sich uns zwei Grundtendenzen; sie entsprechen

äußerlich der regional unterschiedlichen Einstellung des Klerus gegenüber der Bilderverehrung.

Die eine Richtung, im Südwesten Frankreichs, arbeitet mit Skulpturen von monumentaler Ausbildung, sie ist eigentlich *romanisch* im meistgebrauchten Sinn des Worts. Ihre Goldschmiedearbeiten muten archaisch, barbarisch und plump an.

Die andere Richtung dagegen, in Nordfrankreich, Lothringen, im Rheinland, entwickelt ein Raffinement, das ausgesprochen der klassischen Tradition verhaftet ist und bis zum Ende des 12. Jahrhunderts die *Gotik* vorbereiten wird. Ihre Goldschmiedearbeiten sind Zwischenglieder auf dem Wege von der karolingischen Renaissance zur gotischen Kunst und wenden sich als solche von der frühchristlichen Konzeption schon so merkbar ab, daß ein eigentümlicher Gegensatz zwischen der Kunst des Nordens Frankreichs und der des Südwestens entsteht.

Glanz der Gotik

Die nordfranzösische Vorarbeit vollendet sich im Durchbruch zur gotischen Goldschmiedekunst, deren Hauptkennzeichen Feinheit, Gliederung, Herausarbeitung der Einzelheiten sind. Eine reizvolle Flora überzieht nun als Filigran sehr naturalistisch die Gegenstände; sie wird erst im Laufe des 15. Jahrhunderts wieder verschwinden. Die Formen sind frei, die technische Perfektion sucht ihresgleichen; neue Legierungen, neue Arbeitsverfahren bereichern die Möglichkeiten der Künstler, und was sie schaffen, drückt eine Lust und *Freude am Schöpferischen* aus, der gegenüber die abweisende Haltung der einstigen Kirche nicht mehr standhält. Sie *will* ihr auch gar nicht mehr standhalten, längst ist ihr die Freude an der Welt und ihrer Schönheit, ihrer Vollkommenheit aufgegangen. Diese Freude, die Schönheit projiziert die gotische Kunst nun in alle ihre Äußerungen. Eine Art von *Frühling* bricht sich radikal Bahn.

Da ist der Aufstieg der Baukunst, der im strahlenden Glanz der *Kathedralen* gipfelt, derart die Schwere des Materials vollkommen vergessen lassend. Da ist die Herrlichkeit der *Glasfenster*, mit der dieser gotische Frühling in die Finsternis des Kirchenraums einbricht. Und da ist wieder die Kleinkunst, auf die die Vorherrschaft der Architektur zurückwirkt und sich in einer Unzahl minutiös ausgearbeiteter, winziger Kathedralen verwirklicht. Dann äußert sich auch die Rückwirkung einer hochentwickelten *Skulptur* in der Goldschmiedekunst: Die eleganten Gestalten in der Höhe der Kathedralen, so fern, daß sie das Auge gar nicht angemessen bewundern kann – sie finden sich in den federleichten, schwebenden, unwirklich schönen Engeln des Reliquiars von *Ste-Aldegonde* wieder.

Höchstens noch im Email, vermutlich vom Material her bedingt, gibt es Relikte einer ornamentalen, verspäteten Romanik. Aber dafür taucht Ende

13. Jahrhundert als neues Thema die *Muttergottes mit dem Kind* auf: neu, wie sie sich – weit davon entfernt, ins Jenseits blicken zu wollen – ihrem Kind mütterlich zuwendet, ihm zulächelt, mit ihm spielt, es als Kind liebkost und so selber erst recht liebenswert wird. Da ist kein Gott mehr; bloß Mutter und Kind: zwei Menschen. Ein Mensch – wie stolz das klingt! Ein unendlicher Abgrund klafft zwischen diesen lieblichen Figuren mit ihrem warmen, menschlichen Reiz und der kalten, kolossalen, mystisch entfernten, häßlichen und zutiefst christlichen Sainte-Foy von Conques mit ihrer unmenschlichen Verkrampftheit. Dieser gotische Frühling läßt, zumindest in solchen figürlichen Darstellungen und den Farben der Sainte Chapelle, erstmals wieder die Sonne in Europa aufgehen, schenkt nach langer Finsternis neues Licht, neue Wärme und Hoffnung. Von hierher besehen ist die Neuentdeckung des Menschen nur noch eine Frage der Zeit und wird sich in einem folgerichtigen Prozeß während der Renaissance vollenden.

Zum Zeitpunkt höchster Vollkommenheit der Gotik ist Paris Mittelpunkt der Welt. Der Stil der Pariser Schule, durch Realismus in der Beobachtung und zugleich traumhafte Unwirklichkeit der Form gekennzeichnet (Jean Taralon), ist der Stil der ganzen damaligen Welt. Er wird in der italienischen Renaissance kulminieren.

