

a144517 9998-25

**Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften**
Philosophisch-historische Abteilung
Jahrgang 1937, Heft 2

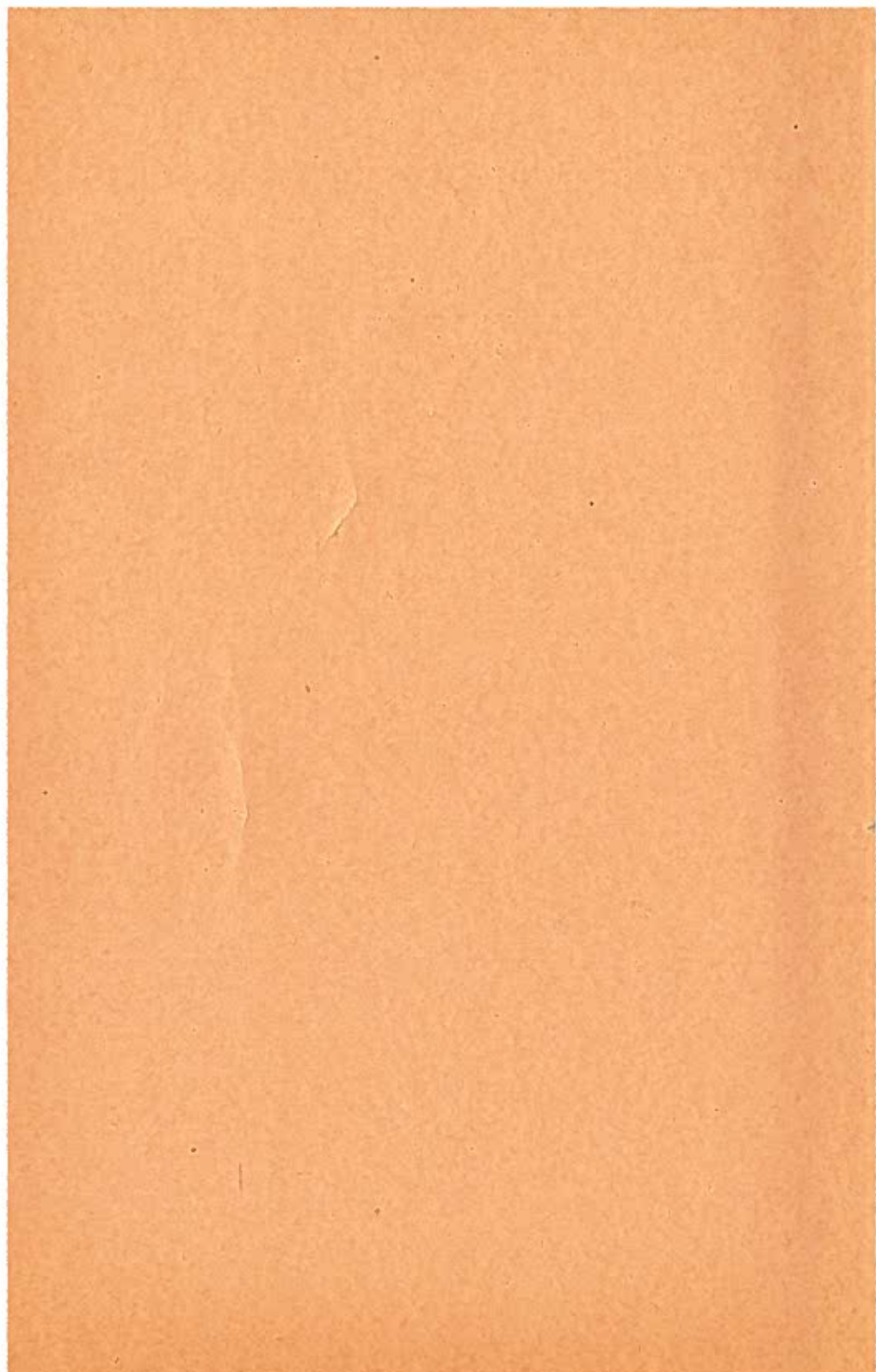
**Magistra Latinitas
und Magistra Barbaritas**

von

Julius von Schlosser

Vorgelegt von K. Voßler am 6. Februar 1937

München 1937
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung



**Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften**

Philosophisch-historische Abteilung

Jahrgang 1937, Heft 2

**Magistra Latinitas
und Magistra Barbaritas**

von

Julius von Schlosser

Vorgelegt von K. Voßler am 6. Februar 1937

München 1937

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung

08/763

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei in Nördlingen

MONUMENTA
GERMANIAE

Motto:

„... aber uns Nordländer kann man auf jene Muster [*die Alten*] nicht ausschließlich hinweisen. Wir haben uns anderer Voreltern zu rühmen und haben manch anderes Vorbild im Auge ...

Uns auf der Höhe dieser barbarischen Avantagen, da wir die antiken Vorteile wol niemals erreichen werden, mit Muth zu erhalten, ist unsre Pflicht, zugleich aber auch Pflicht, dasjenige, was andre denken, urteilen und glauben, was sie hervorbringen und leisten, wol zu kennen und treulich zu schätzen.“

Goethe in den Anmerkungen zu „Rameaus Neffen“.

Koordinatensystem der spätantiken Welt.

Wer die Kulturgeschichte des christlichen Mittelalters etwa im Geiste des letzten großen Universalhistorikers, Jakob Burckhardts, betrachtet, dem kann es schwerlich verborgen bleiben, daß die spätantike Reichsorganisation, wie sie sich in Diokletians Reform klar darstellt, das Gerüst aller späteren Entwicklung gleichsam formelhaft-graphisch vorzeichnet; ein Koordinatensystem, von den Machtbereichen beider Augusti des Westens und Ostens, der beiden Cäsaren des Nordwestens und Nordostens administrativ bestimmt; die fast senkrecht verlaufende Nord-Süd-Achse, die den „lateinischen“ Westen vom „griechischen“ Osten scheidet, wird schräge durchschnitten von der West-Ost-Linie, die beiläufig dem römischen Grenzlimes vom Piktenwall bis in die Dobrudscha gleichlaufend, den „barbarischen“ keltisch-germanisch-slawischen Norden vom „klassischen“ Süden Germania und Romania (im weitesten Sinn, selbst mit Zurechnung des Rhomäertums und des arabischen Islam) trennt. Diese beiden großen Scheidelinien sind im Mittelalter sowohl vertieft als mannigfach durchbrochen und verändert worden; dennoch ist das Gerüst immer sichtbar geblieben. Die zwischen Ost und West ist durch die theodosianische Reichsteilung verschärft, durch das große Schisma, das die Slawenvölker auseinanderriß, vollends zur Kluft zwischen christlichem Morgen- und Abendland erweitert worden, ein Zustand, der bis heute andauert. Aber der Osten, immer mehr aus römischer Provinz in ein Neuhellenentum sich rückentwickelnd und die kulturarmen, obgleich politisch mächtigen Slawenstämme bis in neue Zeiten herein unter sein Joch zwingend, dem auch die altchristlichen Reiche Armeniens und Georgiens nicht entgingen, hat sich weit aus widerstandsfähiger gezeigt als Westrom, das er politisch um ein Jahrtausend, kulturell selbst die unselige Türkenzeit hindurch überlebte, obwohl die alten Provinzen Vorderasiens, dann Ägypten, die ganze nordafrikanische Südküste des Imperium Romanum samt fast ganz Spanien noch vor dem eigentlichen Mittelalter an den Islam verloren gingen. Hier war der Vorstoß

des freien Germanentums vom Nordosten her in ganz anderer Weise gelungen, bis nach Nordafrika hinein — wie einst das Vorspiel dieser „Völkerwanderung“, die keltische Bewegung, bis ins hellenisierte Kleinasien gelangt ist, ja im Galaterland paulinischen Angedenkens seßhaft werden konnte. Auf diesem abendländischen Boden des nun bald anhebenden westlichen „Mittelalters“ sind die „romanischen“ und „germanischen“ Nationen aus dem Frankenreich des großen Erneuerers des nunmehr deutsch-römischen Kaisertums erwachsen.

Dieses Durchbrechen der alten römischen Reichswälle kündigt schon die Vertiefung der Scheidelinie an, die im „Mittelalter“ noch schärfer als die West-Ost-Achse das einst römische Europa unterteilt. Denn es ist das freie Barbarentum des Nordens, vor allem das germanische, aber auch jenes keltische, das niemals in das römische Imperium eingeordnet war — vor allem die Iren trotz ihrer frühen und tiefwurzelnden Christianisierung, die sie mit den Angelsachsen zu den erfolgreichsten Missionären des Kontinents machte —, das nun über den Limes hereinbrach und von den mehr oder weniger gründlich romanisierten „Provinzialen“, besonders des flachen Landes, Galliern, Iberern, Rheingermanen, als etwas ihrer geistig verwandten „barbarischen“ Struktur Nahestehendes, ja als Befreiung vom römischen Joch aufgenommen wurde, mochten auch ihre großen Städte bis nach Afrika hinunter noch in später Kaiserzeit Zentren als römischer Zivilisation und Kultur eine bedeutende und besondere Rolle innehaben. Der gesamte hohe Norden verharrt noch lange bei seinem urtümlichen heidnischen „Barbarismus“ in einem Sinne, der die alte hellenische Bezeichnung noch in ganz besonderer Weise zuschärft und der frühmittelalterlichen Entwicklung einen besonderen Hintergrund gibt. Wohl sind diese „gotischen“ Eindringlinge auf römischem Boden, freilich nicht ohne Widerstand, zuweilen nach langer Verzögerung und „häretischen“ Abwegen, dem südlichen hellenisierten Christentum, das längst römische Staatsreligion geworden war, schließlich gewonnen worden, konnten voran die Franken mit jenen Provinzialen sich um so schneller amalgamieren, wodurch freilich bei diesen letzten das latente „Barbarische“ wieder neuen Zuwachs erhielt; aber die freien Nordvölker, in ihren alten Sitzen verbleibend, sind nur

langsam und mühevoll ihrem angestammten „Heidentum“ entfremdet und damit der abendländisch-europäischen Kulturfamilie eingegliedert worden, eine Entwicklung, die im Westen sich viel länger hingezogen hat — bei der ultima Thule von Altpreußen und Litauen fast bis an die Schwelle des 14. Jahrhunderts! — als im byzantinischen Osten mit seinen „orthodoxen“ Slawenstämmen, Bulgaren, Serben, Russen. Man weiß, mit welch furchtbaren Opfern der große Karl das Aufgehen eines schon in seiner nächsten Nachfolge für den Aufbau des deutschen Volkes so unendlich wichtigen Elements, wie es die Sachsen geworden sind, in diese Kulturgemeinschaft erzwingen mußte und was jene an Urtümlich-Ursprünglichem in diese schon im frühen Mittelalter gebracht haben. Nicht anders steht es mit jenen Nordmännern, die erst Karls Nachfolger bezwingen und in dem heute noch nach ihnen genannten Herzogtum seßhaft machen mußten: bald höchst glaubenseifrige Christus-Kämpen, das sächsische Britannien erobernd, das heutige England mitschaffend, Sizilien und Unteritalien dem Arabertum entreißend und als Kreuzfahrer das schismatische Byzanz bedrängend. Welche Rolle ihnen, ähnlich den Sachsen im Ostfränkischen, im westfränkischen Gebiet zugefallen ist, das ohne sie schwerlich zur heutigen „France“ geworden wäre, wie sie wiederum wie jene südlicheren Vettern ihre altnationalen Züge in der Entwicklung der „romanischen“ Kunst und Dichtung Frankreichs mit tiefen Runen eingegraben haben, ist allbekannt: wenigstens ihr führender Adel hat noch lange seine angestammte Nordsprache — an der Schule von Bayonne — selbst noch in Sizilien gepflegt.

Aus der Barbarenflut, die die Dämme des alten Imperium durchbrochen und zum Teil weggeschwemmt hat, ragen seit dem frühen Mittelalter eigentlich nur mehr zwei Inseln hervor, die das antike „klassische“ Erbgut bewahren, ja zu ihm immer stärker, wenn auch in neuem Geiste und in neuen Formen, zurückstreben, bis sie dereinst wieder Gesamteuropa die leuchtende, einst in Helles entzündete Fackel überliefern werden. Der alte Dualismus von Osten und Westen besteht fort, noch stärker betont, es geht noch immer um Griechenland und das tuskisch-latinische Italien, um die beiden alten Reichshauptstädte, Altrom am Tiber und Neurom am Bosporus, aber nicht nur die religiöse, auch die poli-

tische und soziale Kluft ist weiter aufgerissen, so eng Italien mit Byzanz verknüpft bleibt — kein anderes abendländisches Bereich kommt ihm hier auch nur nahe. Die alte Reichssprache ist freilich im griechischen Osten längst ausgemerzt, denn diese neuen Griechen haben sich seit der „Renaissance“, nach dem Bilderstreit einer wirklichen „Wiedergeburt“ (nicht im Sinne einer heterogenen karolingischen oder gar omajadischen), immer mehr rückhellenisiert, mögen sie sich auch mit einem heute noch lebenden Namen „Rhomäer“ nennen. In Italien ist ebenso das einst mit so viel Eifer als eigentliche Bildungssprache gepflegte Griechisch fast ganz erloschen, allenfalls bis auf seinen südlichsten Teil, die alte Magna Graecia, wo es selbst heute noch als autochthone Volksmundart fortvegetiert; mit der Wortsprache ist aber auch die Sprache der Bildkunst, auf weiten Strecken von alt-neuem Inhalt erfüllt, nicht nur für das gesamte Abendland, z. T. sogar für Italien selbst unverständlich geworden, wie nicht minder der Platonismus des neuhellenischen Ostens gegen den scholastischen Aristotelismus des Abendlandes (und der Araber). Italien selbst aber hat in seinem westlichen „abendländischen“ Geist das bewunderte Vorbild hellenisch-„klassischer“ Formgebung — es ist höchst bezeichnend, daß dieser Ausdruck lateinischen Ursprungs ist, aus der Amtssprache römischer Steuerverwaltung stammt — von Grund auf verändert, original umgestaltet und nicht nur dem altitalischen Stammeswesen, sondern weiterhin seinen „Provinzialen“ und darüber hinaus ganz Europa bis in den Klassizismus des Sei- und Settecento hinein, als seine national-römische „Antike“ mundgerecht gemacht. Dieses Italien, als letzte der abendländischen Nationen, nach seinen einstigen Provinzen der Romania und selbst der Germania auf den Plan getreten und durch eine unerhörte geistige (nicht politische) Tat — individuell, nicht kollektiv bestimmt — in seinem klassischen heroischen Zeitalter des toskanischen „neuen Stils“ geeinigt, über all die zahlreichen ethnographisch-mundartlichen Varietäten hinweg — dieses Italien, das wie die übrige Romania einen erheblichen Zusatz germanischen Blutes und Geistes durch Lango-barden, zuletzt Normannen erhalten hat und dadurch, sicher nicht zu seinem Nachteil, der „mittelalterlichen“ abendländischen Entwicklung verbunden bleibt, ist dennoch bis heute im tiefsten

Innern lateinisch, römisch, seinem antiken Erbgut nahe geblieben wie kein anderes der romanischen Familie. Hier, wo das Vulgärlatein seiner einsamen, weltentrückten Insel Sardinien im Grunde noch heute fort klingt, bedeutet es mehr als eine künstliche Spielerei, wenn noch jetzt etwa ein Sonett geformt werden kann, das in seinem Sprachklang zugleich lateinisch wie italienisch ist. Hier haben seine Päpste, seit dem Quattrocento bis heute Nationalitaliener, nach dem Völkergemisch des „Mittelalters“ wirklich Tradition und Organisation des römischen Kaisertums fortgepflanzt und haben, sehr im Unterschied zum „orthodoxen“ und „schismatischen“ Osten, der gleichwohl den Anspruch erheben konnte, das legitime Kaisertum weiterzuführen, jenen welthistorischen Kampf mit der weltlichen Macht des westlichen Kaisertums „barbarischen“ Ursprungs auf sich genommen, das die Ansprüche der germanischen Eroberer, der „gotischen“ Unterdrücker der alten Kaiserheimat, aufrechtzuhalten bestrebt war, bis zum klagvollen Ende.

