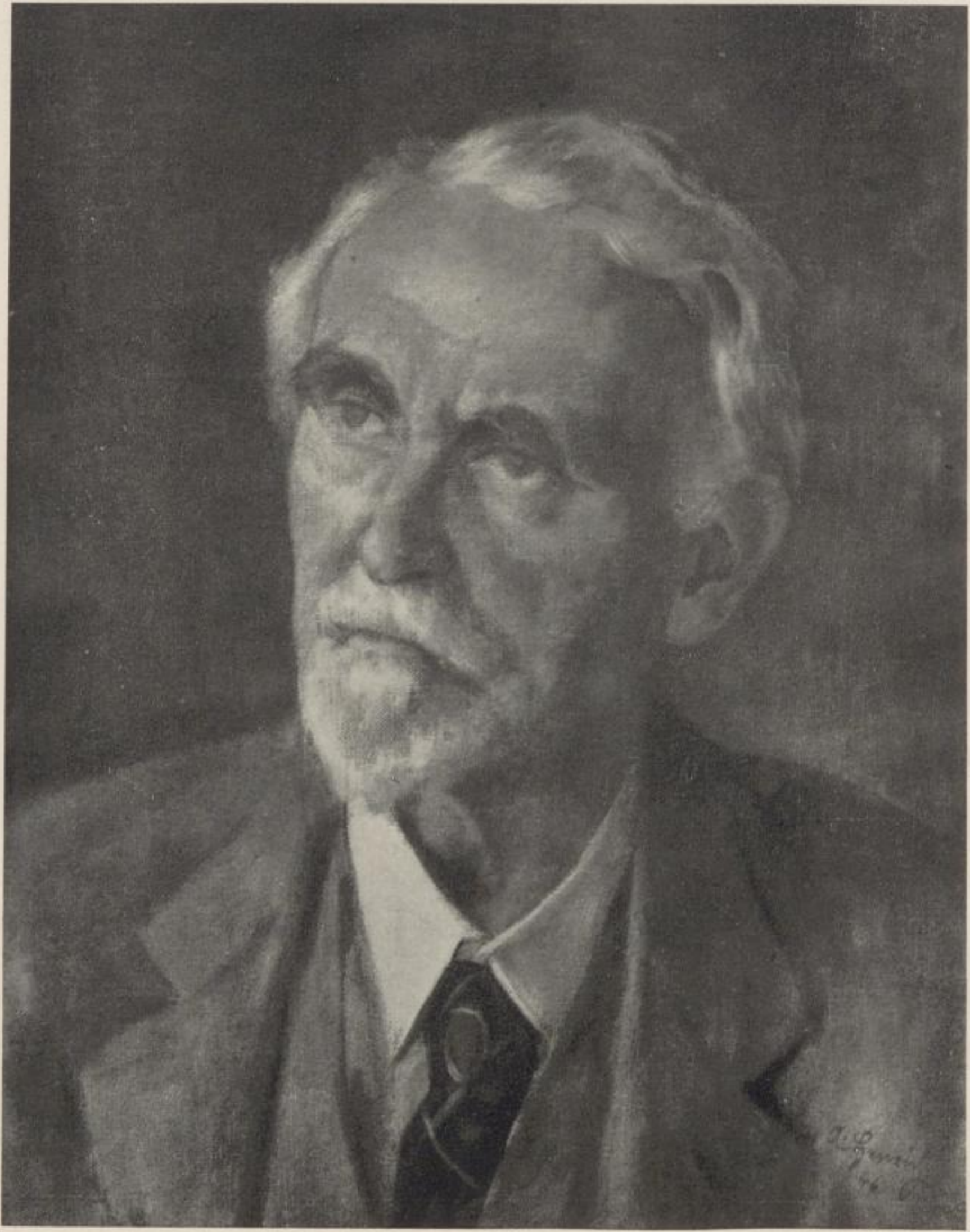


PAUL CLEMEN
*Gesammelte
Aufsätze*

PAUL CLEMEN / GESAMMELTE AUFSÄTZE



PAUL CLEMEN

Dr. med. Huels

PAUL CLEMEN

GESAMMELTE AUFSÄTZE



VERLAG L. SCHWANN DÜSSELDORF

Sächsische
Landesbibliothek

- 1. MRZ. 1996

Dresden

Alle Rechte vorbehalten • Erste Auflage 1948

Gesamtherstellung L. Schwann Düsseldorf

INHALT

Vorwort von Professor Dr. Heinrich Lützeler	7
---	---

PERSÖNLICHES

Erste Begegnung mit dem Rhein bei Mainz. Friedliche Erinnerungen an 1886. 13 <i>Festschrift für Ernst Neeb. 1936. S. 9—11.</i>
Das Kunsthistorische Institut in Bonn 16 <i>Geschichte der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn am Rhein, Band 2, 1933. S. 280—288.</i>

ZUR RHEINISCHEN KUNSTGESCHICHTE

Cöllen ein Kroyn boven allen Steden schoyn 27 <i>Einführung zu: Köln. Antlitz einer alten deutschen Stadt. Hrsgb. von Hans Peters. 1940. S. 9—22.</i>
Die Kölner Malerschule des 14. Jahrhunderts und die englische Kunst . . . 46 <i>Aus dem Englischen übersetzt von Dr. G. Bandmann. Apollo. 1927. VI/Nr. 31. S. 1—8.</i>
Die rheinische Kunst als Symbol. Ansprache bei der Eröffnung der Jahrtausendausstellung der Rheinlande in Köln am 15. 5. 1925 52 <i>Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz. 1926.</i>
Der Kölner Dom in Gefahr. Ansprache im Reichstagsgebäude zu Berlin am 5. März 1926 57 <i>Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz. 1926.</i>

EUROPÄISCHE AUSBLICKE

Sprachen und Überlieferung der malerischen Gestaltung im späten Mittelalter 63 <i>Festgabe für Karl Kötschau. 1928. S. 9—20.</i>
Lancelot Blondeel und die Anfänge der Renaissance in Brügge 76 <i>Belgische Kunstdenkmäler. 1922. S. 1—40.</i>
Tiepolo und die bayerisch-fränkische Barockmalerei. Vortrag, gehalten im Deutschen Kunsthistorischen Institut zu Florenz. Oktober 1942 . . . 107 <i>Geist der Zeit. 21. Jg. S. 113—130.</i>
Das Stadthaus zu Stockholm und die europäischen Monumentalbauten in alter und neuer Zeit 123 <i>Stockholms Stadthus I. Stockholm 1923. S. 134—143.</i>
Die italienische Kunst und wir 131 <i>Vorwort zu: Italienische Kunst. Berlin 1936.</i>

GEDANKEN ZUR DENKMALPFLEGE

- ✕ Denkmalpflege und moderne Kunst 139
Auszug aus den stenogr. Berichten des Tages für Denkmalpflege.
Bd. I. 1910.
- Frankreichs Führerstellung in der Denkmalpflege 143
Vortrag: Die Erhaltung der Kunstdenkmäler in Deutschland. 1900.
Zeitschrift für Bauwesen. 48. Jg. 1898.
- Rheinische Kunstdenkmäler und ihr Schicksal 160
Düsseldorf 1946.

BEGEGNUNGEN

Erforscher der Kunst

- Anton Springer 179
Allgemeine Deutsche Bibliographie. Bd. 35. 1893. S. 3—5.
- < John Ruskin 182
Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XI. 1900.
- Alexander Schnütgen. 184
Kunstchronik und Kunstmarkt. 1918. S. 165—172.
- Marc Rosenberg: Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grund-
 lage 191
Repertorium für Kunstwissenschaft. 45. Jg. 1925. S. 190—200.
- Carl Justi: Gedächtnisrede zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages.
 Gehalten am 4. November 1932 203
Bonn 1933.

Künstler unserer Zeit

- Jules Dalou 232
Die Kunst. Band 25. 1912. S. 365—377.
- Auguste Rodin 240
Die Kunst. Band 11. 1905. S. 289—307 und 321—335.
- Aristide Maillol und die französische Plastik von heute 264
Die Kunst. Band 55. 1927. S. 41—54.
- Julius Bergmann 270
Die Kunst. Band 45, 55, 83. 1922. 1927. 1941.
- Ludwig von Hofmann. Zu seinem 80. Geburtstag 281
Die Kunst. Band 83. 1941. S. 279—288.
- Verzeichnis der Schriften von Paul Clemen / Zusammengestellt von Professor
 Dr. Heinrich Neu 287
- Titelbild / Porträt Paul Clemen
von Kunstmaler Henrichs (Öl, Sommer 1946).

VORWORT

Fast sechzig Freunde und Fachgenossen fanden sich zum 60. Geburtstag Paul Clemens in einer Festschrift zusammen, die außer den deutschen Beiträgen auch solche aus Rom, Paris, Stockholm und den Vereinigten Staaten enthielt, und beinahe ebensoviele, die zu einer wissenschaftlichen Gabe bereit waren, konnten nicht berücksichtigt werden, weil die verfügbaren Mittel nicht die Herausgabe einer zwei-bändigen Festschrift erlaubten. Diese Tatsachen bezeugen eindringlich die geistige Reichweite des Geehrten, den Wiederhall seiner Arbeiten, ihre feste Einwurzelung in der Geschichte der Kunstforschung.

Zu seinem 70. Geburtstag empfing Paul Clemen den Grundstock einer Bibliographie der rheinischen Kunst, die inzwischen längst abgeschlossen ist, aber wegen der Kriegs- und Nachkriegsverhältnisse noch nicht erscheinen konnte. Auch dies war eine sinnbildliche, beziehungsreiche Gabe, dargebracht dem Manne, der wie kein zweiter die ganze Kraft seines vielfältigen Geistes und organisierenden Willens der rheinischen Kunst gewidmet hat und in einzigartiger Weise mit ihr vertraut ist.

Zu seinem 80. Geburtstag, am 31. Oktober 1946, hat sich dieser Sammelband seiner Reden und Aufsätze, für dessen Auswahl der Unterzeichnete — dankbarer Schüler Paul Clemens — verantwortlich ist, in seinem abgeschiedenen oberbayerischen Wohnsitz eingefunden, auch diesmal infolge der widrigen Zeitumstände nicht pünktlich ausgedruckt, letztlich zu seinem Vorteil, da so der Geehrte selber den Druck überwachen und noch mit vielen wertvollen Ratschlägen zur Hand gehen konnte. Wer so alt geworden ist wie Paul Clemen und seine Jahre in strenger Zucht bis zum Rande mit Sinn, mit edelster Bemühung angefüllt hat, verlangt nichts mehr für sich und nichts mehr von den anderen; sein Leben ist zum Gleichnis geworden, ihm selber ein Spiegel der Erinnerung und Besinnung, uns ein beispielhaftes Dokument einer persönlichen und geschichtlichen Entwicklung, abgeschlossenes Gebilde, das wieder bildend zu wirken vermag. So möge denn Paul Clemen mit diesem Band das Geschenk des Sich-Erinnerns empfangen, wie es ja das hohe Vorrecht des Menschen vor allen Wesen dieser Erde ist, sich erinnern zu dürfen. Beim Durchblättern dieser Seiten sollte er sich in ruhig-würdigem Stolz freuen am Erreichten; gewiß wird er zugleich auch ein tapferes Ja zum notwendig Bruchstückhaften des menschlichen Daseins sprechen und wird vor allem der Gnaden und höheren Fügungen dankbar inne werden, die schließlich das Begonnene und Erhoffte zu einem guten Ende gebracht haben — um es mit den Worten seines geliebten Dichters Stefan George auszudrücken: „Nur stiller Künstler, der sein Bestes tat / Versonnen wartend, bis der Himmel helfe.“

Der Bogen dieser Aufsätze spannt sich von seiner Studienzeit, da er zum ersten Male mit dem Rheinland in Berührung kam, bis zu diesem Jahr dunkelster Not, wo er inmitten unsagbarer Trümmer seine große, weithin gehörte Rede über den Wiederaufbau unserer von Bomben verwundeten Kunstdenkmäler im Quirinusmünster zu Neuß gehalten hat — voll heiligem Feuer, den wunderbaren Raum mit der beschwörenden Kraft seiner hellen, tragenden Stimme mächtig erfüllend, ungebrochen auch in seinem hohen, von Grauen umwitterten Alter und schon wieder zu neuem mutigen Aufbruch fortreißend.

Es waren vor allem zwei Beweggründe, die zu dem Neudruck dieser Aufsätze führten — der eine, daß Clemens über die Forscherleistung hinaus ein wahrhaft gebildeter Mensch zeit seines Lebens gewesen ist, und dann, daß er nicht nur über den Darstellungsstil des Gelehrten, sondern auch über eine ungewöhnliche Schönheit und Gewalt der freien Rede verfügt. Beides kommt gerade in diesen Arbeiten zum Ausdruck. Sie spiegeln die Weite seiner europäischen Bildung, die in ihrer befruchtenden Lebendigkeit und in der inneren Richtung auf die geistige Menschwerdung des Menschen sich bedeutungsvoll von dem eingeschränkten Dasein eines bloßen Tatsachenkenners und gelehrten Spezialisten abhebt. Sie enthalten eine Reihe von Reden — unvergeßlich die zur Rheinischen Jahrtausendfeier und zur Rettung des Kölner Doms, voll großartigem schlichtem Ernst die Neußer Ansprache des Sommers 1946, unübertreffliches Meisterstück die auf Carl Justi.

Über die historische Abfolge von Clemens größeren und kleineren Arbeiten unterrichtet die Bibliographie von Professor Dr. Heinrich Neu am Schluß des Bandes. Sie gibt auch Auskunft über weitere wertvolle Essays, die hier nicht berücksichtigt werden konnten, da der Papiermangel zur Beschränkung des Stoffes zwang. Die dargebotenen Aufsätze sind in bestimmte Gruppen gegliedert, die Leitmotive des Lebenswerkes, gleichsam die Stützpfeiler im Dasein Paul Clemens als Lehrer und Forscher, Bildner und Redner bezeichnen sollen. Den Anfang machen zwei persönliche Dokumente: die Erzählung seiner ersten Berührung mit dem Rheinland und der Bericht über das Werden des Bonner Kunsthistorischen Instituts, das er fast aus dem Nichts geschaffen hat, und das heute eine einzigartige Stätte zur Durchführung kunstgeschichtlicher Forschungen ist. Es folgen dann Arbeiten aus den drei Grundbereichen seiner wissenschaftlichen Tätigkeit: Rheinische Kunst — Europäische Kunst — Denkmalpflege. Die Gedanken zu dem dritten Thema, meist aus entlegenen Aufsätzen ausgewählt, sollen sein Buch „Die deutsche Kunst und die Denkmalpflege“ (Berlin 1933) ergänzen. Am Schluß steht eine Reihe von Darstellungen, die unter dem Titel „Begegnungen“ zusammengefaßt sind — Begegnungen mit Menschen verschiedenster Art, mit genialen und mit stillen, zähen Arbeitern, mit kühnen Neuerern und Bewahrern der Überlieferung, die in ihrer Mannigfaltigkeit das Eine gemeinsam haben, daß sie als Erforscher der Kunst und als eigenschöpferische Künstler ganze Menschen, gesammelte Persönlichkeiten gewesen sind und eben als solche die geistige Physiognomie Paul Clemens mitbestimmen konnten.

Wer die monumentalen Veröffentlichungen Clemens kennt und nun dazu die Reihe seiner Aufsätze überblickt, muß gestehen, daß er wie ein guter Haushalter im biblischen Sinne mit seinem Pfunde gewuchert hat und Rechenschaft über seine Verwaltung abzulegen vermag. Er wird mit dem Geehrten zusammen in der Wiedererinnerung an das Geschriebene eine Beschwörung jener erhaltenden, segnenden Kräfte erleben, die auch unser bedrohtes Leben zu retten, unsere düstere Zukunft zu erhellen vermögen: daß wir treue Diener am geistigen Gut der Heimat und des so reichen, christlichen Abendlandes seien, Pfleger der hohen Vergangenheit und weit geöffnet zur Gegenwart, wie es Clemen zu seiner Zeit gehalten hat. Dies also möge die Sammlung der folgenden Aufsätze erbringen: dankbare Erinnerung, Beschwörung guter Genien, tapferen Aufbruch zu neuem Wirken.

Bonn, am 31. Oktober 1946.

Heinrich Lützel.

