

AUF DEM WEG ZUR GOTIK.  
DURCHAUS SUBJEKTIVER STREIFZUG DURCH DIE GESCHICHTE DER  
EUROPÄISCHEN SKULPTUR BIS INS 16. JAHRHUNDERT.  
BEOBACHTUNGEN, ERFAHRUNGEN, GEDANKEN, ANSICHTEN UND EINSICHTEN  
EINES REISENDEN ENTHUSIASTEN.



Was guckt ihr denn so komisch; klar bin ich es, die Königin von Saba! Wer denn sonst!

Genie ist das Talent, welches  
der Kunst die Regel gibt.  
(Immanuel Kant).

Unter Plastik versteht die Archäologie jeden Gegenstand, der dreidimensional gestaltet ist: Gross- und Kleinskulptur, Relief, aber auch Schmuck und Gefässe, sofern sie künstlerisch bearbeitet sind. Immer ist eine Zweckbestimmung selbstverständlich. Ein religiöser Hintergrund ist dabei vorherrschend.

In dieser kleinen Arbeit schien es mir ratsam, nur Grossplastik und Relief zu betrachten. Es sind die Gebiete, welche die Kunstfreunde, nicht zuletzt auch den Schreibenden, wohl in erster Linie interessieren. Eine Erweiterung auf die anderen Gebiete der Plastik hätte den Zweck, in überschaubarem Rahmen eine Gedächtnisstütze zu liefern, weit überschritten. Eine Kapiteleinteilung wäre von Vorteil gewesen, aber es ergab sich keine sinnvolle Unterteilung des Stoffes.

Im Athener Nationalmuseum geben die Funde der Ausgräber Einblicke in die frühen Kulturen auf griechischem Boden: Kykladen-Idole aus dem 3. vorchristlichen Jahrtausend bezeugen eine vorgeschichtliche Kultur auf den griechischen Kykladen-Inseln; gleichzeitige Zeugnisse der minoischen Kultur stammen aus Kreta und den umliegenden Inseln. Die Funde auf dem griechischen Festland werden einer früh- und mittelhelladischen Kultur zugerechnet.

Gegen 1600 v. Chr. - man spricht von der späthelladischen Zeit - dringen von Norden neue Stämme nach Griechenland ein, erobern auch die ägäischen Inseln und zerstören die minoische Kultur. Sie bringen eine Schrift mit, die sogenannte Linear B-Schrift. Sie konnte entziffert werden und erweist sich als frühe Form des Altgriechischen. Ihre Erfinder sind somit die ersten Griechen. Nach einer ihrer ergrabenen Burgen auf dem Peloponnes wird ihre Kultur als mykenisch bezeichnet. Die aus Goldblech gefertigten Totenmasken aus Mykene sind ein Hauptanziehungspunkt des Athener Nationalmuseums.

Im späten 13. vorchristlichen Jahrhundert dringen dorische und westgriechische Stämme in Griechenland ein; die mykenische Herrschaft findet ein Ende. Die Eroberer besiedeln das Festland, die kleinasiatische Küste und die ägäische Inselwelt.

Hans Peter Isler gliedert ihre Kulturgeschichte wie folgt:

Protogeometrische Zeit: 1050 - 900 v. Chr. Geometrische Zeit: 900 - 700. Archaische Zeit: 700 - 480.

Klassik: 490/80 - 330/20. Im Einzelnen: Strenger Stil: 490/80 - 450. Hohe Klassik: 450 - 20. Reicher Stil: 420 - 370. Klassik des 4. Jahrhunderts: 370 - 330/20.

Um die riesigen Räume, die Alexander d. Gr. in Asien erobert hatte, zusammen zu halten, versuchte er, seinem Reich eine gemeinsame Kultur zu geben, in der das griechische Element

sich mit den Kulturen der einzelnen Regionen vereinigen sollte. Obwohl durch seinen frühen Tod diese Räume in mehrere Diadochenreiche zerfielen, fand die angestrebte Durchmischung der Kulturen durchaus statt. Dieser "Hellenismus" bestimmt in verschiedenen Färbungen und Phasen die folgenden Jahrhunderte, bis die Römer, schon längst kulturell hellenisiert, den Gang der Dinge auch in der Kultur übernehmen. Man unterscheidet: Frühhellenismus: ca. 300 - 250. Hochhellenismus: 250 - ca. 160/50. Späthellenismus: 150 - etwa zur Zeitenwende.

In den frühen Hochkulturen des Orients, vom Zweistromland über Ägypten bis Syrien, waren plastische Werke aller Art bereits hochentwickelt. Viele Museen der Welt bieten eine Fülle von Artefakten aus diesen Regionen. Die Archäologie legt heute im Orient die Entstehung von Städten und Staaten unter der Herrschaft eines Priesterkönigs in die Zeit um 3300 v. Chr. Die viel jüngere griechische Kultur machte sich die Kunst der östlichen Reiche zu eigen. Insbesondere Syrien, Ägypten und das ägyptisch beeinflusste minoische Reich standen Pate bei der Geburt der griechischen Kultur. Doch die Griechen erfüllten das östliche Lehngut mit einem anderen, einem neuen Geist. Das Minoisch-Fliessende bekam bei ihnen einen kompakten festen Aufbau. Das Tektonische ist ihnen wichtig, die Zuordnung von Waagerechten und Senkrechten. Erst am Ende der geometrischen Zeit wird diese Tektonik gesprengt und eine neue Freiheit entsteht. In den verschiedenen bemalten Keramik-Gefäßen ist das Tektonische ebenso zu erfahren wie in der Kleinskulptur; in Tierbildern, doch bald auch schon in menschlichen Figuren. Dieser Wille, zunächst auf das Abstrakte, Zeichenhafte zurück zu gehen, den Tier- oder menschlichen Körper additiv aus disparaten Bildelementen zusammen zu fügen, ist neu gegenüber dem orientalischen Kunsthandwerk.

Allgemein lässt sich nach Isler sagen: die Griechen übernehmen die *Ikonomie* benachbarter Völker, vor allem der Syrer, doch der *Stil* - bei den Syrern untektionisch, fließend - wird von den Griechen ins Tektonische umgedeutet, auf Rechtwinkligkeit hin umgearbeitet, wird geometrisiert. Ein Typus kann den Griechen als Vorbild dienen, aber das "Kunstwollen" ist bei ihnen ein anderes, ein genuin griechisches.

Gegenüber früheren, der Biologie entlehnten Vorstellungen eines allmählichen Wachstums in den Entwicklungslinien des griechischen Kunsthandwerks lehnt die heutige Archäologie eine solche Analogie ab. Es gibt keine eindeutige Entwicklung vom Abstrakten zum Naturalistischen. Stil wächst nicht wie eine Pflanze, sondern Veränderungen entstehen nach heutiger Ansicht durch plötzliche Anstöße.

Es ist immer wieder gesagt worden, und alle Geisteswissenschaften belegen es: die griechische Kultur ist eine der Wurzeln des europäischen Geistes. Die Griechen erfüllten ihre orientalischen Vorbilder mit einem gänzlich anderen, einem neuen Geist; einem Geist, den wir europäisch nennen müssen: sie humanisierten die altorientalische Skulptur. Sie formten ihre Götter nach dem Bild des Menschen, näherten sich in einem Jahrhunderte währenden Prozess immer mehr den idealen Proportionen des menschlichen Körpers. Doch nicht um seiner selbst willen; die sich allmählich entwickelnden Formen waren Träger eines neuen

Inhalts: der Idealität des Menschen. Körper, Geist und Seele im Einklang mit sich, seiner Umwelt und seiner Überwelt, das spricht uns so überwältigend an in den archaischen Kuroi des Athener Nationalmuseums, im Kalbträger des Akropolis-Museums, den hochklassischen Reliefs des Panathenäen-Frieses dort, im British Museum und im Louvre, oder im frühklassischen Wagenlenker von Delphi. Was es in der griechischen Wirklichkeit nie gegeben hatte: in der Kunst gelingt es dem griechischen Geist, sich ein ewig gültiges Idealbild vom Menschen, von der Welt zu erschaffen.

In den Perioden des Hellenismus veränderte sich unter wiederum östlichen Einflüssen diese Haltung. Das Ideal des in sich ruhenden, gelassenen, im Einklang mit den Göttern lebenden Menschen wich der Darstellung des Dramatischen, wick dem Kampf des Menschen mit diesen Göttern oder mit seinesgleichen. Die Welt geriet aus dem Lot. Die schon im Altertum berühmte Laokoon-Gruppe im vatikanischen Belvedere, früher von vielen Generationen von Kunstreisenden höchlichst bewundert - uns berührt sie heute nicht in gleichem Masse - führt Dramatik, Leiden, Pathos vor. Schon aus den wenigen erhaltenen Köpfen des Bildhauers Skopas von Paros, noch der Zeit der Klassik des 4. Jahrhunderts angehörend, spricht ein zutiefst tragisches Weltbild, das uns auf andere Weise erschüttert als die Werke des vorangehenden Jahrhunderts.

Doch der Hellenismus hat auch ganz andere Seiten. Die Erforschung des menschlichen Körpers geht noch immer weiter. Die Hochklassik hatte den ponderierten Körper, den Kontrapost erfunden. Es gab kein orthogonales System mehr im Aufbau einer Figur. Die Archäologie spricht von nun an nicht mehr von (männlichen) Kuroi und (weiblichen) Koren. Die Klassik des 4. Jahrhunderts eroberte den Raum, erfindet einen schraubenförmigen Aufbau der Figur, die nun noch natürlicher im Raum steht; die Dreidimensionalität, die Rundumansicht wird erworben. Die Venus von Milo, für die Besuchermassen des Louvre neben Leonardos Mona Lisa der Hauptanziehungspunkt des ganzen Museums, eine "späthellenistische Umdeutung eines spätklassischen Typus" (Isler), zeigt in der unsäglichen Sensibilität und Zärtlichkeit, mit welcher der unbekannte Bildhauer die idealen Formen des weiblichen Körpers zu ertasten sucht, eine Entwicklungsstufe, die in der Klassik noch undenkbar war. Was natürlich kein künstlerisches Urteil bedeutet, sondern nur auf die handwerkliche Weiterentwicklung in der Erforschung der menschlichen Figur hinweisen will. (Überraschenderweise verliess diesen grossen Künstler bei der Gestaltung des Kopfes der Mut zum Neuen. Er formte den Kopf, ganz im Gegensatz zum Körper, nach dem Muster der Klassik. Er wirkt kalt, unorganisch, ohne Ausstrahlung. Man kann die Klassik beschwören - und das ist auch in vielen Perioden der europäischen Kunst versucht worden - erreichen lässt sie sich nicht mehr).

Die allermeisten erhaltenen Werke der Gross-Skulptur sind in Marmor gearbeitet. Das gibt uns heute ein schiefes Bild. Das Altertum bevorzugte die Bronzestatue. Sie war zwar schwierig herzustellen und deshalb auch mit höheren Kosten verbunden, aber sie erlaubte dem Kunsthandwerker Feinheiten, die der Marmor nicht hergibt. Doch Bronze war immer ein kostbares Material, konnte problemlos eingeschmolzen und für profanere Zwecke

wiederverwendet werden, und hat deshalb die Zeiten nur ausnahmsweise überlebt. Die Campanologie, die Glockenkunde kann davon gleichfalls ein trauriges Lied singen.

Im Zusammenhang mit der griechischen Skulptur darf ein Phänomen nicht unerwähnt bleiben, das in der Weltarchitektur ganz einmalig dasteht. Die Tempel der Griechen gehen zwar auf ägyptische Anregungen zurück, doch im Gegensatz zu den Tempeln Ägyptens sind sie nicht nur Werke der Architektur; als solche bietet ihre Statik gegenüber den Vorbildern nichts Neues. Doch der Grieche sah seine Tempel aus dem Blickwinkel des Bildhauers, sie sind skulptural aufgefasste Gebilde. Viele von ihnen, nicht alle, besaßen optische Korrekturen, kleine Veränderungen der Geraden: "Kurvaturen"; auch ein sensibles Abweichen von der Regelmässigkeit der Säulenabstände, dem "Ecktriglyphenkonflikt", die das Rigide, Orthogonale, wie wir es in unseren Architekturen seit jeher finden, vermeiden und das Bauwerk als Skulptur erscheinen lassen. Diese Korrekturen unterliegen keinem Schema. Jeder Architekt hat seine eigenen Vorstellungen dazu. Erst in der französischen Kathedralgotik finden wir, sehr vereinzelt und nur in der Frühzeit, ein ähnliches Denken, stets jedoch nur an kleineren Bauabschnitten, nicht das ganze Bauwerk betreffend.

Erwähnen wir noch, dass die Proportionierung der Tempel, ebenfalls ohne jedes starre Schema, immer der Geometrie folgt. Einfache Zahlenverhältnisse bilden nach v. Naredi-Rainer die Entwurfsgrundlage des griechischen Tempels. Dabei können in subtiler Weise Proportionen sich verschränken. Der Parthenon auf der Athener Akropolis gilt manchen Forschern als Höhepunkt in der Raffinesse, verschiedene Proportionen an einem Bauwerk miteinander in Beziehung zu setzen, gilt als "alles durchwebendes, alles vereinende Prinzip". Der Athenatempel in Paestum, um 510. v. Chr. entstanden, ist ein beliebtes Objekt, um der Proportionierung der Gebäudes nachzuspüren, da er keine optischen Korrekturen besitzt. Hans Kayser, der sich noch im letzten Jahrhundert der im pythagoräischen Denken verwurzelten wechselseitigen Entsprechung von Zahlen und Tönen gewidmet hat, "unterzog die Tempel von Paestum einer harmonikalen Analyse, d. h. er übersetzte die rationalen Zahlenverhältnisse ihrer Masse in musikalische Intervalle" (v. Naredi-Rainer). Fr. W. J. von Schelling spricht im 19. Jahrhundert in seiner "Philosophie der Kunst" von "Architektur als erstarrter Musik". In diesem Zusammenhang stehen auch die berühmten Verse "Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt, ich glaube gar, der ganze Tempel singt", die Goethe den Astrologen im 1. Akt seines Faust II sagen lässt.

Die Römer, im Bewusstsein ihrer kulturellen Unterlegenheit - eine Einsicht, die zur Grösse des Römertums gehört - saugten die griechische Kultur geradezu auf, wurden gelehrige Schüler der Griechen. Unzählige Skulpturen wanderten nach der Eroberung Griechenlands nach Italien, und unzählige Kopien, genaue oder freie Nachahmungen entstanden in den römischen Regionen. Und doch besaßen auch die Römer auf dem Gebiet der Skulptur eine grosse Begabung, die ihre Kunst von Beginn an prägt: die Begabung für das Porträt. Mag der römische Ahnenkult die Wurzel sein oder der Einfluss der Etrusker, im Porträt erreicht die römische Skulptur ihre höchste Höhe. Schon der als "Brutus" bekannte Bronzekopf im Konservatorenpalast aus dem 3. oder 2. vorchristlichen Jahrhundert zeigt dies in aller

Deutlichkeit. Eine andere Idealität als die griechische spricht aus diesen Gesichtszügen: der ideale Staatsbürger wird vorgeführt, Willensstärke, Ernst, Entschlossenheit fordert der römische Staat ein; diese ganz diesseitigen Ideale haben Rom gross gemacht.

Die Kaiserbildnisse, von der augustäischen Zeit an in grosser Zahl vervielfältigt, um in den entfernten Städten des Reiches die Anwesenheit des Kaisers im Bild zu vergegenwärtigen, mehr noch eine grosse Anzahl von Kaiserbüsten zeugen in vielen Museen der Welt von der römischen Begabung für das Porträt, in denen genaue Physiognomie und herrscherliche Überhöhung sich vollendet verbinden. Jeder Rom-Besucher kennt die grossartige in Bronze gearbeitete Reiterstatue des Kaisers Mark Aurel, heute in den Kapitolinischen Museen untergebracht, ehemals von Michelangelo grandios in die Mitte des so geschichtsträchtigen Kapitol-Platzes gestellt. Kaiser Konstantin hinterlässt vor seinem Weggang in die neu errichtete Hauptstadt Konstantinopel in Rom seine Riesenstatue, für den letzten grossen römischen Baukomplex bestimmt: die von seinem Widersacher Maxentius begonnene, von seinem Besieger Konstantin vollendete Basilika auf dem Forum Romanum. Der erhaltene Kopf dieser Statue im Hof des Konservatorenpalastes wird keinen Besucher unbeeindruckt lassen. Die grossen Augen in eine unermessliche Weite gerichtet zeigt dieser Kopf die Geistigkeit dieser Epoche an, die auch das junge Christentum geprägt hat, das sich anschickt, die Welt zu erobern.

Die Tradition der Kaiserbildnisse endet im Laufe des 5. nachchristlichen Jahrhunderts. Um 450 entstand die bronzene Riesenstatue eines nicht genau zu benennenden Kaisers, die, wer weiss durch welchen Zufall, heute noch in der apulischen Stadt Barletta steht. In Kopenhagen befindet sich im Museum ein Kaiserkopf aus der Zeit um 500; letztes Zeugnis eines grossartigen Themas. Die seit 330 in Konstantinopel residierenden Kaiser bevorzugten in einer Welt, die sich kulturell weit von den europäischen Wurzeln entfernt hatte, sich orientalisiert hatte, das Mosaik zur Selbstdarstellung. In der Kirche S. Vitale im nun wieder zum oströmischen Reich gehörenden Ravenna, stehen Kaiser Justinian, die Kaiserin und Würdenträger im malerischen Halbdunkel des Innenraums wie Wesen aus einer höheren Welt dem Besucher feierlich und entrückt gegenüber. Die Zeit der Dominanz der westlichen Kultur im römischen Reich ist vorbei. Der Orient, wirtschaftlich und kulturell dem Westen weit voraus, hat längst die Führung des römischen Weltreichs übernommen.

