



**DUCCIO. DOMBILD MAESTA, SIENA (AUSSCHNITT)**

# GRIECHENTUM UND GOTIK

VOM WELTREICH DES HELLENISMUS

VON

WILHELM WORRINGER

\*

1928



MIT 122 ABBILDUNGEN

---

R. PIPER & CO / VERLAG / MÜNCHEN





**ERSTES UND ZWEITES TAUSEND**  
**COPYRIGHT 1988 BY R. PIPER & CO., MÜNCHEN**  
**PRINTED IN GERMANY**

---

## VORBEMERKUNGEN

Mit wenigen Strichen möchte ich hier eine kunstgeschichtliche Skizze hindeichnen, die bekannte Dinge in einem neuen Zusammenhang sichtbar machen will. Ausgangspunkt für diesen Versuch ist die wachsende Erkenntnis, wie sehr wir bei unseren Vorstellungen vom geschichtlichen Werden der Kunst, ohne daß wir es recht wissen, von bestimmten Konventionen und Traditionen abhängig sind. Immer aufs neue zeigt sich, wie bei aller exakten Einzelforschung das Erkenntnisbemühen als Ganzes in ein Rahmenwerk des geschichtlichen Überblicks eingespannt bleibt, das nur einem Geheimzwang der zufälligen Überlieferung seine Existenz und seine Dauerhaftigkeit verdankt. Nur ein Einblick in die Geschichte der Kunstgeschichtswerdung vermag uns darüber die Augen zu öffnen, woher die Quelle unserer geschichtlichen Befangenheit in diesen Dingen kommt. Deutlich gibt sich dann gleich zu erkennen, daß jene bestimmte historische Atmosphäre unserer abendländischen Vergangenheit, in der der historische Sinn als solcher überhaupt zuerst erwachte und seine Grundvorstellungen prägte, noch bis auf den heutigen Tag ihre — uns allerdings nur selten zum Bewußtsein kommende — Nachwirkung ausübt. Damals wurde jenes Rahmenwerk des historischen Überblicks gespannt, in das wir noch immer gedankenlos die Summe unserer feinen Einzelerkenntnisse hineinzuregistrieren pflegen.] Gemeint ist natürlich die italienische Kunstgeschichtsschreibung, wie sie von Ghiberti bis Vasari das Fundament für alle weitere Entwicklung der historischen Kunsterfassung festgelegt hat.)

Die Behauptung, daß wir heute noch von diesen Urprägungen der Kunstgeschichtsschreibung abhängig sind, klingt übertrieben. Denn wie hat die moderne Kritik den Glauben an die Zuverlässigkeit dieser kunsthistorischen Väterschriften zerstört, wie hat sie ihren Scharfsinn abgemüht, um dieses Knäuel von Legendenbildungen und Wahrheitsfäden zu entwirren. Ferner: Gäbe es heute eine selbstherrliche Geschichte der mittelalterlichen Kunst, wenn wir

wirklich noch vasarigläubig wären! Und dennoch. Mag die Rettung der mittelalterlichen Kunst der kunstgeschichtlichen Einseitigkeit unserer humanistischen Erziehung wirklich abgerungen sein, mögen da geschichtliche Abläufe, die vordem nur eine Angelegenheit des Antiquarismus waren, trotz allem Humanismus zu einer Angelegenheit des lebendigen Historismus geworden sein, mag auf diesem Gebiete, dessen Denkmäler uns noch allerorten gegenwärtig vor Augen stehen, die Enghheit des humanistischen Blickfeldes endgültig durchbrochen sein (wobei man nicht vergessen mag, wie kürzlich das alles im Grunde erst ist): sobald es aber über den Kreis des uns geschichtlich Nahen hinausgeht und sobald Gebiete der geschichtlichen Vergangenheit in Frage stehen, die uns Europäern in unserem geschichtlichen Selbstbewußtsein nur indirekt anzugehen scheinen, werden die Hemmungen unserer humanistischen Geschichtserziehung wieder deutlich fühlbar. Das äußert sich vor allem im Haften an einem bestimmten Geschichtsbild vom Abendland, wie es erst mit dem Humanismus selbst geschichtliche Wirklichkeit wurde und dessen relative Geltung sich für uns deshalb zu einer Absolutheit der Geltung verfestigt hat, weil wir als Menschen der europäischen Neuzeit in seine geschichtliche Kontinuität noch unmittelbar hineingeboren sind. Unwillkürlich übertragen wir infolgedessen die hieraus sich ergebenden Blickeinstellungen auch auf das Mittelalter und wehren uns aus einem schwer besiegbaren historischen Gefühlszwang dagegen, bei der Betrachtung dieser Epoche den uns vertrauten Begriff des Abendlandes zerfließen zu lassen in geschichtlichen Zusammenhängen, die ins Grenzenlose von Weltzusammenhängen gehen. Es gibt heute eben zwei getrennt vorgehende Kunstgeschichten: eine europazentrische (und die ist fast am Ende ihrer fruchtbaren Entwicklungsmöglichkeiten) und daneben eine Weltkunstgeschichte, die erst am Werden ist und eben die ersten blassen Umrisse zeigt. Noch weigert sich die erstere, den Geltungsanspruch der zweiten für europäische Verhältnisse, soweit das Mittelalter in Betracht kommt, anzuerkennen und so hat sich in der Forschung eine geradezu groteske Übergangssituation herausgebildet, die unmöglich noch lange Bestand haben kann. Das abendländische Mittelalter wird endgültig im Weltkunstzusammenhang gesehen werden müssen. Man kann sich nicht genug klarmachen, daß in dem Widerstand gegen diese Auflösung des abendländischen Geschichtsbegriffs nur die nachwirkende Kraft des Humanismus am Werk ist. Derjenige Forscher, dem unsere heutige mittelalterliche Kunstgeschichte die gewaltigste Blickerweiterung dankt, Joseph Strzygowski, weiß wohl, warum er seine empörten Widersacher Humanisten nennt. Damit trifft er die heimliche Wurzel des Widerstandes gegen ihn. Mag hier außer Dis-

kussion bleiben, bis zu welchem Grade Strzygowakis weitgehende und sich ständig verschiebende Konstruktionen geschichtlich haltbar sind: der Widerstand, den man gegen ihn ins Werk setzt, kommt nicht in erster Linie aus objektiven Bedenken, sondern aus einer verletzten geschichtlichen Ideologie. Methodische Kühnheiten und Fahrlässigkeiten, wie man sie ihm vielleicht vorwerfen kann, hat man bei anderen Forschern, wenn es sich um Ergebnisse handelte, die jener Ideologie entgegenkamen, wesentlich ruhiger zur Sprache gebracht. Nicht um die Objektivität und Exaktheit der Wissenschaft geht im Grunde der Kampf, sondern um die Erhaltung oder Zerstörung eines uns ideologisch angeborenen Geschichtsbildes. Und so paradox es klingt: die, die für die Objektivität der Wissenschaft zu kämpfen glauben, kämpfen, ohne es zu wissen, für die Erhaltung eines subjektiven Geschichtsbildes, nämlich das des Humanismus. Dieses Geschichtsbildes, dessen Subjektivität in unserem geschichtlichen Bewußtsein so organisch angesetzt hat, daß es wie viele Dinge einer zusammenhängenden Tradition allmählich den Rechtstitel einer Objektivität erworben hat.

Wie ist heute die kunstgeschichtliche Situation? In der reinen Praxis der Forschung ist alles Denkbare für die Erhellung der geschichtlichen Tatbestände in mittelalterlicher und spätantiker Zeit geschehen. Ausgrabungen und Forschungsexpeditionen haben unter der Gunst der modernen Verkehrsmöglichkeiten einen geographischen Umfang genommen, daß de facto schon die mittelalterliche Kunst als eine Kunst im Weltsinne entdeckt ist. Aber nur de facto, nicht de jure. Das heißt, von einer Einbeziehung dieser Ergebnisse in unser offizielles Geschichtsbild kann immer noch keine Rede sein. Ja, jene Forscher selbst, denen sich diese Weltzusammenhänge unmittelbar aufdrängen, halten sich meist im Rahmen ihrer faktischen Feststellungen und bleiben schweigsam, wenn es sich um die geschichtsbildformende Verwertung dieser Feststellungen handelt. Und wenn einer dieses Schweigen bricht und an eine in großem Stil durchgeführte Korrektur unseres überkommenen Geschichtsbildes herangeht — ich denke wieder an Strzygowski — dann läßt das Unisono des Crucifige nicht lange auf sich warten. Es bleiben eben die Hemmungen des geschichtlichen Instinkts in Kraft, der seine bestimmte Erziehung nicht zu verleugnen vermag. Praktisch sind alle Wege geöffnet zu einem Universalismus der Betrachtung, ideell bleiben wir Humanisten mit abendländischer Blickbeschränkung. Abhängig nicht von den geschichtlichen Tatsachen, sondern von der bestimmten Geschichte ihrer Geschichtswerdung. Und die versperrt uns den Blick für die unbefangene Erfassung der wirklichen Tatbestände. Demgegenüber muß man sich einmal klar ma-



chen, daß der Schwinkel, aus dem heraus die frühe italienische Kunstgeschichte ihre Perspektiven anlegte, nicht anders als provinziell bezeichnet werden kann, wenn es sich darum handelt, von ihm aus mittelalterliche und spätantike Weltzusammenhänge zu überblicken. Ein Beispiel statt vieler: wir wissen heute, daß zur Zeit, wo im Westen Karl der Große die heidnischen Sachsen bekämpfte und zum Christentum zwang, dieses Christentum im Osten seinen Weg schon lange bis nach China gefunden hatte. Wo ist nun in uns das historische Weltbild, das auf diese bekannte Tatsache antwortet? Es hat nicht entstehen können, weil in der späten Stunde, da der europäische Geschichtssinn erwachte, dieser Riesenhintergrund des Ostens tatsächlich und gefühlsmäßig schon längst wieder vom europäischen Zusammenhang abgedrängt war. Ähnlich geht es mit kunstgeschichtlich festgestellten Tatsachen gleicher Art: zur Not wissen wir sie heute, aber sie gehen uns nicht ins Gefühl, und zwar deshalb nicht, weil dieses unser historische Gefühl von einer Optik erzogen worden ist, die in ihrer zeitbedingten Blickverengung nur gerade den letzten verdämmernden Rand dieser spätantiken und mittelalterlichen Weltzusammenhänge erfassen konnte.

Die Skizze der folgenden Blätter will nun versuchen, eine der vielen perspektivischen Verzeichnungen, die sich durch die angedeuteten Umstände in unser Geschichtsbild festgeprägt haben, zu korrigieren. Und zwar handelt es sich um eine grundlegende Frage der Akzentsetzung für unser ganzes Bild der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Ich behaupte, daß diese Akzentsetzung immer noch die vom italienischen Geschichtsschreibungshumanismus diktierte ist. Immer noch trägt im Ablauf der Stile und Kulturen die Renaissance den das Taktgefüge des Periodenrhythmus regelnden Hauptakzent. Das ist für den, der vorurteilslos an die Wertung der Kulturhöhen herangeht, nichts anderes als ein humanistisches Vorurteil, aus dessen diktatorischer Suggestivkraft der Wissende schon gleich jenes *Roma locuta est causa finita est* heraushört, das für alle Zwangsvorstellungen unseres geschichtlichen Sinnes so entscheidend geworden ist. Will heute einer noch im Ernst behaupten, das Italien der Renaissance habe, absolut genommen, eine höhere Kultur gehabt als etwa das Frankreich der mittelalterlichen Hochblüte? Daß das Rom Julius II. kulturell schwergewichtiger gewesen sei als das Paris Ludwigs des Heiligen? Daß der Petersdom als künstlerische Höchstleistung ein bedeutungsvolleres Kulturdokument sei als der Dom von Reims oder sonst eine der französischen Glanzkathedralen? Nein, in dieser Beziehung sehen wir heute wohl klar und begreifen, daß es sich da um Epochen handelt, in denen eben zwei verschiedene und inkommensurable Kulturgedanken die

Stufe ihrer vollkommensten Ausprägung gefunden haben. Und dennoch bleibt uns, schwer korrigierbar, im historischen Gefühl immer noch jene humanistische Akzentsetzung, die keine Mehrpoligkeit des historischen Geschehens anerkennt, sondern uns die Renaissance als einpoligen Mittelpunkt des historischen Kreislaufes aufoktroiziert. Mit welchem Rechtstitel die Renaissance diesen Anspruch durchzusetzen vermochte, ist klar: mit einer Berufung auf die Antike, die nur auf italienischem Boden wirklich legitim sein könne, weil nur da bluthafte Kontinuität der antiken Tradition vorhanden sei. Ganz abgesehen von der kritischen Frage, wie weit diese Kontinuität wirklich besteht, muß man die weitere Frage stellen, ob es nicht nur ein sehr teilhafter Begriff der Antike ist, der hier geltend gemacht wird, nämlich der der lateinischen Antike. Selbst wenn diese Kontinuität wirklich bestanden hat, ist es doch nur die lateinische bzw. römische Antike, die hier in Betracht kommen kann. Und darf dieser Teil wirklich den Anspruch erheben, für das Ganze einzutreten? Man pflegt ihm dieses Recht zuzubilligen mit der Begründung, daß die andere Antike, die griechische, ins spätantike und mittelalterliche Abendland keine Fortsetzung gefunden habe und daß darum für das Abendland die Antike nur in römischer Prägung unmittelbare geschichtliche Lebensbedeutung gewonnen habe. Und das ist nun wieder einer jener Grundirrtümer, zu denen uns jener Blickzwang unserer humanistischen Geschichtserziehung verführt hat. Ich behaupte — und werde es in dieser Skizze anschaulich zu machen suchen — daß z. B. in der künstlerischen Entwicklung die Kontinuität des griechischen Formgedankens eine ungleich größere ist als die des lateinischen Formgedankens, und daß, um das Unerwartetste zu sagen, sogar die französische Gotik, so selbständig sie in ihrer abendländisch-mittelalterlichen Typik auch ist, Seiten ihres Wesens hat, die sie als eine ideale Wiederaufnahme und Fortsetzung spezifisch griechischer Formgedanken erscheinen läßt. Man spricht nicht ohne Grund von einem Attizismus in der französischen Gotik. Wobei man allerdings nicht an die gotische Architektur denken darf, die ja überhaupt ungebührlicherweise den Formbegriff der Gotik zu sehr mit sich identifiziert hat, sondern an gotische Plastik und Malerei. Und wie erst, wenn man von der Kunst absieht und die geistige Kultur dieses Zeitraums vor sich auftauchen läßt: will man da wirklich sagen, daß in ihr — ich denke vornehmlich an die theologische und philosophische Gedankenarbeit dieser Zeit — die platonische und aristotelische Antike weniger lebendig wirksam gewesen sei als in der Renaissance? Gewiß war sie in anderer Form lebendig, nämlich in einer naiveren, theoretisch-philologisch weniger geklärten Form, aber liegt nicht gerade in dieser

Naivität ein unmittelbares Kontinuitätsbewußtsein, das der Renaissance mit ihrer theoretisch bewußten und absichtsvollen Wiederaufnahme des antiken Gedankens fehlte? Was besagt die problematische bluthafte Kontinuität des Lateinertums, auf die der italienische Humanismus so stolz ist, gegenüber dieser wesensmäßigen Kontinuität, die griechische Denksinnlichkeit im Geistesbemühen des gotischen Mittelalters gefunden hat? Stößt man sich an der Umschaltung des antiken Geistes in christliche Gedankenwelten? Dann müßte man auch der geradlinigsten Fortsetzung der griechischen Geistestradiation, nämlich der, die sie in der christlichen Atmosphäre der byzantinischen Kultur gefunden hat, das Recht bestreiten, legitim zu sein.

Hier sei nur von diesem essenziellen, von diesem atmosphärischen Nachleben der griechischen Antike die Rede. Warum hat es in unserem geschichtlichen Bewußtsein keine rechte Resonanz gefunden? Weil es ein Imponderabile ist, das sich nur dem geschichtlichen Gefühl, nicht aber dem geschichtlichen Verstand offenbart. Diejenigen Linien im mittelalterlichen Kulturaufbau, die dem geschichtlichen Verstand faßbar entgegneten, sind allerdings in der Tat nicht griechisch, sondern römisch. Soweit die mittelalterliche Kultur einen Körper hat — einen Staatskörper, einen Kirchenkörper, einen Rechtskörper, einen Sprachkörper — ist er lateinisch. Alles Statische, alles Organisatorische des Mittelalters ist Romerbe, ist Romanik. Und es ist kein Zufall, daß dieser letztere Ausdruck von der Sprachwissenschaft geprägt worden ist, die daraufhin so weit ging, im Bildungsgesetz der romanischen Sprachen ein Paradigma der mittelalterlichen Kulturentwicklung überhaupt zu sehen. Aber Sprachkörper und Sprachgeist sind zweierlei und die Stimmgabel, die auf Lateinklang abgestimmt ist, wird nicht ohne weiteres eine Schwingungsantwort hervorrufen, wenn sie einen Vers von Racine berührt. Es kommt da auf Dinge an, die mit Etymologie, Grammatik und Syntax nichts zu tun haben, die aber das eigentliche Sprachgeheimnis treffen. Und man wiederhole den Versuch mit einer Stimmgabel, die auf griechischen Sprachklang abgestimmt ist!

Wie wir uns durch gegebene geschichtliche Tatsachen äußerer Art zu unberechtigten Folgerungen innerer Art verführen lassen, dafür ist gerade das Latein in seiner Bedeutung als abendländische Kirchensprache typisches Beispiel. Glauben wir nicht, an diese Lateinsprache der Kirche gewöhnt, daß ein innerer Wesenszusammenhang zwischen den christlichen Glaubensgehalten und ihrem lateinischen Sprachkleid bestehe? Daß die christliche Seele in ihren feierlichsten Stunden sozusagen von selbst lateinisch zu sprechen beginnen müsse, auch wenn es ihr nicht geschichtlich angewachsen gewesen wäre?

Sprache des Glaubens scheint uns zu sein, was doch nur die gegebene Sprachform der diesen Glauben organisierenden Kirche war. So deuten wir dieses ideale Instrument machtorganisatorischer Zusammenfassung um in ein ideales Instrument für spezifisch christliche Gefühlsgehalte. Glauben wirklich, die gegebene Sprache des Befehls sei die gegebene Sprache der christlichen Liebe. Empfinden, weil es uns geschichtlich selbstverständlich geworden ist, es als keinen inneren Widerspruch mehr, daß Marienlieder in einer Sprache gesungen werden, die so sehr die Sprache der Männer und Ausdrucksmittel männlichen Denkens ist, daß Grillparzer mit Recht gefragt hat, ob man sich überhaupt vorstellen könne, wie eine Römerin zu dem Geliebten lateinisch von ihren Gefühlen habe reden können. Auch da frage man sich, ob nicht, rein wesenhaft, die Sprache Platons, die Sprache, in der die Evangelien geschrieben sind, sich den christlichen Gehalten natürlicher anschmiege als die Sprache Cäsars, die voller militärischer und juristischer Bestimmtheit ist. |

Nein, die christliche Welt des abendländischen Mittelalters kann nicht nur Latein gesprochen haben. Und wenn die Tatsachen der äußeren Sprachgeschichte es doch zu beweisen scheinen, so hat alles wesensgeschichtliche Erkenntnisbemühen darauf auszugehen, dieser äußeren Sprachgeschichte des Mittelalters eine innere Sprachgeschichte entgegenzusetzen. Und die wird erkennen lassen, daß sie ganz von offenem und verstecktem Griechischklang lebt. Innere Sprachgeschichte treiben heißt aber vor allem Kunstgeschichte treiben. Denn in der Formensprache der Kunst hat sich innerer Sprachzwang immer am unmittelbarsten und freiesten offenbart. Haben wir bisher unter der Suggestion der Sprachgeschichte Kunstgeschichte getrieben, so ist es jetzt an der Zeit, unter der Suggestion der Kunstgeschichte Sprachgeschichte zu treiben. Zur wechselseitigen Erhellung.

Genug der Vorbemerkungen. Nicht explicite, sondern implicite sei die neue Ansicht nahegebracht.

---



---

Der Punkt, an dem jede großperspektivische Behandlung der spätantiken und mittelalterlichen Kunstentwicklung anzusetzen hat, ist unzweideutig gegeben. Er heißt Hellenismus. Humanistische Blickeinstellung, nur auf die klassische Norm gerichtet, hat verständlicherweise auch dem Hellenismus nicht sein Recht werden lassen. Der Entwicklungsgeschichtler aber, der nicht nach einem normativ gewählten Gesichtspunkt urteilt, nicht aus einer bestimmten Werttheorie heraus den Geschichtsablauf reguliert, sondern nur einen Standpunkt kennt, den der Universalgeschichte, setzt die Akzente anders. Ihm ist jene Phase des geschichtlichen Werdens, in der das Griechische ins Universalgeschichtliche hineinwächst und unter natürlichen Opfern seiner Reinheit zum entscheidenden Ferment einer künstlerischen Weltsprachbildung wird, der eigentliche fruchtbare Moment der ganzen Entwicklung. Und er wird sich beim Hellenismus nicht darauf beschränken, nur die Wichtigkeit seiner räumlichen Ausdehnung hervorzuheben, ihn zeitlich aber auf die wenigen Jahrhunderte zu beschränken, die ihm die übliche Geschichtsperiodisierung zuweist, sondern er wird ihm auch zeitlich eine Ausdehnung der Nachwirkung geben, die gleiches universalistisches Größenmaß hat. Das will besagen, daß, wer den Ausgangspunkt seiner geschichtlichen Betrachtung vom Hellenismus aus nimmt, eine Überschau über das geschichtliche Blickfeld gewinnt, die nicht nur uns gewohnte räumliche Grenzbegriffe, sondern auch uns gewohnte zeitliche Grenzbegriffe als geschichtlich sekundär zurücktreten läßt. Der Hellenismus im tieferen Sinne hört nicht da auf, wo die Spätantike beginnt, sondern er nimmt nur eine andere Form an und in dieser anderen Form wirkt er noch weit über die Spätantike ins Mittelalter hinein. Wollte man deutlichheitshalber und unter Vorbehalt modifizierender Korrektur die Dinge in kühner Formulierung zuspitzen, so könnte man sagen, daß es einen ostchristlichen Hellenismus gegeben hat, der Byzantinismus heißt, daß es einen buddhistischen Hellenismus gegeben hat, der in indischer, zen-

tralasiatischer, chinesischer und japanischer Kunstsprache sein Fortleben gefunden hat, daß es einen islamischen Hellenismus gegeben hat, der in allen Farben des islamischen Völkergemischs schillert und in fast alle Arten von orientalischer Zierkunst eingegangen ist, ja, daß es schließlich sogar auch einen westchristlichen Hellenismus gegeben hat, der Gotik heißt.

Es ist nötig, einmal diesen überragenden Gesichtspunkt einzunehmen und von ihm aus Linien durchzuführen, die sich von außerkünstlerischen Grenzsetzungen wie z. B. von religionsgeschichtlich gegebenen in ihrem Zusammenhang nicht brechen lassen. Noch mehr gilt das von den Grenzsetzungen der politischen Geschichte. Man frage nur, wie wir zur Trennung von hellenistischer und spätantiker Kunstgeschichte gekommen sind. Etwa dadurch, daß eine römische Kunst in die Weltgeltung der hellenistischen eintrat? Das setzte doch voraus, daß es eine selbständige römische Kunst gegeben habe, die sich grundsätzlich von der hellenistischen unterschieden habe und die nicht nur, wie es in Wirklichkeit der Fall war, eine periphere Modifikation der letzteren gewesen sei. Nein, nur die Änderung der politischen Machtverhältnisse, die die Weltherrschaft in römische Hände legte, hat uns eine Zäsur der künstlerischen Entwicklung da sehen lassen, wo in Wahrheit nur eine Zäsur der politischen Geschichte vorliegt. Aber da die neuere Kunstgeschichtsschreibung auf römischem Boden gemacht wurde, setzte sich diese dem Latinismus günstige Periodeneinteilung trotz ihrer kunstgeschichtlichen Fraglichkeit durch. Und so wird jede durch die Kunstgeschichte durchgeführte Geschichte des *Latinismus* vorbereitete und gläubige Ohren finden, während eine ergänzende des Gräzismus nur auf Mißtrauen und Befremden stoßen wird. Weil sie, wenigstens im Abendland, sich an politischen, kirchengeschichtlichen und sprachgeschichtlichen Tatsachen stößt, die die Kunstgeschichte unter einen unrechtmäßigen Analogiezwang gestellt haben.

Unser Versuch, Ergänzungslinien einer gräzistischen Blickeinstellung zu Korrektur des einseitig latinistischen Geschichtsbildes aphoristisch zu skizzieren, möge in Rom selbst beginnen. Und zwar im christlichen Rom. Max Dvořák hat in seiner aus dem Nachlaß herausgegebenen Arbeit über die Katakombenmalerei<sup>1)</sup> mit Recht auf die innere Unstimmigkeit hingewiesen, die zwischen der künstlerischen Haltung der christlichen Katakombenmalerei und der Haltung der gleichzeitigen römischen Profandenkmäler architektonischer und anderer Art, also heidnischen Werken, besteht. In der Tat, zwischen dem Geist, der aus den Bauten Trajans, Hadrians, Caracallas usw. spricht, und dem Geist, der aus den Katakombenmalereien spricht, gibt es keine innere

Abb. 1

<sup>1)</sup> Max Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, 1924.



1. Weinstock. Domitilla-Katakombe, Rom





2. Christus und die Samariterin. Prætextal-Katakombe, Rom

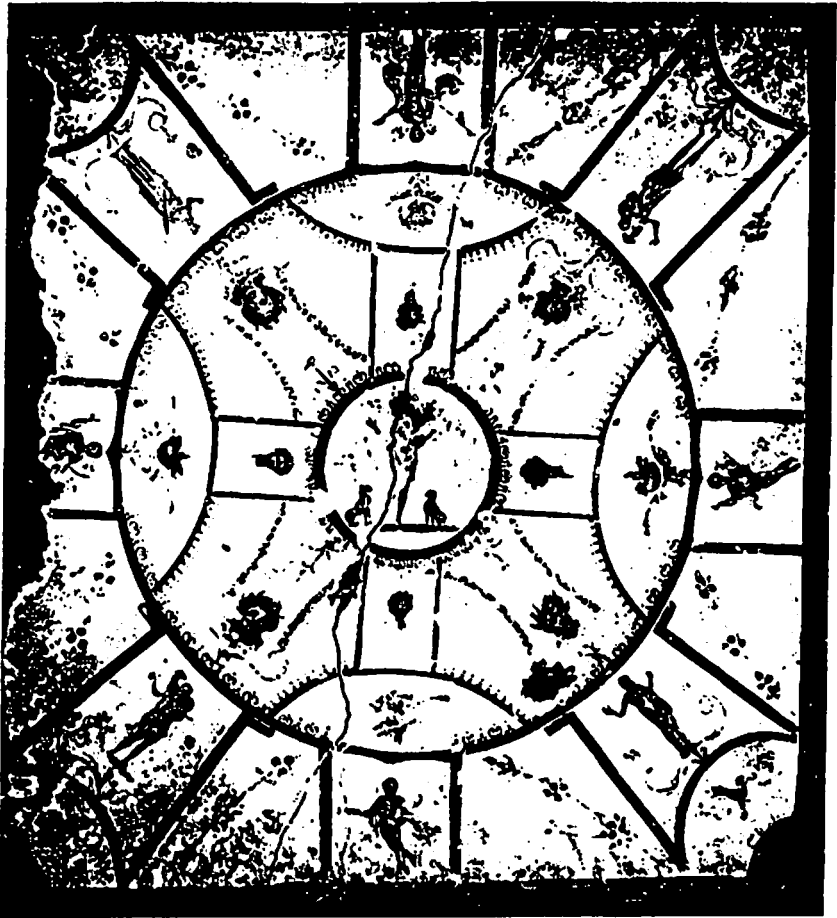
Verbindung. Unerörtert gelassen sei die Lösung dieses Rätsels, wie Dvořák sie gibt. Sie ist für uns nicht annehmbar. Wir suchen vielmehr auf anderem Wege eine Erklärung. Sie geht von der Frage aus: sind die Katakombenmalereien wesentlich römisch? Hier muß u. E. die Überlegung einsetzen. Zugegeben sei, daß es kein Zufall ist, daß uns das großartigste und umfangreichste System christlicher Grabanlagen in Rom entgegentritt. Zugegeben sei, daß hier spezifisch Römisches vorliegt, insofern in dieser Großzügigkeit der Anlage von Gemeindefriedhöfen gleich der Vorsprung statuiert wird, den Rom als organisatorische Macht auch im Bereiche christlicher Praxis von vornherein behauptet. Aber sind Katakomben a n l a g e n und Katakomben s c h m u c k eins? Nein, dieser Schmuck hat seine eigene Atmosphäre und die ist keine römische. Sie ist es nur soweit, als etwa die Atmosphäre der pompejanischen Wandmalerei als spezifisch römisch bezeichnet werden kann. Und wer wird das dieser Nachblüte des Hellenismus gegenüber im Ernst tun? Diese Dinge stehen doch nur geographisch auf italienischem Boden und nicht künstlerisch. Ist es doch die künstlerische Weltmode hellenistischer Großstädte, insonderheit Alexandrias, gewesen, die sie in Form und Inhalt bestimmt hat. Romgeist hat an ihnen keinen Teil. Beide, Katakombenmalereien und pompejanische Malereien gehören eben der Intimsphäre des künstlerischen Ausdrucks an und schon das schließt aus, daß römischer Eigengeist des Ausdrucks in ihnen zu Wort käme. Der hat sich formal nur Stimmrecht verschaffen können, wenn es sich um öffentlichen Kunsta Ausdruck handelte. Römische Kunst ist immer Formung des Öffentlich-Repräsentativen, immer Formung des Machtbewußtseins. Nur römische Staatsbauten und römische Staatsporträts sind wesentlich römisch, nur sie sprechen uns unverkennbar im Tonfall des Roma locuta est an, nur hier — im Öffentlichen — zeigt sich das Römische schöpferisch. In allem, was jenseits dieser Sphäre liegt, war es rein rezeptiv und das heißt in diesem historischen Zusammenhang rein hellenistisch. Die Stunde, wo christliche Kunsttätigkeit von Rom her Sonderfärbung erhalten konnte, war infolgedessen erst gegeben, als das Christentum Staatsreligion wurde und als es eine monumentale Repräsentativkunst benötigte. Das vorkirchliche und vordogmatische Christentum der frühen Gemeinden aber, dieses Intimstadium der christlichen Entwicklung, war auch in Rom selbst unrömisch. Selbst seine Träger waren in erster Linie Angehörige der griechischen Kolonie. Die Sprache der römischen Christen war Griechisch, ehe sie Lateinisch ward. Lateinisch wurde sie erst, als es eine christliche Kirche und eine christliche Staatsreligion gab. Das gilt nicht nur

für die wirkliche Sprache, sondern auch für die Kunstsprache. Die Katakombenmalereien sprechen noch Griechisch. Erst die christliche Monumentalmalerei Roms spricht Latein.

Um auf den Unterschied zwischen dem Geist der Katakombenanlagen und dem Geist des Katakombenschmucks zurückzukommen: das eine eine organisatorische Angelegenheit, die römisch ist, das andere eine künstlerische Angelegenheit, die griechisch ist. Einige bezeichnende Sätze Harnacks über die frühe römische Gemeinde mögen hier Platz finden. „Schon am Ende des ersten Jahrhunderts tritt sie uns geordnet, tatkräftig und mit dem Pflichtbewußtsein, für die ganze Kirche Sorge zu tragen, entgegen. Disziplin stellt sie für sich und die anderen Gemeinden als Vorbild auf. Ordnung, Zucht und Gehorsam sollen regieren, nicht Schwärmerei und Willkür. Jedes enthusiastische Element scheint verbannt. Kurz, die christliche Gemeinde Roms hat bereits die Charakterzüge der Roma in sich aufgenommen, obgleich sie eine griechische Gemeinde ist.“<sup>1)</sup> Das gilt, wie gesagt, für alles, was organisatorischen Charakters im frühen römischen Christentum ist, nicht aber für seine Kunst. Um den Zauber intimer Schmuckfreude zu schaffen,

Abb. 2 um Sarkophage und Urnen mit Leben zu verzieren — „und die Asche da drinnen scheint im stillen Bezirk noch sich des Lebens zu freuen“ — war die römische Hand zu schwer. In diesem Fremdbezirk der künstlerischen Empfindung überließ man sich ganz der hierfür geschaffenen griechischen bzw. hellenistischen Tradition. So ist es ein Nachhauch  
Abb. 3 hellenistischen Rokokos, der die schwachbeleuchteten Wände dieser römischen Totenkammern belebt und erwärmt. Frühchristliche Symbolik schlägt ihre ersten Töne an auf einem Instrument, das auf zarte sentimentalische Idyllik gestimmt ist. Anakreontik, Bukolik, maritime Poesie heißen die Register. Und das Vorzeichen des Spiels ist Empfindsamkeit. Denn die verzärtelte Naturschwärmerei der hellenistischen Großstadtpsyche war es, die in Wahrheit diese Skala von gebrochenen und zärtlich spielerischen Pastelltönen der Stimmung geschaffen hatte. Und sie ist es nun, die in diese römisch organisierten Grabanlagen mit schöner Dämpfung freundlich hineinspielt. Alles bleibt in der Sphäre des Leichten und Beschwingten. In schwebenden Andeutungen wird vom Christlichen gesprochen, nicht in Behauptungen. In dieser Kammermusik des Schmucks gibt es noch keinen Fugensbau dogmatischer Strenge. Die schmiegsame Gestalt des guten Hirten führt den Reigen dieser Bilder und ferne noch sind wir von allem, was reli-

<sup>1)</sup> Harnack, *Mission und Ausbreitung des Christentums*, Bd. II, S. 251 (Dritte Auflage).



3. Deckenmalerei in der Lucina-Krypta in der Kallixtus-Katakombe, Rom



4. Schwebender Genius. Domitilla-Katakombe, Rom



5. Engel. Kathedrale, Reims

gißes System heißt. „Die Kunst der christlichen Gräber ist heiter wie die Kunst der Griechen, ja vielleicht noch heiterer.“<sup>1)</sup>

Und trotz des Klanges von Leichtigkeit in diesen Darstellungen, trotz der Verwischung jeder festen Grenze zwischen heidnischer Mythologie und christlicher Symbolik in den Motiven, trotz des Unfaßbaren und Schwebenden des Bedeutungswandels, der in dieser Beziehung vor sich geht und der alles Christliche mehr immanent als evident fühlbar werden läßt, fühlen wir uns vor diesen Katakombenmalereien stimmungsgemäß christlich angesprochen. Weil wir uns griechisch angesprochen fühlen. Und weil nur in dieser Sprache von geistigen Vorstellungen, die noch in allen Umrissen zittern, in so unverbindlicher und schmiegsamer Form gesprochen werden konnte. Die künstlerische Stimme, die hier in den Katakombenmalereien spricht, hat etwa den Tonfall wie die geistige Stimme des Neuplatonismus, in der auch schon alle echten Geheimnisse christlicher Lebens- und Geistesstimmung immanent gegeben sind. Und wer sich ins Bewußtsein bringt, daß der erlauchteste Genius dieses wesenschristlichen Neuplatonismus, Plotin, auch aus der Philosophenschule des hellenistischen Alexandria her spricht, der ahnt die atmosphärischen Bezüge, die zwischen seiner Gedankenwelt und der gleichfalls vom hellenistischen Alexandria her inspirierten Gestaltenwelt römischer Katakombenkunst entstehen mußte. Es ist sozusagen eine musikalische Verwandtschaft, die Neuplatonismus und frühes Christentum verbindet. Und in diesem Sinn bleibt die eigentlich musikalische Seele des Christentums — man mag sie auch seine lyrische, seine mystische, seine intime Seele nennen — immer neuplatonisch, immer griechisch. Am meisten da, wo sie zu letzter Freiheit und Reinheit sich durchgerungen hat: in der Gotik. Man nehme die Stimmgabel zur Hand, die Griechischklang heißt, und berühre damit unmittelbar hintereinander eine Figur aus den Katakomben und einen Reimser Engel: der Klang wird nicht abbrechen. Griechischer Lyris- Abb. 4  
mus und gotischer Lyrismus werden wesensverwandt ineinanderklingen. Abb. 5

Dies musikalische Vorspiel des Christentums, wie es in den Katakombenmalereien tönt, bricht ab in dem Augenblick, wo dieses Christentum Staatsreligion wird, wo es offiziell wird, wo es lateinisch zu sprechen beginnt. Die christliche Monumentalkunst konstantinischer und nachkonstantinischer Zeit hat einen anderen Geist, hat römischen Geist. Ist die Wortverbindung „lateinische Lyrik“ von letzter Wesensprüfung aus eine *contradictio in adjecto*, so ist die Wortverbindung „römische Monumentalität“ von derselben We-

<sup>1)</sup> W. Neuß, Die Kunst der alten Christen, Augsburg 1926, S. 46.

sensprüfung aus eine Tautologie. Das Römische kann nicht anders als monumental sein. Es ist die ihm angewiesene Wesenssphäre. Dieser Geist organisatorischer Bestimmtheit, dieser Geist, dem, weil er keiner Verführung durch die Musik der Lebensdinge ausgesetzt ist, die große Stabilisierung aller Weltbezüge gelungen ist, dieser Geist konnte nicht anders als klare Antiqua schreiben. Und das heißt die Handschrift der Monumentalität schreiben.

Also wäre das Griechische nicht monumental gewesen? Wenn Monumentalität Unbedingtheit ist: nein. Im griechischen Denken, Fühlen und Formen ist die Weltsubstanz immer flüssig geblieben und das heißt, daß es das Bedingte immer mitschwingen ließ. Die Grenze zwischen Unbedingtheit und Bedingtheit hat es immer schwebend gehalten. Darum ist griechische Klarheit immer nur musikalisch, nicht grammatisch faßbar. Gewiß ist griechische Schönheit nicht ohne Klarheit denkbar, aber diese Klarheit bleibt immer ein platonisches Geheimnis. Römische Klarheit ist offenbar. Vor dem griechischen Formgeheimnis bleibt man mit der Zarathustrafrage stehen: „Still, still! Ward die Welt nicht eben vollkommen?“ Rom erklärt die Vollkommenheit in fraglose Permanenz. Allerdings nur in der Teilform der Ordnung, der *ordo*. Und um den Preis jedes beschwingten Tiefenklangs. Gewiß, Griechisches kann unter Umständen auch monumental sein, aber dies Monumentale ist nie sein Eigentlichstes, nie seine *conditio sine qua non*. Das ist es nur im Römischen. Die griechische *conditio sine qua non* heißt eher Beschwingtheit und das ist ein Begriff, der mit Flüssigkeit und Bedingtheit zusammenklingt. Monumentale Beschwingtheit? Die Feder sträubt sich. Nur das Feste kann monumental sein. Nur der Geist, für den *causa finita est*, konnte monumental denken und monumental formen. Und der Welt, die im Kursiven lebte, eine Antiqua schenken.

Wir sahen, wie die Katakombenmalerei noch in griechischer Kursive geschrieben war, jetzt aber, die Malerei des offiziellen Christentums: sie schreibt lateinische Antiqua. Das Christentum, zur Macht gekommen, schreibt auch die Sprache der Macht – und die ist lateinisch.

Und was ist die Folge? Das, was Max Dvořák mit Recht als eine partielle Paganisierung der christlichen Kunst bezeichnet<sup>1)</sup>. Weltlicher Repräsentativgedanke greift in die Sphäre des Christlichen ein. Die Geschichte des christlichen Latinismus beginnt. Sie hat uns in den großen römischen Triumphalmosaiken der sog. konstantinischen Renaissance gleich ganz unzweideutiges Zeugnis davon gegeben, wie sie Christliches auffaßt. Man betrachte daraufhin

<sup>1)</sup> Dvořák, a. a. O., S. 35 f.

die große Darstellung der Parusie in Sta. Pudenziana (Ende IV. Jhrh. oder Anfang V. Jhrh.). Und um zu erfassen, wie sehr nun die künstlerische Kirchensprache latinisiert ist, stelle man daneben eine Katakombenmalerei verwandten Inhaltes, die zwar erst dem vierten Jahrhundert angehört, aber noch ganz der vormonumentalen d. h. der intimen und deshalb gräzisierungstendenden Richtung der christlichen Kunst folgt. Da tritt dann der radikale Sprachwandel von griechischer Kursive zu lateinischer Antiqua mit aller Offenheit zutage. Es gibt kaum ein Gemeinsames zwischen diesen beiden Darstellungen; ihr Ethos ist grundverschieden. Man vergleiche nur die beiden Christusgestalten! Pératé<sup>1)</sup> sagt mit Recht: aus dem Christus der Katakombenmalereien, in dem noch die Grazie Apolls nachlebte, ist ein majestätischer römischer Jupiter geworden. Das heißt, daß aus etwas Griechisch-Hellem und Beschwingtem etwas Römisch-Schweres und Gehaltenes geworden ist. Dort ein Lehrer des göttlichen Logos, eine johanneische Erscheinung, hier der Vorsitzende eines himmlischen Magistrats<sup>2)</sup>, der Wortführer einer himmlischen Jurisdiktion. Dort eine Gemeinschaft mit den Jüngern im Geiste, hier eine Gemeinschaft mit den Jüngern im Gesetz. Dort spricht christlicher Eros, hier christliches Dogma. Dort die Atmosphäre eines neuplatonischen Gesprächs, hier die Atmosphäre einer römischen Senatssitzung. Einer römischen Senatssitzung mit einem ersten Konsul, der Christus heißt. Kein Zweifel, daß die größere Erhabenheit auf Seite des Pudenzianamosaiks ist, aber es ist keine Erhabenheit, die unmittelbar aus dem christlichen Geiste gewachsen ist, sondern aus seiner Organisationsform in Dogma und Kirche. Im Grunde eine Apotheose des alten römischen Imperialismus mit einem untergelegten neuen Text von christlichen Bezügen. Kurz, Rom spricht zu uns. In der Muttersprache seiner Gravität, seiner Massivität, seiner Monumentalität. Und diese Muttersprache Roms ist ganz von dieser Welt. Und nie ist ein himmlisches Jerusalem mehr auf der Erde geblieben als dieses. Kalt und ohne Kraft der Transzendenz ist diese Vision. Aber in ihrer Kälte und Diesseitsgebundenheit von ganz grandioser Wirkung. In Parenthese: von dem, was in einem solchen Bildgehalt weder lateinisch, noch griechisch, sondern orientalisch ist — Evangelistensymbole, Bärtigkeit Christi, vor allem die Technik, nämlich die des Mosaiks — sei in diesem Zusammenhang vorläufig geschwiegen.

Und noch das gehört zu den Feststellungen, die sich aus der Gegenüberstellung dieser beiden Darstellungen ergeben: im Pudenzianamosaik spricht

<sup>1)</sup> Siehe Bd. I von Michel, „Histoire de l'art“, S. 42.

<sup>2)</sup> M. Laurent, L'art chrétien primitif, Bd. II, S. 20.



das Christentum in einer Sprache von eindeutiger epischer Männlichkeit des Tonfalls, während es in jener Katakombenmalerei in einer schwingenden Weichheit spricht, die viel zu lyrisch, viel zu melodisch ist, um aus rein männlicher Empfindungswelt herzukommen. Man frage sich wieder, welche Sprache dem christlichen Gefühlsinhalt gemäßer ist. Und die Antwort wird auf die griechische Sprache deuten und sich dabei von neuem bewußt werden, daß das, was wir hier griechischen Sprachklang nennen, dem gotischen gar nicht so schwingungsfremd ist. Eine Rhythmik des Labilen und des Lyrisch-Beschwingten ist ihnen gemein, die sie beide in gleichen Gegensatz zur Statik römischer Prosa stellt. Griechisches und Gotisches ist voll von Musik. Rom ist ohne Musik. Roma non cantat.

Wer ein Bild der späteren römischen Renaissance vor Augen hat, ist erstaunt, wie alles Wesentliche der künstlerischen Haltung von dieser Renaissance des konstantinischen Zeitalters schon vorweggenommen ist. Würde man es nicht anders, man wäre versucht, diese Darstellung schon als den Triumph der Papstkirche zu deuten. Der Geist, der den Petersdom entwarf, der Geist, der die Schule von Athen entwarf, ist hier schon voll gegenwärtig.