PERSÖNLICHES

D
Ge
jun
set
me
un
ge
un
ma
un
na
ge
mä
zo
m
la
de
en
st
na
be
un
da
et
no
K
J
B
D
d
m
ju
h
li
G
p
s
d
d

ERSTE BEGEGNUNG MIT DEM RHEIN BEI MAINZ.

FRIEDLICHE ERINNERUNGEN AN 1886.

Das war vor genau einem halben Jahrhundert, daß ich den Rhein zuerst zu Gesicht bekam. Aus meiner sächsischen Heimat war ich in den Sommerferien als junger Student nach dem Westen aufgebrochen; ich hatte es mir in den Kopf gesetzt, die Eisenbahn beharrlich zu verschmähen, und wanderte als Einzelgänger meine einsamen Wege — in einer Zeit, die das alte romantische Wandern der Arndt- und Eichendorff-Periode nicht mehr und das neue Wandern der ungeborenen Jugendbewegung noch nicht kannte —, da unsere Studenten höchstens in den Wäldern und auf den Bergen, aber nicht auf den Landstraßen zu finden waren, auf denen man nur Handwerksburschen und Tippelbrüdern begegnete. Von Leipzig kreuz und quer durch ganz Thüringen, dann durch das Hessenland, das Kinzigtal herunter nach Frankfurt. Die große Zeichenmappe, die ich mit mir führte, hatte sich schon gewaltig in diesen Wochen gefüllt. Nun kam ich von Frankfurt, dessen Kunstdenkmäler und Museen mich drei Tage festgehalten hatten, mit magischer Kraft angezogen von dem Gedanken, an diesem Tag noch den großen Strom zu erreichen, dem meine Wallfahrt galt. Ich war früh aufgebrochen, aber der Weg nach Mainz ward lang und immer länger, da ich von Höchst ab die Uferpfade am Main suchte, und der Abend dämmerte schon, als ich mich das letzte Stück am verschilften Fluß entlangschleppte. Da war plötzlich vor mir die Mainspitze, in viel breiterer Fläche strömte ein andres, grünlich schimmerndes, bewegtes Wasser ein, und gegenüber nach rechts hin baute sich ein märchenhaftes Stadtbild auf. Da waren sie auf einmal beide — der Vater Rhein und das goldene Mainz. Ich warf den schweren Rucksack und die Mappe ab und setzte mich am Stromrand nieder, ich kühlte die Hände und das Gesicht in dem raschfließenden Wasser, und wäre der Uferweg nicht doch noch etwas belebt gewesen, so hätte ich sofort in dem Strom ein heimliches Bad genommen und wäre weit hinausgeschwommen, wie ich es in allen Strömen auf vier Kontinenten, Tiber, Garonne, Duna, Nil, Mäander, St.-Lorenz-Strom, bis in das letzte Jahr getan habe. Und nun erlebte ich in ehrfürchtig stillem Schauen meine erste Begegnung mit dem Rhein, die so lang ersehnte.

Da drüben vor mir ein grünumbuschter Hügel: das mußte die „Anlage“ sein, zu deren Füßen einst das Schloß Favorite des Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn mit seinen Zaubergärten gestanden hatte — ich ahnte nicht, wie oft ich später mit jungen Freunden aus zwei Menschenaltern bei den Studienausflügen meines Kunsthistorischen Instituts da oben rasten und bechern sollte —, dahinter mußte Weisenau liegen mit all den einstigen militärischen Stellungen, mir in guter Erinnerung aus Goethes Beschreibung der Belagerung von Mainz vom Jahr 1793 (bei der auch jener phantastische barocke Schloßbau zerstört ward). Und nun baute sich, mählich aufsteigend — was am besten vom Wasserspiegel aus zu genießen war —, das Bild der Stadt in drei Schichten auf: aus der Rheinfront hoben sich der Holzturm und der Eiserne Turm ab, vor mir lag die erste aus dem Reigen der Kirchen, das Chor

von Ignaz, aber über allem thronte die mächtige, in ihrem rötlichen Stein nun auch noch vom letzten Abendrot umglühte Baugruppe des Domes — ich sah gerade auf das ernste und schwere Ostchor; dahinter stieg, die Masse fast spielerisch aufgelöst, die Westgruppe mit dem hohen, abgetreppten Vierungsturm auf. Und wieviel Türme noch über dem Häusermeer, den letzten der konzentrischen Ringe säumend — doch fehlte im Stadtbild der etwas aufdringliche, aber künstlerisch versagende heutige Gegenspieler zum Dom unter den Kirchen, der Kuppelbau der Christuskirche. Der Dom — ich trug einen Brief meines Leipziger Lehrers, des großen Kunsthistorikers Anton Springer — der einst mit zwei Jahrzehnten einer Bonner akademischen Tätigkeit seine Laufbahn begonnen hatte — bei mir, gerichtet an Friedrich Schneider, den unvergeßlichen, feinsinnigen, geistlichen Historiker des Doms, der mich am nächsten Tag freundlich aufnahm — wie oft habe ich im nächsten halben Jahrhundert mit den Erforschern des Domes aus einer anderen Generation in der Kathedrale gewelt, sie von der Turmspitze bis unter die Fundamente kennengelernt, mit Ernst Neeb, Rudolf Kautzsch, Ludwig Becker. — Ein- undvierzig Jahre nach jenem ersten Begegnen durfte ich als Vorsitzender des Deutschen Denkmalpfluges eine Sondertagung in Mainz leiten, die ausschließlich dem schwerbedrohten Dom galt.

Die Dunkelheit war schon hereingebrochen, als ich langsam, hungrig und müde, aber ganz erfüllt von dem Geschauten, über die Rheinbrücke, über die im Licht der eben entzündeten Laternen aufschimmernden Wellen hinweg den Einzug in Mainz hielt. Ich war in einem sehr bescheidenen Gasthof ganz nahe der Rheinfront abgestiegen, aber es trieb mich auch in der wachsenden Nacht, sofort das schwärzliche Gebirge des Doms von außen auf drei Seiten zu umwandern, und noch einmal suchte ich den großen Strom, nun zum erstenmal auf dem linken Ufer, dem geheimnisvollen Glucksen des glitzernden Wassers lauschend. Ich fühlte irgendwie, daß ich angekommen war.

Von dem Rhein vermochte ich mich damals nicht wieder zu trennen. Vier Wochen noch zog ich (da nun einmal hier von persönlichen Erinnerungen die Rede sein soll), hartnäckig immer zu Fuß, erst stromaufwärts bis Speyer, dann wieder rheinabwärts, die beiden Flußufer oft vertauschend, über Bonn bis Köln, schauend, studierend, zeichnend — tiefst innerlich erfüllt und verzückt. Die Heimreise ins Sachsenland mußte nun doch mit der Bahn erfolgen, weil die Reisekasse nur noch für ein Billet vierter Klasse in einem Bummelzug nach Leipzig reichte. Aber ich gelobte mir: ich komme wieder.

Im Winter darauf habe ich dann die heimische Universität mit der rheinischen in Bonn und danach mit der oberrheinischen in Straßburg vertauscht — und nun bin ich dem Rhein verfallen gewesen. Meine ersten Arbeiten kreisten um Aachen und Ingelheim; mit vierundzwanzig Jahren — viel zu jung — wurde ich von der rheinischen Provinzialverwaltung mit der Inventarisierung der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz betraut, die, will's Gott, nach einem halben Jahrhundert in vier Jahren abgeschlossen sein wird; dann habe ich zwei Jahrzehnte als erster Provinzialkonservator der rheinischen Kunstdenkmäler hier gewirkt und die Denkmalpflege, damals

noch vielen ein unverständlicher Begriff, hier aufbauen helfen; ich habe zweiundvierzig Jahre an der rheinischen Hochschule gelehrt, dem Rheinland so eng durch tiefst in den Boden hineingetriebene Wurzeln verbunden, daß ich mich allen Versuchen zum Trotz nie von ihm lösen konnte; am Rhein habe ich mir ein Haus gebaut, das auf den Strom hinausschaut, mein erstes Kolleg in Bonn galt der rheinischen Kunst, und über viele andere Themen hinweg habe ich mit einer großen öffentlichen Vorlesung über die rheinische Kunst vor ein paar Monaten meine Lehrtätigkeit abgeschlossen. Unzählige Male bin ich den Rhein in diesem halben Jahrhundert hinauf- und hinabgefahren — aber unvergeßlich, wie ein Symbol, das meinem Leben den Weg gewiesen, bleibt mir doch jenes Jugenderlebnis, die erste Begegnung mit dem Rhein bei Mainz.

n auch
de auf
gelöst,
vieviel
e säu-
n ver-
u der
s, des
einer
ichtet
oriker
ch im
deren
unda-
Ein-
Deut-
ßlich

üde,
t der
Mainz
t ab-
liche
nmal
ge-
wie,

ehen
soll),
ärts,
end,
land
Gillet
mir:

n in
bin
und
hei-
ein-
ren
ser-
nals

DAS KUNSTHISTORISCHE INSTITUT IN BONN

Das hiesige Kunsthistorische Institut ist als Kabinett für neuere Kunst erst im Jahre 1872 gegründet worden. Vor dieser Zeit gab es an unserer Hochschule keinen besonderen Lehrapparat für das Gebiet der mittelalterlichen und der neueren Kunstgeschichte, es stand den Studenten nur das Material der Universitätsbibliothek zur Verfügung. *August Wilhelm von Schlegel* hatte noch bei seinen kunstphilosophischen Vorlesungen die Vorlage von irgendwelchen Abbildungen zumeist verschmäht. Der seltsame *Dr. Bernhard Hundeshagen*, der einige Zeit als Dozent, dann aber nur in freier Verbindung mit dem Universitätskreis in seiner Wohnung einige interessierte junge Leute in die Geheimnisse der mittelalterlichen Baukunst einzuführen suchte, der hier als erster auch die rheinische Kunstgeschichte behandelte, stützte sich dabei auf seine eigenen Sammlungen und auf eigene Aufnahmen. Im Jahre 1841 ist dann durch den damaligen König Friedrich Wilhelm IV. für die bescheidene Summe von 656 Taler die Kupferstichsammlung des in Bonn verstorbenen Professors *d'Alton* angekauft worden, um „solche der Universität zu den Vorlesungen für Kunstgeschichte zu übereignen“. Die Kupferstiche, zumeist späte Reproduktionsstiche des 17. und 18. Jahrhunderts, und eine kleine Porträtsammlung sind im Jahre 1882 dem Kabinett für neuere Kunst übergeben worden. Seit dem Jahre 1843 hatte *Gottfried Kinkel* hier neben seinen theologischen und kirchengeschichtlichen Vorlesungen solche über die Geschichte der kirchlichen Kunst begonnen, aus denen seine 1845 zuerst erschienene Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern herauswuchs. Seine Lehrtätigkeit fand im Jahre 1848 ein jähes Ende. Erst 1852 wurde dann durch den jungen *Anton Springer* die Kunstgeschichte wieder in den Kreis der Lehrfächer der Fakultät eingefügt, und die Vorlesungen, die Springer nun durch fast zwei Jahrzehnte in Bonn gehalten hat, haben eine immer größere Zahl von Zuhörern um den begeisterten und hinreißenden Redner gesammelt. Vergebens hat Springer nach einem Demonstrationsmaterial für seine Vorlesungen gerufen. Er mußte, wie Kinkel, sich persönlich einen Apparat anschaffen, den er zum Teil aus den Erträgen seiner öffentlichen Vorträge in der Rheinprovinz bestritt, der ihm dann im Jahre 1872 bei seiner Berufung nach Straßburg und im nächsten Jahre nach Leipzig folgte. In der Obhut des Akademischen Kunstmuseums, das die gesamten für die akademische Behandlung in Betracht kommenden Gebiete, nicht nur die antike Kunst, umfassen sollte, befanden sich nur einige hundert Kunstblätter, Photographien nach Werken des Louvre, Reproduktionen von Stichen Dürers und Rembrandts, Nachbildungen der Handzeichnungen von Michelangelo, Raffael, Tizian. Dazu kamen in diesem Museum noch einige kleinere Abgüsse, die zufällig hier mit den Werken der antiken Kunst vereinigt waren.

Unter dem 1. April 1871 hatte der damalige Kurator *Beseler* an den Kultusminister den Antrag auf Gründung eines Kabinetts für neuere Kunst neben dem Akademischen Kunstmuseum gestellt und hierfür als Gründungsfonds 1000 Taler und eine

jährliche Dotation von 100 Talern erbeten. Er sprach dabei „als seine Überzeugung aus, daß der Professor der neueren Kunstgeschichte (Springer) mit den obigen Bewilligungen ein glänzendes und segensreich wirkendes Institut herstellen werde“. Die Ausführung verzögerte sich. Erst 1872 ist das Institut förmlich errichtet worden. Unterdessen aber war Springer an die neugegründete Universität Straßburg berufen worden, und *Karl Justi* war ihm gefolgt, der seine Lehrtätigkeit zunächst mit einem halbjährigen Urlaub nach England und den Niederlanden begann. Der große Gelehrte hat mit Hilfe der überaus bescheidenen staatlichen Dotation in den dreißig Jahren seines Bonner Ordinariats den Lehrapparat vor allem nach der Seite der Photographien und graphischen Vorlagen erweitert. Die Frage des Kabinetts blieb noch in der Schwebe. Im Jahre 1875 wurde dann durch die Vermittlung von *Reinhard Kekulé*, der als Professor der Archäologie und Leiter des Akademischen Kunstmuseums auch die kunsthistorischen Interessen neben Karl Justi lebhaft vertrat, die Kupferstichsammlung des am 20. Mai des Jahres in Wiesbaden verstorbenen Obertribunalrats *Karl Schnaase* der Universität übergeben. Schnaase, der als langjähriger Prokurator am Landgericht in Düsseldorf der rheinischen Kunst und dem Bonner Kreise nahegetreten war, wünschte „durch diese Schenkung der Universität seine Teilnahme und Zuneigung zu bekunden, sein Andenken daselbst lebendig zu erhalten und derselben einen kunstgeschichtlichen Apparat zu schaffen, der nach und nach vermehrt werden möge“. So kam mit einem Schlag eine liebevoll gepflegte Sammlung von allerlei Originalkupferstichen an die Universität, die sich über das ganze Gebiet der neueren Kunst erstreckte und vom Ende des 15. Jahrhunderts für die deutsche und niederländische, dann auch für die italienische und französische Kunst schätzbare Blätter vereinigte. Nur die damals noch kaum gesuchten primitiven Meister waren unvertreten. Das Andenken an den Autor der Geschichte der bildenden Kunst, an den Verfasser der ersten wissenschaftlichen historischen Darstellung der ganzen Kunstentwicklung wird durch diese Schenkung an dem Bonner Institut immer lebendig bleiben. Jetzt ergab sich endlich auch die Notwendigkeit, für die Schätze des Apparats einen eigenen Raum zu sichern, und es wurde hier ein bescheidenes Zimmer von der früheren Amtswohnung des Inspektors am Konviktorium zur Verfügung gestellt.

Eine neue Bereicherung brachte dem Apparat das Jahr 1884. Aus dem Depot der Königlichen Museen wurden 41 Gemälde, zumeist kleineren Umfangs, von Meistern der älteren italienischen, deutschen und niederländischen Schule überwiesen, die für das vergleichende Gemäldestudium, für die erste Erziehung zur Bilderkritik, aber auch für technische Demonstrationen sich als sehr wertvoll erwiesen. Diese Zahl ist dann im Jahre 1901 noch um 19 weitere Gemälde und 6 Originalskulpturen der italienischen Renaissance vermehrt worden. Zu dem schmalen einfenstrigen Raum ist 1885 der daneben liegende zweifenstrige Seminarraum hinzugetreten, der nun vor allem die Gemäldesammlung aufnahm. Erst 1895 wurde noch ein dritter kleiner Raum hinzugefügt. Im Jahre 1898 übergab der in Bonn lebende *Dr. Francis Simrock*, der nach seiner Rückkehr aus Nordamerika sich in seiner rheinischen Heimat vor allem kunsthistorischen Studien widmete, seine ausgezeichnete und

reichhaltige photographische Sammlung in die dauernde Obhut des Kabinetts für bildende Kunst als Eigentum der Universität. Die Sammlung enthält, methodisch geordnet und von einem genauen Katalog begleitet, etwa 10 000 Blatt, von denen freilich heute viele als veraltet anzusehen sind. Sie war nach dem Wunsch des Stifters bestimmt „für historisch kritische Studien im Gebiet der neueren Malerei vom Ausgang des Mittelalters bis zum 18. Jahrhundert“ und umfaßte in einer systematischen Vollständigkeit die ganze italienische, deutsche und niederländische Malerei, dazu das Wichtigste auf dem Gebiete der französischen, spanischen und englischen Malerei. Den Grundstock der Sammlung bildete der Studienapparat von *Dr. Ludwig Scheibler*, der aber von *Dr. Simrock* auf langen Reisen und durch fleißiges Sammeln nach allen Seiten erweitert worden war. In *Dr. Simrock* hat das Institut auch weiterhin seinen ältesten Freund und einen immer gütigen Förderer gefunden.