Das Relief hat, anders als die Grossplastik, nie aufgehört zu existieren. Grabstelen aus klassischer und nachklassischer Zeit, auf denen der oder die Verschiedenen mit Verwandten oder Dienerinnen dargestellt ist, gehören häufig zu den berührendsten Werken der griechischen Bildhauerkunst. Die staatspolitische Bedeutung des Panathenäen-Frieses am Athener Parthenon findet einen Widerhall in Rom in der Ara Pacis des ersten römischen Alleinherrschers Augustus. Wohlhabende Römer liessen sich in skulptierten Sarkophagen beisetzen. Eine grosse Anzahl solcher Sarkophage zeugt von der Tätigkeit vieler römischer Bildhauerwerkstätten auf höchstem Niveau. Mit der seit Konstantin energisch betriebenen Christianisierung - im Jahr 313 erlässt Konstantin das Mailänder Toleranzedikt, das die Christen den anderen religiösen Kulturen gleichstellt, 395 erklärt Kaiser Theodosius das

Christentum zur Staatsreligion - erscheinen allmählich christliche Motive auf den Sarkophagen.

Zwei Siegestsäulen mit grossen Reliefbändern, die sich spiralförmig um die Schäfte ziehen, haben sich in Rom erhalten, den Taten der Kaiser Trajan und Mark Aurel gewidmet. Sie geben Gelegenheit, die oft heftigen stilistischen Wechsel in der römischen Skulptur zu studieren. Auch der Brauch, den Kaisern zu besonderen Anlässen Triumphbögen zu errichten - drei von ihnen haben sich in Rom erhalten - bezeugen diese Eigentümlichkeit des kaiserzeitlichen Roms. Das letzte dieser Bauwerke, hastig aus neuem und altem Material zusammengefügt, ein Pasticcio, dessen Reliefs bis auf die hadrianische Zeit zurückgehen, gilt Konstantin, kurz bevor er für immer Rom verliess, um weit im Osten seine neue Hauptstadt Konstantinopel zu beziehen. Auch der Bogen des Kaisers Septimius Severus auf dem Forum Romanum gibt Einblicke in diese schnell wechselnden Geschmacksrichtungen der römischen Skulptur, die sich ebenso auch in der dazugehörigen Architektur ausprägt.

Die römische Kunst der Kaiserzeit - und das schliesst natürlich auch die Skulptur ein - ist gekennzeichnet von einer Pendelbewegung zwischen klassizistischen und barockisierenden Tendenzen. Schon im 2. Jahrhundert v. Chr. hatte es in der hellenistischen Welt eine klassizistische Richtung gegeben. Vor allem in Athen kopierten die Bildhauer Werke der Klassik oder nahmen sie zum Vorbild für eigene Schöpfungen. Die Archäologie spricht von dem neuattischen Stil. Augustus, der erste römische Alleinherrscher, greift auf diese Kunst zurück, verordnet sie seinem Reich. Es ging darum, die vorgeblich griechischen Staatstugenden beispielgebend vorzuzeigen. Es waren also politische Motive, die ihn dazu bewegten. Die Kunst steht nun im Dienst des Staates.

Die Statue "steht nicht mehr frei im Raum wie bei den Griechen, sondern an der Wand, nur auf seine Vorderseite hin komponiert, um so seine Betrachter zu beherrschen und zur bewundernden Verehrung anzuregen.....Ungriechisch und unklassisch ist dabei die starke Betonung des Kopfes. Sie steht in der Tradition des Etruskischen und des Republikanisch-Römischen...So zeigt sich auch hier, wie sich bei klassizistischer Ausgangsposition echt römische Kunst, und zwar die eines neuen Zeitalters, herausgebildet hat". (H. A. Stützer). Zum Verhältnis von Klassik zum Klassizismus ganz allgemein hier die Definition von Stützer: "Zur Klassik kam es durch das Bemühen um den natürlich-schönen und vollkommenen Menschen, zum Klassizismus aber durch die Bewunderung der Klassik und ihrer Nachahmung."

Von den Reliefs der Ara Pacis, einem Hauptwerk dieser Zeit, war schon die Rede. Auch für diese Technik der Skulptur gehen die Römer ihren eigenen Weg, bei aller Beeinflussung durch die Griechen. "Die Unterschiede beginnen beim Reliefhintergrund. Für die Griechen bedeutet er nicht viel mehr als die Wand, die als Teil einer Architektur die Relieffiguren trägt und ihnen Halt gibt. Diese sind dazu meistens in einer einzigen Ebene parallel zum Hintergrunde angeordnet. Im Hellenismus werden die Reliefs höher, und die Bühne vertieft sich zu einer Raumbühne. Eine wirkliche Wandlung vollzieht sich erst in der römischen Kunst.

Mit einem Mal ist der Reliefgrund in die Darstellung selbst einbezogen. Die Reliefbühne erweitert sich nun auch nach hinten und löst dadurch die Steinfläche auf, das heisst, sie bezieht sie als Raum in die Darstellung ein...Immer hatten Etrusker und Italiker mehr Sinn für den Raum als die Griechen, bei der Ara Pacis aber manifestiert sich, dass die Römer es waren, die wirklich Raum zu schaffen verstanden" (Stützer).

Es würde in unserem Zusammenhang zu weit führen, den ständigen Veränderungen in der plastischen Auffassung der römischen Kaiserzeit im einzelnen nachzugehen. "Barocke" Tendenzen, in denen, dem Klassizistischen entgegengesetzt, malerische Helldunkelwirkungen, Räumlichkeit, Gelöstheit und Bewegung gesucht werden wie etwa in der Zeit der Flavier - sie waren Kaiser von 69 - 96 n. Chr. - wechselten mit neuen Klassizismen, um, etwa in antoninischer Zeit (138 - 161), wiederum barockisierenden Tendenzen Raum zu geben. Dabei war es vor allem der Osten des Reiches, der für "Barockes" empfänglich war. Es gab somit zur gleichen Zeit in Ost und West häufig durchaus unterschiedliche Tendenzen in der Kunst. Zudem macht sich eine handwerklich recht primitive "Volkskunst" mehr und mehr bemerkbar, wie sie etwa an der Mark Aurel-Säule deutlich wird. An seinem grossartigen Reiterstandbild, wir sprachen schon davon, lässt sich das, was die Kunstgeschichte mangels anderer Begriffe "barockisierend" nennt, genau studieren.

Mit der aus Nordafrika stammenden Dynastie der Severer (193 - 235) und den nachfolgenden "Soldatenkaisern", einer Zeit, in der die Armee einen der ihren - meist für sehr kurze Zeit - auf den Thron hob, einer Zeit des Niedergangs im Reich, beginnt künstlerisch der Weg in die Spätantike. Im Relief verlieren die Figuren an Volumen. Die mit dem Bohrer gezogenen Gewandfalten werden in den Dienst der Entkörperlichung gestellt. Die Raumtiefe geht verloren; die Figuren werden frontal aufgereiht. Flächigkeit und Frontalität will die Personen, die Herrscher vor allem, "nicht als Handelnde zeigen, sondern als Repräsentanten der Macht. Sie stehen wie Kultbilder da...Damit kündigt sich die Kunst der Spätantike an...Sie wird schliesslich ihre letzte Ausprägung in der byzantinischen Kunst erfahren" (Stützer).

Der vordere Osten war bilderfeindlich eingestellt. Alle drei monotheistischen Weltreligionen, im Orient geboren, zeigten von Beginn an ein Misstrauen gegen das religiöse Bild. Die frühen Kirchenväter des Christentums äussern sich alle in diesem Sinn. Vor allem die Skulptur stand im Verdacht der Idolatrie, war der Gefahr der Anbetung verdächtig. Noch im byzantinischen Bilderstreit des 8. und 9. Jahrhunderts spielt dieser Aspekt - neben anderen - eine Rolle. Durch die allmähliche Ausbreitung des Christentums im römischen Reich ändert sich diese Haltung. Mangels eigener ikonographischer Themen übernehmen die Christen die Ikonographie des Kaiserkults, ersetzen den Kaiser durch Christus.

Die religiöse Welt der Spätantike war gekennzeichnet durch eine Fülle von Kulturen, die vielfach recht nahe beieinander lagen. Wir sind in einer synkretistischen Zeit. Sonnengottheiten waren sehr verbreitet. Auch die Christen, keineswegs eine einheitliche



Glaubensgemeinschaft, sahen ihren Gott weitgehend als Sonnengottheit, nicht viel anders als die Anhänger des Sol invictus, dem Kult, dem Konstantin wahrscheinlich anhing. "Antike Götter und Kulte waren stets als Angebot an den Menschen verstanden worden, der sich einen oder mehrere Götter auswählte, um seine eigenen, ganz persönlichen religiösen Bedürfnisse zu befriedigen...Vorstellungen von den Göttern hatten in der Antike immer etwas Fließendes; sie zeigten sich den Menschen in unterschiedlichen Erscheinungsweisen, wurden unter verschiedenen Namen verehrt und waren doch nur einer" (Manfred Clauss). Solchen diffizilen Einsichten moderner Historiker, die ganz ähnlich schon in der berühmten Arbeit zur konstantinischen Zeit bei Jacob Burckhardt zu finden sind, steht die pauschale Behauptung der katholischen Kirche gegenüber, Konstantin sei Christ gewesen. Dazu braucht es keinen weiteren Kommentar.

Zurück zur Skulptur: Die Passion wird erst Mitte des 4. Jahrhunderts zu einem Thema. Auch das Symbol des Kreuzes erscheint erst in dieser Zeit in der bildenden Kunst der Christen; nun, nachdem sie durch die Edikte von 311 und 313 den vielen anderen Kulturen im Reich gleichgestellt sind, ja von Konstantin und den meisten seiner Nachfolger gefördert werden mit dem Ziel, durch eine gemeinsame Religion dem Reich eine einheitliche Kultur zu geben, um den zentrifugalen Kräften des Riesengebildes entgegen zu wirken. Mit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion sind die Inhalte der Kunstwerke nun eindeutig christlich zu deuten, nach einer Periode des Übergangs, in dem manche Kunstwerke sich nicht eindeutig als christlich oder "heidnisch" zu erkennen geben.

Der Schwerpunkt des römischen Reiches hatte sich, wie wir sprachen schon davon, mehr und mehr nach Osten verlagert. Rom, einst die grösste und glänzendste Stadt der Welt, sank allmählich zu einer unbedeutenden Landstadt herab, in der im Mittelalter der Adel, verschanzt in den langsam zerbröselnden antiken Bauten, sich bis aufs Messer um den Posten des Bischofs stritt; eines Bischofs, der - gegen den Protest der östlichen Patriarchen - den weit verbreiteten Titel eines *papa* für sich allein beanspruchte und sich selbst zum Oberhaupt aller Christen erklärte. Die Gründe, die er dafür anführte, hat bis heute die Kirchengeschichtsforschung nicht erhärten können. Es sind unbeweisbare Behauptungen, auf denen die Fundamente der westlichen Kirche ruhen. Eine Spaltung zwischen Ost und West, zwischen byzantinischer - im heutigen Sprachgebrauch orthodoxer - und katholischer Kirche wurde unvermeidbar, Mitte des 11. Jahrhunderts auch de jure besiegelt.

Die Historiker sprachen früher gern vom Untergang des - westlichen - römischen Staates. Das Jahr 476, dick gedruckt in allen Geschichtsbüchern, bedeutete für sie einen entscheidenden Einschnitt in der europäischen Geschichte. Diese Sichtweise wird heute nicht mehr geteilt. Die modernen Historiker sprechen lieber von einer kontinuierlichen Veränderung der Staatlichkeit, von einer allmählichen Übernahme weiterer römischer Provinzen durch germanische Stämme, die ab etwa 400 gegen die römischen Grenzen drängen. Die Zerstörung der römischen Städte in den einst römischen Provinzen, in der älteren Literatur immer wieder behauptet, hat nach heutigen archäologischen Erkenntnissen kaum je stattgefunden. Die Inbesitznahme dieser Gebiete kam häufiger durch Verträge mit

den römischen Behörden zustande als durch militärische Eroberung. Der Ostgotenkönig Theoderich eroberte Italien im Einverständnis mit dem Kaiser in Konstantinopel, liess in Rom die kaiserlichen Bauten restaurieren und fühlte sich als Vollstrecker des kaiserlichen Willens. Unbestreitbar bleiben allerdings der von Gewalt und Zerstörung geprägte Zug der Vandalen durch Italien oder die spätere gewaltsame Inbesitznahme weiter Teile Italiens durch die Langobarden.

Jedenfalls treten die Germanen nun ins Gesichtsfeld des einst weitgehend römisch beherrschten Europas. Aus der Rückschau haben die jahrhundertlang römisch geprägten Landstriche dabei das bessere Los gezogen. Die Römer brachten ihnen eine hoch entwickelte Zivilisation und Kultur ins Land, denen die nichtrömischen Gebiete kaum etwas entgegen zu setzen hatten. Die Kunst, stets ein Indikator für den zivilisatorischen Entwicklungsstand eines Volkes, zeigt dies deutlich. Das Kunsthandwerk der Germanen beschränkte sich, darin scheint sich die Forschung einig zu sein, auf eine relativ primitive Metallbearbeitung und eine ebensolche Goldschmiedekunst. Es steht zudem die Frage im Raum, ob diese kunsthandwerklichen Erzeugnisse überhaupt germanisch sind, oder nicht vielmehr im Zuge der germanischen Wanderungen in den Weiten der russischen Steppen von dem Reitervolk der Skythen an die Germanen übermittelt wurden.

In Italien, dem einstigen Kernland der Römer, bleiben kunsthandwerkliche Traditionen vielfach auf hohem Niveau bestehen. Im völlig verarmten Rom bemüht man sich, die frühchristlichen Kirchen wenigstens in Stand zu halten. In diesem Zusammenhang entstehen die herrlichen Mosaikfußböden der summarisch als "Cosmaten" bezeichneten Handwerkerfamilien. Venezien, lange noch zu Byzanz gehörig, und noch länger kulturell unter byzantinischem Einfluss stehend, behält durchgehend ein hohes künstlerisches Niveau. Allerdings ist es in Venedig und Umgebung schwierig, die einheimische Produktion, sowieso vielfach von byzantinischen Wanderkünstlern gearbeitet, von dem vielen Raubgut zu unterscheiden, das, gipfelnd in der unsäglichen Tatsache der von Venedig angeführten Eroberung Konstantinopels durch ein Kreuzfahrerheer im unheiligen Jahr 1204, heute in Venedig zu bewundern ist.

Die Skulptur beschränkt sich lange auf das Relief. Schrankenplatten, etwa die Chorschranken in der Kathedrale von Torcello, zeigen christliche Symbole, deren elegante hochvirtuose Machart nach Byzanz deutet. In S. Marco, der völlig byzantinisch geprägten ehemaligen Staatskirche, findet sich in den Reliefdarstellungen der Emporenbrüstungen ein ganzes Sammelsurium verschiedener Stile und Zeiten. Die in eine Ecke von S. Marco eingefügte Porphyrgruppe vier sich umarmender Kaiser, die diokletianische Reichsreform der Tetrarchie verdeutlichend, Raubgut unbekannter Herkunft, ist stilistisch ganz einmalig in der Kunstgeschichte.

Germanischer Herkunft sind die gern als "lombardisch" bezeichneten Flechtbandreliefs, die sich in grosser Zahl über weite Räume verstreut finden. Das Abstrakte, Geometrische entsprach der germanischen Geisteswelt. In der Ausführung bezeigen diese Flachreliefs

grosse Sicherheit. Häufig gehen sie auch Verbindungen mit figurativen Motiven ein. Noch in karolingischer Zeit sind sie beliebt. In der Klosterkirche von Müstair im Münstertal gibt es einige schöne Exemplare.

Einige Anmerkungen zur Gliederung der Zeiten, in denen wir uns bewegen, scheinen angebracht. Als Beginn der Spätantike wird - allgemein anerkannt - der Beginn der Regierungszeit des Kaisers Diokletian mit seiner grundlegenden, für das Überleben des römischen Reiches entscheidenden Reichsreform vom Jahr 285 bezeichnet. Für den Wechsel von der Spätantike zum Frühmittelalter bieten die Historiker Vorschläge vom 4. bis zum 8. Jahrhundert an. Mit anderen Worten: eine deutliche Trennung zwischen diesen beiden Perioden ist nicht auszumachen. Die heutigen Forscher betonen vielmehr "die historische Kontinuität zwischen spätrömischer Welt und Mittelalter" (Xavier Barral I Altet). Viel schärfere Einschnitte sieht der bedeutende Kultursoziologe Arnold Hauser dagegen innerhalb dessen, was wir pauschalisierend als Mittelalter bezeichnen: den Bruch zwischen dem naturalwirtschaftlich geprägten Feudalismus des Frühmittelalters und der darauffolgenden Zeit des höfischen Rittertums, und den Wechsel von diesem Hoch- zum Spätmittelalter, das durch das städtische Bürgertum mit seiner Geldwirtschaft geprägt ist. Somit scheint die Kulturperiode der Romanik, deren Beginn die Forschung heute recht übereinstimmend in die Zeit um das Jahr 1000 legt, mit Hausers Definition des Hochmittelalters einherzugehen.

In den Randgebieten des weströmischen Reiches, die sich nun immer mehr verselbständigen, scheinen die Verbindungen zum ehemaligen Mutterland Italien völlig abgebrochen zu sein. Die Kunstäusserungen in den von den Germanen besetzten, einst römischen Ländern Spanien, Frankreich, Teilen Deutschlands, Englands und Nordafrikas sind in den frühen Jahrhunderten der politischen Selbständigkeit geprägt von einem abrupten Bruch mit der Kunst der Antike. Werden antike Themen weiter geführt, so erscheinen sie, zumindest im Figurativen, in einer völlig verwandelten, stark abstrahierten, "barbarisierten", reduzierten, abstrahierten, scheinbar ungekonnten Form. Die Figurenkapitelle westgotischer Kirchen in Spanien aus der Zeit um 700, Reliefplatten merowingischer Herkunft in Frankreich und Westdeutschland aus der gleichen Zeit, die Steinreliefs der Wikinger, sie alle zeigen eine für uns geradezu erschreckende Primitivität, wenn es um Figuratives, um die menschliche Gestalt geht. Sind sie Erzeugnisse schieren Nichtkönnens oder bewusste Reduzierungen um eines bestimmten Ausdrucksgehalts willen? Bei Arnold Hauser heisst es dazu lapidar: "Die Völkerwanderungskunst ist im Vergleich mit der christlichen Antike eine rückständige Erscheinung; sie steht stilgeschichtlich noch auf der Stufe der Eisenzeit...sie war eine Bauernkunst".