Mit solch mächtigem Akzent setzt die Geschichte des christlichen Latinismus ein. Der Gegenpol zum christlichen Gräzismus, wie er in der Katakombenkunst intoniert war, hat Gestalt gewonnen. Rom hat seinen Anspruch, teilzuhaben an der Formung des christlichen Monumentalitätsgedankens, laut proklamiert. Die Stunde dazu ist günstig. Noch ist Rom christliche Kaiserstadt, Hauptstadt der christlichen Welt durch Kaisermacht. Man weiß, wie bald ihm die politische Entwicklung diesen Nimbus nimmt. Und weiß, daß ihm ein neuer Weg gewiesen ist, Hauptstadt der Welt zu werden durch Papstmacht. Ein Weg, an dessen Endpunkt das Renaissance-Rom steht, eine Kaiserstadt, deren Kaiser Päpste sind. Hier also, in der konstantinischen und in der mediceischen Renaissance, liegen die stärksten Akzentstellen des christlichen Latinismus, soweit er in Italien spricht. Dazwischen gibt es nur noch einmal eine Akzentstelle, die von annähernd gleichwertiger Bedeutung ist: die römische Protorenaissance vom späten dreizehnten Jahrhundert. Wirklich ein Versuch, jetzt schon das an römischem Geiste zur Herrschaft in der Kunst zu bringen, was erst Jahrhunderte später zur Weltherrschaft reif werden sollte. Es bleibt bei einem großen Ansatz, dessen Linie abbrechen muß, weil erst die europäische Herrschaft der Gotik erfüllt werden muß und das heißt, daß der Gräzismus Frankreichs es ist, der vorerst noch einmal ganz zu seinem Recht kommen will, ehe endgültig die Stunde Roms anbricht. Erst



6. Apsismosaik. St. Pudenziana, Rom



7. Christus im Kreise der Apostel. Domitilla-Katakombe, Rom



8. Giotto. Dornenkrönung, Padua (Ausschnitt)



9. Raffael. Schule von Athen (Ausschnitt)

müssen die Päpste noch einmal ins gotische Exil gehen, erst müssen sie die helle griechische Luft der Provence trinken, ehe sie auf römischem Boden dann endgültig den künstlerischen Machtanspruch lateinischen Antiquageistes statuieren.

Die entwicklungsgeschichtliche Spannung zwischen römischer Protorenaissance und französischer Gotik wäre uns von der frühen italienischen Kunstgeschichtsschreibung, ganz von Vorurteilen des toskanischen Selbstbewußtseins geschwellt, unterschlagen worden, wenn nicht an dieser Spannungsstelle die Erscheinung Giottos stünde. Was macht ihn an dieser Stelle exemplarisch? Daß er der toskanische Testamentsvollstrecker jener römischen Protorenaissance ist, aber ihr großes Ethos umschreibt in eine Handschrift rhythmischen Adels, die von gotischem Geiste geformt ist. So steht dieser Florentiner gleichsam in der Mitte zwischen Rom und Paris. Aber sein eigentlicher Hintergrund ist Rom. Schreibt er auch Gotik, so schreibt er sie doch in Antiquageist und das heißt in lateinischem Geist. Ein großer Deklamator, kein Sänger. Man nehme Gestalten, in denen sein rhetorisches Pathos am wuchtigsten klingt, etwa die zuschauenden Römergestalten von der Dor-

Abb. 8

nenkrönung in Padua: Könnte man sie nicht in der festumrissenen Typik ihres Wesens fast wörtlich einsetzen in jene Monumentalmosaik nachkonstantinischer Zeit? Und würden sie aus dem Wesenszusammenhang herausfallen, wenn man sie neben eine Gruppe aus Raffaels „Schule von Athen“ stellte? (Obwohl bei Raffael alles Römische umbrisch noch sehr gedämpft ist: Raffaels Idealität ist am ehesten griechisch-römische Synthese, Synthese von repräsentativer Würde und leichter Anmut.) So wenig wandelt sich römischer Sprachgeist im Grunde. Entweder ist er ganz da oder gar nicht. Sich flexibel anzupassen ist nicht seine Art. Und wo er da ist, ist er unverkennbar. Beispiel sei noch das dem frühen sechsten Jahrhundert angehörende Apsismosaik von S. Cosma e Damiano in Rom, das die römische Nachwelt

Abb. 9

des Mittelalters immer als eigentliches Paradigma römischen Wesensausdrucks empfunden hat. Gewiß liegt hier an der formalen Oberfläche schon ein leiser Niederschlag byzantinisierender Schematik vor, gewiß bereitet sich im Eingehen auf die orientalische Form der feierlichen Typik schon ein ikonhaftes Fürsichsein der einzelnen Figuren vor, aber der Wesenskern ist noch gefülltestes Römisch und Gestalten wie Petrus, der den hl. Cosmas dem Herrn empfiehlt, sprechen in der knappen statuarischen Prägnanz ihrer Erscheinung, in der imperialen Großartigkeit ihrer Gebärde und in der wuchtigen Männlichkeit ihres ganzen Auftretens eine Sprache, die nur in römischer Luft sich formen konnte. Mit diesem klassisch-römischen Mosaik des sechsten

Abb. 10

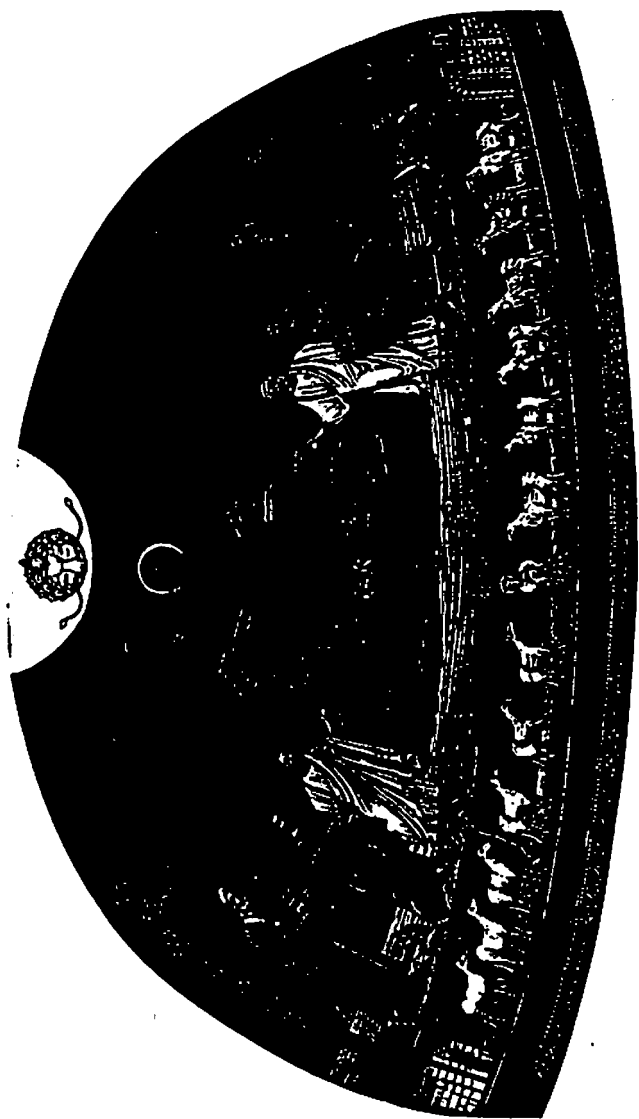
Abb. 11

Jahrhunderts schließt gleichsam das erste Kapitel des christlichen Latinismus. Schon im siebenten Jahrhundert ist Rom so sehr von griechischen, orientalischen und barbarischen Elementen durchsetzt, daß es in seinem Eigentlichsten für Jahrhunderte zum Schweigen verurteilt ist. Erst im dreizehnten Jahrhundert, dem Jahrhundert der beginnenden Protorenaissance, meldet es sich wieder vernehmlich zum Wort.

Wir greifen wieder die Fäden des christlichen Gräzismus auf, wie wir sie aus der Hand ließen, als wir den Bereich der Katakombenmalerei verließen, um in die Betrachtung römischer Monumentalmalerei einzutreten. Nicht in Rom werden sie zunächst wieder faßbar, sondern in Ravenna, der Westresidenz des Ostkaisers, des Kaisers von Byzanz. An dieser Stelle schon von Byzantinismus im künstlerischen Sinne zu sprechen, zögere ich. Denn die Residenzverlegung nach Byzanz schafft noch keinen byzantinischen Stil, sondern der bildet sich erst im Laufe der Jahrhunderte als Ergebnis der Voraussetzungen, die durch diese Residenzverlegung gegeben werden. Ja, am besten wäre es vielleicht, wenn man auch für das ganze spätere Betrachtungsgebiet ohne den Begriff des Byzantinismus auskommen und nur von ostchristlicher Kunst sprechen könnte. Der Begriff Byzantinismus — wieder einer jener Begriffe, die von politischer Grundlage aus allzu schematisch auf kunstgeschichtliche Sachverhalte übertragen worden sind — gaukelt eine Festumrissenheit vor, die gar nicht besteht und ist deshalb nur zum Nothelfer geworden für alle Unklarheit der Vorstellung.

Vorerst gibt es nur einen christlichen Hellenismus. Seine frühen Denkmäler in der kaiserlichen Hauptstadt selbst sind durch Bildersturm und Islamisierung fast ganz von der Tafel der Geschichte fortgewischt, und so ist unsere Vorstellung darauf angewiesen, sich in erster Linie an den Reflexen zu orientieren, die uns von dieser Kunst auf abendländischem Boden geblieben sind. Das zwingt unsere Blicke zunächst nach Ravenna. Aber man hafte nicht an dem Ortsbegriff. Heiße er Ravenna oder Byzanz: es ist Weltkunst, was uns hier entgegentritt und diese Weltkunst hat immer noch den alten Namen Hellenismus.

Um Mißverständnisse zu vermeiden: ich stelle in diesen ganzen Ausführungen nicht die Begriffe Hellenismus und Latinismus einander gegenüber, sondern die Begriffe Gräzismus und Latinismus. Denn einen Latinismus, der unabhängig wäre vom Hellenismus, gibt es ja in der Spätantike nicht. Insofern ist der Latinismus dieser Zeit nur ein Unterbegriff des Hellenismus, kann also als Begriff zweiter Ordnung nicht zu einem Begriff erster Ordnung in Gegensatz gebracht werden. Die Schwierigkeit ist beseitigt, wenn man den



10. Apsismosaik. S. Cosma e Damiano, Rom



11. Ausschnitt des Apsismosaik (Abb. 10)

entsprechenden Gegensatzbegriff zweiter Ordnung Gräkismus nennt. Auch er ist also ein Unterbegriff des Hellenismus. Und nicht sein einziger. Ein weiterer Unterbegriff noch ist ja z. B. orientalisch-semitisch.

Also sprechen wir von der gräkisierenden Form des christlich gewordenen Hellenismus. In einem ganz vollen Akkord — es ist typisch, daß jetzt, wo wir in griechischer Atmosphäre sind, gleich wieder musikalische Ausdrücke in die Feder fließen — klingt sie in der guten Hirtendarstellung des Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna. Was hat das wesentlich zu tun mit Namen wie Ravenna oder Byzanz, d. h. mit Namen von Städten, die jetzt erst aus Provinzdasein erwachen und geschichtliches Gesicht bekommen. Hat ein Stadtname in diesem Zusammenhang Berechtigung, so wäre es eher der von Alexandria, der alten Hauptstadt hellenistischer Hochkultur. Ihr Nachglanz ist es, der, durch manche Medien gebrochen, über einer solchen Darstellung ruht. Und es ist der Nachglanz eines Klassizismus, der ganz in griechischem Geiste gehalten ist.

Abb. 13

Hier ist nun der Geist der Katakombenmalerei an die Oberfläche gestiegen und tritt als Monumentalmalerei auf. Aber ist er wirklich monumental geworden? Nur in einer Beziehung: in kompositioneller. Da hat er sich in Zentralität und Symmetrie den Forderungen der flächenhaften Rein- und Großschrift gefügt. Aber sonst ist die Gedanken- und Gestaltenwelt dieser Darstellung von einer lyrischen Stimmungsweichheit und von einer idyllischen Zuständigkeit, die in eine ganz unmonumentale Welt zurückweisen, nämlich in jene Welt schäferspielerischer Empfindsamkeit, die seit Theokrits, des alexandrinischen Hofdichters, Schaffen die Stimmungsfarbe abgibt für alles Eigentlichste der hellenistischen Dichtung. Diese zarte sentimentalische Welt läßt sich wohl vergrößern, nicht aber monumentalisieren, es sei denn rein äußerlich. Denn ihr Grundklang ist Intimität. Und dies Intime der Stimmungsatmosphäre schließt jeden inneren Zusammenhang mit der römischen Monumentalmalerei, deren Beispiele wir besprochen, aus. Da war alles auf Öffentlichkeit gestellt und das heißt, daß da der Monumentalitätsgedanke auf seinem eigentlichsten Boden ansetzen konnte. Hier aber ist er nur in übertragener Weise lebendig und bleibt darum in seiner Wirkung problematisch. Wie von allem Griechischen, so gilt es auch von diesem Griechisch des christlich gewordenen Hellenismus: er kann unter Umständen auch monumental sein, aber das Monumentale ist nicht seine eigentliche Lebenssphäre. Die steht viel eher der eigentlichen Gegensatzsphäre des Monumentalen nahe: dem Lyrischen.

Von dem Schwinkel aus, auf den wir hier die entwicklungsgeschichtliche Be-



trachtung angelegt haben, lassen sich gewisse plastische Werke trotz allen Unterschiedes der künstlerischen Technik in ungerzwungenen Zusammenhang mit jenem ravennatischen Hirtenmosaik bringen. Beispiel sei das viel-  
abb. 13 besprochene Sarkophagfragment des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, das ein Prachtstück seiner Gattung ist und die Vermutung nahelegt, daß es für die Gebeine eines der ersten christlichen Kaiser bestimmt gewesen sei<sup>1)</sup>. Doch hängt das von einer Zeitansetzung der Entstehung ab, über die noch keine wissenschaftliche Einigung erzielt ist. Die Datierungen schwanken zwischen dem vierten und fünften Jahrhundert. Der Fundort — Konstantinopel — und die Marmorart machen kleinasiatische Entstehung wenn nicht gewiß so doch aufs höchste wahrscheinlich. Die Traditionallinie, in der es steht, mache der  
abb. 14 Blick auf das Louvrefragment einer griechischen Grabstelle offenbar.

Für die Einleitungsgeschichte des christlichen Gräzismus liegt hier ein ganz besonders eindrucksvolles Beispiel vor. Hier ist der Hellenismus im historischen Sinne noch ganz unmittelbar faßbar: ein Spätling dieser rein hellenistischen Tradition, nur durch den Kreuznimbus um das Haupt der jugendlichen Apollogestalt ins Christliche transponiert. Dieser Christus ist nicht am Kreuz gestorben. Ein Göttersohn, in dem die Idee der griechischen Kalloagathia noch einmal ganz warm aufstrahlt, ehe sie im Zwielficht des christlichen Dualismus erlischt, um erst wieder in der Gotik ihre christlich-abendländische Transsubstantiation zu finden. Die Luft der Gnosis, die Luft der Versöhnung christlichen und heidnischen Tiefsinns ist es, die um diese Figur weht. Nicht Gnosis als Kunst, wohl aber künstlerische Gnosis, Gnosis in der Form und Sprache der Kunst. Und in diesem Sinn bleibt die ganze Geschichte des christlichen Gräzismus gnostisch unterströmt. Und ihr Endkapitel, die Gotik, macht davon keine Ausnahme.

Bei genauerem Zusehen erkennt man, daß in den Gestalten des Berliner Fragments die griechische Diktion doch nicht mehr so ganz rein zur Aussprache kommt. Gewisse Sprachfehler sind in Haltung, Ponderation und Bewegung deutlich nachweisbar. Warum erfassen wir sie nicht auf den ersten Blick? Weil wir in diesem Zusammenhang nur den Sprachklang als solchen empfinden und, von ihm beglückt, gar nicht weiter fragen. Wir sind also sozusagen nur phonetisch eingestellt und zwar in besonderem Maße deshalb, weil diese Figuren in einen dekorativen Zusammenhang eingebettet sind, der auch nur phonetisch zugänglich ist. Das will besagen, daß das ganze plastische Verfahren, wie es sich besonders in dem architektonischen Rahmenwerk ausspricht,

<sup>1)</sup> Wulff, *Altchristl. u. byz. Kunst* I, S. 172.

auf eine unhörbare Lautsinnlichkeit der Wirkung eingestellt ist, die ihrer ganzen Art nach eine stumme Musik für das Auge ist. Alle plastische Unmittelbarkeit er stirbt in einem einschmeichlerischen Kolorismus von Hell- und Dunkelschwingungen. In diesem malerisch-dekorativen Sinne ist die ganze Reliefscheinung systematisch durchgearbeitet und es ist, als ob der Blick über einen Steintepich ginge, dessen satte Tönungen tief ins Bereich des Immateriellen hineinreichen. Die virtuose Art, in der — mit der technischen Hilfe des Bohrers — auf diesem Instrument dekorativer Wirkungssinnlichkeit, ja, fast möchte man sagen, dekorativer Wirkungsübersinnlichkeit gespielt wird, liegt für unser europäisches Empfinden schon an der Grenze kunstgewerblicher Routine. Nur müssen wir uns natürlich hüten, mit dieser Bezeichnung einen Wertakzent im Sinne einer minderen Art von Kunst zu verbinden. Das wäre wieder aus europäischer Einseitigkeit geurteilt. Nein, wenn hier die Bezeichnung Kunstgewerblichkeit der Einfachheit halber aufgenommen wird, ist damit keine mindere, sondern nur eine andere Art der künstlerischen Ausdrucksgesinnung charakterisiert. Konstatiert man daraufhin, daß in diesem Werk die Wagschale zwischen dem, was wir Kunst nennen und was immer an Figürliches gebunden ist, und dem, was wir dekoratives Kunstgewerbe nennen, in schönstem Gleichmaß stille steht, so konstatieren wir nichts anderes, als daß in diesem Werk die Wagschale zwischen griechischem und orientalischem Kunstwollen in schönstem Gleichmaß stille steht. Und das heißt, daß in diesem Werk der Hellenismus noch einmal voll seine für ihn typische Mischsprache spricht. Denn Hellenismus heißt nichts anderes als Weltsprachbildung auf griechischer und orientalischer Grundlage zugleich. Starke Spätzeiten und Spätindividuen, heißt es in einem Buch über neueste Kunst<sup>4)</sup>, werden immer den Zug zum Doppelgriff haben, zur Verschränkung mehrerer sich in Spannung setzender Sphären. Der Hellenismus lebt ganz von diesem Doppelgriff, der griechische und orientalische Klaviatur zugleich faßt. Er spielt ebenso sinnlich beglückend auf den Tasten des plastisch-materiellen Reizes im griechischen Sinne wie auf den Tasten des malerisch-immateriellen Reizes im orientalischen Sinne. Und sein Doppelgriff macht diese an sich so verschiedenen Reizsphären zu einer Einheit. Wohl schwillt in dem Figürlichen unseres Reliefs der Ton plastisch an, aber nicht so, daß er aus dem malerischen Tonzusammenhang herausfällt. Nein, ein wundervolles Schwebespiel zwischen plastischer und malerischer Sinnlichkeit — und wieder füge ich hinzu: zwischen griechischer und orientalischer Sinnlichkeit — gibt dieser künstlerischen Lautsprache innerste Klangbindung.

<sup>4)</sup> Rob, Nachexpressionismus 1925, S. 9.

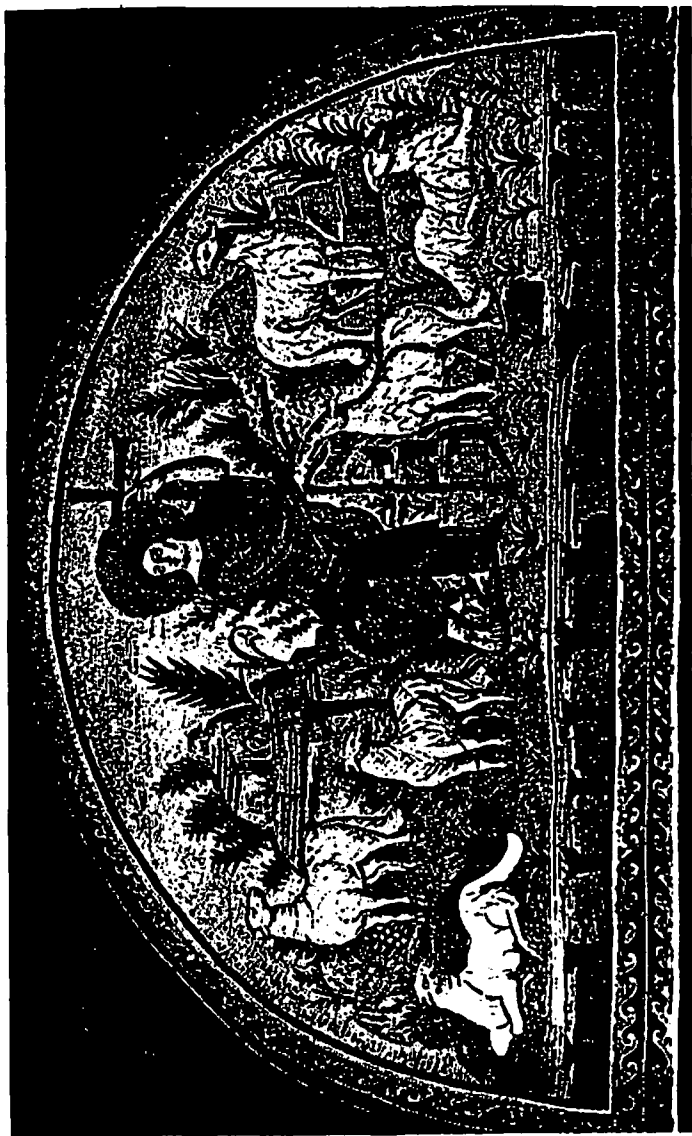
Griechische Formsinnlichkeit hat immer nur einen Zielpunkt gehabt: das Unendliche im Endlichen zu fassen. Und sie hat nichts Endliches geformt, dem sie nicht diesen Innenklang von Unendlichkeit gegeben hat. Nichts materiell Festes, das nicht eine geheime Flüssigkeit behalten hat. Ich darf hier frühere Formulierungen zitieren, die von dem Gleichnis ausgingen, das Goethe in der Legende von der reinen schönen Frau des hohen Brahmen gegeben hat.

„Täglich von dem heiligen Flusse  
Holt sie köstlichstes Erquicken —  
Aber wo ist Krug und Eimer?  
Sie bedarf derselben nicht.  
Seligem Herzen, frommen Händen  
Ballt sich die bewegte Welle  
Herrlich zu kristallner Kugel.“

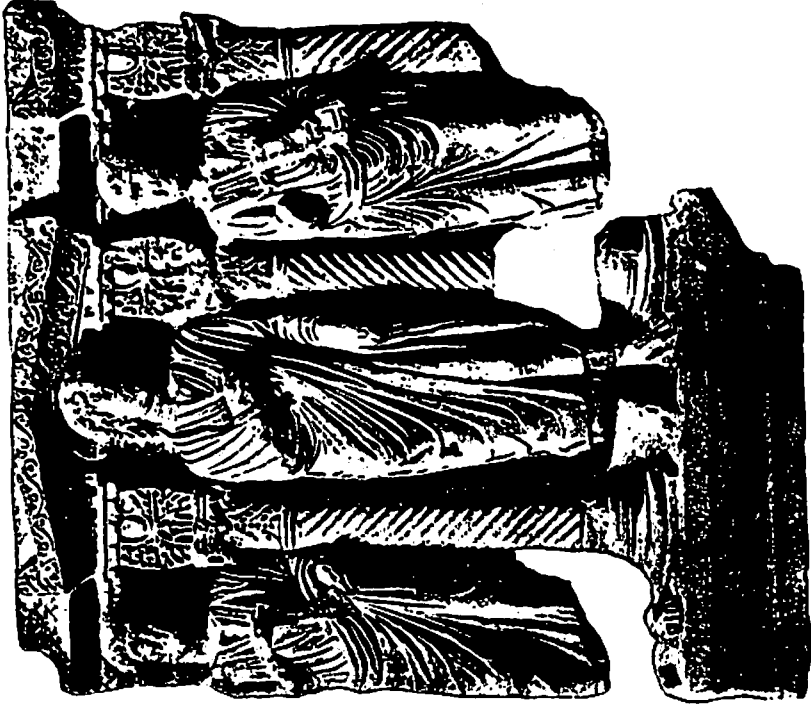
„Ja, das ist das Gleichnis, ist das Geheimnis griechischer Kunst und griechischer Plastik. Plastik in Stein, in Gedanken und in jeder anderen Form. Täglich und immer von neuem geht sie an den heiligen Fluß allen Geschehens und Erlebens und schöpft aus ihm köstlichstes Erquicken. Aber sie bedarf keiner Eimer, bedarf keiner Gefäße, um dieses unendlich strömende Werden in festen Formengewahrsam zu bringen: ihren frommen, lebensgläubigen und lebens sinnlichen Händen ballt sich von selbst dies flüssige Element zur Kugel, zum festen Wasser. Und immer bleibt es flüssig und fest zugleich in diesen Händen, die bis in die Fingerspitzen hinein gefüllt sind von einem sinnlichen Einvernehmen des Instinkts mit dem verschwiegenen kosmischen Lebensgesetz. Niemals erstarrt es in diesen glücklichen Händen zum toten plastischen Sein. Bleibt immer an der unfaßbaren Grenze von Wunder und Gesetz, von Bestimmtheit und Unbestimmtheit, von Sein und Werden, von Stabilität und Labilität. Erst die Römer sind mit festen Eimern an die ewige Flüssigkeit der Dinge herangegangen und haben sie eingeschlossen in das Gewahrsam fester unveränderlicher Form. Erst sie haben eine Plastik geschaffen, die gleichbedeutend ist mit einer Unbedingtheit des Seins. Eine Plastik, in der die Welt stille steht wie in einem Antiquabuchstaben.“<sup>1)</sup>

Griechische Formsinnlichkeit, sagte ich, hat immer nur den Zielpunkt gehabt, das Unendliche im Endlichen zu fassen. Eine andere Unendlichkeit als die allem Endlichen immanente hat sie nicht nur nicht anerkannt, nein, sie hat

<sup>1)</sup> Worringer, Piperbots 1924, Heft 1.



12. Der gute Hirte. Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna



13. Byzantinisches Sarkophag-Fragment aus Konstantinopel  
Berlin, Kaiser Friedrich Museum



14. Griechische Grabstele. IV. Jhdt.  
Paris, Louvre

sie als die eigentliche Gegenmacht zu ihrem Formungswillen grundsätzlich bekämpft. Wenigstens in ihrer klassischen Zeit.

Das nicht geformte Unendliche bekämpfen heißt das Räumliche bekämpfen. Es, das Räumliche, ist das an sich Formlose und Unfaßbare, das, was alles Absolute ins Relative überführt, alles Plastisch-Begrenzte dem Malerisch-Unbegrenzten ausliefert.

Dieser klassisch-griechischen Welt- und Formauffassung steht nun die orientalische Anschauung diametral gegenüber. Hat für jene das Unendliche nur im Endlichen kosmische und künstlerische Existenzkraft, so hat für diese das Endliche nur im Unendlichen kosmische und künstlerische Existenzkraft. Wertet jene nur das Geformt-Endliche positiv, so wertet jene nur das Formlos-Unendliche positiv. Ist für jene nur die Form künstlerisch abgeschlossen, die dem unendlichen Rapport der Dinge abgerungen ist, so ist für diese künstlerisches Gestalten gleichbedeutend mit Überführung aller Dinge in diesen unendlichen Rapport. Kurz, die Rollen von Absolut und Relativ haben gewechselt: das Räumlich-Unendliche, der griechischen Anschauung nur ein Bedrohend-Relatives, ist der orientalischen Anschauung das eigentlich Absolute, in dessen Schutz alles Figürlich-Gesonderte seine Relativität verliert. Nicht gesagt zu werden braucht, daß diese Feststellungen, ebenso wie sie nur für die klassische griechische Kunst Geltung haben, auch nur für die klassische orientalische Kunst Geltung haben. In beiden Fällen handelt es sich nur um den Idealfall der künstlerischen Verwirklichung.

Der Verflüchtigung im Relativen, d. h. im Räumlichen, weicht das griechische Relief durch faßbar-materielle Bindung der plastischen Formenwelt an eine schützende Grundebene aus. Das Tastgefühl vergewissert uns sozusagen darüber, daß mit dieser Grundebene die geformten Dinge dem gefährlichen Zusammenhang mit dem Räumlichen entzogen sind. Dementsprechend werden auch die Schatten, diese „Verräter des Tiefenraums“ (Riegl), d. h. diese Verräter des räumlichen Eindringens in körperlich geschlossene Formwelten, auf ein Minimum reduziert. Starke Reliefausladungen mit einem entsprechenden Schattenschlag, der den faßbaren Zusammenhang von plastischer Form und Grundebene ins Ungewisse rücken könnte, werden vermieden. „Geflissentlich wird jeder Tiefe aus dem Weg gegangen; nichts darf sich in der Ferne verlieren. Das Auge ist nachsichtig und will nichts wissen von einer perspektivischen Verkürzung und Verkleinerung der Form.“<sup>1)</sup> Im Augenblick, wo diese klassisch-strenge Auffassung des Reliefs aufgegeben wird, be-

<sup>1)</sup> Von Salls, *Kunst der Griechen*, 1919, S. 42.

ginnt die Gefährdung des griechischen Reliefstils. Im Barock von Pergamon ist die Tradition schließlich gesprengt. Jede Figur wuchtet uns da mit einem Maximum von körperhaft-plastischem und körperlos-malerischem, d. h. räumlichem Leben entgegen, ohne daß dieses räumliche Element seinen relativen Charakter verloren hätte. Die feste Grundebene ist aufgegeben, ohne daß dafür ein anderer Schutz in Kraft getreten ist. Jede Figur wirft um sich herum eine Brandung von Raumtiefe auf, aber diese aufschäumende Raumbrandung gehört eben nur zu der einzelnen Figur, ist sozusagen nur die zufällige und einmalige Antwort des Raumes auf das Pathos der plastischen Energien. So entwickelt sich ein Maximum von Spannung, das diesem Stil seinen barocken Reiz gibt, aber auch seinen äußersten Gefahrenpunkt sichtbar macht. In dieser kritischen Stunde der Entwicklung ist die griechische Reliefauffassung reif für das Einlenken in orientalische Reliefauffassung, in der das Räumliche einen ganz anderen Bedeutungs- und Wertakzent hat. Die gefährliche Spannung des Relativ-Räumlichen löst sich in dem Augenblick, wo die griechische Reliefauffassung auf das Absolut-Räumliche im orientalischen Sinne eingeht. Dem ist das Räumliche kein Einzelnes mehr, das nur als Antwort auf Plastisches entsteht und mit dem Zurücktreten des Plastischen wieder erstirbt, nein, dem ist es Immerraum, Allraum, Raum in unendlichem Rapport, ewiger Raum. Der Raum seines magischen Lebensgefühls, das nur in dieser Unendlichkeit des metaphysischen Fernblicks Ruhe und Zusammenhang findet. Ja, dieser Raum hat Zusammenhang. Zusammenhang im Unendlichen. Orientalische Raumanschauung annehmen hieß für den Griechen, seine überspannte Teilräumlichkeit aufzugeben zugunsten dieses zusammenhängenden Raumes, hieß die Unruhe seiner Einzelraumspannungen löschen in der großen Ruhe allräumlichen Zusammenhangs, hieß eine neue Basis des Absoluten finden, die ihm mit der Aufgabe der festen Grundebene verlorengegangen war. Und wie der Anschluß an diese neue Absolutheitsbasis gefunden ist, lösen sich auch jene plastischen Überspannungen, die die räumlichen als ihre Antwort hervorgerufen hatten. Das heißt, daß das Plastische zurückebbt und sich allmählich zum Flachrelief zurückfindet. Schon wird allmählich, nachdem die Stürme der barocken Überspannungen ausgetobt sind und die Oberfläche des Reliefs unter der Einwirkung orientalischer Entspannungskräfte ruhiger geworden ist, der Meeresboden wieder sichtbar, d. h., die Grundebene tritt wieder in Erscheinung. Allerdings nicht taktisch faßbar, sondern nur optisch. Aus einem Hintergrund, der als materielle Tastebene die Dinge bindet, ist ein Hintergrund geworden, der als immaterielle Sehebene die Dinge bindet. Das heißt, daß alle Dinge in einen Hintergrund von

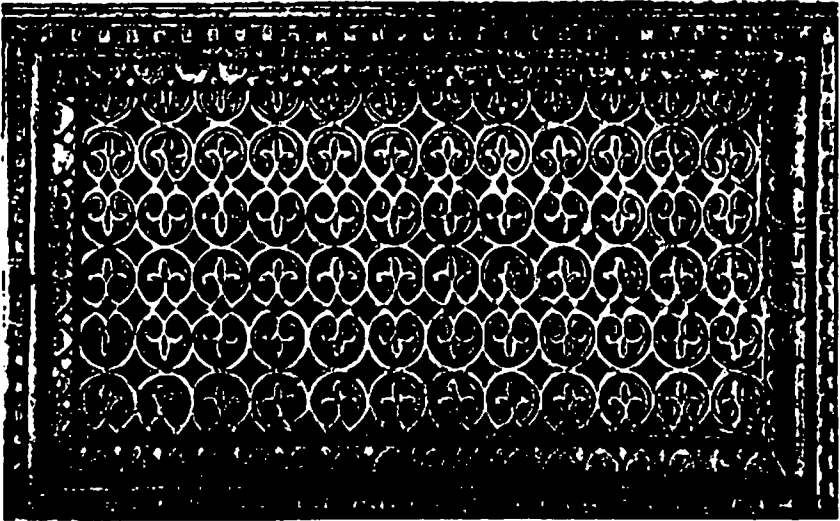


15. Grabstele eines Kriegers. Athen, Nationalmuseum





16. Sarkophag des Exarchen Isaak. Huldigung der Magier. S. Vitale, Ravenna



17. Brüstungsplatte. S. Vitale, Ravenna

Tiefraum eingebettet sind, der mit Fläche verwechselt werden könnte, weil er so einheitlich und gleichmäßig ist. Er ist erscheinungsmäßig wirklich wieder eine Ebene und zwingt auch alles, was sich auf ihm an Formung abspielt, in diesen Ebenencharakter hinein, aber wesensmäßig ist er nichts anderes als eine Form des Tiefraums, die durch ihren Unendlichkeitskoeffizienten alle beunruhigende Relativität verloren hat und zur Ruhe des Absoluten gebracht worden ist. Es ist dieselbe Form der Raummagie, die uns auch im Goldhintergrund der Mosaiken entgegentritt. Auch er ist für abendländische Augen eine Fläche (und vom Mittelalter, das ihn von der Spätantike erbt, entsprechend aufgefaßt und behandelt worden), in Wirklichkeit, d. h. für orientalische Augen ein magisches Abstraktum von Raum, in dem alles Quälende und Zufällige des konkreten Raums zur Ruhe gebracht worden ist. Ob es die goldene Raamtiefe der Mosaikhintergründe oder die schattenschwarze Raamtiefe der Reliefhintergründe ist, ihre innere Wesensbedeutung ist dieselbe. Und gleich ist auch der Flächenzwang, der von dieser Scheinebene in beiden Fällen ausgeht.

Man vergleiche ein griechisches Relief der Frühzeit mit einem ravennatischen Relief des fünften nachchristlichen Jahrhunderts: in ihrer Flächenstrenge fast gleich und in Wirklichkeit äußerste Gegenpole der Entwicklung, die sich auf einer anderen Ebene wieder berühren. Auf einer anderen Ebene in ganz wörtlichem Sinne, denn die Ebene des griechischen Frühreliefs ist deutungsmäßig eine Tastebene, die des ravennatischen Spätreliefs deutungsmäßig eine Schebene. Das Figürliche des griechischen Reliefs hebt sich von absoluter Fläche ab, das des ravennatischen Reliefs von absolutem Raum. Nur ein — allerdings radikaler — Bedeutungswandel des Hintergrundes liegt zwischen ihnen. Ein Bedeutungswandel von griechischer Endlichkeitstendenz zu orientalischer Verunendlichungstendenz. Die nackte Fläche des ravennatischen Hintergrundes muß, wenn wir sie in ihrem Wesen fassen wollen, von uns angesehen werden als ob sie gleichmäßiges Dunkel wäre, als ob sie jener Sammethintergrund von Schwarz wäre, von dem sich die Ornamentik orientalischer Durchbrucharbeiten abhebt. Oder als ob sie ein Goldhintergrund im Sinne der Mosaiken wäre. Farbspuren, die auf ravennatischen Sarkophagen dieser Art gefunden worden sind, lassen übrigens die Frage offen, wie weit diese Wesensbedeutung des Hintergrundes durch koloristische Mittel noch unterstützt wurde.

Diese Kennzeichnung äußerster Entwicklungspole, die sich in einer Scheingleichung begegnen, war nötig, um zum entwicklungsgeschichtlichen Verständnis unseres Berliner Sarkophagfragmentes zu kommen. Griechische Form-

sinnlichkeit und orientalische Raumübersinnlichkeit haben hier durch einen echt hellenistischen Doppelgriff ihr Gleichgewicht gefunden. Wir fragen vorhin, warum die plastischen Sprachfehler in der Gestaltung dieser griechischen Figürlichkeit uns nicht zum Bewußtsein kommen: weil das Virtuosenpiel der Helldunkelmagie unseren Blick gar nicht auf Einzelheiten der statuari-schen Diktion achten läßt. Wir sind, wie gesagt, nur phonetisch eingestellt, hören nur mit den Augen diese stumme Musik der Helldunkellaute. Und doch liegt der letzte Reiz dieses Misch- und Übergangstils darin, daß in diesem malerisch-immateriellen Zusammenhang das Plastisch-Materielle noch leise Sprachkraft behält, daß unsere Hände doch versucht sind, den entschwundenen Reiz des Plastischen in den Figuren noch zu erhaschen. Aber die Hand, im Begriffe diese Formen zu fassen, sinkt wieder: im Augenblick, wo sie zugreifen will, fühlt sie, daß sie das beste dieser Dinge, das schon im Übergang zum Visuellen liegt, nicht fassen kann. Nicht zufällig geht dieser Zeit die Christusgestalt in die Orpheusgestalt über: dieses Schwebespiel zwischen Traum und Wachen, zwischen Lebenshelle und Hadesdunkel gibt diesem ganzen Reliefstil Eurydikecharakter. Und ein tiefsinniger Zufall will es, daß einer der engsten Verwandten unseres Berliner Sarkophagfragments

Abb. 18 wirklich eine Hadestür mit zwei Gestalten zeigt, die unmittelbar an Orpheus und Eurydike denken lassen. Auch hier steht der figürliche Teil unter einer stilistischen Sonderbehandlung: in ihm lebt noch, wenn auch in malerisch geschwächtem Maße, griechische Vollplastik nach, während die Architekturteile mit ihrer üppigen Ornamentik auf jede plastische Unmittelbarkeit verzichten und eine rein malerische im orientalischen Helldunkelkolorismus gehaltene Flächenpressung sind. Also jener Gegensatz, den wir eben den von Kunstgewerbe und Kunst nannten.

Es gibt vielleicht in der ganzen Entwicklung keine wichtigere Stunde als die, in der sich in hellenistischer Atmosphäre diese künstlerische Weltsprache formt, in der griechischer und orientalischer Klang zu einem Einheitsklang verschmelzen. Nicht daß es jetzt erst zu der Berührung dieser beiden Welten kommt: die zweiseitig orientierte Situation des Hellenismus ist im Prinzip schon Jahrhunderte früher in vorklassischer Zeit gegeben, damals als die griechische Ostkunst, der kleinasiatische Jonismus mit seiner weichlichen Sinnlichkeit und seiner Neigung zu einem Manierismus, in dem viel von dem steckt, was wir orientalische Kunstgewerblichkeit nennen, tonangebend oder, besser gesagt, modeangebend nach dem griechischen Festland hinüberwirkte. Schon damals war Hellas in des Orients Umarmung, wie es Strzygowski nennt. Und das was wir klassische griechische Kunst nennen und was die

Vorstellung von griechischer Kunst in unserem geschichtlichen Bewußtsein als rein abendländisch gefärbt hat, ist, welthistorisch gesehen, nur eine kurze, wenn auch entscheidende Unterbrechung einer Vermittlungsmission zwischen Ost und West, zu der die Griechen als Randbewohner des Ägäischen Meeres, d. h. als eine gleichzeitig europäische und asiatische Volksmacht aufs glücklichste prädestiniert waren. Wohl wechseln die Akzentstellen. Nach den Perserkriegen verschiebt sich der Akzent ganz nach dem Westen (und es entsteht das abendländische Gebilde der griechischen Kunst), dann aber geben die Alexanderzüge wieder eine Ostrichtung der Entwicklung an, die für länger als ein Jahrtausend das Ausleben des griechischen Kunstgeistes bestimmt.

Man begreift die Weltrolle der griechischen Kunst — nicht die Weltrolle, die sie in ihrer klassischen Gestalt als Ideal aller humanistischen Lebenseinstellung, nein, sondern die Weltrolle, die sie faktisch in unmittelbarer und kontinuierlicher Weise in einem Zeit- und Raumrahmen von unermesslicher Ausdehnung gespielt hat — ich sage, man begreift diese Weltrolle erst, wenn man sich die Tatsache ins Bewußtsein bringt, daß das Griechische eigentlich charakterlos ist. Wer über dieses Wort erschrickt, der lasse sich gesagt sein, daß es hier in einem antithetischen Zusammenhang ausgesprochen wird, bei dem auf der anderen Seite das Wort Natur steht. Natur und Charakter sind Gegensätze. Gegensätze wie hart und weich, wie starr und beweglich. Gegensätze — und damit kommen wir wieder auf den Grundgedanken unserer Ausführungen — wie Römertum und Griechentum. Das Römische hat Charakter. Das Griechische nicht. Es ist Natur. Und das, was wir römischen Charakter nennen, ist im Grunde eine Armut an Natur, eine Armut an sinnlicher Beweglichkeit und Geschmeidigkeit. Charakter hat einseitig männliche Vorzeichen. Das Römische auch. Das Griechische aber ist wie alles Natürliche an eine Polarität des männlichen und weiblichen Lebensprinzips gebunden, aus der sich in schillerndem Reichtum immer neue Formen der Lebensbetonung ergeben. Jener Wechsel der Akzentstellen, von dem eben gesprochen wurde, gab davon schon ein Beispiel. Klassische Kunst heißt leises schwebendes Übergewicht der männlichen Komponente im Griechentum. Die auch seine abendländische ist. Wo aber Griechisches sich dem Osten öffnet, antwortet in ihm sein weiblicher Teil. Wie auf den Anruf der großen Mutter. Und Apollo weicht vor Dionysos zurück.

Aus diesem Charakter-Natur-Gegensatz zwischen römischer und griechischer Kunst erklärt sich die Tatsache, die Jeder aus der Geschichte ablesen kann, nämlich daß die Herrschaft des römischen Formgedankens über fremde Volksträger immer nur in der Form des Diktatorischen vor sich gegangen ist, die

des griechischen Formgedankens aber sich ganz ungezwungen auf dem Wege einer friedlichen Durchdringung durchsetzte. Während letzterer sich nur wie ein atmosphärischer Niederschlag fremden Kunstwelten mitteilte, durch nichts anderes befürwortet als durch den unüberwindlichen Zauber seiner rhythmischen Beglückung und des ihm innewohnenden Vollendungsgesetzes, ist römische Kunst nie weiter gegangen als wohin ihr der Schritt der Legionen folgte. Man hat die römische Kunst Soldatenkunst genannt: das trifft auch in ebenangedeutetem Sinne zu. Immer deckte sich ihr Geltungsbereich mit einem Machtbereich außerkünstlerischer Art und war nur durch ihn möglich. Brach jener zusammen, so auch er. Vom typischsten Beispiel dieses Zusammenhangs wird später noch die Rede sein, wenn die gallorömische Kunst zur Frage steht. Aber auch für die christliche Nachwirkung des lateinischen Kunstgedankens gilt es, daß der kirchenpolitische Machtbereich Roms immer für sie entscheidend war.