Im Jahre 1902 wurde der Verfasser dieses Berichts als Nachfolger von *Karl Justi* auf den Bonner Lehrstuhl für neuere Kunstgeschichte berufen und zugleich mit der Leitung des Kunsthistorischen Instituts betraut. Ein Ministerialerlaß vom 12. Februar 1902 erklärte es für notwendig, dem jetzt in kümmerlicher Weise untergebrachten Kabinett für mittelalterliche und neuere Kunst möglichst bald angemessene Räume anzuweisen. Es fanden sich zur Ergänzung der alten Räumlichkeiten zwei große Säle mit einem anschließenden kleinen Gemach im Erdgeschoß des Konviktflügels der Universität, die bislang von der Bibliothek benutzt wurden. Der Minister bewilligte 900 Mark zu ihrer Instandsetzung und eine einmalige Summe von 25 000 Mark für die Ergänzung der Lehrmittel. Der jährliche Fonds war auf 900 Mark verstärkt. Es wurde in den neuen Räumen eine größere Abgußsammlung begründet derart, daß in dem vorderen Saal Abgüsse nach der französischen und deutschen Skulptur des Mittelalters und der Renaissance untergebracht wurden, während der nach dem Alten Zoll zu gelegene Saal, der mit zwei Scherwänden versehen war, der italienischen Renaissancekunst gewidmet war. Zwischen den Skulpturen fand die kleine Gemädegalerie des Kabinetts ihre Aufstellung. Zugleich wurde auch eine Sammlung von Abgüssen nach kleinen Kunstwerken, vor allem nach Elfenbeinen, begründet, die in dem alten Raum untergebracht war. Die Sammlung bestand in dieser Form, nachdem das bisherige Kabinett für neuere Kunst ausdrücklich durch eine ministerielle Verfügung den Namen des Kunsthistorischen Institutes erhalten hatte, bis zum Jahre 1909, vielfach erweitert durch Geschenke und Neuerwerbungen.

Die Unterbringung der kostbaren Gemälde in den ungenügend gesicherten Parterreräumen erschien immer bedenklicher, zugleich war der Wunsch nach dem Ausbau der Abgußsammlungen immer dringlicher. Diesem doppelten Bedürfnis konnte dadurch entsprochen werden, daß die Gemäldesammlung des Instituts nach einem Abkommen, dem der Herr Minister, der Senat und der Herr Landeshauptmann der Rheinprovinz seine Zustimmung gaben, vom 1. Oktober 1909 ab leihweise dem Provinzialmuseum in Bonn übergeben wurde, in dessen geräumigem Neubau sie zusammen mit der alten, zum Teil auch durch Überweisungen aus den Berliner Depots ausgestatteten Gemäldesammlung des Museums und den Bildern der nach

Bonn für die Frist von 99 Jahren überwiesenen Sammlung Wesendonk aus Berlin zu einer stattlichen und wirkungsvollen Lehr- und Schausammlung vereinigt worden ist. Die Bildersammlung, über die seitdem durch den damaligen Direktorialassistenten *Dr. Walter Cohen* ein mustergültiger wissenschaftlicher Katalog veröffentlicht worden ist, hat nunmehr das kunstgeschichtliche Studium in Bonn in ganz wesentlicher Weise erleichtert und unterstützt. In den oberen Räumen des Instituts war unterdessen auch der Grundstock für eine systematische kunstgeschichtliche Fachbibliothek beschafft worden. Im Anfang waren außer einigen Nachschlagewerken nur wenige größere Galeriewerke und Bilderwerke vorhanden. Es wurde jetzt zumal die Abteilung für Architekturgeschichte ausgebaut. Es wurde mit der Beschaffung der bisher ganz unberücksichtigten mittelalterlichen Kunstliteratur begonnen, und es konnten die wichtigsten Zeitschriften gehalten werden. Seit dem Jahre 1901 war in Verbindung mit dem Kunsthistorischen Institut in dem in dem Anbau des Konviktlügels liegenden alten Auditorium Maximum ein Projektionsapparat aufgestellt, der nun bei den großen Vorlesungen regelmäßig benutzt worden ist und für den langsam im Anschluß an die verschiedenen Vorlesungen ein fester Apparat von Diapositiven beschafft worden ist.

Im Jahre 1911 hatte der Verfasser dieses Berichts erst im Frühjahr einen Ruf nach Heidelberg und dann im Sommer einen solchen an die Universität München auf die dortigen Lehrkanzeln der Kunstgeschichte erhalten. In den Verhandlungen, die dann zur Ablehnung der beiden ehrenvollen Berufungen führten, wurde für Bonn die Errichtung eines großen Kunsthistorischen Instituts durch den Minister zugesagt. Unter dem 30. September 1911 wurden dem Kunsthistorischen Institut durch das Kultusministerium folgende Räume des ehemaligen Physikalischen Instituts übergeben: Im Erdgeschoß der ganze zwischen den äußeren Gängen gelegene Binnenhof, dazu der bis dahin vom Physikalischen Institut als Maschinenraum benutzte Saal, ferner im Obergeschoß die gesamten Räume an der Ostseite des Flügels und an der Südseite bis einschl. des Mittelraumes, der vorher als Auditorium für kleinere physikalische Vorlesungen gedient hatte. Der ehemalige physikalische Hörsaal wurde zum Kunsthistorischen Hörsaal bestimmt.

Die notwendigen baulichen Veränderungen konnten im Jahre 1913 in Angriff genommen werden, nachdem im Etat eine Summe von 55 000 Mark eingesetzt worden war. Der Arkadenhof wurde zu Dreivierteln mit einer verglasten Halle mit doppeltem Dach überdeckt und in ihm wurde die Abguß- und Modellsammlung des Instituts untergebracht. Der Maschinensaal wurde zu einem Zeichensaal umgebaut. Im Obergeschoß wurden verschiedene Wände weggenommen und andere neu gezogen. Es wurden so hintereinander folgende Räume gewonnen: Anschließend an den Kunsthistorischen Hörsaal ein einfenstriger Raum für die Diapositivsammlung, ein einfenstriger Raum für den Direktor, ein großer dreifenstriger Bibliotheksaal, ein einfenstriger Bibliothekraum, in dem sich auch der Platz für den Assistenten befindet, dann, dem Ausgang der Treppe gegenüber, der Raum für den Institutsdiener mit einer Einrichtung für eine Buchbinderei, daneben eine eingebaute Dunkelkammer für photographische Zwecke. An der Ecke nach dem Hofgarten zu, folgte

dann der fünffenstrige große Photographiensaal. Auf der Hofseite läuft ein schmaler Korridor hin, der ebenfalls für Bibliothekszwecke herangezogen wurde. Der Kunsthistorische Hörsaal, der auf Antrag des Institutsleiters auch allgemeinen Universitätswirken dienen sollte, wurde mit einer Verdunkelungseinrichtung, zwei neuen Projektionsapparaten und einem Epidiaskop ausgestattet. Gleichzeitig wurde durch den Herrn Minister ein eigener Diener am Institut bestellt, ferner wurde die Stelle eines wissenschaftlichen Assistenten und Bibliothekars geschaffen, und es wurden Mittel ausgeworfen für einen besonderen Zeichenunterricht, der im Anschluß an das Institut gedacht war.

Mit dem Einzug in die neuen Räume war die Möglichkeit gegeben, die Lehrsammlung des Instituts im allgemeinen bedeutend zu erweitern und zugleich damit besondere Ziele zu verfolgen. Es fehlte bis dahin im Westen ganz an einer Stätte, an der die Forschungsarbeit auf dem Gebiete der deutschen Kunstgeschichte in gewissem Sinne zusammengefaßt wird und wo die Bestrebungen der Ausbildung der jungen Arbeiter auf dem Gebiet der heimischen Kunstgeschichte konzentriert werden konnten. Nunmehr schien die Möglichkeit gegeben, das Institut auszubauen zu einem Forschungs- und Arbeitsinstitut. Zumal für die Arbeit auf dem Gebiet der westdeutschen Kunstgeschichte gab die Verbindung mit dem in Bonn befindlichen Denkmälerarchiv der Rheinprovinz hier eine notwendige Ergänzung. Darüber hinaus sollte aber das neue Institut auch den weiteren Kreisen der Studentenschaft, nicht nur den wenigen Kunsthistorikern, sondern zumal den Historikern und Literaturhistorikern eine enge Fühlung mit künstlerischen und kunstgeschichtlichen Fragen vermitteln. Eine ganz besondere Fürsorge sollte der kirchlichen Kunst zugewandt werden, für die eine eigene Abteilung geschaffen wurde. Für die jungen Theologen, die später einmal die berufenen Hüter unserer Kunstdenkmäler sein werden, war es längst als eine notwendige Grundlage erkannt worden, noch etwas mehr als nur die Grundbegriffe der Kunst kennenzulernen und sie zur Pietät und Vorsicht gegenüber den Kunstwerken zu erziehen, die ihnen später anvertraut werden. Bei dem damaligen völligen Mangel einer zentralen Sammelstelle der der deutschen Kunst gewidmeten kunstgeschichtlichen Literatur erschien es endlich als erwünscht, hier eine solche mit einer gewissen Vollständigkeit rechnende Sammlung vorzubereiten.

Zu diesem Zweck wurde der Plan ins Auge gefaßt, die vorhandene Fachbibliothek zu einer großen Kunstbibliothek auszubauen, die auf dem Gebiet der deutschen und daneben der französischen und niederländischen Kunstgeschichte als der am meisten zumal mit dem Westen verwandten tunlichste Vollständigkeit anstrebt, die dabei soweit das der Lehr- und Seminarbetrieb fordert, das Wichtigste aus der italienischen, englischen, spanischen, nordischen, russischen, orientalischen Kunstliteratur enthalten sollte. Daneben sollte die Photographiensammlung, die Sammlung von Lichtbildern und endlich die Abgußsammlung durch eine Auswahl von besonders geeigneten Typen und Beispielen, an denen sich speziell auch die Probleme der plastischen Form entwickeln lassen, sowie von architektonischen Details und Modellen ausgestattet werden.

Für die Erfüllung dieser Zwecke erschienen die verschiedenen außerordentlichen Bewilligungen, auch der bescheidene jährliche Etat von 1800 Mark nicht als ausreichend. Der Leiter des Institutes hatte deshalb, nachdem er aus eigenen Mitteln nicht unerhebliche Aufwendungen gemacht hatte, an die bewährten Freunde und Förderer der künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen in den Rheinlanden appelliert; es schlossen sich nun eine Reihe der vornehmsten Gönner der Anstalt und des Planes zu einer Vereinigung von Freunden des Kunsthistorischen Instituts zusammen und stellten teils einmalige, teils für drei Jahre berechnete Zuschüsse zur Verfügung. Die Namen der ersten Stifter sind: Herr Minister Krupp von Bohlen und Halbach, Frau Bertha Krupp von Bohlen und Halbach, Frau Margarete Krupp, Frau Antoinette Guilleaume; die Herren Geh. Kommerzienrat Louis Hagen, Geh. Kommerzienrat Freiherr Theodor von Guilleaume, Arnold von Guilleaume, Landgerichtsrat Paul von Schnitzler, Geh. Kommerzienrat Richard von Schnitzler, Jean Balthazar, Dr. A. Blank, Professor Carl Wach, Wilhelm Theodor von Deichmann, Karl Theodor Deichmann, Kommerzienrat Paul Charlier, Richard Wendelstadt, Professor Hermann Wendelstadt, Freiherr Julius von Waldthausen, Generaldirektor Dr. Paul Silverberg, Karl von der Heydt, Generaldirektor Otto Weinlig, Kommerzienrat Hans Zanders; ferner die Gutehoffnungshütte und die Dillinger Hütte. Die Vereinigung hat sich am 25. März 1913 in Gegenwart der meisten der genannten Herren und unter Teilnahme von Rektor und Prorektor der Universität konstituiert, zunächst in einer losen Form mit vorläufigen Satzungen. Daneben hatte eine größere Reihe von Verlagsbuchhandlungen die Güte gehabt, die Werke ihres Verlags, zum Teil kostbare und teure Editionen, für die kirchliche Abteilung des Instituts zur Verfügung zu stellen. Den hochherzigen Stiftern, die in so weitblickender Weise diesem Plan ihre verständnisvolle Förderung haben zuteil werden lassen, sei auch an dieser Stelle ehrerbietigster Dank ausgesprochen.

In den nächsten Jahren, in denen durch die großen Zuwendungen der Freunde des Instituts ein Jahresetat von etwa 40 000 Mark zur Verfügung stand, wurde der Ausbau der Fachbibliothek in weitestem Ausmaße betrieben, wobei auf dem Gebiete der deutschen, niederländischen und französischen Kunstgeschichte mögliche Vollständigkeit angestrebt wurde. Hierfür wurden sowohl große Publikationen über architektonische Denkmäler wie auch Monographien und Spezialuntersuchungen über einzelne Künstler erworben. Daneben wurde aber auch das Wichtigste aus der weiteren ausländischen Kunstliteratur berücksichtigt. Die bisher fehlenden großen Kunstzeitschriften wurden angeschafft, ferner die deutschen und österreichischen Inventare, Denkmälerstatistiken und verwandte größere Denkmälerveröffentlichungen. Die Abteilungen für kirchliche und altchristliche Kunst wurden besonders gepflegt und kostbare Publikationen hierfür erworben. Besonders verdient machten sich hierum durch Stiftungen von Büchern eine Reihe von Buchhandlungen, wie Hugo Schmidt in München, Kösel in Kempten, J. P. Bachem in Köln, B. Kühlen in M.-Gladbach, Fr. Pustet in Regensburg, Heitz & Mündel in Straßburg, Wasmuth in Berlin und der Herdersche Verlag in Freiburg i. Br., außerdem Monsignore J. Wilpert. Die niederländische Abteilung wurde ganz neu angelegt,

ferner wurden die großen Vorlage- und Bilderwerke über Architektur, Plastik und Malerei angekauft, weiterhin Publikationen über die vervielfältigenden Künste, über Kunstgewerbe und Dekoration, die Veröffentlichungen altchristlicher und mittelalterlicher Bilderhandschriften und endlich die allgemeinen wissenschaftlichen Hilfsmittel historischen, theologischen und literarhistorischen Charakters, die Quellen zum speziellen Studium der Ikonographie, sowie der Symbolik und der Liturgik. Ein alphabetischer und Sachkatalog wurde angelegt.

Die Photographiensammlung wurde bedeutend erweitert, namentlich als dem Institut die Neuaufnahmen zugesprochen wurden, die seit dem Frühjahr 1917 anlässlich der Inventarisierung der belgischen Kunstdenkmäler unter der Oberleitung des Institutsdirektors gemacht worden waren, unter ihnen die Aufnahmen von Bilderhandschriften aus den belgischen Bibliotheken. Es handelt sich im ganzen um etwa 10 000 Neuaufnahmen, wozu etwa 4000 weitere ältere Blätter kommen. In gleicher Weise wurde die Sammlung der Lichtbilder vermehrt, und es wurde eine Reihe neuer Stücke für die Abguß- und Modell-Sammlung erworben. Ein von dem Institut angestellter Buchbinder besorgte die notwendigen Buchbinderarbeiten: Reparaturen und Einbände der laufenden Zeitschriften.

In den Inflationsjahren gelang es durch die Hilfe amerikanischer und schwedischer Freunde sowie der Vereinigung der Freunde des Instituts, die Bibliothek, wenn auch in einem gedämpfteren Tempo, so doch dem alten Plane folgend, weiter zu entwickeln. Die alten Freunde des Institutes mußten sich zu einem beträchtlichen Teil bei den vollständig geänderten Verhältnissen und den gesteigerten Lasten die Fortsetzung der früheren Beiträge versagen, es traten dafür neue Gönner ein. Die Sicherheit von einst ist aber geschwunden, und es bedarf immer erneuter Anstrengungen, die Gebefreudigkeit unserer Förderer lebendig zu erhalten. Seit sechs Jahren wird als Weihnachtsgabe und Neujahrsgruß für die Vereinigung von Freunden in kostbarer Ausstattung der kleinsten nummerierten Auflage je eine Veröffentlichung wichtiger dem Westen angehöriger Denkmäler mit einem Text des Institutsleiters hergestellt und verteilt.

