

Leseprobe © Verlag Ludwig

Reiner Zeeb
Kunstrevolution und Form
Aufsätze

REINER ZEEB

Kunstrevolution und Form

Aufsätze

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.
Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung
durch elektronische Systeme.

© 2017 by Verlag Ludwig
Holtenauer Straße 141
24118 Kiel
Tel.: 0431-85464
Fax: 0431-8058305
info@verlag-ludwig.de
www.verlag-ludwig.de

Umschlaggestaltung: Selina Schnetger
Abbildung Umschlag: Alexej von Jawlensky: Alexander Sacharoff, 1909,
Trzêsacz, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jawlensky_Sacharoff.jpg

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

ISBN 978-3-86935-309-8

INHALT

Eine Idee der gotischen Gesellschaft: Richard Hamanns Vermächtnis	7
Rembrandts Radierung »Mariens Wandlung«: Traditionsbeleg oder Erkenntnisdisput?	37
Schauspielmetapher und Hofkritik. »Mardochais Triumph« bei Rembrandt und Racine	63
Zwischen Decorum, Realistik und Kunsttheorie. Porträtstrategien des Rembrandtschülers Johann Ulrich Mayr (1630–1704)	79
Alexander von Humboldts Theorie ästhetischer und szientifischer Strukturen des »Naturgemäldes«: Anregungen für Landschaftsmaler	109
Goethes neues Frankreichkonzept und der Empfang von Delacroix' Lithos zu Faust I (1826/1828)	141
Fritz von Uhdes kritischer Realismus und der Gesellschaftsspiegel des Interieurs	163
Franz Marc und die europäische Avantgarde	189
Mikrobau der Natur und architektonische Zukunft. Bauen für eine andere Gesellschaft. Frei Otto	249
Bildanhang	286

EINE IDEE DER GOTISCHEN GESELLSCHAFT: RICHARD HAMANN'S VERMÄCHTNIS

I.

Aus Richard Hamanns Nachlaß kam 2006 ein Kerntext seines kunsthistorischen Denkens ans Licht, der unter dem Titel »Christentum und europäische Kultur« auf die metaphorische Deutung gotisch-sakraler Baukunst und Skulptur eine gesellschaftliche Utopie stützt. Der nach schwierigen Diskussionen ost- und westdeutscher Kunsthistoriker so spät publizierte Text führt frühere Kernthesen des Autors bis in die moderne gesellschaftliche Theorie weiter und darf als einer der großen Gedankenkreise des zwanzigsten Jahrhunderts bezeichnet werden (siehe Abschnitte II ff. des Folgenden).

Als Hamann 1932 diese ungewöhnliche Idee in der Hauptfassung veröffentlichte, hatten in Deutschland ganz andere Theorien Konjunktur. Wilhelm Worringer und Kurt Gerstenberg gehörten zu Inauguratoren einer neuen Gotikbetrachtung mit Wurzeln in der nationalen Ideologisierung im 19. Jahrhundert. Gerstenbergs »Deutsche Sondergotik: eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter« (1913)¹ begann damit, spätgotisch

¹ Gerstenbergs Dissertation erschien fast gleichzeitig in zwei verschiedenen Ausgaben. Gerstenberg, Kurt: Das Wesen der deutschen Sondergotik, in Auszügen die Dissertation, Berlin 1913 (Gerstenberg I). – Derselbe: Deutsche Sondergotik: eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter, München 1913 (Gerstenberg II).

höher differenzierte Gewölbenetzwerke als besonderen Ausdruck germanisch-deutschen Kunstwillens hinzustellen – angeblich Ausdruck einer Rasse, deren langsam-irrationale Gemütsart diese Gewölbe als allgemeine, »richtungslos flutende Bewegung« wahrgenommen habe.² »Deutsche Sondergotik« als genuiner Ausdruck germanischen Geistes hebe sich deutlich von der als logisch ausdifferenziert rezipierten französischen Gotik ab.³ Im Vorwort des Zweitdruckes von »Deutsche Sondergotik« 1913 schrieb Gerstenberg: »Für einen Abschnitt aus der Geschichte der deutschen Baukunst habe ich versucht, die Umgestaltungen nachzuweisen, deren es bedurfte, um einen ursprünglich landfremden Stil zu verdeutschen. Dies wird einmal auch für die anderen Stile unternommen werden müssen zu dem großen Endziel einer Geschichte der deutschen Baukunst, die über den deutschen Charakter aller Formen Aufschluß bringt.« Nicht zufällig sei »Gotik« erst mit dem romantischen Stolz auf die »altdeutsche Baukunst«, diesem erstrangig nationalen Ereignis, in die Kunstwissenschaft eingetreten. Friedrich Schlegel habe die gesamte Kunstentwicklung des Mittelalters unter dem Primat des »deutschen Stils« gesehen.