Graecitas – Latinitas – Barbaritas.

Die vorstehenden Aphorismen eines „Dilettanten“ in der Universalgeschichte, als den sich der Autor gerne bekennt, mögen allzu weitschweifig geraten sein; aber sie erschienen ihm, vor sich selbst mindestens, notwendig, um ein Fundament der folgenden Überlegungen zu schaffen, die ein merkwürdiges Problem der neuern Kunstgeschichte zumal angehen, das viel beredet, aber auch viel verkannt, öfters mißverstanden, eben in seiner universalgeschichtlichen Bedingtheit einer Betrachtung wert ist, mag sie auch zunächst noch so lückenhaft und aus der Vogelperspektive gesehen sein.

Der Titel dieses Aufsatzes will aussagen, um was es geht; um das geometrische Gerüst, in dem in euklidischer oder vielleicht sogar nichteuklidischer Form sich alles Bildgeschehen aufbaut. Der Ausdruck — ich hätte gerne einen verständlicheren gewählt, ihn aber nicht gefunden — deutet bewußt auf das Gebiet der „bildenden“ Kunst im engeren Sinne, nicht sowohl der Architektur, in dem diese mathematischen Verhältnisse viel klarer

und eindeutiger zutage treten, deshalb auch hier mindestens gestreift werden müssen, auch nicht der redenden und tönenden Kunst, die auf solche Grundlagen hin ebenfalls betrachtet werden kann und auch betrachtet worden ist. Auch da kann der gleichen ebenfalls höchstens im Vorübergehen laut werden; so von der strengen Polyphonie, die in Bachs Kunst der Fuge ihren höchsten wahrhaft baumeisterlichen Gipfel erklimmt, oder dem „geometrischen Stil“ in Poesie und Prosa, dem L. Olschki vor nicht langer Zeit einen sehr lesenswerten Aufsatz gewidmet hat (Der geometrische Geist in Literatur und Kunst. Deutsche Vierteljahrschrift f. Lit.wissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrgang VIII) und auf den noch zum Schluß kurz zurückgegriffen werden soll. Uns geht es um ein viel begrenzteres Thema, nämlich wie in jenem Koordinatensystem der Universalhistorie seit der Spätantike, vor allem im sog. Mittelalter, Norden und Süden, aber auch Westen und Osten sich grundsätzlich mit einem Erbgut der alten griechisch-römischen Welt je nach ihrem besonderen nismus formativus auseinandergesetzt haben.

Mit vollberechtigtem Stolz haben die Hellenen sich dereinst von ihren alten Lehrmeistern Ägyptens und Vorderasiens sowohl wie allen jenen dumpfen Völkerschaften namentlich des Nordens als von „Barbaren“, „Wirr-Redenden“, geschieden, die ihre von den Göttern eingegebene Rede nur stammeln konnten und zu denen sie ihre handelstüchtigen Kolonien entsandten, vom iberischen Westen bis zu Skythen und Sarmaten am äußersten Pontus; in diesen Emporien ward jenen Barbaren nicht nur die ökonomische, sondern vor allem die geistige Kultur des Griechenvolkes offenbar, die sie bald in der Weise naiver Naturvölker „nachzuahmen“ suchten, z. T. aus recht praktischen Erwägungen heraus, ebenso wie ihre hellenischen Belieferer sich ihrem „barbarischen“ Geschmack anzupassen wußten: gerade die Funde vom Pontus bieten bis in frühbyzantinische Zeit hinein für dieses In- und Durcheinander die merkwürdigsten Belege.

Allein zwischen diesen beiden Welten klafft ein anscheinend unüberbrückbarer Abgrund, besonders was die geformte „Figur“ und ebenso sehr das tektonische Mittel angeht. Aspekte, die sich aus der Beschaffenheit jenes ungeheuren Barbaren-

ozeans ergeben, der von allen Seiten die kleine einsame hellenische Insel umbrandet samt ihren weit vorgelagerten Tochterinseln und Riffen, der Pflanzstädte des Mutterlandes, und die verharren, auch seitdem nach dem Alexanderzug alle Gebiete des östlichen Mittelmeerbeckens (und über diese hinaus in den weiten Osten) bald dichter, bald dünner von „hellenistischer“ Kultur überzogen werden, ein Vorgang, dem das nachfolgende römische Herrschervolk noch besonderen Nachdruck gab, als der gelehrigste, aber auch selbst- und eigenwilligste Schüler und in seiner Staatsraison unübertroffene Fortsetzer des Griechentums, nicht zuletzt in seinem nationalen Willen zur Form; wobei bei diesen ersten Schöpfern des „Abendlandes“ sogleich jene charakteristische Scheidungslinie zwischen Westen und Osten aufscheint, die auch das Christentum nicht gänzlich zu überwinden vermochte. Reichlich später haben Reformation und Gegenreformation den noch viel älteren Trennungsstrich zwischen Norden und Süden jenes Abendlandes verstärkt.

Dieser Kampf zwischen „barbarischer“ Elementarkraft und hellenischer Kalokagathie — er ist hundertmal in den Giebelkompositionen griechischer Tempel wie auf hellenistischen Monumentaltären dargestellt worden — hat die jüngste klassische Archäologie nach dem Vorgang von Coellens anregendem, wenn auch nicht selten zum Widerspruch aufforderndem Buch über den „Stil“ auf die Formeln „kubistisch“ gegen „organizistisch“ zu bringen gesucht, sprachlich wie gedanklich nicht allzu glückliche Bildungen, denn die Beziehung auf modernstes „Kunstwollen“ enthält wohl den Hinweis auf eine unleugbar in unserer Gegenwart zu beobachtende Affinität — man könnte vielleicht ebenso von „tonal“ und „atonal“ sprechen —, aber auch eine jener neuerdings allzu häufig auftretenden gefährlichen und im Grunde ahistorischen Analogiebildungen („wechselseitige Erhellung der Künste“). Logischer erschiene es, als Gegensatz zu „organisch“ einen von Riegl gerne verwendeten Ausdruck: „krystallinisch“ zu setzen, der auch ein anderes polares Begriffspaar in sich aufnehmen kann: Hypotaktisch und Parataktisch (Unterordnung und Nebenordnung der Gestaltelemente), wie es von einem ausgezeichneten, zu früh verstorbenen Archäologen, Krahmer, verwendet worden ist.

Es geht im Grunde um ein Gothewort, das man nur richtig verstehen und aus seiner Zeitbedingtheit lösen muß: Kunst ist lange „bildend“, ehe sie „schön“ wird. Denn jenes „kubistische“ oder „krystallinische“ Wesen ist aller Formentwicklung eigen, die sich in Zeit und Raum außerhalb der hellenischen Insel seit ihrer Befreiung vom altorientalischen Wesen — das auf einem andern Blatt steht — vollzogen hat, in- und außerhalb von Europa, wie Prähistorie und Ethnologie längst in zahllosen Beispielen dargelegt haben. Auch Hellas hat diese „primitive“ Stufe — ein Ausdruck, der mit Rücksicht auf unser „Mittelalter“ freilich besondere Vorsicht erfordert — durchschreiten müssen; die klassische Archäologie hat wohl als erste den Ausdruck „geometrischer Stil“ auf die Kunst der dorischen, von Norden einflutenden Wanderung angewendet, die in ihrem männlich disziplinierten, schon echt hellenischen Wesen (durch H. v. Salis ausgezeichnet geschildert in seinem Buche über die Kunst der Griechen) die effeminierte und überspitzte (und wohl im tiefsten Grunde un-griechische) minoische Formwelt überwunden hat. Es ist das freilich etwas anderes als jener „geometrische Geist“, den Olschki für eine bestimmte Phase der neulateinischen Entwicklung so scharf herausgearbeitet hat, aber mit der nordisch-mittelalterlichen, selbst mit der römisch-provinzialen Entwicklung als deren „vulgärlateinischen“ Vorstufe verbindet ihn doch manches. Denn Rom selbst hat schon das Griechische ins „Lateinische“ abgewandelt, ein Ausdruck, den bereits der alte Cennini in seinem Lehrbuch der „Giotteske“ auf ihren neotuskischen Begründer und seinen eigenen Ahnherrn in instinktivem Bewußtsein der historischen Lage angewendet hat.

Mag es sich bei jenem Begriffspaar organisch-krystallinisch auch nur um ein anschauliches Bild handeln, es hilft doch zwei polar geschiedene menschliche Geistesarten zu verdeutlichen. Nur den Hellenen ist es gegeben gewesen, ihren Satz, daß der Mensch das Maß aller Dinge sei, auszusprechen und in einer nicht allzulangen Spanne von Jahrhunderten vollkommen zu verwirklichen, in bildender und tönender Kunst wie in Philosophie, Mathematik und Historie — die alle noch ihre griechischen Ursprungsnamen tragen —, in seiner Tragödie, seiner chorischen Lyrik, seiner von der Poesie untrennbaren, κ . ϵ . musischen

Kunst — schon bei den Römern ward das anders —, die das Menschenwort zur Grundlage hat, in seiner Architektur, Plastik, Malerei, die niemals über Menschenmaß hinausgeht, während schon die römische Dienerin des Staates ist, wie ihre ganze „bildende“ Kunst den Zug ins Kolossalische, Übermenschliche hat. Der Kanon des Polyklet, in Wort und Figur überliefert, fußt auf menschlichen Proportionen, in denen ideale Wahrheit und Schönheit eins sind; griechische Götter sind erhöhte Menschenideale, in Epikurs Olymp weit entrückt über den Sterblichen wandelnd, von denen sie durch Größe und Macht, aber nicht im Wesen unterschieden sind, keine Ungeheuer und Schreckgestalten, auch keine allegorischen Schemen. Schon der hellenistische Mensch ist ein anderer, von orientalischem Schauern umwittert, vollends der christlich-neuattische von Byzanz, so sehr ihm auch unverilgbare Spuren des Althellenischen anhaften und zumal dem „fränkischen“ Abendländer gegenüber seine ererbte Auffassung des „Barbarentums“ sich aufdrängt. Für den echten Hellenen liegt Ausgangspunkt und Zentrum immerdar im Mikrokosmos des Menschenwesens, das den Makrokosmos der „äußern“ Welt in sich aufnimmt und reflektiert. Es ist ein hellenischer Gedanke, dem Goethe in seinem berühmten Vers folgt:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
die Sonne könnt' es nie erblicken.

Der „barbarische“, „kubistische“ oder „krystallinische“ Formwille ist dem allen diametral entgegengesetzt. Hier geht der Mikrokosmos in den Makrokosmos ein, verschwindet in und hinter ihm; die Trennung von Geist und „Natur“, im Hellenistischen zu harmonischer Schönheit verbunden, ist vollkommen; die letzte erscheint wie ein feindlich Dämonisches, Böses, den kleinen Menschen schreckhaft Bedrohendes, dessen man sich nur durch magische Mittel, die Auflösung des Organischen in abstrakte krystallinische Form, durch eine Art Höllenzwang und Sinnbildnerei halbwegs erwehren kann: die Geschichte des „Bildnisses“ gibt davon durch die Weite der Zeiten und Räume und durch alle sozialen, über- und nebeneinander gelagerten Schichten bis auf den heutigen Tag die erstaunlichsten Beispiele; was das französische Hochmittelalter unter dem Lehrausdruck por-

traiture verstanden, entspricht noch genau dieser „kubistischen“ Anschauung und ist weit entfernt von dem, was wir Enkel der „organizistischen Renaissance“ darunter verstehen, vielleicht schon — jener moderne Kunstterminus sagt es ja — gleich der alten „Tonalität“ überwunden haben. Nicht ohne Grund ist das Modeschlagwort vom „Untergang des Abendlandes“ laut geworden. Wenn Baudelaire, selbst ein Vorläufer der „Moderne“, vor Jahren gesagt hat: „Was heißt Kunst nach moderner Auffassung? Die Erschaffung einer suggestiven Magie, die zugleich Objekt und Subjekt in sich faßt, die dem Künstler gegenüberstehende äußere Welt und ihn selber“, so empfängt dieser nicht übermäßig originelle Gedanke in solchem Munde eine besondere und symptomatische Färbung.

Denn in der Tat ragt die abstrakte, „krystallinischer“ Form sich bedienende Bildmagie über die Mystik von Spätantike, Mittelalter in Orient und Okzident gerade in unsere Gegenwart tief hinein. Erst seit kurzer Zeit ist in Europa ein seltsames Lehrbuch chinesischer Mystik, „Das Geheimnis der goldenen Blume“, bekannt geworden, das von dem Sinologen Wilhelm ins Deutsche übersetzt und in sehr bezeichnender Weise von dem Psychiater C. G. Jung eingeleitet und aus seiner eigenen Praxis erläutert worden ist. Eine große Rolle spielen dabei die sog. mandala, mystische Zirkel von symbolischer und magischer Bedeutung, die „goldene Blume“, völlig in ein mehr oder weniger abstraktes und abstruses Ornament verwandelt, das eben der Adept aus seiner innern Schau heraus projiziert. Das Merkwürdige ist dabei, daß die gleiche Erscheinung in den Zeichnungen von Geisteskranken auftritt: das Buch von Wilhelm und Jung enthält z. T. sehr lehrreiche Abbildungen sowohl nach asiatischen als modernen Beispielen, die zweiten aus langjähriger Praxis des letzteren mitgeteilt.