Nach der Stabilisierung der Mark betrug der vom Staat bewilligte Etat jährlich 3600 Mark.

Im Jahre 1926 wurden dann dem Institut anlässlich des 60. Geburtstages des Institutsdirektors wesentliche Zuwendungen gemacht: Durch den Herrn Minister wurde ein besonderer Zuschuß von 4000 Mark gewährt und von den Mitgliedern der Vereinigung: Geheimrat Louis Hagen, Geheimrat Ottmar Strauß, Otto Wolff, Generaldirektor Dr. Silverberg, Generaldirektor Dr. Kruse, Fritz Henkel sen., Frau Anna Zanders und den Vereinigten Stahlwerken wurde der Betrag von insgesamt 47 000 Mark gestiftet. Als Schenkung der Stadt Köln kamen zu der Sammlung von Gipsabgüssen einige Hauptstücke hinzu, die Statuen der Maria und des Christus aus dem Chor des Kölner Domes und der Madonna vom Chor der Oberweseler Liebfrauenkirche. Eine große Sammlung von Werken der skandinavischen Kunstliteratur, die dem Institutsdirektor von nordischen Freunden übergeben war, wurde von ihm dem Institut überwiesen. Eine letzte große Erweiterung brachte der Herbst

1930. Der im September verstorbene Geheimrat Professor *Dr. Marc Rosenberg* in Karlsruhe vermachte dem Institutsdirektor einen wesentlichen Teil seiner Materialsammlungen zur Frühgeschichte des Kunstgewerbes, die dieser dem Institut übergab, dazu kamen weitere Überweisungen aus seiner Bibliothek. Im Jahre 1928 wurde dem Institut durch eine Bestimmung des Herrn Ministers ein besonderer Betrag zur Verfügung gestellt zur Beschaffung eines neuen Epidiaskopes an Stelle des bisherigen veralteten und nicht mehr ausreichenden Apparates.

Eine wesentliche Erweiterung für die Räumlichkeiten des Institutes brachte das Jahr 1929. Das über dem Institut sich hinziehende Dachgeschoß wurde ausgebaut und durch Einziehung von Wänden in mehrere kleine Räume eingeteilt, die zur Unterbringung der reichhaltigen und kostbaren Sammlung der großen Versteigerungskataloge sowie der Museumskataloge bestimmt wurden. Gleichzeitig dienen sie als ruhige Arbeitsräume für die Studierenden. Endlich wurde im Sommer 1930 der bis dahin dem Historischen Seminar als Bibliotheksraum dienende dreifenstrige Saal, der an den früheren Photographiensaal angrenzt und ursprünglich durch den Erlaß von 1911 dem Kunsthistorischen Institut zugesprochen worden war, dem Institut übergeben und für dessen Zwecke umgebaut. Durch Einziehung einer Wand wurde ein zweifenstriger Raum abgeteilt, der als Arbeitsraum für die Dozenten gedacht ist und gleichzeitig einen Teil der Photographiensammlung aufnehmen soll. Der übrige Teil wurde mit dem bisher zum Korridor gehörigen Raum neben dem Treppenaufgang verbunden und zu einer dreigeteilten großzügig angelegten Dunkelkammer ausgebaut, die geeignet ist, den Studierenden als Laboratorium bei den vom Institut veranstalteten photographischen Kursen zu dienen. Ein eigener Lehrgang für das Photographieren von Kunstwerken ist seit 1929 eingerichtet.

Die bisherige Dunkelkammer wurde zusammen mit dem bis heute zu Garderobezwecken benutzten kleinen Vorraum zu einem größeren Garderoberaum für die zahlreichen Besucher des Institutes vereinigt. Der bisherige Photographiensaal wurde in einen Bibliotheksraum umgewandelt und soll dazu dienen, die immer weiter angewachsenen ausländischen Abteilungen unterzubringen.

Die bei dem Amtsantritt des Institutsdirektors etwa aus 100 Nummern bestehende Bücherei weist jetzt einen Bestand von rund 27 500 Bänden auf, während der Lichtbilderbestand sich auf 36 000 Stück beläuft, die Photographiensammlung beträgt im ganzen etwa 100 000 Blatt.

Die seit der Begründung der Vereinigung der Freunde für den Ausbau des Institutes verwendeten Mittel betragen weit über 350 000 Mark, während der Wert der Bibliothek, die mit Ausnutzung aller Chancen des Büchermarktes, der Inflation, des Antiquariates und zuletzt der günstigen Kaufmöglichkeiten in Frankreich und Italien entwickelt ist, wohl das Doppelte ausmachen würde. Damit ist diese Institutsbibliothek weitaus in den vordersten Platz aller ähnlichen Institutsbibliotheken an den deutschen und österreichischen Universitäten gerückt. Sie wird nur, zumal in den großen und kostbaren Publikationen, durch die staatliche Kunstbibliothek in Berlin und die Bibliothek der staatlichen Museen übertroffen. An Systematik dürfte unsere Kunstbibliothek einzigartig in Deutschland dastehen.

ZUR RHEINISCHEN KUNSTGESCHICHTE

Da
sich
Alts
ausg
schw
dazu
Bog
Rin
deut
der
Neu
ehe
den
wie
wei
sene
dar
— v
Zeu
bes
die
Ha
hur
ten
unc
fen
Rin
ode
gef
for
De
Jal
Sei
ort
mo
den
ne
ge
sch

Das Antlitz einer alten Stadt — nur der alten Stadt — denn wollte man das Gesicht der heutigen Stadt erfassen, so müßten um den Halbmond, den das Bild der Altstadt nach dem Rhein zu darstellt, zwei, drei konzentrische Bogen, immer weiter ausgreifend, geschlagen werden, und zuletzt müßte eine bewegte, vielfach ausgeschweifte, schwingende Grenze verfolgt werden, die auch das rechte Rheinufer und dazu ein gutes Stück des beiderseitigen Hinterlandes einschließt. Schon der innere Bogen der nach 1881, nach der Niederlegung der alten Stadtbefestigung entstandenen Ringstraßen, die in der Abfolge ihrer Namen symbolisch von der Ubierzeit bis zur deutschen Einheit führen, birgt nicht nur eine Reihe stattlicher Bürgerbauten aus der Zeit des rasch wachsenden Reichtums der Stadt, sondern auch neben kirchlichen Neuschöpfungen monumentale öffentliche Gebäude: in das Rheinbild eintretend die ehemalige Handelshochschule, (die alte Universität), das Opernhaus, verschiedene Museumsbauten und Institute — und die beiden äußeren Bogen, der innere wie der äußere Grüngürtel, erst nach dem Weltkrieg gewachsen, Großtaten einer weitblickenden und vorbildlichen städtischen Politik, umfassen mit den angeschlossenen Vorstädten wieder eine Anzahl großartiger neuzeitlicher Monumentalbauten, darunter das gewaltige Werk der neuen Universität, greifen bis zu dem Stadion aus — wie jene um ein Menschenalter früher entstandenen Schöpfungen charakteristische Zeugnisse für die Baugesinnung der Zeit ihrer Entstehung, mit den Namen der besten Architekten verbunden. Und dazu kommen die älteren und neueren Brücken, die sich immer mehr ausweitenden Bahnhofs- und Geleisanlagen, die gewaltigen Hafengestaltungen, in denen der alte Hansageist eine wunderbare Wiederauferstehung gefunden hat, Lagerhäuser, mächtige Industriebauten aller Art; von dem rechten Rheinufer antworten die neugeschaffenen Ausstellungs- und Museumsbauten und aus dem Hintergrunde wieder ausgedehnte Werke, in denen das moderne schaffende Leben seinen Ausdruck findet — aber diese Bauten und Anlagen der äußeren Ringe könnten ebensogut in einer der anderen Großstädte des deutschen Westens oder Nordens liegen. Noch hat sich das Antlitz dieses größeren Köln nicht einheitlich geformt — vielleicht, daß die im Werden begriffene, noch manche Umwandlungen fordernde Planung des neuen Köln diese einzelnen Elemente zusammenwachsen läßt. Dem im Flugzeug über der Stadt Schwebenden offenbart sich erst der in wenigen Jahrzehnten ins Riesenhafte gewachsene Umfang des Stadtkörpers, der nach allen Seiten seine Arme ausstreckt, einen ganzen Kranz von Nachbarstädten und Vororten sich einverleibt hat — das gigantische Bild einer im Sturmschritt verlaufenden modernen Großstadtentwicklung, von dem Band des Rheinstroms zerschnitten: um den ehrfürchtig gehüteten Kern der Altstadt die Denkmäler und Marksteine des neuzeitlichen Schaffens, in denen der Genius des heutigen Köln, seines stolzen Bürgertums und seiner kühnen Stadtverwaltung spricht, die den beispiellosen Aufschwung dieser Metropole des Westens in ihren Jahresringen aufweisen.

Ein eigentliches Gesicht zeigt jetzt nur das geschlossene Stadtbild des alten Köln, das von dem Bayenturm im Süden und dem Chor von St. Kunibert im Norden eingerahmt wird. Wenn auch der Stadtkern nicht mehr, wie ihn alle Ansichten bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts zeigen, von der hohen Mauer umschlossen wird, über die sich die Fülle der Türme und eng gedrängt die lustigen kleinen, steilen Häusergiebel erhoben, wenn auch die Front durch neue, wohlproportionierte monumentale, freilich auch durch weniger glücklich sich einfügende Bauten vielfach unterbrochen ist, weist sie doch heute noch den alten, feierlichen Rhythmus auf, beherrscht von den mächtigen Akzenten der aufsteigenden Turmgruppen. Aber das Antlitz einer Stadt läßt sich nicht nur mit dem Auge erfassen, das den gestreckten Bogen als Fläche aufnimmt oder die einzelnen Teile nach der Tiefe hin abtastet, wie Adolf Hildebrand es genannt hat, sondern man muß seinen Atem spüren, die Wärme, die von ihm ausgeht, fühlen, den Mund reden lassen. Und keine Großstadt hat so viel zu erzählen wie das heilige Köln, darf sich einer so weit zurückführenden Geschichte rühmen, in der die Stadt durch Jahrhunderte die Führerin nicht nur im deutschen Westen, sondern die Königin aller deutschen Städte war, ja über die Großstädte des nördlichen Europas gestellt ward. Aus der Stauferzeit ist uns der Lobspruch in der Chronik des Otto von Freising erhalten: „Alle Städte Galliens und Germaniens übertrifft Köln durch seine Reichtümer wie seine Bauwerke, durch Größe und Glanz.“ Und aus dem Ende des Mittelalters kommt die Stimme zu uns: „Freue dich und frohlocke, du glückselige Stadt, du heiliges Köln, dem weder Paris noch Brügge noch London noch sonst irgendeine Stadt unter der Sonne gleich ist!“

C C A A

Colonia Claudia Augusta Agrippinensis.

Diese Inschrift stand über dem Mittelbogen des römischen Nordtores von Köln und ist heute noch mit dem mittleren Quader der Bogeneinfassung erhalten. Sie kündigt von der im Jahre 50 nach unserer Zeitrechnung erfolgten Erhebung der Ubiersiedlung zur römischen Koloniestadt durch die jüngere Agrippina, die Tochter des Germanicus, die Gemahlin des Kaisers Claudius, die hier um das Jahr 16 geboren war und ihrer Vaterstadt durch die Ansiedlung von Veteranen, durch die Verleihung des italischen Stadtrechtes eine neue Würde gab. Der Namen der Gründerin ist der Stadt bis in die letzten Jahrhunderte geblieben — und, den meisten wohl unbewußt, trägt sie bis auf den heutigen Tag die Bezeichnung als römische Kolonie. Mit bewußtem Stolz hat sich in der Vergangenheit die Stadt zu ihrem römischen Ursprung bekannt. Noch 1531 hat Anton Woensam seinen berühmten Holzschnitt der Stadt Köln mit der Aufschrift geschmückt: O felix Agrippina nobilis Romanorum Colonia. Aber die Entstehung der Stadt selbst führt fast um ein Jahrhundert zurück. Um das Jahr 38 vor dem Beginn unserer Zeitrechnung hatte Marcus Vipsanius Agrippa hier auf einem nur wenig über die Niederungen sich erhebenden Plateau am Rhein den Stamm der Ubier vom rechten Rheinufer angesiedelt, und als oppidum Ubiorum — wohl das Heiligtum des ganzen Ubierstammes, die ara Ubiorum, bergend — tritt Köln in die Geschichte, zieht es in das erste Jahrhundert ein, die aufblühende germanische

Stad
mäc
Fug
Gürz
röm
hatt
von
der
Mitt
mäc
Wal
Von
ist e
Glü
zeln
wen
find
bau
Zwe
Em
Kon
der
lich
ital
er z
den
von
dek
auf
lebe
Der
tisc
das
brü
bis
ein
185
—
Vor
ring
erh
den
Ka

Köln, Stadt nach der Umwandlung in die römische Kolonie auch rasch romanisiert. Die mächtige Marmorbüste des Agrippa als des Stadtgründers steht darum auch mit Fug und Recht am Eingang dieser Bilderreihe, wie seine Gestalt an der Front des Gürzenich angebracht ist. Wenn jenes in der Nähe der Domwestfront gelegene römische Nordtor, das vom Mittelalter an den Zugang zu der Domimmunität gebildet hatte, uns noch erhalten wäre, so hätte Köln einen gewaltigen monumentalen Bau von der Bedeutung und Wirkung der Trierer porta nigra, aber mehr der Gestaltung der Stadttore der italischen und gallischen Städte entsprechend, aufzuweisen, einen Mittelbogen mit zwei kleineren Seitenöffnungen, darüber eine Arkadenstellung, zwei mächtige Türme zur Seite. Nur die eine der Nebenöffnungen ist in den Anlagen des Wallraf-Richartz-Museums wieder aufgestellt worden.

Von den 18 Türmen, die das unregelmäßige Viereck des römischen Köln schmückten, ist einer an der Nordwestecke des Mauerzuges noch fast in der alten Höhe und zum Glück unzerputzt erhalten, den Namen des Römerturmes an sich tragend, in einzelnen Zonen mit reichen geometrischen Mustern in einer Mosaiktechnik mit Verwendung farbiger Steine geschmückt. Eine verwandte Dekoration, lange fortlebend, findet sich nun auch an den halbrunden Nischen, die den ovalen Kern des Zentralbaus von St. Gereon umgeben; es kann nach den letzten Untersuchungen kein Zweifel sein, daß der Urbau mit den heute noch erhaltenen acht Nischen und einer Emporenanlage darüber der spätrömischen Kunst angehört, wahrscheinlich der Konstantinischen Zeit — und gern folgen wir der alten Tradition, die als die Gründerin die Mutter des großen Kaisers, die hl. Helena, nennt. Es war wohl ein christliches Martyrion, in dessen Grundriß und Aufbau eine östliche, aber auch eine italische Bautradition weiterlebt, als ein kaiserlicher Prunkbau errichtet — und wenn er zwei Jahrhunderte später uns mit dem Namen „ad aureos sanctos“, zu den goldenen Heiligen, begegnet, wenn der Reichtum an Marmor und musivischem Schmuck von dem die Kirche vergoldet glänzt, gerühmt wird, darf man auch diese Mosaikdekoration des Inneren, die sich bis in das 2. Jahrtausend erhalten hat, wohl noch auf die letzte römische Zeit zurückführen, in der diese Technik am Rhein noch lebendig war.

Der Römerstadt gegenüber war auf der rechten Rheinseite ein regelmäßiges quadratisches, stark mit Toren und Türmen gesichertes Kastell angelegt, das sich bis in das 13. Jahrhundert erhalten hatte. Es diente als der Brückenkopf für die Rheinbrücke, die als das Werk des Kaisers Konstantin noch lange nach ihrer Zerstörung bis in die Zeit der Renaissance einen sagenhaften Ruf genoß, auf massiven Pfeilern eine Bockbrücke in riesiger Holzkonstruktion mit Steinen beschwert: erst das Jahr 1855 hat diese römische Überlieferung mit der ersten modernen festen Rheinbrücke — damals als Gitterbrücke — wieder aufzunehmen vermocht.