Nicht nur entkräfte, schrieb er, seine Beschreibung des machtvoll germanischen Ausdruckswillens (Eindeutschung französischer Gotik) jede Theorie von Verfall oder Entartung eines Spätstils im Gefüge bekannter Periodenbilder (Früh-, Hoch- und Spätgotik). »Deutsche Sondergotik« sei ein genuiner Stil und völkerpsychologisch begründet: Die von Natur aus »langsame« germanische Wahrnehmung, Vorstellung und »Phantasie« seien nicht in der Lage gewesen, hochdifferenzierte spätgotische Netzrippengewölbe, verschliffene Dienste oder Flechtwerkornamente analytisch als solche zu erkennen.⁴ Die als ständig weitertreibend wahrgenommenen sondergotischen Formen riefen den Eindruck dieser »richtungslos flutenden Bewegung« und Stimmung hervor – dem Betrachter ein ständiges »Werden« von Formen mit stark irrationalem Zug, Formzeugnis germanischer Phantasie, nordischer Raumanschauung, ja der nordischen Rasse, deren

2 Gerstenberg II, S. 46ff.

3 Ebd., S. 17.

4 Ebd., S. 22ff.

Wesen »naturgemäß alle wechselnden Formsyste­me immer wieder durchblutet«.⁵

Dieser angeblich nationale Charakter deutscher spätgotischer Gewölbe hatte ein Pendant im deutschen Konzept ideologischer »Stil«-Antagonismen zwischen deutscher und französischer Gotik in der Kunsthistorik der zwanziger und dreißiger Jahre, vor allem bei Wilhelm Pinder. Irrationaler Tiefe und Größe deutscher Baukörper stünden, so seine Kernthese, rational kalkulierte Formensysteme in Frankreich gegenüber – ein Gegensatz, der wider die historischen Tatsachen französisches Bauen dieser Zeit prekär abwertet und Nebenklänge politischer Antagonismen der Gegenwart bewußt kalkuliert. Am Beispiel der »Kernbauten« Bamberger und Naumburger Dom überhöhte Pinder einen angeblich genuin deutsch-gotischen Formenkreis ideologisch mit starkem Nachklang romanischer Struktur in blockhafter Geschlossenheit der Fassaden. Der höher differenzierte, teils überreich detaillierte Baucorpus französischer Hochgotik sei deutschem Wesen fremd, schrieb Pinder, er lehne deshalb den Begriff Gotik für Deutschland ab und fordere als historisch richtigen Ersatz die blockhaftere »Staufik«.⁶

Das war mehr als ein Begriffsspiel, und er zögerte nicht, den meisten seiner themenverwandten Bücher eine entsprechende Kernideologie zu schmieden. Neben Alfred Stange, Kurt Gerstenberg, teilweise Hans Weigert, und schließlich Hermann Giesau, Richard Benz, Lothar Schreyer, Hans Much entwarf er ein System angeblich in Grundcharakter, Fühl- und Denkweise beider Völker tief verankerter deutsch-französischer Gegensätze. »Der Franzose«, schrieb auch Weigert, »hat dank seiner Begabung für rationale Klarheit die Konstruktion der gotischen Architektur ersonnen und hat mit seinem Streben zu umfassenden enzyklopädischen Systemen das Programm der Skulpturenzyklen an den Portalen geschaffen. Der Deutsche nimmt diese Kunst ... zögernd und nicht systematisch allgemein auf«. Geniale Einzelne verarbeiten diese Kunst intuitiv für Skulpturen etwa in

⁵ Ebd., S. 108f.

⁶ Pinder, Wilhelm: Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, Berlin 1937, S. 11f. Den Begriff »Gotik« verwendete er gelegentlich weiter. Vgl. Pinder, Wilhelm: Deutsche Dome des Mittelalters, Düsseldorf u.a. 1910. – Derselbe: Sonderleistungen der deutschen Kunst. Eine Einführung, München 1944.

Straßburg, Bamberg und Naumburg. »Der Unterschied französischen und deutschen Wesens kann kaum anschaulicher werden als in einem Vergleich dieser großen einsamen Einzelleistungen mit der Plastik der französischen Kathedralen. Hier eine organische Entwicklung von vollkommen logischer Folgerichtigkeit [eine »Kontinuität von Schulen«], in Deutschland ein meteorhaftes Aufleuchten dreier großer einsamer Schöpfungen.«⁷ »Diese Figuren sind in ihrer Dramatik, in ihrer körperlichen wie geistigen Gestalt«, schrieb Stange zur Skulptur der Bamberger Chorschranken, zu Maria und Elisabeth, »viel zu reich und ausgreifend, als daß sie sich gleich französischen Figuren in Reihen nebeneinander ordnen lassen ... Ihre Eindringlichkeit verlangt eine einzelne Aufstellung.«⁸