Doch auch in den Zentren des Reiches stand die Kunst in der Spätzeit im Zeichen einer radikalen Veränderung. Das Christentum, ursprünglich ebenso bilderfeindlich eingestellt wie auch die anderen im Orient geborenen monotheistischen Religionen, konnte sich unter dem Einfluss der römischen Kultur dem Bild nicht länger verschliessen. "Im christlichen Bereich finden sich bildliche Darstellungen seit der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts" (Herbert

Alexander Stützer). Es geht dabei fast ausschliesslich um Malerei. "Die Kunsttätigkeit begann in den Grabstätten, den Katakomben... Man malte in der gleichen Art wie die heidnischen Römer.. Doch die grosse Zeit der römischen Malerei war längst vorbei". (Stützer). Hauser wird noch deutlicher und schreibt: "Die Katakombenmalereien müssen zum grössten Teil die Arbeiten von einfachen Arbeitern, Dilettanten und Pfuschern gewesen sein, deren Eignung für diese Aufgaben offenbar eher in ihrer Gesinnung als in ihrer Begabung lag. Die Entartung des Geschmacks und der Technik machte sich aber auch in der Kunst der kulturtragenden Schichten bemerkbar".

Stützer bestätigt dies, fügt aber hinzu: "In der Zeit der Tetrarchie und in der nachfolgenden frühkonstantinischen Zeit erscheint die Kunst unklassisch, ja sogar primitivierend. Dahinter steht aber eine Absicht: Man will das Wesentliche zur Schau stellen...Der jungen christlichen Kunst kam das sehr entgegen."

Es ist angezeigt, hier auf die vieldiskutierte Theorie des "Kunstwollens" einzugehen. Arnold Hauser schreibt dazu: "Diejenigen Forscher, die das metaphysische Weltbild des Mittelalters schon in der altchristlichen Kunst erkennen wollen, deuten gewöhnlich alles, was an dieser Kunst der Klassik gegenüber mangelhaft ist, als bewussten und willkürlichen Verzicht und betrachten von der Theorie des "Kunstwollens" ausgehend jedes Manko der imitativen Ausdrucksmittel als eine geistige Errungenschaft und einen Gewinn. Sie fragen jedes Mal, wenn ein künstlerischer Stil eine bestimmte Aufgabe zu lösen nicht imstande zu sein scheint, vor allem danach, ob dieser Stil wohl die betreffende Aufgabe zu lösen überhaupt bestrebt war; und diese Fragestellung gehört zweifellos zu den fruchtbarsten Ideen der Lehre vom Kunstwollen. Sie hat aber doch nur den Wert einer Arbeitshypothese, an die man sich nicht klammern sollte. Jedenfalls ist es verfehlt, der Lehre eine Deutung zu geben, die jede Spannung zwischen Wollen und Können von vornherein aufhebt. Das Vorhandensein einer solchen Spannung steht gerade in der altchristlichen Kunst ausser Frage. Zumeist ist es nichts als Unzulänglichkeit, unwillkürlicher Verzicht auf die Wiedergabe der Naturform und primitives Verhauen der Zeichnung, was an ihr als absichtliche Vereinfachung und souveräne Zusammenfassung, zielbewusste Steigerung und ideelle Erhöhung der Wirklichkeit gepriesen wird".

Das ist eine klare Aussage zu einem in der Tat sehr wichtigen Punkt in dem Bemühen, Kunstwerke besser zu verstehen. Für die bedingungslosen Befürworter der Theorie vom Kunstwollen wären in letzter Konsequenz die grob aus dem Stein heraus gehauenen westgotischen Kapitellfiguren oder die merowingischen Stelen dem Athenäenfries des Parthenon künstlerisch gleichzustellen. Eine allzu groteske Vorstellung, um ernst genommen zu werden.

In manchen anderen Zusammenhängen aber wird man sehr wohl einen bewussten Verzicht auf handwerkliche Virtuosität im Interesse einer bestimmten Ausdruckswelt konstatieren können. Wir kennen alle recht gut die Verhältnisse, die vor und nach 1900 zur modernen Malerei, auch zur Skulptur geführt haben. Gauguin, van Gogh und Cézanne, nach ihnen

Picasso, Braque, Matisse und andere, parallel dazu - vielleicht auch etwas in ihrem Windschatten - die deutschen Expressionisten: diese wahrhaft grossen Künstler spürten, dass der Vorrat an künstlerischen Möglichkeiten, aus denen sich seit der Renaissance 500 Jahre lang die europäischen bildenden Künstler bedient hatten, verbraucht waren. Sie suchten nach neuen Anregungen, auch in den vorgeblich "primitiven", aussereuropäischen Kulturen. Es nützte diesen Künstlern nichts, die Ecole des Beaux Arts zu besuchen, um dort die konventionelle handwerkliche Virtuosität zu erlernen. Sie mussten sich ihr Handwerk und ihren Stil, dieses Ergebnis von Handwerk und innerer Schau, weitgehend selbst beibringen. Das war notgedrungen pauschaler, reduzierter in der Feinarbeit, "primitiver" als das, was ihnen die Professoren beibringen konnten. Auch das vielleicht grösste Genie unter ihnen, Pablo Picasso, dem die Natur offenbar alles überreichlich gespendet hatte, was ein bildender Künstler nur besitzen kann, reduzierte seine Mittel genau in dem Mass, wie er es für eine bestimmte Aufgabe für richtig hielt.

Zeigt die berühmte mit Reliefs versehene Holztür von S. Sabina in Rom aus der Zeit um 480 nicht einen deutlichen Niedergang der römischen Reliefkunst im Vergleich mit Werken der früheren Jahrhunderte? Um 420 sind die Langhausmosaiken in S. Maria Maggiore entstanden. Sie zeigen einen Stil, der sich von der römischen Malerei der pompejanischen Stile grundlegend unterscheidet. Sind das künstlerische Rückschritte oder bewusste Reduzierungen der alten Mittel im Dienst eines neuen Ausdruckswillens?

Dazu der unvergleichliche Hauser: "Die Werke der späteren Kaiserzeit... antizipieren bereits die wesentlichsten Stilmerkmale der altchristlichen Kunst; sie zeigen dieselbe Neigung zur Vergeistigung und Abstraktion, dieselbe Vorliebe für die flächige, unkörperliche Formgebung, denselben Drang zur Frontalität, Repräsentation und Hierarchie, dieselbe Indifferenz dem organischen, vegetativen, lebendigen Leben gegenüber, dieselbe Interessenlosigkeit für das bloss Charakteristische, Einmalige und Genrehafte, kurz, dasselbe unantike, auf das Ideelle statt auf das Sinnliche gerichtete Kunstwollen, das wir in den Katakombenmalereien und den römischen Kirchenmosaiken verwirklicht finden. Die Entwicklung, die von der umständlichen Situationsschilderung der Spätklassik zum bündigen Tatsachenbericht der Spätantike und den schematischen, sigelartigen Verständigungszeichen der altchristlichen Kunst führt, beginnt in der frühen Kaiserzeit...Das Ideelle wird wichtiger als die Form und die Formen verwandeln sich allmählich in eine Art von Bilderschrift...Die künstlerischen Formen beginnen sich erst im 5. Jahrhundert, gleichzeitig mit der Auflösung des Weströmischen Reiches, grundlegend zu verändern. Der spätrömische Expressionismus verwandelt sich erst jetzt in einen "transzendentalen Ausdrucksstil".

Das Mosaik ist das primäre Ausdrucksmittel der Zeit. Es leistet den beschriebenen Zusammenhängen am besten Vorschub. Der Skulptur verbleibt in diesen Zeiten der Spätantike oder des Frühmittelalters, wann immer man dort auch eine Zäsur setzen will, nur eine sekundäre Rolle. Konkret zu den Mosaiken von S. Maria Maggiore schreibt Hauser: "Wir haben Szenen vor uns, die sich in einem luft- und lichtlosen Ambiente abspielen, in einem Raum ohne Tiefe, ohne Perspektive, ohne Atmosphäre, mit flächigen, unmodulierten Figuren

ohne Gewicht und Schatten. Die meisten der Kunstmittel, vor allem die Reduktion der Raumtiefe, die Flächigkeit und die Frontalität der Figuren, das Prinzip der Sparsamkeit und Einfachheit, waren schon in der spätrömischen und der frühesten christlichen Kunst vorhanden, aber sie schliessen sich erst jetzt zu den Elementen eines eigenen Stils zusammen". Diese Tendenzen der römischen Spätzeit werden einerseits im Osten zur byzantinischen Hochkultur führen, aber auch für die kommenden europäischen Jahrhunderte, für die Romanik die Voraussetzung bilden.

In Orléans in der Kirche St. Aignan gibt es ein frühromanisches Kapitell mit einer menschlichen Figur, die aufs Haar so aussieht als stamme sie von Ludwig Kirchner. Hat der Bildhauer damals im 11. Jahrhundert genau so gedacht wie der deutsche Expressionist? Da halte ich es eher mit Hauser und seinem Begriff einer "Spannung zwischen Wollen und Können". Bei Kirchner war es bewusster Verzicht auf Feinmalerei, um das zu malen, was er in seinem Inneren sah, was sich nur mit einer relativ groben Textur realisieren liess. Bei dem Bildhauer in Orléans dagegen ist, wie ich meine, deutlich die Hausersche Spannung zwischen Wollen und Können zu erkennen. Er war halt früh dran; spätere Generationen haben auf seiner Arbeit aufbauen können, wurden sicherer, virtuoser, und scheuten keineswegs das Naturalistische, Imitative, sobald sie es im Griff hatten. Kunst hat nicht *nur*, aber *auch* mit Können zu tun. Die Bildhauer mussten auch in Italien, mehr noch aber in den ehemaligen Randprovinzen des römischen Reiches ganz von vorn anfangen, ehe es in der Kapitellplastik der Kathedrale von Autun oder Saulieu gegen 1130 gelang, Figuren aus dem Stein heraus zu holen, die uns in ihrer handwerklichen Vollendung, in ihrem naiv Erzählerischen, in dem Märchenhaften ihrer Aussage entzücken. Oder ehe am kaiserlichen Bau von Königsutter italienische Wandertrupps um 1150/70 an der Aussenwand der Apsis den "Jägerfries" meisseln konnten; oder ehe - eines der grossen Wunder der romanischen Kunst in den "deutschen Landen"- eine unbekannte Bildhauerwerkstatt am Atrium der Klosterkirche Maria Laach um 1200 einen Fries aus dem Stein heraus zaubern konnte, dessen Eleganz und handwerkliche Vollendung nicht zu übertreffen ist. Das Portal der südfranzösischen Abteikirche Moissac, um 1130 entstanden, und die Figuren der Fassade von St. Gilles am Pilgerweg nach Santiago de Compostela aus etwa der gleichen Zeit, sind vielleicht die eindrucksvollsten späten Zeugnisse der romanischen Skulptur.

Traumhaft sicher, elegant, perfekt geben sich auch die Kapitelle im Chor der Pariser Abteikirche Saint-Germain-des-Prés. Sie gehören zum Neubau dieser bedeutenden Abtei, die im Konkurrenzkampf mit dem Kloster Saint-Denis sich entschlossen hatte, dessen neuem Chorbau Paroli zu bieten. Rund 20 Jahre nach der Chorweihe in Saint-Denis wird 1163 der Chor von Saint-Germain-des-Prés fertiggestellt. Dessen unerhörte, völlig voraussetzungslose Modernität wird nicht erreicht, aber die - noch romanisch empfundene - Kapitellplastik sucht ihres gleichen. Doch damit stehen wir schon in der so aufregenden Zeit, als in der Ile de France die romanischen Architekturformen durch ein völlig neues Baudenken verdrängt werden; als an verschiedenen Orten dieser Region die Architekten mit neuen statischen und künstlerischen Herausforderungen kämpfen; als die ersten gotischen Bauten entstehen,

tastend, nicht immer überzeugend, aber in dem doppelten Chorumgang von Saint-Denis wohl zum ersten Mal in einem Meisterwerk sich präsentierend.

Damit haben wir vorgegriffen. Ausserhalb der Ile de France wird noch lange die romanische Kunst selbstverständlich sein. Im Kernland des Heiligen Römischen Reiches, in den "deutschen Landen" - ein Deutschland gab es ja nicht - wird die Romanik als politisch motivierte eigentliche Reichskunst noch bis weit ins 13. Jahrhundert hinein bestimmend bleiben.

Malerei und Skulptur waren im Regelfall fest an die Architektur gebunden. Mit Ausnahmen: das grosse Thema der Darstellung Christi am Kreuz muss nicht unmittelbar mit dem Kirchenbau verbunden sein. Trotzdem hingen die Kruzifixe, die wir heute in den Museen finden, wohl allgemein ursprünglich im Mittelschiff der Kirchen und trennten den Laienraum vom Chor, der den Geistlichen vorbehalten war.

Wenn die obigen Sätze danach klingen, als ob es in der Romanik eine kontinuierliche Entwicklung der Skulptur von unbeholfenen Anfängen zu einer virtuosen Meisterschaft gegeben hätte, so ist das sicher nicht richtig. Künstlerische Entwicklungslinien gehen nie geradlinig von unbeholfenen Anfängen zu vollendeter Beherrschung. Zu viele Imponderabilien sind da im Spiel: das spezifische Können der Kunsthandwerker, die Region, aus der sie stammen, die Kunstlandschaften, die ihre spezifischen Traditionen haben, Kriege, Epidemien, die für längere Zeit jede Bautätigkeit unterbinden, eine Tradition abbrechen lassen.

So zeigt etwa der Türsturz von St-Genie-des-Fontaines im Roussillon, um 1020 entstanden - er gilt als frühestes Zeugnis der romanischen Skulptur in Frankreich - eine Haltung im Figuralen, die mit der Wirklichkeit unserer Welt nichts zu tun hat. Doch kann man dem Bildhauer eine gewisse handwerkliche Fertigkeit keineswegs absprechen. Etwa 20 Jahre jünger, trotzdem um vieles primitiver zeigen sich die Flachreliefs der Abtei von Tournus. Gegen 1100, das wird man aber sagen können, ist eine gemeinsame Sprache der Bildhauer und eine sichere Beherrschung der kunsthandwerklichen Mittel zu erkennen. Die Abstrahierungen vom Natürlichen, die die Gotik dann zugunsten eines Naturalismus, einer Angleichung der Bildsprache an die Umwelt, wieder aufheben wird, sind gewollt, stehen im Dienst des Ausdrucks, den die Zeit suchte. Die Stuckfiguren der Chorschranken in der Liebfrauenkirche von Halberstadt, um 1200 entstanden, besitzen dagegen bereits eine Natürlichkeit in ihrer Körperlichkeit, die nur durch Kontakte mit der französischen Gotik zu erklären ist. Von ihrer Entstehung in den 1130er Jahren in der Ile de France hatten wir eben schon gesprochen: dem Einläuten einer neuen Baugesinnung als Zeugnis eines neuen Zeitgeistes, einer neuen Kulturepoche, in der die romanischen Abstrahierungen, Ausdruck der Überweltlichkeit des Dargestellten, sich auflösen in einen Naturalismus, der sich, ohne das transzendente Weltbild deshalb aufzugeben, sich doch an der Wirklichkeit, am Diesseits orientiert. Doch noch sind wir im Zeitalter der Romanik.

Diese Kulturepoche lässt man heute allgemein und bequemerweise mit der Zeit um das Jahr 1000 beginnen. Mit guten Gründen: waren die vorherigen Jahrhunderte in Europa geprägt von Not und Elend infolge der ständig wiederkehrenden verheerenden Einfälle der Ungarn von Osten, der Wikinger von Norden und der Araber von Süden, so waren diese Geisseln Europas nun in ihre Schranken verwiesen. Ein wirtschaftlicher Aufschwung und politische Stabilität waren die Folge. Einer der Chronisten der Zeit, der Cluniazensermönch Radulfus Glaber schreibt, "die Welt habe nach dem Jahr 1000 wie auf Verabredung ihre alten Lumpen abgelegt und sich mit dem weissen Mantel der Kirchen bedeckt".

Die deutsche Kulturgeschichtsschreibung sieht diese Zeit etwas differenzierter. Sie konstatiert vor und nach dem Jahrtausendwechsel eine "ottonische" Kunst und Kultur in Deutschland und in den damals von Deutschland abhängigen Ländern. Die sächsischen, die ottonischen Kaiser sahen sich in der Nachfolge Karls des Grossen in der Tradition der römischen Kaiser, sahen sich als Lenker eines universalen Reichs, dem "Heiligen Römischen Reich". Die Kunst dieser Zeit, stets gehorsame Tochter der Herrschenden, versuchte, an die römische Antike anzuknüpfen, um diesen Anspruch zu untermauern.

So ist es dem Bildhauer, der um 970 den grossartigen Gero-Kruzifix im Kölner Dom geschaffen hat, wichtig, das Menschliche, die Leiblichkeit des Christengottes heraus zu arbeiten. Nicht im genauen anatomischen Sinn; dieses Bestreben zu erfüllen blieb noch jenseits des gotischen Naturalismus der Renaissance vorbehalten. Aber die Rundungen des menschlichen Körpers nachzuahmen war diesem bedeutenden Künstler wichtig. 100 Jahre später ist in dem nicht minder grossartigen Kruzifix im Kölner Schnütgen-Museum, aus der Kölner Kirche St. Georg stammend, von dieser Tendenz nichts mehr zu spüren. Der Künstler abstrahiert die Leiblichkeit, geometrisiert den Körper. Es geht darum, unserer Lebenswirklichkeit, der die zunehmend erstarkende Kirche jegliche Bedeutung absprach, die jenseitige Welt gegenüber zu stellen; mit einem Formenkanon, der deutlich macht, dass die dargestellten Gegenstände nicht von dieser Welt sind.