Und nun Griechenland. Längst ist es als Machtfaktor ausgelöscht, aber sein künstlerischer und geistiger Gesinnungsadel geht stillschweigend ein in fast alles, was spätere Kulturen geschaffen haben. Jede Metamorphose hat er durchgemacht, hat sich mit allem verschwistert, was an fremden Kunstgesinnungen ihm in Berührungsnähe kam, ist zum Ferment semitischer, byzantinischer, islamischer, indischer, ostasiatischer und russischer Kunst geworden, kurz, hat keine Grenze seiner Assimilierungsfähigkeit gefunden. Gewiß, man kann diese Wandelbarkeit, dieses Hineinschlüpfen und Gemeinwerden mit jeder Fremdwelt charakterlos nennen, aber es ist die Charakterlosigkeit der Natur, die sich ewig wandelt und in jedem Wandel sie selbst bleibt.

Rom aber hatte Charakter. In seiner einseitigen Männlichkeit kannte es kein weibliches Sichanschmiegen an fremde Kunstgedanken, kein Sichaufgeben, um sich in verwandelter Form wiederzufinden, nein, seine Möglichkeiten waren auf ein starres Entweder-Oder beschränkt. Es hat viele Völker gezwungen, in ihrer Kunst lateinisch zu sprechen, aber wenn die äußere Machtvoraussetzung dieser Zwangsgewalt wegfiel, klappte zwischen der Zwangssprache und der Natursprache jener Völker ein unüberbrückbarer Abgrund. Nur eine Sprache, die selbst ganz Natur ist wie die griechische, konnte organisch in andere Natursprachen eingehen und mit ihnen zu einer lebendigen Einheit werden. Das ist das Geheimnis ihrer Weltwirkung. Jener Weltwirkung, die in der westöstlichen Weltsprachbildung des späten Hellenismus ihr weithin wirkendes Ausstrahlungszentrum festlegte.

Will man die weitere spätantike und frühmittelalterliche Entwicklung auf der ganzen Breite der damals bestehenden Kulturzusammenhänge verstehen,



18. Hadestüre  
Seitenfront eines Altars der Villa Colonna in Rom



19. Frauen am Brunnen, Stupa von Borobudur



20. Monatsbild vom Hauptportal  
San Marco, Venedig

so tut man gut, all die üblichen partikularen Namen der kunsthistorischen Landkarte vorerst einmal außer Kurs zu setzen, weil sie uns den Blick in den Zusammenhang erschweren. Nur von einem Begriff möge man zunächst ausgehen, eben dem jener westöstlichen Weltsprachbildung, deren dialekthafte Lautverschiebungen und Bedeutungswandlungen unter wechselnden, ethnischen und religiösen Atmosphären nun für viele Jahrhunderte lang allein das Bild des kunstgeschichtlichen Geschehens erklären können. Nicht partikularistische, sondern nur universalistische Optik kann jetzt zur perspektivischen Erfassung des Zusammenhangs führen. Mag sein, daß es richtiger ist, hier von einem Synkretismus zu sprechen statt von einem Universalismus, aber man darf andererseits mißtrauisch sein gegen die mit diesem Begriff in die Welt gesetzte Wertungsdegradierung. Es ist wohl kein Zufall, daß der eine Begriff der lateinischen und der andere der griechischen Sprache entnommen ist. Man sieht den einen Ausdruck in großer strenger Antiqua, den anderen mit unruhiger beweglicher griechischer Unziale geschrieben: sollten nicht mit der sprachlichen Herkunft dieser Begriffe auch ihre Wertungsnuancen uns suggeriert sein? Synkretismus heißt für uns charakterlose, Universalismus charaktervolle Einheit. Spürt man da nicht einen Ordo-Begriff am Werke, der aus lateinischer Denkweise seine Wertakzente setzt. Der griechisch geschriebene Universalismus kann vielleicht nie anders heißen als Synkretismus und es ist die Frage, ob er darum, aus einer höheren Instanz gesehen, an Wert verliert. Nur für den, der aus der größeren Klarheit der lateinischen Schrift vor der griechischen auch einen höheren Kulturwert ableiten wollte. Und wer wird das im Ernst tun wollen?

Natürlich kann diese Skizze nicht das Bild der ganzen Ausstrahlungszusammenhänge zeichnen. Das würde, was z. B. den Kreis der Ostausstrahlungen angeht, nötig machen, die Kunst nicht nur des nahen Ostens, sondern auch die des fernen Ostens in ihrer Gesamtheit zu behandeln, hieße eine Kunstgeschichte Asiens schreiben. Eine wirklich universalgeschichtliche Darstellung des Gräzismus in der Weltkunst würde hier sogar ihr eigentliches Schwergewicht haben, aber wir schreiben von Europa aus und müssen das Blickfeld insofern begrenzen, als in erster Linie die uns angehenden Zusammenhänge erfaßt werden sollen. Nur in einer kurzen Andeutung soll von dem anderen die Rede sein.

Es war vielleicht kein Zufall, daß im Vorangegangenen ein Gleichnis für das griechische Formgeheimnis in einer Goetheschen Legende gefunden wurde, die ein Thema der indischen Lebenssphäre behandelt. Griechenland war auf diese Weise sozusagen von Indien aus gesehen. Wer darüber erschrickt, sei

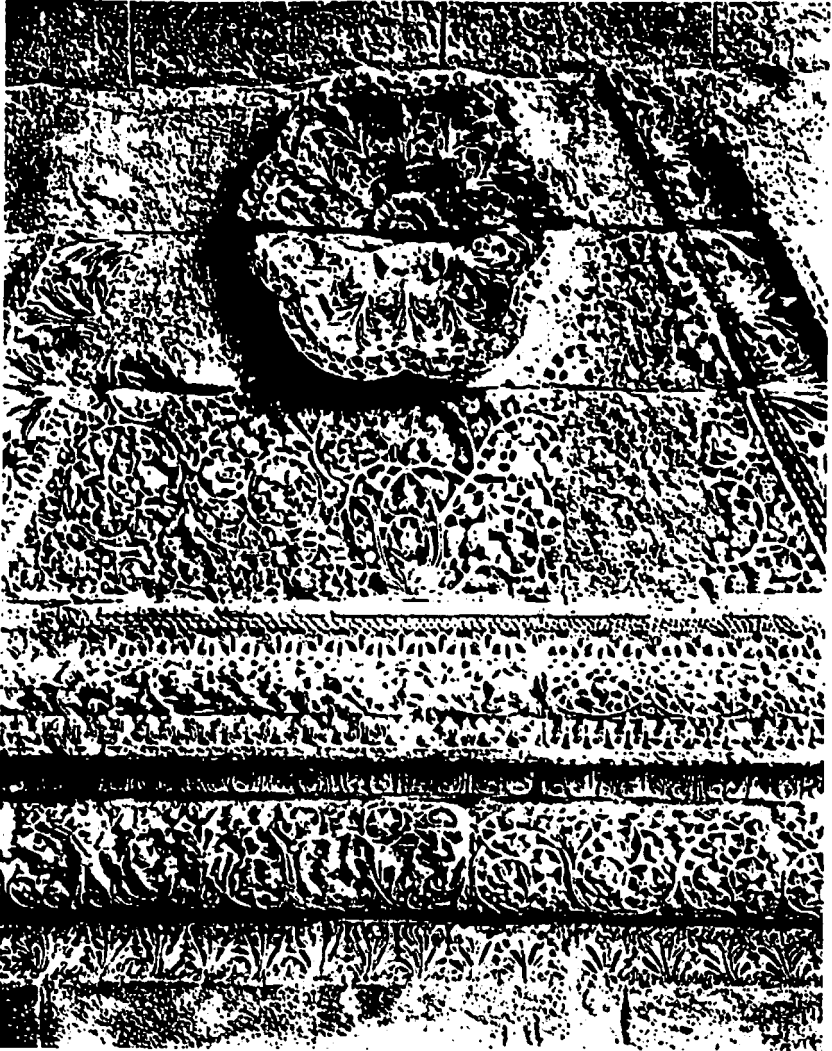


zunächst daran erinnert, daß es ein Indogermanentum gibt, dessen Front wir nicht ganz verlassen, wenn wir in Indien stehen. Noch hatte diese Front im Westen, da wo die germanisch-keltische Linie ansetzt, keine weltgeschichtliche Lebenskraft gewonnen, als sie mit Hellenen, Iranern und Indern im Mittelpunkt der weltgeschichtlichen Ereignisse des Altertums stand. Und man vergesse auch nicht, daß es die Front entscheidender Weltreichbildungen ist, die hier spricht. Zuerst die des persischen Archämenidenreichs — bei Platäa wurden auch indische Hilfstruppen geschlagen —, dann die des Alexanderreichs. Ihm folgte das griechisch-baktrische Reich und die damit verbundene griechische Kultureinwirkung hörte auch nicht auf, als die Indoskythen zu Machtnachfolgern dieses griechisch-iranischen Mischreiches wurden. Ist aller griechischer Einfluß auf Indien vorher peripher, setzt er vorher, durch persische und vorderasiatisch-semitische Sprachströme mitgeschleppt, nur lehnwortartig und zufällig an, so setzt er nun mit dem Hellenismus in einer mehr als zufälligen, nämlich in einer verhältnismäßig organischen Weise an, die besagt, daß im innersten Sprachboden gewisse Voraussetzungen für diese Sprachberührung vorlagen. Es sind dieselben geheimen Voraussetzungen, die in dem Interesse lebendig wurden, das nach vielen Zeugnissen der griechischen Schriftsteller an indischer Philosophie von griechischer Seite genommen wurde, dieselben Voraussetzungen, die den Zusammenhang von Neuplatonismus und indischen Yogalehren wittern lassen; diesen Voraussetzungen, die auch den vergleichenden Religionsgeschichtler beschäftigen, wenn er auf so viele äußere und innere Gleichheitsmomente in Christentum und Buddhismus stößt. In der künstlerischen Formgeschichte bringt ja bekanntlich die sog. Gandhara-Kunst, zeitlich der altchristlichen Kunst parallel, das Spiel dieser Berührungen griechischer und indischer Formtendenzen, das schon in den Reliefs der großen Stupenzäune von Bharhut, Bodh-Gaya und Sanchi für den Sprachklang dieser köstlichen buddhistischen Frühkunst entscheidend war, zu einer systematischen Festlegung, die gleichsam eine *conditio sine qua non* für alle weitere Entwicklung — nicht nur in der indischen Kunst — schuf. „Die Kunst der Gandharaperiode ist tatsächlich die Mutter aller späteren buddhistischen und auch brahmanischen Kunstübungen.“<sup>1)</sup> Wer sich die Weltausdehnung des Buddhismus vor Augen hält, weiß, was mit diesen Worten Grünwedels, bei denen ich nur das zu weit gehende Wort Mutter durch *conditio sine qua non* ersetzen möchte, gesagt ist, nämlich das, was oben angedeutet wurde: daß es die Geschichte der gan-

<sup>1)</sup> Grünwedel, *Buddhistische Kunst in Indien*, Berlin 1920, S. 129.



21. Marmorrelief aus Byzanz. Osmanisches Museum, Konstantinopel



22. Mshatta-Fassade. Kaiser Friedrich Museum, Berlin

zen asiatischen Kunst schreiben hieße, wollte man die Linien verfolgen, die von dieser Stelle ausgehen. Über den Wert der Gandharakunst selbst kann man verschiedener Meinung sein, daß aber durch sie der schon längst latente griechische Formeinfluß in evidente Erscheinung tritt, wird man bei aller Hochmeinung von der Selbständigkeit des indischen Formgefühls nicht bestreiten können. Besonders wenn man künstlerische Sprachgeschichte vom Standpunkt wesensmäßiger Erfassung treibt. Nicht auf die Oberflächengleichheiten kommt es dann an, sondern auf die innere Klangverschwisterung. Wenn man bedenkt, daß der Typus der Buddhagestaltung am offensichtlichsten unter hellenistischem Einfluß entstanden ist und daß er so gut wie der jugendliche Christus der Frühzeit von apollinischen Nachklängen lebt und daß diese Buddhatypik „von der Landschaft Gandhara aus die ganze buddhistische Welt eroberte und in Indien, Siam, Birma, Zentral-, Süd- und Ostasien seit zwei Jahrtausenden herrscht, dann muß zugegeben werden, daß der Hellenismus in Gandhara eine Saat gelegt hat, die reiche Früchte getragen hat. Eine alte Kultur hat sich in Gandhara mit einer jugendfrischen gepaart und sie mit ihrer Gestaltfülle befruchtet, deren weitere Gestaltung sie ihr überließ. Die spätere reife indische Form als Argument gegen die Bedeutung dieser Befruchtung auszuspielen, die doch ihre Voraussetzung war, hieße unhistorisch denken“<sup>1)</sup>. Insofern darf auch die Kunst der Guptaperiode (ca. 300—650), dieser eigentlichen Blütezeit der indischen Kunst, in der sie mit ihrem eigensten Tonfall zu uns spricht, der Gandharakunst nicht so absolut entgegengesetzt werden, wie es vielfach geschieht. Auch in ihr lebt offener<sup>2)</sup> und heimlicher Hellenismus weiter. Heimlicher Hellenismus aber, das heißt, daß immer noch im indischen Formwesen die Tatsache nachwirkte, daß die indische Kunst, als sie buddhistische Kunst wurde, einen griechischen Filter passiert hatte, wie es Strzygowski treffend ausdrückt<sup>3)</sup>. Und diese Filternachwirkung bleibt der buddhistischen Kunst auch in ihrem Vordringen über Indien hinaus bis nach China und Japan. Nicht mehr um griechische Nachwirkung handelt es sich, sondern um griechische Fernwirkung. Und solche fluidale, atmosphärische Wirkung über jenes vorübergehende Stadium der direkten Berührung hinaus sagt besser als alles andere, daß gewisse Seiten des griechischen Formwesens im Indischen eine verwandte Resonanz gefunden hatten, die nun selbständig weiterklingt. Nicht vergessen darf man auch, daß die indische Kunst in erster Linie

<sup>1)</sup> Drex, Die Kunst Indiens. (Handbuch der Kunstwissenschaft, Ergänzungsheft) S. 114.

<sup>2)</sup> V. A. Smith, O. Z. III. (Drex 117.)

<sup>3)</sup> Ostasiatische Zeitschrift II, Heft 1, S. 6.

von einer Oberschicht der indischen Volksmasse getragen wurde, daß sie Hofkunst, Bildungskunst, Mönchskunst war. Wie das Sanskrit, die Gelehrtensprache des Nordens, als Idiom für die heiligen Texte künstlich beibehalten wurde, so blieb auch die Sprache der Kunst ein mit dem religiösen Inhalt untrennbar verbundenes Traditionselement, das sozusagen in einer Schicht für sich lief und nur mittelbar erreicht wurde von den elementaren Kräften, die aus der volkshaften Tiefschicht aufstiegen. Das gilt ja auch für ihr Material, den Stein. Steinplastik ist im Indischen Lehnwort einer Bildungs- und Kunstsprache, nicht Naturlaut. Auch diese Erwägung legt nahe, daß die am Beginn dieser Sprachbildung tätigen Kräfte, die gräzisierungstendenzen, ihr immer in einer oft nur fühl- und nicht festlegbaren Weise immanent blieben.

Kehren wir zu unserem Berliner Sarkophagfragment zurück. Ist der Weg von ihm zur Gandhara-Plastik sehr weit? Mehr als einem Forscher haben sich die Klangzusammenhänge, die hier offenbar werden, aufgedrängt<sup>1)</sup>. Man <sup>1bb. 19</sup> spürt diesen Klangzusammenhang noch, wenn man die Reliefs von Borobudur danebenstellt. Das sind zwar javanische Werke des beginnenden neunten Jahrhunderts, aber nach dem Erlöschen des Buddhismus in seinem indischen Heimatland müssen wir ja hier in Java in erster Linie die legitime Fortführung der buddhistischen Kunst suchen. Sie steht noch in innerster Verbindung mit der indischen Kunst der Guptaepoche<sup>2)</sup>. Gewiß, diese Reliefs in ihrer vegetativen Schönheit und Sinnlichkeit sind vor allem indischer Naturlaut, aber wer wird sich in seinem Eintreten für die indische Selbständigkeit dieser Kunst so verblenden lassen, daß er nicht sieht, daß diese Naturlaute von einem Munde geformt sind, der einmal in ferner Vergangenheit sich am Wohlklang griechischer Rhythmik geübt hatte. Ein so edelrhythmisiertes Taktgefüge der Komposition, ein so beglückendes Spiel der Hebungen und Senkungen, eine so adlig gedämpfte und gebändigte Fülle des tropisch-sinnlichen Formenklangs ist unseres Erachtens ohne Fernwirkung griechischer Erziehung nicht erklärbar. Dem Hypertrophischen, diesem eigentlichen Mutterboden tropischer Gestaltungsdynamik, ist hier Edelmaß abgewonnen, dionysische Fülle ist hier apollinisch geklärt und wie in jeder Buddhafigur noch ein ferner Nachhauch griechischer Sophrosyne lebt, aufgenommen allerdings von einem Resonanzboden, der den Klang in viel tiefere Register metaphysischen Weltgefühls weiterleitet, so liegt auch auf all diesen Reliefs noch ein Nachglanz jenes Geheimnisses griechischer Vollkommenheit, das mit dem

<sup>1)</sup> Graeven (Pr. J. XVIII), Dalton, East Christian Art 1925, S. 183.

<sup>2)</sup> Diez, Die Kunst Indiens (Handb. d. Kunstw., Ergänzungsheft) S. 160.



23. Pfeilerrelieffigur von dem Stupa  
in Barhut



24. Koptisches Steinrelief  
mit Nereiden. Triest



25. Windgott. Gandhara  
Museum für Völkerkunde, Berlin



26. Bakhosrelief (Eifenbein)  
Anchen, Domkanzel



27. Yakshini vom Osttor in Sanchi



28. Yakshini (Fee). Gandhara  
Museum für Völkerkunde, Berlin

platonisch klingenden Begriff der Körperseele nur angedeutet werden kann.

**Frauen am Brunnen.** Es ist wirklich, als ob die Goetheschen Verse „Wasser holen geht die reine schöne Frau des hohen Brahmen . . .“ Bild geworden wären. Auch diese Gestalten bedürften eigentlich keiner Gefäße. Auch in ihren frommen Händen würde sich das Wasser zur festen Kugel ballen. Sind sie doch selbst in ihrem ganzen Formzustand strömende Flüssigkeit, die von unsichtbaren Händen zu plastischer Rhythmik geballt ist. Das Wunder ihrer Formwerdung ist ein rein dynamisches Geheimnis und darum sind alle Formschwingungen einbeschrieben in ein kreisendes Rundungsspiel, das diesem dynamischen Grundgefühl der Formung entspricht. Nicht den Körpern ist dieses Rund abgelautet, sondern dieses Rund ist präexistent, ist sozusagen das Apriori dieser formschöpferischen Gesinnung und alles, ob Körper oder Pflanze oder Wasserkrug, nimmt an ihm teil. Das gibt dieser Musik der Formensprache ihren unendlichen Mollklang und ihre lyrische Gleichönigkeit.

Diese Schwingungs- und Stimmungseinheit, in der alles Gestaltete aufgeht, dieses Modulieren ein und desselben Tones, dieses Ineinanderklingen von lauter weichen Diphthongen gehört zur indischen bzw. malaiischen Naturlautsphäre dieser Kunst. Aber diese Naturlaute sind gebunden in einer Sprache, die nicht nur aus dem Boden quillt, die vielmehr berührt worden ist von einem Kunstsprachegeist, der den griechischen Filter passiert hat. Immer noch klingt es in dieser Formenwelt wie eine verschwiegene Botschaft von Phidias her. Was der sinnlich-naturhafte Befruchtungskeim aller griechischen Kunst ist, nämlich ihr jonischer Teil, ihr asiatischer Teil, das scheint hier, in Tropenklima versetzt, noch einmal in einer späten Nachblüte aufgegangen zu sein.

Die Gegner dieser Anschauung vom heimlichen Griechentum in dieser indischen Hochkunst gehen m. E. gefühlsmäßig von einem zu engen Begriff des Griechischen aus. Wie in der wirklichen griechischen Sprachgeschichte ein Unterschied gemacht werden muß zwischen der auf Grund des attischen Dialekts herausgebildeten gemeingriechischen Schriftsprache und der Koiné, d. h. der seit Alexanders Zeiten sich herausbildenden gemeingriechischen Umgangssprache, in der das Attische wieder viel stärker mit Jonischem gemischt war, so muß auch in diesen kunstgeschichtlichen Zusammenhängen immer mit der künstlerischen Umgangssprache des Hellenismus, nicht mit der künstlerischen Schriftsprache der klassischen Tradition gerechnet wer-



den. Auch diese künstlerische Koiné war stark jonisiert und darum zum Übergang in orientalistisch-tropische Formwelten prädisponiert.

Es gibt eine offizielle Geschichte der griechischen Nachwirkung, die geht immer vom klassischen Attizismus aus. Und daneben gibt es sozusagen eine inoffizielle Geschichte griechischer Nachwirkung und die hat das griechische Formwesen immer in erster Linie jonisch verstanden, hat an die Koiné und nicht an die hohe Schriftsprache angeknüpft. Unser Thema ist diese zweite inoffizielle Geschichte griechischer Nachwirkung. Sie ist umfangreicher als die erste. Ist Weltkunstangelegenheit, wo die zweite nur europäische Angelegenheit ist.

Jonisierung heißt künstlerisch Verweichlichung, heißt künstlerisch Malerischwerdung. Und dieses jonische Element ist es, das zwischen attischer Plastizität und orientalischer Malerischeit vermittelt. Hellenismus ist auf diese Weise Jonisierung und Orientalisierung zugleich. Das heißt, die Übergänge sind schwebend, weil nur Registervertiefung, nicht Registerwechsel den Entwicklungsprozeß bedingt.

So ist die Reliefhaltung dieser javanischen Werke des neunten Jahrhunderts im Grunde immer noch die durch den Hellenismus festgelegte, die sich auf der schwebenden Grenze zwischen Jonismus (Asianismus) und Orientalismus bewegt. Mit anderen Worten: immer noch ist Zusammenhang mit jener Reliefauffassung lebendig, wie sie im Weltstil der hellenistischen Jahrhunderte in griechisch-orientalischer Mischform geprägt wurde. Immer noch schwingt abendländische Plastizität der Formung auf einem Sensorium wider, das orientalische Raummagie ihr als Registervertiefung entgegenhält. Zwischen hellenistisch-römischem Sarkophagrelief und dieser dekorativen Bauplastik läuft immer noch dieser spezifische Weltsprachzusammenhang. Hier hat er in indischer Lautverschiebung seine Erfüllung und Vollendung gefunden. Und das heißt, daß alles in ihm ausgeschieden ist, was dem rein vegetabil geleiteten Formempfinden widerspricht. Gerade der Blick zu unserem Berliner Sarkophagrelief, von dem wir ausgingen, zurück, zeigt bei dem Vergleich mit Boro-Budur, wie alle dort noch wirksamen statischen Gegenkräfte, all das, was in dem synthetischen Wunder der klassisch-griechischen Kunst der jonisch zerfließenden Formenwelt den attischen Halt gegeben hatte und was auch in jenem Spätwerk noch siegreich durch alle malerische Verweichlichung durchschimmerte, dem Tropenstil dieser indischen Weichheit und Labilität geopfert ist. Aus Plastik als Element des Statuari-schen ist weichgedehnte plastische Kalligraphie geworden. Und dieses Wort von der plastischen Kalligraphie in weichgeschwungener Kursive wird be-

zeichnenderweise später noch einmal Leben gewinnen, wenn von gotischer Plastik und gotischem Schwung die Rede ist. Aber schon an dieser Stelle möge man sich fragen, ob wirklich ein so großer Formgesinnungsunterschied zwischen dem weichen Duktus dieser plastischen Schönschrift Indiens und dem weichen Duktus der gotischen Handschrift, soweit sie in beseeltem *Abb. 20* Stein zu uns gesprochen hat, besteht.

Hätte unsere Untersuchung systematische Ziele und nicht nur die Absicht skizzenhafter Umreifung, so müßte sie jetzt den Weg aufzeigen, der sozusagen von Pompeji nach Ajanta geht, d. h. sie müßte nachweisen, daß auch zwischen der hellenistischen Malerei und der Malerei Indiens die Fäden eines formalen oder, besser gesagt, formalistischen Zusammenhangs hin und her gehen. Auch da muß ein Gandhara-Filter angenommen werden, dessen Nachwirkung aus der sakralen Malerei Indiens nicht wegzudenken ist. Und dann müßte natürlich gezeigt werden, wie die unter dieser *conditio sine qua non* stehende Plastik und Malerei des indischen Buddhismus einerseits die große ostasiatische Kunst befruchtet, anderseits ins Zentralasiatische ausstrahlt und hier an der Kreuzwegstelle aller Weltzusammenhänge von Ost und West, von Nord und Süd jene Werke zurückläßt, die neuerdings durch die Turfanfunde im Mittelpunkt der kunsthistorischen Diskussion stehen. Doch diese ganze Welt des ost- und zentralasiatischen Gräzismus können wir hier, bemüht den Gräzismus der damaligen Weltkunst nur soweit aufzuzeigen, als er mit abendländischen Entwicklungserscheinungen in Zusammenhang steht, nur in einer Andeutung aufdämmern lassen. Im übrigen sollte in dem Vorgegangenen nicht gesagt werden, daß alle diese Dinge nur griechisch seien, nein, sondern es sollte nur ein Weltsprachzusammenhang aufgezeigt werden, in dem das Griechische offensichtlich eine der konditionalen Komponenten ausmacht.

Unser Weg, der sich in die Nähe abendländischer Zusammenhänge zurückfinden will, führt durch Vorderasien. Die politische Weltmacht, die hier für die Schicksale der gräzisierung Weltsprachelemente von bestimmender Bedeutung ist, heißt Persien. In der Partherzeit und vor allem in der Sassanidenzeit (226—636 n. Chr.) ist Persien die zusammenfassende Kulturmacht Vorderasiens, der große Gegenspieler einst Griechenlands, jetzt zunächst von Westrom und dann schließlich von Ostrom, von Byzanz. Wie alle kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Westwelt und Ostwelt Kreuzzüge gewesen sind, die selbst bei militärischen Siegen der Westwelt in kultureller und künstlerischer Beziehung zu einer stärksten Infektion der Westwelt mit orientalischen Elementen geführt haben, so auch die Perserkriege, die Rom

und Byzanz ein halbes Jahrtausend lang geführt haben. Doch darf man nicht vergessen, daß diese künstlerische Auseinandersetzung vorerst kaum in grundsätzliche Erscheinung tritt, weil sie sich im Rahmen der hellenisierten Weltsprache vollzieht, die ja schon längst eine Mischsprache von Ost und West gewesen war. Und die Hellenisierung Persiens hatte es ja schon frühzeitig in diesen Weltsprachzusammenhang gedrängt, der auch die nationalen Reaktionen überdauerte, die das in seinem Selbstbewußtsein erstarkende Persien der Sassanidenzeit bewußt durchzuführen versuchte. Insofern ist es zunächst nur eine Sondertönung, mit der das Persische in diesem vor-derasiatischen Weltsprachzusammenhang zu uns spricht. Beispiel sei ein sassanidisches Pfauendrachenrelief des Osmanischen Museums in Konstantinopel. Die Reliefhaltung als Ganzes, mit ihren starken malerisch dekorativen Akzenten, läßt über den weltsprachlichen Zusammenhang keinen Zweifel aufkommen. Wieder bewegt sich alle Formung in jener typischen Zwischensphäre von Kunstgewerblichkeit und Kunst, die diesen fruchtbaren Mischstil charakterisiert.

Abb. 21

Allerdings den sinnlichen Vollklang indischer Reliefs der gleichen Sphäre dürfen wir hier nicht suchen. Dieser iranische Hellenismus ist arisch streng und kühl und nicht ohne die Gefahr der Trockenheit. Aber gespannt von heldischen Energien. Das ist kein klingender Resonanzboden für jenen geschwisterlichen Zusammenklang von jonischer und orientalischer Lässigkeit und Weichheit, wie er für den späteren Hellenismus so vielfach bestimmend ist. Es weht Gebirgsluft um diese Kunst. Die Kunst eines Hochplateaus. Fremd im Grunde der ganzen Treibhauswelt altorientalisch-semitischer Kulturen, über die es, Persien, seine Herrschaft ausdehnt. Und doch in den Bann der großen Traditionen gezogen, die tausendjährige Hochkultur dort geschaffen und für gewisse Kategorien des künstlerischen Ausdrucksbereichs geradezu kanonisch festgelegt hatte. Das Repertoire des künstlerischen Ausdrucks, soweit er den Elementaritäten religiösen oder profanen Machtausdrucks, soweit er, kurz gesagt, dem Hieratischen gilt, ist in sich begrenzt. Wo Elementarformen dieser künstlerischen Hieratik einmal in großem zwingendem Stil festgelegt sind, werden sie verpflichtend für alle, die mit ihnen in Berührung kommen. Besonders für Völker, die dem Elementaren selbst noch nahestehen und die nun ihr primitives Elementargefühl von solcher Hochkultur elementarer Grundgefühle bestätigt fühlen. Soweit die persische Kunst Machtausdruck ist, geht sie auf die altorientalischen Formulierungen dieses Ausdrucksbereichs ein und rückt damit trotz ihres arischen Sondercharakters für uns in die Kunstsphäre, die wir orientalisch nen-

nen. Aber damit ist die Rolle Iraniens im westasiatischen Weltsprachzusammenhang nur teilhaft erfaßt. Man weiß, wie Strzygowski die Dinge sieht. Für ihn ist das Iranische in diesen Zusammenhängen eine Wirkungspotenz ersten Ranges. Und zwar als Überwinder sowohl des Althellenismus wie des Altorientalismus. Als Überwinder, kurz gesagt, alles kulturellen Treibhausgeistes, wie er sich in den überlebten Südkulturen entwickelt hatte. Der Geist, den Persien dagegen als Zukunftsmacht aufruft, ist der Geist des Nordens, der Geist der Steppe, der Geist der großen Wandervölker, die in seinem Rücken drängen. Die große Weltbewegung des Vordringens der bildlosen Kunst, der flächenschmückenden Einseitigkeit ist es, die nach ihm mit dem Iranismus zu ihrem mittelalterlichen Siegeszug einsetzt. Und schon wartet im Süden ein anderes Steppenvolk, die Araber, auf das Signal seiner religiösen und nationalen Erweckung, um auf den Steppengeist des Nordens verwandt zu antworten und sich schließlich, im Islam, mit ihm in einer religiösen Einheitlichkeit zu verbinden, die auch zu einer künstlerischen wird. Der Gegensatz von Arier- und Semitentum löst sich damit auf in dem übergeordneten Begriff der Nomadenkunst, die sich in einem Vorstoß von Norden und Süden gemeinschaftlich gegen alle Oasenkunst wendet, gleichgültig ob es das semitische Oasentum der altorientalischen Hochkultur oder das ari- sche Oasentum der griechischen Hochkultur ist. In beiden war darstellende Kunst gezüchtet worden und die wird jetzt in ihrer zwiefachen Form von jener bildlosen Flächenschmuckkunst niedergedrungen. Natürlich nicht ohne daß es zu notgedrungenen Kompromißbildungen kommt, die es so schwer machen, die aus solch heterogenen Voraussetzungen entstehende Welt- sprache dieser spätantiken und frühmittelalterlichen Jahrhunderte auf eine einheitliche Deutungsformel zu bringen. Es ist, um mit uns bekannteren Begriffen zu arbeiten, als ob Stadtkunst und Bauernkunst zusammenkämen und diese Bauernkunst schließlich triumphiere. So sieht Strzygowski die Dinge und man weiß, daß er dabei den Iranismus und Arabismus nicht unter der gleichen Wichtigkeitsperspektive sieht, sondern dem Arabismus schöpferisch nur eine sekundäre Rolle anweist, so daß auch die Ausbildung der islamischen Weltkunst in der Hauptsache zu einer iranischen Leistung gemacht wird.

Wäre es unsere Aufgabe, in dieser Skizze ein Allgemeinbild von den kunst- geschichtlichen Verhältnissen dieser Zeit und ihrer Auswirkung auf die mittelalterliche Kunst des Abendlandes zu geben, so müßten wir jetzt an dieser Stelle stille stehen und in eine Diskussion eintreten über die Theorien, mit denen Strzygowski das Bild dieser Zusammenhänge auf eine ganz neue

Basis gestellt hat. Aber unsere Aufgabe ist ja spezialistisch begrenzt. Sie hat nur das Ziel, den griechischen Faden in all diesen Zusammenhängen, die ihren eigentlichen Schwerpunkt schon weit weg von allem Griechischen haben, im Auge zu behalten. Nicht darum ist es uns zu tun, die Gesamtkonstellation dieser Kunstverhältnisse herauszuarbeiten und etwa aufzuzeigen, wie sich in ihr eine Kontinuität der Entwicklung über alle Blickkreisgrenzen orientalischer oder okzidentaler Art hinaus herausstellt, nein, diese Kontinuität wollen wir nur in einem Fadenzug zu fassen versuchen und das ist eben der Faden, der mit dem griechischen Einschlag in diesem Allerwelts-gewebe noch sichtbar wird. Gewiß ist, daß dies Griechisch-Hellenistische, eingeklemmt nun sozusagen zwischen Iranismus und Semitismus als den eigentlichen künstlerischen Großmächten dieses Zusammenhangs, in einem immer dünneren Wirkungsstreifen verläuft, gewiß ist, daß es bei dieser Neukonstituierung der vorderasiatischen Weltsprache immer weniger Grundklang und immer mehr bloßer Beiklang wird, aber unsere Aufgabe ist es ja eben, auch diesen griechischen Beiklang hörbar zu machen, der jetzt unter dieser ganz neuen Instrumentierung des Kunstausdrucks oft nur ganz leise noch tönt, hier und da sogar fast ganz verlorenzugehen scheint, der aber in dem Maße, wie die Ost- und Westwelten allmählich wieder auseinandergedrängt werden, in der abgedrängten Teilsphäre der Westwelt wieder stärker anschwillt und heimlich wieder zu einem Grundklang wird, der nun aber auf dieser Seite der Weltgeschichte mit einem neuen Gegenklang zu rechnen hat, der nicht mehr Iranismus oder Orientalismus, sondern Romanismus, Latinismus heißt.

*i. b.* 22 Doch davon sei erst später die Rede. Zunächst sei noch einmal ein ganz voller Akkord dieser östlichen Weltsprachbildung angeschlagen, in der hellenistische, iranische und altorientalische Sprachelemente eine untrennbare Verbindung eingegangen sind. Dieser Akkord heißt Mschatta. Ob dieses syrische Wüstenschloß am Rande des Toten Meeres vorislamisch oder, was wahrscheinlicher, frühislamisch ist, ob es gasanidischen oder omajjadischen Fürsten als Winterlager gedient hat, ist eine Frage, deren Diskussion gezeigt hat, wie wir im Raume dieser Weltkunst im Prinzip mit gleichen Kunstverhältnissen rechnen müssen, sei es daß das fünfte, das sechste oder das achte Jahrhundert in Betracht kommt.

Nichts hindert uns, dieses Virtuosenwerk architekturentornamentaler Üppigkeit zunächst einmal in dem lautlichen Zusammenhang zu sehen, für den uns der kleinasiatische Christussarkophag des vierten Jahrhunderts Beispiel war. Das Figürliche, das auch dort schon ganz eingebettet war im malerisch-dekora-

tiven Tonsystem, ist nun allerdings ganz ausgeschieden und, ohne Widerstand zu finden, hat ein wohlorganisiertes Chaos von ornamentalen Formen das Ganze der Fläche überwuchert. Und dennoch kommt es zu einem ganz ähnlichen Zwischenspiel zwischen plastischer Hebung und malerischer Senkung, wie es dort das Verhältnis von Figuren und Architektuornamentik bestimmte. Und auch die Beglückung ist gleich, wenn wir sehen, wie in den Mittelrosetten oder in der zum Zickzack gebrochenen Simaleiste der plastische Ton an- und abschwilt und wie alle Stadien von fast schattenlosem Flachrelief bis zum prunkendsten Tiefendunkeleffekt modulationsreich durchlaufen werden. Hier wie da gleitet das Auge über einen Steinteppich, der mit immateriellem Glanz und immaterieller Tiefe schmeichelt und der eine Musik fürs Auge ist, die über alle Register sinnlich-übersinnlicher Beglückung verfügt. Und in all diesem Tropengarten von Ornamentik, wie ihn nur eine Wüstenphantasie ersinnen kann, feiert nun griechische Rhythmik, griechische Melodik die ewige Nachfeier ihrer Wirkung. Allerdings ganz gemischt mit anderen Elementen und vor allem mit ihnen gebunden durch eine malerische (fast möchte man sagen chromatische) Harmonik, die Orient heißt. Und wieder konstatiert man, wie glücklich und natürlich griechische Rhythmik und Melodik sich von dieser orientalischen Harmonik der Helldunkelmusik tragen läßt. Unerhört ist die Schmiegsamkeit dieser griechischen Formenseele, ob sie am Ganges oder am Toten Meer fremde Formwelten anhaucht. Nicht daß hier Akanthus und andere Elemente der griechischen Ornamentik zum Sprechen kommen, erschöpft das, was hier griechischer Nachklang ist; auch die ornamentalen Fremdelemente wie etwa die Weinranke — mag sie mesopotamischen, syrischen oder baktrischen Ursprungs sein —<sup>1)</sup> stimmen ein in den Geist, der die griechische Pflanzenornamentik zur idealen schuf. Nicht mit Motivenforschung allein ist es hier getan, sondern in welche Lautverbindung sie gebracht wird. Wie kompliziert wäre hier die exakte Formel für die Stilanalyse; sie gliche etwa der, die man für die islamische Ornamentik überhaupt aufgestellt hat: „die semitisierte, d. h. entindividualisierte, auf Helldunkelwirkung reduzierte und selbst schon seit Jahrhunderten durch östliche Elemente bereicherte hellenistische Ornamentik verbindet sich mit der zentralasiatischen, die in der nachalexandrinischen Zeit selbst hellenistischen Einschlag erfahren und merkwürdig treu bewahrt hatte, und mit der indischen zur Ornamentik des Islam.“<sup>2)</sup> Gewiß ist eine solche Formel bewußt unzu-

<sup>1)</sup> Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, S. 700.

<sup>2)</sup> Diez, *Kunst der islamischen Völker*, (Hdb. f. Kw.) S. 5.

länglich, aber es gibt keine zulängliche Formel für das Schillernde dieser Weltsprachbildung. Darum begnügt man sich vielleicht einmal gerne, nur den allgemeinen Sprachklang in geschichtliche Begriffe sich umzudeuten und da wird man vielleicht zu einer gewissen Erkenntnisbefriedigung kommen, wenn man Jonismus und Orientalismus (die ja nie absolute Gegensätze gewesen sind) als eigentliche Klanggrundlage ansieht. Das ist der Resonanzboden, auf dem iranische Sinnbildlichkeit schwingt. Ein Resonanzboden, der den iranischen Eigenausdruck übertönt. Eine Antwort in Moll auf einen Anruf in Dur. Eine Antwort in Südklang auf einen Anruf in Nordsprache. Weiblicher Widerklang von etwas, was im Ursprung männlich ist.

Wie Hellenismus in orientalischem Treibhaus gedeiht, davon gibt ein koptisches Steinrelief des Triester Museums (IV.–V. Jhrh.) eine bezeichnende Vorstellung. Man möchte von einer ägyptischen Spielart der Gandharaplastik sprechen, so sehr drängt sich die formsprachliche Verwandtschaft mit der indischen Metamorphose des Jonismus auf. Wie sogar im Motivischen eine Übereinstimmung der Entlehnung aus hellenistischem Sprachschatz vorliegt,

Abb. 24 hat Le Coq gezeigt<sup>1)</sup>. Hier sei mehr auf das formsprachliche Element gewiesen, wo die Brechung griechischer Rhythmik in einem tropischen bzw. orientalischen Medium zu derselben Ausschweifung führt. Ausschweifung der

Abb. 25 Form und der Gesinnung. Es bedarf nur eines Blickes auf eine der tänzerisch bewegten Frauengestalten, die sich zwischen den Steinbalken der Tore von Sanchi wiegen, um in verblüffendster Weise den Gleichlaut des Formgefühls gewahr zu werden. Da die Wunderwerke von Sanchi vor der systematischen Hellenisierung der indischen Kunst entstanden sind, die uns in der Gandharakunst entgegentritt, lockt wieder die alte Frage, auch in dieser angeblich rein indischen Kunst des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts schon griechische Fernübertragung zu sehen; eine Mutmaßung, für die ja ein Wahrscheinlichkeitsbeweis aus allgemeineschichtlichen Überlegungen heraus unschwer zu führen wäre. „Die griechischen Einflüsse, welche die Kunst der Açokaperiode zeigt, liegen im Geleise einer älteren sehr energischen Beeinflussung durch die Iranier.“<sup>2)</sup> Sollten zwei Werke wie dieses koptische Steinrelief von offensichtlicher (auch motivischer) hellenistischer Ableitung und jenes indische Werk wirklich zu solcher Übereinstimmung des formalen Gedankengangs gekommen sein, ohne daß die Ableitungsvorgeschichte, die in dem einen Fall gültig ist, auch für das andere in Betracht

<sup>1)</sup> Le Coq, Bilderatlas zur Kunstgeschichte Mittelasiens, Fig. 176 u. 176 a.

<sup>2)</sup> Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, S. 183.



29. Greif, Schlangenfürstin entführend  
Relief aus Gandhara



30. Kriegerrelief  
Aachen, Domkanzel





31. Reise nach Bethlehem. Relief von der Maximianskathedra, Ravenna

kommt? Man gäbe dann wenigstens zu, daß ein wirkliches Wunder der Übereinstimmung vorliegt. Und man entschuldige den, der nicht an Wunder zu glauben vermag. Gewiß lassen sich bei allem Gleichlaut auch wesentliche Lautverschiedenheiten konstatieren — man denkt bei dem koptischen Relief an nubischen Hintergrund, erinnert sich an Negerplastik, während bei dem indischen Relief das Hindutum den Hintergrund des Formgefühls abzugeben scheint —, aber das sind nur Nuancen innerhalb einer zwangsläufigen Gleichheit des Brechungsvorgangs, den ein und derselbe Formalismus in verschiedenen gelagerten Sonnentreibhäusern durchmacht.

Nach einer erhaltenen Inschrift soll eine der Torpforten von Sanchi von Elfenbeinschnitzern gestiftet sein. Das leitet zur Elfenbeinplastik über, die ja in diesen Zusammenhängen eine große Rolle spielt. Als Ursprungsland des Materials kommen bezeichnenderweise die beiden Länder in Betracht, die auch stilistisch hier in so große Nähe rückten: Indien und Afrika. Doch scheint das indische Material den größeren Exportradius gehabt zu haben, so daß wir sogar mit der Einfuhr indischen Elfenbeins nach Ägypten zu rechnen haben<sup>1)</sup>. Gemeinsam ist jedenfalls die Vorliebe für dieses Material, das einer bestimmten Formungstendenz so sehr entgegenkommt. Erinnert darf hier schon werden an den gotischen Gleichfall, d. h. an die Rolle der gotischen Elfenbeine. Gewiß hat es auch in der ganzen vorgotischen Epoche Elfenbeinschnitzereien gegeben, aber da hat man nie den Eindruck, als ob der Stil derselben wahlverwandt auf die bestimmten Materialbedingungen und Materialmöglichkeiten einginge, vielmehr scheinen da mehr äußere Traditionsbedingungen für die Wahl des kostbaren und eigenartigen Materials maßgebend gewesen zu sein. Erst in den gotischen Elfenbeinen deckt sich der Geist der Form völlig mit der Seele des gebrauchten Materials. Ein Fingerzeig dafür, wie das Elfenbein, wenn man von einem latinistischen und gräzistischen Formwillen sprechen darf, nur mit dem letzteren wesensverwandt etwas zu tun haben kann.

Das gilt auch für jene ägyptischen Elfenbeine, die ein seltsames Schicksal an die Aachener Domkanzel verschlagen hat<sup>2)</sup>. Sie scheinen alexandrinischen Ursprungs zu sein und sind wieder ein bezeichnendes Beispiel für den Formwandel, den hellenistische Typik in der Treibhausblüte einer orientalischen Spätkultur erfährt. Und gleich sind wieder die indischen Bezüge da, die, wenn

Abb. 26

<sup>1)</sup> Dalton, East Christian Art, S. 203.