Von der Fülle der Großbauten, die sich in der linksseitigen Front, von dem Mauerring umschirmt, nach dem Rhein zu vorschoben auf den beiden leichten Bodenerhebungen an den Ecken nach Norden und Süden, in zwei größeren Gruppen um den heutigen Dom und auf dem Malzbüchel, um die spätere Kirche St. Maria im Kapitol, haben alte und neue Ausgrabungen und Untersuchungen uns Kenntnis ge-

bracht, und die römische Abteilung des Wallraf-Richartz-Museums hat in den letzten Jahrzehnten durch systematische Forschung unter Führung von Fritz Fremersdorf innerhalb und außerhalb der Mauern eine Fülle neuer Entdeckungen gebracht, die auch das lange Nachleben der Römerwerke wie der römischen Bautradition bezeugen.

Eigene Bildhauerwerkstätten haben die Monumentalbauten geschmückt und auch den Typus der Militär- und Beamtengrabsteine zu einer großartigen Wirkung gesteigert — das Wallraf-Richartz-Museum birgt ganze Folgen dieser monumentalen Kunstwerke, die nun auch ein ganzes Stück der älteren Kölner Geschichte illustrieren. Jene Neigung zum Schmücken und Verzieren beherrscht die gesamte Kunstübung in dieser wachsenden römisch-germanischen Großstadt und vererbt sich auf die fränkische Zeit. Und lebt nicht in der Kunst dieser reichgeschmückten Gläser, der Tonschalen mit ihren vielfigurigen aufgelösten Kompositionen schon der Geist, der noch die staufische Goldschmiedekunst trägt, jene Neigung zur rhythmischen Verzierlichkeit, zur Vielteiligkeit und vor allem zur Überfülle der Dekorationen? Zuletzt darf man auch an die Frage erinnern, die der letzte große Panegyriker Kölns, der zu früh verstorbene Fritz Witte, gestellt hat: Warum nicht auch in etwa das Element der kindlichen Heiterkeit des Völckchens am Rhein Erbschaft sein soll aus der Mischung von italienischer Sonne und Nebelschleiern vom unteren Rhein?

Das fränkische Köln, das seit dem Ende des 4. Jahrhunderts an die Stelle des römischen Köln tritt, übernimmt das Erbe der Römerstadt, wie sich die Franken in dem Schutz des nach allen Einbrüchen immer wieder hergestellten römischen Mauerringes und in den noch aufstehenden Römerbauten im Inneren ansiedelten. Als Hauptstadt der ripuarischen Franken und lange Zeit Residenz ihrer Könige, Schauplatz auch der blutigen Kämpfe unter den fränkischen Herrschern, tritt Köln in die Geschichte des großen fränkischen Reiches ein. Auf der Erhebung der Nordostecke an der Stelle des späteren Domes, die vielleicht das römische Forum Julii trug, entstand der Bezirk der merowingischen Königspfalz, an der Südostecke später der Palast ihrer Hausmeier. Als vor allen anderen hervorgehobenes kirchliches Denkmal erscheint in dieser Zeit das Dekagon von St. Gereon, vielleicht — wie ungefähr zur selben Zeit der quadratische Bau des ältesten Trierer Domes — über dem römischen Kern damals wiederhergestellt und in seiner Ausschmückung ergänzt. Die Baugeschichte dieses Wunderbaus zieht sich nun durch das ganze Mittelalter hindurch und begleitet jeden entscheidenden Schritt in der Kölner Architekturentwicklung. Aber dieser von Gregor von Tours gerühmte Bau lag weit jenseits der römischen Mauerlinie, inmitten eines der ältesten christlichen Friedhöfe, wie ebenso die weiter östlich gelegene älteste Kirche von St. Ursula und endlich auf der Südseite der Stadt St. Severin. Innerhalb des Mauerrings aber erhob sich als eine der ältesten, ehrwürdigsten Kirchen, ungefähr im Mittelpunkt der alten Römerstadt, St. Cäcilia, wohl die älteste Bischofskirche; auf der Bodenerhebung an der Südostecke entstand im Anschluß an den Palast der Hausmeier die Vorgängerin der Kirche St. Maria, die erst später mit dem Zusatz „im Kapitol“ versehen ward, deren Gründung auf die hl. Plektrudis zurückgeht, die Witwe des großen merowingischen Hausmeiers

Pipin des Mittleren, dem schon der Name Herzog und Fürst der Franken gegeben wird.

Als Urenkel jenes Pipin des Mittleren tritt gegen das Ende des 8. Jahrhunderts in die Geschichte des mittleren Europas Karl der Große ein, unter dessen Regierung das Rheinland, das des Kaisers Hauptresidenzen, vor allem Aachen, umfaßte, nun deutlich seine schicksalsmäßige Mission als das Kernland der ganzen deutschen künstlerischen Kultur, als die Brücke zu dem Süden jenseits der Alpen hin erkennen läßt. In Köln setzt Karl den ihm persönlich nahestehenden Bischof Hildebold als Erzbischof ein und begründet damit die Suprematie des Kölner Erzbistums über den ganzen Niederrhein und darüber hinaus. Auf dem Gebiet der alten Königspfalz an der Nordostecke der Stadt wächst, von Hildebold begonnen, die neue Kathedrale, die Vorgängerin des heutigen Domes, in langsamer Bauausführung empor. Die Stadt sucht aber ihre Erweiterung vor allem am Fuße des Domhügels nach dem Rhein zu. In dem nun aufgeschütteten ehemaligen Überschwemmungsgebiet am Sockel der Ostmauer der römisch-fränkischen Stadt entsteht eine fränkische Niederlassung, zunächst den die ganze Länge von über 500 m einnehmenden alten Markt einschließend, der erst später durch die Einschiebung eines Häuserblocks in den Altmarkt und den Heumarkt getrennt ward. In einer dichten Bebauung mit engen, langgestreckten Gassen, die noch im heutigen Stadtplan wie in der Rheinfront erkennbar ist, wird dieser schmale Uferstreifen an das ihn überragende römische Stadtbild als das eigentliche Marktviertel, zugleich in unmittelbarer Verbindung mit dem Strome, angeschlossen. Erst um die Wende des ersten Jahrtausends wird eine bis zum Rhein reichende südliche Vorstadt, das alte Airstbach, an den römischen Kern angefügt. Im Norden greift ebenso die Vorstadt Niederich bis zum Rhein aus, die schon die Kirche St. Ursula mit einschließt, bis über die Stelle der St.-Kuniberts-Kirche hinaus — diese beiden Vorstädte werden erst um 1100 zusammen mit einer dritten schmalen Ausbuchtung nach Westen, die den Bezirk der bislang außerhalb des ältesten Mauer-rings liegenden Kirche St. Aposteln einbezieht, durch Wall und Graben geschützt und mit dem alten Stadtkern verbunden.

Mit dem 10. Jahrhundert beginnt für die Stadt Köln die erste Hälfte ihrer eigentlich großen Zeit, ihrer romanischen Epoche, in der sie für die ottonische, die salische, die staufische Periode in einer lückenlosen Abfolge in der Sprache aller Künste, in der Fülle großartiger Schöpfungen auf engem Raum nicht nur ohne Nebenbuhlerinnen als die Königin im deutschen Städtereigen, sondern auch als Führerin im ganzen Abendlande sichtbar wird. An keinem Punkte des deutschen Westens ist so deutlich ausgesprochen und abzulesen, daß, was die bildende Kunst vielsprachig zu geben hat, ein Abbild und ein Spiegel der Geschichte der eigenen Phantasie ist, der besonderen Art der Rheinländer, künstlerisch erregt zu sehen und zu empfinden. Es ist die Architektur, die hier unbestritten die Führung hat — und weil alle große Baukunst in den heroischen Zeiten der Geschichte zunächst Tempelkunst war und sich das Schaffen von Kultbauten als höchste Aufgabe stellte, erscheint diese Geschichte der rheinischen Phantasie auch am deutlichsten in den kirchlichen Schöpfungen der Zeit abgebildet, in denen zugleich das Ideal der gewissermaßen absoluten

Architektur verkörpert wird. Von der gelagerten Mächtigkeit der ottonischen Kunst entwickelt sich die kölnische romanische Kunst früh zu einem aufgelösten vierteiligen Reichtum, der das Wort von dem „malerischen romanischen Stil“ wahrmacht, das für diese Kunst zuerst der dem Rheinland so eng verbundene Karl Schnaase geprägt hat, dem bewußten Komponieren auf die Außenwirkung hin, die den Platz im Gesicht der Stadt sich vor Augen stellt. Und diese Neigung zu einer feingliederten, oft schon fast zur Zierlichkeit hinneigenden Leichtigkeit der staufischen Kölner Kunst steht in deutlichem Gegensatz zu der üppigen und saftigen Wucht der mittelhheinischen, der lastenden Schwere der westfälischen Architektur und scheidet sich auch von dem Charakter der weiteren niederrheinischen Baukunst.

Von der Mitte des 10. Jahrhunderts an ist die Geschichte der Stadt für vier Jahrhunderte die Geschichte ihrer großen Erzbischöfe, die jetzt auch als die weltlichen Herrscher erscheinen, nachdem die Stadt aus dem Grafschaftsverbände ausgeschieden ist. Eine jede Stufe aufwärts in der Geschichte der Stadt hat uns auch ein großes kirchliches Denkmal als Zeugnis des Machtwillens der neuen geistlichen Stadtherren hinterlassen. Diese lange Reihe gewaltiger Persönlichkeiten beginnt mit der stolzen Erscheinung Brunos I., des Bruders des Kaisers Otto I., unter dem der entscheidende Schritt Kölns nicht nur zur politischen Geltung, sondern zur Eroberung auch der wirtschaftlichen Vormachtstellung getan wird. „Es steht fest, daß kein Ort jemals durch solchen Glanz, durch solchen Ruhm der in ihm versammelten Menschen jeglichen Geschlechts, Alters und Ranges verherrlicht wurde wie Köln“ — schreibt der Biograph Brunos aus Anlaß der großen Reichsversammlung, die im Jahre 965 in Köln abgehalten ward. Das Denkmal dieses großen Kirchenfürsten ist vor allem die außerhalb des alten Mauerrings gelegene Stiftskirche St. Pantaleon, ursprünglich nur als einschiffiges mächtiges Langhaus angelegt, mit einem gewaltigen, in einem tiefen Torbogen sich öffnenden, von zwei Türmen flankierten Westwerk versehen. In der feierlich in der ganzen Höhe des Mittelschiffes mit zweigeschossigen Seitenbauten sich aufbauenden Halle glauben wir das Nachleben römischen Raumpfindens zu spüren, in den Flachdekorationen und dem Farbenwechsel der Arkadenbögen erkennen wir allerlei archaische Elemente. An dem Außenkörper, dem von zwei Treppentürmen flankierten gedrungenen Westturm und der Front der Vorhalle haben die späteren Generationen weitergeformt. Ein Werk Brunos ist auch der älteste Bau der heute vor uns stehenden Kirche St. Maria im Kapitol: das Langhaus, an das sich wieder ein von zwei Rundtürmen flankierter Westbau anschließt, in dem für die Nonnenempore das Motiv der Säulenstellung aus dem Kaisermünster in Aachen verwendet wird.

Im Anfang des 11. Jahrhunderts entsteht noch einmal auf der rechten Rheinseite ein Bau, in dessen Grundriß die römische Bauüberlieferung weiterlebt. Wie St. Gereon erhebt sich St. Heribert, die Gründung des Erzbischofs Heribert, über einem römischen Fundament, das ein gestrecktes Polygon zeigt — die ehrwürdige Kirche der Benediktinerabtei, mehrfach umgebaut, hat diesen Grundriß bis heute bewahrt. Als bedeutsames historisches Denkmal und als wichtiger Akzent in dem rechtsrheinischen Stadtgesicht verlangt sie dauernde Erhaltung. Der Nachfolger Heriberts,

der Erzbischof Pilgrim, darf den ältesten Bau von St. Aposteln weihen, in dem für den ganzen Niederrhein das Vorbild der großräumigen Pfeilerbasilika aufgestellt wird.

In der Mitte des 11. Jahrhunderts, als sichtbarer Träger und Exponent der salischen Architektur in Köln, ragt die mächtige Gestalt des Erzbischofs Anno auf, der, von einem hinreißenden Baufanatismus erfüllt, auch in Köln ganz neue Baugedanken geprägt hat. Als mit seinem Namen vor allem verbunden steht die Stiftskirche St. Georg vor uns, die einzige Säulenbasilika am deutschen Niederrhein, heute nach der glücklichen Wiederherstellung in der feierlich-strengen Wirkung des Innenraums wiedererstanden. Erst mehr als ein Jahrhundert später ist der gewaltige Block des unvollendet gebliebenen Westbaus ihr vorgesetzt worden. Der große Kirchenerbauer, auch in der Reichsgeschichte als Reichsverweser und Vormund des jungen Heinrich IV. ein mächtiger Herr, ist heiliggesprochen; von ihm ab führt mit vollem Recht die kirchenreiche Stadt den Namen des heiligen Köln.

Köln eine der vornehmsten Städte ist,
Dies Ansehen sie durch Anno genießt,

dichtet in wohlgemeinten Versen der geistliche Poet des Annoliedes.

Und unter Anno wird auch der Ostbau von Maria im Kapitol vollendet, in dem wohl neben römischen Baugedanken aus dem Rheinland auch südöstliche Erinnerungen an die Grabeskirche in Bethlehem nachleben, mit den drei gleichmäßig sich ausweitenden Konchen, von säulengetragenen Umgängen umgeben, einen baukünstlerischen Traum in der Verbindung des Zentralgedankens mit dem Langhaus verkörpernd, der vier Jahrhunderte später Bramantes und Leonardos Phantasie beschäftigt. Dazu wird hier vorbildlich für Köln die Anlage der vielschiffigen, von schweren Säulen gestützten Krypta in einer monumentalen Form durchgeführt.

Die Erfüllung all dieser Anregungen und das Aufblühen dieser Keime bringt erst das staufische Zeitalter. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wächst im Anschluß an den von Anno an das römisch-fränkische Polygon von St. Gereon angefügten Langchor der Ostbau von St. Gereon empor, bewußt den vorgelagerten Platz beherrschend, zwischen den wuchtig aufsteigenden Türmen die vorquellende Apsis nun zum erstenmal mit dem neuen Motiv der rheinischen Zwerggalerie geschmückt. Am Schluß des Jahrhunderts wird endlich dies Motiv mit dem wiederaufgenommenen Baugedanken der Dreikonchenanlage von Maria im Kapitol verschmolzen. Auf der ehemaligen Insel im Überschwemmungsgebiet am Rheinufer, auf der unter Bruno die Benediktinerabtei Groß-Sankt-Martin entstanden war, steigt jetzt im Anschluß an das ältere Langhaus die Ostgruppe mit den auskragenden drei Apsiden empor, ursprünglich berechnet auf einen kuppelartigen Abschluß, als mitten im Bau die geistlichen Bauherren von dem fast gottversuchenden Ehrgeiz erfaßt wurden, auf dem gar nicht darauf berechneten Unterbau einen ganz dünnschaligen, leichten, von vier schlanken Ecktürmchen eingefassten hohen, sich immer mehr streckenden Vierungsturm zu errichten, der das ganze Stadtbild übersteigen sollte und bis zum heutigen Tag auch neben dem Dom in der vordersten Front der Silhouette der Stadt

ihren Auftakt gibt. Um die Wende des Jahrhunderts wird dann an den Langhausbau von St. Aposteln, heute den vorgelagerten Neumarkt in sieghafter Schönheit dominierend, die Ostgruppe von St. Aposteln angefügt, in der der Gedanke der ausschwingenden drei Konchen mit dem feinsten Gefühl für die Kunst der Verhältnisse, für Rhythmus und Maßstab bis ins kleinste aufgenommen und zu einer idealen Lösung gebracht ist, in dem sorgsam vorbereiteten Abschluß der Gruppe durch eine Kuppel. Monumentalität ist hier mit leichter Zierlichkeit eine vollkommene Lösung eingegangen. In der Wirkung des Inneren wird ebenso die Aufteilung der schweren Wandflächen und ihre Auflösung gewissermaßen durch eine Spaltung und die Einfügung einer inneren freien Schale gesucht.