Dies ist der eine der für uns nur noch schwer vorstellbaren geistigen Hintergründe der romanischen Epoche. Ein anderer ist nicht minder wichtig: die Gegenstände, die Kunstwerke, die damals entstanden, waren nicht da um ihrer selbst willen. Sie standen für eine Idee, für eine christliche Vorstellung, die durch das Werk anschaulich gemacht werden sollte. Jedes Ding hatte eine Bedeutung, war ein Zeichen für eine dahinter stehende Wahrheit. Die romanische Welt war durch und durch symbolgetränkt. Der im 12. Jahrhundert lebende Zisterziensermönch Alanus ab Insulis gilt als der Verfasser der Sequenz von der Rose, die mit den Versen beginnt: "Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est, et speculum. / Nostrae vitae, nostrae sortis / fidele signalicum". (Die Geschöpfe dieser Erde sind ein Buch und ein Gemälde und ein Spiegel unseres Seins. Unserm Leben, unserm Sterben, unserer Lage, unserm Lose können sie ein Zeichen sein).

Im Heiligen Römischen Reich galt die ottonische und die ihr nachfolgende Kunst, ihre Architektur und die sie begleitenden Künste, Malerei und Skulptur, als Reichsstil. Er



verbildlichte die Ideologie des Reiches. Wir erwähnten dies schon. Mit dem Tod Friedrichs II, dem letzten noch mit realer Macht ausgestatteten Kaiser, lässt die Kunstgeschichtsschreibung die Epoche der Romanik enden. Wir haben somit in Europa mehr als 100 Jahre lang ein Nebeneinander von Romanik und Gotik. Doch lassen sich durchaus Übergänge zur Gotik in der Spätromanik erkennen.

Uwe Geese schreibt: "Obwohl bereits im 10. Jahrhundert vereinzelte Neuanfänge grossformatiger Plastik zu beobachten sind, ist es vor allem die um das Jahr 1000 unvermittelt und überregional einsetzende Bautätigkeit, die der Skulptur zu allgemeiner Verbreitung verhilft; denn die romanische Skulptur ist, bis auf wenige Ausnahmen, fest an die Architektur gebunden. Und in dieser ersten Ausbreitung eines formal und inhaltlich einheitlichen Stils über das ganze römisch-christliche Europa ist zugleich begründet, weshalb in der nachantiken Kunstgeschichte zum ersten Mal von einer Epoche gesprochen werden kann. Als architekturabhängige Bauplastik ist die Skulptur vor allem auf die Form des Reliefs ausgerichtet und unterscheidet sich dadurch grundsätzlich von der freiplastischen und anatomiebetonten Bildhauerei der Antike...Je nach der Distanz zwischen dem Reliefhintergrund und der heraustretenden Form wird unterschieden zwischen dem Flachrelief oder auch Basrelief, dem Halbrelief und dem Hochrelief...Während das Flachrelief vorwiegend in vor- und frühromanischer Zeit bestimmend ist und später auch noch dekorativen Aufgaben vorbehalten bleibt, sind die narrativen Darstellungen etwa der Tympana und Kapitelle im Halb- oder Hochrelief gearbeitet".

Einer der wichtigsten Tummelplätze für den romanischen Bildhauer war also das Kapitell, dieses aus der Antike stammende Bauteil, das Säule oder Pfeiler - eine genaue Unterscheidung zwischen diesen beiden Formen der Stützen ist recht komplex - mit der aufliegenden Wand verbindet, und seit der Antike den "Laubhauern" die Möglichkeit gab, pflanzliche Elemente kunstvoll zu gestalten. Später, in gotischer Zeit, schwindet die Bedeutung des Kapitells immer mehr, löst sich schliesslich ganz auf. In der Romanik ist es für die Bildhauer jedoch durchgängig essentiell. Keine romanische Kirche ohne kunstvoll behauene Kapitelle. Wie schon erwähnt fand das grossartige Kunsthandwerk der Spätantike eine Fortsetzung, ja Steigerung im oströmischen, dem byzantinischen Reich. In den europäischen Regionen war der Kontakt mit dem antiken Kunsthandwerk dagegen nahezu ganz abgebrochen. Die nun germanisch beherrschten Landstriche mussten von vorn beginnen; mussten versuchen, so gut es gehen wollte, die überall noch vorhandenen römischen Relikte nachzuahmen. Aus eigenen Traditionen konnten sie lediglich ihre nordischen Flechtbandornamente einbringen. Es entstehen Kapitelle, die die römischen Vorbilder in reduzierter, vereinfachter Form aufnehmen. Nicht nur in sklavischer Nachahmung, sondern nun bald auch in den vielfältigsten Variationen. Der Phantasie waren kaum Grenzen gesetzt. Das Studium dieser Kapitelle wird so zu einem der grossen Reize auf einer Reise in die Romanik. Häufig finden sich auch antike, römische Kapitelle, die in den neuen Bauten als Spolien Wiederverwendung finden.

Doch im Einflussbereich der ehemals römischen Länder war die menschliche Figur nicht auszublenden, sie war unterschwellig immer noch da. So bemühten sich die neuen Kunsthandwerkstätten, neben dem Blattkapitell das Figurenkapitell zu entwickeln. Es beginnt die grosse Zeit der figürlichen Kapitellplastik. Nicht nur im Inneren der Kirchen, auch in den Kreuzgängen der Klöster findet sie, hier in kleinerem Format und damit besonders gut auf Augenhöhe zu studieren, ein Wirkungsfeld.

Das Tympanon, das Bogenfeld über dem Kirchenportal, bietet ein weiteres bedeutendes Betätigungsfeld für die Skulptur. Ist die Kapitellplastik häufig erzählerisch angelegt, so soll das Tympanon dem Eintretenden die wichtigsten Wahrheiten des Glaubens vor Augen führen. Der Jüngste Tag, an dem Christus als Richter erscheint, die Majestas Domini, wird allgemein zum Hauptthema der Tympana.

Allmählich steigert sich die Bedeutung der Portalzone als Ort für die Skulptur: nicht nur das Tympanon, auch die Stufung des Portals, Türsturz und Mittelpfeiler werden Träger der Skulptur. Vielleicht ist das schon erwähnte Portal der Klosterkirche von Moissac, um 1130 entstanden, der künstlerische Höhepunkt dieser Entwicklung. Umberto Eco hat sich hier für seinen grossartigen Roman "Der Name der Rose" Inspiration geholt. Diese besondere Betonung des Portals durch die Mittel der Bauplastik wird die Gotik übernehmen und weiter ausbauen.

Auch die Türflügel, bedeutsam als eigentliche Grenze zwischen Innen und Aussen, zwischen profaner Welt und dem geheiligtem Raum, werden für die Skulptur wichtig. Wir sprachen schon von der spätantik-frühmittelalterlichen Tür von S. Sabina in Rom mit ihren in Holz gearbeiteten Relieffeldern. Erst in der Romanik war man wieder in der Lage, grosse Portale in Bronze zu giessen. Byzanz, Italien und Deutschland besaßen Bronzwerkstätten, aus denen die etwa 20 Bronzeportale stammen, die heute noch existieren. Eine Reihe süditalienischer Portale zeigen intarsienhafte in Silber eingelegte gänzlich flache Darstellungen. Diese "Niello"-Technik weist auf ihre byzantinische Herkunft hin. Italienische und deutsche Künstler - einige kennen wir mit Namen - arbeiteten dagegen in der Flachrelief-Technik. Höhepunkt der Entwicklung waren, nicht zuletzt auch in handwerklicher Hinsicht, die Portale in der Hochrelief-Technik, die sich schon der Rundplastik annähern. In Italien haben sich die Portale von S. Zeno in Verona und die Porta S. Raniero am Dom von Pisa erhalten. Aus der Magdeburger Giesserwerkstatt stammt das Portal der Kathedrale von Nowgorod. Hauptwerk in Deutschland ist die aus ottonischer Zeit stammende Tür, die sein Schöpfer, der hochbedeutende Hildesheimer Bischof Bernward für seinen architektonischen Modellbau, die Klosterkirche St. Michael giessen liess, und die später in den Hildesheimer Dom versetzt wurde. Seinen Arbeitern gelang es im Jahr 1015, jeden der beiden Türflügel in einem Guss auszuführen. "Dies bedeutet für die damalige Zeit, ja auch noch für heute, eine ausserordentliche handwerkliche Leistung...Selten begegnet man in der Kunst einem Werk, in dem man so stark das Ringen um eine neue Gestaltung spürt. Etwas von Entdeckergeist weht darin, und man ahnt das Bemühen der Künstler, etwas Neues, noch nie Dagewesenes zu schaffen". (Hermann Leisinger).

Doch auch das Chorrund soll schon aussen durch skulpturalen Schmuck, durch Zierfriese abstrakter oder vegetabiler Art, auch Tier und Mensch nicht ausschliessend, auf die Bedeutung des Chors, auf seine hierarchisch herausgehobene Position aufmerksam machen. Die Betonung der Fenster durch Zierelemente wird ebenfalls zunehmend ein Thema. Das Ornamentale geht den Kunsthandwerkern verständlicherweise leichter von der Hand als das Figurale. Sie hatten es nie verlernt. Der Mensch als Thema braucht mehrere Generationen, bis er mit der gleichen Selbstverständlichkeit zum Repertoire gehört.

Zu der wichtigen Frage, wieweit diese Friese und Umrandungen nichts als Zier, als Schmuck sind, um die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Bauteil zu lenken und zugleich das Auge zu erfreuen, oder ob nicht auch sie symbolische Aussagen machen sollen, gibt es offenbar unterschiedliche Meinungen unter den Forschern. Immer ist auch zu fragen, wieweit eine vom Erbauer implizierte Symbolik überhaupt verstanden wurde, und wenn ja, wieweit sich die folgenden Generationen dessen noch bewusst waren. Auch im nun bald folgenden Zeitalter der Gotik wird dieses Problem weiterhin eine Rolle spielen. Genaueres wird sich dazu wohl nie sagen lassen. Es drängt sich auf, auch Zwischenlösungen in Betracht zu ziehen: was für den einen symbolhaltige Form ist, wird für den anderen eher Zierform als Sinnbild sein.

Im 12. Jahrhundert gelingt es an einigen Orten, sich die Grossplastik zurück zu erobern, die es seit der Spätantike nicht mehr gegeben hatte. Die Skulpturen an der Fassade der Kirche von St. Gilles du Gard in der Languedoc, wichtige Station auf dem Pilgerweg nach Santiago de Compostela, sind, wie schon erwähnt, vielleicht das wichtigste Beispiel. Sie werden in die 1130er Jahre gelegt. "In der Provence mag das römische Erbe wichtige Anregungen vermittelt haben; so ist die mächtige Portalanlage der Abteikirche St. Gilles du Gard kaum ohne das Vorbild römischer Triumphbögen zu denken.. Auch das Ornament - Mäander, Akanthus, Eierstab usw. - weist eindeutig auf die antike Vergangenheit zurück...Die grossen Statuen entwickeln sich in kräftigem Relief mit fast rundplastischer Fülle zu einer gelassenen, beruhigten Erscheinung." (Wolfgang Clasen).

Nur wenige Jahre später finden wir in der Ile de France, so am Westportal der Kathedrale von Chartres, schon Portalfiguren, in denen man mit guten Gründen den Beginn der gotischen Skulptur sieht. Um 1200 schafft der italienische Bildhauer Benedetto Antelami an der Fassade des Doms von Borgo San Donnino, Skulpturen, die sich völlig als freiplastische Nischenfiguren von der Reliefschicht lösen. Doch von der gleichzeitigen nordfranzösischen gotischen Skulptur mit ihrem von seelischen Regungen erfülltem Leben ist Antelami weit entfernt. Das Marmorfragment einer lebensgrossen Herrscherfigur im Museum von Barletta in Apulien gilt als Bildnis des letzten grossen Stauferkaisers Friedrich II. Es müsste dann vor 1250, dem Todesjahr Friedrichs, entstanden sein. "Die unerhörte Lebensnähe in der physiognomischen Erfassung lässt sich der übrigen abendländischen Entwicklung kaum zuordnen". (Wolfgang Clasen) .

1166 lässt der Braunschweiger Herzog Heinrich der Löwe sein Wappentier, den "Braunschweiger Löwen" giessen; die erste monumentale Freiplastik des Mittelalters.

In der Spätromanik sind besonders in Frankreich gegenläufige Tendenzen in der Skulptur zu beobachten. Einerseits beginnen die Abstrahierungen sich hier und da allmählich aufzulösen; auf der anderen Seite beobachten wir einen Hang zu einem ekstatischen Expressionismus. "Die Gestalten sind stark überlängte, ihre dünnen zerbrechlichen Glieder winkeln sich in komplizierten Stand- und Schreitmotiven ab. Die innere Erregung erfasst jede Einzelform". (Wolfgang Clasen). Das Vorhallenportal von Ste. Madeleine in Vézelay und, ebenfalls im Burgund, das Tympanon der Kathedrale von Autun sind eindrucksvolle Beispiele für diese völlig jenseitige, den Tendenzen, die zur Gotik führen, ganz und gar entgegengesetzte Haltung.

Geben wir einigen Romanik-Forschern Gelegenheit, ihre Erkenntnisse zur Plastik dieser Epoche zusammen zu fassen:

"Die Bildkünste stehen während der Romanik ausschliesslich im Dienste des Kirchengebäudes, und so wie dieses sich über einem systematischen Grundriss als reich gegliedertes, in allen Teilen durchgestaltetes Gefüge erhebt, so erfährt auch die christliche Bilderwelt eine Ordnung, in der die verschiedenen Ansätze des frühen Mittelalters sich allmählich zur Gesamtschau eines umfassenden "Weltbildes" zusammenfügen. Dieses Weltbild ist in besonderem Masse von jenseitigen Vorstellungen bestimmt. Das Jüngste Gericht und die apokalyptischen Visionen spielen darin die beherrschende Rolle. Die Darstellungen, in denen es uns entgegentritt, sind von einer mittelalterlichen Vieldeutigkeit, die Grenzen zwischen menschlichen, tierischen, pflanzlichen und abstrakten Formen verschwimmen, so dass der Sinn der Bilder dem heutigen Betrachter oft verschlossen bleibt... Der antike Illusionismus, der im frühen Mittelalter im zarten Elfenbeinrelief oder verklärenden Goldschimmer noch stark nachklang, wird nun endgültig überwunden. An seine Stelle tritt das symbolhaft-strenge Abbild einer jenseitigen Welt" (Wolfgang Clasen).

"Die Bilderwelt der romanischen Plastik und Malerei ist als ein strenges Gegenüber zum Menschen konzipiert, der sich betrachtend und betend in sie versenken soll; sie lädt nicht ein zur Identifikation, zum Mitfühlen und sich selbst im Gegenüber erkennen, wie dann später in der gotischen Bilderwelt, sondern lässt eine deutliche Kluft zwischen Beter und Heiligenbild spüren...Generell charakterisiert die romanische Plastik und Malerei das Ausscheiden antikisierender Tendenzen, die in der karolingischen und ottonischen Kunst noch stilbestimmend waren wie angedeuteter räumlicher und körperlicher Illusionismus, Kontrapost bei der Darstellung der menschlichen Figur, nachklingende Naturnähe dekorativer Formen; hier hielt man noch an antiken Vorbildern und Vorlagen fest, vollzog aber bereits die Entwicklung zu tieferer geistiger Bedeutung und damit zur Veränderung der Naturform. Diese Entwicklung vollendet sich in der Romanik: alles Gestaltete wird einem strengen Symbolismus untergeordnet, wird nicht als Teil der Schöpfung, sondern als abstraktes Zeichen für einen transzendenten Inhalt gebildet. Frei von jeder menschlichen Empfindung werden die Verkörperungen des christlichen Glaubens als triumphale Sinnbilder auf die Altäre oder an die Portale gestellt...Nach flächenhaften, nicht raumillusionistischen Gesetzen werden sie angeordnet und erhalten dadurch einen ornamentalen Charakter, der

aber nicht als "Schmuck" missdeutet werden darf, sondern von der Überzeugung seiner geistigen Bedeutung lebt...Seit 1000 wird die Fassade immer mehr mit Reliefschmuck versehen und schliesslich zur Bilderwand erweitert. Hier bleibt vielfach der apotropäische Gedanke massgebend, der in ottonischer Zeit das Westwerk als Bollwerk gegen die Dämonen ausbildete: die geheiligten Bilder verwehren feindlich gesinnten Kräften den Zugang zum Heiligtum" (Hans H. Hofstätter).