<sup>2)</sup> Strygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria. Bulletin de la Société Archéologique d'Alexandrie, No. 5, 1902. Siehe auch den Aufsatz von Borsari im Jahrb. f. asiat. Kunst, Bd. I, 1924, auf den ich nachträglich aufmerksam wurde.

es sich hier wirklich um jugendliche Bakchosgestalten handelt, schon im Thema angeschlagen sind, d. h. unseren Blick nach der Ostrichtung hinlenken, aus der der Bakchoskult in die griechische Westwelt einzog. Wieder rücken diese Spätwerke in erstaunlicher Weise mit indischen Werken zusammen, die ein halbes Jahrtausend früher entstanden sind. Ob man das schöne Pfeilerrelief von Barhut aus der indischen Frühperiode oder den gleichen Typus der feenhaften Halbgöttin in Gandharafassung zum Vergleich heranzieht, man bleibt in dem gleichen formalen und motivischen Gedankengang, an dem auch die Tatsache kaum etwas ändert, daß es sich im indischen Fall um Frauengestalten handelt. Die Formempfindung ist ja auch bei unserem Bakchosrelief weiblich und weichlich und der Orientalismus spricht hier wie in den Tropen mit derselben fleischlichen Unmittelbarkeit, mit derselben indolenten Lässigkeit und Nachgiebigkeit der Bewegung. Und das alles in einem statuarischen Schema, in dem der griechische Ponderationsgedanke diphthonghaft zerdehnt und verweichlicht ist.

Abb. 30 Noch ein anderes der Aachener Kanzelreliefs sei im Zusammenhang mit indischen Werken gezeigt: der stehende Krieger und ein Gandharare Relief, das die an das Ganymedmotiv anklingende Entführung einer Schlangenfürstin durch einen Greifen darstellt. Motivisch haben diese Dinge nichts miteinander zu tun, aber formsprachlich spricht eine Gleichheit des Empfindens, die nicht nur die plastisch geblühte Einzelform, sondern auch das Ganze dieser malerisch dekorativen Formaufweichung umfaßt.

Abb. 31 In diesem Sinne lassen sich auch zeitgleiche buddhistische und christliche Werke in enge Beziehung setzen. Es ist mehr als das die Komposition beherrschende Motiv der schlummernd hingelagerten Figur, was eine der Elfenbeinplatten von der Maximianskathedra in Ravenna mit dem berühmten Vishnurelief von Deogarh in Zusammenhang rückt. Diese äußere Motivenähnlichkeit würde nicht so eindrucksvoll sein, wenn nicht die Gesamthaltung der künstlerischen Handschrift denselben Duktus hätte. Wieder möchte man von einer plastischen Kalligraphie sprechen, die mit weicher Kursive jeder einzelnen Form und der ganzen Komposition den entscheidenden Zug gibt. Und wieder fügt auch sich die Helldunkelbehandlung der Rhythmik dieser malerisch aufgeweichten Plastik, die jedem Daumendruck einer raffinierten Modellierungssinnlichkeit folgt. Wir wissen nicht, in welchem spezifischen Kunstkreise des Ostens diese ravennatischen Elfenbeintafeln des frühen sechsten Jahrhunderts entstanden sind; Antiochia und Alexandria stehen vornehmlich in Frage, doch sieht Strzygowski auch hier, besonders in der Weinrankenornamentik und in sinnbildlicher Richtung, Beziehungen zum irani-



32. Vishnu-Relief vom Tempel zu Deogarh



33. Taufe Christi. Relief von der Maximianskathedra, Ravenna

schen Osten und denkt an einen Weg der Fernwirkungen, der der Herkunft des edlen Materials entspricht, also wirklich seinen Ausgangspunkt da hat, wohin schon die Stilgraphologie weist, nämlich in Indien<sup>1)</sup>). Für uns mögen diese direkten Entstehungs- und Herleitungsfragen offenbleiben, denn uns interessiert hier nur der Zusammenhang dieser Dinge im Rahmen jener Weltsprache, um deren Charakterisierung wir uns bemühen. Und da ist ganz klar, daß bei aller Verwandtschaft des Formgefühls diese christlichen Arbeiten in einem anderen tieferen Ausdrucksregister spielen. Syrischer oder palästinensischer Semitismus ist, der hier nicht nur als ikonographische Instanz im Hintergrund steht, sondern auch dem Stil einen Zusatz von realistischer Schärfe und Eindringlichkeit gibt, der trotz aller Abdämpfung durch griechisch erzeugene Edelrhythmik atmosphärisch überall durchzuspüren ist. Diese mühsam abgedämpfte Spannung und Leidenschaftlichkeit des erzählerischen Miterlebens ist es, die mit ihrem Nachdruck diesen Maximiansreliefs vielfach einen so balladenhaft schweren und dunklen Ton von Verhaltenheit gibt.

Mit diesem Einschub von semitischer Wirklichkeitsschärfe und Erzählungsdrastik müssen wir jetzt in der christlichen Zone der großen spätantiken Weltsprachbildung überall rechnen. Er gehört zum orientalischen Teile dieser Kunst. Denkt man nur an die Form des künstlerischen Orientalismus, die bisher in Frage stand, so fällt es schwer, den Begriff des Orientalismus nach dieser neuen Seite hin zu erweitern. Hier ist eine Begabung, die so wesenhaft an die literarische Sphäre gebunden ist, daß sie mit der Eigensphäre der bildenden Kunst nur mittelbar etwas zu tun hat. Man kann diese illustrative Begabung, für die die bildliche Gestaltung nur Mittel zum Zweck geistiger Vorstellung reproduktionen ist, grundsätzlich gar nicht genug von der Primärform orientalischer Kunst trennen, die Schmuck und Dekoration ist. Praktisch läuft sie allerdings mit ihr zusammen. Aber wie sie hier auftritt, ist sie nicht Kunstform, d. h. erzogen und formal gebündelt im kunstsprachlichen Sinne des Orients und, wie es in der altorientalischen Kunst der Fall war, organisch untergebracht im System der Gesamtkunst, sondern der Zweig einer künstlerischen Vulgärsprache, die, wie gesagt, nur unter dem Druck der geistigen Phantasie steht und, mit der bildnerischen Kunst nur in lockerer Verbindung stehend, als bloße Fixierung von Wirklichkeitseindrücken noch außerhalb aller formalen Schulung ihre Existenz hat. Die Schulung dieses Wildzweiges der künstlerischen Phantasie, der unter dem Druck der religiösen Leiden-

<sup>1)</sup> Strzygowski, Ursprung der christl. Kirchenkunst, S. 128 u. 141.

liegen sowohl in religiöser wie künstlerischer Beziehung im iranischen Osten und im semitischen Süden. Die zentrifugalen Tendenzen, die unter diesen Umständen ihr Recht fordern mußten, sprengen schließlich den Zusammenhang des überspannten byzantinischen Reichenreichs. Die Trennung, die durch die Bildung von christlichen Nationalkirchen schon frühzeitig sich angekündigt hatte, vollendet sich endlich im Islam, der diese ganze Ost- und Südwest in andere Zusammenhänge drängt und damit erst dem Begriff Orient die Färbung des Exotischen, Andersartigen und Entlegenen gibt, wie wir sie aus unserer geschichtlichen Perspektive heute mit dem Begriff verbinden. Byzanz, in vorislamischer Zeit der schöpferischen Übermacht des Orients ausgeliefert, ist nach dieser Abschneidung von seinen eigentlichen Kraftspeichern mehr auf seine abendländische und das heißt griechische Komponente angewiesen. Der Bilderstreit verstärkt diese Rückbesinnung, insofern die Bilderfeindlichkeit des Hofes nur der religiösen Kunst gilt und ihre Unterdrückung einen bewußt herbeigeführten Ausgleich zugunsten der weltlichen Kunst zur Folge hat, der zu einer Art Renaissance der noch nicht im christlichen Sakralsinne umgewandelten griechischen Rückerinnerungen führt. Dieses Aufkommen einer selbständigen Profankunst im antikisierenden Sinne, die sogar in die Kirchen als Ersatz der verbotenen Sakralkunst dringt, bleibt aber mit dem endlichen Sieg der bilderfreundlichen Richtung entwicklungsgeschichtlich im Episodischen hängen. Und nun strömen die Elemente des griechischen Formkults aufs neue in das Bett der christlichen Sakralkunst ein. Zwar bleiben die alten Gegenkräfte auch auf diesem verengten Schauplatz der byzantinischen Kunst noch lebendig. Aristokratische Bildungskunst und demokratische Volkskunst, letztere in erster Linie durch die Mönchskunst vertreten, kämpfen noch lange um den Ausgleich, zumal die vom Islam auch weiterhin geduldeten christlichen Klöster auf dem Boden des verlorenen orientalischen Hinterlandes der letzteren Richtung immer noch wesentliche Kraftzufuhr geben. Der Begriff byzantinische Reichskunst und christliche Ostkunst, einst geradezu ein Einheitsbegriff, hat sich geteilt. Die Bilanz aber des Bilderstreites schließt trotz der Freigabe des Bilderdienstes mit einem Positivum im Sinne der gegnerischen Richtung: die religiöse Kunst wird theologisch streng diszipliniert und systematisiert und darf nur unter dieser Einschränkung weiterexistieren. So in ihren inhaltlichen, formalen und kompositionellen Erfindungen auf eine feste Kanonik eingeschränkt, bleibt ihren schöpferischen Kräften nur ein Ausweg der Betätigung: sich innerhalb dieser Gebundenheit handschriftlich bis aufs äußerste zu vervollkommen. Eine formalartistische In- und Hochzucht aus festgelegten Bedingungen des Stils her-



34. Verkündigung. Relief von der Maximianskathedra, Ravenna





35. Weinwunder zu Canaa  
Relief von der Maximianskathedra, Ravenna

aus ist demgemäß die Antwort der Entwicklung. In dieser Beziehung ist die weitere Entwicklung die Geschichte eines Formalismus. Und dieser Formalismus wird kraft des immensen Wirkungsradius der byzantinischen Kunst nun zu einem Filter, den auch das erwachende künstlerische Selbständigwerden der abendländischen Westwelt passiert. Denn vergessen wir nicht, daß das Byzanz, dem der Islam den Hauptteil des orientalischen Hinterlandes abgefangen hat, westwärts gerichtet ist und mit dem Abendland trotz aller schismatischen Differenzen durch die Einheit des christlichen Glaubens verbunden ist. Erst die Türkeneroberung schaltet Byzanz aus den unmittelbaren abendländischen Zusammenhängen aus, macht es zu einem Stück Orient, zu einem Stück Exotik.

Unsere Aufgabe ist, die Filterwirkung der byzantinischen Kunst, die in nachislamischer Zeit einen gewissen Entorientalisierungsprozeß durchmacht und infolgedessen das griechische Erbe wieder fester in die Hand nimmt — also daß Byzanz zeitweise, so unter den makedonischen Kaisern, fast ein wiederauferstandenes Alexandrien wird und die hellenistischen Überlieferungen in bewußte akademisch-klassizistische Pflege nimmt — ich sage, unsere Aufgabe ist es nun, diese entwicklungsgeschichtlich so wichtige Filterwirkung des byzantinisch vermittelten Gräzismus in den verschiedenen zeitlichen und örtlichen Auswirkungen andeutend zu skizzieren. Zwei große Richtungsakzente sollen die Darstellung regeln. Zunächst soll die Geschichte der abendländischen Westwirkung in ein paar Linien skizziert werden, dann die Geschichte der abendländischen Ostwirkung, die ja, im Gegensatz zur ersteren, in einer offensichtlichen Kontinuität verläuft, weil sie den Vorteil des kirchlichen Zusammenhangs mit dem Byzantinismus behält. Der Begriff „Griechisch-Katholisch“ gibt auch einen künstlerischen Tatbestand wieder, während in der römisch-katholischen Welt die Geschichte des künstlerischen Gräzismus sich naturgemäß nur in gebrochener Linie bewegen kann. Zwischen dieser West- und Ostwelt aber liegt Italien, die eigentliche Krisenstelle der Entwicklung, wo die Auseinandersetzung zwischen Gräzismus und Latinismus sich am schärfsten zuspitzt. Florenz und Rom kämpfen gegen Siena, Venedig, Süditalien, Sizilien und Kreta. Der Sieg des Latinismus aber macht hier dem Gräzismus kein Ende. Sein Nachspiel ist der sienesisische Einfluß in der ganzen europäischen Trecentokunst, ist der venezianisch-kretische Einfluß in der ganzen Ostkunst.

Die Frage nach der Filterwirkung des Gräzismus zum Westen hin wird sich zunächst an die französische Kunst richten müssen. Das Problem wird sich hier zuspitzen zu der Frage, ob der französische Formcharakter — wenn

es einen solchen als heimliche Konstante innerhalb aller geschichtsbedingten Variablen gibt — wesentlich mehr mit dem von Griechenland oder dem von Rom repräsentierten Formcharakter zu tun hat. Die vorurteillose Beantwortung dieser Frage hat mit einem festgewurzelten Vorurteil zu kämpfen, nämlich mit der heutigen offiziellen Ideologie des französischen Selbstbewußtseins, das sich einseitig nach der lateinisch-romanischen Seite hin festgelegt hat. Frankreich will eine lateinische Nation sein. Ja, sogar von einer lateinischen Rasse wird in diesem Zusammenhang gesprochen, obwohl es sich im besten Falle nur um eine lateinische Zivilisation handeln kann. Gegenstimmen zugunsten einer stärkeren Wesensverwandtschaft mit Hellas haben allerdings auch in der französischen Diskussion über diese Frage nie gefehlt und gerade neuerdings bei Männern wie Péguy, Moréas und Maurras gewichtige Verstärkung gefunden<sup>1)</sup>.

Natürlich gibt es kein exaktes Verfahren, einem nationalen Kunstwillen, wie er uns hier als heimliche Konstanz vorschwebt, auf die Spur zu kommen. Handelt es sich doch mehr um eine Idee als um eine Erfahrung, mehr um ein Vorstellungspostulat als um eine empirisch unzweideutig gegebene Tatsächlichkeit. Gibt man aber einmal dieser Idee als Arbeitshypothese nach und sucht sie an der geschichtlichen Erfahrung zu überprüfen, so ist der nächste Weg der, zu fragen: wo hat die betreffende Nation die Höchstmöglichkeiten ihrer schöpferischen Betätigung gefunden und wo hat sie, was immer die Folgerung des ersteren ist, die größte übernationale Wirkung ausgeübt? Hat man sich über die Entwicklungstendenzen, die da in Betracht kommen, geeinigt, so darf man vertrauen, in diesen Entwicklungstendenzen der Möglichkeit, den nationalen Formwillen zu fassen, am nächsten zu sein. Es ist anzunehmen, daß er da am ehesten in Reinkultur zu uns spricht. Steht man unter dem Einfluß der offiziellen französischen Ideologie, so sollte man erwarten, die eigentliche französische Glücksstunde der Entwicklung in der Renaissance vor sich zu haben, d. h. da, wo Frankreich am unmittelbarsten auf den Schwesteranruf des ihm angeblich allein verwandten Rom antwortet. Ist dem nun so? Denken wir wirklich, wenn das Stichwort französische Kunst fällt, vornehmlich an die französische Kunst in ihrer Renaissanceform? Repräsentiert sie, die französische Renaissancekunst, für unser geschichtliches Bewußtsein wirklich in erster Linie französisches Kunstwesen? Zeigt sie wirklich die Stunde an, wo die Erfüllung des nationalen Formwillens gleichzeitig ein Höchstmaß von übernationaler Weltwirkung festlegte? Gewiß kann man sehr

<sup>1)</sup> E. R. Curtius, Maurice Barrès, S. 164.

hoch von der französischen Renaissance denken und ihr trotz ihres abgeleiteten Charakters einen so hohen Grad nationaler Selbständigkeit zubilligen, daß die Tatsache der Ableitung dahinter als sekundär zurücktritt — wobei übrigens zu erörtern wäre, ob das, was diese nationale Selbständigkeit herbeiführt, nicht gerade ein durchaus unrömisches, unlateinisches Formelement ist, ja vielleicht gerade etwas, was mit unserem gräzistischen Gegenbegriff des Lateinischen zu tun hat — ich sage, man kann voller Bewunderung für die französische Renaissancekunst sein, aber wird man wirklich behaupten, daß der Genius der französischen Nation sich in ihr am reinsten ausgesprochen habe und daß die Weltwirkung der französischen Kunst mit ihr ihre größte Intensität erreicht habe? Nein, es drängt sich jedem Geschichtsbetrachtenden auf, daß es andere Entwicklungsepochen Frankreichs gewesen sind, mit denen es sich in die Lebens- und Kunstgeschichte Europas am stärksten eingezeichnet hat. Französische Gotik, französisches Dix-huitième und französischer Impressionismus der Neuzeit: das sind etwa die kunstgeschichtlichen Komplexe, die sich wohl zuerst in unserem geschichtlichen Bewußtsein melden, wenn von eigentlicher französischer Kunst und ihrer Weltgültigkeit die Rede ist. Und man prüfe, wie weit diese repräsentativen Epochen französischer Kunsthegemonie sich mit der Vorstellung von einem lateinischen Grundklang in der französischen Formempfindung vertragen. Man prüfe, wie weit es Antiqua ist, die der französische Formwille in diesen Stunden seiner höchsten Chancen geschrieben hat. Die Antwort wird an mancher überkommenen Vorstellung irre machen.

Jene offizielle französische Ideologie, die sich ganz der lateinischen Seite des französischen Wesens verschrieben hat, hat ihren geschichtlichen Ausgangspunkt in der römischen Eroberung Galliens. Mit ihr fängt sozusagen die offizielle Geschichte Frankreichs an und wieder spürt man, wie die bestimmten Zeitumstände der geschichtlichen Bewußtwerdung das Blickfeld der historischen Optik einseitig begrenzen. Ehe Gallien politisch eine Provinz Roms war, war es schon Jahrhunderte lang in seinen Südteilen handelsgeschichtlich und damit auch kulturell eine Provinz Griechenlands gewesen. Dieses Vorstadium aber existiert für die lateinisch-humanistisch erzogene Geschichtsschreibung nicht. Sie hält sich sozusagen nur an das Körperlich-Faßbare der Geschichte und das drängt sich nur in den handgreiflichen Tatsachen der politischen Machtgeschichte auf. Handelsgeschichtliche Tatsachen mit ihren atmosphärischen kulturellen Nebenwirkungen sind für sie keine offiziellen Tatsachen der Geschichte. Die *pénétration pacifique* von Kulturelementen, die mit solchen handelsgeschichtlich fundierten Zusammenhängen gegeben ist,

kommt für sie nicht in Betracht. Sie rechnet auch kulturgeschichtlich nur mit der *pénétration militaire*. Da fast aller griechischer Einfluß von friedlicher Durchdringung auf dem Wege von Handelskoloniegründungen ausgegangen ist, hat ihn die offizielle Geschichtsschreibung nicht gebucht. Und das hat gerade im französischen Falle zu einer großen Einseitigkeit der Geschichtsbildwerdung geführt. Oder hat in diesem Geschichtsbild die Tatsache wirklich ein lebendiges Leben, daß die keltische Völkermasse, der doch die Gallier angehören, in der ganzen langen Kulturperiode, die vor der gewaltsamen Romanisierung liegt und die wir unter gewissen Vorbehalten mit der sogenannten La-Tène-Kultur gleichsetzen dürfen, in ständiger und engster Verbindung mit der griechischen Welt gestanden hat und sich in ihrem ganzen Verbreitungsgebiet der griechischen Schrift bedient hat? Nein, jeder fühlt, daß die Vorstellung von dieser griechischen *pénétration pacifique* auf geheime und schwerüberwindliche Widerstände stößt, wenn sie in unser anerzogenes Geschichtsbild eindringen will. Da ist alles festgelegt auf die Antithese von einem sozusagen geschichtslosen barbarischen Vorstadium Galliens und seiner Zivilisierung durch die Römer. Daß unter dieser römischen Zivilisationsschicht eine griechische liegt, will, weil da keine machtpolitischen Tatsachen die Erinnerung stützen, nicht zur lebendigen Vorstellung werden. Blau dämmert höchstens am äußersten Rande des römisch begrenzten Geschichtsbildes die Erinnerung daran auf, daß Marseille eine alte griechische — und zwar jonisch-griechische — Pflanzstadt aus dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert war. Aber andere Tatsachen wie die, daß auch die Christianisierung Galliens auf griechischen Einflußwegen vor sich ging, daß die erste christliche Kirche in Gallien im zweiten Jahrhundert in dem griechisch gefärbten Kulturmilieu von Lyon gegründet wurde, daß noch im dritten Jahrhundert nach der Meinung maßgebender Forscher das Griechische im höheren Maße in Südgallien die Sprache der Gebildeten war als das Lateinische, daß die gallische Liturgie bis in die karolingische Zeit hinein noch deutliche Spuren der griechischen Tradition zeigt: diese und andere Tatsachen haben es schwer, in unserer Vorstellung geschichtliches Leben zu gewinnen. Schuld daran ist allerdings auch ein anderer Erziehungsfehler, den der Humanismus unserer geschichtlichen Optik mit auf den Weg gegeben hat, nämlich die Neigung, sich unter dem Begriff Griechen nur klassische Griechen vorzustellen. Eine Zensur der gymnasialen Ehrfurcht hindert uns sozusagen daran, den Begriff Griechen in eine Sphäre übergehen zu lassen, die sich hier und da mit dem berührt, was wir heute unter Levantinern verstehen. Man kann sich zur Korrektur seines Geschichtsbildes gar nicht oft genug daran erinnern,



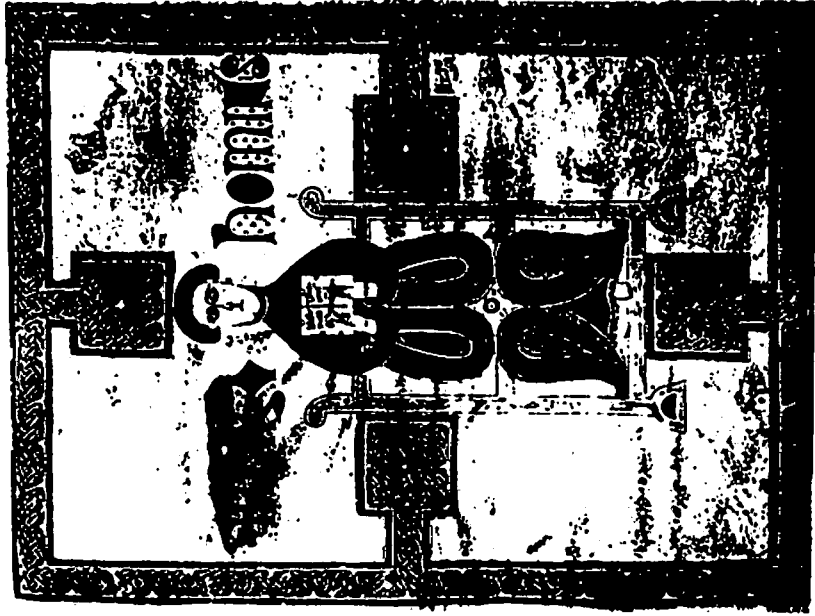
36. Isisrelief  
Aachen, Domkanzel



37. Erzengel Michael (Elfenbein-Diptychon)  
London, Britisches Museum



38. Steindenkmal aus St. Goar  
Nach Ahgfuß im Provinzial-Museum, Bonn



39. Evangelist Johannes. Irische Miniatur  
Paris, Nationalbibliothek

daß das Volk, das wir nur im Zusammenhang mit Homer, Phidias und Plato sehen, doch nicht zuletzt auch ein hochbegabtes Handelsvolk gewesen ist. Vor allem muß mit einer solchen Levantisierung des Griechentums in den hellenistischen und spätantiken Zusammenhängen gerechnet werden, die wir hier im Auge haben. Da darf man sich nicht scheuen, z. B. den Grenzstrich zwischen Griechen und Syrern fast ganz zu verwischen. Sie sind aufgegangen in einer hellenisierten Gesamtmasse und gerade diese griechisch-semitische Union spielt in der Geschichte jener kulturellen *pénétration pacifique*, der auch der Christianisierungsprozeß beizurechnen ist, eine Rolle, die manchen weltgeschichtlichen Verlauf uns erst erklärbar macht.

Also wenn wir die Geschichte Frankreichs wirklich mit der Geschichte seiner sogenannten Zivilisierung gleichsetzen, so muß von der Tatsache ausgegangen werden, daß erstens der gallo-römischen Zivilisation eine gräko-keltische vorgegangen ist und daß zweitens die Nachwirkungen der letzteren sich weit und stark noch in die Periode erstrecken, die offiziell nur als gallo-römisch gilt. Maßgebend ist wieder die unvergleichlich größere Schmiegsamkeit, die das Griechische in Anpassung an barbarische Fremdformen der Kultur vor dem Lateinischen voraus hat. Gräzisierung bedeutet immer Assimilierung, während Latinisierung da, wo nicht ganz günstige Bedingungen der Anpassung vorliegen, immer leicht zur Vergewaltigung, zur Aufoktroierung einer Formmaske führt.

Das Problem der gräko-keltischen Kunst kann hier nur gestreift werden. Es genügt die Feststellung, daß alle Stadien der griechischen Entwicklung vom mykenischen bis zum hellenistischen Zeitalter sich in ihr widerspiegeln. Ein Blick auf keltische Münzbilder gibt nur einen Akkord dieses halbjahrtausendlangen Beziehungsspiels. Wer die keltische Kunst aus ihrem späteren Blütestadium, nämlich der irischen Buchmalerei, kennt, ist versucht, in diesen Münzbildern auf griechischer Grundlage schon dieselbe kalligraphische Schnörkelmanier am Werk zu sehen, die später dort zu so virtuoser Systematisierung gebracht wird. Eine Freude am vegetabil weichen und labilen Rhythmus herrscht da, die in der griechischen Formensprache genug formale Anregungen finden konnte, um sich im Sinne keltischen Eigenwillens zu entwickeln. Jedenfalls handelt es sich um handschriftliche Neigungen, für die die Lateinsprache der Kunst keine Anknüpfungsmöglichkeiten geboten hätte. Mit Recht hat man in der keltischen Ornamentik ein Grundmotiv festgestellt, das gleichsam ein Paradigma dieser handschriftlichen Gesinnung ist. Es ist ein fischblasenartiges Schnörkelmuster, das das Endprodukt einer sehr komplizierten Vorgeschichte ist, die teils aus der neolithischen Spiralornamentik,

*Abb. 45*



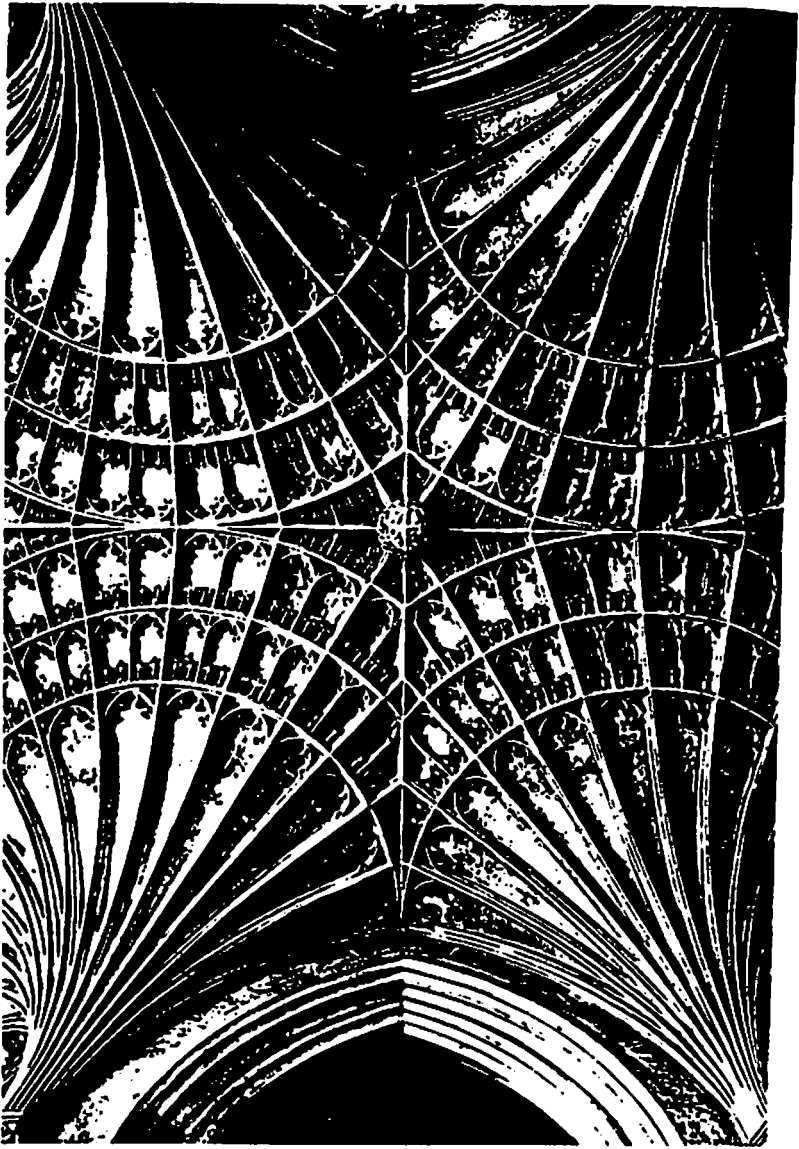
teils aus der griechischen Pflanzenornamentik erwachsen ist. Das Steinden-

Abb. 38 mal von St. Goar mag von diesem keltischen Lieblingsmotiv eine Vorstellung geben. Dieses Motiv hat nun eine weitere Geschichte seines Nachlebens, die kunstgeschichtlich viel zu wenig beachtete Perspektiven eröffnet. Es führt nämlich in direkter Linie zu den sog. scroll's der irischen Buchmalerei, diesen

Abb. 39 trompetenartigen Schnörkelbildungen, die, wie das Beispiel des Londoner Johannes zeigt, dort gleichsam das Leitmotiv für den ganzen ornamentalen Aufbau hergeben, in den das Figürliche hineingebannt ist. Man wäre angesichts dieses immer wiederholten Motivs versucht, von einem style flamboyant der irisch-keltischen Ornamentik zu sprechen, und in der Tat, der Stil, mit dem wir diese Bezeichnung offiziell verknüpfen, nämlich der spätgotische Stil, ist in seinem Maßwerk und in seinen sonstigen Bildungen wieder ganz von diesem fischblasenähnlichen Motiv beherrscht. Handschriftlich bleiben wir also sozusagen in derselben Sphäre des Ausdrucks, wenn wir das St. Goarer Steindenkmal aus der La-Tène-Zeit, eine irische Miniatur des karolingischen

Abb. 40 Zeitalters und eine englische Gewölbekonfiguration der Spätgotik betrachten. Man kann sich schwer der Versuchung erwehren, diese auffällige Konstanz eines handschriftlichen Duktus eben auf die Konstanz des Keltischen in den angedeuteten geschichtlichen Zusammenhängen zu deuten. Die Geschichte des Keltischen hört ja nicht in dem Augenblick auf, wo es seine geschichtliche Evidenz verliert; sie wird vielmehr erst da lockend, wo sie zur Geschichte einer Immanenz wird, und diese Geschichte des immanenten Keltentums spielt ja schließlich bis in unsere Tage hinein. Lehnt man trotzdem das Rechnen mit diesem unbekanntem X für die späteren Zusammenhänge ab und verhält man sich schon bei der so berechtigten Fragestellung nach dem keltischen Element in der Gotik prinzipiell ablehnend, so kommt man doch um die wissenschaftlich einwandfrei festgestellte Tatsache nicht herum, daß da, wo das Keltentum uns noch in historischer Evidenz entgegentritt, nämlich im Keltentum der La-Tène-Zeit und in jenem Keltentum des karolingischen Irland, das sich dort auf einer Zufluchtsstätte außerhalb aller romanisierten Festlandwelt rein erhalten hatte, ein ornamentaler Duktus eine große Rolle spielt, der mit Sicherheit aus der griechischen Palmette bzw. Ranke abgeleitet werden kann<sup>1)</sup>. Damit ist immerhin ein rhythmisches Verwandtschaftsverhältnis zwischen griechischer und keltischer Formphantasie festgestellt, das, wenn es auch nur partiell begrenzt ist, für unsere Fragestellung von großer Wichtigkeit ist. Gewiß hat das Ganze des Keltischen mit dem Grie-

<sup>1)</sup> Scheltzema, *Altnordische Kunst*, S. 149.



40. Englische Gewölbedecke. Peterborough



42. Figurenfragment aus Orange



41. Grabstein des Marcus Caelius. Bonn, Provinzialmuseum

chischen nichts zu tun; es kommt nur darauf an, ob stellenweise Verbindungs- und Anknüpfungsmöglichkeiten vorliegen.

Die Vorstellung, daß nun mit der römischen Eroberung das ganze künstlerische Leben in eine einseitig römische Richtung gedrängt worden wäre, bedarf sehr der Korrektur. Gewiß wird jetzt in römischer Kulturzucht aus dem willkürlichen und unregelmäßigen Antikisieren ein offiziell organisiertes Antikisieren; gewiß bringt Rom den ganzen Apparat seiner repräsentativen und monumentalen Typik des künstlerischen Ausdrucks mit und macht ihn in dieser reich aufblühenden Provinz zum konventionellen Gesetz, aber heißt das, daß Griechisches nun ganz den gallischen Blicken entwindet? Das wäre doch nur dann eine historische Möglichkeit gewesen, wenn dem die kulturellen Bedingungen diktierenden Kolonisator und Zivilisator selbst Griechisches ganz aus dem Blickfeld entzogen wäre. Nein, die provinzialrömische Kunst dieser Zeit kann keine andere sein als die kapitalrömische dieser Zeit und das heißt eine Kunst, die teils reiner Hellenismus des Imports, teils römisch modifizierter Hellenismus der eignen Verarbeitung ist. So ordnet sich auch die gallo-römische Kunst in die Gesamtgeschichte des Hellenismus ein. Neben dem Weg, der über die Alpen nach Rom führte, bleibt immer noch der andere Weg lebendig, der über die See in die Herzgebiete der hellenistischen Welt führt. Daß in diesem Gallien der Römerzeit, dessen geistige und materielle Kultur in ihrem Aufschwung bald über alles provinzielle Maß hinausging und das demzufolge zu einem künstlerischen Absatzmarkt erster Ordnung wurde, auch griechische Künstler in Menge tätig waren, ist zudem urkundlich vielfach bezeugt. Aber es wäre auch ohne solche Bezeugung selbstverständlich für den, der die kulturellen und künstlerischen Weltverhältnisse der damaligen Zeit kennt. Auch wäre aus dem Bestand der erhaltenen gallo-römischen Plastik unschwer zu beweisen, wie neben einer lokalrömischen Importrichtung und neben einer offiziellen Staats- und Soldatenkunst, die naturgemäß auch in erster Linie auf die römische Schablone eingeht, eine freie zweckungebundene Luxusrichtung einhergeht, die immer noch, ebenso wie in Rom selbst, unter dem Zeichen der künstlerischen Hegemonie von Hellas bzw. des reinen Hellenismus steht. Man braucht nur ein Abb. 41  
Beispiel der repräsentativen Soldatenkunst wie den Grabstein des Marcus Cälius neben eine in Orange gefundene Statue schönsten griechischen Ge- Abb. 4  
präges zu stellen, um zu erkennen, wie doppelgesichtig diese kelto-römische Kunst ist. Dort, wo es sich um Machtethos handelt, schreibt sie imposante römische Antiqua, hier, wo sie zweckentbunden ist, schwelgt sie in aller Weichheit griechischer Kursive. Wie dieser kursive Edelrhythmus griechi-

scher Flüssigkeit eines Tages in nationales Französisch übersetzt werden sollte, mag hier schon durch die Gegenüberstellung des Mainzer Reliefs der gefangenen Germanin mit einer betenden Judith von Chartres angedeutet werden. Es ist griechisch-französische Wahlverwandschaft der künstlerischen Sinnlichkeit, die hier die Brücke über ein Jahrtausend schlägt.

Abb. 43

Abb. 44

Zur römischen Zeit also stehen sich auch in Gallien wie überall lateinische Antiqua und griechische Kursive unvermittelt gegenüber. Beide aber sind hier nicht Natursprache, sondern Bildungssprache. Die Stunde der keltischen Selbständigkeit war noch nicht gekommen. Am wenigsten solchen künstlerischen Gattungen gegenüber, die wie Steinplastik an sich als Fremdkonventionen importiert worden waren und die im heimischen Kunstempfinden gar keinen Widerhall finden konnten. Für Nordvölker bleibt Plastik immer Fremdlaut aus dem Süden. Vermischung von Naturlaut und Fremdlaut war nur da möglich, wo die Fremdtradition auf eine Eigentradiation stieß. Und das war im keltischen Falle nur im flächengebundenen Schmuckhandwerk und in der Verzierungskunst möglich. So wird erst die irische Handschriftenmalerei bei allem abgeleiteten Charakter ein Selbstständigkeitsprodukt des keltischen Geistes.

Nichts ist überhaupt falscher, als in diesen Zeiten die drei Kunstgattungen Architektur, Plastik und Malerei in eine Linie des Betrachtungszusammenhangs zu setzen. Etwa von romanischer Architektur, romanischer Plastik und romanischer Malerei als einer unbedingten Einheit zu sprechen. Nein, diese Einheit ist sehr bedingt und zwar bedingt durch die besonderen Entwicklungsbedingungen, unter denen jede dieser Gattungen steht. Romanische Architektur konnte sich z. B. nicht anders als auf provinzialrömischer Grundlage entwickeln. Einmal weil das Bedürfnis nach Steinarchitektur großen Stils erst durch die Eroberer geweckt worden war und als eine Sonderklasse künstlerischer Betätigung immer mit der Tradition der Lehrer verknüpft blieb, zum andern weil die Einwirkung fremder Vorbilder hier naturgemäß nur sehr beschränkt in Frage kommen konnte. Ganz anders Kleinplastik und Malerei, die in ihrer Vorbilderwahl sozusagen unbeschränkt waren, weil da aus aller Welt bewegliches Vorbildmaterial in den Kirchenschätzen und Schreibstuben zusammenströmte. Trotz dieser ganz verschiedenen Anregungsbedingungen faßt man die verschiedenen Gattungen unter ein und denselben romanischen Stilbegriff zusammen, der nur für die Architektur eine verhältnismäßige Gültigkeit hat. Man tut so, als ob der Stil, den der Elfenbeinschnitzer und Miniator aus mehr oder weniger verschüttetem eigenen Formbewußtsein und aus dem Verarbeiten eines zufällig eingeströmten



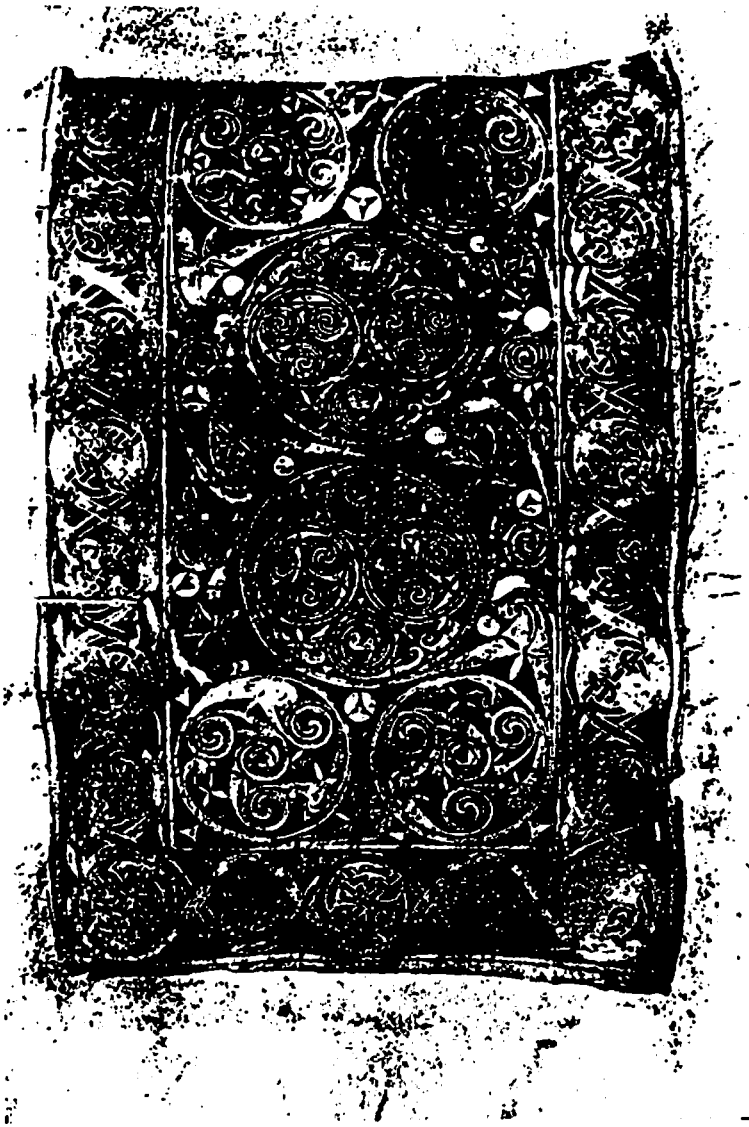
43. Gefangene Germanin  
Mainz, Altertumsmuseum



44. Betende Judith  
Chartres, Kathedrale



45. Graecokeltische Münzbilder. Münzsammlung, München



46. Durrrow-Evangeliar. Dublin, Trinity College

Vorbildermaterials aus dem weitesten Umkreis der christlichen Ost- und Westwelt halb eklektizistisch halb eigenwillig zusammengebraut hatte, derselbe sein müsse, wie der Stil, zu dem der Architekt unter sehr begrenzten und an die technische Lehre gebundenen Anregungsmöglichkeiten ohne Rücklehnung an eine eigene Tradition gezwungen war. Nennt Miniaturen romanisch, die stilistische Umformung und Bearbeitung byzantinischer oder syrischer oder koptischer Vorlagen sind. Selbst für die gotische Zeit führt die Übertragung des Architekturbegriffs auf die anderen Kunstgattungen zu den unmöglichsten Widersprüchen der stilistischen Analyse. Gewiß gibt es eine Zeiteinheit des stilistischen Wollens, die sich trotz aller Brechungerscheinungen an der Verschiedenheit der Gattungstraditionen durchsetzt, aber sie liegt nicht an der Oberfläche, an der wir sie mit den bekannten generalisierenden Stilbezeichnungen zu rubrizieren gewohnt sind. Auch da sind wir Humanisten gewesen und haben die Entwicklung der typischen Südgattungen der Kunst, Steinarhitektur und statuarische Großplastik, zu maßgebenden Entwicklungsnormen für die Gesamtkunst gemacht. Die Verwirrung, die dadurch in unseren kunsthistorischen Vorstellungen heraufbeschworen ist, könnte nur geheilt werden, wenn man einmal eine Zeitlang Kunstgeschichte ohne die Bindung an diese überlieferten aber in ihrer geschichtlichen Entstehung so fragwürdigen Generalisierungsbegriffe schriebe. Sie sind jedenfalls bisher mehr Hemmungsfaktor denn Hilfsmittel der Erkenntnis gewesen. —

Über das glänzende Schauspiel der gallo-römischen Plastik senkt sich bald der Vorhang, nachdem seine machtpolitischen Voraussetzungen mit dem Zusammenbruch der Römerherrschaft beseitigt sind. Diese Kunst einer Kulturorganisation und eines Kulturdiktats hatte nicht vermocht, Erdwurzeln ins gallische Erdreich zu senken. Christianisierung und Germanisierung entziehen ihr den letzten Boden. In beiden war ein innerer Widerstand lebendig gegen diese im Treibhaus der Mittelmeerkultur hochgezüchtete Fremdkunst. Ein Widerspruch, der erst langsam überwunden werden konnte, nachdem statt der unvermittelten Aufoktroyierung ein allmählicher und umständlicher Vermittlungsprozeß eintrat, der unter vielen Wechselfällen und auf manchen Umwegen zu einer organischen Entspannung jener polaren Gegensätzlichkeit von muttersprachlichem und bildungs- bzw. fremdsprachlichem Empfinden führte, die zu römischer Zeit keine produktive Verschmelzung aufkommen ließ, sondern nur Nachahmung ermöglichte.