Am Ende des ersten Viertels des 13. Jahrhunderts steigt endlich der Zentralbau von St. Gereon empor, der über dem römisch-fränkischen Zehneck nach oben getrieben und mit einer genialen Gewölbekunst, die die bedeutendste Lösung des Kuppelbaus zwischen der Hagia Sophia in Konstantinopel und Brunellescos Domkuppel in Florenz bringt, in glücklichster Mischung beherrschten hochromanischen Formenreichtums und zaghafter frühgotischer Elemente — die höchste Leistung der staufischen Architektur am ganzen Niederrhein und das vollendetste und freieste Kunstwerk nicht nur des ganzen Jahrhunderts, sondern des ganzen Mittelalters in Köln. Gleichzeitig wird, noch einmal im Äußeren auf die schweren Formen der älteren staufischen Tradition zurückgreifend, der Ostbau von St. Kunibert vollendet, mit dem jetzt das Schaubild der Stadt nach Norden noch innerhalb der mittleren Stadterweiterung seinen charakteristischen Abschluß findet. In Gottfried Hagens Reimchronik aus dem 13. Jahrhundert findet sich der Spruch: „Dat weiss men over al die christenheit, dat Got zo Koelne zeichen deit.“

In derselben Zeit entsteht nun auch, unter dem großen Erzbischof Philipp von Heinsberg begonnen, erst gegen seinen Willen, dann mit seiner starken Förderung, der Bau des von der Stadt unternommenen großen neuen Befestigungsringes, der volle sieben Jahrhunderte, von 1180—1880, die Stadt umschlossen, geschirmt, aber auch eingeengt hat, aus der ganzen Geschichte der abendländischen Befestigungskunst das großartigste einheitliche Denkmal seit den Zeiten der spätrömischen und byzantinischen Stadtummauerungen. Und zum letztenmal klingt hier die römische Bautradition der Colonia Agrippinensis nach. Ist es doch das noch aufrecht stehende römische Kastell von Deutz mit seinen von mächtigen Rundtürmen flankierten Toren und den dazwischen liegenden Mauertürmen, das das Vorbild abgab. Allzu rasch hat im Jahre 1880 bei der Entfestigung Kölns der Fanatismus der so lange zusammengepreßten und sich nun Luft machenden Stadt sich gegen die Zeugen der alten Einengung gewandt: von den neun Torburgen der Landseite sind nur drei stehengeblieben, Hahnentor und Eigelsteintor, die das römische Modell weiterbildeten und nun für die übrigen rheinischen Städte das Vorbild schafften, und das Severinstor, das den anderen Typus mit Überhöhung des mittleren Turmmassivs verkörpert — nichts von den zwölf Toren nach dem Rhein, dürftige Reste von den fünfzig Halbtürmen, die zwischen die Torburgen auf der Landseite eingefügt waren. Von den beiden mächtigen Bollwerken, mit denen der riesige Halbmond am Rhein ab-

schloß, ist wenigstens der einsame Bayenturm an der Südecke noch erhalten geblieben, auch heute noch den Eingang in das alte Köln bedeutend.

Wenn in der ganzen Entwicklung der kölnischen und der rheinischen Architektur der romanischen Zeit im Unterbewußtsein die römische Bautradition fortlebt, wenn römisches Raumempfinden wie römisches Formengut immer erneut in vielfältigen Übersetzungen und Variationen sichtbar wird und wenn am Schluß dieser Epoche, in der Höhe der Stauferzeit, bewußt das aus antikem Geist wiedergeborene Streben nach Ordnung und durchsichtiger Klarheit aufleuchtet, so ist in der Sprache der Plastik das gleiche zu beobachten. Die noch nicht ganz erstorbene römische Handwerksüberlieferung und eine Fülle noch erhaltener antiker Einzeldenkmäler wirken zusammen mit dem eigenen Suchen nach geformter Ausdruckskraft, um den dem rheinischen Geist entsprechenden plastischen Stil entstehen zu lassen. Noch antiken Geist, in einem Wiederauferstehen aus dem Empfinden der ottonischen Welt, atmet das riesige hölzerne Gerokreuz aus dem alten Kölner Dom, das auf den Erzbischof Gero in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts zurückgeführt wird, erschütternd in der naturalistischen Menschlichkeit seiner Bildung. Die dem Bronzestil nachgebildete hölzerne Doppeltür von St. Maria im Kapitol, heute auch in der auf glücklichste wiedererweckten farbigen Fassung zu uns sprechend, in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstanden, ist ganz das Werk einer schon gefestigten kölnischen plastischen Tradition, in der eine vereinfachte antikisierende Form von einem gewaltsamen und leidenschaftlichen Expressionismus wie in den ottonischen Buchmalereien erfüllt wird. Noch einmal äußert sich ein Jahrhundert später diese nach stärkstem Ausdruck suchende Charakterkunst in dem mächtigen hölzernen Triumphkreuz aus St. Georg im Schnütgen-Museum. Nicht in monumentaler Steindekoration wie in den benachbarten westlichen Ländern, sondern in der Edelmetallkunst, hier auch an alte germanische Tradition anknüpfend, findet das plastische Empfinden dieser großen Jahrhunderte die Welt, in der es sich am besten auszusprechen vermag. Wenn von den in Köln geschaffenen großen Reliquiaren und den mächtigen Goldschmiedeschreinen, die die Gebeine eines ganzen Heiligen aufzunehmen bestimmt waren, auch viele außerhalb der Stadt und heute außerhalb des Rheinlands gesucht werden müssen, so haben sich in Köln neben den Schreinen von St. Pantaleon und St. Ursula vor allem zwei Wunderwerke dieser Prachttumben erhalten, aus der Mitte des 12. Jahrhunderts der Schrein des hl. Heribert in Deutz, in dem die Treibkunst mit der farbenfreudigen Grubenschmelzkunst einen Bund eingeht, und endlich, am Ende des Jahrhunderts entstanden, aber das Werk eines ganzen Menschenalters, der Schrein der Heiligen Drei Könige in Köln, der einzige, der in der Gestalt einer dreischiffigen Basilika aufgeführt ist, das großartigste und das prachtvollste Denkmal der deutschen Goldschmiedekunst des Mittelalters, mit den Cimelien einer ganzen Schatzkammer geschmückt, das eigentliche Hauptheiligtum der Stadt, wie denn auch die drei Kronen der drei Könige in das Wappen Kölns übergegangen sind, zusammen mit den elf Hermelflocken, die die elftausend Jungfrauen der Ursulalegende andeuten sollen. Ganz bescheiden erscheint auf der frühen, aus purem Gold hergestellten Frontseite König Otto IV. als Stifter hinter den Drei

Heiligen Königen — keine größere Ehre für einen deutschen König, als den drei Magiern angereicht zu werden. In den getriebenen Propheten und Aposteln, Werken des in Köln heimisch gewordenen Nikolaus von Verdun und anderer kölnischer Meister, spricht das höchste künstlerische Ausdrucksvermögen der Zeit überhaupt zu uns, in Wiederbesinnung aus dem spätantiken Geist, wie er noch in der byzantinischen Kunst wie in der frühestgotischen Plastik lebendig war, zugleich aber in Vorwegnahme des monumentalen Fühlens von Donatello.

Nur ein halbes Jahrhundert bleibt in dem Stadtbild von Köln der Ostbau von Groß-St.-Martin der eigentliche Mittelpunkt, zugleich das höchst aufragende Monument und in der Fuge dieser Musik der Türme der Dux — da tritt neben ihn, ihn bald gewaltig überbauend und übersteigend, der neue Dom. Zeitenwende in der Mitte des 13. Jahrhunderts. Mit dem Zusammenbruch der Hohenstaufenherrlichkeit auch die endgültige Absage an die alte staufische Kunst der Spätromanik. Im Jahre 1247 ist die Stiftskirche St. Kunibert vollendet worden — und 1248 erfolgt die feierliche Grundsteinlegung zum neuen Dom. Zwischen beiden Bauten klafft ein tiefer Einschnitt und Abgrund. So radikal und auf der ganzen Front erfolgt das Bekenntnis zu dem neuen unduldsamen künstlerischen Gesetz, daß nach dem Jahre 1247 in Köln kein Bau mehr in den Formen des über so viele Ausdrucksmittel verfügenden, sich bis an seine letzte Möglichkeit auslebenden spätestromanischen Stiles errichtet worden ist. Es ist die Kunst der Gotik, die jetzt einbricht, die schon eine Entwicklung von fast einem Jahrhundert auf französischem Boden hinter sich hat und lang genug an der Grenze angeklopft hat. Der Meister, der den Chor beginnt und den Plan zu dem ganzen Riesenbau entwirft, der Meister Gerhard, ist durch die nordfranzösische Schule gegangen und bringt die reife Kenntnis der Konstruktion und des Formenschatzes der Gotik mit. In ganz neuem gigantischem Maßstab, der den Rhythmus der Bautenwelt der vorangegangenen Jahrhunderte schrill zerreißt und durchbricht, wächst als das Werk dreier Generationen der Chor empor, die Fülle des vertikalen tragenden und stützenden Stabwerkes nach außen drängend, im Inneren zum ersten Male in Köln den Zauber des scheinbar ungehemmten Höhendranges offenbarend in dem versteinerten Walddom von aufstrebenden Stämmen und sich verflechtenden Zweigen nach dem Bild, das von Georg Forster und Chateaubriand an so oft sich dem Betrachter wieder aufgedrängt hat. Als im Jahre 1322 die Weihe des Chores stattfand, bildete in der Rheinansicht der Stadt den vermittelnden Auftakt zu den aufgelösten Massen des Chores noch die romanische Stiftskirche St. Maria ad gradus, deren Ostteil am Ende des 14. Jahrhunderts in hochgotischen Formen eine Erneuerung fand, die Kirchen St. Lupus und St. Johannes Evangelist flankierten den Bau, und eine ganze Reihe von bischöflichen und stiftischen Gebäuden schloß ihn ein, so daß die Masse des Chores erst mählich aus diesen herauszuwachsen schien, durch die an ihn gedrängte Welt der kleinen Trabanten aber erst recht den Maßstab des Ungeheuerlichen erhielt. Langsam ist dann an dem Bau weitergearbeitet worden, das Querschiff und das fünfschiffige Langhaus steigen empor, um die Mitte des 14. Jahrhunderts wird, das Werk ganz neuer Meister, der Westbau begonnen, der sich nun wie ein selbständiger Block, nach allen Seiten abgestützt, in den Langhausbau hin-

einschiebt — aber das ganze, die Kräfte der Stadt wie des Kapitels übersteigende Werk blieb als Torso liegen, nur der Südturm wurde zur Hälfte vollendet, und um die Mitte des 15. Jahrhunderts wurde auf ihm der riesige, erst 1868 verschwundene hölzerne Kran aufgesetzt, der nun auf allen Stadtansichten, auf den frühen Bildern der kölnischen und der flandrischen Meister, auf den ältesten Holzschnitten und Stichen als charakteristische Silhouette erscheint; auch auf den beiden Ansichten Kölns auf dem St.-Ursula-Schrein Memlings in Brügge taucht er auf.

Im Antlitz der Stadt Köln ist um diese Zeit schon eine weitere Bereicherung in den Formen der ausgebildeten Gotik eingetreten. Im Anschluß an den Rathausbau, der an der Grenze des alten römischen Köln nach dem Heumarkt hin errichtet war, der in dem nach englischer Art mit einem Holzgewölbe versehenen Hansasaal sich in breiter Front nach der Innenstadt zu einen repräsentativen Kern gestaltet hatte, war, dem Gebrauch der flandrischen Beffrois folgend, um 1410 ein kraftvoll massiger Stadtturm als Symbol der Volksherrschaft über die niedergeworfenen Patriziergeschlechter aufgerichtet — der Rathhausturm schiebt sich in der Rheinansicht dicht hinter den Turm von Groß-St.-Martin. Gleichzeitig ist am Südende der Stadt der hohe Westturm von St. Severin mit seinem mächtigen schlanken Frontfenster aufgewachsen, mit dem der niederrheinische Turmtypus auch in Köln heimisch wird. In den Stadtansichten schießt er nun unvermittelt hinter dem Bayenturm empor.

Es sind nur wenige Werke, die die Gotik uns sonst an kirchlichen Bauten in Köln hinterlassen hat. Eine Schöpfung ganz aus einem Gusse, selbständig neben dem Dom stehend, ist die Minoritenkirche. In der puritanischen Strenge des Bettelordens ist hier mit den einfachsten Mitteln eine große edle Wirkung erreicht — andere frühe Klosterkirchen sind untergegangen. Den Gedanken des Domchores nehmen als einschiffige Raumbildungen von ernster und feierlicher Wirkung die Chöre von St. Andreas und St. Ursula auf — und noch weit in das 16. Jahrhundert hinein findet eine eigene Kölner Gotik ihr Fortleben und ihre Weiterbildung. Stärker noch ist diese Tradition auf dem Gebiet des Profanbaues. Der in der Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene Gürzenich, erst das Fest- und Tanzhaus der Stadt, „das große koestliche dantzhuys“, seit dem 16. Jahrhundert auch als Kaufhaus und Lagerhaus dienend, ist mit dem zinnengeschmückten, von ausgekragten zierlichen Ecktürmchen eingefassten Außenbau, dem die ganze Tiefe füllenden ursprünglich zweischiffigen Festsaal ein Werk, das sich als großartige selbständige Schöpfung auch neben den toskanischen Stadtpalästen mit Würde zu behaupten weiß. Nicht nur in dem Stapelhaus am Rhein, dem ehemaligen Schlacht- und Fischkaufhaus, das nach vielen inneren und äußeren Umbauten als städtischer Repräsentationsbau wiedererstandener ist, lebt noch nach hundert Jahren dies Vorbild weiter, in einer ganzen Reihe von Privatgebäuden tauchen die Motive des Gürzenich wieder auf — und nun könnte man die ganze Reihe der alten Zunfthäuser, Kaufhäuser, Wirtschaften aufziehen lassen, möchte man von den reichen Patrizierhäusern mit ihren Hauskapellen und Treppenhäusern wie den typischen schlanken, mit einer Plattform und Laterne abschließenden Treppentürmchen sprechen, aber auch von den kleinen, bescheideneren Anlagen, die uns heute allein oder in Gruppen, immer mit ganz schmaler

Front zusammengedrängt, begegnen und zeigen, wie hier mittelalterliches kölnisches Formengut weiterlebt und in gereinigter Form, nach der aus sehr vielfältigen Gründen in einigen Quartieren dringend nötigen Sanierung, unter der liebevoll pfleglichen Hand der städtischen Verwaltung und des heutigen städtischen Konservators Hans Vogts als des besten Kenners dieser Bautenwelt auch die heutige Zeit zu überdauern Aussicht hat.

Von gotischen Skulpturen birgt Köln auch heute noch eine unendliche Reihe in einer Sonderentwicklung, die eine eigene kölnische Tradition und die Tätigkeit verschiedener Ateliers nebeneinander erkennen läßt. Hinter dem Wandel der Formen steht die Umformung des rheinischen Menschen als des Trägers des neuen Weltstils und die Wandlung des neuen Lebensgefühls. In einer Stadt, die, wie Köln, so am Schnittpunkt großer mitteleuropäischer Verkehrslinien und internationaler Kulturstraßen gelegen war, begegnen sich dazu direkte Anregungen aus der verführerischen höfischen französischen Kunst, aber auch aus der englischen Kunst. An der Spitze steht ein ganzer Zyklus überlebensgroßer Figuren, der Reigen der zwölf Apostel mit Christus und Maria an der Spitze, der im Hochchor des Domes an den Pfeilern angehaftet erscheint, aber wie freischwebend wirkt, unter Baldachinen, über denen die aufsteigende bewegte Linie in den zierlichen schwankenden Figuren kleinerer musizierender Engel ausklingt. Sehr bewußt sind die großen Gestalten in der leichten Schwingung der Körper auf den Kontrapost berechnet, sie zeigen einen durchgehenden gleitenden Rhythmus auf; in Adel und Lieblichkeit gehören sie zu dem Edelsten, was die deutsche Plastik des ganzen Jahrhunderts hervorgebracht hat, aber schon bereitet sich hier die Entkörperlichung vor, die diese Gestalten nur noch als Träger eines Gefühlsüberschwanges erkennen läßt. Ganz auf die Wirkung straffster Schlankheit und eine übersteigerte überirdische Statuarik berechnet, tritt uns die ungefähr gleichzeitige kleine holzgeschnitzte hl. Helena von einer der Chorstuhlwangen im Chor von St. Gereon entgegen. Im Domchor tritt das um die Zeit der Chorweihe hergestellte Chorgestühl, das umfangreichste aller mittelalterlichen Gestühle in Deutschland, mit seinen 104 Sitzen als ein großartiges Gesamtkunstwerk auf, an dem eine ganze Reihe von Händen nebeneinander schafften; in den Wangenstücken, dem Schmuck der Sitze, den Miserikordien und Knäufen kommen biblische Szenen und profane Stoffe aller Art, zum Teil aus der Welt volkstümlicher Symbolik, zu Worte, auch übermütige, burleske, launige, derbe und wunderliche Erfindungen, alle von hohem Liebreiz, vitaler, sinnenhafter Kraft und von der stärksten Bewegung erfüllt. In den Chorkapellen steht daneben die Reihe der großartigen Grabdenkmäler der Erzbischöfe, darunter das bronzene, wohl zusammen mit der Vollendung des Chores entstandene Bildnis des Konrad von Hochstaden, unter dem der Grundstein zum neuen Dom gelegt ward, und die um ein Jahrhundert später geschaffene Bronzefigur des schon ganz porträthaft aufgefaßten Friedrich von Saarwerden. Der in geheimnisvolle Tiefen herabgedrückte Naturalismus der ausklingenden spätromanischen rheinischen Kunst bleibt in den Untertönen auch während der Herrschaft des unpersönlichen Weltstils des 14. Jahrhunderts noch hörbar, etwa in den Vesperbildern und den schreckhaften Kreuzifixen. Mit grausamer und erschüt-

ternder Gewalt offenbart sich diese Kunst ganz im Anfang des Jahrhunderts in dem Pestkreuz von Maria im Kapitol.