Der Gegensatz zwischen organischer und krystallinischer Form wird sogleich offenbar, wenn Werke der „klassischen“ hellenischen Kunst in die Bannmeile des Barbarentums eindringen. Ein vorbildliches, erst in neuerer Zeit gewürdigtes Zeugnis dafür sind jene „Barbarenmünzen“ der alten Numismatik, die Jahrhunderte vor der christlichen Zeitrechnung entstanden, Münzen Philipps von Makedonien „nachahmen“, wie man wohl zu sagen pflegt.

Die Gründe dieser „Fälschungen“ — denn das mögen sie in unserem Sinne sein — liegen offen zutage: den eigenen Genossen mit dieser vielbegehrten Handelsmünze aus eigener Regie aufzuwarten. Dergleichen geschah und geschieht noch heute bei „wildem“ Völkern; in der Tat sind ganz ähnliche Nachahmungen englischer Münzen bei südafrikanischen Stämmen nachgewiesen worden. Hier wie dort geht es aber dabei ganz eigentümlich zu: diese „Nachbildungen“ erscheinen in einer besonderen, nur für „Barbaren“ verständlichen Aufmachung, der gegenüber man die „Kinderpsychologie“ nicht zu bemühen braucht. Die organische Form der Vorbilder ist in einen primitiv- raffinierten „geometrischen Stil“ übersetzt, der im ganzen der sog. La-Tène-Kunst entspricht. Alles was dort „organistisch“, „hypotaktisch“ ist, wird hier „kubistisch“, „parataktisch“ in die zweite Dimension, in Fläche und Linie übertragen, die plastische Gesamtstruktur in eine Tektonik der einfachsten geometrischen Formen, Linien, Punkte, Kreise, Drei- und Vierecke aufgelöst, die natürlich als solche nicht ins Bewußtsein eintreten, sondern vorkommenden Falls bildhaft aufgefaßt und benannt werden, wie das Jahrhunderte vorher im „geometrischen Stil“ der Dipylonvasen sich ereignet hat, also Rückübersetzung in eine Manier, der die griechischen Vorbilder des 4. Jahrhunderts längst ent wachsen waren; das „magische“ Element, die einzige Art, sich der lebenden Form zu bemächtigen, sie zu „bannen“, bleibt dabei im tiefsten Untergrund lebendig und wirksam. Heute wird freilich niemand mehr solche Formzersetzung, wie einst Vasari die „Gotik“, aus kindlichem Nichtkönnen ableiten dürfen; dazu waren diese kunstreichen Wielände allzu erwachsen und handgeschickt. In mancher Beziehung sind hier andere „Barbarenmünzen“ des thrakischen Gebietes, noch heute nicht selten auf bulgarischem Gebiet namentlich zutage kommend, vielleicht noch interessanter, technisch meisterliche Prägungen nach Alexandermünzen, in denen nicht nur die hellenische Schrift unbekümmert sinnlos wird, ins „Ornamentale“ umschlägt, sondern auch die klassische Formgestalt der Münzbilder schon fühlbar umgedeutet wird, in einer Art, die zuweilen an gewisse „Konstruktivismen“ modernster Gegenwart anklingen. Auch ist nicht weiter dabei zu verweilen, wie die römische Reichskunst, die doch

das Hellenische schon ihrer abendländischen Art gemäß gewandelt und umgeformt hatte, in ihren „Provinzen“, zumal in den ethnisch selbständiger gebliebenen Randgebieten, schon in der ersten Kaiserzeit Erscheinungen aufweist, die oft eine verblüffende Ähnlichkeit mit den „barbarischen“ Formen der „romanischen“ Kunstsprache des frühen Mittelalters aufweisen, ja zuweilen geradezu mit dieser verwechselt worden sind.

Wie die germanischen Eroberer, die freien Inselkelten, und die erst so viel später christianisierten Nordländer sich zu den aus dem Süden zugebrachten „Bildern“ des ihnen nunmehr auferlegten Stoffes der Heiligen Schriften verhielten, deren Inhalt schon ihnen z. T. sehr schwer zugänglich war, kaum weniger als die organische Form, in der er sich ihnen darstellte, davon meldet die Geschichte der abendländischen Kunst seit dem Ausgang der Spätantike auf manchem Blatt; freilich hatte ihnen — das wurde schon erwähnt — dort wo eine Verschmelzung mit der eingeborenen „romanischen“ Bevölkerung eingetreten war, diese selbst vorgearbeitet und die Angleichung leichter gemacht. Damit ist aber auch gesagt, daß die neuen Kömmlinge die Bildstoffe ihres neuen Glaubens bis zu den fernen Angelsachsen hinauf nicht mehr im „klassischen“ Latein, sondern im Volkslatein überliefert erhielten — denn wie in der Umgangssprache selbst, deren zunehmende „Transzendenz“ Vossler in einem schönen Aufsatz uns nahegebracht hat (Neue Denkformen im Vulgärlatein), ist diese Bildsprache der seit diokletianischer Zeit namentlich durchbrechenden „Spätantike“ dem Auffassungsvermögen der „Barbaren“ sehr wesentlich genähert worden, wie selbst die offiziellen Denkmäler gleich den vielbesprochenen Reliefs des Konstantinbogens im Westen, des Galeriusbogens sogar im Osten bezeugen. Die antike, in sich geschlossene „Szene“ wird gleichsam aufgeklappt, d. h. aus der dritten in die zweite Dimension versetzt, der lineare Umriß immer stärker betont, die Akteure verlieren den innern Zusammenhalt und finden, „frontal“ angeordnet, ihr bestimmendes Zentrum nicht mehr in dieser realen Szene selbst, sondern im Betrachter, seiner „Verehrung“ (nach einem treffenden Ausdruck G. Rodenwaldts), dem der Inhalt transzendental, bald mystisch eingeprägt werden soll, mit möglichster Schärfe, ja Übersteigerung des Ausdrucks, der genau

wie im Vulgärlatein auf eindringlichste Mitteilung, nicht mehr wie das literarische Latein (auch der Bildkunst, etwa der Elfenbeinschnitzerei) einer immer mehr schwindenden aristokratischen Minorität auf Ausdruck, Schönheit und rhythmisches Maß bedacht ist, zuletzt in ein schwulstiges „Barock“ ausmündend. Der byzantinische Osten hat den hohen rhetorischen Stil in Sprache wie Kunst viel treuer bewahrt. Diese Erscheinungen einer mitunter fast zur Karikatur ausartenden Dynamik in der Wort- wie Bildsprache zeigen die „romanischen“ Mundarten sehr klar noch bis heute, wie denn die gemessenen, schlichten Tätigkeitsworte des klassischen Latein durch volkstümlich derb zugreifende drastischere Formen ersetzt werden, so etwa die von Vossler hergehobenen für Nennen, Gehen, Fürchten (vocare — clamare, ire — salire, timere — tremere).

Stabreim – Klangreim und Verwandtes.

An zwei weit entfernten Punkten der römischen Welt hat sich in den „dunklen“ Jahrhunderten vor der karolingischen Machtnahme ein durchaus auf altchristlichem Gedanken ruhender Kunstgeist hervor getan, der die Durchdringung jenes südlichen Inhalts durch den nordischen „barbarischen“ Formwillen in beispielhafter Weise vor Augen zu stellen scheint: in der ultima Thule der immer unabhängig gebliebenen Insel Irland und dann in Oberitalien unter den letzten (und sehr entscheidenden) langobardischen Eroberern. Bildet bei den ersten schon viel früher christianisierten, freien Kelten, obwohl ihre Missionäre als einzige das ferne Griechisch weiter gepflegt haben, zugleich aber die eifrigsten Kämpen Roms waren, das autochthone Element ohne jeden Zweifel die Grundlage, so liegt die Sache bei dem viel umredeten „langobardischen Stil“ anders. Ist dort das autonome Barbarenwesen, wie einst bei den keltischen Münzprägungen unverkennbar, der nämliche, alle organische Form in ein abstraktes „geometrisierendes“ Linienspiel in der Fläche auflösende Gestaltungstrieb sichtbar, all das keineswegs „primitiv“, sondern von einer raffinierten „kunstgewerblichen“ Begabung getragen, so erscheint hier ein tiefster, in einem andern Sinn barbarischer

Verfall des Vulgärlateins, der alles übertrifft, was bei merowingischen Franken und spanischen Westgoten, aber auch auf altprovinzialem Boden, wie etwa in Pannonien, in Erscheinung getreten ist und schon qualitativ einen wirklichen Tiefstand bedeutet. Es ist dabei charakteristisch, daß die spätesten und entartetsten Denkmäler dieser Art aus einer weströmischen Provinz stammen, die niemals der langobardischen Herrschaft unterworfen war, Dalmatien, und bis in die Zeit der kroatischen Landnahme hineinreichen, wobei freilich nicht zu vergessen ist, daß wenigstens das unmittelbare Küstengebiet kulturell immer zu dem Stammland jenseits der Adria gehörte, ein altromanisches autonomes Sprachgebiet dargestellt hat, dessen Klänge noch sehr lange vernehmlich blieben, ja erst (so auf der Insel Veglia) in einer nahen Halbvergangenheit gänzlich verhallt sind. Die Kunstgeschichte kann auch hier wieder von der Paläographie des Mittelalters lernen, deren Unterweisung — bei dem nahen Verhältnis zwischen Bild und Schrift — ihr überhaupt Aufschlüsse birgt, die noch zu wenig genützt worden sind. Bekanntlich hat die alte Zeit, beeinflusst von der Gotentheorie des Humanismus, die sog. Nationalschriften des frühen Mittelalters, wie schon der Name sagt, für Erfindungen der „Barbaren“ gehalten; die neuere Wissenschaft hat dagegen in ihnen Weiterentwicklungen der römischen Kursive erkannt. Daß in den zierschriftmäßig bis in abstruses Ornament verrätselten Formen dieser merowingischen, westgotischen, langobardischen Schriftarten reichlich viel von „barbarischer“ Geistesart steckt, ist dennoch unverkennbar, ebenso wie in der Weiterentwicklung der Buchminuskel bis zum Zackenstil der späteren „Fraktur“ — an der wir Deutsche aus einem bestimmten nationalen, wohl beachtlichen Sentiment heraus heute allein in Europa festhalten. Entspricht er doch dem ebenso in Zacken und Spitzen sich entladenden Formwesen unserer Spätgotik bis in den „Stil“ des Waffenwesens dieser selben Zeit in Burgen wie Plattenharnischen. Dasselbe scheint sich in der „barbarisierten“ römischen Spätantike des sog. „langobardischen Stils“ gleicherweise zu wiederholen.

Vielleicht kann an dieser Stelle noch auf ein anderes Phänomen kurz hingewiesen werden, das wohl die Literaturgeschichte längst, aber soviel ich sehe, die Kunstgeschichte ebenso wenig be-

achtet hat und das den Unterschied zwischen nördlichem Barbarischen und südlichem Klassischen, insbesondere zwischen germanischem und romanischem Formwesen scharf beleuchtet; es geht dabei um die metrische Struktur der Versdichtung, im besonderen die wohlbekannte Erscheinung der Alliteration dort, der Assonanz hier. Knochengerüst der Konsonanten und blühendes Fleisch der Vokale in Sprache und Dichtung stehen gegeneinander, wie man mit Recht gesagt hat. Wie R. Wagner in seinem Musikdrama auf den „Stabreim“ zurückgegriffen hat, genial-selbstwillig, ist allbekannt; vielleicht weniger, daß er sich (in „Oper und Drama“) dazu auch theoretisch geäußert hat.

An Stelle eigener, ja doch ungenügender Worte möchte ich hier die Äußerungen zweier namhafter Germanisten älterer und neuer Zeit anführen, aus denen man leicht die Schlüsse aus den tönenden auf die bildenden Künste zu ziehen vermag.

„Die Alliteration gibt dem Verse nicht Melodie, aber sie verleih ihm charakteristischen Klang, sie macht ihn nicht schöner, aber derb und stark; sie entspricht einem frühzeitigen Drange germanischer Art, der uns alle Kunst erschwert: wir schätzen Charakteristik mehr als Schönheit, Gehalt mehr als Form. Schon unserer Sprache ist dieser Zug aufgeprägt. Sehr früh hat sich der Akzent auf die Stammsilbe gezogen und alle Formelemente des Worts dem Untergang geweiht. . . . Nur die Anfangslaute der Stammsilben kommen für die Alliteration in Betracht und alle Vokale werden einander gleich geachtet, so daß recht sichtlich den Konsonanten die Herrschaft übertragen ist. Man hat die Konsonanten wohl das Knochengerüst der Sprache genannt; den Vokalen fällt dann die Rolle des Fleisches zu“ (Wilh. Scherer, Geschichte der deutschen Literatur).

„Der Stabreim . . . hat viel Eigenart, einen kenntlich germanischen Rhythmenstil. Das steht in schroffem Gegensatz zu den spätantiken und romanischen Formen, mit denen er den Kampf aufzunehmen hatte. Einen weitgehenden Füllungswechsel von Zeile zu Zeile gebraucht er zu unerhörten Kontrasten, dynamisch und zeitlich. Eine verwegene Zackenlinie — dieser optische Vergleich drängt sich immer wieder auf; so weit als denkbar entfernt von der ruhigen Wellenbewegung, dem Auf und Ab des Jambus. Der natürliche Zeitfall der Sätze soll

in leidenschaftlicher Steigerung herauskommen, keine Ebnung erfahren. Es kann ins Gewaltsame schlagen, es droht die Form zu sprengen. Der germanische Vers will Ausdrucksgebärde, das Kennzeichnende, nicht sangliche Harmonie. Gleich der Eingang des Hildebrandsliedes kann als Beispiel dienen. Wohl an keiner zweiten Stelle können wir altgermanischem Formwillen so den Puls fühlen, wie an rhythmischem Stile des stabreimenden Verses" (Andreas Heusler in seinem Vortrag von germanischer und deutscher Art. 1925).

Von Bildtektonik.