Das für diese Figuren stilistisch begründbare Urteil bezieht Pinder oft stärker auf jene Ideologie »Französische Reihe gegen deutsches plastisches Individuum«. Der liturgisch begründete, streng einseitige Prozessionsweg durch das Mittelschiff französischer Kathedralen bot sich einer mehrschichtigen Ideologisierung an. Fanatisch fast geht von dieser »flach horizontal« und einseitig gerichteten »Mitte« zwischen Westportal und Ostchor (Altar) mit den flankierenden Säulen-*Reihen* und den Statuen-*Reihen* französischer Portalgewände Pinders Gegensatzkanon aus. Rational additive Gliederung stünde deutschen atmen-den Baukörpern, die Umsetzung flacher Architekturrisse deutscher innerer Notwendigkeit gegenüber. Prägten französische Mittelschiffe gliedernde »Bodenreihen«, so entwüchsen deutsche Dome wie jene von Köln und Worms dem Willen zum Plastischen, der sie, Körper, nicht Allein oder Reihen, so stolz aufrichte. Denn »eine französisch-gotische Kathedrale steigt ja gar nicht, sie zieht schiffsartig dahin; steiler gewiß als eine alt-christliche Kirche, aber dennoch dieser weit ähnlicher als eine deutsche wie Worms oder Laach.«⁹

7 Weigert, Hans: Das Straßburger Münster, Leipzig 1935, S. 60.

8 Stange, Alfred: Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, Bremen 1935, S. 5.

9 Pinder, Wilhelm: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der stau-fischen Klassik. Vom Wesen und Werden deutscher Formen Bd. I, Leipzig 1935, S. 297. Dazu der Wortwechsel zwischen Suckale und Meyer in Kritische Berichte. Suckale, Robert: Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstwissen-schaft nach 1945; in: Kritische Berichte 1986, He 4, S. 5–17. – Meyer, K. H.: Der deutsche Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945; in: Kritische Berichte 1987, He 1, S. 41–48. – Dazu Larsson, Lars Olof: Natio-

Schöpferische Kraft genialer deutscher Meister, so Pinder weiter, erfülle deutsch-staufische Chöre teiltotisierter Kirchen dominant romanischen Charakters mit drängender Energie, richte Türme empor »in unvergleichlich stolzer Schönheit«. Verglichen mit der Kraft deutschen »plastische(n) Geist(es)«, der wie ein lebender Organismus »mit sicherer Schwellkraft die Querflügel des Bonner Münsters nach außen« treibt, bestimmend auch im Trierer Ostchor mit seinem »Versprechen auf die Westseiten von Worms und Mainz«, wirke die flach differenzierende französische »Reißbrettarbeit«, etwa an Notre-Dame de Paris, von fern »seltsam knochendünn, unwirklich, unplastisch«, in der Nähe »gespinsthaft-gespenstisch« wie die Türme von Noyon und Reims. Die Kölner Türme »werden eher noch wuchtiger bei wachsender Entfernung«.¹⁰

Eine »grafisch ablesbare« Fassadenstruktur stand plastisch erlebbaren deutschen Baukörpern gegenüber. »Die besten Werte der französischen Fassade kann auch das Reißbrett vermerken – die der unseren nimmt nur ein gespanntes Körpergefühl auf«, »denn sie werden vor unseren Augen durch ein fast sprengkräftig drängendes Inneres gleichsam erzeugt«.¹¹ Statt deutscher zentralistischer Gliederungen zeichne die französische Kathedrale das »verkünstelte Strebesystem« ihrer in Einzelträger aufgelösten »feste(n) Einheit« aus.

In vertikaler Dynamik, übergreifenden Bögen und Blendsystemen sahen die vorromanischen und romanischen Teile seiner »Kunst der deutschen Kaiserzeit« entscheidend staufische Strukturen vorgebildet: Doppelsäulen schon im Grundriß, Aufrisse mehrfach übergreifender Bögen, Baugruppen um die organisch kreisförmige Mitte

nalstil und Nationalismen in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre; in: Dittmann, Lorenz: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1985, S. 169–184, zu Pinder S. 177ff.

10 Pinder, Kaiserzeit Bd. I (wie Anm. 9), S. 302.

11 Ebd., S. 303. Auch hier, in der inneren Kraft und Wucht »plastischer Vorwölbung«, breche »der alte karolingisch-ottonische Wille, der tief deutsch sein muß«, durch: »Schon von außen sieht man: diese Masse soll und muß stark sein«: »Drei Konchen drängen nach außen; kein verkünsteltes Strebesystem darf die reine Plastik der Massen entstellen, so wenig wie in Worms. Strebebögen, ja – die sind ja Masse, vorgebeulte Masse –, aber um keinen Preis Strebebögen!« Diese Mainzer »Urkraft war so gewaltig, daß sie wirkte, solange überhaupt noch eine echte Baugesinnung lebte«. Ebd., S. 308.