Langsam wandelt sich das Schönheitsideal der Zeit. Gleichzeitig aber dringt in die Welt der schematisch zarten Gestalten, die von einem lyrischen Gefühl getragen erscheinen, wieder eine gesunde Sinnlichkeit ein. Ist nicht die Reihe der sitzenden Kölner Madonnen mit dem stehenden Kind auf dem einen Knie, die aus den Kölner Ateliers weithin ausgeführt werden, gelegentlich in etwas hausbackener Ausprägung, sind nicht in noch höherem Maße die im Anschluß an die Tradition der metallenen Reliquienbüsten jetzt in ganzen Folgen geschnitzten Büsten der Jungfrauen aus dem Gefolge der hl. Ursula mit ihren ritterlichen Genossen, wie sie die Goldene Kammer von St. Ursula heute in einem langen Reigen zeigt, zugleich typische Bilder junger Kölner Schönheiten mit einem ganz bestimmten holdseligen, etwas leeren Lächeln und Zusammenziehen der Augen — und an der Entwicklung dieses Typus ist wieder der Wechsel des Kanons jugendlicher Idealität durch drei Generationen zu verfolgen. Noch wie eine ins Große übersetzte Gestalt erscheint am Ende dieser Reihe der hl. Michael aus St. Andreas.

Wenn die neun großen Helden an der Schauwand des Hansesaales im Rathause, die drei antiken, die drei alttestamentlichen, die drei christlichen Helden, noch eine altertümliche monumentale Tradition erkennen lassen, so zeigen die wenig später entstandenen Prophetenfiguren in der Prophetenkammer des Rathauses mit ihren mächtigen, ausdrucksvollen Köpfen, mit der Reduzierung der Gewandmassen auf wenige große Faltenmotive deutlich die Vorbereitung eines neuen Stiles. Noch einmal blüht um die Jahrhundertwende in dem Typus der „Schönen Madonna“, der in Köln in der großen Muttergottesfigur aus Maria Lyskirchen vertreten wird, der ganze Reichtum der in sich überstürzenden Falten in die Breite verflatternden Gewandung als das eigentliche Hauptmotiv der plastischen Komposition auf. Ungefähr gleichzeitig mit Lochners Dombild ist dann die überlebensgroße, von einem weichen Schönheitsgefühl getragene Verkündigungsgruppe in St. Kunibert; in dem von dem üppigsten Lockengerinnsel umwucherten schwärmerischen Kopf mit der hohen Stirn ist zugleich ein neuer jugendlicher Idealtypus für diese Epoche aufgestellt.

Ganz anders als diese noch auf zarte und melodiöse Wirkungen eingestellte Kunst entwickelt sich die Kölner Plastik in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, parallel mit der gleichzeitigen niederländischen Kunstübung, in einem kraftvollen bewußten Realismus, in herben, auf starke Gegensätze eingestellten Gestalten, unruhiger, auf tiefe Schatten und auf malerische Wirkung ausgehender Gewandung. Als ein charakteristisches Denkmal dieser plastischen Gesinnung erscheint am Ende dieser Epoche eines der volkstümlichsten Bildwerke in ganz Köln, der steinerne, fast in doppelter Lebensgröße ausgeführte „Große Christoph“ im Kölner Dom vor uns, die monumentalste und zugleich temperamentvollste Fassung dieser am ganzen Niederrhein heimischen Darstellung. In der Welt der Malerei steht der Eingang dieser Epoche noch ganz unter der Herrschaft der Linie, in der spätromanischen Zeit einer unruhigen und aufgeregten, unter der frühen Gotik einer gleitenden einschmeichelnden, zärtlich weichen Linie. Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts stellt sich als die

Führerin die Monumentalmalerei vor in der Sprache der Wandmalerei wie der Glasmalerei. Von Glasgemälden um die Jahrhundertwende bergen die Chorkapellen des Domes eine wunderbare Reihe, die in ihrem magischen Farbenzauber alle Möglichkeiten dieser neuen graziösen Kunst enthüllen. Erst in der Mitte des Jahrhunderts stellt sich neben die monumentalen Techniken, zunächst mit Werken bescheidenen Umfangs, die Tafelmalerei, die nun bald die Führung übernimmt.

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts tritt uns als erstes Großwerk der Kölner Tafelmalerei, freilich aus lauter klein gesehenen Tafelchen zusammengesetzt, der ursprünglich als Andachtswerk für die frommen Nonnen des Klarenklosters bestimmte Klarenaltar im Hochchor des Domes entgegen, in den der älteren Reihe angehörigen Darstellungen ganz auf die zartfließenden Umrisse der ätherisch schlanken, kindlich lebenswürdigen Figuren eingestellt. Länger als in den anderen führenden deutschen Kunststädten hält sich in Köln dieser wirklichkeitsfremde, von einem Rausch mystisch schwärmender Gottesminne getragene, einem übersinnlichen Schönheitsideal folgende Stil in vielfältigen Variationen, von denen die Madonna mit der Wickenblüte im Wallraf-Richartz-Museum ein lebendiges Zeugnis gibt. Erst nach dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts zeigt sich in Köln der Wandel. Als der Hauptträger der neuen Gesinnung erscheint der vom Bodensee zugewanderte Stephan Lochner, der in Köln zunächst noch einmal in die dort heimische Atmosphäre himmlischer Versonnenheit untertaucht: aus der Kreuzung seines schwäbischen Natursinns mit dieser frommen Andachtskunst erwächst das entzückende Bild der Madonna in der Rosenlaube. Dann aber erhebt er sich in dem Altar der Stadtpatrone, der ihm für die neugeschaffene Ratskapelle am Rathaus in Auftrag gegeben wird, dem heutigen Dombild, zu monumentaler Größe. Es ist die großartigste rein malerische Schöpfung des Jahrhunderts in ganz Deutschland, die Achse der nieder-rheinischen Kunstgeschichte, wie Goethe das Bild genannt hat, das erste Werk, in dem die deutsche Tafelmalerei den Schritt in den lebensgroßen Maßstab wagt — in hoher Feierlichkeit baut sich in einem einzigen Plan diese Heiligenversammlung auf: die den Mittelpunkt bildende thronende Madonna zwischen den Drei Heiligen Königen, auf den Flügeln St. Gereon mit seinen Genossen und die hl. Ursula mit ihren Jungfrauen, Urbilder nun auch des neuen Zeitideals jugendlicher männlicher und weiblicher Schönheit.

Nach der Mitte des Jahrhunderts, nach dem frühen Tod Lochners, erfolgt für die kölnische Malerei die große Wende — unter dem Einfluß der niederländischen Kunst und auf der gleichen Linie wie die Plastik das Bekenntnis zur realistischen Form, zu höchster Naturtreue, das Suchen nach einem neuen, strengeren Stil. Als Führer in der ersten Generation erscheint der Meister des Marienlebens mit seinen linienharten, herben, hageren Typen, die nur gedämpft die Dramatik der dargestellten Themen erkennen lassen. Und nun breitet sich in einer ganzen Reihe von Linien, durch deutlich erkennbare Meisterpersönlichkeiten vertreten, eine unendlich reiche und fruchtbare Schule vor uns aus, von deren Werk, auch nach der Abwanderung und dem Untergang so vieler Tafeln, das Wallraf-Richartz-Museum noch eine unvergleichliche Folge als seinen größten Ruhm besitzt. Schon am Schluß steht, eine Erscheinung

ganz für sich, einer der größten technischen Virtuosen der ganzen deutschen Kunst und ein Malenkönner von höchstem Rang, der Meister des Bartholomäusaltars, in dem die krausen spätestgotischen Typen eine ganz besondere persönliche präziöse Form gefunden haben. Noch weit in das 16. Jahrhundert hinein reicht diese Tradition der großen kölnischen Malerschule — in dem Werk des letzten Hauptmeisters, Barthel Bruyn, zeigt sich einmal der Übergang ins Bürgerliche in seinen Bildnissen der Kölner Bürgermeister und Notabeln, aber auch die nahende Verheerung des Romanismus, die Verleugnung des alten Bekenntnisses. Das bedeutet das Ende einer ruhmvollen Überlieferung von drei Jahrhunderten.

Es darf wohl als charakteristisch für den Umbruch in der Gesinnung und den Wandel der künstlerischen Mittel bezeichnet werden, daß das bedeutsamste kölnische Werk der zeichnenden und malenden Kunst jetzt ein vier Meter langer Holzschnitt, der Riesenprospekt des Stadt Köln von Anton Woensam vom Jahre 1531, ist. In einer endlosen Fuge reihen sich hier die Türme, nebeneinander tretend, sich überschneidend, in dem vom Deutzer Ufer aus gesehenen Panorama des Stadt. „Herrlich steigen empor der Stadt gewaltige Massen“, hatte ein Vierteljahrhundert vorher begeistert Hermann von dem Busche ausgerufen. Und dieses Bild, das den gesamten Reichtum der bis zu diesem Zeitpunkt geschaffenen Kölner Monumentalbauten gleichsam gestaffelt zeigt, bleibt nun fast ohne jede Veränderung stabil; es wiederholt sich in den großen Stadtansichten von Mercator, Hogenberg, Merian, Hollar, Aubry, Toussyn und ihren Hunderten von Gefolgen und bleibt konstant bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Ohne bestimmende neue Zutat und ohne Lücke hält sich das Schaubild der mittelalterlichen Stadt noch durch drei volle Jahrhunderte. Das ist das Erstaunliche in dem Schicksal dieser Stadt: ihr Antlitz erscheint als versteinert, ihre Gebärde bleibt die spätgotische — so wie sie Anton Woensam gesehen, begriffen und gezeichnet hatte. Der Rahmen der alten romanischen Stadtbefestigung ist dabei nicht einmal ausgefüllt, auch in der Bevölkerungsziffer und in der Bebauung war die Stadt stehengeblieben. Sie zählte am Ende des 18. Jahrhunderts nur 43 000 Einwohner, und innerhalb des Mauerrings lagen 16 Hektar Ackerland und 6 Hektar Weingärten. Deutschlands Weingrenze, die heilige Grenze des Rauschs, die heilige Schranke des Traums, von der Ernst Bertram gesungen, ging damals noch mitten durch Köln.

Wie wenig Möglichkeiten fanden die drei nachmittelalterlichen Jahrhunderte noch an dem Stadtplan zu ändern. Wie ganz anders ist das Schicksal der zweiten großen Metropole am Rhein, der Gegenspielerin zum heiligen Köln — des goldenen Mainz: wie stark ist hier die Belebung des Stadtbildes durch frühes und spätes Barock in kirchlichen und profanen Monumentalbauten. Es gibt wohl kleine und mittlere Städte, die gewissermaßen stehengeblieben, erstarrt sind, aber keine andere deutsche Großstadt, in deren Vergangenheit die mittelalterliche Welt so ausschließlich, alles übertönend spricht. Wie eine Bestätigung dieses Bekenntnisses zum ewigen Mittelalter erscheint es, daß der einzige in großen Maßen gehaltene Kirchenneubau des 17. Jahrhunderts, die Jesuitenkirche, die Mariä-Himmelfahrts-Kirche, dem Brauch des Jesuitenordens folgend, sich noch ganz der mittelalterlichen Konstruktion unter-

ordnet; denn diese großartige Emporenkirche, deren Bauzeit schon in den Dreißigjährigen Krieg fällt, ist im Grunde noch ein gotischer Spätling, nur mit frühbarocken Dekorationen — zwei romanisierende Türme flankieren die Giebelfront, die von einem vielteiligen gotischen Westfenster mit reichem Couronnement beherrscht wird. Im Inneren bildet die gesamte wohlabgewogene Ausstattung in einem glücklichen Zusammenklang von alten Elementen und neuen Formen eine harmonische Einheit, die sich fast unberührt erhalten hat. Es gibt kein eigentliches Barock als eine führende Sprache in Köln; ganz verschwinden die wenigen kleinen Kirchenbauten neben der Masse des mittelalterlichen Kunstgutes.

Auch die Bewegung der Renaissance, die aufbauend, neue Formen und Anregungen bringend, aber auch zerstörend durch Deutschland ihren Weg nimmt, gewinnt erst spät in Köln Boden. Als 1540 im Rathaus der Löwenhof mit seinen Arkaden in Auftrag gegeben wird, muß dem Kölner Meister ausdrücklich vorgeschrieben werden, daß sein Werk „up antix“ zu dekorieren sei. Es sind aus den Niederlanden zugewanderte und dort geschulte Architekten und Bildhauer, die die vereinzelt großen Aufgaben, die Köln jetzt zu vergeben hat, ausführen. Im Vordergrund steht der aus Kalkar gebürtige Wilhelm Vernuiken, der um 1570 die Rathausvorhalle mit ihren klassischen Rundbogenarkaden als einen selbständigen Baukörper, zugleich als Loggia für die feierliche Verkündigung der „Bürger- und Morgensprachen“ aufführt, die vollkommenste Lösung einer solchen zweigeschossigen Vorhalle innerhalb der ganzen deutschen Renaissancekunst in freier Weiterbildung eines venetianischen Motivs, in hohem Sinn für Maß und Ordnung mit feinem und zurückgedrängtem plastischem Schmuck versehen.

Ein Menschenalter später wächst um die Jahrhundertwende das Zeughaus empor, das Werk kölnischer Meister, die lange Front des stattlichen Gebäudes durch die überragenden abgetreppten Giebel, die eine Schmalseite durch den schlanken Treppenturm wirkungsvoll gliedert. Das Hauptportal, das über einer schweren Rustikarchitektur in reichster Umrahmung das Stadtwappen zeigt, bildet den Schlußstein der eigentlichen Renaissanceschöpfungen in Köln. Profane Werke des Barockzeitalters fehlen fast ganz. Da die Residenz der Kurfürsten außerhalb der Stadt, in Bonn und Brühl, lag, hatten auch die großen Geschlechter, die auf ihren Schlössern draußen im Lande verstreut saßen, keine Veranlassung, sich Stadthöfe wie in Mainz oder Münster zu schaffen; nur vereinzelt wurden stattlichere Häuser in die alten Fronten eingegliedert. Wenigstens ein vollendetes Werk der Rokokodekoration ist in der Mitte des 18. Jahrhunderts erhalten, die Ausschmückung des Muschelsaales im Rathaus, der mit dem Marmorkamin, Stuckdecke, Surporten und den sechs Brüsseler Bildteppichen mit ihren kriegerischen Szenen ein würdiges Denkmal dieser gesamten Stilepoche darstellt.

Und nun wird diese ganze scheinbar eingeschlafene Stadt bei dem Einbruch der Franzosen im Jahre 1794 plötzlich überrannt und hart aus ihrem behaglichen Traumleben herausgerissen, ihr Schicksal bricht über sie herein — es beginnt ein Menschenalter der Verwüstung und der Ausplünderung. Was die erste Franzosenzeit nicht getan, vollendet die neue städtische Verwaltung. Nach der Säkularisation,

die sämtliche Stifte, Abteien und Klöster aufhob, die Kirchengüter beschlagnahmte, wurden ganze Reihen von Kirchen und Kapellen abgerissen, die Klöster und Hospitäler als Magazine oder Kasernen hergerichtet und verschleudert. Bis zum Jahre 1818 sind in Köln nicht weniger als 6 Pfarrkirchen, 2 Kommendenkirchen, 7 Männerklöster, 29 Frauenklöster, 15 Kapellen abgerissen worden; nicht bei einer einzigen der ehemaligen 11 Stiftskirchen sind die Kapitelgebäude erhalten geblieben.