Das barbarische Formgefühl folgt auch in der äußersten Zersetzung organischer Gestalt einem bestimmten straffen, höchst eigenwilligen Rhythmus — H. v. Bülow, einer, der sich darauf verstand, hat diesen das Urelement aller Musik genannt —, der das Gerinnsel der scheinbar auseinanderfallenden Teile in ein festes Maß zwingt; fast möchte man auch da von einer Zauberformel sprechen. Die so viel beredete, in ihrer Herkunft so verschiedenartig abgeleitete Tierornamentik der Nordgermanen gibt hier entscheidende Aufschlüsse. Nicht selten fühlt man darin die Art der Stabreimmetrik heraus, die zumal dem schmiegsameren romanischen Formgefühl so hart, in sich gespannt wie eine stählerne Feder erscheint. Dergleichen konnte sich in einem wesentlich dekorativ gestimmten „Kunstgewerbe“ voll auswirken; aber als das „Bild“ nach südlicher Art den christianisierten Völkern des Nordens aufgezwungen wurde — man weiß, eine wie eigentümliche Zwischenstellung besonders dem sinnlich-anschauungsfrohen Italien gegenüber diese innerlich-grüblerisch veranlagten Menschen im Bilderstreit einnahmen und wie sie in ihrer späteren religiösen Geschichte noch in offenen brutalen Kampf gegen das „Götzenwesen“ umgeschlagen ist —, da trat ein Streben zutage, das innerlich geschlossene, wenn auch vom Vulgärlatein schon stark in seinem Zusammenhalt gelockerte Bild in ein ihnen gemäßeres, rein flächenhaftes Schema zu zwingen, in dem die einzelnen Elemente der „Historie“ in Kompartimenten aufgeteilt sind. Der

Zusammenhang wird also rein dekorativ-tektonisch und verliert jeglichen organischen Charakter. Die monumentale, auch noch in der Buchmalerei der Spätantike, wie weiterhin des byzantinischen Mittelalters wohl zu beobachtende Bildstruktur ist hier gänzlich aufgegeben: es geht zunächst um richtige „Kleinkunst“ wie im Norden überhaupt und noch lange, zumal gegenüber Italien. Die frühesten und charakteristischsten Beispiele bietet wohl die irische Buchmalerei, wo sich diese geometrisch abstrakte Tektonik der wundersam „verrätselten“, auch die Figur selbst ins Ornament verwandelnden Dekoration gesellt. Ein schönes Beispiel bietet etwa die Darstellung des jüngsten Gerichts in einem Evangeliar aus St. Gallen, dem 8. Jahrhundert angehörig.

Wie sich das in die sächsische Kaiserzeit Deutschlands fortsetzt, lehren vor allem die Handschriften Heinrichs II. in München, die einen einigermaßen verwandten, nur durch den einheitlichen „Teppichgrund“ bildhaft gefestigten tektonischen Aufbau zeigen, auch den „kunstgewerblichen“ Praktiken, wie sie etwa besonders den Schmelzarbeiten eignen, wohl entsprechen. In der Bedeutung, die die Miniatur lange als „simile“, Musterbuch für die Großmalerei im Norden (nur vereinzelt in Italien) gehabt hat, wie später das graphische Blatt, kommt die führende Rolle des „Kunstgewerblichen“, Kleinmeisterlichen gegenüber der Monumentalität des Südens stark zum Ausdruck.

Wenn es der Norden zu einer Monumentalmalerei gebracht hat, deren höchste Leistung in den Glasfenstern der gotischen Münster vorliegt, so hat sie dennoch entscheidende, eben wieder „kunstgewerbliche“ Merkmale ihres „barbarischen“ Ursprungs beibehalten, bis sie zuletzt ihrem eigensten Wesen als einem strengen more geometrico aufgebauten Flächen- und Linienstruktur entsprechendem „Krystallinischen“ entfremdet, von der räumlich und körperlich bestimmten welschen „Renaissance“ ergriffen, unterging. Von Grund aus anders geartet, auf das durchscheinende, sublimierte farbig schimmernde Licht gewaltiger Kirchenhallen gewiesen statt auf das intensive aufscheinende Licht südlicher Freskenräume, ist die Glasmalerei trotz des starken Anteils, den ihr Italien seit seiner nationalen „Sondergotik“ bis in späte Tage entgegengebracht hat, im Grunde doch ein

fremder Import geblieben, wie alles im strengen Sinn „Gotische“, d. i. „Barbarische“ — immer im Sinn des südlichen Humanismus; wenn auch der Jugendlehrer selbst noch Vasaris, ein französischer Glasmaler, Guillaume Marcillac, gewesen ist. Zwischen dem „Glasgemälde“ der nordländischen Hochgotik und dem südlichen Wandgemälde, gehe es nun um das spätrömisch-byzantinische Wandmosaik oder das technisch-stilistisch mit ihm zusammenhängende buon fresco der Italiener, klappt eben der ganze Abgrund zwischen barbarischem Nordwesten und klassischem Südosten; das alte Koordinatensystem tritt noch einmal zutage. In der kleinflächigen Felderteilung der giottesken Kirchenwände mit ihrem spitzbogigen steilen Vertikalismus steckt gewiß noch viel „gotisches“ Sentiment, zumal gegenüber den breit, in mächtiger Horizontale entwickelten, die ganze Wand füllenden Historien der Sienesen, aber wie weit hält man auch da vom nordländischen Kirchenfenster, nicht nur in der äußerlichen Konfiguration. Gewiß, auch dieses hat die einheitliche Figurenszene wiedergewonnen, das tektonische Gerüst, in das sie aufgeteilt war, zurückgedrängt, aber der Geist, aus dem dergleichen entsprungen war, waltet auch noch in ihm. Wohl gibt ihm die inhaltsbetonte Predigt der Scholastik, die ja trotz ihrem großen süditalischen, einem normannischen Grafengeschlecht entstammenden, freilich vorzüglich in Paris lehrenden Kirchenvater, dem hl. Thomas, doch wesentlich ein nördliches keltisch-germanisches Gewächs war, die Grundstimmung; jedoch es ist vor allem die Form, die, wunderbar zu sagen, diesen intentionierten Inhalt überwindet, beinahe vergewaltigt. Denn was bleibt in diesen himmelhoch aufstrebenden engbrüstigen Glasfenstern, die wir selbst heute mit unsern scharfbewaffneten Augen nur mühsam abtasten können, was bleibt von diesen ganzen, mit künstlichster theologischer Didaktik — in der das gleich näher zu betrachtende System der scholastischen „Typologie“ einen bedeutenden Platz innehat — durch Inschriften sorgfältig erläuterten Predigten übrig als der gewaltige ornamentaltektionische Aufbau des Ganzen, der große farbenschimmernde „Teppich“, mit dem polyphonen Gewebe seiner instrumentalen Harmonik, die dem nordischen Geist ebenso kongenial, weil eben aus ihm entsprungen war, als sie dem des christlichen Ostens, in einem

gewissen Grade auch dem „klassischen“ Italien fremdartig, selbst abstoßend erschienen ist?

Der musikalische Vergleich steht hier nicht von ungefähr. Schon J. J. Rousseau hat in einer genialen Intuition die moderne harmonische Musik eine „gotische“ Erfindung genannt, und wer es versuchen wollte, in Wesen und Geschichte dieses keltisch-germanischem Geist entsprungenen und, wie es doch scheint, zuerst auf den britischen Inseln hervorbrechenden Kunstphänomens einzudringen, würde einen Schlüssel zur Erkenntnis der sonderlichen Struktur des ganzen nordländisch mittelalterlichen Kunstwesens und seiner für uns Enkel der Renaissance, die wir im Grunde trotz des „barocken“ Erlebnisses und mancher moderner Erfahrungen noch immer sind, reichlich schwer zu erfassenden magistra Barbaritas in die Hand bekommen; ist doch dies Stück unserer Ahnengeschichte so tief verschüttet, gaulois und altfränkisch geworden wie unsere alten Schriftsprachen auf west- und ostfränkischer Erde, die wir erst schulmäßig wieder erlernen müssen. Das ist nur unseren südlichen Nachbarn jenseits der Alpen erspart geblieben, da sie zugleich antik und modern, Enkel und Söhne des Altertums sind, allein unter allen europäischen Nationen, mit Ausnahme der freilich ganz andern, tragischeren Schicksalen erlegenen Neuhellenen. Die magistra Latinitas — der merkwürdige, fast prophetische Ausdruck steht schon in der Chronik von Montecassino aus dem 12. Jahrhundert — ist aber frühe ihrer selbst und ihrer erlauchten Herkunft bewußt geworden und geblieben; es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß die Wandgemälde der Unterkirche von S. Clemente in Rom zugleich zu den ältesten Urkunden nationaler Kunstsprache nicht nur, sondern auch italienischer Schriftsprache gehören.

Von der „Typologie“.

Schon früher ist von weitem auf die merkwürdige Erscheinung der mittelalterlichen „Typologie“ gedeutet worden, jener durch die Hl. Schrift schon selber angegebenen Verknüpfung zwischen Neuem und Altem Testamente, so daß sich die Heilsgeschichte des ersten im zweiten widerspiegelt; ein Ge-

danke, den die christliche Geschichtsphilosophie seit Augustinus in dem großartigen System der *historia spiritualis* entwickelt, der einzigen wahren Geschichte, in der alles irdische Geschehen profan wie kirchlich eingeht. Es ist sehr bezeichnend, daß diese christliche Typologie aus spätantikem Erdreich erwachsen ist, ja daß sie im Grunde schon hellenisches und hellenistisches Erbgut ist: denn die Parallelisierung von Götter-, Heroen- und Barbarenkämpfen, wie sie Tempelgiebel und Altäre weisen, liegt schon in dieser Richtung. Die Wände der altchristlichen Basiliken zeigen dann die einfache Gegenüberstellung der beiden Reihen, deren einzelne Historien durch häufig recht erkünstelte innerliche und äußerliche *Tertia comparationis* verbunden sind, über die besonders die reichhaltige Literatur der lehrhaft erläuternden „*Tituli*“ Aufschluß gibt. Die Grundvorstellungen, so etwa die Gleichsetzung der Kreuzigung des Erlösers mit der ehernen Schlange Mosis oder dem Abrahamsopfer, haben sich bis spät ins Barock erhalten, so wenn etwa noch G. R. Donner an seinen Wandreliefs für das Lavabo der Sakristei von St. Stephan in Wien der Brunnenszene mit der Samariterin, die verschmachtende Hagar in der Wüste zum Gegenstück gibt. Diese altchristlichen Bilderreihen sind früh in den Norden gewandert; ausdrückliche Angaben über solche aus Rom nach Britannien ausgeführte „*Similia*“ macht schon der Angelsachse Beda in seiner Geschichte der Äbte des Klosters Wiremuth. Tatsächlich ist es auch der Norden, der dieses ursprünglich einfache System mit der ganzen dialektischen Spitzfindigkeit seiner Scholastik ausgebaut hat, bis in die Spätgotik hinein, die darin den äußersten Punkt erreicht hat; etwas, das sich sehr wohl den polyphonen „Künsten“ der niederländischen Musik dieser Zeit in ihrer virtuosen Überspitzung vergleichen ließe. Aber anders als an diesen hat das stets nach klarem Maß strebende Italien am typologischen Rätselspiel nur ganz selten teilgenommen; seine „Gotik“ hat sich da wieder als selbständig und rückhaltig erwiesen, nicht minder das ihm auch hier gleichlaufende Byzanz, was recht bezeichnend ist. Diese gotische Typologie, zumal der Spätzeit, ist demnach abermals eine richtige Schöpfung der *magistra Barbaritas*, gedanklich wie formal. Inden statuengeschmückten Portalen wie in den riesigen Fenstergemälden der französi-

schen und deutschen Münster zumal ist sie zu monumentaler Ausgestaltung gelangt; in den Miniaturhandschriften, zuletzt den frühesten Erzeugnissen der Druckerkunst, die diesen ganz besonders zu volkstümlicher Belehrung und Erbauung geeigneten Stoff die größte Verbreitung ermöglichten, hat sich der nordische „kunstgewerbliche“ Geist dann nochmals äußerst wirksam erwiesen: es sind die Handschriften zumal des bairisch-österreichischen Gebietes seit dem 14. Jahrhundert, voran die *Biblia Pauperum*, dann die *Concordantia caritatis*, das *Speculum humanae salvationis*, denen sich zuletzt noch das *Defensorium virginitatis b. Mariae* des Franziskus von Retz anschließt, die diese krause Polyphonik bis über die Zeitwende des 16. Jahrhunderts hinaus zur Erscheinung bringen, Zeit- und Geistesgenossen der künstlichen Steinmetzen- und Baumeisterbüchlein.

Der gedankliche Aufbau dieser volkstümlich-scholastischen Bücher ist ebenso abstrakt linear-flächenhaft wie ihre Tektonik. Der Grundstock altchristlicher Typologie ist wohl übernommen, aber in unerhörter Weise systematisch bereichert, wobei indessen nicht sowohl eine schweifende Phantasie, sondern weit mehr dürrer klügelnder Verstand, mehr der Not als dem eigenen Triebe folgend, sich in ein Gewirr der krausesten Vergleiche und Analogien verstrickt; immer bleibt die Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament das Zentrum, um das sich aller mögliche theologische Wissenskram, die Propheten und Sibyllen — uraltes Gedankengut — die phantastische Kunde von der belebten und unbelebten Natur, durch den spätantiken Physiologus überliefert, die ganze profane Weltgeschichte vom heidnischen Altertum her, all das längst zusammengefaßt in den riesenhaften enzyklopädischen „Spiegeln“ der Scholastik zu einem nur durch die reichlichen „Tituli“ und Schriftbänder verständlichen Stimmengewirr vereint. Dürr und schematisch wie dieser Inhalt und in keiner Weise dem Aufbau der gleichzeitigen Holzaltäre des Nordens zu vergleichen, in deren blühender „Gotik“ die *magistra barbaritas* das letzte und äußerste leistet, ist die tektonische Struktur dieser Handschriften, in denen jenes schon im frühen Mittelalter aufgetauchte System abklingt, abstrakt linienmäßig und durchaus auf die ebenso bis ins äußerste schematisierte Fläche ausgebreitet, in ein nacktes Schema von

Kreisen, Recht- und Vielecken gebannt. Es gleicht vielmehr einer trockenen geometrischen Konstruktion, einem dürftig kahlen Abriß einer einst in künstlerischen Formeln aufgebauten Tektonik; hier wie dort ist das Ende die leergewordene Hülse großer gedanklicher und künstlerischer Formen. Der derbe volkstümlich treuherzige Holzschnitt der nun alles popularisierenden neuen schwarzen Kunst, ebenfalls nordischer Herkunft, kam hier in sein richtiges Element. Trotzdem haben diese späten Handschriften, zuletzt die Blockbücher — sogar mit ihren Druckfehlern — noch bis zuletzt die alte Rolle der Miniaturen als nordischer „Maler- d. i. Vorlagenbücher“ für die „große“ Kunst weitergeführt; schon Lessing hat diese Abhängigkeit in seinem berühmten Aufsatz über die Glasgemälde des Klosters Hirschau (1773), wenngleich in verkehrter Richtung gehend, zuerst erkannt.