(Vorbild Aachener Münster).¹² »Umgreifung, Übergreifung und schließlich Wölbung«: das habe die »Staufik« weiter entwickelt. Statt aufrechter Gruppen, massiver Strebemauern, kühn übergreifender Bögen und »steiler« Blendsysteme weise Frankreich nur künstlich kalkulierte Formserien auf, deren hohe Differenzierung schließlich zu Begriffen wie »Scheinwände ohne Substanz« berechtige. Eine eigenartige »Baupsychologie« erklärt, die durch vorgeblendete Scheinstrukturen »weggetäuschte« eigentliche Baumasse trete in französischen Fassaden in Bergen unnötiger Strebepfeiler, Bögen, Fialen und Wimpergen wieder hervor. Eine vom Rahmen geschlossen klassischer, allenfalls romanischer Architektur aus argumentierende Polemik.

Dank ihrer Ehren erklärt Pinder die Kathedrale von Laon zum eigentlich deutschen Bauwerk und begründet den Gegensatz mit Notre-Dame de Paris: »In Paris ist das Einzelgeschoß »abhebbar«, in Laon ... zum nächsten hinüberverwurzelt ... in Paris eine ruhende, in Laon eine steigende Form. Die Fassade von Notre Dame ist Flachrelief, die von Laon vor- und zurückwogende Vollplastik. Paris ist horizontal, Laon vertikal empfunden; Paris »griechisch«, von klassischer Ruhe, Laon »germanisch«, von durchaus unklassischer Bewegtheit. Das lag den Deutschen.« Laons »urtümlich starker Bewegungsdrang, ein Geist für Raum und Körper, bezeuge »die Ahnen unseres Stammbaums«, so daß im Einfluß der Kathedralformen Laons auf deutsche Meister und Dome wie Halberstadt, Magdeburg, Naumburg, Bamberg, Limburg/Lahn in Wahrheit deutscher zu deutschem Baugeiste spreche. Deutschen Soldaten war im Weltkrieg die Kathedrale von Laon »geheimnisvoll sympathisch, wie aus der magischen Kraft einer uralten Beziehung wirkend.«¹³ Diesen Geist vertrieb die Entwicklung französischer Architektur. »Gesiegt haben Racine und Boileau. Dieser Geist kühler Verständigkeit, geprägt scharfen Denkens spricht rein aus der Fassade von Notre-Dame.«¹⁴

Mit diesem umfangreich begründeten ideologischen »Recht« erklärt Pinder die Dome von Bamberg und Naumburg zu Wächtern Deutschlands, deutscher Kunst und Architektur auf ungefähr einer

12 Ebd., bes. S. 145f. passim.

13 Pinder: Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, Berlin 3/1935, S. 15.

14 Pinder, Kaiserzeit (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 302, S. 320, S. 314, S. 303.

»Frontlinie«:¹⁵ »Machtzeichen des Deutschtums, das sich zur Rückkehr in die alten, inzwischen von Slawen eingenommenen Sitze rüstete. Zeugnis eines volklichen Ausdehnungswillens.¹⁶ Nördlich und südlich vom Thüringer Walde wuchsen beide Monumente auf einer noch annähernd gleichmäßigen Frontlinie.«¹⁷ Um das zu bekräftigen, wurden Beide als lebende Bauwerkspersonen mythisiert: mit innerer Notwendigkeit entwachsen dem Geist eines autonomen »Genius«, der ihr Wesen »geheimnisvoll bestimme«.¹⁸ Diese Schöpfung sei nur drittrangig geprägt durch Zeit- und Formeinflüsse, einzelne Architekten und Künstler, Werkstatttechniken usw. »Der Bamberger Dom ist der engste Verwandte des Naumburgers. Dome des Mittelalters können in der Tat in einer Weise verwandt sein, wie wir sie von Menschen gewohnt sind. Sie sind Personen ... Sie haben eine Lebensgeschichte«, »innerlich« mächtig genug, um trotz zeitweiser Störung und Ablenkung den Grundcharakter zu wahren.¹⁹ »Die persönliche Verwandtschaft beider Dome spricht vor allem daraus, daß ein Grundgedanke der ersten Anlage noch den so viel späteren Bau des frühen Dreizehnten [Jahrhunderts] bestimmt. Es ist der doppelchörige Grundriß [Ost und West]: eine Idee also, die ... europäisch gesehen, in der Epoche der klassischen Gotik Frankreichs, ein ausgesprochener Anachronismus war [weil dem einseitigen Prozessionsweg widersprechend]. Hier eben zeigt sich die zähe Kraft des eingeborenen Lebensprinzips, der verwandte Personalcharakter beider Dome. Nur in einer ausgesprochen deutschen Welt war diese unveränderliche persönliche Ideendauer möglich.«²⁰

15 Dazu Straehle, Gerhard: Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte: einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886–1989, München 2009.