Es geht nicht an, das rasche Verlöschen der gallo-römischen Kunstzucht nur der Germanisierung zuzuschreiben. Hätte diese Kunst im Keltischen wirk-



lich Sprachboden gefunden, so hätte bei der Rassen- und Schicksalsverwandtschaft von Kelten und Germanen eine Fortführung der Tradition, wie sie z. B. in sprachlicher Beziehung sich bald einstellt, auch auf diesem kunstsprachlichen Gebiete sich bald vollziehen müssen. Nein, diese Kunsttradition fällt von der keltischen Oberfläche wie Firnis ab, nachdem sie nicht mehr von machtpolitischen Tatsachen gestützt wird, und die Kunst, in der sich Kelten und Germanen nun begegnen, sieht ganz anders aus. Es ist die große Nord- und Nomadenkunst, die nun mit den Stürmen der Völkerwanderung alle diejenigen Völkerschaften Europas eint, die das Schwergewicht ihres Schicksals da haben, wo der Gegenpol zu jener Treibhauszucht des mittelmeeerischen Südens liegt. Wir wissen, daß es nicht Germanenkunst ist, die nun überall hingetragen wird, wo Germanenstämme ihre Reiche gründen, nein, es ist namenlose Steppenkunst, die die wandernden Germanen auf dem Wege wahlverwandter Adaption zu der ihren gemacht hatten. Aber die Stelle, wo diese Steppenkunst sich zu ihrer weltbeherrschenden Rolle geformt hatte, lag doch da, wo sie sich an Treibhauskunst entzündet hatte, lag da, wo Nordwelt und Südwelt, Europa und Asien am intensivsten zusammengekommen waren, nämlich am Nordrand der griechischen Welt, da, wo die griechische Welt ins Russische und Asiatische vorgestoßen war. Da, wo am Schwarzen und Kaspischen Meer die skytische und sarmatische Welt mit ihren iranischen Zusammenhängen von griechischen Pflanzstädten umsäumt war, hatte sich der Schmelztiegel gebildet, in dem durch griechische Vermittlung die Barbarenwelt des kimärischen Nordens die Technik der orientalischen Prunkkünste erlernte und nun aus heimischen, griechischen und altorientalischen Elementen ein in seiner Systematik originales Kunsthandwerk ausprägte, das als Völkerwanderungskunst nun so entscheidend in die europäische Kunstgeschichte eingreifen sollte. Wenn die germanischen Stämme diese Kunst nun nach Gallien tragen, wird damit zwar die Kontinuität der gallo-römischen Tradition unterbrochen, aber man darf nicht vergessen, daß vor dieser gallo-römischen Tradition eine gräko-keltische Tradition bestanden hatte und daß diese gräko-keltische Tradition innere Entstehungsverwandtschaft gehabt hatte mit dieser gräko-skytischen Tradition, die nun als Völkerwanderungskunst die lateinische Firmiskultur Galliens verdrängte. Letztere stellt sich also für den, der sich seine kunstgeschichtlichen Vorstellungen nicht nach machtpolitischen Gesichtspunkten bildet, fast als ein entwicklungsgeschichtlich sekundäres Intermezzo dar gegenüber dem entwicklungsgeschichtlich bedeutungsvolleren Vorgang, daß die Geschichte einer vorangegangenen griechisch-barbarischen Mischkunst, die nur oberflächlich

durch die römische Herrschaft unterbrochen worden war, sich nun fortsetzt in der Geschichte einer neuen griechisch-barbarischen Mischkunst, die nur eine Variante der ersteren war. Man darf wirklich fragen, ob es kunsthistorisch nicht wichtiger war, daß nun Massilia und Panticapäum sich auf gallischem Boden in einer verwandten Mischkunst begegnen, als daß Rom einige Jahrhunderte lang auf gallischem Boden ein glänzendes, aber unvermitteltes und darum auch entwicklungsgeschichtlich unfruchtbares Gastspiel gegeben hatte. Der Geist, der in der griechischen Handelskolonie am Pontus Euxinus sich mit skytischem Barbarismus auseinandergesetzt hatte, und der Geist, der an den äußersten Westgestaden des Mittelmeers sich mit dem keltischen Barbarismus auseinandergesetzt hatte, mußten sich jedenfalls in mancher Richtung treffen. Beides Produkte der Assimilation und darum entwicklungsgeschichtlich beweglicher, lebendiger und zäher als das Produkt der Diktatur, das in der römischen Militärkolonie mit dem Diktator verschwand.

Es ist hier nicht Gelegenheit, auf diese Dinge näher einzugehen; nur das sollte angedeutet werden, daß die Antike, die in ihrer römisch direkten Form mit der Germanisierung Galliens ausgelöscht wird, durch diese Germanisierung auf Umwegen wieder eingeführt wird, dieses Mal aber in griechischer und indirekter, d. h. barbarisch schon assimilierter Form. Offiziell ist die Antike gleichsam tot, inoffiziell spielt sie in tausend Mischformen hinein. Und offizielle Antike heißt in diesen Zusammenhängen immer römische Antike, inoffizielle Antike aber heißt griechische Antike. Und es ist der ganze Grundgedanke dieser Ausführungen, daß die Wirkungsgeschichte dieser inoffiziellen Antike wichtiger ist als die der offiziellen Antike.

Es kann hier nicht der ganze Entwicklungsgang der französischen Kunst verfolgt werden. Nur auf Akzentsetzungen kommt es hier an. Und aus Gründen, die schon ausgesprochen wurden, müssen da die Akzente ganz anders gesetzt werden, je nachdem es sich um Architektur oder um bildende Kunst handelt. Wie wichtig ist der Einfluß der irischen Kunst auf die französische Karolingerkunst, wie wichtig der Dauereinfluß der ostchristlichen hellenistisch-orientalischen Mönchskunst durch das ganze Mittelalter hindurch, wie wichtig schließlich der spätere byzantinische Einfluß in immer erneuten Anstößen: vergeblich suchen wir dazu in der Architekturentwicklung Analogien. Und ob es sich um irischen, ostchristlichen oder byzantinischen Einfluß handelt — und vielleicht muß auch iranischer Einfluß in die Rechnung der mittelalterlichen Kunst eingesetzt werden — all diese Einflußkomplexe haben einen motivischen und formalen Einschlag an griechischen Traditions-

elementen, der der Architektur fehlt und der deshalb in der von der Architektur abgezogenen (und zwar auf Grund von sprachgeschichtlichen Analogien abgezogenen) Gesamtstilbezeichnung Romanik völlig unterschlagen wird. Man kann die Geschichte der vorgotischen Architektur zur Not als die Geschichte eines germanisierten Romanismus lesen — auch das übrigens mit vielen Einschränkungen, die in dem Maße wachsen, wie wir Strzygowski Glauben schenken, — die Geschichte der bildenden Kunst aber ist die Geschichte ganz anderer Zusammenhänge, in denen der Romanismus kaum zur Geltung kommt, wohl aber neben vielen anderen der Gräzismus in seinen verschiedenen und mannigfaltigen Assimilationsformen.

Abb. 46 Wie die keltische Kunst mit Gräzismen durchsetzt ist und wie sich zwischen ihrer kalligraphischen Geschmacksrichtung und dem labilen Handschriftsduktus der griechischen Formsinnlichkeit partiell eine prästabilisierte Konvergenz ergeben hatte, wurde schon angedeutet. Und es mag hinzugefügt werden, daß auch ganz allgemein im Schicksal des irisch-keltischen Einflusses und im Schicksal des griechischen Einflusses manche Ähnlichkeiten liegen. Beide spielen eine Rolle als Kulturträger ohne jeden machtpolitischen Hintergrund, sind nur als Bildungsmächte wirksam, auf nichts anderes gestützt als auf die Überlegenheit ihrer Bildung. Und diese Überlegenheit ist vor allen Dingen eine Überlegenheit der formalen Bildung, die in beiden Fällen leicht ans Virtuosenhafte streift. So haben sie beide eine Aufgabe zu erfüllen gehabt als höchste Geschmacksinstanzen der künstlerischen Erziehung. Diese Kennzeichnung der Iren sozusagen als der *graeculi* des Nordens bekommt einen weiteren Beiklang, wenn man sich erinnert, daß die Iren auf dem Festland tatsächlich zu Lehrern des Griechischen wurden, das sie, auf ihrer Insel geschützt gegen den Römer- und Barbarenwall, aus alten Zusammenhängen des Seewegs treu bewahrt hatten. Immer fühlt man, daß eine griechisch-keltische Kultursphäre im frühen Mittelalter besteht, die sich von der romanisch-germanischen als etwas Besonderes abhebt. Und der Durchdringungsprozeß dieser beiden Sphären muß wohl viel mehr in die frühmittelalterliche Kunstrechnung eingesetzt werden als es bisher geschieht. Denn man tut wohl den Germanen kein Unrecht, wenn man sagt, daß ihre künstlerisch-produktiven Möglichkeiten nicht im Formalen lagen und daß sie, wenn es sich darum handelte, ihre starken Ausdruckserlebnisse formal abzuglätten, auf fremde Systeme der Formgeschlossenheit und Formgebundenheit angewiesen waren. Ihr Kampf um die Form ist darum zunächst Auseinandersetzung mit irischem Formalismus, mit orientalisch-hellenistischem Formalismus und mit byzantinischem Formalismus. Unter diesen Gesichts-



47. Evangeliar aus Cleve. Karolingische Miniatur, Brüssel



48. Buchdeckel. 9. Jahrhundert. Victoria and Albert Museum, London

punkten wäre eine Geschichte der mittelalterlichen Miniaturen und Elfenbeine, die ja wohl das Hauptmaterial der künstlerischen Sprachbildung sind, in erster Linie zu lesen.

In dieser skizzenhaften Untersuchung muß natürlich darauf verzichtet werden, diese Geschichte auch nur zu berühren. Der Hinweis darauf, wie das griechische Motiven- und Formgut auf all den verschiedenen Wegen des Osteinflusses in die mittelalterliche Kunst hineingetragen wird, könnte auch nur offene Türen einrennen. Die wissenschaftliche Forschung hat in der Aufdeckung dieser kontinuierlichen Zusammenhänge ein so klares Bild gezeichnet, daß man nur allenthalben Gesagtes wiederholen würde. Uns kommt es nur darauf an, daß das Nachleben der Antike, das stilistisch und thematisch auf allen Seiten der mittelalterlichen Kunstgeschichte, wenn auch in verschiedenen Graden der Deutlichkeit, faßbar wird, summarisch gesehen, ein Nachleben der griechischen Antike ist. Jener griechischen Antike, die unbesiegbar und ununterdrückbar in alles eingegangen war, was die spät- und nachantike Welt im weiten Raume der Weltzusammenhänge an neuen Formensprachen erzeugt hatte. Wo diese neuen Formensprachen auf die Westwelt wirken, wirkt eben Griechisches mit ein. In der Kunstgeschichte des Westens gibt es, abgesehen von der Architektur, kein Vulgärlatein, aus dem sich neue Nationalsprachen entwickeln, nein, für die Entwicklung der Formensprache der Kunst müßte man eher von einem Vulgärgriechisch sprechen, das in den verschiedensten Formen zum Ausgangs- und Durchgangspunkt der nationalen Kunstsprachen wird. Woraus sich gleich wieder ergibt, wie ungerechtfertigt der auf Grund sprachgeschichtlicher Analogien aufgestellte Begriff der Romanik für die Sonderentwicklung der bildenden Kunst dieser Zeit ist.

Die Abbildungen, die diesen Textteil begleiten, bedürfen in diesem Zusammenhang keines Kommentars. Aus unzähligen anderen herausgegriffen, sollen sie nur ein Appell an die Erinnerung sein, wie gegenwärtig die antike Tradition in ihrer hellenistischen Form in all diesen mittelalterlichen Sprachbemühungen ist. Man mache wieder die Stimmgabelprobe. Drei Stimmgabeln kommen da in Betracht: eine, die auf lateinischen Sprachklang, eine, die auf griechischen Sprachklang, eine, die auf orientalischem-semitischen Sprachklang gestimmt ist. Es wird sich zeigen, daß nur mit den beiden letzteren Widerklang aus diesen Werken herauszuholen ist. Jenseits aber dieser Stimmgabelprobe steht natürlich das, was in diesen Werken bei allem Abgeleiteten nordisch-mittelalterliche Originalität ist. Doch diese steht hier nicht zur Untersuchung, sondern uns kommt es nur darauf an, das zu beweisen, was Julius

von Schlosser kurz mit den Worten formuliert: „Es ist griechisches Mittelalter aber nicht römisches, auf welch letzterem unsere Entwicklung beruht. Hinter dem griechischen Mittelalter aber steht das arabisch-persische, das islamische Mittelalter.“<sup>1)</sup> So sieht das Mittelalter aus, das wir romanisch nennen. Schlosser hat um so mehr recht, als es ja ein italienisch-römisches Mittelalter in dem selbständigen Sinne, wie er für das östliche und das westliche Mittelalter gilt, gar nicht gibt. Nichts ist in diesem Zusammenhang charakteristischer als daß in dem Augenblick, wo das Lateinertum sich in einem neuitalienischen Nationalismus zu konsolidieren beginnt und damit den Weg zur Renaissance betritt, es sich zwei Welten gegenüber sieht, die ihm trotz aller Verschiedenheit zusammenfließen als eine gemeinsame Gegnerwelt des Unlateinischen, des Widerlateinischen. Wenn Vasari, zurückblickend auf die Anfänge der nationalitalienischen Kunst, im gleichen Atemzug von der gotischen und der griechischen Barbarei spricht, fühlt man mit aller Deutlichkeit, wie das weltgeschichtliche Rollenspiel in dieser ganzen Entwicklung verteilt ist. Selbstverständlich geben wir von unserem Standpunkt aus Vasari recht, nur streichen wir das Wort Barbarei und halten uns nur an diesen griechisch-gotischen Zusammenhang, der eine Sonderwelt der Verbindung jenseits alles Romanismus und Latinismus darstellt.

In dem Maße nun, wie wir uns der gotischen Entwicklung nähern, müssen wir uns über eine verwirrende Zwiespältigkeit des Entwicklungsverlaufes bewußt werden. Bei gotischer Plastik denken wir zunächst an die große Kathedralstatuarik, und zwar deshalb, weil der Begriff von Gotik für die öffentliche Meinung der Kunstgeschichte ja überhaupt in erster Linie mit der großen Architektur und mit allem, was mit ihr zusammenhängt, verknüpft ist. Die Außenansicht einer gotischen Kathedrale mit ihrem in sie eingegliederten plastischen Schmuck gilt summarisch als Inbegriff der Gotik. Ich habe an verschiedenen Stellen schon nachzuweisen versucht, wie wir da einem geschichtlich gewordenen Blickzwang unterliegen, der unsere Wesenserkenntnis des gotischen Formwillens in eine ganz falsche Richtung drängt<sup>2)</sup>. Von einer Wesenszugehörigkeit der Gotik zur Welt des Monumentalen, wie sie uns durch diese Kathedralvorstellung suggeriert wird, kann unseres Erachtens keine Rede sein. Wenn es eine Wesenswelt gibt, zu der die innerste Tendenz des gotischen Formausdrucks prädestiniert ist, so ist es nicht die Welt des Monumentalen, sondern die des Intimen. Gibt man es auf, die gotische

<sup>1)</sup> Julius von Schlosser, *Die Kunst des Mittelalters*. 1925.

<sup>2)</sup> Worringer, *Über die Monumentalität der Gotik*, *Festschrift für O. Watzel*, 1925; *Worringer, Byzantinismus und Gotik*, *Festschrift für P. Clemen*, 1926.



49. Verkündigung (Elfenbein). Berlin, Kaiser Friedrich Museum





50. St. Michael. Teppich  
Halberstadt



51. Wandgemälde (Ausschnitt)  
Martinskirche in Emmerich



52. Engel. Ausschnitt aus dem Mosaik der Magieranbetung in Sta. Maria Maggiore, Rom

Kathedrale von außen zu bewerten, wo sie im Prinzip nur konstruktive Notlösung für die Gestaltung der inneren Raumbfreiheit und Raumschönheit ist — hier, wo es sich nur um die prinzipielle Seite der Angelegenheit handelt, braucht kein Wort darüber verloren zu werden, welche Tugend die Gotik aus dieser Not gemacht hat — ich sage, gibt man es auf, bei der Wesensbestimmung der Gotik von der hypertrophischen Imposanz der Außenbauerscheidung auszugehen, und versteht man sich dazu, von dem auszugehen, was wirklich das Herz der gotischen Baugesinnung ist, nämlich der Innenraumgestaltung, so hat man da zwar Riesenräume vor sich, aber diese Riesenräume sind in ihrem Form- und Stimmungscharakter im Grunde nur riesenhaft vergrößerte Kapellen, d. h. riesenhaft vergrößerte Intimräume. Hat man das einmal erkannt, so wird einem auch bald die angebliche Monumentalität des Äußeren problematisch werden und in dem Augenblick, da man sich von der allzu naheliegenden Versuchung befreit hat, den Begriff des Monumentalen auch nur irgendwie mit dem Dimensionalen zu verbinden, wird man auch beim gotischen Außenbau im Prinzip des konstruktiven und formalen Gedankenganges eine Klein- und Feingesinnung spitzfindig dialektischer Art an der Arbeit sehen, die es verständlich macht, warum man von der Gotik als einer Multiplikation des Kleinen gesprochen hat. Ja, stellt man ein gotisches Sakramentshäuschen neben eine gotische Kathedrale, so wird man vielleicht zu der überraschenden Erkenntnis kommen, daß gotische Feinmechanik der konstruktiven Phantasie und gotische Filigrangesinnung der formalen Phantasie der intimen Wirkungsabsicht jenes Sakramentshäuschens adäquater ist als der Riesen Kathedrale, die mit den gleichen konstruktiven und formalen Mitteln Monumentalitätsgeltung beansprucht.

Abb. 53

Diese grundsätzliche Infragestellung des Begriffs der gotischen Monumentalität war nötig, weil sie auch ihre Konsequenzen für die Plastik hat. Die gotische Kathedralplastik lebt in unserer kunsthistorischen Vorstellung vor allem als das Ergebnis einer Wiedergeburt des statuarischen Großgeistes. Immer ist in unserer kunsthistorischen Literatur das Thema der Entstehung der gotischen Plastik zusammengeworfen mit dem Thema der Entstehung des monumentalen Stils in der Plastik. Und es fragt sich auch da, ob das in einem anderen als äußeren Sinne berechtigt ist. Gewiß gibt es auch, abgesehen vom Dimensionalen, eine monumentale Seite der gotischen Kathedralstatuarik, aber die liegt nicht in der sinnlichen Unmittelbarkeit des einzelplastisch Gegebenen, sondern in dem geistigen Zusammenhang, in den all diese Einzelgestaltungen hineingebannt sind. Verwechseln wir nicht die Monumentalität dieses großen theologischen Systems, das das Programm dieses statuari-

schen Architekturschmuckes bestimmt und in dem sich eine geborene Monumentalwelt, die des mittelalterlichen Spiritualismus, vollendet, mit einer Monumentalität, die dem einzelnen Baustein angehören soll, aus dem dieses erhabene Begriffsgebäude typologischer Zusammenhänge zusammengesetzt ist. Es ist ja das eigentliche gotische Wunder, das Wunder, das die Gotik zu der größten entwicklungsgeschichtlichen Glücksstunde des Abendlandes macht, daß sie die Wagschale zwischen Spiritualismus und Sensualismus in schönem Gleichgewicht stillestehen macht. Gotik ist Mittelalter und Neuzeit zugleich. Mit dem Rücken sicher angelehnt an den Halt, den ein Jahrtausendaufbau geistiger Lebensordnung ihr unter dem Namen Kirche und Theologie noch in ganzer Lebensbreite bereit hält, wendet sie ihr Gesicht mit voller Freiheit dem neuen Bereich sinnlicher Lebensbetonung und Lebenserfahrung zu. Noch klafft im zeitgeschichtlichen Bewußtsein kein offener Gegensatz zwischen Geistigkeit und Sinnlichkeit der Lebenserfassung. Aus Sicherheit der geistigen Gewißheit öffnet sie unbekümmert alle Tore dem Sinnlichen. Geschützt durch das Absolute rührt sie mit spielender Hand an das Relative. Auf einem Hintergrund von Ruhe gibt sie sich dem Bewegten hin. Aber die künstliche Stunde dieses Gleichgewichts, dieser Versöhnung aller Polaritäten ist kurz: was eben nur der Begriff, nicht die lebendige Erfahrung trennen konnte, wird in der nächsten Stunde zum Gegensatz auch in unmittelbarem Lebenssinn. Aus zentripetaler Bewegung wird zentrifugale und der Einheitsaufbau des Mittelalters ist eines Tages gesprengt. Als ein neuer Einheitsaufbau entsteht, in der Renaissance, ist der Schwergewichtspunkt auf ein anderes Zentrum des Lebensbewußtseins gesenkt.

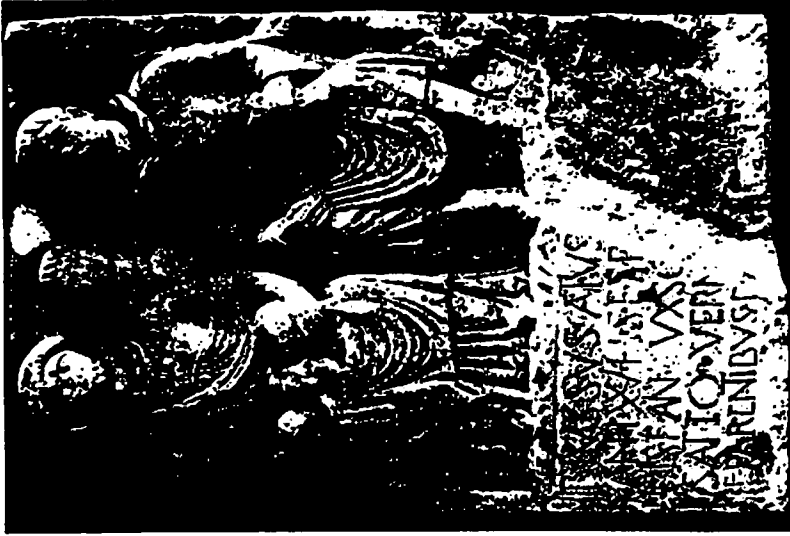
Das Monumentale der Gotik also liegt mehr in der Mittelbarkeit ihrer geistigen Sicherheitsvoraussetzungen als in der Unmittelbarkeit ihres sinnlichen Schaffens. Und diese Art von Monumentalität ist auch in der Gotik wie alles Monumentale letztlich noch römisches Vermächtnis, d. h. Vermächtnis jener grundlegenden Romanik des mittelalterlichen Denkens, die mit lateinischem Ordo-Geist das achsen- und fugen feste Gebäude eines geschlossenen kirchlich-geistigen Sinn- und Lebenszusammenhanges aufgebaut hatte. Es war wahrhaft eine römische Kirche, deren Organisationskraft als religiöse Geistesmacht das fortgesetzt hatte, was römischer Imperialismus auf einer anderen Ebene der Lebensbeherrschung paradigmatisch vorgezeichnet hatte. So wird eine Strukturgleichheit offenbar, die vom alten zum neuen Rom eine Kontinuität des Monumentalitätszusammenhanges schafft. Hier wie dort, wenn auch auf verschiedenen Ebenen des historischen Lebens, eine makrokosmische Gesinnung in aller Lebens- und Formgestaltung. An der hat aber



53. Van Eyck, Maria in der Kirche  
Berlin, Kaiser Friedrich Museum



54. Madonna vom Tympanon in St. Avenin  
(Haute-Garonne)



55. Grabstein des Schiffers Blussus  
Mainz, Altertumsmuseum

die Gotik nur noch indirekt teil. Stehen wir vor einer gotischen Kathedrale, so schauen wir in eine mikrokosmische Welt, aus der uns nur der reflektierende Theologe den makrokosmischen Hintergrundgedanken herauszulesen vermag. Also: das Wort Monumentalität kann nicht in gotischer Kursive geschrieben gedacht werden. Seine ihm angeborne Schrift ist römische Antiqua.

Entfernen wir so das Wort Monumentalität aus allem zwingenden und unmittelbaren Zusammenhang mit dem Begriff Gotik, so entspricht es dem heimlichen Leitmotiv unserer ganzen Untersuchung, daran zu erinnern, daß auf früheren Seiten auch der zwingende Zusammenhang von griechischem Formgeist mit dem Begriff Monumentalität in Frage gezogen wurde. Es hieß da, wohl könne das Griechische unter Umständen auch monumental sein, keinesfalls aber sei Monumentalität eine *conditio sine qua non* des Griechischen. Das sei sie nur im Lateinischen.

Das Monumentale also beim Griechischen und Gotischen ein problematischer Begriff, beim Lateinischen aber ein zwingender Grundbegriff: man ahnt gleich wieder, was dadurch an Zwangsläufigkeit innerer Entwicklungszusammenhänge vorgezeichnet ist. Man könnte nicht vom Griechentum der gotischen Plastik reden, wenn zwischen Griechentum und Gotik ein gegensätzliches Verhältnis zum Monumentalen läge.

Nun steht aber die Betrachtung der gotischen Plastik unter dem einseitigen und darum falschen Vorzeichen, in ihr die Krönung der Entwicklung zu sehen, die wir als Entstehung bzw. als Wiedererstehung — denn zu gallo-römischer Zeit hatte es ja schon eine monumentale Plastik gegeben — des monumentalen Stils in der Plastik bezeichnen. Man sieht große Statuen und nennt sie monumental. Dabei liegt die Sachlage auch hier wieder so, daß das Großstatuarische in der Gotik mit dem Wesenhaft-Gotischen unmittelbar gar nichts zu tun hat, sondern sozusagen von romanischen Gnaden noch in der Gotik lebt. Die Wiederentdeckung des Statuarischen war romanische Tat. Damit war ein Rahmen festgelegt, den die Gotik wohl beibehielt, aber mit ganz anderem Inhalt füllte. Mit einem Inhalt, der — lyrisch-zart in der Stimmung, grazil und gefällig in der Form — nur vergrößerte Intimität ist. Und wir haben die Wahl, ob wir die Dinge nach ihrem Rahmen klassifizieren sollen oder nach ihrem Inhalt.

Die Vorstellung, daß die in der gotischen Kathedralplastik gipfelnde Entwicklung ihren Ausgangspunkt in erster Linie in der Wiedergeburt des großstatuarischen Sinnes habe, legt die Versuchung nahe, dem römischen Faden der Entwicklung eine allzu große Bedeutung beizumessen und die Rückbe-

sinnung auf die römische Vergangenheit zum Kern jener entwicklungs-  
geschichtlichen Neubewegung zu machen, die zu Anfang des elften Jahrhun-  
derts sporadisch, aber zielbewußt einsetzt. Gewiß, der Geist dieser neuen  
großplastischen Bestrebungen ist wahrhaft romanisch, d. h. bedingt durch  
die repräsentative Großgesinnung der romanischen Jahrhunderte, die ihren  
mit Rom zusammenhängenden Namen zu Recht tragen. Aber ist darum auch  
die Form romanisch?

- Abb. 54 Betrachten wir eines der Werke, die wie frühe Urlaute des erwachenden groß-  
plastischen Sinnes am Anfang der Entwicklung stehen. Eine sitzende Ma-  
donna von Saint-Aventin, von der südlichsten Pyrenäengrenze Frankreichs  
her. Ein Stück barbarisch vollblütiger Wildheit, das uns fühlen läßt, daß wir  
in der Nähe Spaniens sind. Von einer dumpfen, mühsam verhaltenen Leiden-  
schaftlichkeit, die wirklich an jene Denkmäler gallo-römischer Plastik erin-  
nert, in denen die dämonische Phantastik keltischer Naturkulte gegen das  
Abb. 55 fremde Gehäuse aus römischem Formgeist anbrandet. Aber ist jetzt bei der  
Pyrenäenmadonna auch römischer Formgeist das zu enge Gehäuse dieser göt-  
zenhaften Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks? Nein, die Großschrift dieser  
Leidenschaftlichkeit ist, wenn wir recht zusehen, jetzt in einer nervösen  
Feinschrift geschrieben, die von der subtilen Eleganz byzantinischer Elfen-  
beine, bzw. von verwandten Handschriftenillustrationen abgelesen ist. Man  
sieht griechische Minuskel an der Arbeit, nicht lateinische Antiqua. Und doch  
spüren wir, daß das Wort Romanik hier nicht zu Unrecht am Platz ist. Diese  
monumentale Würde der Erscheinung, dieses Gesättigtsein mit Schwere,  
scheint wahrhaft aus einer Luft zu kommen, durch die jahrhundertlang rö-  
mischer Legionenschritt gehalt hat. Der Blick dieser Künstler kann nicht ge-  
fühllos auf der Pathetik römischer Sarkophage gehaftet haben, aber die  
Handschrift, mit der sie auf diesen verwandten Geist der Schwere antworten,  
ist an einer gegensätzlichen Welt gebildet. Mit den Schriftzügen byzantini-  
scher Klein- und Feinplastik antworten sie auf den römischen Anruf zur  
Größe.

- Abb. 56 Ist die Pyrenäenmadonna von Saint-Aventin eine dumpfe gewitterschwangere  
Wolke, so züngelt im Petrus von Moissac der Blitz. Und gleich ist alles  
fort, was an römische Schwere erinnert. Vergeblich sucht man den Weg zu  
römischen Sarkophagen zurück. Diese helle, rhythmisch streng disziplinierte  
Ekstasik, diese nervös bizarre Steil- und Schnellschrift einer formal elegant  
gebändigten Verzückung hat mit statuarischem Pathos im römischen Sinne  
nichts zu tun, nein, diese Handschrift voll von geistiger Intensität des Aus-  
drucks weist dorthin, wo auf dem Boden griechischer Sensualität längst eine



56. Petrus. An der Abteikirche St. Pierre  
in Moissac (Südfrankreich)



57. Relief eines wagenbestigenden  
Mannes. Athen



58. Petrus und Jesajas. An der Abteikirche  
La Madeleine, Vezelay (Yonne)



59. Petrus und Paulus. Mosaik  
in der Capella Palatina in Palermo





60. Weibliche Statue des Antenor  
Athen, Akropolis-Museum

Handschrift des spirituellen Tiefsinns ausgebildet war, nach Byzanz und seiner weiteren ostchristlichen Umwelt. Immer noch ist es griechische Rhythmik, griechische Geschmeidigkeit, die sich diesem neuen geistig-symbolischen Schriftsinn angeschmiegt hat. Noch immer kann man ein griechisches Frühwerk wie den wagenbesteigenden Jüngling des Akropolismuseums danebenhalten und es ist wie ein Palimpsest, auf dem man durch die französische Handschrift des zwölften Jahrhunderts die griechische Handschrift des sechsten Jahrhunderts durchschimmern sieht. Wo bleibt die Berechtigung, hier das Wort romanisch auszusprechen, wofern wir mit diesem Wort einen wirklichen Sinn des Zusammenhangs mit römischem Formgeist verbinden? Nein, es ist Plastik an romanischen Kirchen, aber darum noch keine romanische Plastik. Und wieder sagt man sich, wieviel leichter es die Kunstgeschichte in ihrem Erkenntnisstreben hätte, wenn sie sich nicht an diese starren Begriffe bände, die mit dem Anspruch von Allgemeinbegriffen auftreten, wo sie doch nur Spezialbegriffe bestimmter Erscheinungsseiten der Epoche sind. Es ist ganz selbstverständlich, daß, wo das Mittelalter sich um geistigen Ausdruck bemüht, es stilistische Anregung und Schulung nur da finden konnte, wo ein Formalismus zu diesen Zwecken ausgebildet war und man weiß, daß das zunächst da der Fall war, wo antike Sinnlichkeit sich in sicherer Kontinuität der Spiritualität einer neuen christlich gewordenen Welt angepaßt hatte, nämlich im christlichen Osten, der zu der Zeit, wo diese französischen Dinge entstehen, schon immer mehr zu byzantinischem Osten sich verengt hatte. Wenn es eine Verwandtschaft im Geiste und in der Genese einer formalen Handschrift gibt, dann wird sie uns greifbar, wenn wir ein Werk wie die Apostelbegegnung aus dem burgundischen Vézelay neben die fast gleichzeitige byzantinische Mosaikdarstellung in der Capella Palatina in Palermo stellen. Da arbeitet die künstlerische Phantasie, wenn auch in verschiedenen Brechungswinkeln, aus den gleichen kalligraphischen Gedankengängen heraus. Immer handelt es sich um dieselbe griechische Rhythmik, die es gelernt hat, mit höchster Behendigkeit die malerisch bewegte Form des spätantiken Illusionismus in eilig nervösen Kursiven nachzuschreiben. Und auch der apokalyptische Erregungsstrom, der in diesen kalligraphischen Manierismus hineingeleitet ist, ist derselbe. Und es gibt immer noch einen faßbaren Beziehungsweg, der von diesem späten Manierismus zum frühen Manierismus der griechischen Kunst zurückführt. Ist es nicht, als ob die Antenorstatue aus der Zeit der Perserkriege schon die Saiten des Instruments gespannt hätte, auf denen anderthalb Jahrtausende später der burgundische Künstler seine apokalyptischen verzerrten Dissonanzen zum Erklingen

Abb. 57

Abb. 58

Abb. 59

Abb. 60

bringt? Und kann man sich ein römisch gestimmtes Instrument für den Rhythmus dieser apokalyptischen Expressivität vorstellen? Es gibt eine römische Nüchternheit und Positivität, die diese Vorstellung verbietet. Wo Rom gesprochen hat, zittert die Welt nicht mehr in apokalyptischer Unruhe und Bewegtheit.

Hier könnte eingewandt werden, daß auch das Wesen byzantinischer Hieratik Starrheit und Unbeweglichkeit sei, ja daß wir den Begriff Starrheit sogar mit keinem Kunstbegriff enger verbinden als eben mit dem byzantinischen. Da muß gesagt werden, daß die Starrheit, soweit sie uns in der byzantinischen Kunst entgegentritt – und zwar keineswegs in allen ihren Erscheinungsformen, sondern nur in bestimmten Kategorien ihrer Ausdrucksvielfalt – nicht Unbewegtheit ist, sondern Überbewegtheit im Sinne eines Erhobenseins, ja Erhabenseins über alle Bewegtheit. Während die römische Starrheit Bändigung von Bewegtheit ist, also eine Relativ- und Reaktivform von Bewegtheit, spielt die byzantinische Starrheit jenseits aller Bewegtheit. Mit anderen Worten: römische Bewegungslosigkeit bleibt im Sinnlichen, ist eine bestimmte Form des sinnlich erlebbaren Wechselspiels von Ruhe und Bewegung, während die byzantinische Bewegungslosigkeit aus einer ganz anderen Sphäre des Erlebens auf die sinnliche Formwelt projiziert wird. Kurz, byzantinische Bewegungslosigkeit ist im Gegensatz zur römischen eine Haltung des Geistigen nicht des Körperlichen. Das Körperliche ist da nur selbstrechtloses Substrat dieser geistigen Ausdrucksvoraussetzungen. Daraus folgt, daß nicht die Form als solche unbewegt ist, sondern nur der geistige Wille, der über sie herrscht. Ist die römische Bewegungslosigkeit ein Spannungszustand im Sinnlichen, so ist die byzantinische eine Entspannung alles sinnlichen Entweder-Oder von Ruhe und Bewegung in einer neutralen Sphäre des Geistigen und Abstrakten. Griechische Flüssigkeit des Formempfindens wird also von byzantinischer Hieratik nur in einen anderen Aggregatzustand übergeführt und unter der erstarrten Eisdecke dieses hieratischen und repräsentativen Formalismus behält sie alle Möglichkeiten des Wiederflüssigwerdens, weil sie eben nicht aus sich selbst, sondern von außen her erstarrt ist.

Diese Überlegungen sollen klarmachen, daß zwischen der ekstatischen Bewegtheit der südfranzösischen Apokalyptik und der Bewegungslosigkeit der byzantinischen Ikonen ein natürlicher Weg des Übergangs liegt, der zwischen römischer Statuarik und jenen verzückten Tänzern des heiligen Geistes an den französischen Kathedralen nicht denkbar ist. Römische Statuarik ist in ihrer sinnlichen Gebundenheit beziehungslos zum geistigen Ausdruckswillen. Man mag noch so viele Ströme geistiger Bewegtheit in eine römische Statue



61. Der Prophet Jesajas. Souillac (Südfrankreich)



62. Fragment eines alten Tympanon  
St. Lazare d'Autun (Teilstück)



63. Pfeilerrelief der Stupa-Umzäunung  
in Mathura

hineinleiten, man wird nie zu einem formsprachlichen Gebilde kommen, wie es in diesen südfranzösischen Figuren vorliegt. Wohl aber können wir uns in die Starrheit eines byzantinischen Elfenbeins einen elektrischen Strom hineingeleitet denken, der es in jener abstrakten Bewegtheit aufrucken läßt, in der der Petrus von Moissac seine Verzückungen niederschreibt. Denn jetzt ist das Gegenspiel von Ruhe und Bewegung nur ein Gegenspiel der geistigen Haltung, nicht wie im römischen Fall der körperlichen Haltung. Die byzantinische Hieratik will eine erhabene Ruhelage der geistigen Haltung statuieren, die südfranzösische Apokalyptik eine erhabene Unruhe der geistigen Haltung. Die Sprachsubstanz als solche in ihrer griechischen Provenienz bleibt von dieser Verschiedenheit der geistigen Vorzeichen unberührt; sie fügt sich dem einen Ausdruckszweck so gut wie dem anderen. Und damit ist ihre Kontinuität gesichert. Römische Statuarik aber hat weder zu dem einen noch zum anderen kontinuierliche Überleitungsmöglichkeiten. Sie ist eine *res sui generis*.

Bei der Einwirkung byzantinischer und sonstiger ostchristlicher Vorbilder auf die zur Selbständigkeit erwachende Westkunst gibt es gewiß Direktheiten des Bezugs, meist aber handelt es sich nur um eine feine Filterwirkung ähnlich der, die der Hellenismus auf die indische Welt ausgeübt hatte. Ja, gewisse landschaftliche Temperamente Frankreichs bringen es auf diese Weise sogar zu verblüffenden Formanklängen an indische Plastik. Beispielsweise spricht im molluskenhaft reich bewegten Jesajas von Souillac eine Formgesinnung, die unschwer mit der tropischen Form des indischen Gräzismus in ideelle Übereinstimmung gebracht werden könnte. Die Hingabe an vegetative Gelöstheit schafft hier wie da einen ganz ähnlichen Rhythmus der plastischen Kalligraphie. Oder wenn man mit dem Blick von der wundervollen Eva eines Autuner Seitenportals zu einem ein Jahrtausend früher entstandenen Stuparelief von Mathura schweift: ist es da nicht, als ob eine Art poetischer bzw. formaler Urverwandtschaft eine unmittelbare Beziehungsbrücke zwischen beiden schlage? Und könnte man aus dieser Beziehung die gemeinsame griechische Filterinstanz wegdenken? Wieder nehme man die Stimmgabel zur Hand, die auf griechischen Formklang abgestimmt ist: sie wird in beiden Werken unmittelbare Schwingungsantwort finden. Und man möge sich erinnern, daß auch Südfrankreich ein Stück Tropenland ist. Der Jesajas von Souillac zeigt, wie das formale Pretiösentum des byzantinischen Formalismus aussieht, wenn es in dieses südfranzösische Treibhaus gerät. Glaubt man, die Entwicklung der französischen Plastik geradewegig auf diesem Pfad des griechisch-französischen Beziehungsspiels verfolgen und die

Abb. 61

Abb. 62

Abb. 63

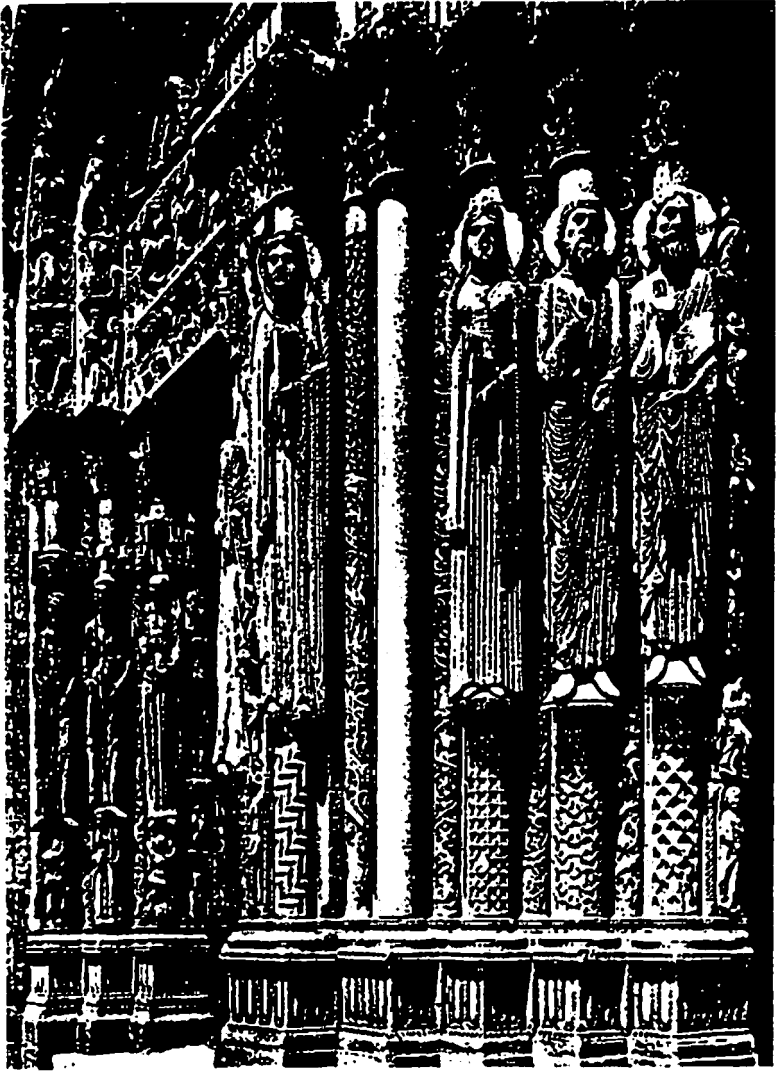
byzantinisch gebrochene Linie des Gräzismus unmittelbar über Chartres in die nordfranzösische Gotik hineinleiten zu können, so schiebt sich auf einmal ein schweres Hindernis ein. Dieses Hindernis heißt Arles, heißt provenzalische Plastik. Sie stellt uns vor einen Tatbestand, vor dem der Begriff Romanik auf einmal wieder innere Berechtigung bekommt. An Fassaden, die in ihrem ganzen architektonischen Habitus wieder Durchbruch der deklamatorischen Großartigkeit römischer Weltbaukunst sind, sehen wir einen plastischen Schmuck, dessen antikisierende Haltung eine rein latinisierende ist. Der Geist beherrschter Schwere, der Geist organisatorischer Großgesinnung, der Geist statuarischer Würde, der Geist makrokosmischer Ordnung, der Geist antiquahafter Klarheit und Unbedingtheit spricht hier auf einmal wieder in der ihm angeborenen römischen Tonart. Wir sind weit von allem Griechischen, weit von allem Gotischen entfernt, sind wirklich im Romanischen. Wer kunstgeschichtliche Analogien zur französischen Sprachgeschichte sucht, hat hier reichste Möglichkeiten. Aber nur zur Sprachgeschichte, nicht zur Literaturgeschichte. Und mit dieser Unterscheidung wird das Problem gleich greifbar, das hier erörtert werden muß. Man denke an die provenzalische Poesie, an die Troubadourlyrik. Ist es möglich, den Geist, der aus dieser hellen und beschwingten Welt spricht, in Übereinstimmung zu bringen mit der pathetischen Fassadenpracht dieser Kirchen, die ihr christliches Innere hinter einer pompösen römischen Triumphbogenarchitektur verbergen? Kann man sich Menschen denken, die gleichzeitig in der schweren Epik dieses statuarischen Ernstes und in der hellen Beschwingtheit der provenzalischen Lyrik den Ausdruck ihres Wesens gesehen haben? Hat „der Frühlingssturm protestantischen Geistes“, wie Vossler<sup>1)</sup> die Troubadourlyrik nennt, etwas zu tun mit der feierlichen Herbststimmung des Antikisierens, die wie Schatten über der großen Prosa dieser Fassaden ruht? Man höre Dehio: „Auf dem Namen Provence ruht ein romantisch farbiger Glanz, in dessen Mittelpunkt Leben und Dichtung der ritterlichen Sängerschar der Troubadours steht. In ihren zeitlichen Grenzen fallen provenzalische Dichtung und provenzalische Baukunst und Plastik genau zusammen. Beide erwachen mit dem Ende des elften Jahrhunderts und die eine wie die andere empfängt ihren Todesstoß in den Schrecken der Ketzerkriege des dreizehnten. Obgleich sie unzweifelhaft durch dieselben Kräfte ins Leben gerufen sind (was u. E. nur soweit gilt, als der gleiche Kulturaufschwung ihre Voraussetzung ist), fällt es doch schwer, das einigende Band zwischen ihnen aufzudecken. Denn, wenn die provenzalische

<sup>1)</sup> Vossler, Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, 1921.