In schärfstem für die *magistra Latinitas* höchst bezeichnenden Gegensatz steht dazu der größte Dichter Italiens, der Zeit- und Sinnesgenosse Giotto, mit dem Aufbau seiner *Commedia*. Handelt es sich auch — und das ist für das italienische Trecento, das er wie jener zweite einleitet, überaus bezeichnend — um eine der gewaltigsten Dichterindividualitäten, so war er doch auch ein Erbe des scholastischen „Mittelalters“, ein Aristoteliker und Thomist, aber dieses gewaltige Gedankengut ist restlos im Feuer seiner hohen Künstlerphantasie umgeschmolzen worden, was freilich die vielen fleißigen Maulwürfe, die von altersher aus ihm ihre Vorratskammern füllen, nicht wahr haben wollen. Dennoch steckt in diesem gewaltigen Einzelgänger trotz allem spiritualistischen Weltbürgertum sehr viel von dem nationalen Geist des Landes, dessen Boden er nun doch einmal entsprossen ist. Der Aufbau seiner drei Jenseitsreiche läßt sich sonder Mühe und fein säuberlich in ein geometrisch graphisches, von allen möglichen allegorischen Potenzen beherrschtes Schema einfangen, aber all das ist nur das kahle Gerippe seiner nicht flächenhaft-linearen Welt, sondern, freilich in besonderer Art, Giotto's hoher sinnlich-übersinnlich „statuarischer“ Formenwelt vergleichbar, voll plastischer Raumtiefe und Körperlichkeit, von jenem besonderen Sentiment für Anschaulichkeit und sinnliche Prägnanz bis zur Drastik erfüllt, das in Italien, auch gegenüber Byzanz, seiner alten Lehr-

meisterin, so früh und ursprünglich sich meldet. Selbst die hohe musikalische Sphärenharmonie des Paradieses, lange verkannt und mißdeutet, hat uns K. Vossler vor nicht langer Zeit in ihrem fast gegenwartsnahen „Expressionismus“ zugänglich gemacht.

Eine Schlußbemerkung zu dem eben behandelten Thema möchte noch am Platze sein. Es sollte hier wie anderwärts mit nichten ein Beitrag zu einem heute so maßlos übersteigerten, wenn auch im innersten Kern berechtigten Gedanken, der „wechselseitigen Erhellung der Künste“ gegeben werden. Aber im italienischen Trecento vor allem sind die Beziehungen zwischen Schrifttum, zumal der Dichtung und der gleichzeitigen nationalen Bildkunst so tief und mannigfaltig, wie in keinem andern Lande des Okzidents in dieser Periode. Nur das hellenistische, in seinem weitem Verfolg selbst noch das byzantinische Zeitalter hat dergleichen in solchem Ausmaß gekannt — was charakteristisch genug ist. Das hängt mit dem ganzen Wesen des Stil nuovo innerlichst zusammen. Läßt das Hauptwerk des großen Dichters die bildende Kunst doch so oft in mystischer Verklärung erscheinen, spielt in Vergleichen auf sie an, daß es nicht wunder nehmen kann, wenn — ein anderwärts unerhörter Vorgang — das große nationale Epos der Italiener zum Ausgangspunkt der florentinischen, weiterhin für das ganze Abendland vorbildlichen Kunstgeschichtsschreibung geworden ist. Fast möchte es symbolisch erscheinen, wenn der große Poet in seiner einzigen Selbstschilderung der Vita nova sich selbst dargestellt hat, wie er am Todestag Beatricens, der donna angelicata, ihr „engelhaftes“ Bildnis auf ein Täfelchen entwirft; aber das ist ein Thema, das wohl einer eingehenderen Darstellung bedürfte.

Hüttengeheimnis.

Es ist genugsam bekannt, daß der „kubistische“, „kristallinische“, „geometrische“ Formwille des germanisch-keltischen Nordens seine höchste und folgerichtigste Ausbildung, theoretisch wie praktisch, in der Bauhütte jener Zeit erreicht hat, die der italienische Humanismus historisch falsch, aber aus einem

richtigen Instinkt heraus, als „gotisch“ bezeichnet hat. Die älteste und wichtigste Urkunde liegt in dem Hüttenbuch des picardischen Baumeisters Villard de Honnecourt (aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts) vor; heute, wo dieses in der nunmehr wirklich vollständigen und grundlegenden Ausgabe durch Hans R. Hahnloser (Wien 1934) seine erste, im besten Sinne des Wortes philologisch-historische Gesamtbearbeitung erfahren hat, fußen wir nun tatsächlich auf festem Boden, so daß haltloses Gerede von außen her nicht mehr statthaft ist. Es ist mir eine besondere Freude, daß diese Standard-Edition aus meiner „Schule“ und aus dem Kreis meiner eigenen, freilich weit zurückliegenden und überholten Studien heraus entstehen konnte. Der, wenn auch unvollständig, erhaltene Lehrgang der Bildgeometrie, im *Livre de portraiture*, ist einer der wichtigsten Bestandteile dieses Hüttenbuches; wie hier aus geometrischen Grundgebilden, Drei- und Viereck, Kreis, nicht zuletzt aus dem uralten mystischen Pentagramm, dem magischen „Drudenfuß“, die ihrer organischen Struktur entkleidete, in den kosmischen Urrhythmus zurückgeführte Menschen- und Tierfigur konstruiert, oder jene geometrischen Grundformen in sie hineingelegt werden, das muß man jetzt in Hahnlosers scharfsinnigen Darlegungen nachlesen, der auch die erste deutsche Übersetzung des schwierigen altfranzösischen Textes, für das Verständnis unbedingt notwendig, besorgt hat. Es geht um angewandte Geometrie in einem bestimmten mittelalterlichen, von allem südlichen „Maß“ (*misura*) weit entfernten Sinne; Zirkel und Richtscheit, wie sie der Baumeister von St. Stephan, Meister Pilgram, auf seinem berühmten Kanzelbildnis in Wien so bedeutsam vorweist, sind, wie im rein geometrischen „Maßwerk“ der gotischen Steinmetzen, die fast symbolischen Werkzeuge des Ausdrucks, der aus uraltem Formgeiste der magistra Barbaritas kommt. Hier ist Gestalt geworden, was in einem merkwürdigen, mystisch-ekstatischen Ruf einmal aus Büchners Wozzek aufklingt: „Linien, Kreise, Figuren, da steckt es. Wer das lesen könnte!“ Unwillkürlich erinnern wir uns dabei der früher erwähnten „mandala“ des fernen Ostens.

All das ist aber nur im Umkreis des „gotischen“ Gesamtkunstwerkes und seiner „Bauhütte“ — etwas wesentlich anderes als die italienische „opera“ — zu verstehen, aus der Bindung an die

Baukunst; die Stimmung des gotischen Meisters hat der französische Spätromantiker Victor Hugo mit „keltischer“ Phantastik erfaßt, bis in die groteske Spukfigur seines Quasimodo, eines zum Dämon gewordenen Wasserspeiers, hinein, der wie die magische Seele des Baus selbst durch die Hallen von Notre-Dame geistert. In den dünnen Baumeisterbüchlein der spätesten deutschen Gotik (Matthias Röriczer 1486, Lacher 1516) ist dies „Hüttengeheimnis“ ähnlich wie das typologische System derselben Zeit zum Gerippe verknöchert, erstarrt; aber der geheimnisvolle Dunst, der diese Dinge zu unwitern scheint, hat bis an die Tage der Aufklärung nachgewirkt, in Freimaurer-, Rosenkreuzerwesen und ähnliches, die Phantasie der „teutschen“ Romantik beflügelt, ist spürbar gerade wieder in unserer gärenden astrologischen Gegenwart, voll Verlangens nach mystischen Maßen einer maßlosen Zeit.

Diese ganze „Maßgerechtigkeit“ hat, wie sich von selbst versteht, ihren eigentlichen Sitz eben in der Kunst des Architekten. Es sind schon Jahrzehnte her, daß der Altmeister deutscher Kunstgeschichte, Georg Dehio, die Grundfragen der vielberufenen Triangulatur und Quadratur, nicht ohne einigen Widerspruch aus Kreisen handfester und kopfschwacher Praktik, mit der ihm eigenen Besonnenheit und Klarheit behandelt hat, in seiner 1895 erschienenen Schrift: Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und Renaissance; voraus liegen die Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportion von 1894. Drei Jahre später kam das Buch von Alhard v. Drach: Das Hüttengeheimnis vom Gerechten Steinmetzengrund . . . dargelegt durch Triangulatur-Studien an Denkmälern aus Hessen und den Nachbargebieten (Marburg 1897, mit 28 lithographischen Tafeln) heraus, das, auf Dehios Spuren wandelnd, seine Theorien durch komplizierte Konstruktionszeichnungen zu erweitern trachtete, ebenfalls streng auf das Gebiet der Baukunst beschränkt.

Es ist jedoch erst wenige Jahre her, daß ein paar Schriften erschienen, die das Gesamtgebiet der künstlerischen Tektonik, insbesondere auch die Bildgeometrie im weitesten Sinne vom alten Orient bis ins Mittelalter in ihrem konstruktiven Schema aufzuspüren unternahmen. Das früher erschienene Buch rührt von

einem gelehrten Münchener Architekten Ernst Mössel her: Urformen des Raumes als Grundlagen der Formgestaltung (1931); vorausgegangen war eine vorläufige Abhandlung über die Proportion in Antike und Mittelalter. Es ist ein sehr weit ausgreifender Versuch eines zweifellos kenntnisreichen und geschulten Mannes, dem stacheligen Problem beizukommen, der aber schwere methodische Zweifel aufkommen läßt. Das ist noch mehr der Fall bei einer zweiten Schrift, die nur wenig später veröffentlicht, das Thema aufgreift; Überwassers Buch von Maß und Macht der alten Kunst (Straßburg 1933). Die Lage scheint von Anfang an günstiger zu sein, da der Verfasser vom Studium des „rechten Steinmetzengrundes“ deutscher Bauhöfen ausgegangen ist und sich schon vorher durch seine erstmalige Veröffentlichung der überaus wichtigen, in Basel bewahrten gotischen Baurisse unzweifelhaftes Verdienst erworben hat.

Leider entspricht das Buch jedoch nicht den Erwartungen, die man an die Person des Verfassers und das von ihm gewählte, so überaus wichtige Thema knüpfen konnte: dieses wird noch viel mehr, als es bei Mössel der Fall ist, ausgereckt und zerdehnt, der Stoff zugunsten einer These, die auf ganz bestimmten Zeitbedingungen, eben der „Maßgerechtigkeit“ der Gotik ruht, vergewaltigt und hypostasiert, so daß die Darstellung in üblem Sinne dogmatisch, antihistorisch gerät. Anerkennenswert ist dagegen, daß der Autor, ebenso wie vorher Mössel, und nun gar Dehio, der so naheliegenden Versuchung entgangen ist, den Stoff in mystische Kabbala auszudeuten. In welch gefährliche Nähe dergleichen gerade heute gerückt ist, lehrt ein Buch, das erst jüngst erschienen ist, von Hugo Kükelhans, Urzahl und Gebärde (Berlin 1934); in Wahrheit ein dilettantisches Zerrbild der soeben flüchtig berührten Bestrebungen. Es genügt schon ein Blick auf die Überschriften der drei Teile, in die dieses Machwerk zerfällt, um seinen „Geist“ ahnen zu lassen: Geheimnis, Die Zahl Vier, Geselle des Weltbaumeisters.

Mit Absicht ist bei der Erwähnung dieses Schrifttums nicht ins einzelne gegangen worden; denn unser Vogelflug geht lediglich darauf aus, große gegensätzliche Phänomene der Universalhistorie zu überschauen, selbst auf die Gefahr hin, daß Einzelheiten undeutlich oder gar unkenntlich werden.

Die magistra Latinitas als Gegenpol des Nordens.

Die Sache liegt freilich nicht so, als ob die beiden großen Halbinseln, die in den Binnensee des einstigen Imperium Romanum beherrschend hineinragen, die italische und die griechische, in ihrer „Klassik“ vom „barbarischen“ Norden und Osten ganz unberührt geblieben wären; fast jedes Blatt ihrer mittelalterlichen Geschichte weiß davon zu melden.

Selbst in ein so konservatives und nach dem Gewitter des Bilderstreits zunehmend rückhellenisiertes Gebilde wie die rhomäische Kunst, die das Organische in Raum- und Körperform ihrer „Rahmenbilder“ doch annähernd bewahrt hat, läßt sich das Eindringen unantiker, unklassischer Elemente beobachten. Vor Jahren hat Paul Buberl in seiner grundlegenden Arbeit über die dem 12. Jahrhundert angehörigen und deutlich unter byzantinischem Einfluß stehenden Wandgemälde des Nonnbergs in Salzburg als erster die völlig „unklassischen“ und antihumanistischen Proportionen namentlich der Köpfe beobachtet; noch erkennbare Hilfslinien sind selbst in den Reproduktionen wahrzunehmen. Das ist nicht der vitruvianische, auf den alten Polyklet zurückführende Kanon, zu dem der Mensch selbst das Maß liefert: Kopf-, Gesichts-, Nasenlänge, Spanne, Elle, Fuß usf., bewußt dem organischen Aufbau unterlegt, Dinge, die im gotischen Lehrbuch des Cennini weiterleben, keineswegs bloß theoretisch, als gelehrter antiquarischer Wissensstoff, wie das beim karolingischen Baugelehrten Einhart oder gar in den Thesauren des hohen Mittelalters (in der Enzyklopädie des Vincenz von Beauvais) mit dem vitruvianischen Kanon der Fall war. Die Nonnberger Heiligenfiguren weisen in ihren streng frontalen Gestalten einen rein abstrakten geometrischen Modulus auf; die Köpfe sind aus drei wachsenden konzentrischen Kreisen heraus konstruiert, nicht etwa aus dem anthropomorphen Maß der Nasen- oder Scheitellänge gewonnen. Der Fall steht nicht vereinzelt da, konstruierte Köpfe solcher Art finden sich in sächsischen Bilderhandschriften des 13. Jahrhunderts, die eine neue Welle byzantinischer Formeneinwirkung vor Augen stellen; es ist zugleich die Zeit Villards von Honnecourt, „rhomäisches“ und parallel laufendes „romanisches“, letzten Endes „gotisches“ We-

sen, nähern sich hier, obwohl beide in ihrem Wesen grundverschieden bleiben.

Es ist dabei nicht zu vergessen, daß beide aus spätantiker Grundlage emporgewachsen sind; daß es gerade der Kopf, der Sitz alles geistigen Vermögens ist, in dem diese Maße aufscheinen, das ist ein spiritualistisches Motiv spätantiker Prägung, wie es etwa auch in romanischen Schmelzarbeiten beobachtet werden kann, in denen bei vollständig in der Fläche bleibenden Heiligengestalten nur der Kopf in vollplastischer Formung vorspringt. E. Panofsky, der diese Probleme in einer überaus scharfsinnigen Abhandlung (Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung 1921) von den hohen Werten universalgeschichtlicher Betrachtung aus verfolgte, hat übrigens darauf hingewiesen, daß dieser byzantinische Kanon von orientalischer, insbesondere arabischer Zahlenmystik abhängig sein könnte, also von jenem Volke stammt, das hellenistisches Denken und hellenistische Wissenschaft in seiner besonderen Weise fortgesetzt hat.