Unentbehrlich für das Verständnis einer Epoche sind Einblicke in ihre Sozialgeschichte. Dem Sozialhistoriker Arnold Hauser sei deshalb hier etwas Raum gegeben: "Die Wirtschaft dieser Zeit ist eine reine Ausgabenwirtschaft, die nur so viel erzeugt, als sie verbraucht, und der als solcher jeder Begriff der Wirtschaftlichkeit und Rentabilität...fehlt. Dem Traditionalismus und Irrationalismus dieser Wirtschaft entspricht die unbewegliche Statik der Gesellschaftsformen. Die Stände... gelten nicht nur als sinnvoll, sondern auch als gottgewollt...Dem undynamischen Wirtschaftsgeist und der statischen Gesellschaftsstruktur entsprechend herrscht auch in der Wissenschaft, Kunst und Literatur des Zeitalters ein strenger, unbeweglicher, an den einmal anerkannten Werten festhaltender Konservatismus... Dieses Prinzip der Beharrung bringt jenen ruhigen, fast schwerfälligen Zug in die Geschichte der romanischen Kunst, der nahezu zwei Jahrhunderte lang jeden tieferen Stilwandel verhindert...Das Geformte umzuformen, das Wahre umzudeuten, erscheint ihm zweck- und sinnlos. Die höchsten Werte stehen fest und sind in gültige Formen gegossen...Das metaphysisch-religiöse Weltbild, in dem alles Irdische auf ein Jenseitiges, alles Menschliche auf ein Göttliches bezogen war, benützte die Kirche vor allem dazu, der hierarchischen, im sakramentalen Priestertum verwirklichten Theokratie unbedingte Geltung zu verschaffen.. aus dem Primat des Glaubens vor dem Wissen leitete sie ihr Recht ab, die Richtlinien und Grenzen der Kultur autoritativ und inappellabel festzusetzen...Der Klerus erzeugt jetzt, in Verfolgung seiner autoritären Ziele, eine apokalyptische Stimmung der Weltflucht und der Todessehnsucht, hält die Gemüter in einer dauernden religiösen Erregung, predigt von dem Weltende und dem Weltgericht, organisiert Pilgerfahrten und Kreuzzüge und exkommuniziert Kaiser und Könige. In diesem autoritären Geist vollendet die Kirche den Ausbau der mittelalterlichen Kultur, die in ihrer Einheit und Eigenart erst jetzt, um die Jahrtausendwende, in Erscheinung tritt...Die Kunst der romanischen Stilperiode ist einfacher und homogener, weniger eklektisch und differenzierter als die der byzantinischen und der karolingischen Epoche, einerseits, weil sie keine Hofkunst mehr ist, und andererseits, weil die Städte des Westens seit der Zeit Karls des Grossen, vor allem infolge des Eindringens der Araber ins Mittelmeergebiet und der Unterbrechung des Handels zwischen dem Osten und dem Westen, einen weiteren Rückgang erlitten haben. Das heisst mit anderen Worten: die Kunstproduktion ist jetzt weder dem raffinierten und veränderlichen Geschmack des Hofes noch der geistigen Unruhe der Stadt unterworfen. Sie ist wohl in mancher Hinsicht roher und primitiver als die künstlerische Produktion der unmittelbar vorangehenden Zeit, sie schleppt aber auch viel weniger Unverarbeitetes und Unassimiliertes mit sich als die byzantinische und insbesondere die karolingische Kunst. Sie spricht nicht mehr die Sprache einer rezeptiven

Bildungsepoche, sondern die einer religiösen Erneuerung...Die romanische Kunst war eine Mönchskunst, zugleich aber auch eine Kunst der Aristokratie. Hierin spiegelt sich die geistige Solidarität zwischen Klerus und Adel vielleicht am auffallendsten...Der rhythmische Wechsel der Stile gelangt in der romanischen Kunst - nach dem Geometrismus der frühen und dem Naturalismus der späteren Antike, der Abstraktion des altchristlichen und dem Eklektizismus des karolingischen Zeitalters - wieder in eine Phase der naturfernen Typik und des Formalismus. Die feudale Kultur, die wesentlich antiindividualistisch ist, bevorzugt auch in der Kunst das Allgemeine und Gleichartige und neigt zu einem Weltbild, in dem alles typisch ist...Nicht nur Tier und Blattwerk, auch die menschliche Gestalt erfüllt im Gesamtkunstwerk der Kirche eine ornamentale Funktion; sie biegt und beugt sich, streckt und verkleinert sich, je nach dem Platz, den sie einzunehmen hat".

Mit zwei persönlichen Erfahrungen zur Romanik, wie sie sich aus Reisen und Literaturstudium im Laufe von mehr als fünf Jahrzehnten ergeben haben, sei dieser kleine Überblick zur romanischen Skulptur abgeschlossen:

Die mittelalterliche Kunst ist bekanntlich in hohem Masse religiöse Kunst. Ihr Mittelpunkt ist die Vorstellung vom menschengewordenen Gott, der den Kreuzestod auf sich nimmt, um die Menschen zu erlösen. Die menschliche Gestalt Christi ist somit das Zentrum allen Kunstschaffens. Wenn ich an das Gero-Kreuz im Kölner Dom oder den Kruzifixus aus St. Georg in Köln im Schnütgen-Museum denke, oder auch an die beiden Kruzifixe im Pariser Cluny-Museum, um einige Beispiele zu nennen, die ich am besten kenne, dann will mir scheinen, dass die Romanik die Zeit war, in der es manchen Künstlern gelang, ihrer Vorstellung von ihrem Gott eine solch erschütternde Tiefe und Eindringlichkeit zu geben, wie es dann in der Gotik, meinem Lieblingsgebiet, schon nicht mehr möglich war. Der gotische Christus ist Ausdruck eines völlig neuen, bis in unsere Zeit hineinreichenden Zeitgeistes. Er ist nicht mehr die ferne, entrückte Gottheit, die am Jüngsten Tag richtend und strafend die Menschheit heimsucht; die Bildhauer der gotischen Jahrhunderte streben danach, ihren Gott als Freund der Menschheit darzustellen, ihm alle Schönheit mitzugeben, die ihr Können zulässt. Aber die Erschütterung, die manche romanischen Künstler ihrem Christus mitgeben konnten, ist nicht mehr möglich. Von späteren Jahrhunderten, in denen sich häufig bis zur Peinlichkeit offenbart, dass die Darstellung Christi nicht mehr glaubhaft zu verwirklichen ist, ganz zu schweigen.

Zum zweiten Punkt: Wenn ich einem Kunstinteressierten raten sollte, welches Land am ehesten eine Reise lohnen würde, um die Romanik kennen zu lernen, so würde ich nicht zögern, ihm eine Frankreichreise zu empfehlen. Einerseits ist dort in einigen Regionen die Dichte der erhaltenen Denkmäler der Romanik wohl einmalig, andererseits sind in diesem Land nach meinem Erfahrungen sämtliche Phasen dieses Zeitalters, die ganze Vielfalt an Ideen und Formen der romanischen Architektur und ihrer Begleitkünste zu erleben. Es ist ja kein Zufall, dass die dann folgende grosse Epoche der gotischen Kunst gerade in Frankreich entstanden ist. Denn alle wesentlichen Bauideen, die zusammen den ganz unverwechselbar

neuen Stil der gotischen Kathedrale hervorbringen, finden sich schon in der französischen Romanik.

Der Zug zur Vertikalität entstammt der burgundischen Spätromanik ebenso wie das Spitzbogengewölbe, das ab 1088 im Neubau der Klosterkirche Cluny - Cluny III - erstmals im Abendland zu finden ist; vielleicht vermittelt durch armenische Flüchtlinge, die nach der katastrophalen byzantinischen Niederlage von Mantzikert (Malazgirt) 1071 gegen die seldschukischen Eroberer in den Westen fliehen. Die Normannen entwickelten in der Normandie und dem normannisch besetzten England das Kreuzrippengewölbe. Und im Pariser Raum hatte man schon in romanischer Zeit entgegen der allgemeinen Vorliebe für möglichst massive Mauern den "mur mince" erfunden, die nicht zuletzt aus Ersparnisgründen möglichst dünne Mauer.

Diese Bauideen werden bestimmend, werden kanonisch, als in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts das Bündnis von Königtum und Kirche sich entschlossen gegen die Herrschaft des Adels, die nahezu völlige Selbständigkeit und Selbstherrlichkeit der Barone wendet und damit eine der Glanzzeiten Frankreichs heraufführt. Im Neubau der Kathedralen, der Bischofskirchen, an denen das Königtum wesentlichen Anteil hat, sehen wir die Siegeszeichen dieser dramatischen Wendung der französischen Geschichte, die, von der Ile de France ausgehend, allmählich das ganze Land erfassen, nachdem es gelungen ist, die Ansprüche der englisch-normannischen Könige auf grosse Teile Frankreichs erfolgreich abzuwehren, und als im frühen 13. Jahrhundert im Bündnis mit dem Papsttum die Languedoc, der Süden des heutigen Frankreich, Sitz der Häretikerbewegungen, an die Krone fällt.

In der Baukunst und ihren begleitenden Künsten ist das Neue der Gotik am ehesten zu fassen. Dennoch ist es schwierig, das gotische Bauen eindeutig vom romanischen zu trennen. Die neuen Bauideen zeigen sich nicht als scharfer Schnitt, als plötzlicher Neubeginn. Die Gotikforscher Dieter Kimpel und Robert Suckale sprechen in ihrem Standardwerk zur französischen Gotik von einer "Vielfalt der Anfänge". Es ist nicht nur eine Wurzel, aus der die gotische Baukunst entstanden ist. Der Neubau der erzbischöflichen Kathedrale in Sens hat wenig zu tun mit den lichtmetaphysischen Ideen, die Abt Suger etwa gleichzeitig zum Neubau seiner Klosterkirche in St. Denis führten. Und doch muss man beide Bauten der Frühgotik zuordnen. Es gibt sowohl in der Architektur als auch, keineswegs überraschend, in den "dienenden", begleitenden Künsten, Malerei und Skulptur, durchaus Übergänge von alt zu neu. Die spätromanischen Kirchen in Köln, Frankreich geographisch recht nah, nehmen frühgotisch-französische Elemente auf, ohne doch in ihrer Grundhaltung "gotisch" zu sein. Die Bildhauerschule des Italiener Antelami stellt um 1200 im Sinne der Antike Grossplastik erstmals wieder frei in eine Nische. Seine Figuren zeigen in seinen späten Jahren französischen Einfluss, aber als Gotiker wird ihn niemand benennen mögen. Die Idee, die Kirchenportale mit Grossplastik zu umrahmen, mit heiligen Gestalten, die den Eintretenden begrüßen, beginnt in der Spätromanik; in St. Gilles du Gard etwa; wir sprachen schon davon. Kimpel/Suckale schreiben dazu die wichtigen Sätze: "Typisch für die Architektur der Gotik ist

die Verwendung historisch älterer Stilformen für untergeordnete Teile. Das Neue wird so zugleich als das Bessere und Würdigere herausgestellt. Die Gotik ist...nicht aus der Ablehnung der Romanik entstanden, sondern aus ihrer Umwandlung, die von der Intention her vor allem eine Überbietung ist. Diese Einstellung zum voraufgegangenen Stil unterscheidet sie von der Renaissance".

Das Neue der gotischen Epoche ist zu wichtig, als dass man sich auf die Kunst der Zeit beschränken könnte. Wir stehen am Beginn einer Kulturepoche, die sich uns zwar am deutlichsten in den bildenden Künsten zeigt. Die künstlerischen Erzeugnisse der Zeit sind jedoch Zeugen von etwas viel Umfassenderen; sind Zeichen eines neuen Zeitgeistes, der ganz wesentlich noch das Fühlen und Denken von uns Heutigen bestimmt.

Deshalb sei hier noch einmal den Analysen Arnold Hausers Platz eingeräumt, die im konzisen Erfassen der Phänomene nicht zu überbieten sind.

"Mit der Entstehung der Gotik vollzieht sich der tiefste Wandel in der Geschichte der neueren Kunst. Das auch heute noch gültige Stilideal mit seinen Prinzipien der Naturtreue und der Gefühlstiefe, der Sinnlichkeit und der Sensibilität hat hier seinen Ursprung...Erst die Gotik bringt wieder Kunstwerke hervor, deren Gestalten normale Proportionen haben, sich natürlich bewegen und im eigentlichen Sinne des Worts "schön" sind...Der Schwerpunkt des Lebens verschiebt sich abermals, wie seinerzeit im Altertum, vom platten Lande zur Stadt...Die Kunst der Gotik ist eine städtische und bürgerliche Kunst; städtisch und bürgerlich im Gegensatz zur Romanik, die eine Kloster- und Adelskunst war; städtisch und bürgerlich auch in dem Sinne, dass bei den grossen Kathedralbauten die Laien eine immer grössere Rolle spielen und der künstlerische Einfluss des Klerus sich dementsprechend verringert, städtisch und bürgerlich schliesslich, weil diese Kirchenbauten ohne den Reichtum der Städte undenkbar sind und weil sie kein Kirchenfürst mehr aus dem Eigenen bestreiten könnte...Das Christentum selber ist keine Klerikerreligion mehr, sondern entwickelt sich immer entschiedener zu einer Volksreligion. Statt der rituellen und dogmatischen Elemente tritt der moralische Inhalt in den Vordergrund. Die Religion wird humanisiert und emotionalisiert...Die Mystik, die Bettelordenbewegungen und die Häresien des 12. Jahrhunderts sind lauter Symptome der gleichen Entwicklung...Hier vollzieht sich die grosse Wendung des abendländischen Geistes, die Rückkehr vom Gottesreich zur Natur, von den letzten Dingen zu den nächsten...Das Interesse der Kunst ist im Begriffe, sich von den grossen Symbolen und metaphysischen Zusammenfassungen zu der Darstellung des unmittelbar Erlebbareren, des Sinnfälligen und Einmaligen zu verschieben. Das Organische und Lebendige, das seit dem Ende der Antike seinen Sinn und Wert verloren hat, kommt jetzt wieder zu Ehren und die Einzeldinge der Erfahrungswirklichkeit bedürfen keiner jenseitigen, übernatürlichen Legitimation mehr, um zum Gegenstand künstlerischer Darstellung zu werden. Nichts beleuchtet den Sinn dieses Wandels besser, als die Worte des heiligen Thomas: "Gott erfreut sich aller Dinge, denn jedes stimmt mit seinem Wesen überein". Sie enthalten die ganze theologische Rechtfertigung des künstlerischen Naturalismus. Alles Wirkliche, und sei es noch so gering, noch so vergänglich, hat eine unmittelbare Beziehung



zu Gott; alles drückt das Göttliche auf seine Art aus, alles hat also für die Kunst seinen eigenen Wert und Sinn...Auch in der Kunst siegt über die Vorstellung eines ausserhalb der Welt stehenden Gottes der Gedanke einer in den Dingen selbst wirkenden göttlichen Macht. Der Gott, der "von aussen stiess", entsprach der autokratischen Weltanschauung des frühen Feudalismus, der Gott, der in allen Ordnungen der Natur gegenwärtig und wirksam ist, entspricht der Einstellung einer liberaleren, die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs nicht mehr vollkommen ausschliessenden Welt...Erst mit der Gotik ist die Antike tatsächlich überwunden. Die Sensibilität ist die besondere Form, in welcher der christliche Spiritualismus und der wirklichkeitsfreudige Sensualismus der gotischen Epoche einander durchdringen. Der Emotionalismus der Gotik war an sich nicht neu, auch die Spätclassik war gefühlvoll, ja pathetisch, und auch der Hellenismus wollte rühren und mitreissen, neu war aber die Innigkeit des Ausdrucks, die jedem Kunstwerk der gotischen und der nachgotischen Periode einen Bekenntnischarakter gibt...Mit der Gotik beginnt der Lyrismus der modernen Kunst, mit ihr beginnt aber auch das moderne Virtuositentum...Die vollkommene Transzendenz Gottes führte einstmalig ebenso notwendig zu der Entwertung der Natur, wie der Pantheismus jetzt ihre Rehabilitierung bewirkt. Bis zur franziskanischen Bewegung ist nur der Mensch "Bruder" des Menschen, seither ist es aber jede Kreatur...Man sucht in der Natur nicht mehr nach blossen Gleichnissen einer übernatürlichen Wirklichkeit, sondern nach den Spuren des eigenen Selbst, den Spiegelungen des eigenen Gefühls...Die ganz und gar einseitig orientierte, spiritualistische Kunst des Frühmittelalters, die auf jede Ähnlichkeit mit der unmittelbaren Realität, auf jede Bestätigung durch die Erfahrung verzichtet hat, ist einer Kunstanschauung gewichen, die jede gültige künstlerische Aussage, und zwar auch über das Jenseitigste, Ideellste, Göttlichste, von weitgehenden Übereinstimmungen mit der natürlichen, sinnlichen Wirklichkeit abhängig macht. Die ganze Beziehung von Geist und Natur erscheint damit verändert...die Konzeption der Wahrheit selber hat sich verändert und hat statt ihrer früheren einseitigen Orientierung eine zweiseitig bestimmte Form angenommen; es haben sich zwei verschiedene Wege zur Wahrheit eröffnet, oder vielmehr: es sind zwei verschiedene Wahrheiten entdeckt worden...Der Gedanke, dass der künstlerische und der ideelle Wert einer Darstellung durchaus nicht übereinstimmen müssen - dieser der frühmittelalterlichen Auffassung gegenüber vollkommen neue Begriff von der Beziehung der Werte bedeutet eigentlich nur die Anwendung der aus der Philosophie der Zeit wohlbekannten Lehre von der "doppelten Wahrheit" auf die Kunst; dieser Doktrin, die jeder früheren Kultur als ungeheuerlich erschienen wäre. Denn was könnte für eine in ihrem Glauben gefestigte Zeit unfassbarer sein, als dass es zwei verschiedene Quellen der Wahrheit gebe, dass Glaube und Wissen, Autorität und Vernunft, Theologie und Philosophie einander widersprechen und trotzdem beide in ihrer Art ein Wahres aussagen können? Diese Lehre war aber der einzige Ausweg für eine mit dem unbedingten Glauben bereits zerfallene und mit der Wissenschaft noch nicht eng genug verbundene Zeit, die weder ihr Wissen dem Glauben, noch ihren Glauben dem Wissen opfern wollte...Der gotische Naturalismus ist das labile Gleichgewicht von weltbejahenden und weltverneinenden Tendenzen, so wie das ganze Rittertum ein Widerspruch in sich ist und das ganze religiöse Leben der Epoche zwischen Dogmatik und Innerlichkeit, Klerikerglauben und Laienfrömmigkeit, Orthodoxie

und Subjektivismus hin und her schwankt". Hauser charakterisiert hier den "Dualismus der Gotik", einen Schlüsselbegriff zum Verständnis dieser Epoche.

Die Hugenottenkriege und die französische Revolution haben den Bestand der Kathedralskulptur in Frankreich furchtbar dezimiert. Unvorstellbar die Fülle an grosser Bildhauerkunst, die sich ohne solche Ereignisse in diesem Land befinden würde. An vielen Kathedralen, Abteien, Stiftskirchen und Gemeindekirchen hat sich nur Kleinskulptur und Reliefkunst erhalten: in den Archivolten, Gewänden, oder am Trumeau, dem Mittelpfeiler. Im Inneren der Kirchen ist dagegen vor allem der Verlust der Glasmalerei zu beklagen. Auch hier ist unvorstellbar, wie das Innere aussähe, wenn die originale Glasmalerei in ihrem damaligen Zustand noch vorhanden wäre, wenn die Tünchung der Wände, die Bemalung architektonischer Glieder, wenn die ursprünglichen Altäre noch den Raumeindruck bestimmen würden.