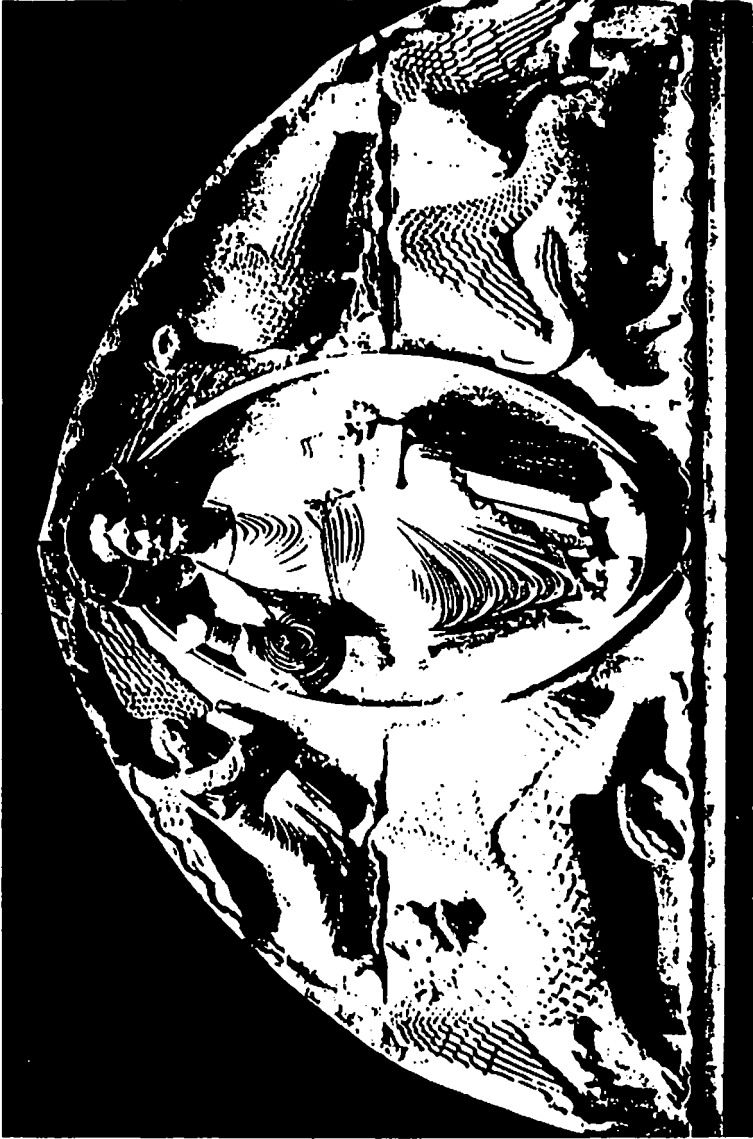


64. Figuren von St. Trophime, Arles





65. Figuren an der Kathedrale in Chartres



66. Tympanon an der Kathedrale in Chartres



67. Kopf der Maria der Heimsuchung  
an der Kathedrale in Reims



68. Frauenkopf, gefunden in Avignon  
Musée Calvet



69. Kopf einer griechischen Grabstele  
Louvre (s. Abb. 14)

Dichtung für uns der Inbegriff des Romantischen ist, die erste, die den Bann der lateinischen Kirchensprache bricht, so ist die provenzalische Baukunst gerade Renaissance dieser Formensprache.“<sup>1)</sup> Und eine französische Stimme sei beigelegt: „nous sommes ici dans une école en pleine décadence, qui répète plus qu'elle n'invente.“<sup>2)</sup> Also eine Repetition des Römischen, ein Nachsommer der römischen Vergangenheit, und das nun erstaunlicherweise auf einem Boden, der mehr wie jeder andere französische Boden griechischen Samen in sich aufgenommen hatte und dessen gleichzeitige Poesie klanghaft auch wie ein heimliches und verjüngtes Griechentum anmuten könnte. Wie erklärt sich diese Anomalie? Wohl in erster Linie durch die besonderen Traditionsbedingungen, unter denen, worauf schon hingewiesen wurde, die Architektur im Gegensatz zu den anderen Gattungen der Kunst stand. Daß es sich hier nicht nur um Architektur, sondern auch um Plastik handelt, ändert nichts an dieser Feststellung, denn diese Plastik ist in ihrer Konzeption durchaus eins mit der Architektur, ja, es ist gerade das Besondere dieser Denkmäler, daß hier der Zusammenhang von Architektur und Plastik alles Verzettelte und Zufällige verloren hat, sondern wieder einmal in großem Stile organisatorisch durchgeführt ist. Das gehört mit zu dem römischen Groß- und Vollklang dieser Kunst. Die besonderen Traditionsbedingungen aber, unter denen die mittelalterliche Architektur steht, liegen eben in ihrer Gebundenheit an römische Form und römische Technik. Hier liegt wirklich die Geschichte eines kontinuierlichen Latinismus vor, die mit dem Ausdruck Romanik zu Unrecht auch auf die anderen Kunstgattungen übertragen wurde. Es handelt sich also um besondere der Architektur zugehörige Voraussetzungen, die durch die geographische Nachbarschaft der Provence mit Oberitalien noch verstärktes Gewicht erhalten. Diese Bauten, die in Südfrankreich fast fremdkörperhaft wirken, würden, wenn sie auf oberitalienischem Boden ständen, sich viel mehr in einen organischen Zusammenhang einfügen. In der Tat hat die Forschung gerade neuerdings wieder mit verstärkter Deutlichkeit auf die oberitalienischen Schulzusammenhänge hingewiesen, die hier tätig sind, und sogar mit einer unmittelbaren Mitarbeit italienischer Baumeister und Steinmetzen an den provenzalischen Bauten gerechnet<sup>3)</sup>. Wie auch die Frage geklärt werden mag, ob Südfrankreich oder Oberitalien stärker der gebende Teil ist — bei dem kulturellen Vorsprung Südfrankreichs ist anzunehmen, daß die

<sup>1)</sup> Dehio, *Baukunst des Abendlandes*, I. 624.

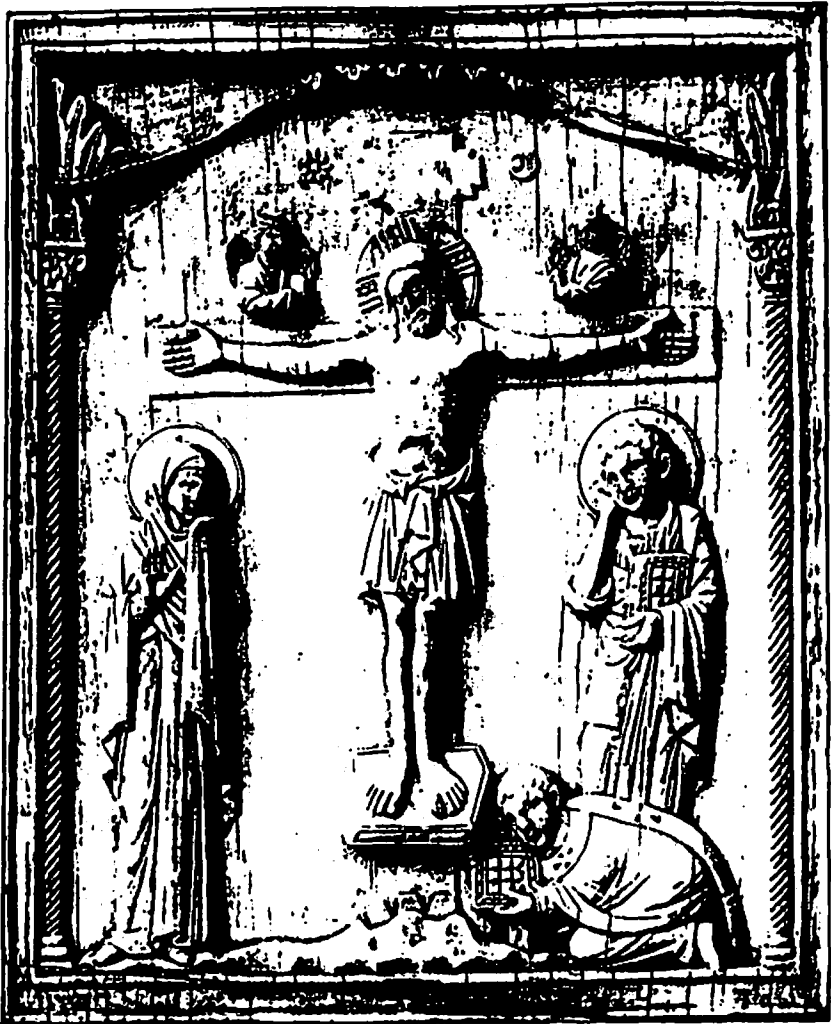
<sup>2)</sup> Michel, *Histoire de l'art*, I. 2. 669.

<sup>3)</sup> Hamann, *Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland*, 1922, S. 79.

Frage zu seinen Gunsten beantwortet werden muß —, entscheidend ist, daß wir in diesem provenzalischen Denkmälerkomplex etwas vor uns haben, was stärker mit dem benachbarten Oberitalien als mit dem französischen Hinterland zu tun hat. Der Untertitel, den Richard Hamann seiner diesbezüglichen Arbeit gegeben hat, nämlich „Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung“ gibt diesem ganzen provenzalischen Intermezzo den richtigen Namen. Es handelt sich wirklich um einen entwicklungsgeschichtlichen Vorgang, der einzuordnen ist in die Geschichte der europäischen Protorenaissance, die an den verschiedensten Stellen den Versuch macht, gegen das organische Ineinanderfließen von *maniera graeca* und *maniera gotica* den Riegel eines ausgesprochenen Latinismus einzuschieben. Nichts ist charakteristischer für die Verschiedenheit der angeblichen lateinischen Schwestern, als daß dieser Vorstoß des Latinismus in Frankreich eine entwicklungsgeschichtlich unfruchtbare Episode bleibt, die mit dem Erwachen des französischen Nationalstiles der Gotik zu einer antiquarischen Angelegenheit von gestern wird, während in Italien die Bewegung zwar auch zunächst durch den Fremdeinfluß der französischen Gotik gebrochen wird, dann aber doch in einer geraden Linie, die von Giotto über Masaccio in die Renaissance hineingeht, ihre nationale Echtheit und Unmittelbarkeit für italienische Verhältnisse erweist. Mit anderen Worten: die Geschichte des Latinismus findet wohl in Italien, nicht aber in Frankreich ihre logische Fortsetzung. Wo sie in Frankreich einsetzt, und zwar unter bezeichnender Einwirkung oberitalienischer Nachbarschaft, bleibt sie ein nachklangloses Intermezzo. Die Hauptlinie geht dort einen anderen Weg und der verläuft in einer zusammenhängenden Geschichte nicht des Latinismus, sondern des Gräzismus. Und in

Abb. 65 seiner Nähe sind wir, wenn das große Wort Chartres fällt.

Chartres steht an der Grenzstelle der französischen Entwicklung, an der sich der Wandel vollzieht von einem Gräzismus unmittelbarer über den Byzantinismus geleiteter Zusammenhänge zu einem Gräzismus wahlverwandter Umsetzung in den eigenen Sprachgeist. Und diese Grenzstelle ist gleichbedeutend mit der Grenzstelle zur Gotik hin. Daraus folgert, daß die Chartreser Frühfiguren, an dieser Grenze stehend, in Hinsicht auf offizielle Stilzugehörigkeit heimatlos sind. In solchen Fällen spricht man von Übergangsstil. Was aber den Übergangscharakter bestimmt, ist mehr und mehr die engbegriffliche Diktatur unserer Stilterminologie als ein faßbarer stilistischer Tatbestand. „Parler de transition du „roman“ au „gothique“, comme du passage d'un certain état existant en soi à un autre état, c'est presque faire de la métaphysique et



70. Kreuzigung. Byzantinisches Triptychon. Berlin, Kaiser Friedrich Museum



71. Heimsuchung  
Kathedrale in Reims



72. Fragment einer Frauenfigur  
Avignon, Musée Calvet



73. Bronzestatue  
Museum Lyon

créer des entités, qui sont l'oeuvre de notre esprit beaucoup plus que des réalités vivantes.“<sup>1)</sup>)

Und doch gibt es einen wesensentscheidenden Begriff der Gotik, der es erlaubt, auch in Chartres schon von Gotik zu sprechen. Und dieser Grundbegriff der Gotik heißt Natürlichkeit. Er ist als solcher nicht anerkannt, weil die gotische Außenarchitektur ungehörlicherweise das Recht an sich gerissen hat, unsere Vorstellung von Gotik zu bestimmen. Hätte man wenigstens der gotischen Innenarchitektur dies Recht eingeräumt, so würde man angesichts der strömenden Freiheit und Natürlichkeit ihrer labilen und vegetabilen Bewegungsrhythmik schon eher zur Anerkennung jenes Grundbegriffes gekommen sein. Gebunden aber an die Vorstellung jener stilbestimmenden Vormachtstellung der Außenarchitektur hat man auch an den Chartreser Figuren vielfach gerade das als gotisch bezeichnet, was im Sinne jenes Grundbegriffs am wenigsten gotisch ist, nämlich ihre säulenheiligenhafte Langgestrecktheit, zu der sie durch ihre Anpassung an die Gliedersprache der Außenarchitektur gezwungen sind. Die schafft zwar in der Tat einen äußerlichen Anklang an gotischen Vertikalismus, lenkt aber von der innerlichen Wesenserfassung der Chartreser Statuarik geradezu ab. Nicht das Unnatürliche an ihr ist gotisch, sondern das Natürliche. Nicht das Unsinnlich-Abstrakte und Vergeistigte, sondern ihre lebensatmende Sinnlichkeit, die trotz jener abstrakten Stilisierung durch die architektonischen Bedingungen in der ganzen Formführung durchbricht. Und diese neue Handschrift der Natürlichkeit, diese Handschrift der unmittelbaren Form- und Lebenserfassung ist nun unmerklich erwachsen aus jenem handschriftlichen Manierismus, wie er die sogenannte romanische Plastik bzw. Malerei kennzeichnet und bei dem, wie wir wissen, die Nachahmung östlicher Fremdvorbilder Pate gestanden hat. Nichts anderes ist eigentlich geschehen, als daß aus diesem Fremd- und Lehnwort der Formensprache ein Eigenlaut geworden ist. Nichts anderes, als daß Bildungssprache und Muttersprache ununterscheidbar ineinander übergegangen sind. Was an Natürlichkeit der Formgebung in allem byzantinischen Formalismus als unverlierbares griechisches Vermächtnis schlummerte, das ist nun im neuen Zeitklima des europäischen Sensualismus zu neuem Leben erwacht, erweckt durch die nationale Selbstbesinnung Frankreichs, die diesem neuen europäischen Sensualismus, den wir Gotik nennen, nun das Gesetz gibt. Und aus einer Angelegenheit des faßbaren Studiums und Auswendiglernens wird eine Angelegenheit unfäßbarer Wahlverwand-

---

<sup>1)</sup> Michel, Histoire de l'art, II. 1. 130.



schaft des Formempfindens. Ein neues Griechenland ist da, das in seiner eigenen Sprache aber mit dem gleichen Tonfall auf das alte Griechenland antwortet. Und die Schwingungen eines wundervollen heimlichen Einverständnisses gehen nun über Jahrtausende zwischen griechischer Antike und gotischem Mittelalter hin und her. Die Geburt der Gotik aus dem Geiste wieder lebendig gewordener griechischer Rückerinnerungen, das ist der Sinn des entwicklungsgeschichtlichen Ereignisses und fern sind wir von allem, was Rom heißt.

1bb. 66 Um nicht durch die langgestreckte Scheingotik der Säulenheiligen einem falschen Blickzwang für die Chartreser Plastik zu unterliegen, tut man gut, von der Majestasdarstellung im mittleren Tympanon der Westfassade auszugehen. Da spricht der klassische Geist Frankreichs zum ersten Male mit voller Reinheit die Sprache seiner harmonischen Klarheit und es ist, als ob ein Paradigma geschaffen worden sei für alles Kommende. Die Sprache Fouquets, die Sprache Racines, die Sprache Poussins, die Sprache Manets: hier ist ihre Grundstruktur festgelegt. Und wenn wir diese Sprache klassisch nennen, ist sie es nicht nur in einem besonderen französischen Sinne, sondern in jenem Allgemeinsinn, der jede Formensprache klassisch nennt, in der der Widerstreit von Sinnlichkeit und Geistigkeit zur Versöhnung und zum Einklang gekommen ist. Wo dieser geistsinnliche Einheitsklang, dieser Platonismus des Form- und Weltgefühls Formklang gewinnt, sind wir in der Nähe Griechenlands, in der Nähe Attikas. „C'est dans l'histoire de l'art chrétien ce que l'art grec du Ve siècle avant le Christ est dans l'histoire de l'art antique: il n'est pas dans les annales morales et artistiques de l'humanité d'époque plus remplie et plus noblement.“<sup>1)</sup> Das, was das synthetische Wunder der attischen Kunst war, die Versöhnung von Dorismus und Jonismus, von Nord und Süd, von Natur und Geist, das wiederholt sich jetzt auf französischem Boden, und der Name des neuen Attika heißt Ile de France. Und auch hier handelt es sich um eine Versöhnung von Nord und Süd. Und auch hier stand ein südfranzösischer Jonismus einem nordischen Dorismus unvermittelt gegenüber, bis daß ein Attika die Mitte fand. Rom aber ist etwas, was in diese Zusammenhänge gar nicht hineinspielt. Rom ist ratio, der Geist aber, der aus der Komposition und der Formenklarheit des Chartreser Tympanons zu uns spricht, heißt nicht ratio sondern Sophrosyne. Und in der undefinierbaren Klangverschiedenheit dieser beiden Begriffe liegt eben aller Unterschied zwischen Griechenland und Rom. Sophrosyne ein Begriff,

---

<sup>1)</sup> Michel, a. a. O. 128.

*Ce est un s'mardem si cum il est cheus.*



74. Christus in Gethsemane. Aus dem Skizzenbuch des Villard d' Honnecourt  
Nationalbibliothek, Paris



75. Heimsuchung und Verkündigung an der Kathedrale in Reims

der voll ist von Schwingungen, voll von Musik, ratio ein Begriff, in dem keine Schwingungswelt mehr zittert, sondern eine Ordnungswelt antiquahaft festgelegt ist. Gotik aber heißt schwingungsselige Sinnlichkeit und Natürlichkeit, weise gebündelt aus geheimem aus ihr selbst quillendem Maß. Diese Selbstbeschränkung und Selbstbescheidung der Sinnlichkeit durch natürliche Weisheit ist eine andere als die von außen her in die sinnliche Fülle eingreifende Ordnungsregulierung der ratio. Die eine tötet die Musik der lebendigen Form, die andere bringt sie zur letzten Verklärung, zu einer Verklärung, deren unsagbare Transzendenz untrennbar zusammenfließt mit einer Immanenz. Auch das Gegenpaar des Begriffs, die in der lebendigen Erfahrung dessen, was wir klassisch nennen, zu einer Einheit werden.

Wer entwicklungsgeschichtlich empfindlich ist, empfindet es als eine ereignishaft beglückung, was unter anderen Umständen eine trockene Feststellung sein kann, nämlich, daß die antikisierende Gewandfaltenrhythmik des Chartreiser Christus auf einmal nicht mehr nur den Gesetzen der Tradition folgt, sondern gleichzeitig auch den Gesetzen der Natürlichkeit; daß sie nicht mehr nur kalligraphischer Folgenzwang, sondern gleichzeitig Naturschrift ist. Ein solcher Ausgleich zwischen Tradition und Natur konnte sich nur deshalb so ungerungen und selbstverständlich vollziehen, weil die Natur auf dem Untergrund dieses traditionellen und rezeptmäßigen Manierismus der formalen Handschrift immer geschlummert hatte. Sie brauchte nur wiederentdeckt, wiedergeboren zu werden. Und die Stunde dieser Wiedergeburt, dieser Renaissance heißt Gotik. Denn die Natürlichkeit wiederentdecken, hieß die Antike wiederentdecken. Wir verstehen unter Renaissance gemeinhin etwas anderes: nicht Wiederentdeckung der Natürlichkeit, sondern Wiederentdeckung der Naturgesetzlichkeit. Die Erneuerung der Welt soll nicht von dem Augenblick an datieren, wo das instinktive Naturgefühl durchbricht, sondern erst von dem anderen Augenblick an, wo die anatomische Naturkenntnis herrschend wird. Man könnte dasselbe von dem Parallelvorgang der Wiederentdeckung der Antike sagen: als Renaissance soll nicht gelten, das wiedererwachendes und wahlverwandt antwortendes Gefühl für die Antike, sondern archäologische Kenntnis der Antike ist. Und das heißt, daß man das Renaissancemoment der griechischen Antike in der französischen Gotik verkennt und nur die Wiederentdeckung der römischen Antike in Italien als Renaissance gelten läßt. Mit anderen Worten: das Neugriechentum des gotischen Frankreichs bleibt geschichtlich inoffiziell, geschichtlich offiziell ist nur das Neulateinertum Italiens geworden. Und warum? Weil die offizielle Geschichte Europas uns von Italien diktiert worden ist.

Allerdings bedarf es hier einer Einschränkung. Was hier über Renaissance gesagt ist, gilt nur für den Bereich der Kunst- und Formgeschichte, nicht aber für das kulturelle Gesamtphänomen der Renaissance. Aber wir haben in unserer geschichtlichen Einstellung eben diese Verschiedenheit nicht genügend beachtet, haben die Renaissance des bildnerischen Triebes zu sehr gebunden an das Ganze einer geistigen Kulturform. Haben den Humanismus zur *conditio sine qua non* der Renaissance auch da gemacht, wo nur die sinnliche Beziehung zur Antike maßgebend sein soll. Aber es ist so, daß die Sinne dem Geiste in dieser Beziehung weit vorangeeilt sind. So kommt es, daß wir rein kunstgeschichtlich die Nähe der Antike nie lebendiger spüren als in der Stunde, wo die Gotik einsetzt. Alles bewußte Bemühen um die Antike in der Renaissance kann nicht entschädigen für das Glück der Stunde, in der sich die Antike in ihrem essentiellen Kerngehalt der unbewußten Wahlverwandtschaft des gotisch-französischen Genius schenkte. Wo ist die Renaissancefigur, bei der wir wirklich den Atem anhalten über ihrem griechischen Doppelgängertum? Gotische Figuren aber der Art gibt's genug, wenn wir den Blick in die Gestaltenfülle der großen Kathedralen tauchen. Allerdings nur dann, wenn wir den Begriff von Antike in griechischer Schrift geschrieben in unserem Bewußtsein tragen. Und sollte jemand bestreiten, daß das die legitime Schrift für ihn ist? So sehr Rom versucht hat, ihm seine Schrift unterzuschieben, bleibt darüber wohl kein Zweifel.

Daß dieses Doppelgängertum zwischen Gotik und griechischer Antike, von dem die Gegenüberstellung des Kopfes der Reimser Heimsuchungsmaria mit verschiedenen antiken Köpfen beredtes Zeugnis ablegen soll, in erster Linie das Ergebnis wahlverwandter Logik der Formgesinnung und nur in sehr partieller Weise das Ergebnis direkter Beziehungen ist, ergibt sich ja schon daraus, daß es die verschiedensten Perioden der griechischen Kunst sind, die hier ihr Widerspiel finden. Sowohl die griechisch-archaische wie die klassisch-*phidiasische* Welt hat ihr verblüffendes gotisches Echo. Die im Perserschutt gefundenen Mädchenstatuen der Akropolis im Zusammenhang mit den frühen Figuren von Chartres und Corbeil sind das bekannteste Beispiel für den ersten Fall, die Figuren der Reimser *Visitatio* in ihrem Zusammenhang mit der *phidiasischen* Welt das bekannteste Beispiel für den zweiten Fall. Trotzdem bleibt natürlich die Hintergrundfrage der direkten Beziehungen zu griechischer Kunsttradition offen. Doch nur mit den vorichtigsten Händen kann dieses Problem jetzt, wo wahlverwandte Selbständigkeit im Vordergrund steht, angefaßt werden. Auch wer angesichts der Chartreser Hieratik und des Chartreser Pretiosentums auf byzantinische



76. Maria. Am Westportal von  
Notre Dame in Paris



77. Isis-Statue  
Museum der Stadt Metz



78. Frauenstatue  
Musée Calvet, Avignon



79. Statuen in St. Martin zu Laon  
14. Jahrhundert

Hieratik und byzantinisches Pretiösentum hinweist, wird sich sagen müssen, *Abb. 70* daß es sich hier um eine sehr indirekte Filterwirkung handelt. Die byzantinischen Dinge, die da in Vergleich kommen, gehören allerdings einer Periode an, die in der Tat für die Geschichte der Kunst des neuzeitlichen Abendlandes von nicht zu unterschätzender initiativer Bedeutung ist. Ein amerikanischer Forscher hat vielleicht nicht zu viel gesagt, wenn er kurz und bündig formulierte: „modern art may be considered to have begun with the byzantine renaissance of the tenth century.“<sup>1)</sup> Ja, nicht nur für die Kunst der Neuzeit mag das gelten; vielleicht ließe sich eine Geschichte des neuzeitlichen Empfindens und Denkens überhaupt lesen, die einen gleichen Weg ginge wie die künstlerische Entwicklung: zuerst mittelbyzantinische Kulturblüte, dann gotische Kulturblüte, dann die Renaissance in dem uns gewohnten Sinn. Was eine so gezogene Kontinuitätslinie des neuzeitlichen Zusammenhangs für die Rollenverteilung von Gräzismus und Latinismus im Werden der modernen Kultur bedeutete, braucht nach dem Vorgegangenen nicht gesagt zu werden. Jedenfalls das Gegenteil von dem, was die offizielle, d. h. in Italien geprägte Geschichtsvorstellung uns suggeriert hat.

Der byzantinische Klassizismus der makedonischen Zeit in seinen typischen streng hieratischen Beispielen will uns zunächst so wenig griechisch erscheinen, wie die Chartreser Säulenheiligen in ihrer starren Strenge uns gotisch erscheinen wollen. In beiden Fällen fehlt jenes Bewegungsmoment, das wir sowohl mit unserer Vorstellung von griechischer Form wie mit der von gotischer Form verbinden. Aber diese Abwesenheit von Bewegung ist in beiden Fällen etwas, was nicht in der Formensprache selbst begründet ist, sondern in den besonderen Umständen ihrer Anwendung. Sei es in einem Fall der hieratische Zwang, im anderen der architektonische, er greift gleichsam von außen her in die Sprachanwendung ein. Unberührt davon bleibt in beiden Fällen der Sprachkern, der trotz der Unnatürlichkeit der Umstände einen Grundklang von Natürlichkeit bewahrt, der nicht unterbrochen wird, wenn er von dem griechischen Instrument auf das gotische übertragen wird. Denn nur in dieser Natürlichkeit liegt die griechisch-gotische Wahlverwandtschaft.

Groß scheint der Unterschied zwischen den starren Chartreser Säulenheiligen und den bewegten Reimser Figuren. Aber dieser Unterschied liegt mehr an der Oberfläche als es zunächst scheint. Es ist mehr das Fortfallen äußerer Sprachbedingungen als eine Wandlung des inneren Sprachgefühls, was die

<sup>1)</sup> Kingsley Porter, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage roads*. Boston 1923.



Verwandlung schafft. Die immanente Natürlichkeit, befreit von den Vorzeichen äußerlicher Unnatürlichkeit, hat sich nun frei entfaltet und zu dieser freien Entfaltung gehört vor allem, daß sie das bisher unter äußerem Zwang zurückgehaltene organische Korrelat ihres lebendigen Natürlichkeitskerns, nämlich die Natürlichkeit der Bewegung, frei ausschwingen läßt. Und in diesem Augenblick der gotischen Selbstbefreiung, die sich von der spirituellen Bewegungsverhaltung zur sensuellen Bewegungsverklärung durchgearbeitet hat, öffnet sich für den Blick der Wahlverwandtschaft hinter dem byzantinisch bedingten und partiellen Gräzismus der Tiefenhintergrund eines totalen und unbedingten Gräzismus und das heißt, daß die griechische Antike in ihrem ungebrochenen klassischen Vollklang sich in das Gesichtsfeld der erwachenden Gotik vorschiebt. Dieses Wunder der direkten gotischen Rückbesinnung auf griechische Klassizität erreicht, wie man weiß, seinen höchsten Punkt der historischen Sichtbarwerdung in den Figuren der Reimser Visitation.

Wo an der Schwelle der Gotik ein solch unmittelbarer Klassizismus spricht, haben wir ihn zunächst wieder einzuordnen in das europäische Gesamtphänomen einer Protorenaissance. Aber gerade bei dieser Einordnung, die an die provenzalische Vorentwicklung denken läßt bzw. an die gleichzeitige und spätere italienische Entwicklung, deren deutlichster Exponent Niccolò Pisano ist, wird klar, wie doppelgesichtig diese Protorenaissancebewegung ist, je nachdem sie sich im Medium latinistischer oder gräzistischer Wahlverwandtschaft des Formempfindens bricht. Südfrankreich und Italien reagieren auf den Anruf der Antike lateinisch, Nordfrankreich griechisch. Zweifellos war das eine Tat freier Entscheidung, denn die Wahlmöglichkeit stand nach beiden Seiten offen, d. h. die antiken Denkmäler der Vergangenheit, die sowohl auf französischem wie auf italienischem Boden durch all die mittelalterlichen Jahrhunderte hindurch zur Nachbildung bereitgestanden hatten und die jetzt erst im Augenblick der mittelalterlichen Selbstentwicklung zum sinnlichen Sehen hin als Nachbildungswerte wirklich lebendig wurden, hatten ja ihrerseits schon ein griechisch-römisches Doppelgesicht gehabt. Keine Romanisierung, die nicht künstlerisch gleichzeitig eine Hellenisierung gewesen ist. Und wir sahen ja, daß wir den Begriff gallo-römische Plastik, der als Vorbild für Reims in erster Linie in Frage kommt, keineswegs in dem engen Sinne nehmen dürfen, daß griechische Kunst hier nicht hineinspiele. Nein, auf gallischen Boden wie auf jeden anderen Boden des römischen Weltreiches sind nicht nur griechische Kunstwerke, sondern auch griechische bzw. hellenistische Künstler importiert worden.



80. Engel der Verkündigung  
Kathedrale in Reims



81. Fragment einer Statue  
Lyon, Museum



82. Kreuzabnahme (Elfenbein)  
Louvre, Paris



83. Duccio, Kreuzabnahme (Ausschnitt)  
Dom in Siena



54. Duccio, Frauci am Grabe, Dom in Siena



85. Maria mit Kind. Flügel eines Elfenbein-Triptychons  
im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht

Es wäre ein großer aber nicht unmöglicher Zufall gewesen, wenn uns die antiken Werke aus gallo-römischer Zeit erhalten geblieben wären, an denen sich der Reimser Klassizist unmittelbar orientiert hat oder aus denen er seine Gruppe kompiliert hat. So aber können wir nur den Kreis von Werken umschreiben, in dem diese direkten Vorbilder gestanden haben müssen. Eine Bronze des Museums in Lyon, die als späte Kopie auf ein griechisches Original der Phidiasschule zurückzugehen scheint, ein Marmortorso des Musée Calvet, in dem in bewunderungswerter Feinheit ein griechisches Original des fünften Jahrhunderts sein spätes Echo auf gallischem Boden gefunden hat, ein sehr verwitterter Frauenkopf desselben Museums sollen nur Zufallsausschnitte aus dem weiten Kreise der Vorbildermöglichkeiten sein. Im Prinzip könnten wir die Vorbilder allerdings auch in Griechenland selbst suchen, denn kein Werk der klassischen griechischen Kunst, das nicht auf dem Wege der Kopistentradition und Kopienwanderung in das Gesichtsfeld eines französischen Künstlers der gotischen Zeit geraten sein könnte; ja man hat sogar, um das Rätsel von Reims zu klären, von der Möglichkeit gesprochen, daß ein französischer Künstler zu dieser Kreuzzugszeit im Gefolge fränkischer Ritter nach Athen gekommen sei und vor dem Parthenon gestanden habe.

Es ist hier nicht der Ort, die Frage aufzuwerfen, wie weit der Reimser Künstler unbewußt gotische Wendungen in den griechischen Formtext hineingebracht hat. Die Subtilität der Untersuchung, die zu ihrer Beantwortung nötig wäre, beweist schon, wie schwebend die Übergänge zwischen griechischem und gotischem Formempfinden sind. Daß die endgültige Gotik etwas anderes ist als klassisch griechische Kunst — so anders wie das Empfinden des christlich nordischen Mittelalters gegenüber dem Empfinden des griechischen Altertums ist — das ist selbstverständlich, nur auf eine Klangberührung zwischen ihnen kommt es an. Und darauf, daß dieser Klangberührung eine wirkliche Berührung vorangegangen ist, in dem Sinne, daß die Gotik das Instrument ihrer Klangschwingungen wirklich zunächst an der Klangwelt der griechischen Antike gestimmt hat. Ein Blatt wie der weinende Christus in Gethsemane aus dem gleichzeitigen Skizzenbuch des Villard d'Honnecourt ist gleichsam ein großer voller Stimmungsakkord dieser Art. Ein reiner Naturlaut gotischer Schwungseligkeit, ein Ausbruch überströmender Liniensinnlichkeit und Linienseligkeit, ganz aufgehend in der Klangfülle organisch bewegten Lebens, und gleichzeitig wie eine Studie nach phidiasischer Gewandfaltenrhythmik. So geschwisterlich klingt hier phidiasische Formsinnlichkeit in gotische Liniensinnlichkeit. Ein Stück gotischer Kalligraphie, das sich seinen idealen Duktus an der einführenden Naohschrift bester griechi-

Abb. 73

Abb. 72

Abb. 68

Abb. 74

scher Rhythmik geschult zu haben scheint. Und wieder erfaßt man, was Gotik im Grunde heißt: Jasagen zur Natürlichkeit und sich ihr hingeben, ohne bei diesem Klang von Natur nach der Gesetzlichkeit der Natur zu fragen. Ein bloßes kalligraphisches Vorstadium also zum Naturernst, den die Renaissance bringt. Und als solches völlig zugehörig zu dem Entwicklungszusammenhang, den wir nicht mehr Mittelalter, sondern Neuzeit nennen. Wer will Anatomie zur *conditio sine qua non* der neuzeitlichen Formgesinnung machen? Genügt es nicht, daß das Instrument nicht mehr auf mittelalterlichen Geistausdruck, sondern auf neuzeitlichen Naturausdruck gestimmt ist? Kann es voller auf Natur gestimmt sein als in dieser schwungvollen Linienfülle? Und wundert es uns, daß dieses Auf-Natur-Gestimmtsein gleichzeitig ein auf griechische Rhythmik Gestimmtsein ist? Hier ist der Punkt, wo das Wort von der Geburt des gotischen Rhythmus aus dem Geist der griechischen Rhythmik Wahrheit wird.

Abb. 75

Die Wand, an der die Reimser *Visitatio* steht, ist für diesen Stimmungszusammenhang auch schönstes Beispiel. Denn unmittelbar neben ihr steht eine Verkündigungsgruppe rein gotischer Art und das Verhältnis der beiden Gruppen ist wirklich so, daß man das Stimmungsstadium des gotischen Instruments und seine freie Klangentfaltung nebeneinander zu erleben vermeint. Oder um ein anderes Bild für dieses Nebeneinander von gotischem Klassizismus und klassischer Gotik zu gebrauchen: der Fluß der gotischen Bewegung tritt hier sichtbar aus einem Staubecken, das griechische Bewegungsfülle heißt. Damit ist auch gleich das Entscheidende des Unterschieds gefaßt: aus der polyphonen Fülle der klassischen Bewegung ist die melodöse Einseitigkeit gotischer Bewegung geworden. Aber nie verleugnet es diese einseitige gotische Bewegung, daß sie einmal in Zusammenhang mit dieser Fülle stand. Es ist wie eine Melodie, die selbständig davonschwebt, nachdem sie vorher von einer ihr kontrapunktisch begegnenden Begleitung gehalten und an sie gebunden war. Diese Befreiung der reinen Melodik von jedem Gegenspiel schafft natürlich einen neuen stilistischen Sachverhalt: aus der ausgeglichenen Spannung zwischen Horizontalismus und Vertikalismus, zwischen lastenden Kräften und schwebenden, zwischen steigenden und lagern- den Kräften, zwischen freier und gebundener Bewegung, zwischen Labilität und Stabilität, zwischen Dur und Moll wird die spannungslose Bewegungsleichtigkeit und Bewegungsfreiheit der Gotik. Das labile, das steigende Element des Kräftespiels ist selbstherrlich geworden. Der gotische Schwung hat kein Gegengewicht mehr an widerstrebender Schwerkraft, die gotische Lyrik kein Gegengewicht mehr an epischer Breite. Man



86. Duccio, Dombild Maesta in Siena (Ausschnitt)





87. Cavallini, Jüngstes Gericht (Ausschnitt) Sta. Cecilia, Rom



88. Cavallini, Jüngstes Gericht  
(Ausschnitt)



89. Giotto. Ausschnitt aus der Dornenkrönung  
Padua

weiß, wie die klassische Statuarik auf einem bestimmten Ponderationsgesetz beruht, das aus dem Ausgleich zwischen Ruhe und Bewegung, zwischen Lastung und Entlastung, zwischen Gesetz und Freiheit eine ideale Mittellinie der Bewegung festlegt, die alles Entweder-Oder dieser Dualitäten zu einem beglückenden Sowohl-Als-auch versöhnt. Aus dieser Ponderationsgleichung nimmt die Gotik nur den Kräftestrom auf, der ihrem einseitig lyrischen und transzendenten Ausdruckswollen entgegenkommt. Banal gesprochen: aus dem Gegenspiel von Standbein und Spielbein hört sie nur die Bewegungsrichtung heraus, die das Spielbein in seiner rhythmischen Fortführung angibt. Gotischer Schwung ist vereinseitigter Spielbeinrhythmus, ist einseitiges Aufgehen in einer Molltonart der Bewegung.

Hat man sich diese grundlegenden Unterschiede klargemacht, dann ist der Raum frei, um über alle Unterschiedlichkeiten hinweg den Zusammenklang der Stimmungsgrundlage der beiden Instrumente herauszuhören. Nun könnte man allerdings einwenden, daß bei der grundsätzlichen Formulierungsübereinstimmung zwischen römischer und griechischer Statuarik — die eine ist ja aus der anderen entstanden und bewahrt den Kanon ihrer Gesetzmäßigkeit — ein solches Zusammenklingen trotz aller Unterschiedlichkeit auch dann lebendig werden müsse, wenn römische Statuarik neben gotische gestellt würde. Dieser Scheinlogik gegenüber muß aufs neue die griechisch-römische Gegensätzlichkeit herausgearbeitet werden. Von Goethe hat einmal jemand gesagt, seine Natur sei eine wundervolle Mischung von männlichen und weiblichen Bildungskräften gewesen, jedoch mit einem leisen, aber fühlbaren Übergewicht der weiblichen. Dieses leise aber fühlbare Übergewicht des Weiblichen bei aller sonstigen Mischungsharmonie gilt auch für das Griechische. Und das besagt, daß in seiner Plastik die dem Weiblichen entsprechenden Kräfte, als da sind rhythmische Labilität, lyrisch-musikalisches Ausströmenlassen der Bewegung gegenüber der tektonischen Stabilität und gegenüber der Bindung der freiausströmenden Bewegung durch das Gesetz der Schwere ein leises, aber fühlbares Übergewicht haben. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß die römische Statuarik dieses Übergewicht ganz nach der männlichen Seite verschoben hat. Sie hätte überhaupt nichts Klanghaft-Weibliches, wenn sie es nicht von der griechischen Kunst übernommen hätte. Nun, die Schlußfolgerung für das beiderseitige Verhältnis zur Gotik liegt nahe: das leise, aber fühlbare Übergewicht des Weiblichen — man könnte dies Weibliche auch das Naturhafte gegenüber dem Römisch-Charakterhaften nennen — schafft in der griechischen Kunst jene Schwingungsdisposition zu der rein weiblichen Gotik hin, die natürlich bei der ein-

seitigen Männlichkeit der römischen Kunst aus guten Gründen völlig wegfällt.

Nicht in einer Geschichte des Latinismus, sondern einzig in einer Geschichte des Gräzismus hat die Gotik ihren Platz. Nur hier kommt es zu schwebenden Übergängen, ja, hier kommt es zu mehr: zu einem heimlichen

*Abb. 76* Doppelgängertum. Man stelle die Vierge Marie von Notre Dame in Paris

*Abb. 77* neben eine Gewandstatue des Metzser Museums, die trotz heimischen Materials ein wundervolles Beispiel dafür ist, wie griechische Kunst in gallo-

*Abb. 79* römischer Zeit lebendig war, oder man stelle eine der gotischen Spätzeit angehörende Laoner Statue von St. Martin neben ein weiteres Vermächt-

*Abb. 78* nis der gallo-römischen Zeit, nämlich neben eine Statue des Musée Calvet, in der ein griechisches Original des vierten Jahrhunderts sein reinklingen-

*Abb. 80* des Echo gefunden hat, oder man stelle neben den Reimser Verkündigungsengel eine herrlich lyrisch-rhythmisch beschwingte Figur des Lyoner Mu-

*Abb. 81* seums, und man weiß, was unter diesem Doppelgängertum von Gotik und griechischer Antike zu verstehen ist.

Man hat die Wahl: ist die Gotik die eigentlich nationale Kunst Frankreichs – und wer möchte das bezweifeln? – nun, so ist die Ideologie des heutigen französischen Selbstbewußtseins, das Romanismus und Latinismus als allein legitime Grundlage seines Kulturaufbaus ansieht, falsch. Gibt man aber zu, daß die Gotik Frankreichs eigentlich nationaler Stil ist, der Stil ist, mit dem es die Welt besiegt hat, nun, so gibt man zu, daß das Beste von Frankreich nicht Rom, sondern Attika ist.