Auch Italien hat seine „Gotik“ gehabt, freilich eine höchst selbstwillige und selbständige, mit einem Januskopf. Stammt doch ihr Name selbst aus diesem Lande und daher haben ihn die Franzosen am frühesten übernommen, obwohl sie damit die eigene Vergangenheit leugneten. (Schon Rabelais, ein echter Gaulois, hat ihn aus Italien mitgebracht.) War doch ihre Kron- domäne, die Isle de France (mit der Normandie), die Ursprungs- stätte dieser „Barbarei“, deren Stigma noch in einem schon er- wählten Ausspruch eines andern Franzosen, J. J. Rousseaus, fortwirkt. Aber nirgends ist die nordische Bauweise einem so gründlichen Ressentiment begegnet, das den althellenischen Be- griff des „Barbarischen“ noch weit übersteigerte, als in dem Lande, das seiner tuskisch-römischen Kultur und seines einstigen Primats niemals vergessen konnte, in Italien. War es doch bis in junge Vergangenheit hinein — des Fürsten Metternich Hohn- wort vom „geographischen Begriff“ brannte heiß in italienischer Seele — politisch zerrissen und erst ganz zuletzt, lang nach den neuen Nationen seiner einstigen Reichsprovinzen zur Einigung gelangt, seit dem Ausgang seines alten Kaisertums unablässig

von fremden „barbarischen“ Eroberern, in bunter Folge von den Goten bis auf die Spanier und österreichischen „Tedeschi“ herab, beherrscht worden. Es konnte gar nicht anders, als die aus seinem alten „klassischen“ Instinkt stammende formale ästhetische Mißwertung der *maniera tedesca*, wie sie noch bei Vasari heißt, mit dem von seinen großen Dichtern genährten nationalen Widerstand verschmelzen. Schrifttum wie Musik sind von Trissinos *Epos Italia liberata dai Goti* — der Dichter stammte aus einem Zentrum des Klassizismus, der Palladiostadt Vicenza — bis auf Verdis Jugendoperen hinab der Herd, sehr oft das Versteck nationaler Sehnsucht in der durch seine Dynastengeschlechter zum Schweigen verurteilten zerklüfteten Halbinsel gewesen, obwohl auch unter den letzten nicht wenige, das alte Königreich Neapel, das mailändische Herzogtum, selbst Pio Nono in seiner liberalen Frühzeit, zuletzt einzig mit Erfolg, das Königtum der beiden Sardinien die Errichtung des (mittelalterlichen) *Regno d'Italia* mit seiner langobardischen Eisenkrone von Monza erstrebten; noch heute kann man in italienischer Tageschriftstellerei auf das immer noch chauvinistisch gefärbte Hohnwort „*ostrogoto*“ stoßen oder auf burleske Verspottung schwieriger, besonders deutschwendischer Namen, trotz aller schicksalhaften Fäden, die das neue Königreich mit der preußischen Vormacht des neuen Deutschland seit 1866 verknüpfen.

Dennoch: ist nicht auf der andern Seite das mittelalterliche „gotische“ Italien Ursprungsstätte und Herd der wahrhaft klassischen und heroischen italienischen Nationalsprache und italienischen Schrifttums geworden, des „*Trecento*“ und seines *stil nuovo*, in der Poesie nicht minder als in bildender Kunst, selbst in seiner „neuen“ Musik? In dem Terminus der „Wiederauflebung“, des *rinascimento*, den schon der Frühhumanismus dieser Zeit geprägt hat und der so selbstbewußt seine eigene Zeit dem langen „Kunstschlaf“ nach Konstantin und der barbarischen Invasion der „deutschen“ und „neugriechischen“ Manier entgegenstellt, steckt doch, wie K. Burdach vorlängst gezeigt hat, ein gutes Stück christlich-mittelalterlicher Mystik, als welches der intellektualistisch-literarischen Formel Wärme und Farbe verleiht.

Daß vor allem die „Gotik“ des toskanisch-umbrischen Herzlandes wirklich nur zwischen Gänsefüßchen geschrieben werden

kann, ist eine alte Erkenntnis. Sie hat an einheimischen Motiven, wie vor allem der Kuppel und dem Einzelorganismus des Glockenturms zähe festgehalten und sich den konstruktiven Gedanken echter nordischer Gotik, so besonders dem Strebesystem, ebenso beharrlich widersetzt; das nach außen gekehrte Gerippe des Kirchenbaus muß diesem organischen Raumdenken Italiens ästhetisch widerwärtig, ja ebenso unverständlich gewesen sein wie germanischer Stabreim, falls man ihn zu Gehör bekommen hätte. Was mußten die in der strengen Maßgerechtigkeit ihrer Bauhütten erzogenen deutschen und französischen Baukünstler erleiden, wenn sie die bäurisch plumpen Strebebögen sahen, mit denen das Kirchlein S. Chiara zu Assisi im wörtlichen Sinne gepölzt ist, oder die weit gespannten kolossalischen Spitzbogen, auf deren Festigkeit man sich so wenig verließ, daß starke Eisenspreizen eingespannt wurden, ebenso unbekümmert, wie einst der römische Statuenkopist ein griechisches Bronzeoriginal in Stein übertrug und zur Standfestigkeit nötige Marmorstege ohne weiteres stehen ließ. Es gibt eben Dinge im Süden, an die sich der nördliche Mensch nur schwer oder niemals gewöhnen kann; wie oft ist es vorgekommen, daß nordische Architekten, zum Bau „gotisch“ vermeinter Münster ins Welschland berufen, dieses fluchtartig verließen, verärgert und an sich und ihrer Umgebung irre geworden. Ich kann eines alten Freundes nicht vergessen, der, zum erstenmal in das Innere des Florentiner Doms tretend, nach langem betretenen Schweigen endlich förmlich erschreckt in den Ruf ausbrach: „Aber das ist ja eine Scheune!“ — dabei war er dem gestalteten Ausdruck gegenüber keineswegs ein Banause. Die Grabeskirche des hl. Franziskus von Assisi, jenes seraphischen Heiligen, bei dem der religiös-mystische Untergrund der „Wiedergeburt“ in besonderem Licht durchstrahlt, wie auch in seiner Legende selbst die „Typologie“ des Heilands, ist, von vereinzelt Spuren mönchischer Schrittmacher der Gotik abgesehen, das älteste Denkmal der neuen Bauweise in Italien; aber wie weit weicht auch dieses in seiner äußern und innern Gestaltung sogleich von allen nordländischen Wesen ab, betont den italischen Grundcharakter, nicht zuletzt darin, daß auch die Wände der Oberkirche von vornherein bestimmt waren, in großen Fresken das Ehrengedächtnis des Hei-

ligen aufzunehmen. Dabei weist dieser selbst nicht nur in seinem Eigennamen auf die fränkische Erde zurück, deren Kultur er von seinem Weltleben her vollständig in sich aufgenommen hatte, ja dessen Sprache er, wie überliefert ist, auch später nach seiner religiösen Wiedergeburt in privaten Gebeten noch gebraucht hat. Freilich ist nicht zu vergessen, daß er, der Umbrer, der erste wirkliche Dichter in der Volkssprache ist; gegenüber der strengen, lehrhaften Prosa im Lebenslauf seines großen Mitstreiters Sankt Dominikus, der von keinem Strahl künstlerischer Phantasie erwärmt wird und hinter dem der furchtbare, jahrhundertelange Glaubenskampf seines Vaterlandes Spanien in düsterer Glut sichtbar wird, erscheint der hl. Franziskus als echter Sohn seiner altitalischen Heimat. Es ist schon charakteristisch, daß aus dem nämlichen Assisium jener altrömische Poet herkommt, der in seiner ungebändigten Sinnenlust das gerade Gegenspiel des erweckten Franziskus darstellt, jener Propertius, der Goethen nach Latium gern ins volle Leben Roms gefolgt ist.

Intermezzo alla tedesca.

Immerhin gibt es ein Gebiet Italiens, in das wirklich ein Einbruch des gotischen „Hüttengeheimnisses“ erfolgt ist; freilich ist es auch dabei keineswegs ohne Kompromisse abgegangen, hat sich die italische Formstruktur letzten Endes doch als die mächtigere erwiesen. Das ist das zentrale und westliche Oberitalien, als „kontinentales“ Italien ohnehin in seiner oro-hydrographischen Struktur vom eigentlichen „peninsularen“ geschieden, die alte Gallia Cisalpina zu beiden Seiten des Po, auch heute noch in ihrer „gallo-italischen“ Mundart von dem rein italischen Lande getrennt; in ihrem zentralen Teil, der Lombardei, pflanzt sie als einzige Landschaft Italiens den Namen eines germanischen Eroberervolkes fort, das die Blutmischung hier ganz besonders beeinflußt hat, noch in seinem Adel zumal merklich, der nicht nur im äußern Habitus, sondern auch im Festhalten an zähe vererbten germanischen Taufnamen bis heute davon Spuren trägt, eine so große Rolle gerade dieses Gebiet auch in der Gesamtkultur Italiens und nicht zuletzt in seinem

heroischen „risorgimento“ gespielt hat. Trägt doch der Nationalheros, der aus Nizza, dem der Politik zum Opfer gebrachten Besitz des Hauses Savoyen stammt, Giuseppe Garibaldi, einen altlangobardischen Familiennamen; und wie der blondhaarige und blauäugige Mann dem Niedersachsen Johannes Brahms zugesellt wurde, dessen Bild einst (und vielleicht noch heute) deutsche geographische Schulbücher als Typus des echten Germanen schmückte, das ist ein unfreiwilligen Humors nicht entbehrendes Histörchen, das man in Widmanns Erinnerungen an seine italienischen Reisen mit dem Meister nachlesen mag. Diese ganze „Lombardei“ ist aber so wenig wie aus dem Gefüge des zentralen Alpengebiets, aus dem kulturellen Zusammenhang mit dem französischen und deutschen Hinterland zu trennen und hat auch nahezu als einzige Landschaft Italiens in diesem an der „romanischen“ Entwicklung namentlich der Baukunst teilgenommen, mit einem der zahlreichen „Baudialekte“, die das überlieferte altchristlich-lateinische Gebilde der Basilika vor allem im Wölbungsproblem weiterentwickelten; ein Prozeß, der ja schließlich in der internationalen „Schriftsprache“ des nordfranzösischen „gotischen“ Systems zum Abschluß gekommen ist. Welche Rolle dabei auch die geschickten und geschätzten Steinmetzenmeister, die *maestri lombardi*, vor allem die uralte zünftig organisierten Comasken gerade im Norden gespielt haben, ist allzu bekannt, als daß dabei verweilt werden müßte.

Ihr Vorort Mailand ist nun die Stätte jenes wundersamen „gotischen Ungeheuers“, seines Doms; der Streit, ob hier ein Kunstwerk in genuinem Sinn oder ein unholder Zwitter aus nordischem und südlichem Kunstempfinden gegeben sei, mag auf sich beruhen; als „sprachgeschichtliches“ Denkmal steht er unzweifelhaft im Vordergrund. Das sonst in Italien verabscheute Strebesystem ist konsequent durchgeführt; zum maleischen Reiz der berühmten Dachansicht trägt dies phantastische Gewirr wesentlich bei. Dafür ist der Aufbau der Spitzgiebelfassade, die auf jede Mitwirkung des Turmsystems (selbst den Campanile überhaupt) bewußt verzichtet, das den Eindruck so sehr bestimmende edle Marmor material, durchaus und entscheidend italienisch. Die von Camillo Boito längst publizierten Bauurkunden — denn wie bei S. Petronio zu Bologna und frei-

lich in anderer Weise beim Kuppelbau von Florenz geht es gleichzeitig um die letzten Zeugen der lateinischen Auseinandersetzung mit der Gotik — zeigen seit 1392, wie die Gegensätze aufeinanderprallen. Der Streit zwischen den Partisanen der klassischen „Quadratur“ und der gotischen „Triangulatur“ hat hier zugunsten der letzteren geendet. Dabei ist es sehr charakteristisch, daß die mailändischen „Geometer“ an die Seite der deutschen Baumeister, der Ulrich von Ensingen, Peter Parler von Gmünd, treten. Noch viel länger hat sich der Streit um die Gotik in der gleichfalls noch dem gallo-italischen Sprachgebiet angehörigen Romagna bei dem tief ins 16. Jahrhundert hinein fortgeschleppten Bau der volkstümlichen Hauptkirche von Bologna, S. Petronio, fortgezogen. Selbst ein klassizistischer Architekt des ausgehenden Cinquecento, wie Francesco Terribilia, der das Schlußwort zu sprechen hatte, mußte vor der hier wie an keinem andern Ort populär gewordenen konservativen Parteinahme für die lokale Gotik kapitulieren; er hat sich gescheut, einen „italienischen Hut auf das deutsche Gewand“ zu setzen, wie er selbst in seinem merkwürdigen, noch erhaltenen Gutachten sagt. Ein höchst kurioses Satyrspiel, das am Grabe dieser verblichenen Gotik sich ereignet hat, ist die durch Anton Springer bekanntgewordene Geschichte vom „gotischen Schneider“ in Bologna, einem volkstümlichen Rufer im Streit; auch das ist trotz allem so italienisch als möglich und anderwärts kaum denkbar.

Es war gerade anläßlich des Mailänder Triangulaturstreits von der Parteinahme der „Geometer“ gegen die lokalen, vielleicht schon von den neuen Florentiner Bauideen irgendwie berührten Architekten die Rede. Ein Reflex davon scheint noch über ein Jahrhundert später in voller Hochrenaissance aufzublitzen: in der ersten italienischen Übersetzung des großen Orakels dieser Zeit, des alten Römers Vitruvius, die der Mailänder Architekt Cesariano 1521 in Como, dem alten lombardischen Steinmetzenzentrum, zum Druck gegeben hat. Es nimmt sich wie ein wunderlich in klassische Landschaft verschlagener Runenstein, oder, um ein besser der Wirklichkeit entsprechendes Bild zu gebrauchen, wie jener altgriechische Löwe vor dem Arsenaltor in Venedig mit den ungefügten Schriftzeichen nordi-

scher Krieger aus, wenn in den klassischen Text des nun wirklich zum „Klassiker“ aufsteigenden alten Autors eine sorgfältig im Holzschnitt wiedergegebene und erläuterte Konstruktion der Triangulatur des Mailänder Doms nach der „deutschen Regel“ eingefügt wird; ein neuer Beweis dafür, wie zäh das hier als bodenständig empfundene Gedenken an die alte, schon längst vom Humanismus verfehlmte maniera tedesca, trotz allen Hasses, der besonders dieser Stadt gegen die tedesca rabbia eingepflanzt blieb, bis in so späte und gründlich veränderte Zeiten dieses einst keltisch-germanischen Norditaliens gehaftet hat.