16 Die Kampfmetaphorik für deutsche Dome steigert sich etwa bis zum »Klotz« des Einturmes von St. Patrokus zu Soest im Land der »unerschütterlichen Kriegsmänner«. Kaiserzeit I (wie Anm. 9), S. 316.

17 Pinder: Der Bamberger Dom (wie Anm. 13), S. 8. Derselbe: Der Naumburger Dom und seine Bildwerke, 4/1933, S. 11.

18 Wilhelm Pinder: Der Bamberger Dom (wie Anm. 13) S. 9, 7.

19 Ebd., S. 7.

20 Ebd., S. 9

Für entsprechende Alternativwerte gotischer Plastik genügt es hier, Pinders Charakteristik des Bamberger Reiters zu nennen.²¹ Das Werk eines »großen Schöpfers« sei gleichzeitig »größte Repräsentation« und »Wendung in die Ferne, als Expansionskraft des Herrscherischen. Es ist der dargestellte Geist der deutschen staufischen Ritterdichtung«, das »Symbol eines ganzen Zeitalters und der ritterlichen Seele überhaupt«. Die »in Schönheit nach außen gewendete Christenseele« kröne ein Kopf »von wahrhaft praxitelischer Schönheit«. »Der Verfasser ist überzeugt, daß nicht der immer wieder zum Vergleich herangezogene Kopf jenes Reimser Königs mit den schmalen, bösen Lippen und der voltaireschen Hintergründigkeit hier vorbildlich gewesen sein kann.« Denn jener Reimser »ist unheimlich intelligent, Zeugnis eines raffiniert politischen Volkes«, dieser deutsche von »innere(r) Jugendlichkeit«, »unpolitisch-deutsche(r) Stimmung«, befangen im »rein Seelische(n)«. Ein »Führer in die Ferne«, aber alles andere als [ein] geistreiche(r) Politiker«. Für ihn sei »innerlich« [im Dom] der unbedingt richtige Platz.

II.

Der französische Teil der Gotikabschnitte in Hamanns Kunstgeschichte (1932), mit dem diese für Europa beginnen, übergeht zunächst jene Antagonismen und deutet die genuin gotischen inneren Strukturglieder der Spitzbögen und die äußeren der Portalgewände metaphorisch spekulativ als Form aus jeweils zwei benachbarten Seiten, die sich freundschaftlich gegeneinander neigen: Arme gleichsam, die im Spitzbogen zusammentreffen, »sich die Hand reichen und in einer schönen Kurve sich voreinander verneigen«²²; gemeißelte Eingangspersonen, die sich aus dem Reihenzwang der Zyklen lösen, dem Gegenüber antworten und zum freien Empfang des Gastes bereit sind.

21 Ebd., S. 52f. passim. Vgl. Stange, Alfred: Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, Bremen 1935, S. 6f. Dazu umfangreich weiter Hinz, Berthold: Der Bamberger Reiter; in: Warnke, Martin (Hrsg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh 1970, S. 26–47.

22 Hamann, Richard: Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, München 1932, S. 179.

Die sich öffnenden Portalgewände »kommen ihm entgegen«. »Diese gotischen Portale sind die einladendsten, die die Kunst je geschaffen hat ... und die [christliche] Kirche wird ein gastlich sich öffnendes Haus des Herrn«: am Tor schon Bild einer »Gesellschaft ... um einen Mittelpunkt, Christus oder den Patron der Kirche oder die Madonna, die Gastgeber ...«²³

Geschichte entfalte diesen neuen Geist. Ohne die spätantik dekorativ-architektonische Verwendung des Menschen, schrieb Hamann, wäre diese gotische Einordnung einer neuen, freien Plastik in die Baukunst nicht möglich gewesen. Der strenge, ordnende »Geist der Gotik verwandelt sie in eine architektonisch ernste und plastisch ausdrucksvolle und, was das wichtigste ist, kultisch bedeutsame und ethisch vorbildliche.« Diese Statuen stehen nicht mehr schützend und abwehrend dem Nahenden ... entgegen« wie in der byzantinischen Bilderwand, dem altchristlichen Apsidenmosaik. Sie nehmen einladend jeden Gast auf in den »hofartigen Raum, den sie mit ihren Säulen bilden«.²⁴ Schon die gotische Langhausfassade widerspreche dem streng rituell-dogmatisch festgelegten west-östlichen Prozessionsweg zum Altar. Die symmetrisch gegliederten Reihen der Strebe-pfeiler zögen den Blick umgekehrt zu beiden westlichen Türmen hin, eine Dialektik von Innen und Außen, welche die endgültige Brechung der Ein-Weg-Dogmatik in der Hallenkirche vorbereite.²⁵ Zwei Türme ersetzten den romanisch zentralen Einturm und wiesen auf den Raum zwischen ihnen als großes Portalsymbol.