Das 19. Jahrhundert fand im Zuge der Romantik wieder ein Verhältnis zum Mittelalter und zu seiner Kunst, und somit auch zu seinen Kirchen, die man in Frankreich noch wenige Jahrzehnte zuvor teils zerstört, teils ihrer Skulpturen beraubt hatte. Die neue Begeisterung für die grossen Werke der Vergangenheit führte zu dem Bestreben, die Schäden der Hugenottenkriege und der Revolution so gut als möglich wieder gut zu machen. Oftmals mit grossem Einfühlungsvermögen. Es ist sehr reizvoll, die Gewändestaturen der Kathedralen genau zu studieren, Altes und Neues miteinander zu vergleichen und zu lernen, die Zeitunterschiede von 700, 800 Jahren zu erkennen. Noch mehr gilt dies für die Glasmalerei der Fenster. Oft ist es nur dem Spezialisten möglich, das Alte vom Neuen eindeutig zu unterscheiden. So sehr haben sich die Kunsthandwerker des 19. Jahrhunderts in die mittelalterliche Sprache einfühlen können.

Suger, eine der bedeutendsten Gestalten des 12. Jahrhunderts, seit 1122 Abt der hochbedeutenden Abtei Saint-Denis, der Grablege der französischen Könige, erstellt in den 1130er Jahren ein mächtiges Westwerk, das seiner noch aus karolingischer Zeit stammenden Abteikirche ein neues Gepräge gibt. Diese Architektur zeigt deutlich den Versuch, die neuen Bautechniken zu nutzen. Mit wenig Glück: von einer Beherrschung der modernen Techniken kann keine Rede sein. Aber in Anlehnung an die Bauerfahrungen in der Normandie schafft er eine - infolge der Restaurierungen des 19. Jahrhunderts unglücklich veränderte - Fassade, die mit ihren drei von Gewändestaturen begleiteten Portalen den Grundtypus für die gotische Kathedrale darstellt. Auch hier hat die französische Revolution die Skulpturen bis auf geringe Reste zerstört. Einige kleine Köpfe, wohl aus den Archivolten stammend, finden sich in der Gotik-Abteilung des Louvre, drei grössere im Cluny-Museum. Sie zeigen keine romanischen Abstraktionen mehr, doch sie offenbaren noch nicht, was dann in Chartres nur wenige Jahre später, nach heutiger Erkenntnis wohl zwischen 1145 und 1155, zum Ereignis werden wird: den Beginn einer Humanisierung der Skulptur. Ein neuer Zeitgeist bricht sich Bahn, der die heiligen biblischen Gestalten nicht mehr als Wesen einer überirdischen Welt wiedergibt. Der Mensch, die Schönheit des Menschen ist den Künstlern nun die Form, um die tiefe Bedeutung des Heiligen zu beschwören.

Wenn Arnold Hauser schreibt, erst mit der Gotik sei die Antike ganz überwunden - andere Autoren meinen, mit der Vollendung der Romanik sei die Antike endgültig überwunden - so ist doch auch zu sagen, dass in der gotischen Epoche die Gestalt des Menschen zum ersten Mal seit dem Ende der Antike wieder zum Massstab des Schönen, Würdigen und Bedeutenden wird. Vom erhaltenen Bestand an gotischer Skulptur ausgehend beginnt für uns dieser Prozess einer Vermenschlichung der heiligen Gestalten, dieses Wunder der Gotik, am Portail Royale, am Königsportal von Chartres.

Willibald Sauerländer weist in seiner Arbeit "Das Königsportal in Chartres" zunächst auf das Tympanon des mittleren Portals hin. Im Vergleich mit dem nur etwa zwanzig Jahre älteren Bogenfeld des berühmten Portals der südfranzösischen Abteikirche Moissac wird die Wende vom Expressionismus der Spätromanik zur Frühgotik deutlich:

"Höhepunkt und Schlussstein des ganzen (Skulpturen)-Zyklus ist das Bild der Majestät Gottes über der Schwelle des Mittelportals. Das endzeitliche Thema geht aus vom vierten Kapitel der Offenbarung des Johannes. Um den am Himmel thronenden Herrn sind 24 Älteste mit ihren "gülden Kronen" und jene vier geflügelten Wesen versammelt, die seit den Kirchenvätern als Symbole der Evangelisten angesehen wurden. Am skulptierten Kirchenportal sieht man diese zentrale apokalyptische Vision erstmals in der Frühzeit des 12. Jahrhunderts. Berühmtestes Beispiel ist das Tympanon der südwestfranzösischen Abteikirche in Moissac...In jähen Sprüngen vom überwältigend Grossen zum bizarr Kleinen, in der Rastlosigkeit geknickter Linien und Bewegungen, in der verwirrenden Häufung von funkelnden, glitzernden Edelsteinen, Sternen und Kronen, nimmt in Moissac die Darstellung der "Majestät des Herrn" einen ungestümen, von magischer Beschwörung der Endzeit nicht fernen Zug an...Diese magischen Züge sind nur zwei Jahrzehnte später am Königsportal in Chartres aus dem Bild der Majestät des Herrn getilgt...Eine neue Rationalität ist in das visionäre, schockierende Thema eingedrungen, hat es unterkühlt, gebändigt und zugleich humanisiert...Der Glaube muss die Vernunft suchen, von ihr getragen werden, das ist eine in der Philosophie Anselms von Canterbury und vor allem Abaelards immer wieder ausgesprochene Überzeugung...Es ist unwahrscheinlich, dass die Architekten und Bildhauer, die das Königsportal ausführten, von jener Philosophie wussten. Aber in der sinnlichen Sprache der Kunst haben auch sie, wie der Vergleich mit Moissac zeigt, einer neuen Relation von "fides" und "intellectus" (Glaube und Verstandeserkenntnis) Ausdruck gegeben...Verschwunden sind das Übermächtige und Unruhevolle, das Gewaltige und Funkelnde, das den Christus auf dem Bogenfeld von Moissac zu einer bestürzenden Erscheinung machte...Die bestürzende Vision der Offenbarung ist zu einem Wappenschild von makelloser Schönheit und mathematischer Vollkommenheit geronnen...Die Ältesten, deren leidenschaftliche Verehrung die Offenbarung so eindringlich beschreibt, sind zu einem wohlgeordneten Kreis von ruhig verharrenden Zuschauern geworden" (Sauerländer).

Ich denke, es versteht sich von selbst: ein solcher Vergleich wie der zwischen den Portalen von Moissac und dem Königsportal von Chartres zeigt einen deutlichen und plötzlichen Stilwechsel auf, doch Qualitätskriterien bleiben davon unberührt. Mit Recht sehen

Romanikfreunde im Portal von Moissac einen Höhepunkt der Kunst dieser Epoche. In den Chartreser Westportalen finden wir eine völlig veränderte neue Stilistik; doch über ihre ausserordentliche qualitative Höhe ist damit noch nichts gesagt. Ich kenne Romanikfreunde, die das Neue, das Gotische in seiner Qualität nicht sehen und sich so für alles Neue jenseits von Moissac negative Urteile anmassen. Das sind vielleicht Romanik- aber keine Kunstfreunde.

Es ist eine Binsenweisheit: was man nicht will, das kann man auch nicht; man hat es ja nicht gelernt. Eine Frühzeit wie die griechische Archaik oder die Frühgotik kann und will den menschlichen Körper nur stark abstrahiert bilden, während spätere Generationen mehr und mehr lernen, die Formen natürlicher wieder zu geben. Doch die künstlerische Höhe, die Qualität, bleibt davon unberührt. Sie beruht nicht darauf, welchen Grad von naturalistischer Genauigkeit eine Generation von Künstlern erreicht hat. Der archaische Kalbträger im Akropolis-Museum hat die gleiche unfassbare Qualität wie der frühklassische Wagenlenker von Delphi. Und die "Königin von Saba" in Chartres ist ebenso vollendet und unfassbar schön wie die berühmte Sainte Modeste, die Heilige Modesta an der Vorhalle des nördlichen Querhausportals, die die entwickeltere Körperlichkeit der Zeit um 1230/40 besitzt.

Die im 19. Jahrhundert mit der Wiederentdeckung des Mittelalters beginnende Chartres-Rezeption hat sich vor allem an den überlebensgrossen Gewändestatuen der drei Westportale entzündet. Und das ist bis heute, so scheint mir, auch so geblieben. Von ursprünglich vierundzwanzig Statuen waren ausweislich einer Zeichnung von 1696 schon damals nur noch neunzehn vorhanden. Die Fehlenden wurden später durch Säulen ersetzt, drei Figuren sind heute Kopien. Der Begriff "Portail Royal" zeigt es an: man sah in den Statuen stets die alttestamentarischen, im Mittelalter als Vorfahren Christi geltenden Könige und Königinnen, wenn auch nur zwei von ihnen sich eindeutig benennen lassen.

Ihre Körper haben noch keine natürlichen Proportionen. Sie sind stark gelängt, deutlich aus der Säule entwickelt. Titus Burckhardt meint in seiner Arbeit "Chartres und die Wiedergeburt der Kathedrale": "man zögerte, einem menschlichen Bilde die volle plastische Rundung zu verleihen, es vom Körper des Baues abzulösen...So gebar der Pfeiler kraft seiner geistigen Bedeutung die Statue, ähnlich wie das schon einmal, im archaischen Zeitalter, geschehen war". Burckhardt sieht hier also eine Parallele zu den Anfängen der griechischen Skulptur. Sie ist kaum zu leugnen. Ein Indiz mehr, warum es erlaubt sein muss, griechische und gotische Skulptur in Beziehung zu setzen. Wie einstmals auch in Griechenland gewinnen die folgenden Generationen mehr und mehr eine natürliche Körperlichkeit; am Anfang aber steht die Abstraktion.

In diesen völlig von der Religion durchdrungenen Jahrhunderten wird die Neuentdeckung des Menschen, seiner Leiblichkeit und seines Gefühlslebens, wir sprachen schon davon, vor allem zum Gefäss, um das Göttliche darzustellen. Die vorgotischen Zeiten hatten in erster Linie die göttliche Natur Christi gesehen. Er erscheint am Jüngsten Tag, um zu richten. Er verbreitet Furcht und Schrecken, denn alle Menschen fühlen sich schuldig, wissen um ihre

Sünden. Nun geschieht das grosse Wunder, dass die Menschwerdung Christi, seine menschliche Natur ins Blickfeld gerät, und, damit untrennbar verbunden, ein völlig neues Bild des Christengottes Raum gewinnt. Nicht mehr der strafende, der liebende Gott erscheint nun, am Anfang des gotischen Zeitalters, an den Fassaden der Kathedralen. Damit beginnt, was auch uns heute noch ganz und gar selbstverständlich ist: Christus ist Dein Bruder. Der Gottessohn von Chartres hat nichts Drohendes oder Erschreckendes mehr an sich. Der Bildhauer sucht stattdessen, seinem Gott ideale Schönheit zu geben. Im Frankreich dieser Zeit wird Christus nun als "Beau Dieu", als Gott in seiner höchsten Schönheit dargestellt. "Deus amicitia est, Gott ist Freundschaft, schreibt Aelred von Rievaulx, ein englischer Zisterzienser aus dem Kreis um Bernhard von Clairvaux...Deus tuus factus est frater tuus, Dein Gott ist Dein Bruder geworden, sagt sein Meister, der wirkungsmächtige Bernhard von Clairvaux. Damit aber beginnt unser heutiges religiöses Fühlen und Denken. Eine tiefe Zäsur trennt das Frühmittelalter und noch die Zeit der Spätromanik von dem gotischen Fühlen und Denken. Was für den religiösen Menschen heute völlig selbstverständlich ist: Gott liebt Dich, für Dich ist er gestorben, diese Vorstellung wurde mit der Gotik geboren.

Es ist auffällig, dass die Chartres-Besucher gemäss den Ausführungen von Sauerländer stets insbesondere von den Frauengestalten der Portalskulptur angezogen wurden. Ich denke, das ist auch heute noch so. Die oft als Königin von Saba bezeichnete Gestalt im linken Gewände des Mittelportals mit ihren scheinbar spöttisch geschürzten Lippen, undenkbar in romanisch geprägten Gegenden, oder ihr Gegenüber, deren Schönheit ebenso gewinnend ist wie die Heiterkeit und Freundlichkeit ihres Gesichtsausdrucks: sie zeigen vielleicht noch deutlicher als ihre männlichen Kollegen, wie sich hier etwas wahrhaft unerhört Neues in der europäischen Kunst ereignet: der Mensch wird wieder, was er schon in der Antike gewesen war: er wird zum Vorbild, zum Leitbild für alles Bedeutende und Schöne.

Das 12. Jahrhundert hatte die Ritterkultur hervorgebracht. Das Höfische, Gesittete wird erstmals in der europäischen Geschichte zum Ereignis und wird es, zumindest im höfischen Bereich, als Ideal Jahrhunderte lang bleiben. Die Aufwertung der Frau, im Minnedienst und in der Kunst der Troubadoure und dem Minnegesang fassbar, ist fester Bestandteil dieser neuen, zumindest die oberen Schichten erfassenden neuen Kultur. So wird vielleicht verständlich, warum die Bildhauer in Chartres gerade mit den Königinnen ihre Meisterstücke liefern. "Es sind diese Säulenstatuen der Königinnen, von denen Glanz und Ruhm des Chartreser "Portail Royal" ausgehen, und ihnen im "Musée Imaginaire" der Kunst aller Zeiten und Völker einen ebenbürtigen Platz neben den grössten Werken der griechischen und ostasiatischen Plastik gesichert hat" (Sauerländer).

Wenn die gotische Architektur ihr eindrücklichstes Entrée mit dem Chorumgang von Saint-Denis gegeben hat, so in der Skulptur mit dem Portail Royal von Chartres.

Im religiösen Bereich entspricht der Aufwertung der Frau der beginnende Marienkult. Im Abendland bisher kaum beachtet wird die Mutter Gottes nun zu einer Gestalt, die immer

mehr in den Mittelpunkt des religiösen Lebens rückt. Wieder ist es Bernhard von Clairvaux, auf den wesentliche Impulse zu einer Marien-Mystik zurückgehen, die dann später, im 14. Jahrhundert, die Religiosität weitgehend beherrschen wird. Dieses Jahrhundert wird zum Zeitalter der Mystik, die nach einer direkten Verbindung zum Göttlichen durch Versenkung sucht. Die Kunst, immer auch Katalysator für das Denken und Fühlen der Zeit, zeigt es deutlich an. Die im 13. Jahrhundert erreichte weitgehend natürliche Körperlichkeit der heiligen Gestalten rückt nun wieder in den Hintergrund. Der Bildhauer sucht das seelische Erleben seiner Figuren zu verdeutlichen. Das lyrische Linienspiel in Haltung und Faltenwurf wird wichtiger als der Körper. Die Linie wird Träger des Ausdrucksgehalts. Man denke an die Chorpfeilerstatuen im Dom von Köln, oder, besser zu erkennen, die Plastik in der Wiener Kirche Maria am Gestade.

Im hierarchisch geprägten Denken des Mittelalters war es selbstverständlich, dass der Erzbischof auch im Bauen seinen Vorrang gegenüber den ihm unterstellten Bischöfen manifestieren musste. So war die Kathedralbaustelle von Sens - auch das Bistum Paris gehörte zum Erzbistum des Senser Kirchenfürsten - die erste, die um 1130 einen Neubau begann, dessen Formengut nicht mehr als romanisch bezeichnet werden kann. Dieser Bau, der in seiner ursprünglichen Gestalt recht kleine Fensteröffnungen im Obergaden besass - später wurden sie vergrößert - ist nur schwer mit unseren Vorstellungen von gotischem Bauen in Einklang zu bringen. Mit den lichtmetaphysischen Gedanken des Pseudo-Dionysius, die Suger zu seinem spektakulären Chor-neubau inspirierten, hat Sens recht wenig zu tun. Doch das neue Bauen hat nicht nur eine Wurzel. Kimpel/Suckale ziehen sich, wie erwähnt, mit der Formel von der "Vielfalt der Anfänge" aus der Affäre.

In der Skulptur jedoch war Sens lange Zeit das wichtigste Zentrum. Erhalten hat sich davon nur die Trumeau-Figur des Hauptportals, St. Étienne, der Hl. Stephanus. Diese fragile, sensible, mit zärtlichem Meißel aus dem Stein erstandene Figur aus der Zeit um 1200 zeugt von dem damaligen hohen Niveau der Senser Kathedralbaustelle. Doch um diese Zeit beginnt Paris erneut zum Mittelpunkt des französischen Königtums zu werden, und damit übernimmt auch die Pariser Kunst die Führung in Frankreich. "Unter Philipp I. (gestorben 1108) erlangt Paris jene politische Bedeutung zurück, die es einst - unter Chlodwig, später unter Karl dem Kahlen - innehatte, und die sich das ganze 12. Jahrhundert hindurch festigen sollte. Philipp August (1180 - 1223) sollte diese Entwicklung vollenden. Zu gleicher Zeit entsteht am Südufer der Seine eine betriebsame und aufstrebende neue Ansiedlung, die Paris schon bald zum blühenden Zentrum des Königreiches werden lässt.

"Die neue politische Hauptstadt, die sich gleichzeitig mit der Macht der Kapetinger konsolidiert und neue wirtschaftliche Massstäbe setzt, wird zu einer religiösen Hochburg. Die damals bereits bestehende, ehemals nicht sehr renommierte Domschule rivalisiert zu Anfang des 12. Jahrhunderts mit jener von Chartres, ehe sie diese ganz verdrängt...Die Neubauten von Saint-Denis und von Sens in den vierziger Jahren des 12. Jahrhunderts liessen die anderen Kirchen mit einem mal altmodisch wirken, so zum Beispiel die alte

Kathedrale von Paris, die nicht mehr dem Ehrgeiz einer in vollem Aufschwung begriffenen Diözese entsprach." (Alain Erlande-Brandenburg).