Renaissance – Ausklang

Mit dem Höhepunkt der Gotik haben die Formen kirchlicher Kleinkunst ihre endgültige Ausbildung erreicht – sie verändern sich fürderhin nicht mehr. Ein eindeutiger Übergang zur Renaissance ist nicht abgrenzbar, und was nun folgt, ist höchstens ein Rückgriff des vorherrschenden Geschmacks auf die eine oder andere Variation. Keines der späteren Jahrhunderte hat Neues schaffen können.

Das zierliche *Schiff der Heiligen Ursula* (Reims, 1574) mit den zehn emaillierten Silberfigürchen neben der Heiligen aus emailliertem Gold ist in vielen Gegenständen der Gotik schon vorweggenommen.

Dem 17. Jahrhundert, welches in der kirchlichen Kleinkunst schon auf Pomp bedacht war, bevor barocker Prunk sie vollends jeden Gehalts entleerte, folgt die massige Bewegung und das Pathos des Barocks. Hier wird nun ausgesprochen *weltliche Wertung* in die kirchlichen Gegenstände getragen: die Vorherrschaft der Kirche, überschwengliche Prachtentfaltung, Raumdekor um seiner selbst willen. Vom 17. Jahrhundert an finden wir in der Ausstellung im Louvre nur noch Verkleinerungen der monumentalen Skulptur. Eine *Monstranz aus Straßburg* (18. Jahrhundert) hat weder die jenseitsbezogenen Qualitäten der frühesten Stücke noch den eleganten Liebreiz der gotischen und Renaissancekunst an sich. Sie ist nur noch religiös: kalt und leblos.

Im selben Maß, wie die Arbeit der Klosterwerksätten auf Laienwerkstätten übertragen worden ist, hat sich der Charakter der Kunst zu verändern begonnen, und umgekehrt drang dieser Wandel auch in die Kirchenschätze ein. Die höfische Kunst entwickelte sich bis zum 14. Jahrhundert zur Beherrscherin der gesamten europäischen Kunst; die Renaissance beendete diesen Prozeß. Die aristokratische Eleganz des 18. Jahrhunderts, der völlig weltliche Gehalt der Stücke dieser Zeit kennzeichnen die Erschlaffung der christlichen Ideologie. Die Gegenstände des 18. und 19. Jahrhunderts sind nur noch leere Gehäuse. Sie vermögen uns nicht mehr zu berühren: Endpunkt einer langen Entwicklung der Feudalordnung, die mit zunehmendem Weltbewußtsein die Einheit des theokratischen Gedankens aufbrechen und schließlich verkümmern lassen mußte.

Von allen Kunstgattungen hat somit die Goldschmiedearbeit die bestbelegte Geschichte. Die ständige Wechselbeziehung mit den andern Disziplinen (Skulptur, Architektur, Malerei) verleiht ihr eine Sonderstellung: sie ist *repräsentativ*. Die Goldschmiedekunst vor allen Dingen macht die Geschichte der Kirchenschätze Frankreichs zu einem so reichhaltigen Bilderbuch. Vermittels dieser Schätze die jeweilige Gesellschaft und ihre künstlerischen Äußerungen vor unsern Augen ausgebreitet zu haben, ist das große Verdienst der Ausstellung in Paris.

ROLF REVENTLOW

Die spanische Diktatur ist brüchig

Kein Zweifel, das Spanien des Generalissimus und Führers Francisco Franco Bahamonde befindet sich in einer Krise, in einer tiefgehenden Krise, die sich am hellichten Tage in Madrid, in Salamanca, in Barcelona, in Valencia und im Hauptort der einstigen Bergarbeiterbewegung von Asturien, in Mieres, zeigt. Der Streik ist in Spanien verboten, ein strafwürdiges Delikt. Dennoch ist es seit Beginn der fünfziger Jahre da und dort immer wieder zu spontanen Streiks gekommen, zuerst vereinzelt, dann massiver und kompakter und nunmehr, seit 1963, in stärkerem Ausmaß von öffentlich vorgebrachten Forderungen begleitet, die über das, stets brennende, Problem der Angleichung der Lebenshaltung an ständig steigende Preise weit hinausgehen.

Von Amts wegen gehört jeder spanische Arbeitnehmer den famosen «vertikalen» Gewerkschaften an, die – vertikal – von oben nach unten Unternehmer, Direktoren und Arbeitnehmer aller Art kontrollieren. Sie entsprachen bei ihrer Gründung der bekannten faschistischen Losung, daß der – natürlich marxi-