Da Statuen Worte fehlen, reden sie im Spiegel feiner Gewandfalten, die jeden Körper verpflichten, und Spiegel der Struktur der großen Kathedrale sind. Statt muskelstarker antiker Heldenposen prägt ein »neues Ideal körperlicher Schönheit« und harmonischer Organik ein Gewand, das »die vollendete Kunst voraussetzt, [es] zu tragen und im Tragen aus dem Stoff Form werden zu lassen. Deshalb spielen Motive wie das Halten des Mantelriemens, das Raffén des Gewandes, kurzum der Organisation des Stoffes im mittelalterlichen Gewand eine so

²³ Ebd., S. 180.

²⁴ Ebd., S. 179f.

²⁵ Hamann: Kunstgeschichte (wie Anm. 22), S. 178.

große Rolle bei Mann und Frau, im Leben und in der Kunst ... Darum geht alle Betrachtung mittelalterlicher Kunst von den Falten aus.«²⁶

Die Höflichkeit des gesellschaftlichen Sichverneigens sei Teil des Ritterlichen, jener christianisierten Tugend der Starken, welcher die Minnekultur eine Version der Selbsterniedrigung und eine Form der Liebe hinstiftet: das Ethos christlicher »Bruderschaft«, christlicher Gemeinschaftsform und Gesellschaftskultur. Den »Rang, [den] man in der Höflichkeit durch Wort und Gebärde verschenkt, beweist man durch die Feinheit der Worte [Minnelyrik] und der Gebärden«, durch Güte.²⁷

Aus der christlichen Gemeinschaft erwächst [teilweise] im Tympanon gotischer Portale ein neues Thema: »... nicht mehr ein im Zentrum Thronender, sondern ein zu beiden Seiten einer leeren Mitte sitzendes Paar, das mit schönen Gebärden der Arme und Hände ... den Raum zwischen sich überwölbt. Der Stärkere ..., Christus, schenkt ... seine Krone der Maria und erhebt sie zur Himmelskönigin, sie verneigt sich« dankbar. Mariens Aura in dieser neuen Kultur überträgt sich teilweise auf die höfische Frau. Höflichkeit im weiteren Sinne erhebt sie nach dem Vorbild der Madonna [zur Herrin] eines kultivierten Schlosses oder Hauses; es ist eine Ehre des Ritters, ihr zu huldigen, sie zu verteidigen, für ihre Farben im Turnier zu streiten.«²⁸ »In eine solche Gesellschaft tritt an den Kirchenportalen der Gläubige ein und wird ... von der Madonna huldvoll begrüßt, ... von den Heiligen geleitet« und vorbereitet.²⁹

26 Hamann, Richard: Christentum und europäische Kultur (Nachlaßtext); in: Richard Hamann in memoriam, Akademie Verlag, Berlin 1963, S. 53. Die sprachlich teilweise besser als in der Kunstgeschichte gefaßten Parallelteile werden in Ausnahmefall hier zitiert, während es am Ende meines Aufsatzes vor allem auf die bis in die Moderne geführten Zusatzteile ankommt. Zur Betrachtung der Falten auch Hamann, Richard: Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. II Die Plastik, Marburg 1929, S. 107ff.

27 Ebd., S. 53; vgl. Kunstgeschichte (wie Anm. 22), S. 187. Zu historisch distanzierteren Aspekten neuerer Forschung: Kimpel, Dieter/Suckale, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270, München 1995. – Warnke, Martin: Bau und Überbau, Frankfurt/Main 1976. Die meisten Aspekte Hamanns können daneben bestehen, wenn man sie als kritische Utopie erkennt.

28 Zum teilweisen Vorbild Mariens für die mittelalterliche Frau siehe meinen zweiten Aufsatz in diesem Band, Anhang 1.

29 Hamann, Kunstgeschichte (wie Anm. 22), S. 187.

Vergessen wir nicht, was es unter teutonischen Gotikideologien der 1920er und 1930er Jahre bedeutete, daß Hamann schon in der Kunstgeschichte von 1932 meinte, was er im Nachlaßtext schrieb: »In Frankreich ist [dieses] Gotteshaus der Gotik entstanden, hat das höfische Leben seine vollkommenste Ausprägung gefunden und von hier aus sich über ganz Europa verbreitet und Europa europäisiert.«³⁰ Im Gotik-Aufsatz von 1919 setzte er diese These wie in der Kunstgeschichte (1932) und dem Nachlaßtext allgemeingültig für die gotische Geistes- und Stil-»Revolution« ein. Starre Mönchsregeln und architektonische Leitformen der Romanik lösten sich »in der Gotik zu freierem Verkehr selbständiger Glieder und ungezwungener Menschlichkeit. Alle Form ... erscheint mehr als Sichentgegenkommen im selbstgewählten menschlichen Verein und mehr als feinste Rücksicht jedes zu seinesgleichen.«³¹ Das Gotteshaus empfangen »wie die Wohnung lebendiger Menschen« teils mit dem liebenswürdigen Lächeln der Portalmadonnen, teils mit feierlichen Gesten neuen Christentums. Auch in der Marburger Vorlesung »Der Gesamtverlauf der neueren Kunstgeschichte von der altchristlichen Zeit bis in die Gegenwart« (1919) hatte er sein Bild der französischen höflich gotischen Gesellschaft, das Teile der Baustruktur spiegelten, schon konzipiert (»gegenseitige() freie() Zuwendung« zweier Formglieder, »Verneigung«, »Freiheit des Stehens«, selbständiges »Entgegenkommen«, »Höflichkeit«, »Sozialisierung der Gotik«).³²