Der bedeutende Pariser Bischof Maurice de Sully begann vermutlich gegen 1163 mit einem Neubau, der alle vorherigen Kathedralbauten in den Schatten stellen sollte. Mangels Dokumenten ist sich die Forschung in vielen Fragen zu diesem Bau nicht einig. Das betrifft nicht zuletzt auch die älteste skulpturale Arbeit an diesem Bau, das südliche Westportal. Heute wegen dem Auftreten von Anna und Joachim im unteren Türsturz als Annenportal bezeichnet, ist es dennoch ein Marienportal; im Tympanon erscheint die thronende Muttergottes mit dem Kind auf ihren Knien. Ein Thema, das der Romanik lieb und teuer war. Aber wie hat es sich hier im Raum der Ile de France verändert! Jahr und Umstände der Entstehung sind nicht gesichert. Wie üblich begann der Bau im Osten. Der nach Osten, nach Jerusalem weisende Chor war immer der wichtigste Teil des Baus, denn er gehörte dem Klerus, dem Domkapitel und dem Bischof. Ein Teil der Forscher meint, das Annenportal sei zu Baubeginn, also nach 1163 entstanden; die Bildhauer hätten für die Portale der künftigen Fassade "auf Vorrat" gemeißelt. Der bedeutende Spezialist für die französische Gotik Alain Erlande-Brandenburg, der eben schon zu Wort kam, ist ganz anderer Meinung. Für ihn - ebenso aber auch für die deutschen Spezialisten Dieter Kimpel und Robert Suckale - steht fest, dass diese Skulptur aus dem Vorgängerbau stammt und wegen seiner grossen Qualität im Neubau wiederverwendet wurde. Das ging ersichtlich nicht ohne Schwierigkeiten vor sich, denn die Proportionierungen, die Form des Spitzbogens vor allem, hatten sich in den vielen Jahrzehnten, bis die Bautrupps gegen 1200 an die Errichtung der Westfassade gehen konnten, verändert.

Die Datierung dieses Tympanons ist von grosser Bedeutung. Wenn Erlande-Brandenburg recht hat, so gäbe es ein Entstehungsdatum "ante quem". Die Skulptur wäre schon vor 1148 entstanden, dem Todesjahr des einflussreichen Klerikers Etienne de Garlande, und stände somit zwischen den nur in wenigen Bruchstücken erhaltenen Skulpturen von Saint-Denis und dem zwischen 1145 und 1155 anzusetzenden Portail Royal von Chartres. Wir hätten somit, noch vor Chartres, die erste gut erhaltene - und grossartige -skulpturale Arbeit der Gotik vor uns.

Ich habe das Tympanon dieses Portals, die Muttergottes mit Kind und begleitenden Gestalten: ein König, ein Bischof, Engel, sehr häufig gesehen. Und ich kann mich nicht satt sehen daran. Die romanische Muttergottes von einst: unnahbar, streng, deutlich dem Jenseits zugehörig, hat sich verwandelt. Stolz liegt in ihren Zügen, aber auch ein schwer zu beschreibender Ausdruck des Positiven, Optimistischen, Freudigen. Ein Gleiches gilt auch für das Kind auf ihrem Schoss: der erhobene rechte Arm scheint weniger eine segnende Gebärde zu sein, es ist ja ein Kind, als Zeichen einer freudigen Begrüssung: "Seht her, da bin ich, freut euch"! Das ist Gotik; und das spricht uns heute noch ebenso an wie die Menschen damals, für die diese Skulpturen gedacht waren; sie entsprechen noch immer unserem Lebensgefühl. Die noch heute gültige Interpretation des Evangeliums als eine Botschaft der Freude: in diesen Jahren hat sie ihren Ursprung.

Um 1200 waren die Bauplätze so weit, dass sie beginnen konnten, die Westfassade hoch zu ziehen. Ausser dem schon erwähnten Annenportal entstand das Mittelportal mit dem alten Thema von Christi Erscheinen am Jüngsten Tag im Tympanon. Doch welcher Unterschied zu dem gleichen Thema im mittleren Tympanon von Chartres an der Grenze von Romanik zur Gotik: "Diese bildliche Umsetzung des Jüngsten Gerichts...will den Gläubigen nicht in Schrecken setzen. Die Heilige Jungfrau und der hl. Johannes, die in Chartres beiderseits des Erlösers thronen, knien hier als demütige Fürsprecher... Der Wunsch nach mehr Menschlichkeit kommt in der Doppelreihe der Engel (in den Archivolten) noch offener zum Ausdruck...Das Portal zielt nicht auf Überwältigung, sondern auf Überzeugung...Der Aufbau und die Gliederung des Portals spielen in diesem Bestreben nach einer stärker auf das menschliche Leben bezogenen Darstellung der christlichen Botschaft eine wichtige Rolle" (Erlande-Brandenburg). Hoch gelobt werden die Flachreliefs auf den Türpfosten und den Seiten des Trumeaus. "Die Glaubwürdigkeit jeder einzelnen Geste verleiht ihnen ewige Gültigkeit...Selten wurde das Mittelalter überzeugender dargestellt...Die Aufmerksamkeit für die Welt geht mit einem neuerwachten Naturinteresse einher" (Erlande-Brandenburg).

Das nördliche Portal der Westfassade, mit der noch recht neuen Idee der Marienkrönung im Tympanon - von Senlis, wo das Thema zum ersten Mal auftaucht, war schon die Rede - gilt als die grösste Leistung der Westfassade. Ich gestehe, dass mich an den Notre Dame-Portalen immer die schon erwähnte thronende Maria mit Kind aus der allerfrühesten Gotik und die beiden inneren Archivolten des Mittelportals aus der Zeit um 1220 am meisten entzücken. Sie sind mit kindlichen Engelsfiguren besetzt, die sich wie in einer Theaterloge auf den Rand des Spitzbogens stützen, der die Gestalten des Jüngsten Gerichts umrahmt. Neugierig, keck, vergnügt beobachten sie, jeder in einer anderen Haltung und mit anderem Gesichtsausdruck, das Geschehen vor ihnen. Die Köpfe sind deutlich aus dem Oval herausgearbeitet, ohne indessen gleichförmig zu sein.

In den Jahren nach 1200 haben die Pariser Werkstätten die antike Skulptur wiederentdeckt. Es war eine der immer wiederkehrenden "Renaissancen" im Mittelalter, bevor dann in Florenz um 1400 die Antike auf breiter Front wieder zum Massstab aller Dinge wird, und die Gotik dort ihr Ende findet. Die berühmte Ausstellung des New Yorker Metropolitan Museum of Art, "The Year 1200" von 1970 hat den Aspekt einer Antikenannäherung um 1200 in der Ile de France besonders herausgearbeitet. In den Gewände-Skulpturen wäre das am deutlichsten zu sehen gewesen. Doch was wir heute an Notre Dame in den Gewänden sehen, sind neugotische Erfindungen des 19. Jahrhunderts. Die Revolution hat die Originale zerstört. Zum Glück haben sich einige Reste erhalten. Man kann sie, nur 10 Gehminuten von Notre Dame entfernt, im französischen Nationalmuseum für mittelalterliche Kunst, dem Cluny-Museum studieren. Ein kopfloser Torso zeigt überdeutlich, dass diese Werkstatt sich an römischen Statuen geschult hat. Nach Erlande-Brandenburg "vermag die Statue mit den schönsten römischen Skulpturen zu konkurrieren". Auch zwei Köpfe, ein Prälat und ein Engel, der trotz aller Beschädigungen "mit einem kaum angedeuteten Lächeln ein Zukunftsversprechen äussert, das in Erfüllung gehen wird" (Erlande-Brandenburg), legen Zeugnis ab von der enormen Qualität der Pariser Bildhauerwerkstätten dieser Jahrzehnte.



1977 brachte ein sensationeller Fund eine ganze Anzahl von Köpfen der Königsgalerie zum Vorschein. Notre Dame besass die früheste Galerie der Ahnen Marias und Christi, den "Jesse-Baum". Nach den mittelalterlichen Vorstellungen waren die israelitischen Könige die Ahnen Marias und damit Christi. Das schöne Weihnachtslied "Es ist ein Ros' entsprungen" spielt auf diese Vorstellung an. Diese Skulpturen bezeugen die Stillage um 1220. Trotz teilweise starker Beschädigungen beeindrucken auch sie durch ihre hohe Qualität. An den meisten von ihnen sind deutlich Farbspuren zu erkennen. An der Kathedraalfassade sind sie im 19. Jahrhundert durch Neuschöpfungen ersetzt worden. Die Revolutionäre von 1789 hielten die Originale für die Darstellung der französischen Könige und zerstörten sie deshalb.

Doch kein Gotikfreund wird im Musée Cluny die Apostel-Skulpturen je vergessen, die aus der Sainte-Chappelle stammen, dort durch Kopien ersetzt worden sind. Sie sind hier viel besser zu studieren als die anderen Apostel in situ. Ihre Feinheit, ihre äusserste Sensibilität, und die Grazie der Körperhaltungen dieser etwa lebensgrossen Gestalten sind für mich einer der Höhepunkte der gotischen Bildhauerkunst. Die Sainte-Chappelle, von Ludwig IX, dem späteren Heiligen, als Hauskappelle erbaut und 1248 geweiht, war vor allem dazu bestimmt, die Dornenkrone Christi aufzunehmen, die der König unter ungeheuerlichen Kosten seinem Verwandten, dem damaligen König von Jerusalem, Herrscher im recht ephemeren "lateinischen Kaiserreich", abgekauft hatte. Wir sind mitten im Mittelalter, wie man sieht.

Um diese Zeit, in den 40er Jahren, wurde im Tympanon des Mittelportals der Kathedrale der Christus des Jüngsten Gerichts und der Engel zu seiner Rechten aus unbekanntem Gründen ersetzt. Die beiden Skulpturen bezeugen einen ganz neuen Stil gegenüber den Gestalten um 1220. Die Köpfe sind nicht mehr aus geometrischen Formen entwickelt; sie sind aus Einzelteilen zusammengesetzt, wirken schärfer ausgearbeitet. Die Forschung spricht von einem "manieristischen" Stil, der nun in Mode kommt. Trotzdem bleibt der Christus des Jüngsten Tages der milde, freundlich blickende Gott, der "Beau Dieu". Die zeitgleichen Apostel der Sainte Chappelle und des Musée Cluny haben mit diesen neuen Tendenzen jedoch nichts zu tun. Hier arbeitet eine Werkstatt, die eigene Vorstellungen realisiert. Ganz offenbar waren neue stilistische Tendenzen keineswegs bindend für alle Werkstätten. Die Persönlichkeit des Meisters war entscheidender als ein allgemeiner Trend.

Niemand wird das Musée Cluny verlassen, ohne die lebensgrosse Aktfigur des Adam gewürdigt zu haben. Sie gilt nach Erlange-Brandenburg als "die schönste Aktdarstellung des Mittelalters". Sie stand einst im Inneren des südlichen Querhauses von Notre Dame. Das obligatorische Gegenüber, eine Eva, ist nicht erhalten. Der grazile Körperbau mit den für die Gotik typischen schmalen Schultern, zeigt, dass auch in den 60er Jahren des 13. Jahrhunderts Paris seine Führungsrolle in der Skulptur behauptete. "Die Figur war mit einer zartrosa Fassung überzogen. Die leise Melancholie des Gesichts, der halbgeöffneten Lippen muss dadurch noch eindringlicher gewirkt haben" (Erlange-Brandenburg).

In den 1250er und 60er Jahren entstanden die berühmten neuen Querhausfassaden der Kathedrale mit ihren unvergleichlichen grossen Rosenfenstern. Jean de Chelles und sein

Nachfolger am Südquerhaus, Pierre de Montreuil, stehen mit diesen Arbeiten in der vordersten Reihe der gotischen Architekten. Von der Gewände-Plastik hat sich eine Anzahl kopfloser Torsi ins Musée Cluny retten können. Es ist ein grosse Genuss, diese Torsi, ihre Beziehung zum neu gewonnenen Kontrapost, ihren Faltenwurf, das Verhältnis von Körper zum Gewand dort zu studieren. Nach wie vor ist die Qualität superb, auch wenn sich auf der Baustelle von Reims inzwischen ein neues grosses Bildhauer-Zentrum herangebildet hat, das ebenso wie Paris auf andere Kathedralbaustellen ausstrahlt.

Kein Gotik-Freund wird Paris wieder verlassen, ohne die Gotik-Abteilung des Louvre besucht zu haben, die, leicht zu finden, die wunderbare Cour Marly umrandet. Es gibt dort einen Raum, der fast keinem Louvre-Besucher im Vorbeischlendern auch nur einen Blick wert ist, obwohl er einige Kostbarkeiten von ewiger Gültigkeit enthält. Die Skulptur der grossen Ortsheiligen Sainte-Geneviève, der Hl. Genovefa, präsentierte sich einst am Trumeau des Portals ihrer Kirche auf dem Montparnasse, dem heutigen Panthéon. Mit heiterem, ja fröhlichem Gesichtsausdruck empfängt sie die Gläubigen zur Feier der Messe. Ihre aus der Rundung gewonnenen Gesichtszüge verweisen auf die Skulpturen des Mittelportals von Notre Dame.

Solche kurzen Hinweise sagen natürlich nichts über die Qualität einer Skulptur aus. Vielleicht können manche Kunsthistoriker überragende künstlerische Qualität in Worte fassen; ich kann es nicht. Die Trumeau-Figur des merowingischen Königs Childebert im gleichen Raum, der Legende nach Begründer der Pariser Abtei St. Germain-des-Prés, einst am Portal der von Pierre de Montreuil erbauten Marienkapelle der Abtei die Besucher begrüssend, ist einige Jahrzehnte jünger. Ich kann nur auf die wunderbar entspannte Haltung und die bei aller herrscherlichen Hoheit gewinnende Heiterkeit der Skulptur verweisen.

Vom Lettner der Kathedrale stammt das Fragment eines "Christus in der Vorhölle". Nach Erlande-Brandenburg stammt die Gruppe vom gleichen Bildhauer, der den Adam geschaffen hat. Zwei Frauenakte haben sich besonders gut erhalten. Mit Zärtlichkeit modelliert dieser grosse Künstler die Linien, Rundungen und Flächen der Körper. Geschlechtstypische Formen interessieren ihn noch nicht sonderlich; es geht um die Schönheit des menschlichen Körpers an sich.

Aus der Zeit um 1300 stammen mehrere Engelsfiguren mit den Leidenswerkzeugen Christi in den Händen. In der grossartigen Ausstellung von 1998 im Grand Palais "Les Arts du Temps des Rois Maudits" konnte man sie mit anderen zu der Gruppe gehörigen Figuren ergänzen. Sie stammen aus dem Priorat de Poissy, dass der letzte bedeutende Kapetinger, Philipp IV le Bel, zur Erinnerung an seinen Grossvater Ludwig IX erbauen liess. Dessen Heiligsprechung hatte Philipp von dem machtlosen, damals unter seinen Augen in Avignon residierenden Papst erzwingen können. Wie die Ausstellung eindrücklich gezeigt hat, war Frankreich um 1300 noch immer die führende Macht in Europa, und die Königsstadt Paris künstlerisch der Mittelpunkt unseres Kontinents. Es war selbstverständlich, dass für königliche Aufträge nur

die besten Künstler des Landes in Frage kamen. Das zeigen auch diese unvergesslichen Engelsfiguren im Louvre.

Doch möchte ich diesen Raum nicht verlassen, ohne ein kleines Relief zu erwähnen, das einen Schüler an seinem Schreibpult mit seinem vor ihm stehenden Lehrer zeigt. Das ebenso aufmerksame wie vergnügte Gesichtchen dieses jungen Studentleins erinnert mich immer an zwei Bilder des Malers Chardin: das "L'enfant au totou" im Louvre, ein aufmerksam in sein Spiel mit einem Kreisel vertieftes kleines Bürschchen, und das Bild in der Winterthurer Sammlung am Römerholz mit einem Knäblein, das, anstatt seine Schulaufgaben zu machen, ganz vertieft darin ist, Kartenhäuschen zu bauen. 500 Jahre liegen zwischen diesen Werken; doch die Wirkung auf uns Heutige ist die gleiche: Entzücken.

Um 1400 arbeitet der grösste Bildhauer seiner Zeit, der Niederländer Claus Sluter, nicht für die französischen Könige in Paris, sondern für deren Vettern, die Herzöge von Burgund mit ihrer damaligen Hauptstadt Dijon. Diese Fürsten sind nun mächtiger als ihre Lehnsherren in Paris, deren Reich in einem über 100 Jahre währenden Krieg mit England zeitweise fast von der Landkarte verschwindet. Vor allem in der Kartause von Dijon kann man heute die grosse Kunst dieses Bildhauers kennen lernen.

Das 15. Jahrhundert beschert uns eine wunderbare Spätblüte der Gotik, die nicht zuletzt im nördlichen Alpenvorland ihre Heimat findet. Die nun überwiegend in Holz arbeitenden Bildhauer bedienen nicht nur in den reich gewordenen Städten das Bedürfnis, die vielen Kirchen mit Flügelaltären zu schmücken. Tilman Riemenschneider, Michael Pacher, Veit Stoss, Hans Multscher, Michael Erhart und viele, viele weniger bekannte Meister arbeiten mit ihrer Werkstatt daran, den grossen Bedarf, der bis in die Graubündner Dörfer reicht, zu befriedigen. Ulm wird zu einem Zentrum dieser Tätigkeit. Immer ist auch die Malerei an den Altären beteiligt. In Würzburg, Creglingen, Rothenburg, in Bozen-Gries, St. Wolfgang am Wolfgangsee, Krakau, Zwickau, finden sich die vielleicht berühmtesten Werke der Zeit. Unser Kunsthaus in Zürich beherbergt als kostbares Zeugnis dieser Epoche eine Mondsichel-Madonna von Tilman Riemenschneider. Noch immer hat die religiöse Kunst die Führung inne. Doch Peter Vischer erweist sich in seinen Bronzestatuen am Grab Kaiser Maximilians in der Innsbrucker Hofkirche, 1515 fertig gestellt, bereits als echter Renaissancekünstler. Die italienische Renaissance, oder das, was man dafür hielt, kommt nun vor allem in der Architektur mehr und mehr in Mode. In Graubünden etwa stammt jetzt, deutlich zu beobachten, die Kirchenkunst nicht mehr aus dem Norden, sondern aus dem Süden, aus Italien. Die grosse Zeit der Kunst der Gotik hat auch hier, weit weg von den Kunstzentren, wie nun überall ihr Ende gefunden.