„Misure“. Stil nuovo und musica nova.

Aber auch toskanisch-umbrische „Gotik“ trägt ein „Maß“ in sich, das in seinem innersten tuskisch-lateinischen Wesen freilich ein ganz anderes ist, als die nordländische abstrakte Maßgerechtigkeit. Gerade vor dem bedeutendsten Bauwerk Umbriens, der Schauseite des Doms von Orvieto, hat ein namhafter deutscher Kunsthistoriker den Ausspruch getan: sie sei innerlichst ein großes „Rechenexempel“; hier offenbart sich, bei aller Situationsferne, ähnlich wie in jenem ganz naiven und spontanen Ausruf, dessen früher gedacht wurde, etwas Deutsch-Sprüdes, Beschränkung des Nordländers, etwas das irgendwie an ein wohl auf d'Annunzio gemünztes Wort Thomas Manns vom südlichen Rhetor „immer auf dem Balkon“ anklingt. Immerhin läßt sich nicht leugnen, daß dabei trotz aller Einseitigkeit eine richtige Empfindung mitschwingt, die nur geeignet ist, die Kluft zwischen magistra latinitas und magistra barbaritas aufs neue sichtbar zu machen.

Der Dom von Orvieto (und nicht er allein!) ein Rechenexempel? Das hat wirklich geschichtlichen Hintergrund, und die rein formale Betrachtung möchte dem zustimmen, nur dürfte sie nicht in ein abfälliges Qualitätsurteil umschlagen, wie es den Anschein haben könnte.

Es ist ja bekannt, daß die Italiener stets gute Mathematiker gewesen sind, und daß sie, als ihre Fähigkeiten in den frühen Jahrhunderten des Mittelalters besonders gegenüber den neuen

„Nationen“ des Nordens zu schlummern schienen — eben bis die magistra Latinitas im 11. und 12. Jahrhundert erwachte —, in den praktischen Disziplinen wie Juristerei und Medizin, besonders aber im mathematischen Fach sich ausgezeichnet haben; wenn Leonardo auch nachgesagt wird, er sei nicht eben ein guter Arithmetiker gewesen, so weiß man doch, wie hoch er diese Kunst eingeschätzt hat, gleich wie die Renaissance überhaupt.

Wer nur allein die Stirnseiten der großen gotischen Dome von Siena und des (mit seiner Geschichte eng zusammenhängenden) von Orvieto auf ihren Aufbau hin betrachtet, der wird in ihnen wirklich ein bestimmtes „Maß“ erkennen, das freilich von allem Nordischen weit abweicht. Sind es doch vor allem scharf umrissene Künstlerpersönlichkeiten (des von Beginn an individuell geprägten stil nuovo), die hier und dort am Werke waren, Giovanni Pisano, der große eigentliche Initiator aller „Gotik“ italienischen Stils, Ehrenbürger von Siena, und sein Nachfolger Lorenzo Maitani, ein Sohn dieser selben Stadt. Die „Geometrie“, wenn man will, das Rechenexempel, der Aufbau aus einfachsten linearen Grundgebilden, Quadrat und Rechteck zumal, ist in ihnen mit solcher Klarheit und Schärfe ausgedrückt, daß sie an kalte Nüchternheit zu streifen scheinen und tatsächlich in dem nordischen Beschauer leicht eine erkältende Empfindung hervorrufen können, besonders was die Bildung der krönenden Fialen angeht, die so wohl zu dem kristallklaren südlichen Himmel passen, vor dem sich die krausen Bildungen nordischen Nebelwetters wie Gespenster ausnehmen würden und auf dieser apenninischen Erde gleich Fledermäusen verflattern müßten. Die in anderer Art krause Schmuckgotik Venedigs steht auch vor einem ganz andern, in den malerischen Tönen feuchter Lagenluft verschwimmenden Himmel, während dort alles strenge plastische Form ist. Und das ist wesentlich. Es geht letzten Endes um „klassische“ Quadratur, nicht gotische Triangulatur — man erinnert sich des Gegenspiels der beiden feindlichen Strömungen von Mailand her. Wohl hat das Dreiecksgebilde auch in der toskanischen Bausprache seine Rolle gespielt, aber eine völlig andere als im Norden, dekorativ nicht konstruktiv. Man erinnert sich wohl der früh in Italien auftauchenden Schmuckfassaden, die weit über dem Innenbau emporragend,

diesen keineswegs nach außen projizieren, sondern reine Theaterkulissen darstellen. Das „Dreigiebelsystem“ ist in Siena zuerst zu klassischer Vollendung gediehen, und es ist bekannt, welcher heißer Streit noch im 19. Jahrhundert in Florenz um die Vollendung der Domfassade entbrannt ist, wo dann die Verfechter des „trikuspidalen“ Schemas (nach Sieneser und Orvietaner Muster) schließlich doch unterlegen sind. Die Strukturformen, um die es geht, sind aber da wie dort aus echt italienischem Geiste der *magistra Latinitas* geboren und nordischem Geiste im Grunde immer fern, fast unerträglich. Es sind Bildungen wie die einer ebenso echt italienischen Kunstform, des Sonetts, in seiner klaren und knappen Struktur, in der wahrhaft klassischen lichten Harmonik, dem wirklich, jedoch in besonderm südlichen Sinne, „geometrisch“ zu nennenden Aufbau seiner metrischen und strophischen Form, die sich eben darum, wie es nur in Italien der Fall sein konnte und tatsächlich auch nur hier bis heute in Erscheinung tritt, in seiner straffen Prägnanz für alle Stufen des Ausdrucks vom banalsten Alltag bis zur höchsten Stufe transzendenter Lyrik verwendbar ist. Trotz großer Leistungen hat es sich nordländischem Sprach- und Dichtergeiste gegenüber doch fast immer spröde, innerlichst widerstrebend erfunden. Es lohnt schon die Mühe nachzulesen, wie sich Jakob Burckhardt einmal über das deutsche Sonett und seine „Gedankenfessel“ des Reims selbst bei Platen hat vernehmen lassen (Brief an Emma Breuner-Kron 16. Januar 1853). Einen Erdenrest, zu tragen peinlich, wird man vielleicht sogar im Französischen noch verspüren, wobei freilich eben der Charakter der Sprache selbst, in der poetischer und prosaischer Ausdruck sich weniger voneinander abheben als bei allen andern Völkern des Abendlandes, in Rechnung zu setzen wäre.

Es muß jedoch abermals unterstrichen werden: das „Maß“ italienischer Kunst ist von Grund auf ein anderes als das der Nordländer: die im Titel dieses Aufsatzes betonte Kluft zwischen *Latinitas* und *Barbaritas*, zwischen organischem und kristallinischem Formwesen tut sich noch einmal auf.

Dabei ist von Wichtigkeit, zu betonen, daß vor dem *stil nuovo* der Bildkunst die *magistra graecitas* die Lehrmeisterin

Italiens gewesen ist. Denn die stets retardierende „rhomäische“ Gestaltung ist trotz aller Aushöhlung der Formen nie so weit gegangen wie ihre „romanische“ Schwester, obwohl diese dem gleichen spätantiken Mutterschoße entsprang; ihre Wege trennen sich sogleich, schon in den „dunklen“ Jahrhunderten. Die letzte paläologische Periode ist aus sich selbst heraus, nicht von außen gestoßen, dem italienischen Trecento oft überraschend nahegekommen, dennoch aber vor den letzten Folgerungen wie erschreckt stehengeblieben. Das Flächige und Lineare der Spätantike hat sie in gewissem Sinne weitergeführt, aber die „makedonische“ Renaissance hat ihr nach der Verödung des Bilderstreits durch das Zuströmen hellenistischer Bildformen und -inhalte neues Blut zugeführt, so wie seitdem der Prozeß der Rückhellenisierung bis in den Attizismus der Paläologenzeit hinein nicht mehr zum Stillstand gekommen ist. Es ist ein charakteristischer Zug, wie die gelehrte Kaisertochter Anna Komnena in der Geschichte ihres Vaters Alexios die fränkischen Kreuzfahrerritter, die sich ja allerdings übel genug aufgeführt haben, von der hohen Warte ihrer klassischen Bildung herab als „Barbaren“ empfindet und benamst. Wie Byzanz hellenische Form auch in Sprache und Schrifttum zu bewahren beflissen war, so hat es der abstrakten Bildphantasie des Abendlandes gegenüber soweit als möglich die späthellenistische Modellierung der immer noch organisch aufgebauten Gestalt und deren Stellung im körperlichen Raum bewahrt, über alle Abbrüchigkeiten, Symbolismen, selbst Mißverständnisse, gelegentliche „kubistische“ Einsickerungen — auf die früher hingedeutet wurde — hinweg. Aus dieser maniera greca, die schon die höchst einflußreiche Geschichtskonstruktion Vasaris mit gutem Instinkt als Gegenpol der maniera tedesca zugesellt hat, sprießt die „byzantinische Renaissance“ des Dugento hervor, gleichzeitig der „gotischen Renaissance“ eines Giovanni Pisano; ihr Hauptmeister und Vollender ist jener „letzte Byzantiner“: Duccio von Siena.

Hier wird eine Wurzel des stil nuovo von Dantes Zeit- und Ruhmesgenossen Giotto sichtbar; freilich nicht in dem Sinne, daß er von Duccio herkäme, noch weniger von Cimabue, den erst eine späte Geschichtsklitterung zu seinem Entdecker und Lehrer im Sinne antiker Anekdolik gemacht hat; viel eher könnte

das bei dem einsamen Römer Cavallini der Fall sein, den wohl Ghiberti noch gekannt und geschätzt hat, der aber dann bis auf die neueste Zeit der Vergessenheit anheimgefallen ist. Es läßt sich aber bei Giotto wie bei jedem wahrhaft Großen von einem „Lehrer“ über den trivialsten Schulsinn hinaus überhaupt nicht reden; bei ihm, dem Individuum der „erstgeborenen modernen Nation“ spielt die Kollektivität nordländischer Bauhütte und Werkstatt keine Rolle mehr; wohl aber leitet sich von ihm die erste, nicht sowohl zünftig (trotz ihrer hundertjährigen Ateliertradition) gebundene „Schule“ der modernen Kunstgeschichte her, als welche an die Individualität eines großen Meisters anknüpft.

Immer geht es hier um die „misure“, einen Lieblingsausdruck Ghibertis in seinen „Commentaren“; der antikische Atelierbehelf der Proportionsfigur, wie sie durch Vitruv den spätern Geschlechtern überliefert wurde, wandelt sich bei ihm, wie schon bei dem alten Lehrer selbst, in eine ästhetische Kategorie, die das vollendete harmonische Ebenmaß, nicht nur im Aufbau des menschlichen organischen Gewächses, als die künstlerische Vollkommenheit an sich ergreift. Ghiberti ist bekanntlich aus einer spätgiottesken Werkstatt hervorgegangen; der Traktat Cenninis zeigt aber, daß in dieser der Canon Vitruvs bekannt war. Der Meister verwendet auch ein Gradnetz, in das die menschliche Figur einzuzeichnen ist; dergleichen findet sich auch bei Villard, aber zwischen beiden, dem alten echten Gotiker und dem italienischen „Gotiker“ Ghiberti liegt wieder die ganze Kluft zwischen Nord und Süden; von dem abstrakten geometrischen Schema des einen in seiner „Maßgerechtigkeit“ führt keine Brücke zu den auf dem Organismus lebender Menschengestalt aufgebauten „misure“ des andern. Diese bestimmen auch vor allem die großartige viel umredete, zuweilen verkannte „Statuarik“ Giotto's; auf sie läßt sich Jahrhunderte vorher der programmatische Spruch eines edlen spanischen Dichters, Luis de León, anwenden: „Heidnischer Marmor in christlichen Händen“ (nach K. Vossler). Bei seinen letzten Schülern und Nachfolgern tritt freilich die Auflösung ein, mitunter fast einen Rücklauf in die gleichzeitige Paläologenkunst darstellend. Giotto's machtvolle Gestalten stehen fest auf ihrer heimischen Erde, von neutralem Licht um-

flossen, so körperlich im Raum erscheinend, daß der alte schon früh auf sie angewendete literarische und aus der Antike übernommene Concetto, sie atmeten und redeten, vor ihnen Wirklichkeit zu werden scheint; wie weit sind sie von der gleichzeitigen, noch in Fläche und Linie gebannten Malerei des Nordens um 1300 entfernt, jenen Traumgeschöpfen voll märchenhafter Frühlingslyrik, deren Typik sich in der Poesie der Minnesänger widerspiegelt, wie etwa in dem ständig wiederholten stereotypen Bilde von Rosen und Lilien; reicht dieses doch noch in Logaus liebliches Sinngedicht — Kellerschen Angedenkens — von der schönen Galathea hinein.

Welche Schwierigkeiten noch die Kunst vor Dürer im organischen Aufbau gerade ihrer plastischen Gestaltungen begegnete, nicht aus mangelndem Können natürlich, sondern aus mangelndem Verstehen und Wollen, ist allbekannt; hier fehlte eben nicht sowohl die „Schule“ der Antike als jenes innere, aus lateinischer Sonderart herkommende Verständnis für ein bodenständiges und nationales Erbgut, das den blutjungen, eben erst der gotischen Werkstatt entlaufenen Ghiberti eine so vollendet antiker Form genäherte Figur schaffen ließ, wie den nach einem griechischen Torso nicht „nachgeahmten“, sondern innerlich wiedergeborenen (zugleich genial ergänzten) Isaak auf dem Konkurrenzrelief von 1401. Was im Norden auf langen Strecken bis zum Ausgang seines Mittelalters allenfalls die Stelle dieser antikischen Unterweisung vertrat, war eine abgeleitete Antike, die byzantinische Form, die in ihrem von der Spätantike herkommenden Sprachgeist selbst in ihrer Art „mittelalterlich“, dem nordischen Menschen schon viel näher und verständlicher war. Wenn man bedenkt, daß noch Figuren der letzten Spätgotik anscheinend unsicher und schwank auf ihren Füßen stehen — was ihren Reiz nicht selten steigert — wenn das Problem antik-südlicher Ponderierung und Ausgeglichenheit so spät und schwer zum Durchbruch gekommen ist; wenn die Rundplastik dem Aufbau aus den flächenhaft aufgetragenen vier „Ansichten“ des Grundblocks so lange anhing — in der frühsächsischen Plastik ist dieser „barbarische“ Zug handgreiflich — und sogar die reiche deutsche Bildschnitzerei noch zu Ende ihres Quattrocento, zumal in den Profilsichten der Wangen- und Augenpartien, diese „Flä-

chigkeit“ gegenüber der Front- und Hauptansicht erkennen läßt — wenn endlich noch die altniederländische Großmalerei das mühsame Mosaik peinlich „naturgetreu“ beobachteter Einzelheiten auf ein Gerüst aufträgt, das im Grunde von der Villard-schen „surrealistischen“ Musterfigur noch gar nicht so weit entfernt ist, so wird man wohl bald inne, daß die leer gewordenen Hülsen der Schlagworte von Idealismus und Realismus nicht mehr zureichen, zumal in ihnen der vorlängst überwundene Dualismus von „Geist und Natur“ ein letztes Versteck findet, und daß, will man schon weltanschauliche Hintergründe aufrollen, viel besser von Realismus im echt mittelalterlichen Sinn — als Wert, Würde und einzige Wahrheit der neuplatonischen Idee dort —, von Nominalismus — als Wert, Würde und Wahrheit des individuellen Einzeldings hier — reden müßte; d. h. vom innersten Wesen und innerster Herkunft „barbarischer“ und „lateinischer“ Form. Es ist doch ein höchst bezeichnender Zug in Cenninis Lehrbuch, daß dort, wo er über den (rein theoretisch, fast scholastisch aufgefaßten) Naturabguß von einem ganzen Menschenkörper spricht — die Erinnerung an altes tuskisch-römisches Erbgut braucht dabei gar nicht heraufbeschworen zu werden — ein naives historisches Aperçu zum Vorschein kommt: die Entstehung der antiken Statuen sei daraus abzuleiten. Wohl niemals wäre ein Nordländer auf diese „organizistisch-nominalistische“ Erklärung verfallen.