III.

Gab Hamann einem Kapitel seiner Kunstgeschichte den Titel »Deutsche Sondergotik«, so wich er wirklich dem Thema in zwei Richtungen aus; auch die naheliegende Kritik an der hier eingangs genannten

³⁰ Hamann: Nachlaßtext (wie Anm. 26), S. 58.

³¹ Hamann, Richard: Romanische und gotische Kunst in Frankreich und Deutschland. Teil II: Gotische Kunst, Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik 13, 1919, Spalte 239–264, hier Spalte 239f.

³² Hamann, Richard: Der Gesamtverlauf der neueren Kunstgeschichte von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, Als Manuskript gedruckt, Marburg 1919, S. 6f.

germanischen Ideologie einiger Kollegen fehlt. Einerseits betont er die Übertragung hoher französischer Baukunst nach Deutschland, ohne daß das Sondergotische recht erklärt würde (der Kölner Dom fast eine »Kopie« der Kathedrale von Amiens). Andererseits verschiebt er das Kapitel stark zur Plastik und hebt hier das innerlich Bewegte, stark Expressive deutscher Werke gegenüber feineren französischen Formen hervor: Figuren etwa des Bamberger Weltgerichts, des Naumburger Lettners, der Bonner Pietà in einer hochexpressiven Gruppe.

Am Straßburger Engelspfeiler war es die Arbeit eines »mit den gotischen Zyklen in Chartres, Laon und Reims« bekannten, in Reims geschulten Bildhauers »von höchstem Können und feinsten künstlerischer Empfindsamkeit«, welche die von ihrer Botschaft erfüllten »Prediger zum Volk« der Säule einfügte und den zweifelnden, mit sich ringenden Christus als Weltenrichter der Spitze (eine auch vielperspektivisch gewendete Figur). »Es ist, als ob ein Mensch, der ein neues Evangelium bringt, seinen Sendboten zuhört und erschreckt und abwehrend mit den Händen zuckt, wenn er vernimmt, wie seine Weisheit in Dogma verwandelt, seine Gleichnisse wörtlich verstanden, seine Ratschläge zu Geboten formuliert werden.«³³ Dieses problematisierte, gleichsam reflektierende Weltbewußtsein drücke sich hier auch in der Auseinandersetzung unterschiedlicher Affekte mit feineren oder heftig verworfenen Gewandformen aus.

Der Gotik-Aufsatz von 1919 formulierte für einige seiner beispielhaften Naumburger Stifterfiguren eine Verbindung und teilweise Dialektik feiner (französischer) Formen in Physiognomie, Leibesbildung, Bewegung und Gewandleben für den Körper mit »deutsch« charaktervoller Autonomie: etwa in den feinen Gesichtszügen und der Sammlung, statuarischen Hoheit und abgrenzenden Gestik (hochgeschlagener Mantelkragen) der Uta (ähnliche Verhältnisse für die Bamberger Maria).³⁴ Dennoch ist oft schwer zu entscheiden, ob eine gleich-

33 Hamann: Kunstgeschichte (wie Anm. 22), S. 286.

34 Hamann (wie Anm. 31), Spalte 252f. Bei dem Bamberger Reiter ist damals scheinbar niemand gewissen »Zeitvorgaben« entgangen. Zwar formulierte Hamann den Gegensatz ganz anders als Pinder, schrieb dann an dieser Stelle aber: »Der Bamberger Reiter, ein Abkömmling einer herrlichen Königsstatue in den Strebepfeilern der Reimser Kathedrale, hat nicht dessen vornehme lässige Haltung, nicht dessen feine, fast diplomatisch höfische Züge, sondern ... im Ausdruck der

gewichtete Verbindung französischer und deutscher Bildungs- und Ausdrucksformen gemeint ist oder ein deutscher Charakterkern, der sich letztlich durchsetzt. Zahlreiche Einzelstellen der Schriften weisen auf diesen, zahlreiche andere auf jene.³⁵ Der übergreifende historische Gang seiner »Utopie« aber sollte, so bekräftigt der Nachlaßtext, jene französischen höfischen Formen mit der »deutschen« Leidenschaft und schließlich dem Geist einer fortschrittlichen, sozialbewußt europäischen Demokratie versöhnen, in der ein nucleus beider bewahrt ist (siehe unten).