Von der Westwelt sei jetzt der Weg zur Ostwelt zurückgefunden und dabei sei die Zwischenstation Italien kurz passiert. Drei Ausschnitte aus Darstellungen der Kreuzigung bzw. Kreuzabnahme sollen Wegweiser auf die-

*Abb. 82* sem weiten Wege sein. Zunächst das köstliche Fragment einer Kreuzabnahme aus dem Louvre, ein klassisches Werk der gotischen Elfenbeinkunst um 1300, ein klassisches Werk zugleich des französischen Attizismus. Es ist sublimen Kleinplastik, die wir hier vor uns haben und im Sinne unserer früheren Ausführungen über die Problematik der gotischen Monumentalität darf gesagt werden, daß die Gotik sich hier ihrem eigentlichen Hausformat nähert, jenem Hausformat, dem wir jene typischen französischen Elfenbeine des vierzehnten Jahrhunderts verdanken, in denen die Essenz des gotischen Lyrismus am reinsten abgezogen ist. Es gibt der Kreuzabnahme des Louvre einen besonderen Adel, daß sie noch nicht ganz aufgeht in dieser gotischen Klein-, Fein- und Intimgesinnung, sondern daß hier noch



90. Vogelsang (Ausschnitt)  
Fresko aus dem Gartleroberturm in Avignon



91. Un giuoco (Ausschnitt)  
Fresko in der Casa Borromeo, Mailand

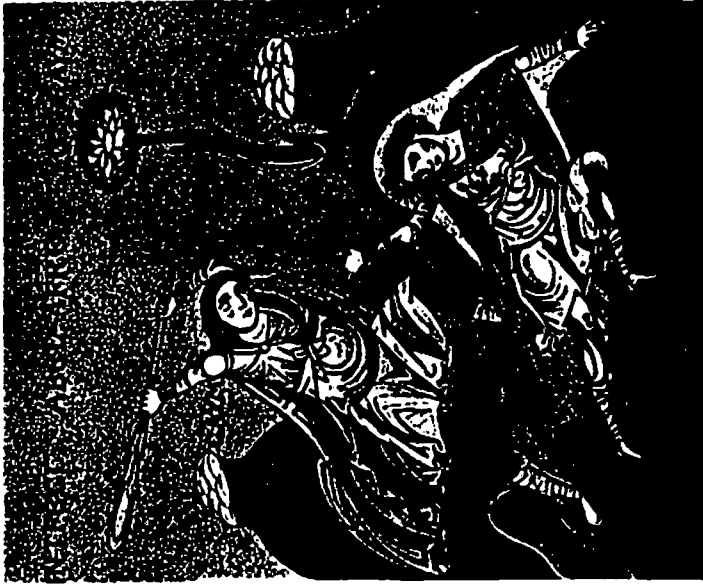


92. Wochenstube. Mosaik im Kloster zu Daphni

eine leise Dämpfung über der lebenswürdigen gotischen Rhythmik liegt, die wie ein Nachklang anmutet aus der Zeit der großen Cathedralstatuarik, in der gotische Anmut gezwungen war, sich monumentalen Zwecken anzupassen, die ihr eigentlich widersprachen und deren Berücksichtigung ihr doch eine besondere Weihe gab. Immerhin wird jetzt klar, wie der gotische Attizismus sich zu einem gotischen Tanagraerichtum entwickelt. Und das elfenbeinerne Material liefert bei dieser Entwicklung die besten Dienste. Man kann sagen, daß das Elfenbein während des vorangegangenen Mittelalters nur aus äußeren Kostbarkeitsgründen und aus Gründen des traditionellen Respekts vor einem Material, in dem der vorbildhafte christliche Osten am vernehmlichsten zur erwachenden Westwelt gesprochen hatte, gewählt worden war, daß es aber jetzt mit der Gotik erst um seiner speziellen Eignung zu einem bestimmten Formleben und zu einem bestimmten Formausdruck gewählt wurde. Dafür spricht auch, daß kurz vor der gotischen Blüte der Elfenbeinplastik eine Lücke im Denkmälerbestand klafft, die wohl dahin gedeutet werden darf, daß man bei wachsender Selbständigkeit des nationalen Kunstwillens sich von einer bloß traditionellen Abhängigkeit von diesem Material befreite und erst in vollendeter Gotik aus inneren Gründen zu ihm zurückkehrte. Denn man kann sich kein Material denken, das mit seinen in feinsten Politur schillernden Oberflächenreizen dem gleitenden Formwillen der gotischen Intimität und des gotischen Lyrismus mehr entgegenkam. Das Elfenbeinmaterial ist für die rokokohafte Feingesinnung des vierzehnten Jahrhunderts das, was das Pastell für die Rokokogesinnung des achtzehnten ist. Man erinnere sich hierbei der Herkunft des Materials aus der indischen Welt und es werden sich vielleicht Gedankengänge ergeben, die auf dem Umweg über diesen Materialzusammenhang eine Gleichung schaffen zwischen indischem und gotischem Formwillen; eine Gleichung, deren tertium comparationis das Vegetabile des rhythmischen Duktus ist, dem das gleitende Oberflächenleben dieses Materials so willig entgegenkommt.

Suchen wir nun in der europäischen Kunst dieser Zeit die nächste Parallele zu diesem gotischen Attizismus im Tanagraformat, so finden wir sie an einer Stelle, die für unsere Geschichte des mittelalterlichen Gräzismus überhaupt von besonderer Bedeutung ist, nämlich in Siena. Der Ausschnitt aus Abb. 83 der Kreuzabnahme von Duccios Dombild zeigt, daß es auch auf italienischem Boden ein solch feines Tanagraerichtum gibt, und der Blick zu dem dritten Beispiel hin, einem Elfenbein des byzantinischen Neoklassizismus der Makedonierzeit sagt auch gleich, welche Zusammenhänge hier le- Abb. 70

bendig sind. Zusammenhänge, die Siena zum gegebenen Kreuzungspunkt für Byzantinismus und Gotizismus machen. Es sei hier ein diesbezüglicher Passus aus einer früheren Arbeit eingeschoben. Da heißt es: „Woher kommt die Eignung Sienas zur konzilianten Vermittlung? Drei Überlegungen müssen da vorangestellt werden. Einmal, daß Siena die gotischste Stadt Italiens ist, d. h. die Stadt, in der die im übrigen Italien nur äußerliche Rezeption der Gotik am ehesten auf innere Resonanz stieß. Zum zweiten, daß dieser gotischste Ort Italiens gleichzeitig der Ort ist, in dem das Byzantinische am wenigsten als bloße Sprachgewohnheit fortlebte, sondern mit einer gewissen schöpferischen Frische und Unmittelbarkeit nachgesprochen wurde, die nur durch die Annahme einer unterirdischen Wahlverwandtschaft mit der wesentlichsten Empfindungskomponente des Byzantinismus gedeutet werden kann. Die dritte Überlegung, die nur eine Wiederholung der ersten in umgekehrter Richtung ist, geht dahin, daß der sienesisische Einfluß, als er die Punkte des geringsten Widerstands in Europa aufsuchte, sich zuerst französischen Einflußsphären zuwandte, nämlich Neapel und Avignon. Aus diesen drei Überlegungen ergibt sich die Tatsache, daß Siena der Ort Italiens ist, in dem die noch lebendige byzantinische Tradition mit dem größten Maß von natürlicher Reibungslosigkeit in die neue gotische übergeht. Und worauf beruht das? Vielleicht auf der Tatsache, daß Siena die wenigst lateinische Stadt ist? Hier handelt es sich nur um gefühlsmäßige Entscheidungen, aber trägt das Gefühl ganz, daß Siena sich mit der lateinisch gefärbten Vorstellung von Italien am wenigsten deckt und daß es auch innerhalb des Toskanischen eine Sonderart durchfühlen läßt, die es verständlich macht, daß die Ursprungssagen der Stadt in verschiedenen Versionen um den einen Punkt kreisen, daß hier die Gründung einer zufällig zurückgebliebenen keltischen Fremdbevölkerung vorliege? Und deutet es nicht nach derselben Richtung, daß Siena bei dem eigentlichen kulturellen und künstlerischen Werdeprozeß des neuen Italiens, der zur Renaissance hinführt, keine Rolle mehr spielt, daß es vielmehr nur solange Vormacht ist, als es sich um jene byzantinisch-gotische Ausgleichung handelt, die auch in gewisser Beziehung eine griechisch-gotische ist? Denn das Stück Gräzismus, das im Byzantinischen steckt, ist es, für das Siena ein spezifisches Gehör hat. Es ist Tanagragriechentum, aber es ist Griechentum. Und dieses Stück Gräzismus — das ein Stück Lyrik, ein Stück klingender Musik ist — geht ganz in seine Kunst ein. Und dieses selbe Stück heimliches Griechentum prädisponiert es wie keine andere Stadt Italiens dazu, in den Lyrismus der französisch-gotischen Stilatmosphäre rei-



93. Kainsmord. Mosnik  
Monreale, Dom



94. Rubin und Rüdiger  
Manesse-Liederhandschrift, Heidelberg





95. Menologium Basileus. Märtyrerscene

bungslos überzugleiten. Nachdem es diese Vermittlungsmission ausgeführt hat, ist seine Rolle ausgespielt.“<sup>1)</sup> Hier, wo es sich nur um eine skizzenhafte Andeutung bestimmter Zusammenhänge handelt, kann auf das Kapitel der italienischen Kunstgeschichte, das Siena heißt, ein Kapitel, das der Lokalpatriotismus der Florentiner Geschichtsschreibung zugunsten von Florenz ebenso beschnitten hat, wie er die ganze europäische Kunstgeschichte zugunsten von Italien beschnitten hat, nicht näher eingegangen werden, weil es nur aus einer zusammenhängenden Geschichte des Mittel- und Spätbyzantinismus und der maniera greca auf italienischem Boden erleuchtet werden könnte. Daß Duccios Name neben dem des zeitgenössischen Giotto in unserer kunsthistorischen Vorstellung geringere Klangfülle hat, gehört zu unserer einseitigen Erziehung, die die Anfänge der neuen Kunst nur da gelten läßt, wo sie mit lateinischen Schriftzügen geschrieben sind und sie da übersieht, wo sie mit griechischen geschrieben sind. Gewiß, Giotto schreibt — gleichsam mit zeitgebotener gotisierender Handhaltung — reinste und klarste Antiqua und begründet darum einen neuen Monumentalstil, während Duccio mit gleicher gotisierender Handhaltung in griechischen Minuskeln schreibt und darum aus dem Intimen und Mikrokosmischen nicht herauskommt. Aber sind Duccios Verdienste um die Eroberung der neuen Bildwerte darum geringer? Geht er nicht sogar vielfach an Modernität der Bilderscheinung weit über Giotto hinaus? Gerade in dem, was der Herzpunkt der neuen Kunst ist, nämlich in der Erfassung räumlicher Natürlichkeit, bringt er es mit verblüffender Leichtigkeit zu Lösungen, die gegenüber Giottos schwerfällig bedächtigen Buchstabieren der neuen Raumgrammatik wie routinierte Spätkunst anmuten. Vielleicht hat man insofern nicht unrecht, Giotto über Duccio zu stellen, als der Florentiner wirklich wieder von Grund aus neu aufbaut, während der Sienese mehr der geschmeidige Nutznießer einer Überlieferung ist, die in die antike Malerei zurückreicht und die nur mit neuem Verständnis galvanisiert zu werden brauchte, um in erstaunlicher Modernität dazustehen. Eine Vorstellung von diesem Galvanisierungsprozeß bekommt man, wenn man eine Tafel von Duccio neben neoklassizistische byzantinische Miniaturen wie die des Menologium Basileus stellt. Aus der Art solcher Jahrhunderte zurückliegender Vorbilder wird bewußt, woher Duccio die exakte Knappheit seiner kompositionellen Formulierungen, woher er die Typik seiner landschaftlichen Formen, woher er die Rhythmik seiner Figuren hat. Aber alle diese Rezepte sind bei Duccio nicht

Abb. 84

<sup>1)</sup> Worringer, Anfänge der Tafelmalerei, 1924, S. 36 f.

wiederholt, sondern erneuert, erneuert in dem Verständnis einer Generation des neuen Sensualismus, die dafür reif geworden ist, ihr Neues in dem Alten wiederzufinden. So verläuft die Linie des Gräzismus in schöner Geradheit aus dem sterilgewordenen byzantinischen Konservatismus in die sienese-  
ser Neubelebung hinein, und wieder möchte man davon sprechen, daß es ein ewiger Attizismus ist, der in dem sienese-  
Gotiker zur gefühlten Nach-  
sprache kommt. Der Adel antiker Gemmen ist es, der über Gestalten wie  
den drei Frauen am Grabe liegt, und wenn man zurückschaut auf byzanti-

Abb. 85

nische Elfenbeinmadonnen der Jahrtausendwende, ist es, als ob sie mit ihrer ganzen hieratisch-aristokratischen Hoheit, mit ihrer ganzen „simplicité élégante“ (Diehl), mit ihrem ganzen beschwingten Tanagraadel von Duccio übernommen worden wären, um unter dem Wärmeklima des neuen Sensualismus zu einem feinen und wohltemperierten gotischen Nachleben zu kommen. (In Klammern: klingt in diesem sienesischen Attizismus nicht schon von ferne die Stimme Racines, die Stimme Corots?) Bis dann schließlich da,

Abb. 86

wo Duccios Kunst am reinsten und selbständigsten klingt, nämlich in der „pureté toute grecque des figures d'anges“ (Peraté), d. h. in den Köpfen jener himmlischen Assistenzfiguren, die den Thron der Himmelskönigin umgeben, das Zwischenspiel des Byzantinismus fast ganz ausgeschaltet zu sein scheint, und praxitelischer Ephebenadel von lässig-weicher Anmut unmittelbar wieder aufersteht in gotischem Lyrismus und Feminismus. Jetzt klingt das Wort Kallikagathia in schönstem christlichen Vollklang und die Stunde der Entwicklung ist da, wo sich im Geiste einer ebenso griechischen wie gotischen Formensprache Plato und der heilige Franziskus die Hand reichen.

Tafelbild

Dieser Weg von Praxiteles zu Duccio, das heißt von einer verklärten Sinnlichkeit zur anderen, ist durch eine lange Geschichte verklärter Geistigkeit hindurohgegangen, und wie an einem der herrlichsten Punkte dieser Vergeistigung antiker Sinnlichkeit das Epheben- und Erzengelthema klingt, mag  
Abb. 52 ein Ausschnitt aus einem Mosaik von Santa Maria maggiore in Rom sagen, in dem die christliche Antike des fünften Jahrhunderts ihre schönste Sprache spricht. Auch hier steht Praxiteles, stehen griechische Sophrosyne und griechische Kallikagathia im Hintergrund, aber überprägt von dem Adel einer geistgewordenen Kunst. Ein pneumatisches Ereignis, kein sinnliches mehr. So spricht der Neuplatonismus in der christlichen Frühkunst. Er spricht in Rom, aber der Geist Roms ist nicht in ihm.

Aufschlußreich ist es darum, neben die sienesischen Engelsingestalten legitime römische Engelsingestalten, und zwar der gleichen Zeit, zu stellen. Es ist wahr-

haft ein Posaunenstoß, der von diesem Engel Cavallinis ausgeht, ein Posaunenstoß, der in die lyrisch-gedämpfte, griechisch-gotische Welt Siens unmißverständlich sein Roma locuta est hineinschmettert. Das ist römische Protorenaissance, die wahre Stimme Roms, die lateinisch, und nicht griechisch klingt. In dieser Freske des jüngsten Gerichts (aus Sta. Cecilia von 1293), der dieser posauenblasende Engel entnommen ist, scheint wahrhaft der Geist wieder aufgewacht zu sein, der vor vielen Jahrhunderten, nämlich im Apsismosaik von Santa Pudenziana, schon einmal statuiert hatte, wie christliche Monumentalität aussieht, wenn Rom sie in die Hand nimmt. Wieder ist es mehr eine Senatorenversammlung denn eine himmlische Versammlung, die nun der großen Entscheidung über Verklärung und Verdammnis assistiert, und wieder werden alle Begriffe von römischer Würde, römischer Gravitas und römischem Togageist wach, wenn man die ernstesten Gestalten dieser Schöffen bei der großen Gerichtssitzung ins Auge faßt. Es gibt nichts, was so für die Konstanz des Romgeistes spricht, wie der Vergleich dieser beiden Darstellungen, die fast durch ein Jahrtausend getrennt sind; getrennt sind durch ein Jahrtausend, in dem Rom mit seinem Eigensten geschwiegen hatte, weil es bei der Ausbildung einer echtgeborenen Sakralsprache des Christentums — einer Sakralsprache, die nicht nur erhöhte Profansprache in Anwendung auf Christliches ist — als schöpferische Kraft nicht in Frage kommen konnte. Das mußte es dem christlichen Osten in seiner griechischen und semitischen Form überlassen. Erst jetzt, am Ende jenes dreizehnten Jahrhunderts, das in der ganzen Breite der westöstlichen Kulturwelt die Wendung zum neuzeitlichen Sensualismus bringt, glaubt Rom seine Stunde gekommen, um die Welt wieder Lateinisch zu lehren. Aber die große Blüte römischer Monumentalkunst, die nun mit Namen wie Cavallini, Torriti und Rusuti anbricht, nimmt ein vorzeitiges Ende: die Päpste gehen ins Exil. Wohin gehen sie ins Exil? Nach Avignon, nach Frankreich. Eine geschichtssymbolisch tiefbedeutsame Handlung. Denn sie besagt, daß die neue Sinnlichkeit in der Stunde ihres Erwachens doch nicht gleich in die harten römischen Gefäße fließen wollte, sondern daß es ihr natürlicher Lebenswille war, zunächst einmal auszuströmen in rhythmischer Freiheit. Und das war ihr nur möglich in einer Atmosphäre, die mehr griechisch als lateinisch war. Der harte Geist der römischen Antiqua hatte zu früh gesprochen: erst mußte griechisch-gotische Kursive noch einmal das Wort haben in einem Stil, der dolce nuovo hieß. Dante tritt zurück vor Petrarca. Und in Avignon entsteht nun eine Kunst, in der sich italienischer Gräzismus mit französischem Gräzismus begegnet. Italienischer Gräzismus?

Abb. 90 Ja, denn ein Sienese, Simone Martini, ist es, der mit seiner künstlerischen Gefolgschar bestimmend teilnimmt an dem Stil von Avignon, der zu einem Weltstil werden sollte. Dieser *dolce stil nuovo* eines neuen Naturgefühls und eines neuen sinnlichkeitsfrohen Lebensgefühls hat uns in den Fresken des Garderobeturms der päpstlichen Hofburg von Avignon eine Idyllik<sup>4</sup> von Naturschilderungen hinterlassen, die wahrhaft *paysages intimes* sind, und in denen ebenso das feine Griechentum Corots vorgeahnt ist, wie daß ein feiner Nachklang hellenistischer Landschaftsmalerei hier in wahlverwandtem Widerhall lebendig wird. Nie sind wir der Welt des Latinismus ferner als hier.

Abb. 89 Doch zurück nach Italien. „Duccio donne la fleur merveilleusement pure de l'art grec en Italie; de cet art grec Cavallini a refait un art latin, en attendant que Giotto en fasse un art proprement italien.“<sup>1)</sup> Findet also der Trompetenstoß von Cavallinis Engel ein Echo? Ja, ein Großer antwortet: Giotto. Ein Ausschnitt aus der Paduaner Dornenkrönung mag sagen, wie er antwortet: in einem Stil, der großgezogene gotische Kursive mit Antiquageist verbindet. In keiner seiner Gestaltungen verleugnet dieser Florentiner, daß er durch die große Luft Roms hindurchgegangen und von ihr das Beste seiner Kunst, den Atemzug einer strengen heroischen Pathetik und Statuarik empfangen hat. Er ist wahrhaft der Testamentsvollstrecker der römischen Prorenaissance auf toskanischem Boden. Das Gegenspiel Sienas. Dessen novellistischer Leichtigkeit setzt er die Wucht seiner epischen Schwere, die Wucht seiner kubischen Massivität entgegen, die nur mühsam durch gotische Rhythmik gebändigt ist. Aber auch er, dieser große Säkularisator der Kunst — und wann griff Latinismus je anders als säkularisierend in die Kunst ein, angefangen mit der konstantinischen Renaissance, die wir eine Repaganisierung nannten! — ist ein verfrühter Vorstoß in der Geschichte des Latinismus. Im tiefsten bleibt Giotto ohne Nachfolge. Die makrokosmische Gesinnung, die seine Fresken verkünden, muß selbst in Florenz bald sienesischem Fein- und Kleingeist weichen und das Spätgesicht des italienischen Trecento zeigt nichts mehr von den großen Zügen, die Giotto ihm am Anfang des Jahrhunderts aufgeprägt hatte. Und dann setzt sich die sienesische Bewegung organisch fort in der Kunst der oberitalienischen Höfe und Abb. 91 leitet damit in die artistisch sehr reizvolle, aber durchaus unmonumentale Welt eines höfischen Kostümrealismus hinein, die das, was in Siena sakral war, ins Feudale überführt. Pisanello aber und andere Oberitaliener sind

<sup>1)</sup> Peraté in Michel, *Histoire de l'art*, II, 1, S. 446.



96. Gottesmutter von Wladimir. Ausschnitt. Moskau, Historisches Museum



97. Fresko der Kreuzigung aus Malyj Grad



98. Aus der Aeneide. Berlin, Staatsbibliothek

nun die, die gleichsam den Faden wieder aufnehmen, der Duccio aus den Händen gegliitten war. Diese gotische Luxuskunst der oberitalienischen Höfe steht schon durch ihren höfischen Charakter in stofflicher und stilistischer Beziehung im engsten Wechselverkehr mit Frankreich, dem eigentlichen Heimatland höfisch-ritterlicher Kultur, und schließlich erwächst dann aus dieser oberitalienisch-französischen Doppelgesichtigkeit eines höfischen Realismus jener bürgerliche Realismus, der mit van Eyck die Welt verändert. Aber solange dieser Realismus noch höfisch war oder, was dasselbe heißt, solange er noch gotisch war, blieb er auch heimlich verbunden mit der Geschichte des mittelalterlichen Gräzismus, dessen zärtlichster Ausklang er ist. Die italienischen Kernlande diesseits des Apennin aber haben an dieser Entwicklung kaum teil. Florenz und Rom schweigen. Und das heißt, daß die Geschichte des Latinismus, die in der römischen Protorenaissance und in Giotto's heroischer Erscheinung zu großem Vorstoß ausholte, nun wieder eine Unterbrechung erfährt. Erst an der Schwelle des Quattrocento ersteht Giotto in Masaccio ein würdiger Nachfolger, der gleich ihm durch die große Luft Roms hindurchgegangen war, gleich ihm den römischen Anruf verstanden hatte, und nun wieder ein neues Italienisch in Antiqua schreibt, und dieses Mal ohne gotische Zutat. Nur eine herbe Spätgotik bringt in diesem Jahrhundert noch einmal eine vorübergehende Retardierung, dann ist der Weg frei zu der Stunde, wo Rom nicht mehr Florenz für sich sprechen läßt, sondern selbst das Wort nimmt. In einer Kunst, die wir Renaissance nennen und in der der Latinismus endlich künstlerisch zur europäischen Großmacht wird. Erst die Renaissance ist wahrhafte Romanik. Erst die Renaissance versucht, die abendländische Sakralkunst endgültig zu einer römisch-katholischen zu machen. Bis der Barock dagegen protestiert.

Und doch bleibt auch jetzt noch eine griechisch-katholische Welt der Kunst. Das Vermächtnis von Byzanz, des Antipoden von Rom, geht nicht verloren. Ehe Byzanz türkisch wird, überträgt es die Idee seiner Existenz auf Moskau. Und die Alternative, die vorher Rom oder Byzanz hieß, heißt nun Rom oder Moskau. Hier in der russischen Welt hat die Geschichte des mittelalterlichen Gräzismus ihr längstes Nachspiel. Es ist, wie man weiß, heute noch in der religiösen Kunst Rußlands nicht zu Ende. Wir sahen die Linie dieses mittelalterlichen Gräzismus auf ihrem Wege in das westliche Abendland viele Brechungen durchmachen, ehe sie in gotischer Umsetzung frei ausströmen konnte. Immer mußte sie mit der Gegenwart eines Latinismus kämpfen. Und die Renaissance, die die Gotik, und



damit die Weltherrschaft des französischen Kunstgedankens, überwindet, bedeutet auch in Frankreich einen endlichen Sieg dieses Latinismus. Auch in Frankreich tritt jetzt an Stelle der griechisch-gotischen Sophrosyne die lateinische Ratio. Und nur eine Geheimgeschichte des Gräzismus gibt es jetzt noch in Frankreich, eine Geheimgeschichte des ungewollten aber angeborenen und deshalb unüberwindlichen französischen Gräzismus, der nun nicht mehr im sichtbaren Texte der französischen Formkunst steht, wohl aber zwischen ihren Zeilen. Für jeden zu lesen, der ein Organ für Schriftunterscheidung hat.

Dann Italien. Hier geht es nicht an, von einer Brechung der Geschichte des mittelalterlichen Gräzismus zu sprechen, weil diese Linie hier in dem Augenblicke, wo von einem nationalen Italien die Rede ist, nur Nebenlinie, nicht Hauptlinie ist. Die Brechungen, um die es sich handelt, sind hier also nur von der Hauptlinie abzulesen, und wir haben gesehen, in welchem Maße der Gräzismus im Trecento als nachwirkende *maniera graeca*, als Sienismus, als Einfluß der französischen Gotik solche Brechungen bewirkt.

Die Geschichte der Ostlinie des mittelalterlichen Gräzismus aber ist ohne Brechung. In die griechisch-katholische Kunst spielt Rom, spielt der Latinismus nicht hinein. In gerader Linie verläuft da der Weg aus der byzantinischen in die Kunst der slawischen Neuvölker, die von Byzanz aus christianisiert worden sind und die in Rußland ihre weltgeschichtliche Vormacht fanden.

Es soll hier nicht von dem die Rede sein, was die russische Kunst mehr ist als ein Nachkapitel des Byzantinismus. Das herauszuarbeiten wäre zwar eine sehr berechtigte Aufgabe bei der Betrachtung und Beurteilung der russischen Kunst, eine Aufgabe, unter deren Berücksichtigung man ihr allein volle Gerechtigkeit widerfahren lassen könnte, aber diese Aufgabe kommt für unsere besonderen Untersuchungen hier nicht in Frage. Hier soll von der russischen Kunst nur soweit die Rede sein, als sie eben eine allerdings vielfach modifizierte Fortsetzung der byzantinischen ist. Das erlaubt uns sogar, den Grenzstrich zwischen byzantinischer und russischer Kunst vorläufig überhaupt gar nicht zu beachten und die beiden Welten als eine geschichtliche Einheit zu nehmen, wie es ja auch in der Einheit des sie bedingenden religiösen Systems begründet ist. Daß auch diese religiöse Einheit nur eine Schein- und Teileinheit ist, daß russische Religiosität und griechisch-katholische Orthodoxie alles andere als Deckungsformen sind und daß die Geschichte der russischen Ketzerbewegungen russischer ist als die Geschichte der russischen Orthodoxie — das Russischsein der letzteren, die ja ein by-



99. Weinwunder zu Canaa  
Maximians-Kathedra zu Ravenna



100. Genesisdarstellung  
Jacobus-Codex, Vatikan



101. Russische Genesisdarstellung



102. Taufe Christi. Latmosfreske



103. Taufe Christi. Mosaik. Baptisterium San Marco, Venedig

zantinischer Importartikel ist, gilt nur soweit, als auch in religiöser Beziehung die Unterwerfung unter ein autokratisches System eine organische Überkompensationsform des russischen Amorphismus ist, eines Amorphismus, der übrigens als Ausdruck eines metaphysisch sehr tieferschwingenden Weltgefühls durchaus nicht unter allen Umständen als ein Negativum betrachtet werden darf (vielleicht hört bei einer gewissen Schwingungstiefe des Weltgefühls der Wille zur Gestaltung auf, so wie er da, nämlich in Ägypten, zur größten Form gekommen ist, wo in einem naturentfernten Kunstbau der Kultur die Tiefenschwingungen des Weltgefühls ganz zum Stillstand gekommen waren<sup>1)</sup>) – ich sage, daß die Form der mehr altchristlichen russischen Religiosität und die Form der kirchlichen Orthodoxie sich nur auf dem Wege der Überkompensation treffen, bleibt eine Angelegenheit für sich, die zwar gerade wegen ihrer Analogie zu dem Verhältnis, das zwischen der ausdrucksstumpfen russischen Kunstseele und der von ihr übernommenen Form des byzantinischen Kunstgeistes besteht, zu äußerst aufschlußreichen Erörterungen führen könnte, die aber hier, wo es sich ausschließlich um die Frage des Weiterlebens des Gräzismus handelt – sei es in totaler oder partieller Weise – beiseite gelassen werden muß.

Wenn man unter Gotik nicht nur die historisch so genannte Erscheinung der westeuropäischen Kunstentwicklung versteht, sondern diesen Stilbegriff weiter faßt und ganz allgemein die Kunstform darunter versteht, in der der neuzeitliche Sensualismus den griechisch-antiken Formgedanken aufgreift, um ihn mit aller Kraft der Innerlichkeit ins Christlich-Religiöse umzuprägen, so verläuft die ganze griechisch-katholische Sakralkunst – und eine andere als sakrale Kunst gibt es hier ja nicht – in einem Zusammenhang, den man als die Geschichte einer Ostgotik bezeichnen kann. Und sowohl für die westgotische wie für die ostgotische Entwicklung gilt es, daß es die mystische Seele des Christentums ist, die sich in ihr künstlerisch geformt hat. Und das im Gegensatz zur Formung des christlichen Gedankens im römischen Formsinn, die mehr der dogmatischen Seite des Christentums und seinem Machtbewußtsein künstlerische Gestaltung verlieh. Das letztere gilt allerdings nur für den Westen: der slawischen Ostkirche ist die spezifische Spannung, die hier für die Westkirche angedeutet ist, überhaupt fremd, und zwar deshalb, weil sie in einer ganz anderen Einseitigkeit das Jenseitsmotiv des Christentums zu ihrem religiösen Lebenskern gemacht hatte<sup>2)</sup>. Die daraus

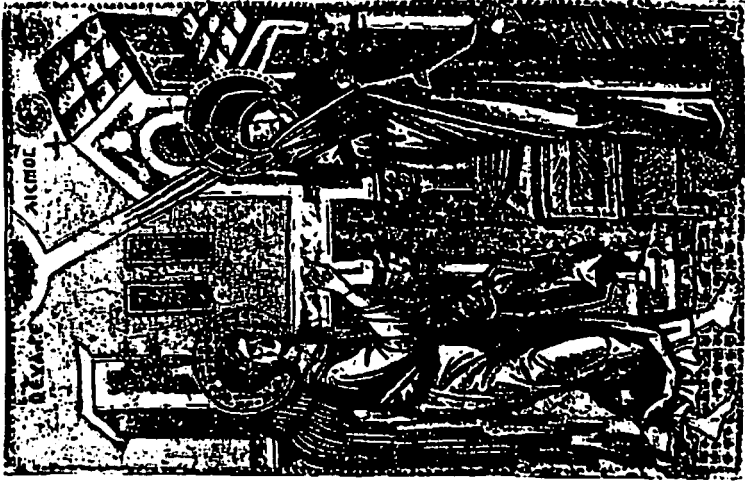
<sup>1)</sup> Worringer, Ägyptische Kunst. Problems ihrer Wertung. 1926.

<sup>2)</sup> Harnack, „Der Geist der morgenländischen Kirche im Unterschied von der abendländischen“. 1913.

folgende Vernachlässigung des christlichen Diesseitsmotivs entband sie in ihrer Sakralkunst von der Berücksichtigung jener Gestaltungsanforderungen, die im Abendland zwangsläufig römische, d. h. an der Diesseitsbeherrschung erprobte Gestaltformen annehmen mußten. Und der Machtbegriff, der trotzdem im theokratischen System auch des Ostens durchbricht, unterscheidet sich in seinem Inhalt und in seiner Form von dem abendländisch-römischen gerade dadurch, daß er selbst ein Stück Mystik ist und im Irrationalen, nicht im Rationalen seine Heimat hat. Und das heißt, daß er sich nicht aus der römisch-profanen, sondern aus der altorientalischen Machtform entwickelte, die eine untrennbare sakral-profane Einheitsform ist. Kurz, die Sprache des geistigen Zwanges spricht im Osten in einem ganz anderen Sprachklima und zwischen dem geistigen Mystizismus, auf dem die Macht aufbaut, und der unmittelbaren Mystik des religiösen Herzens bestehen dort atmosphärische Verbindungen, die im Abendlande in dieser Form eben nicht vorhanden waren. Auf diese Feststellung muß Wert gelegt werden, weil sich dadurch erklärt, daß das, was wir Ostgotik nennen, in den Jahrhunderten seiner Entstehung viel weniger als Neues, als Bruch der Entwicklung in Erscheinung tritt als es im Westen der Fall ist. Wo dort in Romanik und Gotik sich zwei verschiedene Sprachgeister entgegentreten, zwischen denen wesenskerhaft keine Verständigung möglich ist — was die lebendige Kraft der Geschichte nicht hinderte, solche Verständigung doch zu realisieren — handelt es sich hier im Osten um Wandlungsformen ein und desselben Sprachgeistes, der nie die Schicht der profanen Machtorganisation berührt hatte, aus der die römische Machtform entwickelt war. So bleibt die Sakralsprache der mystischen russischen Frömmigkeit der Sakralsprache der russischen Orthodoxie — trotz aller Spannungen, die, wie oben betont, auch hier zwischen der exoterischen Geschichte des Dogmas, das unveränderlich, das „versteinertes drittes Jahrhundert“ blieb, und der esoterischen Geschichte der immer fließenden lebendigen Frömmigkeit bestand — im Grunde doch verwandter als es im Westen der Fall war, wo die eine Sprache lateinisch, die andere gotisch-griechisch klang. Kindlichkeit des religiösen Herzens und geistige Senilität (wenn man das Wort Harnacks vom versteinerten dritten Jahrhundert so übersetzen will) verstehen sich doch besser als Kindlichkeit des religiösen Herzens (wenn man Mystik so bezeichnen will) mit starkem und gesundem Mannesalter, wie Rom es in der weltgeschichtlichen Typik repräsentiert. Römische Mystik klingt, wenn wir tief in das Wort hineinhorchen, wie eine *contradictio in adjecto*. Nicht aber griechische Mystik. Das Herauswachsen der gräko-slawischen Formwelt aus der neugriechisch-



104. Begegnung an der Goldenen Pforte und Annahme des Opfers. Fresken in Misra



105. Verkündigung. Mosaik-ikone  
London, S. Kensington-Museum



106. Verkündigung. Ausschnitt.  
Simone Martini und Lippo Memmi. Uffizien, Florenz

byzantinischen mag mit einigen Strichen angedeutet werden. Die mittelbyzantinische Spät Kunst zur Zeit der Komnenen Kaiser zeigt das Stadium der byzantinischen Entwicklung, das hier am besten als Ausgangspunkt dienen kann. Ihr bekanntestes Beispiel sind die Mosaiken von Daphni vom Ende des elften Jahrhunderts. Daphni, nur ein paar Stunden von Athen entfernt! Wir stehen also nicht nur künstlerisch, sondern auch geographisch auf attischem Boden, auf dem Boden des alten Griechenlands, den sich das neue Griechenland zurückerobert hatte. Mutterland und Kolonie — denn Byzanzion war eine griechische Kolonie gewesen, ehe es oströmische Kaiserstadt wurde — haben sich wiedergefunden, nur daß die Rollen inzwischen vertauscht sind und die Kolonie zum politischen und kulturellen Mutterland geworden ist.

Einer Charakterisierung des Stils der Daphnimosaiken bedarf es kaum; so rein spricht hier durch all die Traditionsschleier eines byzantinischen Akademizismus hindurch die unzerstörbare Adelsprache des Attizismus. Im Wohlklang des kompositionellen Taktgefüges, im Wohlklang der Figurenrhythmik ist alles lebendig, was griechische Sophrosyne der Welt an Wohlklang geschenkt hat. Ein statuarischer Adel, der ohne Härte ist, weil er im praxitelischen Sinne ein Geheimnis von nachgebender Lässigkeit und innerer Bindung ist. Man hat ungebührlicherweise die Monumentalität dieser Mosaiken hervorgehoben. Nein, sie sind echt griechisch, weil sie in einer wundervollen Mittellage zwischen Monumentalität und Intimität schweben. Es ist zwischen Monumentalität und Intimität, zwischen rhythmischer Labilität und tektonischer Stabilität hier dasselbe praxitelische Wechselspiel wie zwischen Lässigkeit und mühelosem Sichhaltungsgeben. Das Primäre ist auch hier eine intime Lässigkeit und Natürlichkeit, die sich mühelos und unmerklich in monumentaler Haltung bindet. Eine Selbstbindung, keine Fremdbindung aus einem entgegengesetzten Geist heraus. An dem aber, was als natürliche Lässigkeit im Griechischen primär ist, knüpft die Entwicklung an, die wir gotisch nennen. Ihre kursive Kalligraphie nimmt praxitelische Weichheit und Anmut auf, aber ohne ihre Bindung in geheimer Tektonik. Die vegetabile Seite des Lebens wird selbstherrlich.

Man ersehe aus der Gebirgs- und Baumdarstellung des Kainsmordes in Monreale, wie der Rhythmus des Vegetabilen und Vegetativen nun allein herrschend die Handschrift bestimmt. In diesen weichen sinnlichen Kurven schreibt die Gotik, d. h. die Handschrift des neuen Sensualismus, ihren typischen Namenszug. Was verbietet uns hier, von Gotik zu sprechen? Nur die Auffassung, daß allein der Westen eine gotische Entwicklung durchgemacht



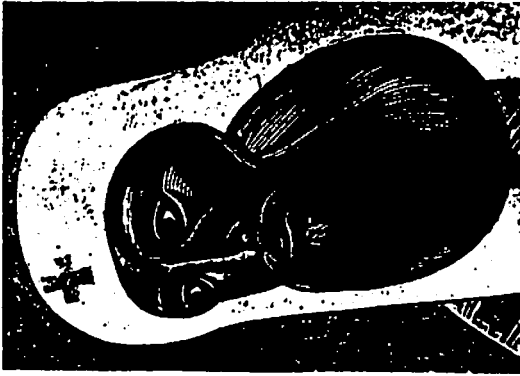
habe. „Aber handelt es sich wirklich nur um eine abendländische Erscheinung? Täuscht uns hier vielmehr nicht eine a posteriori-Optik, die einem Blickzwang des Getrenntseins von West- und Ostwelt unterliegt, wie er erst durch spätere geschichtliche Verhältnisse erzwungen wurde? Waren etwa im zwölften und dreizehnten Jahrhundert die West- und Osthälfte der mittelalterlichen Welt kulturell schon so unabhängig voneinander, daß eine geistige und seelische Allgemeinbewegung wie die zum Sensualismus hin nur auf eine Hälfte beschränkt bleiben konnte?“<sup>1)</sup> Nein, diese Bewegung verläuft über die ganze Breite der mittelalterlichen Welt und es entspricht der weltgeschichtlichen Logik, daß sie im Osten sogar früher einsetzte, als im Westen. Das gilt nicht nur geistesgeschichtlich, sondern auch formgeschichtlich. Erst als die Bewegung vom Osten aus auf vielen Umwegen im empfangsbereiten Westen gezündet hatte, bildete sie dort in der französischen Gotik ihr selbständiges Zentrum aus. Und in der italienischen Zwischenwelt treffen sich dann die Linien von beiden Seiten. Ein Oszillieren dort zwischen maniera graeca und maniera gotica, bis der eingeborene Latinismus selbständig geworden ist und eine endgültige Trennungsmauer zwischen West- und Ostgotik aufgerichtet hat. Das ist dann der Zustand der Welt, von dem die italienische Geschichtsschreibung ausgeht und wie sie ihn als allgemeingültigen unserer historischen Blickeinstellung aufgezwingt hat.

Abb. 94 Die Nebeneinanderstellung einer westgotischen Miniatur des frühen vierzehnten Jahrhunderts, der Heidelberger Manessehandschrift entnommen, mit dem sizilianischen Mosaik des zwölften Jahrhunderts mag das Verhältnis von Ost- und Westgotik in jeder, auch in chronologischer Beziehung klären. Worin liegen die Unterschiede, worin liegt das Gemeinsame? In dem sizilianischen, d. h. byzantinischen Mosaik spricht die Gotik noch mit malerischen Nebentönen, in der oberrheinischen Liederhandschrift spricht sie rein zeichnerisch. Beide arbeiten zwar mit der Linie als entscheidendem Ausdrucksmittel, aber diese Linie ist in dem einen Fall eine andere als im anderen. Die byzantinische Linie ist ein manieristisches Destillat aus malerischen Formüberlieferungen, die bis in den hellenistischen Illusionismus zurückreichen, die westgotische Linie aber das Reinprodukt eines zeichnerisch-flächenhaften Linearismus, der zwar auch ursprünglich aus derselben Tradition handschriftlich gewonnen war, aber im Reinigungsbad der abendländischen Selbständigkeit der Formauffassung alles rezeptmäßig und darum unverstanden Überlieferte, d. h. alles mit der malerischen Vorgeschichte Zusammenhängende längst ab-

<sup>1)</sup> Worringer, *Byzantinismus und Gotik*, Festschrift Paul Clemen, 1926, S. 330.



107. Verkündigung. Sammlung Lichatschew, St. Petersburg



108. Heiliger Petrus  
Metropolit von Moskau, Petersburg



109. Hermes des Alkamenes  
Kopie in Konstantinopel



110. Kopf eines Königs  
Kathedrale in Chartres

gestoßen hatte und nun reiner Kontur in dem uns gewohnten gotischen Sinne geworden war. In beiden Fällen ist alles auf große einprägsame Silhouettenwirkung angelegt, aber im byzantinischen Falle kämpft diese Silhouettenwirkung noch mit einer reichen pseudomalerischen Innenmodellierung, die schon durch die grelle Manier der Beleuchtungsakzentuierung ihre Herkunft aus hellenistischer bzw. spätantiker Überbelichtung zeigt — aus einer Überbelichtung, die Übervergeistigung war, die aber als Magisierungsmittel auch ihre Alltagsseite der bloßen Theatralisierung hatte — während die westgotische Silhouettenwirkung nichts mehr von diesem palimpsestartigen Hintergrund einer komplizierten Vergangenheit durchschimmern läßt, sondern in völliger Jugendlichkeit dasteht. So jugendlich ist sie, daß die Fläche, die sie zeichnerisch umspannt, nun zu einer unbeschriebenen Tafel wird, auf der eine neue Malerischeit des Sehens schüchtern ihre ersten summarischen Andeutungen hinpinseln kann. Diese neue Malerischeit ist dann aber keine aus Rezepten der Tradition gewonnene mehr, sondern eine der unmittelbaren Naturschauung ahnungsvoll abgelauschte. So steht die Silhouette der westgotischen Kalligraphie, gefüllt mit einem Inhalt von neuer Malerischeit, der Silhouette der ostgotischen Kalligraphie gegenüber, die noch mit einem residualen Inhalt von alter Malerischeit gefüllt ist. Aber über ihrer Verschiedenheit der Füllung schlägt die Gemeinsamkeit der kalligraphischen Grundgesinnung, schlägt die Gemeinsamkeit des gotisch-sensualistischen Grundgefühls eine weltgeschichtlich innig verbindende Brücke der Beziehung.

Der Eindruck der Jugendlichkeit, den die westgotische Linie macht, hat seine Voraussetzung darin, daß diese Linie des freien Natürlichkeitsrhythmus im Westen in der Tat eine Neugeburt war, etwas, was in dieser Reinheit, Selbstständigkeit und Selbstverständlichkeit im mittelalterlichen Sprachzusammenhang dieser Westwelt noch nie, es sei denn auf dem illegitimen Wege des Kopistentums, gesprochen hatte; im Osten aber war diese Handschrift des Sensualismus nie untergegangen, war sie die Epigonenlinie jedes Klassizismus gewesen und so merken wir es kaum, wenn sie jetzt im zwölften Jahrhundert eine Druckbetonung bekommt, die sie zu etwas anderem macht als einer Linie des bloßen epigonenhaften Nachklings, die vielmehr auch sie aus der Lebendigkeit eines neuen sinnlich erwärmten Zeitgefühls verjüngt. Kompositionen wie den Kainsmord gibt es in zahlreichen Martyrien des Menologium Basileus, aber der Vergleich zeigt, daß die Fassung des zwölften Jahrhunderts mit neuem Blut, mit neuer Kraft gefüllt ist und daß aus ihr nicht nur ein müdes Gestern, sondern auch ein frisches Heute spricht. Dieses

Abb. 95

Heute aber heißt auch im Osten Gotik, heißt Durchbruch einer neuen Gesinnung.

Abb. 96 Denken wir an Gotik, so steht leicht vor unseren Augen das Bild der mütterlich zärtlichen Maria mit Kind. Im Typus dieser Darstellung, die mit der königlichen Hoheit der gleichsam als Dogma erfaßten Gottesmutterdarstellung aufräumt, glauben wir das, was Gotik ist, nämlich die Lösung aller Starre in menschlich warmer Unmittelbarkeit der Erfassung, am augen- und sinnfälligsten verkörpert. Und nach der populären Anschauung ist die Ausgestaltung dieses Typus die eigentliche Tat des gotischen Abendlandes, mit der es über den hieratischen Geist des Ostens und über seine ikonenhafte Starrheit siegt. Nun, der Wissenschaftler sieht anders. Sieht, daß diese Intimisierung und Lyrisierung des Madonnenmotivs sich mit dem ganzen zeitlichen Vorsprung, den die Ostgotik vor der Westgotik hatte, in der byzantinischen Kunst trotz des Rigorismus der offiziellen Orthodoxie, die solches Eingehen auf die menschliche Seite der sakralen Thematik verurteilte, inoffiziell längst durchgesetzt hatte. „On connaît l'esprit conservateur du clergé byzantin, et les difficultés, qu'il opposait à l'introduction des images nouvelles, surtout des images d'église. Mais ce qui était banni d'un temple passait facilement dans l'illustration d'un livre, surtout apokryphe. L'image du livre aurait servi d'échelon pour conduire, avec le temps, à la création de l'icone officielle.“<sup>1)</sup> Ja, selbst die madonna lattante, die säugende Madonna, die für uns den Gipfelpunkt dieser gotisch-abendländischen Intimisierung des Themas bedeutet und in deren Aufkommen als Bildtyp wir sogar eine Sondertat des in die gotische Entwicklung eingreifenden germanischen Realismus zu sehen pflegen, hat ihre Vorgeschichte, die mit vielen aus dem spätantiken Synkretismus zusammengesponnenen Fäden durch den Byzantinismus läuft. Das können wir mit Bestimmtheit sagen, wenn auch der Zufall der Denkmälererhaltung diese Fäden nur hier und da zutage treten läßt. Gerade neuerdings hat die Entdeckung einer Freske des siebten bzw. achten Jahrhunderts in einem der kleinasiatischen Latmosklöster wieder einen dieser Fäden aufgedeckt<sup>2)</sup>.