Frankreich beschreitet einen anderen Weg in die neue Zeit hinein. Karl VIII und Francois I. versuchen erfolglos, sich in Italien zu "arrondieren". Dennoch sind viele Tote und die Verbreitung der Syphilis in Italien nicht das einzige Ergebnis dieser Kriegszüge. Beide Könige lernen die neue Renaissance-Kultur kennen und sind fasziniert von ihr. Um 1500 finden viele italienische Künstler, überwiegend Toskaner, den Weg nach Frankreich; unter ihnen einer

der grössten Künstler überhaupt: Leonardo da Vinci. Rosso Fiorentino, Primaticcio und Serlio sind die wichtigsten Künstler der "Ersten Schule von Fontainebleau". Sie repräsentiert die offizielle Hofkunst.

Die Engländer sind nun endgültig aus Frankreich vertrieben. König und Adel können beginnen, ihre alten unwohnlichen Burgen in moderne Schlösser zu verwandeln. Wie eine Kette aus kostbaren Perlen reihen sich bald die herrlichen Loire-Schlösser aneinander. Sie verbinden ohne Brüche die neue Italianità mit französischen Traditionen wie den steilen Schieferdächern und der Cour d'honneur.

Im Kirchenbau erweist sich der Kulturschub als weniger erfreulich. Viele der Kathedralen und Kirchen sind infolge des schrecklichen Krieges mit England über 100 Jahre lang halbfertig liegen geblieben. Nun beginnt man, sie zu vollenden. Hoch- und Spätgotik am gleichen Bau kann trotz der Stilbrüche sehr reizvoll sein. Als Beispiel dafür erwähne ich mit Freuden meine Pariser Lieblingskirche St. Séverin. Doch Gotik mit Renaissanceformen zu versetzen, das geht nicht gut zusammen. Man denke an den Pariser Grossbau St. Eustache auf der Rive droite, dem rechten Seine-Ufer, wo sich das dortige reiche Bürgertum dieses Gotteshaus erstellen lässt. Auch in der Folge hat der Kirchenbau in Frankreich keine grosse Konjunktur mehr. Der Frühbarock transportiert die neuen italienischen Bauideen, die sich wesentlich in der römischen Jesuitenkirche Il Gesù manifestieren, nach Frankreich, um dort relativ phantasielos immer wieder abgewandelt zu werden.

Die Skulptur tut sich in Frankreich leicht, den Übergang zur Renaissance zu finden. Die berühmte "Diane" im Louvre, Hinweis auf die Maîtresse gleichen Namens des Valois-Königs Henri II: stammt sie wirklich vom Italiener Benvenuto Cellini oder doch von einem bereits mit dem neuen Stil vertrauten Franzosen? Mit dem Bildhauer Jean Goujon, vor allem aber mit dem etwas jüngeren Germain Pilon erstehen Frankreich zwei grosse Künstler, die das italienische Erbe ohne jeden Eklektizismus ins Französische transponieren. Die vier trauernden Tugenden am Grabmal von Henri II und seiner Frau Catherine de Médicis in der Abteikirche St. Denis kann ich nicht ohne Erschütterung betrachten.

Dramatischer, deutlicher und wesentlich früher findet der Übergang von der gotischen Kunst zur Frührenaissance in Italien statt; im Florenz der Medici.

Die Baukunst der Gotik hatte in Italien nie recht Fuss fassen können. Im Mutterland der römischen Antike war die grosse Vergangenheit nie ganz vergessen worden, waren die römischen Ruinen noch allenthalben vorhanden. Ihre Proportionen entsprachen nicht den meist auf die Vertikale zielenden gotischen Bauten. Allenfalls mit dem Begriff einer italienischen Sondergotik kann sich die Kunstgeschichtsschreibung zur Not aus der Affäre ziehen. Der Mailänder Dom ist ein deutliches Anzeichen dieser Situation.

Die grossartige italienische Trecento-Malerei mit ihren Zentren Florenz, Siena, Pisa, bald auch an einigen Fürstenhöfen zu finden, hatte von einer ganz anderen Seite her genug zu tun, zu sich selbst zu finden; sie musste sich zunächst vom byzantinischen Einfluss befreien.

Erst gegen 1400 finden sich auch in Italien Maler, die der "Internationalen Gotik" nahe stehen; dieser betörenden, in vielen Ländern zu findenden spätgotisch geprägten Stilistik mit ihrer Sucht nach der schönen Linie, nach Verinnerlichung und Zartheit. So etwa Lorenzo Monaco und Gentile da Fabriano. Vielleicht wäre auch Pisanello - einer meiner grossen Lieblinge - dort unterzubringen.

Die Skulptur nahm wiederum ganz andere Wege. Unter dem 1250 verstorbenen letzten Stauferkaiser Friedrich II., dieser vielleicht faszinierendsten Gestalt unter den Kaisern des Heiligen Römischen Reiches, hatte sich im Süden Italiens kurzzeitig eine Kunst entwickelt, die das Lebensgefühl der Renaissance vorweg zu nehmen scheint. Eine - stark beschädigte - Büste, die höchstwahrscheinlich den Kaiser darstellt, heute im Schloss von Barletta befindlich, zeigt, wie schon erwähnt, deutlich antiken Einfluss.

Der Bildhauer Niccolò Pisano stammt aus dieser Region, aus Apulien. Seine Marmorkanzel im Baptisterium von Pisa, 1260 erstellt, bezeugt den Einfluss römischer Sarkophag-Kunst. Doch im Aufbau der Kanzel findet sich erstmalig gotisches Masswerk. Nach Alexander Perrig ist aber auch noch immer byzantinische Stilistik zu erkennen. Die Kanzel im Dom von Siena, an der zwischen 1265 und 1268 auch Niccolòs Sohn Giovanni beteiligt war, ist gänzlich dem französischen Stil, der Gotik verpflichtet. Das bedeutet für die Reliefs einen deutlichen Gewinn an Emotionalität gegenüber der Pisaner Baptisteriums-Kanzel. Giovanni Pisano - er stirbt 1315 - ist in seinen späteren Werken, der Madonna mit Kind in der Paduaner Arena-Kapelle etwa, gänzlich von der französischen Gotik geprägt.

Aus Florenz stammen die beiden letzten grossen Bildhauer der italienischen gotischen Schule: Tino da Camaino und Andrea Pisano. Während Tino überwiegend für den Hof von Neapel arbeitet, finden sich die Werke von Andrea Pisano in Florenz. 1330 erhält er den Auftrag, für das Baptisterium des Doms eine Bronzetür zu schaffen. Am Campanile finden sich Reliefplatten aus seiner Werkstatt. Und im Dommuseum stehen eine Reihe von Gross-Skulpturen von ihm. Sie zeigen die Merkmale der gotischen Skulptur: der Körper mit seinen schmalen Schultern lässt sich unter dem Linienspiel der schweren Gewandfalten eher ahnen als deutlich erkennen. Ein Ringen um den Kontrapost wird deutlich.

Andrea lebt bis 1350. Es folgen 50 Jahre, die in der florentinischen Kunst, sei es in der Malerei oder Skulptur, nichts Nennenswertes hinterlassen. Um so dramatischer ist um 1400 das plötzliche Erscheinen einer völlig neuen künstlerischen Welt in Florenz: der Durchbruch zur Frührenaissance, der "Rinascità", wie sehr viel später, 1550, der florentische Maler, Architekt und Kunsthistoriker Giorgio Vasari diese Bewegung in seinen überaus wichtigen "Lebensbeschreibungen berühmter Maler, Bildhauer und Architekten" bezeichnen wird.

Hier sind nun einige allgemeine kulturhistorische Anmerkungen unumgänglich. Die geläufige Einteilung der europäischen Kulturen in Antike, Mittelalter und Neuzeit hat sicher ihre Berechtigung, bringt aber auch grosse Probleme mit sich. Wir stiessen schon beim Übergang von der Antike zur nachfolgenden Zeit, dem Mittelalter, darauf, dass es einen solchen Übergang eigentlich nicht gibt. Zumindest liegen die Meinungen darüber, wann dieser

Wandel vor sich ging, sehr weit auseinander. Mit anderen Worten: es gibt keine klare Trennung; unsere Begriffe sind den Dingen künstlich übergestülpt, um eine Basis der Verständigung zu haben. Mit dem angenommenen Wechsel vom Mittelalter zur Neuzeit sieht es keineswegs besser aus. Wie schon erwähnt sieht etwa Arnold Hauser aus seiner sozialgeschichtlich geprägten Sicht heraus zwar innerhalb des Mittelalters zwei deutliche Brüche, der Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance ist für ihn eher durch Kontinuität als durch einen Bruch gekennzeichnet. Doch wenn wir vom Spätmittelalter sprechen, müssen wir notwendig auch den Begriff "Neuzeit" benutzen. Viele Kulturhistoriker haben den Beginn der "Rinascità" - im 19. Jahrhundert kam die französische Übersetzung "Renaissance" in Mode - mit dem Beginn der Neuzeit gleichgesetzt.

Über den Renaissance-Begriff ist ebenso wie über den Neuzeit-Begriff sehr, sehr viel und sehr, sehr viel Unterschiedliches geschrieben worden. Bei Hauser kann man dazu Materialien finden. Ist die Kunstproduktion der toskanischen Frührenaissance neuzeitlich, die gleichzeitige, übrigens in Italien hochgeschätzte Kunst in den Niederlanden dagegen spätmittelalterlich? Es macht innerhalb dieser kleinen Arbeit keinen Sinn, sich in diesen vielen Theorien und Thesen zu verlieren. Halten wir fest, dass wir mit den gängigen Begriffen auf dünnem Eis gehen, und betrachten wir besser die Kunstwerke und ihre konkreten Ausgangsbedingungen.

Auch Jacob Burckhardts Forschungen zur Renaissance, einst sehr beachtet, werden heute in Frage gestellt. Unserem auf das Kunstwerk gerichteten Blick geben sie dennoch einen Anhaltspunkt zum Verständnis der Frührenaissance-Kunst. Er sieht als das wesentlichste Moment der Zeit "die Entdeckung der Welt und des Menschen". Und Hartmut Biermann schreibt: "In bewusster Abkehr bricht die Renaissance mit der künstlerischen Tradition des Mittelalters, die sie voller Verachtung als die Stilart der Barbaren, der Goten bezeichnet". Mag auch aus der Sicht des Sozialhistorikers in der Zeit um 1400 kein Zeitembruch zu konstatieren sein, so ergibt sich für den Kunsthistoriker doch ohne Zweifel zumindest in Italien ein überdeutlicher Riss zwischen alt und neu. Florenz ist die Keimzelle dieses Neuen, der Frührenaissance. Hier beginnt, was 500 Jahre lang die bildende Kunst entscheidend prägen wird. Die um 1500 beginnende Hochrenaissance hat dann ihr Zentrum in Rom. Erst der schon um 1520 einsetzende Stilwandel zum Manierismus findet europaweite Verbreitung. So sind auch die in Frankreich arbeitenden Florentiner Künstler bereits Manieristen.

Nirgends lässt sich der abrupte Wechsel der Kunstgesinnung also deutlicher erkennen als in Florenz. Nach der ersten, um 1330 von Andrea Pisano erstellten Bronzetür des Baptisteriums erhält 1403 der Goldschmied und Bildhauer Lorenzo Ghiberti den Auftrag zu einer zweiten in Bronze gearbeiteten Tür. Über 20 Jahre lang wird er daran arbeiten. Noch benutzt er das mittelalterliche Vierpasssystem seines Vorgängers. Doch die Darstellung der biblischen Szenen hat sich nun wesentlich verändert: zu einem Reliefstil, "der nicht in erster Linie nur das unmittelbare Verständnis der Darstellung sichern will, sondern mit ästhetisch neuer Intensität auf malerische Bildwirkung aus ist: ein von den Florentinern mit vollem

Bewusstsein ergriffenes Novum" (Georg Kauffmann). 1425 erhält er den Auftrag, auch die dritte Türe in Bronze zu arbeiten. 1452 wird sie aufgestellt. Sie ist mit den beiden anderen in nichts mehr zu vergleichen. Es ist der endgültige Durchbruch einer neuen Reliefkunst. Die Zentralperspektive, von Ghibertis Landsmann und Berufskollegen Filippo Brunelleschi ganz wesentlich entdeckt, hält bei Masaccio Einzug in die Malerei, und mit den Reliefs dieser Tür auch Einzug in die Reliefkunst, in die Skulptur. Von Michelangelo stammt der Satz, dieses Portal sei würdig, die Pforten des Paradieses zu schmücken.

Im Dom-Museum kann man den dramatischen Bruch mit dem Mittelalter an der Grossplastik verfolgen. Neben den schon erwähnten Statuen des Andrea Pisano verkörpern die Werke Donatellos und Nanni di Bancos die neue Weltsicht, die entschiedener als je zuvor, auf viel breiterer Front als in den mehrfach greifbaren mittelalterlichen "Renaissancen", in der Antike ihr Ideal sieht. Die Darstellung der menschlichen Gestalt hat nun wieder wie einst vor 1000 und mehr Jahren ihren eigenen diesseitigen Wert, entschieden mehr als sich das in der Gotik angebahnt hatte. Die beiden Sängerkanzeln aus der Werkstatt des Donatello und seines Konkurrenten Luca della Robbia zeigen auch dem ungeübtesten Blick, dass sich hier eine neue Welt auftut. Donatellos lebensgrosser Bronze-David im Bargello, dem alten Stadtpalast, ist "die erste Freiplastik der Frührenaissance. Hoher Wirklichkeitsgehalt verbindet sich mit der Frische und Eleganz der Frühzeit" (Georg Kauffmann). Wann immer das Mittelalter begann und wann es endete: in Florenz schaffen die Künstler, Kristallisationspunkte eines neuen Geistes, Werke, die mit der Vergangenheit kaum noch etwas zu tun haben. Der gelernte Goldschmied Brunelleschi in der Architektur, Masaccio in der Malerei, Ghiberti, Donatello, Nanni di Banco, Luca della Robbia, Andrea Verrocchio in der Plastik: sehr viel früher als in anderen europäischen Ländern verkörpern ihre Werke ein Selbstverständnis, das man neuzeitlich nennen muss. Die grosse Periode der gotischen Kunst: in Italien geht sie schon jetzt, im frühen 15. Jahrhundert, zu Ende. In den anderen Ländern Europas wird sie noch weitere hundert Jahre lang eine kostbare Spätblüte erleben .

Klaus Koenig.

## Literatur:

- Hermann Leisinger: Romanische Bronzen (Europa Verlag Zürich 1956).
- Arnold Hauser: Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst (Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1957).
- Titus Burckhardt: Chartres und die Geburt der Kathedrale (Urs Graf-Verlag 1962)
- Knaurs Stilkunde. (Droemersch Verlag 1963).
- Autun. Weltgericht und Auferstehung (Piper-Bücherei München 1964).
- Morgen des Abendlandes. Von der Antike zum Mittelalter. Hrsg. David Talbot Rice (Droemersch Verlag 1965)
- Heinrich Decker: Italia Romana (Verlag Anton Schroll & Co 1966).
- Wolfhart Westendorf: Das alte Ägypten (Holle Verlag 1968).
- German Hafner: Kreta und Hellas (Holle Verlag 1968).
- Carel J. Du Ry: Völker des alten Orient (Holle Verlag 1969).
- German Hafner: Athen und Rom (Holle Verlag 1969).
- Georg Kauffmann: Florenz und Fiesole (Philipp Reclam Stuttgart 1975)
- Klaus Bussmann: Burgund: Kunst, Geschichte, Landschaft (DuMont Buchverlag Köln 1984).
- Athen: Nationalmuseum (Ekdotike Athenon S.A. 1978)
- Ferdinand Gregorovius. Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter (dtv-Bibliothek 1978).
- Athen: Die Akropolis und ihr Museum ("KLEIO" Verlag 1979).
- Roland Hampe/Erika Simon: Tausend Jahre frühgriechische Kunst (Hirmer Verlag 1980).
- Harald Busch: Germanica Romana (Verlag Anton Schroll & Co 1981)
- Francoise Leriche-Andrieu: initiation à l'art romane (Zodiaque 1984).
- Willibald Sauerländer: Das Königsportal in Chartres (Fischer Taschenbuch Verlag 1984)
- Ingeborg Tetzlaff: Romanische Portale in Frankreich (dumont taschenbücher 1985).
- Ingeborg Tetzlaff: Romanische Kapitelle in Frankreich (dumont taschenbücher 1985).
- Paul v. Naredi-Rainer: Architektur und Harmonie (DuMont Buchverlag 1986).
- Herbert A. Stützer: Kleine Geschichte der römischen Kunst (dumont Taschenbücher 1991).
- Herbert A. Stützer: Frühchristliche Kunst in Rom (Dumont Buchverlag Köln 1991).
- Alain Erlande-Brandenburg: Notre Dame in Paris (Herder 1992).
- Christentum. Formen und Stile. Diverse Autoren (Benedikt Taschen Verlag 1994).
- Die Kunst der Romanik. Hrsg. Rolf Toman (Könemann Verlagsgesellschaft 1996).
- Manfred Clauss: Konstantin der Grosse (Beck'sche Reihe 1990).
- Hans-Thomas Gosciniak: Kleine Geschichte der islamischen Kunst (DuMont Buchverlag Köln 1991).
- Venedig. Kunst und Architektur. Hrsg. Giandomenico Romanelli (Könemann 1997).
- Xavier Barral I Altet: Frühes Mittelalter. Von der Spätantike bis zu Jahre 1000 (Benedikt Taschen Verlag 1997).
- Henri Stierlin: Griechenland. Von Mykene bis zum Parthenon (Benedikt Taschen Verlag 1997)
- Georg Denzler: Das Papsttum (Beck'sche Reihe 1997).
- Rom. Kunst und Architektur. Hrsg. Marco Busagli (Könemann Verlagsgesellschaft 1999).
- Die Kunst der Gotik. Hrsg. Rolf Toman (Könemann Verlagsgesellschaft 2004).
- Nigel Spivey / Michael Squire: Die Welt der Antike (Christian Belser AG 2004).
- Die Kunst der italienischen Renaissance. Hrsg. Rolf Toman (Könemann 2005).
- Jacob Burckhardt: Die Zeit Constantins des Grossen (Buch-Gemeinschaft Ex Libris Zürich).