Vollzog sich eine gewisse Säkularisation in Frankreich in jener eigentlich adeligen Metaphorik der Spitzbögen und Portalgewände, welche die Stelle rein sakraler Heiligengebäuden einnehmen, so konnte sich, schrieb Hamann, mancherorts in Deutschland trotz jener durch Frauendienst verfeinerten plastischen Kultur und anderer Einflüsse ein noch stärker weltlich-christlicher Adel repräsentieren. Tieferer deutscher Innerlichkeit entspreche hier entschieden charaktervolle Autonomie: jene etwa der »Gesellschaft« des Naumburger Stifterchors, wenn man diese Statuen auf den sozial sorgenden Landadel ihrer vermutlich geschichtlich-realen Vorbilder beziehe (konzediert, daß diese schon etwa zweihundert Jahre vor der Entstehung der Skulpturen lebten). Ihre leitende Aufgabe auf einzelnen östlichen Landgütern, so die Kunstgeschichte von 1932, forderte von selbst individuelles Selbstbewußtsein, verbunden mit einem gesellschaftlich-demokratischen Charakterzug, dem der Geist jener französisch-gotischen Kultur nicht gerade fremd ist. Ihr soziales Wirken folgte der historischen Aufgabe. »Sie sind ... das, was man noch heute im Osten auf den Gütern >die Herrschaft< nennt. Adlige, die von den

schwellenden Formen etwas Unbefangenes, Hochgemuteres. Siegfriedhaft strebt er vorwärts«, geprägt von »Frische und Energie«. Vgl. den entsprechenden Passus in Hamanns Kunstgeschichte.

- 35 Dazu etwa Hamann: Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, Teil II, Marburg 1923, S.176f. – Trotz des Versuchs, französische und deutsche Kulturzüge als »objektiven« Gegensatz zu beschreiben, atmet der eher politisch ausgerichtete Aufsatz von 1917 noch Ressentiments des Weltkriegs. Hamann, Richard: Deutsche und französische Kultur und Kunst; in: Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik XI, 1917, Spalte 197–228. Andere Aufsätze in dieser Zeitschrift zeigen deutlich, in welchem nationalen Feld er sich hier behaupten mußte.

Untertanen nicht durch eine Hierarchie von Mittlern getrennt sind, sondern mit ihnen als leibeigen täglich umgehen und ihnen nahestehen fast wie Vater und Mutter, die herrschen müssen, einsam ohne die Gemeinschaft eines Ordens, einer städtischen Geselligkeit, einer höfischen Gesellschaft ... es sind Leute, die wegen der Nähe, in die sie täglich mit den Beherrschten kommen, stark und hart sein ..., sich rüsten und wappnen müssen ... mit Schwert und Schild, mit Hoheit und Würde.« Da werde manchmal ein Panzer der Gefühle, ein Mantel um alles persönliche Leben nötig, große Verantwortung in mehrerlei Hinsicht laste stets auf ihnen. Gleichzeitig teilten sie »alle Not und Sorge des täglichen Lebens mit ihren Leibeigenen«: Adelige, »denen Schutz von Land und Eigentum, von Gut und Leben der Untertanen anvertraut ist, deren Gesichter deshalb dieselben Ecken und Kanten, dieselben Furchen und Falten tragen wie die der Bauern ...«³⁶

Wie wenig diese »Gutsherren« in dem nachmalig protestantischen Dom »geneigt waren«, sich von kirchlichen Instanzen ihren Rang verleihen, ihr Verhalten vorschreiben zu lassen, zeige die Nähe »zu ihrem Volk«, auch hier, in den Lettnerreliefs auf der anderen Seite der »Chorkapelle«. Die Passion Christi sei gebildet »in einer bisher unerhörten Drastik volkstümlicher und volksverständlicher Vorgänge, hineingestellt in die ungezähmte Wildheit und Derbheit des zeitgenössischen Lebens ...« Der Jünger Johannes neben Christus sei »nie so derb und gewöhnlich mit ... breiter Stirn, vorgewölbtem Mund ... dargestellt worden« wie bei diesem Abendmahl; eine Figur wie der Vorarbeiter auf einem Gutshof.³⁷

IV.

Als nächste Stufe dieser entwickelten christlichen Gesellschaft beschreibt Hamann die gotische Hallenkirche und möchte die wichtigste Gruppenform deutscher gotischer Plastik auf dem Weg erkennen, der sie vor dem Entwicklungsziel »Hallenkirche« in Chöre aufnehme, die einer Familienkapelle oder einem Familienhaus glichen,

36 Hamann: Kunstgeschichte (wie Anm. 22), S. 304f.

37 Ebd., S. 313f.