Keine Geschichte des gotischen Formgefühls wird geschrieben oder gelesen, ohne als Musterbeispiel die Wandlung zu erwähnen, die unter der Einwirkung der neuen Gesinnung in der Typik des gekreuzigten Christus vor sich geht. Auch da soll nach der populären Anschauung erst die abendländische Gotik den starren Christus einer symbolischen Dogmatik zu dem uns ge-

<sup>1)</sup> W. de Grüneisen. In der Festschrift für Strzygowski „Studien zur Kunst des Ostens“ S. 207.  
<sup>2)</sup> Th. Wiegand, *Mit* 1913, Bd. III, S. 197.

wohnen und menschlich nahegerückten Christus des Leidens am Kreuz gemacht haben. Ja, auch die uns vertraute Leidenakurve des hängenden Körpers soll erst vom gotischen Schwung des Westens herausgearbeitet sein. Auch hier sieht der vorurteilsfreie Wissenschaftler ein ganz anderes Bild der entwicklungsgeschichtlichen Verhältnisse. Ein Bild, das über den Primat der Ostgotik auf diesem Gebiete gar keinen Zweifel aufkommen lassen kann<sup>1)</sup>. Und der ostgotische Schwung in der Ausbiegung der Hüfte des hängenden Körpers gibt an Expressivität und an klagender Gefühlsbetonung, d. h. an handschriftlicher Symbolik des Ausdrucks dem westgotischen nichts nach, wie wir es in einer äußersten späten Übertreibung an einer makedonischen Freske des vierzehnten Jahrhunderts sehen. Zu alledem kommt eine sehr bezeichnende geschichtliche Überlieferung hinzu. Im Jahre 1050 — man achte auf das frühe Datum — stehen sich auf einem Konzil in Konstantinopel die Ost- und die Westkirche im Streite um die künstlerische Darstellung des Gekreuzigten gegenüber. Und zwar erhebt der päpstliche Legat offiziellen Einspruch gegen die griechische Kirche, die erlaube, daß man einen sterbenden Mann am Kreuze darstelle. Worauf der griechische Patriarch antwortet, daß die abendländische Auffassung von Christus am Kreuz, die ihn als lebend und triumphierend darstelle, ja wider alle Natur und Wahrheit wäre<sup>2)</sup>. Tritt hier nicht der griechische Patriarch des elften Jahrhunderts schon für die Auffassung ein, die mit der Gotik zur alleingültigen wird? Und spüren wir nicht das Muß dieser Auffassung, wenn nur irgendein Zusammenhang noch zwischen Neugriechentum und Altgriechentum besteht. Und war der nachislamische, d. h. teilweise entorientalisierte Byzantinismus nicht auf diesen Zusammenhang mit erneuter Stärke angewiesen? Hier möge Kingsley Porters Wort wiederholt werden: die neuzeitliche Kunst beginnt mit der byzantinischen Kunst des zehnten Jahrhunderts. Und das heißt, daß auch das gotische Kapitel der neuzeitlichen Kunst sein Vorspiel im Osten hat. Und immer ist wiedererwachender griechischer Sensualismus der eigentliche Wegebereiter zum gotischen Sensualismus gewesen.

Abb. 97

Wir sagten, daß die Ostgotik als stilgeschichtliches Novum nicht in so starke Erscheinung trete wie die Westgotik, weil sie in einem ganz anderen Kontinuitätszusammenhang mit dem Vorangegangenen stände. Nennt man Gotik weichlich gewordenen Gräzismus, so enthält die griechische Linie schon überall da gotische Möglichkeiten, wo sie in orientalische Weichlichkeit ver-

<sup>1)</sup> U. a. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, 1916, Kap. VII.

<sup>2)</sup> Siehe zu dem Thema u. a. van Marle, *The Italian school of painting*, Bd. I, 259; Sirén, *Toskanische Malerei*, S. 47; Millet, a. a. O. S. 399.

luft. In diesem Sinne sind wir schon im Vorhof gotischer Kalligraphie, wenn wir den Rhythmus in uns aufnehmen, der im sechsten Jahrhundert in der künstlerischen Handschrift der Kompositionen der Maximianskathedra schwingt. Und wir bleiben im Zusammenhang dieses handschriftlichen Rhythmus, wenn wir eine Genesisdarstellung des elften Jahrhunderts betrachten, die einem vatikanischen Homillenkodex des Mönches Jakob entnommen ist. Da gibt es Szenen mit griechischen Flußgöttern und nikehaften Erzengelgestalten, die, eingebettet „in die musikalische Flächenrhythmik des Ostens“ (Glück), ihren kalligraphisch-ornamentalen Zusammenhang einer rhythmischen Gesinnung verdanken, die wir unschwer in westgotischen Miniaturen wiedererkennen, wie der Vergleich mit einer deutschen Illustration des dreizehnten Jahrhunderts es anschaulich machen möge. Gehorcht nicht das Baumsymbol, das hier in der Mitte der Szene steht, demselben rhythmischen Gefühl, das auf der byzantinischen Miniatur den vier Paradiesesströmen ihren kalligraphischen Lauf vorschreibt? Was besagt gegenüber dieser Gemeinsamkeit, daß auch hier wieder im östlichen Beispiel jener Hintergrund spätantiker Magie palimpsestartig durchschimmert, den das westliche Beispiel längst von sich abgestoßen hatte. Eine Kunstgeschichte, die nach stilgraphologischen Kriterien arbeitet, wird die Dinge trotzdem zusammenfassen.

Und rein graphologisch muß die formale Weiterentwicklung der Ostgotik bis in ihren russischen Ausklang hinein nun betrachtet werden. Das Schöpfungsfresko von 1680 aus der Kathedrale von Romanowo-Borissogljebk mag in seinem Zusammenhang mit dem Jakobuskodex gleich zeigen, wie die Wege gehen. In der ikonographischen und kompositionellen Grundstruktur ihrer Darstellungstypik durch die Vorschriften des theologischen Kanons streng gebunden, bleibt ihr an schöpferischen Möglichkeiten nur, innerhalb dieser Gebundenheit ihre künstlerische Handschrift zu reichstem und stärkstem Ausdruck hochzuzüchten und ihr eine Expressivität zu verleihen, die allen Forderungen des religiösen Bedürfnisses gerecht wird. Also eine formale Inzucht, die auch eine Inzucht innerhalb der Stoffwelt ist, für die hier allein Kunst in Betracht kommt. Das ist ein äußerst wichtiger Unterschied gegenüber der Westgotik, wo durch die Verweltlichung der Kunst eine neue Stoffwelt hinzukommt, die schon durch ihre ganz andere Art von der formalen Inzucht in die Wiedergabe der Wirklichkeitswelt ableitet und so den Übergang vom gotischen Sensualismus zum Realismus der Renaissance vorbereitet. Durch die Bindung an die gleichbleibende sakrale Stoffwelt kommt für die Ostgotik diese Überleitung gar nicht in Betracht. In diesem Sinne bleibt sie mittelalterlich bis in die neue Zeit hinein. In diesem Sinne hat sie aber



111. Koimesis der Donischen Gottesmutter. Moskau, Historisches Museum





112. Koimesis der Donischen Muttergottes  
Ausschnitt. Moskau, Historisches Museum



113. Duccio, Kreuzigung. Ausschnitt  
Domtafel, Siena

auch in ihrer Sakralsprache die Inzucht des Formalen zu einer Höhe der Ausdrucksfähigkeit gebracht, die dem Westen nicht gegeben war, es sei denn in jenen Frühzeiten, wo er selbst noch unter dem Ferneindruck der byzantinischen Expressivität und weiterhin unter einem Druck religiöser Erregtheit stand, der nach einer Transzendenz der künstlerischen Symbolik verlangte, die nur auf einem im Osten gestimmten Instrument zum Widerhall kommen konnte. Darstellungen wie der Petrus von Moissac sind es, an die hier gedacht wird und die uns im Westen etwas von jener symbolischen Größe des Ausdrucks vermitteln, die in der Ostkunst nun in Permanenz erklärt wird. Stellt man byzantinische Mosaiken wie etwa die Taufe Christi aus dem Baptisterium von San Marco in Venedig daneben, so spürt man jene instrumentale Gemeinsamkeit des künstlerischen Ausdrucks, die in der Sakralsprache des Byzantinismus ihr tertium comparationis hat. Eine Kunst, der es nicht auf das Was ankommt, sondern auf das Wie und die in ihrer formalen Phantasie nur dahin arbeitet, dieses Wie in eine Hochspannung der symbolischen Ausdrucksfähigkeit zu bringen, die dem Pathos des religiösen Erlebnisses entspricht. Man kann die Taufe Christi in vielfacher Weise wiedergeben, hier in diesem byzantinischen Mosaik des vierzehnten Jahrhunderts wird sie so wiedergegeben, daß sie zu einem Stück bildgewordener religiöser Hymnik wird, in dem alle Bildstimmen sich zu einem registerreichen Sanctus, Sanctus, Sanctus vereinen. Wie weit sind wir hier von der angeblichen byzantinischen Starrheit entfernt, wie weit auch entfernt von dem „versteinerten dritten Jahrhundert“ der orthodoxen Theologie. Nein, sie hat nur den Rahmen hergegeben, aber innerhalb dieses Rahmens sind alle Kräfte religiöser Inbrunst und religiöser Mystik freigeworden, die wir Gotik nennen. Man vergleiche die Taufe Christi aus San Marco mit einer mehrere Jahrhunderte vorher entstandenen Latmosfreske, die das ikonographische und kompositionelle Schema der späteren Darstellung schon vorgezeichnet zeigt: wird da nicht offenkundig, wie auf derselben Grundlage des rhythmischen Gräzismus in der späteren Darstellung das selbstherrlich geworden ist, was wir Ostgotik nennen?

Abb. 56

Abb. 103

Abb. 102

Es war schon gesagt worden, daß es für diese Ostgotik keinen Weg in die Renaissance, keinen Weg in die Unmittelbarkeit der Naturanschauung gibt. Sie bleibt gebunden an Gesetzen einer festgelegten Handschrift, geht nicht über in die Bindung an Gesetzen der Natur. Anschauungsgewinn kommt ihr nur indirekt, nur peripher zugute, dringt nie in ihr Zentrum ein, wird nie zu dem regulativen Prinzip ihrer Formphantasie. Wenn so die Autonomie des Formmittels der Ostgotik jedes Einbiegen in die Naturwahrheit im Sinne

der westlichen Entwicklung verbietet, so gestaltet sich anderseits gerade auf der Grundlage dieser formalen bzw. kalligraphischen Autonomie ein organisches Übergleiten der Ostgotik in das, was wir Barock nennen. Dieses ihr barockes Endstadium erreicht die Ostgotik schon im vierzehnten Jahrhundert.

Abb. 104 Die Peripleptosfresken der in der Nähe Spartas gelegenen Bergfeste von Mistra sind dafür das bekannteste Beispiel. Etwa die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte kann man nicht ansehen, ohne an Barock, ohne vor allem an den späten Griechen zu denken, der dem Abendland im Gegensatz zu römisch-katholischem Barock gezeigt hat, was griechisch-katholischer Barock ist, nämlich an El Greco. Aber ebenso ungezwungen ergibt sich die Rückerinnerung an den furor extaticus der Apostelbegegnung von Vézelay. Und eine Linie des Zusammenhangs entsteht, die für die Art von wesensästhetischer Formbetrachtung, wie sie hier gelbt wird, von überraschendster Bedeutung ist. Und sie gehört ganz dem an, was wir die Geschichte des nachantiken Gräzismus nennen.

Abb. 108

Das Neue der spätbyzantinischen Entwicklung, wie sie uns in Mistra entgegentritt, ist, daß der barocke Sturm der rhythmischen Schwingungen nicht im Figürlichen ausklingt, sondern tief in die räumliche Umwelt hinein nachklingt. Jede Bewegungswelle, die ein Körper wirft, zittert nach im weiten Schwingungsfeld räumlicher Dynamik. Aus Flächenkalligraphie, in die Räumliches nur selbstredendlos eingepreßt war, ist eine Kalligraphie räumlicher Rhythmik geworden. Kurz, die dritte Dimension nimmt nun teil an dem bildgestaltenden Formprozeß, der aber immer noch handschriftlich gebunden bleibt und der auch das Räumliche nur so weit einbezieht, als es sich diesem autonomen Rhythmus der sakralen Handschrift fügt. Raumvisionen entstehen, aber nicht Raumklarheiten. Raumschwingungen, aber nicht Raumkörper. Immerhin ist durch diese wenn auch bedingte Einbeziehung des Dreidimensionalen eine stilistische Sachlage geschaffen, die das kunsthistorische Problem aufwirft, wie weit hier die abendländische Raumanschauung initiativ in die östliche Entwicklung eingegriffen hat. Eine Frage, die nicht mit einem Entweder-Oder zu klären ist. Denn die Anerkennung des lebhaften künstlerischen Wechselverkehrs, wie er in diesen Jahrhunderten zwischen der griechisch-katholischen Ostwelt und den ihr vielfach politisch, kulturell und wirtschaftlich verbundenen Randgebieten des italienischen Festlandes stand, gibt noch keine Antwort auf die Frage, wie im künstlerischen Anregungsprozeß die Rollen von Geben und Nehmen verteilt sind. Mit absoluter Sicherheit wird sich das nie entscheiden lassen, da es sich ja damals bei diesen Gebieten viel mehr um eine Einheitswelt handelte als wir es heute



114. Auferstehung Mariä. Tympanon des Westportals, Sertis (Ausschnitt)



115. Kreuzabnahme  
Moskau, Sammlung Ostouchow



116. Kreuzabnahme (Elfenbein)  
Louvre, Paris

mit unserem durch die späteren Trennungen bedingten perspektivischen Schwang zu sehen geneigt sind. Jedenfalls ist prinzipiell durchaus die Möglichkeit gegeben, daß die Ostkunst ohne Anregung von draußen zu dieser Art von Raumwiedergabe kam. Sie brauchte nur zu ihren nie verschütteten Quellen in der hellenistisch-spätantiken Raumkunst zurückzusteigen, brauchte nur aus einer in ihr selbst wiedererwachten Sinnlichkeit des Empfindens das wiederzuerkennen, was in allen möglichen Verpuppungsformen sich im Byzantinismus zum Wiedererwachen bereit gehalten hatte, um zu der Art von Raumwiedergabe zu kommen, wie sie uns in den Fresken von Mistra oder den Mosaiken der Korakirche von Konstantinopel als eine europäische Scheingleichung entgegentritt. Wir hätten dann einen ähnlichen Galvanisierungsprozeß abgelebter und gleichsam scheinot gewordenener Ursprungsformen vor uns, wie er auch sonst an vielen Stellen der byzantinischen Kunstentwicklung unter besonderen Umständen episodenhaft in Erscheinung tritt. Wir sind nur deshalb geneigt, dem Westen hier den Primat zuzuschreiben, weil wir es im Gefühl haben, wie sehr das im Osten akzessorisch bleibt, was im Westen zum Zentralproblem der ganzen weiteren Bildentwicklung wird. Aber damit fälschen wir jenen nie bezweifelten generellen Unterschied zwischen Ost und West, der eben der Unterschied zwischen einer Kunst der Naturgesetzlichkeit und einer Kunst der Handschriftsgesetzlichkeit ist (ein Unterschied, der sich folgerichtig auch in der Auffassung des Räumlichen auswirkt), um zu einer Entscheidung über ein genetisches Spezialproblem. Daß der Westen etwas anderes aus dem Raumproblem machte, besagt noch gar nichts darüber, daß nur er zum Eingehen auf Räumliches kommen konnte und daß nur er dem Osten den Weg ins Räumliche zeigen konnte. Einem Osten, der lebendig in einer Vorbilderwelt von Palimpsesten lebte, aus deren Unterschicht genug durchschimmerte von dem was Raumillusion ist, brauchte dieser Weg nicht erst vom Westen gezeigt werden, wenn er ihn dann auch nur soweit betrat, als es den besonderen Prinzipien seiner Kunst gemäß war. Bedingungslos zugunsten des Abendlandes wird nur der die Frage entscheiden, der echt abendländisch nur in der anatomischen Erfassung des Raumes, d. h. nur in seinem naturgesetzlich soliden perspektivischen Aufbau das Existenzkriterium des Räumlichen sieht, nicht aber im klanghaft Räumlichen an sich, nicht in dem, was Raumsseele und nicht Raumkörper ist. Und gerade für das, was wir *g o t i s c h e s* Raumgefühl nennen, liegen die Analogien eher in der Raummystik des Ostens als in der Raumklarheit etwa der italienischen Kunst, wie sie bei Giotto ansetzt und dann nach einer trecentistischen Pause ihren Weg ins Quattrocento nimmt.

Solange aber die Welt trecentistisch ist, solange sie griechisch-gotisch ist, solange über ihr die Gemeinsamkeit der Zeitstimmung eines lyrisch temperierten Sensualismus liegt, bleibt der Unterschied zwischen Ost und West

Abb. 105 ohne rechte Durchschlagkraft. Eine Mosaikikone der Verkündigung aus dem byzantinischen Trecento, verglichen mit einer Verkündigung des sienesischen

Abb. 106 Trecento, nämlich der bekannten Uffizienverkündigung des Simone Martini, wird unter diesen Umständen zu einer solchen Einheitsäußerung gleichen Grundempfindens sowohl in Formgesinnung wie in Stimmungsklang, daß die in die Augen fallenden Unterschiedlichkeiten wirklich nur wie dialekthafte Modifikationen dieser Einheitlichkeit wirken. Jedenfalls stehen sich diese beiden Verkündigungen unendlich näher als etwa eine Verkündigung Giotto's der sienesischen Verkündigung steht. Weil jedes Giottobild ein großrhythmisiertes Pathos der Breite hat, das auf einer ganz anderen Grundlage der Stilgesinnung erwachsen ist als die rhythmische Steil- und Zartschrift des sienesischen bzw. byzantinischen Künstlers, in dem so viel heimliches Tanagra-griechentum nachlebt.

Ungezwungen ergibt sich hier der Übergang zur russischen Kunst. Es braucht nur eine Nowgoroder Verkündigung des fünfzehnten Jahrhunderts daneben gestellt zu werden. Fast unverändert ist das Stilinstrument aus byzantinischen Händen in russische übergegangen, nur daß eine neue Saite eingespannt ist, eine vox celesta, die vox celesta russisch mystischer Innigkeit. Das ist gräko-slawische Gotik, gräko-slawisches Trecento, das aber nicht auf ein Jahrhundert beschränkt bleibt, sondern als Dauerform russischen Sakralstils geradezu zeitlos wird. Wie schon das russische Wort pisat es bezeugt, das malen und schreiben zugleich bedeutet, bleibt die religiöse Kunst Rußlands im Gegensatz zu einer Kunst, die Anschauungserzeugnis ist, in erster Linie Schrifterzeugnis und zwar das Erzeugnis einer gotischen Schrift, einer gotischen Kalligraphie, eines mystischen Dichtens in ausdrucksvollen Schönheitslinien, die Anschauungswahrheit nur so weit einlassen, als sie sich dieser höheren Ausdruckswahrheit fügen. Und soweit es eine Gesetzlichkeit in dieser Kunst gibt, ist es Handschriftsgesetzlichkeit, nicht aber Naturgesetzlichkeit. Darin sind sich Ostgotik und Westgotik gleich. Naturgesetzlichkeit bringt erst die Renaissance und das ist ein Begriff, der in der alten russischen Kunst — und die altrussische Kunst überdauert selbst das achtzehnte Jahrhundert, das sonst so viel Modernisierung in Rußland bringt — kein Leben gewinnt.

Verzichtet muß hier darauf werden, dem Bedeutungswandel nachzugehen, den die byzantinische Formentypik bei ihrer Übersetzung ins Russische erfährt.

Nur eine Andeutung mag genügen. Wir pflegen von byzantinischem Geist zu sprechen, aber niemals von byzantinischer Seele. Von Rußland aber sprechen heißt von der russischen Seele sprechen. So läge dieser Bedeutungswandel also in der Richtung einer Beseelung der byzantinischen Geistigkeit, aber es gibt ein heimliches Band, das zwischen ihnen schwingt und das heißt Gnosis. Im gnostischen Geheimnis bleiben wir, gleichviel ob der byzantinische Geist oder die russische Seele zu uns spricht. Und gnostischer Expressionismus wäre ein Wort, mit dem man sich über dieses Kapitel religiöser Kunst wohl verständigen könnte. Doch das sind komplizierte abendländische Hilfsvokabeln, womit wir dieses Tiefeinfache östlicher Frömmigkeit nur an der Oberfläche berühren können. Ein Irrwahn ist es, man könnte mit Wesensbegriffen, die einer anderen wesensbestimmten Sprache entstammen, Wesensselbstverständlichkeiten anderer Wesensbezirke erfassen. Dürftige Umschreibung ist alles, was vergleichende Wesensbetrachtung – und das heißt vergleichende Kunstbetrachtung – mit schlechtem Gewissen geben kann.

Russische Kunst betrachten heißt in eine wenig variierte kanonische Formenmaske hineinstarren, die von byzantinischer Geistigkeit geschaffen wurde, durch die aber eine eigengeborene mystische Seelenhaftigkeit als wahres russisches Gesicht immer wieder bedeutungsvoll hindurchschaut. Schon die Nowgoroder Verkündigung des fünfzehnten Jahrhunderts gab eine Vorstellung von diesem schwebenden Wechselspiel, das zwischen Maske und Tiefengesicht vor sich geht. Ganz groß und geradezu paradigmatisch rein spricht dieses Wechselspiel zu uns, wenn wir den späten (XVII. Jahrh.) Kopf eines Moskauer Metropoliten auf uns wirken lassen. Da ist uns die unerlöste religiöse Seele Rußlands voll gegenwärtig, wie sie schwermütig verwunschen aus der Orthodoxie jenes formalen Systems herauschaut, das Byzanz an Moskau vererbt hatte. Ist es nicht, als ob die Typik männlicher Würde, wie sie der Hermes des Alkamenes festgelegt hatte, in einem schicksalsreichen Bedeutungswandel hier in dem byzantinisierenden Manierismus und Kalligraphismus der russischen Sakralsprache ihre späte Auferstehung feiere? Und ist es ein Zufall, daß uns die erste Durchseelung dieser königlich gehaltenen Männerwürde griechischer Typik schon viele Jahrhunderte früher in Chartres begegnete, also an einem Ort, wo sich an der Schwelle der Gotik das Band der heimlichen Wahlverwandtschaft von griechischem und französischem Attizismus zum ersten Male zu fester geschichtlicher Erscheinung knüpfte? Wie dem auch sei, es ist ein Stück griechischer Typik, das in slawisierter Form hier in diesem Moskauer Metropoliten sein verwünschtes Nachspiel gefunden hat. Immer wieder wird uns bewußt, daß russische Schrift aus dem Grie-

Abb. 1

Abb. 105

Abb. 110



causchen stammt und daß wir hier die kalligraphischen Schriftzeichen eines Cyrillischen Alphabets des religiösen Ausdrucks vor uns haben, das eben eine Abwandlung des griechischen Alphabets ist. Die Umformungsstation aber für den ostchristlichen Gebrauch, sei es für den byzantinischen oder den russischen, war der spätantike Illusionismus, dessen geistige Überbelichtung, dessen expressive Beleuchtungsmagie es waren, die die eigentliche Verchristlichung dieser Handschrift des religiösen Tiefsinns besorgten. In der kalligraphischen Helldunkelrhythmik dieses Popenkopfes liegt sie in einer handschriftlichen Prägung vor, die ein Letztes an großempfundene Ausdruck gibt. Und zwangsläufig geht der Blick des geschichtlichen Betrachters zu jenem Erzengelmosaik aus Sta. Maria Maggiore zurück, das immer ein klassisches Beispiel dieser meisterhaften Organisation der Schwarzweißflächen ist. Aber der Weg zu der Gotisierung dieser Schwarzweißarabesken wird uns erst klar, wenn wir uns die Zwischenstation in Erinnerung rufen, die durch Dinge wie den Kainsmord von Monreale repräsentiert werden.

In derselben Handschrift letzter geistig-seelischer Transparenz, die wie in einem photographischen Negativ die Wertungen von Licht und Dunkel bedeutungsvoll umkehrt — und faßt man nicht das volle Unterschiedsgeheimnis des Weltgefühls von Ost und West in dieser Bedeutungsumkehr von *Positiv und Negativ?* — ich sage, in derselben Handschrift letzter Transparenz, in der jener Metropolitankopf des siebzehnten Jahrhunderts geschrieben ist, hat auch das russische Quattrocento schon seine reichfigurigen Szenenbilder geschrieben. Die Koimesis der Donischen Gottesmutter mag eine Vorstellung von der rhythmischen Hochkultur derartiger Kompositionen geben. Man stelle ihr Giotto's Wandfreske von Santa Croce mit der Beweinung des heiligen Franz gegenüber, und man hat wieder ein Musterbeispiel des Vergleichs dafür, was abendländisches und östliches Weltgefühl heißt. Und auch die Gegensatzwelten von Latinismus und Gräzismus treten in dieser Gegenüberstellung erneut in Erscheinung. Man spreche nur das Wort Antiquaschrift aus und warte, welche Darstellung darauf antwortet. Nur die Giottofreske. Nur sie enthält etwas von dem Geiste sicherer Statik und rationaler Positivität, den der Begriff Antiquaschrift heraufbeschwört. Nur sie ist eine Schrift des festen Seins, und man glaubt ihr kein Stirb und werde. Der Geist einer anderen Schrift aber ist es, der aus der Moskauer Koimesis spricht: der Geist jener Schrift, über deren Herkunft wir gleich im klaren sind, wenn wir einen Ausschnitt dieses Bildes neben den Ausschnitt aus einer Duccio-

Abb. 111

Abb. 112

Abb. 113



117. Beweinungstuch. Ausschnitt. Historisches Museum, Moskau



118. Heilige Dreifaltigkeit von Rubljow

wird in Kursive, in malerischer Bewegtheit geschrieben, hier spricht ein Weltgefühl, das spannungsvoll oszilliert und dem aller feste, ruhig gelagerte Seinsbegriff fremd ist. Zwischen dieser russischen Kolmesis und der Giotto-freske gibt es keinen Weg, nimmt man aber eine französische Marienaufstehung vom späten zwölften Jahrhundert (Senlis), dann beginnt gleich der Schriftgeist aufzuzucken, der mit dem russischen in Familienzusammenhang steht. Wieder fühlen wir, daß Giotto der lateinische Profanisator der Kunstsprache ist, an dem sich ost- und westgotischer Sakralgeist der Kunstsprache brechen und der für das nachmittelalterliche Europa das Ende alles christianisierten Gräzismus proklamiert.

Abb. 114

Keine Geschichte der altrussischen Kunst soll hier geschrieben werden, nicht das Gesicht ihrer verschiedenen Schulen analysiert werden, nur das Thema ihres Einklangs von Gotizismus und Gräzismus soll hier in wenigen Beispielen analysiert werden. Was bedarf es der Worte, wenn die Dinge ihren innersten Sprach- und Empfindungszusammenhang so offen an der Stirne tragen, wie es der Fall ist, wenn man die Komposition der Kreuzabnahme in klassisch französisch-gotischer und in klassisch russischer Fassung gegenüberstellt. Hier wie dort gotisierter, d. h. christianisierter Gräzismus, hier wie dort ein feines Tanagra griechentum, das in sanfter Selbstverständlichkeit ganz aufgegangen ist in gotischer Melodik. Zwei leicht verschiedene gewöhnliche Dialekte ein und derselben Weltsprache des Formempfindens, für die der griechische Genius das Paradigma geschaffen hat. Die Unterscheidung von West- und Ostgotik reduziert sich diesem einheitlichen Sprachgeist gegenüber fast zu einer geographischen Feststellung.

Abb. 116

Abb. 115

Greift man zurück in das spätantike Frühstadium dieser Weltsprache des christianisierten Gräzismus und stellt eine Tafel der Maximianskathedra neben die herrliche Beweinungsstickerei, die aus einem russischen Kloster des sechzehnten Jahrhunderts nach Moskau gekommen ist, so spricht dieser weltsprachliche Zusammenhang des Formempfindens über ein Jahrtausend hinweg zu uns mit denselben Grundgedanken des rhythmisch-kalligraphischen Ausdrucks. Und unschwer wäre es, innerasiatische Wandmalereien danebenzustellen, die den Kreis dieses unerhört weiten Zusammenhangs schließen. Wie klein wird gegenüber diesen Weltzusammenhängen die Linie, die zu unserer europäischen in Toskana geformten Spezialkunst führt. Nur die anerzogene Beschränkung unserer historischen Optik gab ihr jene Bedeutungsvergrößerung, gegen die der universalgeschichtliche Blick so schwer anzukämpfen hat.

Abb. 31

Abb. 117

Wäre der Ausdruck Präraffaelismus, der jene Entwicklungsphase vom Vor-

- abend der Renaissance treffen will, wo die neue Naturanschauung noch in der idealen Dämpfung und Verklärung gotischer Stilhoheit gebunden ist, nicht für russische Verhältnisse unangebracht, man würde Andrej Rubljows
- 8 Heilige Dreifaltigkeit als die schönste Blüte dieses russischen Präraffaelitismus bezeichnen. Die leichte Annäherung an Europäisches, die hier vorliegt und die dazu geführt hat, diesen großen Künstler den russischen Fra Angelico (der ja sein Zeitgenosse war) zu nennen, darf den Blick nicht dafür trüben, auf Grund welcher Tradition Rubljow das Instrument seiner mystischen Innerlichkeit gestimmt hat. Wir fassen diese Tradition in aller Handgreiflichkeit, wenn wir die Darstellung des Gastmahls der drei Engel bei Abraham, das zum Symbol der hl. Dreieinigkeit, d. h. des einen Gottes in dreifacher Inkarnation geworden ist, in der Fassung der Nowgoroder Freske
- 119 der Spas-Preobraschenije-Kirche daneben halten, gemalt 1378 von Theophanos, „dem Griechen“. Und dieser Grieche Theophanos ist aller Wahrscheinlichkeit nach Lehrer und Vorbild jenes russischen Fra Angelico gewesen.
- 120 Der Rubljow-Schule entstammt auch der Erzengel Michael des Moskauer Eingläubigen-Klosters, ein später Nachkomme Polygotischer Idealität. Man kann diese aphoristische Geschichte des christianisierten Gräzismus nicht
- 121 besser schließen als dadurch, daß man daneben einfach eine griechische Vasenfigur stellt, die wie ein Anfangsglied dieser Typik ist.
-



119. Heilige Dreifaltigkeit, Spas-Preobraschenije



120. Erzengel Michael  
Schule Rubjows



121. Ausschnitt aus einem Stammos  
München, Glyptothek

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Duccio, Dombild Maesta, Siena (Ausschnitt) . . . . .	Titelbild
1. Weinstock. Domitilla-Katakombe, Rom . . . . .	Nach Seite 14
2. Christus und die Samariterin. Pretexal-Katakombe, Rom . . . . .	14
3. Deckenmalerei in der Lucina-Krypta, Kalyxtus-Katakombe, Rom . . . . .	16
4. Schwebender Genius. Domitilla-Katakombe, Rom . . . . .	16
5. Engel. Kathedrale, Reims . . . . .	16
6. Apismosaik. St. Pudenziana, Rom . . . . .	20
7. Christus im Kreise der Apostel. Domitilla-Katakombe, Rom . . . . .	20
8. Giotto. Dornenkrönung, Padua (Ausschnitt) <i>Aufnahme Stoedtner</i> . . . . .	20
9. Raffael, Schule von Athen (Ausschnitt) . . . . .	20
10. Apsismosaik. S. Cosma e Damiano, Rom . . . . .	22
11. Ausschnitt des Apsismosaik (Abbildung 10) . . . . .	22
12. Der gute Hirte. Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna . . . . .	26
13. Byzantinisches Sarkophag-Fragment aus Konstantinopel. Kaiser Friedrich Museum, Berlin . . . . .	26
14. Griechische Grabstele. IV. Jahrhundert. Louvre, Paris . . . . .	26
15. Grabstele eines Kriegers. Nationalmuseum, Athen . . . . .	28
16. Sarkophag des Exarchen Isaak. Huldigung der Magier. S. Vitale, Ravenna . . . . .	28
17. Brüstungsplatte, S. Vitale, Ravenna. <i>Aufnahme Stoedtner</i> . . . . .	28
18. Hadestüre. Seitenfront eines Altars der Villa Colonna in Rom . . . . .	32
19. Frauen am Brunnen. Stupa von Borobudur . . . . .	32
20. Monatsbild vom Hauptportal S. Marco, Venedig . . . . .	32
21. Marmorrelief aus Byzanz. Osmanisches Museum, Konstantinopel . . . . .	34
22. Mschatta-Fassade. Kaiser Friedrich Museum, Berlin . . . . .	34
23. Pfeiler-Relief-Figur von dem Stupa in Barhut . . . . .	36
24. Koptisches Steinrelief mit Nereiden. Triest, Museum . . . . .	36
25. Windgott. Gandhara. Museum für Völkerkunde, Berlin . . . . .	36
26. Bakchos-Relief (Elfenbein). Domkanzel, Aachen. <i>Aufnahme Mertens</i> . . . . .	36
27. Yakshini vom Osttor in Sanchi . . . . .	36



28. Yakshini. Gandhara. Museum für Völkerkunde, Berlin . . . . .	36
29. Greif, Schlangenfürstin entführend. Relief aus Gandhara . . . . .	44
30. Krieger-Relief. Domkanzel, Aachen. <i>Aufnahme Mertens</i> . . . . .	44
31. Reise nach Bethlehem. Relief von der Maximians-Kathedra, Ravenna. <i>Aufnahme Stoedtner</i> . . . . .	44
32. Vishnu-Relief vom Tempel zu Deogarh . . . . .	46
33. Taufe Christi. Relief von der Maximians-Kathedra, Ravenna. <i>Aufnahme Stoedtner</i> . . . . .	46
34. Verkündigung. Relief von der Maximians-Kathedra, Ravenna. <i>Aufnahme Stoedtner</i> . . . . .	50
35. Das Weinwunder zu Canaa. Relief von der Maximians-Kathedra, Ravenna. <i>Aufnahme Stoedtner</i> . . . . .	50
36. Isis-Relief. Domkanzel, Aachen. <i>Aufnahme Mertens</i> . . . . .	54
37. Erzengel Michael. Elfenbein-Diptychon. Britisches Museum, London	54
38. Steindenkmal aus St. Goar. Nach Abguß im Provinzial-Museum, Bonn	54
39. Der Evangelist Johannes. Irische Miniatur. National-Bibliothek, Paris. <i>Aufnahme Stoedtner</i> . . . . .	54
40. Englische Gewölbedecke. Peterborough. <i>Aufnahme Stoedtner</i> . . . . .	56
41. Grabstein des Marcus Caelius. Provinzialmuseum, Bonn . . . . .	56
42. Figuren-Fragment aus Orange . . . . .	56
43. Gefangene Germanin. Altertums-Museum, Mainz . . . . .	58
44. Betende Judith. Kathedrale, Chartres . . . . .	58
45. Graeco-keltische Münzbilder. Münzsammlung, München . . . . .	58
46. Durrow-Evangeliar. Trinity-College, Dublin . . . . .	58
47. Evangeliar aus Cleve. Karolinische Miniatur, Brüssel. <i>Aufnahme Stoedtner</i> . . . . .	62
48. Buchdeckel. IX. Jahrhundert. Victoria and Albert-Museum, London	62
49. Verkündigung (Elfenbein). Kaiser Friedrich Museum, Berlin. <i>Aufnahme Stoedtner</i> . . . . .	64
50. St. Michael. Teppich. Halberstadt . . . . .	64
51. Wandgemälde (Ausschnitt). Martinskirche, Emmerich . . . . .	64
52. Engel. Ausschnitt aus dem Mosaik der Magieranbetung. Sta. Maria Maggiore, Rom. <i>Aufnahme Stoedtner</i> . . . . .	64
53. Van Eyck, Maria in der Kirche. Kaiser Friedrich Museum, Berlin	66
54. Madonna vom Tympanon in St. Aventin (Haute-Garonne) . . . . .	66
55. Grabstein des Schiffers Blussus. Altertums-Museum, Mainz . . . . .	66
56. Petrus. Moissac . . . . .	68

57. Relief eines wagenbestigenden Mannes. Athen . . . . .	68
58. Petrus und Jesaias. Vezelay. <i>Aufnahme Støedtner</i> . . . . .	68
59. Petrus und Paulus. Mosaik in der Capella Pallatina, Palermo . . . . .	68
60. Weibliche Statue des Antenor. Akropolis-Museum, Athen . . . . .	68
61. Der Prophet Jesaias. Souillac . . . . .	70
62. Fragment eines alten Tympanon. St. Lazare d' Autun (Teilstück)	70
63. Pfeiler-Relief der Stupa-Umzäunung in Mathura . . . . .	70
64. Figuren von St. Trophime, Arles. <i>Aufnahme Støedtner</i> . . . . .	72
65. Figuren an der Kathedrale in Chartres. <i>Aufnahme Støedtner</i> . . . . .	72
66. Tympanon an der Kathedrale in Chartres. <i>Aufnahme Støedtner</i> . . . . .	72
67. Kopf der Maria der Heimsuchung an der Kathedrale in Reims . . . . .	72
68. Frauenkopf. Gefunden in Avignon, Musée Calvet . . . . .	72
69. Kopf einer griechischen Grabstele. Louvre, Paris (siehe Abbild. 14)	72
70. Kreuzigung. Byzantinisches Triptychon. Kaiser Friedrich Museum, Berlin. <i>Aufnahme Støedtner</i> . . . . .	74
71. Heimsuchung. Kathedrale in Reims . . . . .	74
72. Fragment einer Frauenfigur. Musée Calvet, Avignon . . . . .	74
73. Bronze-Statue. Museum Lyon . . . . .	74
74. Christus in Gethsemane. Aus dem Skizzenbuch des Villard d'Honnecourt, National-Bibliothek, Paris . . . . .	76
75. Heimsuchung und Verkündigung an der Kathedrale in Reims . . . . .	76
76. Maria. Westportal von Notre-Dame in Paris. <i>Aufnahme Støedtner</i> . . . . .	78
77. Isis-Statue. Museum der Stadt Metz . . . . .	78
78. Frauen-Statue. Musée Calvet, Avignon . . . . .	78
79. Statuen in St. Martin zu Laón. <i>Aufnahme Støedtner</i> . . . . .	78
80. Engel der Verkündigung. Kathedrale in Reims . . . . .	80
81. Fragment einer Statue. Museum Lyon . . . . .	80
82. Kreuzabnahme (Elfenbein). Louvre, Paris . . . . .	80
83. Duccio, Kreuzabnahme (Ausschnitt). Dom in Siena . . . . .	80
84. Duccio, Frauen am Grabe. Dom in Siena . . . . .	80
85. Maria mit Kind. Flügel eines Elfenbein-Triptychons im Erzbischöf- lichen Museum zu Utrecht . . . . .	80
86. Duccio, Dombild Maesta, Siena (Ausschnitt) . . . . .	82
87. Cavallini, Jüngstes Gericht (Ausschnitt). S. Cäcilia, Rom . . . . .	82
88. Cavallini, Jüngstes Gericht (Ausschnitt). S. Cäcilia, Rom . . . . .	82
89. Giotto, Dornenkrönung. Padua (Ausschnitt) . . . . .	82
90. Vogelsang. Fresko aus dem Garderobe-Turm in Avignon (Ausschnitt)	84

91. Un giuoco. Fresko in der Casa Borromeo in Mailand (Ausschnitt)	84
92. Wochenstube. Mosaik im Kloster zu Daphni. <i>Aufnahme Stuedtner</i>	84
93. Kainsmord. Dom in Monreale . . . . .	86
94. Rubin und Rüdiger. Manesse-Liederhandschrift, Heidelberg . . .	86
95. Menologium Basileus. Märtyrerszene . . . . .	86
96. Gottesmutter von Wladimir (Ausschnitt). Historisches Museum, Moskau . . . . .	90
97. Fresko der Kreuzigung aus Maliy Grad . . . . .	90
98. Aus der Aeneide. Staatsbibliothek, Berlin. <i>Lichtbild Seemann</i> . . .	90
99. Weinwunder zu Canaa. Maximians-Kathedra zu Ravenna . . . . .	92
100. Genesis-Darstellung aus dem Jakobus-Codex. Vatikan, Rom . . . . .	92
101. Russische Genesisdarstellung . . . . .	92
102. Taufe Christi. Latmos-Freske . . . . .	92
103. Taufe Christi. Mosaik. Baptisterium S. Marco, Venedig . . . . .	92
104. Begegnung an der Goldenen Pforte, und Annahme des Opfers. Fresken in Mistra . . . . .	94
105. Verkündigung. Mosaik-Ikone. S. Kensington-Museum, London . . .	94
106. Verkündigung (Ausschnitt). Simone Martini und Lippo Memmi. Uffizien, Florenz . . . . .	94
107. Verkündigung. Sammlung Lichatschew, St. Petersburg . . . . .	96
108. Heiliger Petrus, Metropolit von Moskau. St. Petersburg . . . . .	96
109. Hermes des Alkamenes. Kopie in Konstantinopel . . . . .	96
110. Kopf eines Königs, Kathedrale in Chartres . . . . .	96
111. Koimesis der Donischen Gottesmutter. Historisches Museum, Moskau	100
112. Koimesis der Donischen Gottesmutter (Ausschnitt) . . . . .	100
113. Duccio, Kreuzigung (Ausschnitt). Domtafel, Siena . . . . .	100
114. Auferstehung Mariae. Tympanon des Westportals in Senlis (Aus- schnitt) <i>Aufnahme Stuedtner</i> . . . . .	102
115. Kreuzabnahme. Moskau, Sammlung Ostouchow . . . . .	102
116. Kreuzabnahme. Elfenbein. Louvre, Paris . . . . .	102
117. Beweinungstuch (Ausschnitt). Historisches Museum, Moskau . . .	106
118. Heilige Dreifaltigkeit von Rubljow . . . . .	106
119. Heilige Dreifaltigkeit, Spas-Preobrashenije . . . . .	108
120. Erzengel Michael. Schule Rubljows . . . . .	108
121. Ausschnitt aus einem Stamnos. Glyptothek, München . . . . .	108

# Wichtige Kunstbücher



## MAX DVORAK Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance

Band I: Das 14. und 15. Jahrhundert  
Ganzleinen 30 Mark, Halbleder 24 Mark  
Mit 97 Tafeln und Abbildungen

Band II: Das 16. und 17. Jahrhundert  
Ganzleinen 32 Mark, Halbleder 25 Mark  
Mit 104 Tafeln und Abbildungen

Fast alle im Text behandelten Kunstwerke sind in großen klaren Abbildungen wiedergegeben

Dieses Werk gehört inhaltlich und formal zu den besten Leistungen, die die moderne kunstwissenschaftliche Forschung aufzuweisen hat. Mit der Kraft einer genialen Intuition verbindet sich eine ganz erstaunliche Klarheit und Anschaulichkeit in der Gliederung des Stoffes. *Hamburger Fremdenblatt*

*Von Max Dvorak erschien ferner:*

**Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck**

Mit 68 Tafeln

Mit einer Studie: Die Anfänge der holländischen Malerei

Halbleinen 16 Mark, Halbleder 18 Mark

**Kunstgeschichte als Selbste Geschichte**

Zur Zeit vergriffen. Neuauflage in Vorbereitung

**R. PIPER & CO. / VERLAG / MÜNCHEN**