Gestalten einer so hohen, unsäglich sublimierten Körperlichkeit wie die Giotto's können aber gar nicht vor teppichartigen Hintergründen wandeln, auch nicht vor den zu Schemen verblaßten, einst illusionistischen Raumgebilden byzantinischer Kunst, die schon der Altmeister Duccio überwunden hat. Hier drängt alles nach einer neuen Raumform, zumal des Innenraums als Gehäuse der Figurenhandlung; so stellt sich denn auch der musica nova der florentinischen Musik im Zeitalter des stil nuovo, die begleitete vokale „Homophonie“ auf instrumentaler Grundlage in Gegensatz zur musica antiqua, der Polyphonie des Nordens, rückt die menschliche Einzelstimme in den Vordergrund. Das Problem des dreidimensionalen euklidischen Raumes beginnt die Geister zu beschäftigen; weit zurück liegen schon die

Zeiten, da man am Baptisterium von Parma die aristotelisch-scholastischen vier Dimensionen personifiziert hatte, freilich keineswegs im viel spätern Sinne eines „nicht euklidischen“ Raumes. Es ist lange Zeit ganz unbeachtet geblieben, daß schon der junge Giotto in seinen Arenafresken, freilich an ganz unauffälliger Stelle, zwei Problemata (wie später Ghiberti sagen wird) einer perspektivischen, schon ganz modern anmutenden Konstruktion von kreuzgewölbten Innenräumen hingestellt hat, ein Rufer in die Zukunft. Aber nicht seine „Schule“, sondern die von Siena nach Duccio, vor allem mit Ambrogio Lorenzetti war es, die dieses Unternehmen kräftig weitergefördert hat, freilich noch in „mittelalterlichem“ Geist unter Zugrundelegung einer schematischen Formel, des „Fischgrätengerüsts“ — doch darüber muß man Panofskys höchst anregende Abhandlung über Perspektive als symbolische Form von 1924 nachlesen. Wie der große Pionier der ersten heroischen Generation des Quattrocento dann die Grundlegung der Raumperspektive nach wissenschaftlichen Grundsätzen, experimentell und in mathematisch-optischer Konstruktion durchgeführt hat, und damit die ersehnte Eingliederung der bildenden Kunst in den Reigen der freien Künste, d. h. Wissenschaften, das braucht nicht einmal erwähnt zu werden; der alte Spalt zwischen Norden und Süden, was Bildinhalt sowohl als Formensprache betrifft, ist in diesem Jahrhundert, trotz scheinbar verwandter Wege, noch mehr aufgerissen worden. Es ändert daran nichts, daß die „Künste der Niederländer“ — auf musikalischem Gebiet so gut wie auf dem der Bildkunst — von dem gleichzeitigen Italien mit fast scheuer Bewunderung, die nicht ganz des Gruselns entbehrte, aufgenommen worden sind; etwas davon klingt noch im italienischen Ruhm des großen einsamen Deutschen nach, der sich in fast tragischer Weise so sehr um die „welschen Geheimnisse“ bemüht hat — das dem aus spätgotischer Werkstatt herkommenden Künstler sich aufdrängende Wort von der heimlichen Perspectiva, um derentwillen er gar gen Bologna reiten will, hat doch deutlich nordischen Beigeschmack — er, den die Italiener Alberto Duro nannten. Beinah möchte man meinen, daß in dieser Namensform ein Doppelsinn steckt, der italienischer buffoneria wohl zuzutrauen wäre.

Neue „Barbarei“ – des Barocco?

Denn als solche müssen die italienischen Klassizisten des 17. und 18. Jahrhunderts wohl jene neue Richtung empfunden haben, die durch Bernini und noch mehr seinen genialen Zeitgenossen Borromini eingeleitet und bezeichnet wird. Denn es wiederholt sich deutlich genug die Kampfstellung, die der Humanismus des Cinquecento gegen die Barbarei, die regellose Willkür und Verleugnung der klassischen „Kunstgesetze“ im mittelalterlichen Formwillen eingenommen hat. Wie der seitdem in Schwung gekommene Übelname der „Gotik“ einen Schimpf bedeutete, so kehrt das gleiche drastisch ausgedrückt in der Bezeichnung „Barocco“ wieder. Seit Croce in seinem glänzenden Buche: *L'età barocca in Italia* mit einer Fülle von Belegen den wahren Ursprung dieses früher oft in lächerlicher Weise gedeuteten Ausdrucks festgestellt hat, wissen wir erst, woher er stammt und wohin er deutet: auf die scholastisch-pedantenhafte Bezeichnung einer Schlußformel der mittelalterlichen Schullogik — an sich sinnlos, nur als Gedächtnishilfe wie andere der Art geklittert. Er ist früh in die Umgangssprache eingedrungen als Kennwort für alles Willkürlich-Launenhafte, Wunderlich-Abstruse, Geschmacklose und ist im 18. Jahrhundert — genau wie dereinst das Wort „Gotik“ — in die Ästhetik und Historie der Kunst (zuerst der Architektur, schon in der französischen Enzyklopädie, dann bei dem Puristen Milizia) eingedrungen und verblieben, unbeschadet aller Wandlungen, die der in ihm umschriebene Begriff im Lauf der Zeiten durchgemacht hat, genau wie sein Schicksalsgenosse der „Gotik“ bis zu maßloser Erweiterung und schließlich Verdunkelung in unsern Tagen; auch ein Thema, das eine intensivere Behandlung verdiente.

Die innere Strukturverwandtschaft von Gotik und Barock ist namentlich in neuerer Zeit nicht nur auf dem engen Gebiet der bildenden Kunst erörtert und belegt worden; hier kann nur flüchtig darauf hingewiesen werden. Daß im Norden (aber auch in Oberitalien, wie besonders aus dem Beispiel Bolognas klar hervorgegangen ist) der gotische „Stil“ weit ins 16. Jahrhundert hinein fortgedauert hat, ist bekannt genug, ebenso daß er, zuerst

in England (wo er im Grunde nie aufgehört hat etwas wie ein nationales Sonderwesen zu bilden), im 17. Jahrhundert wieder neue Wurzeln geschlagen hat; wie er dann noch vor Romantik und historisierender Stilrichtung des 19. Jahrhunderts in der deutschen Baukunst des 18. Jahrhunderts, nicht zuletzt in österreichischen Landen kräftig aufschießt, wie aber auch in Italien selbst, eben bei jenem Borromini, gegen den sich der Vorwurf des scholastisch „Barocken“ ganz besonders richtete, „gotische“ (neben „exotischen“) Elemente hervortreten scheinen, alles das braucht nur gerade erwähnt zu werden. Umgekehrt fallen namentlich in der blühenden Plastik der deutschen Spätgotik „barocke“ Züge in die Augen, so namentlich in dem kürzlich durch K. Oettinger zuerst und vorbildlich erschlossenen Werk eines der größten Bildschnitzer des 15. Jahrhunderts, des Lorenz Luchsberger; die Verwandtschaft mancher seiner Apostelgestalten im Dom von Wiener-Neustadt mit Schöpfungen des Alpenbarocks ist manchmal geradezu verblüffend. Es erinnert das fast an jene Erscheinung, an der wir schon zu Anfang unseres mühseligen Weges durch die Jahrhunderte vorbeigestreift sind, an die oft seltsam aufregende Ähnlichkeit (und gelegentliche Verwechslung!) spätantiker gallo-römischer Skulpturen mit frühromanischen auf demselben alten Kulturboden. Hier ist eben der gleiche Formwille der *magistra barbaritas* am Werk und es ist zumindestens die Frage erlaubt, ob nicht in der alpenländischen Plastik des Spätbarocks noch derselbe altgermanische *nivus formationis* ein heimliches Leben weiterführt, so wie in den Mundarten dieses Gebiets soviel uraltes Sprachgut noch heute lebendig ist.

Wir sind jetzt, nachdem mit „geistesgeschichtlichen“ Analogien, mit „wechselseitiger Erhellung der Künste“, mit Übertragung der Formkategorien bildender Kunst, wie sie nur ein so originaler Geist wie H. Wölfflin aufstellen durfte, auf die Kritik der Dichtung und dergleichen tatsächlich zuviel des Guten geschehen ist, gar sehr zur Vorsicht gemahnt, aber von einem „Rücklauf“ in die Welt des Mittelalters, der in der Periode der Gegenreformation aufzutauchen scheint, soll hier doch noch kurz die Rede sein, um unser Thema abzuschließen. Es geht um den erneuerten „Realismus“ (in mittelalterlichem Sinnel)

der Naturwissenschaften dieser Zeit, besonders im Zusammenhang mit dem „geometrischen Stil“ ihrer Prosa, den L. Olschki in seinem schon früher erwähnten Aufsatz dargestellt hat.

Erst vor kurzem ist Keplers Jugendwerk: *Mysterium Cosmographiae* in deutscher Übersetzung durch M. Caspar erschienen und damit auch dem Laien zugänglicher geworden. Darin steht ein Satz, der ins Dunkel der Vergangenheit zurückleuchtet; wobei die hohe Schätzung Keplers als Astrologen bei seinen Zeitgenossen nicht vergessen werden darf: „Ich habe die Geometrie mittels der Weltkörper selber erforscht, indem ich den Spuren des Weltschöpfers mit äußerster Anstrengung folgte.“ Es ist die lapidare Fassung des Gedankens, daß die mathematischen Gestalten von Ewigkeit her als Urbilder im Geiste Gottes vorhanden, die Naturdinge nach geometrischen und harmonischen Gebilden erschaffen seien. Vorher schon hatte der große Galilei ausgesprochen: „Das Weltall sei wie ein offenes Buch, dessen Buchstaben Dreiecke, Quadrate, Kreise, Kugeln, Kegel, Pyramiden und andere für seine Lesung unentbehrliche geometrische Figuren sind. Kein Wort in diesem Buche der Natur wird uns ohne diese Zeichen verständlich, und ohne sie verwirrt sich der forschende Geist in einem düstern Labyrinth.“ Ich zitiere hier nach Olschki, der zugleich darauf verweist, daß der Gedanke des „Buches der Natur“ scholastisch-mittelalterlich ist und auch in Dantes *Commedia* anklingt. Olschki hat den Begriff des geometrischen Geistes, mit Villards Hüttenbuch beginnend, bis in seine höchste Blüte vor allem auf französischem Boden, bis zu Descartes, Pascal, Malherbes und seiner Genossen Peirese und Gassendi, ja bis zum „hermetischen“ Weltbild Paul Valéry's herab verfolgt — der „hermetischen Poesie“ hat Francesco Flora soeben ein recht aufschlußreiches Buch (Bari, Laterza 1935) gewidmet — und auch die bildende Kunst nicht außer acht gelassen. Er ist gewiß, wenigstens zum Teil im Recht, wenn er davor warnt, die Einwirkung des geometrischen Geistes auf die bildenden Künste zu verallgemeinern. Aber es ist nicht zu übersehen, daß am Ende der alten französischen Bauentwicklung die geometrische Ideologie des Revolutionsstils besonders eines Ledoux steht, die wir erst heute aus unserer eigenen jüngsten Gegenwart heraus besser verstehen gelernt haben.

Ist es ferner eine Täuschung oder blickt aus der „mesure“ des französischen Architekturwesens im grand siècle, — etwas das zwischen deutscher Maßgerechtigkeit und italienischer misura etwa die Mitte halten möchte — nicht doch der gotisch-lateinische Januskopf der westfränkischen Nation durch? Man muß eben nie vergessen, daß die Isle de France die Heimat jenes von den Italienern als „gotisch“ gebrandmarkten Weltstils gewesen ist, dieses „Frankreich“ aber auch als erstes unter den nordländischen Völkern der welschen Renaissancesirene erlegen ist, d. h. die magistra Barbaritas der magistra Latinitas weichen mußte, um noch einmal auf unser altes Begriffspaar zurückzukommen. Dieses Doppelantlitz erweist sich eben sowohl in der eingeborenen Struktur seines gallisch-germanischen, aber auch, wenn gleich in ganz anderer Weise als auf der iberischen und italischen Halbinsel, gründlich romanisierten Volksgeistes, der ihn mit seinem strengen, fast jansenistisch zu nennenden Klassizismus, das welsche Barocco ablehnen läßt; vieles hierher Gehörige wird man in dem unlängst erschienenen Büchlein von L. Olschki: *Struttura spirituale e linguistica del mondo neolatino* (Bari, Laterza 1935) finden. Letzten Grundes, über alle persönlichen und künstlerischen Hemmungen hinweg, wird diese bipolare Anlage des französischen Geistes es gewesen sein, wenn der mit so unerhörten Ehren, beinahe wie ein Fürst nach Paris zum Louvrebau berufene Cavaliere Bernini schließlich trotz allem dort Schiffbruch gelitten hat.

St. Konstantin am Pontus, September 1936.

Postille. Zu dem diesem Aufsatz vorgesetzten Motto Goethes muß auf die feine Abhandlung Hermann Schönes: „Antike Vorteile und barbarische Avantagen“, in der „Antike“ X (1934) 286 f. verwiesen werden, auf die ich durch das ausgezeichnete Werk J. A. S. Snijders über die kretische Kunst (Berlin 1936) aufmerksam gemacht worden bin.