Otto Förster hat einmal ausgeführt: Hätte man das Köln von 1793 im Ring seiner Mauern, im Schmuck seiner hundert Türme, seiner unermesslichen Kirchenschätze vor dem Anprall der neuen Zeit bewahren und gleichsam unter eine Glasglocke setzen können, so besäßen wir heute ein Stück versteinerten Mittelalters, ein Weltmuseum, wie es kein Land und keine Epoche aufzuweisen hat.

Jetzt erst erhält die langgestreckte Rheinansicht der Stadt, die sich durch vier Jahrhunderte fast unverändert konserviert hatte, ein anderes Gesicht, durchfurcht und zerrissen, und es ist eine Gebärde der Unruhe und Klage, die aus den Bildern der dreißiger Jahre zu uns spricht. Noch einmal trägt ein mächtiger Stahlstich vom Jahre 1835 die stolze Inschrift: *Qui non vidit Coloniam, non vidit Germaniam*. Aber das Symbol der Größe und Freiheit Kölns, der Mauerring, verschwindet auf der Stromseite immer mehr hinter hohen Lagerhäusern, vielstöckigen Wohnhäusern und nüchternen Kasernen. Was von selbständigen Bauten des preußischen Klassizismus in dieser Zeit in Köln entsteht, trägt den strengen und zurückhaltenden Charakter dieser sparsamen Zeit; die edelste Leistung der Innenarchitektur, der um 1830 entstandene Festsaal des Zivilkasinos am Augustinerplatz, ist jetzt ein Opfer des Durchbruchs der großen West-Ost-Achse geworden.

Diese klassizistische Neigung wird aber in Köln bald erdrückt und überwältigt von der romantischen Richtung der Neugotik. Noch einmal wird hier die Verbundenheit mit dem Mittelalter deutlich sichtbar — die Wiege der ganzen Kunst der Neugotik steht für Deutschland in Köln. Das große Werk, das am Beginn erscheint und nun dauernd im Mittelpunkt der ganzen Bewegung steht, ist der Kölner Dom. Wie ihn Görres gesehen, „in seiner trümmerhaften Unvollendung, in seiner Verlassenheit ein Bild von Deutschland seit der Sprach- und Gedankenverwirrung“ — so sah ihn bald die deutsche Welt, und „der Bettler am Rhein“, wie ihn Levin Schücking genannt, stieg als das große Nationaldenkmal der Zeit, als ein geheiligtes Symbol auf, das zuerst durch das „Zusammenwirken aller deutschen Stämme, die Einigkeit ihrer Fürsten und Völker“ sichtbar ward. Die Worte, die der König Friedrich Wilhelm IV. bei der Grundsteinlegung zum Weiterbau vor den Toren der Südfront sprach, werden hier doppelt lebendig: „Dies ist kein gewöhnlicher Prachtbau, es ist das Werk des Brudersinns aller Deutschen, aller Bekenntnisse. Deutschland baut diese Tore — mögen sie für Deutschland und durch Gottes Gnade Tore einer neuen, großen, guten Zeit werden. Alles Arge, Unehnte, Unwahre und darum Undeutsche bleibe fern von ihnen ... und das große Werk künde den spätesten Geschlechtern von einem durch seine Einigkeit großen, mächtigen, ja den Frieden der Welt unblutig erzwingenden Deutschland.“ Nach vier Jahrzehnten stand das gewaltige Werk vollendet da, das zu Ende zu führen sechs vergangene Jahrhunderte nicht die Kraft

gehabt hatten; die Zwillingsehrenkrone wird dem Bau aufgesetzt, und nun ragen über das Langhaus mahrend die beiden Schwurfinger der Türme hinaus, wie der erste Meister sie geträumt — das eigentliche Sinnbild der Stadt, von weit her, von den Sieben Bergen und von den Höhen des Bergischen Landes aus sichtbar, dem aus der Ferne Kommenden die wiedererstandene Königin des Niederrheins ankündigend. Gleichzeitig war aber hier auch der Kanon jener rationalistisch strengen, lehrbuchhaften Neugotik aufgerichtet worden, die nun ein halbes Jahrhundert den Kirchenbau wie den Profanbau, hier von einer Neurenaissance abgelöst, beherrschen sollte. Zuletzt sind aber auch diese Denkmäler sprechende Urkunden einer Spätromantik und der Gesinnung einer archaisierenden Zeit so gut wie der historische Roman, das historische Drama oder die große Historienmalerei. Vielleicht waren die von Franz Schwechten geschaffenen romanisierenden Toraufbauten auf der Hohenzollernbrücke die letzten Urkunden einer solchen Anschauung, die aber als die bewußten historischen Denkmäler der ausgehenden Hohenzollernzeit auch in der Geschichte der Stadt und ihrem Bild ihren Platz beanspruchen dürfen.

Auch der große, repräsentative früheste Museumsbau, den sich Köln an der Stelle des alten Minoritenklosters geschaffen hat, das 1860 vollendete Wallraf-Richartz-Museum, hat sich sinnvoll diesem neugotischen Stilbekenntnis untergeordnet. Es trägt als den ersten Namen den des Schöpfers der Kölner Kunstsammlungen, des Kanonikus Ferdinand Franz Wallraf, der in der Zeit der schlimmsten Vernachlässigung des Kölner Kunstbesitzes für seine Vaterstadt gerettet hat, was seinem Opfermut erreichbar war — aus seiner Sammlung ist unter einer klugen und die Bedürfnisse der werdenden Großstadt voraussehenden Museumsverwaltung in drei Generationen mit immer weiter gesteckten Zielen das geworden, was heute den berechtigten Stolz der Stadt darstellt, getreu den Worten, mit denen Wallraf seine Stiftung begleitet hatte: „Zum Glanz der Vaterstadt, zum Wohl der Mitbürger, zur Hebung und Belebung der Kunst.“ Jener Museumsbau fällt nun zusammen mit der Zeit, in der der Aufstieg des von seinem Daimonion in steilem Flug aufwärts geführten neuen Köln anhebt, der im ersten Menschenalter schon eine Fülle von öffentlichen und privaten Denkmälern geschaffen hat, die dem Eroberungsgeist des sich kraftvoll ausdehnenden Handels, der neuentstandenen Industrie, eines weltumspannenden Wirtschaftsgeistes unter dem Schirm eines die neuen Aufgaben aufgreifenden Gemeinwesens Ausdruck geben. Die Bürger dieser aufblühenden Stadt haben es verstanden, in der Spanne von nur einem halben Jahrhundert sich nun auch einen äußeren Rahmen, dem Geist der Zeit und dem sich so rasch mehrenden Reichtum entsprechend, zu schaffen. Auch für die jetzige Stadtverwaltung gilt das ernste Wort einer früheren: „Große Vergangenheit verpflichtet zum Streben nach großer Zukunft.“ In seinem „Rhein als Schicksal“ hat am Ende des ersten Weltkrieges Alfons Paquet davon gesprochen, was dieser Landschaft alles in den Schoß gelegt sei: der Reichtum einer großen Vergangenheit, die Möglichkeiten einer mit der ganzen Welt verbundenen Zukunft und die unsterbliche Verantwortung. — Die Silhouette des alten Köln ist wieder ausgeglichen worden; noch wird das Zentrum des Stadtbildes beherrscht von der Masse des nun vollendet aufsteigenden Domes, dem

Turm von Groß-St.-Martin und dem Rathausturm — und heute möchte man es wohl beklagen, daß nicht die leitende Idee des vor anderthalb Jahrzehnten von Fritz Schumacher aufgestellten großgedachten Projektes für einen monumentalen Abschlußbau der Hängebrücke aufgenommen ist, der dann als vierter das Bild runden würde. Aber dominierend bleibt doch das sprechende Antlitz des alten Köln.

Auf einem der Wandgemälde, mit denen Eduard von Steinle das Treppenhaus des Wallraf-Richartz-Museums geschmückt hat, ist die Szene dargestellt, wie Petrarca die Johannesnachtfeier in Köln erlebt — der große italienische Dichter beschreibt sie in einem Brief vom Jahre 1333 an den Kardinal Giovanni: „Das ganze Ufer deckte ein prangender und unermeßlicher Weiberzug. Ich war starr. Ihr guten Götter! Welche Gestalt! Welche Miene! Welche Haltung! In munterem Wetteifer, die Ärmel zurückgestülpt bis zum Ellbogen, wuschen sie die schneeweißen Hände und Arme in der strömenden Flut. Mir ward der Bescheid, es sei uralte heiliger Brauch des Stammes und vor allem ein im weiblichen Volk wurzelnder Glaube, daß man sich von jedem drohenden Unheil des ganzen Jahres durch diese Flußwaschung reinigen könne und daß darauf ein freundliches Geschick einträte. Darum sei die jährliche Weihe mit nie erschöpftem Eifer vollzogen worden und zu vollziehen.“ Und Petrarca äußert dazu: „O überglückliche Rheinbewohner, deren Elend jener Strom abwäscht ... Ihr schafft euere Übel durch den Fährmann Rhein nach Britannien hinüber ...“

Am Schluß aber mag die Inschrift stehen, die, bis sie die Franzosen 1797 zertrümmerten, unter dem Stadtwappen am Eigelsteintor zu lesen war:

O edel Fleck, von Gott erweckt,
Du bis der Werlt Crone!
Von dyns gelich hat kein Rich
Von Fryheit also schone.
Heylich sy und ewig fry von quaiden Daden reine,
Cöllen is, des bis gewis, die werdeste Statt alleyne.

DIE KÖLNER MALERSCHULE DES 14. JAHRHUNDERTS UND DIE ENGLISCHE KUNST

Von allen Malerschulen, die in Deutschland vom Ende des 13. bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts blühten, nimmt die Kölner, wie schon hundert Jahre vorher, die bedeutendste Stellung ein und hat den größten Bestand an Denkmälern. Keine andere gleicht ihr an Reichtum der Stimmen und Qualität der Werke. Hier nur ist es möglich, die Entwicklung der verschiedenen Kunstweisen der Wand-, Glas- und Tafelmalerei ohne Sprünge von Jahrzehnt zu Jahrzehnt zu verfolgen. Die böhmische Schule, die um die Mitte des 14. Jahrhunderts eine Generation lang große Bedeutung als ein Zentrum gewinnt, in dem eine ganze Reihe von Einflüssen zusammenströmen, entwickelt sich fast ohne Vorstufen in diesem Land; die deutsche Schule des 14. Jahrhunderts in der Schweiz und in Tirol, die in der Zahl der uns überlieferten Wandmalereien sogar das Rheinland übertrifft, hat keine entsprechende Tafelmalerei. Weder der Mittelrhein noch Franken, weder Westfalen noch Niedersachsen können sich mit dem Niederrhein in dem Besitz ganzer Reihen früher Tafelbilder messen. Außerdem ist diese Schule von besonderer Bedeutung für die Geschichte der europäischen Kunst, da hier im Nordwesten, in der mächtigen Hauptstadt deutscher mittelalterlicher Kultur, die Einflüsse der Nachbarländer klar zu greifen sind.

Ganze Reihen von Wandmalereizyklen — einige verdorben durch Restauration, aber die besten glücklicherweise in einem guten Erhaltungszustand — erstrecken sich durch das ganze 14. Jahrhundert. Wenn wir feste Datierungen für sie angeben, versteht es sich von selbst, daß diese nur Stufen in der Stilentwicklung bezeichnen sollen. Wir dürfen nicht vergessen, daß damals, wie heute auch noch, Zwanzigjährige neben Leuten von Siebzig arbeiteten, obwohl vermutlich die Einheitlichkeit der Kunstsprache innerhalb einer Generation zu jener Zeit größer war. Der Beginn dieser Folgen, die schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts auftauchen, ist mit den Malereien im Chor der Abteikirche von Brauweiler und den leider zerstörten Fresken der Ramersdorfer Kapelle gegeben. Gegen 1300 haben wir dann einen großartigen Zyklus in der Kirche von St. Cäcilien in Köln, wo Szenen des Neuen Testaments auf der Südwand und Szenen aus der Legende der hl. Cäcilie auf der Nordwand des Chores wiedergegeben sind. Ihnen folgen etwa zwanzig Jahre später die Malereien in St. Andreas in Köln, und diese sind unmittelbar mit den glänzendsten Zyklen verbunden, die das 14. Jahrhundert überhaupt in Deutschland hervorgebracht hat: die Malereien über dem Chorgestühl des Kölner Domes, die niemals übermalt worden sind und bis auf den heutigen Tag all den Glanz ihrer Farbe behalten haben, da sie hinter großen barocken Wandteppichen verborgen waren. Sie wurden 1926 gereinigt und in ihrem dekorativen Rahmenwerk sehr behutsam wiederhergestellt, wobei man die figürlichen Darstellungen ganz unberührt ließ. Die beiden anderen großen Folgen in der deutschen Wandmalerei dieser Zeit, in der Klosterkirche Wienhausen bei Celle und im Kreuzgang des Schleswiger Doms, sind über-

malt worden. So bleibt das Kölner Werk das bedeutendste unmittelbare Zeugnis für ein ganzes halbes Jahrhundert. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts folgt der Wandmalereizyklus von St. Emmaus in Prag.

Die Herstellung von Glasmalereien für den Kölner Dom beginnt gegen 1280 und läuft weiter durch das ganze folgende Jahrhundert, bis 1380 ein glänzendes Gegenstück in dem Westfenster der Zisterzienserkirche von Altenberg bei Köln erscheint. Und mit den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts beginnt auch die Tafelmalerei in Köln, deren früheste Zeugnisse im Wallraf-Richartz-Museum in Köln und im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin zu finden sind. Seinen höchsten Ausdruck erreicht dieser Stil mit seinen schönen, eleganten und empfindungsvollen Linien in den frühesten Malereien des um 1370 entstandenen Klarenaltars im Kölner Dom. Die Hauptfakten sind schon 1902 von Scheibler und Aldenhoven in einer großen Abbildungssammlung und einem Textband von Karl Aldenhoven veröffentlicht worden. Ein prächtig illustriertes Buch (Heribert Reiners, Die Kölner Malerschule, M.-Gladbach 1925) hat in zusammengedrängter Form die Entwicklung der Tafelmalerei im Lichte der modernen Forschung dargestellt.

In der Malerei des Rheinlandes gewinnt die gotische Formensprache sehr spät die Vorherrschaft. Während in der Baukunst das Jahr 1248, in dem der Grundstein zum Kölner Dom gelegt wurde, einen scharfen Einschnitt darstellt — nach dem in Köln kein einziges Bauwerk mehr in spätromanischem Stil errichtet wurde — bleibt in der rheinischen Wandmalerei der mächtige, pathetische spätromanische Stil bis zum letzten Viertel des 13. Jahrhunderts wirksam (Nideggen, St. Maria Lyskirchen in Köln). Dieser unruhige, eckige Stil wird erst in den letzten Jahrzehnten durch die neue Kunstweise der fließenden Linie verdrängt, und zur gleichen Zeit erscheint überall der hochgotische Figurentyp, gestreckt, höfisch und verfeinert, aber schon eingebunden in die Konvention, die von nun an allmählich alle Unabhängigkeit zerstört.

Den Westen Deutschlands überflutet gewiß zunächst eine große Einflusswelle aus der Champagne und der Ile de France. Ich möchte die Wandmalereien von Ramersdorf mit ihrer anmutigen Schönheit und der delikaten Musik ihrer gleitenden Linien als ein Ergebnis dieses nordfranzösischen Einflusses ansehen. Um 1300 ist es schon ein Universalstil, zu dem sowohl Frankreich als auch Flandern beigetragen haben und der eine betonte Umwandlung in Deutschland (Wienhausen) bewirkt hat. Aber nun erscheint daneben, besonders in den Rheinlanden, ein neuer und bedeutender Faktor, nämlich England. 1907 warf Graf Georg Vitzthum als erster die Frage des englischen Einflusses als wichtigsten Elements für die westdeutsche Stilbildung in seinem Buch: Die Pariser Miniaturmalerei bis Philipp von Valois auf. Ich habe diese These weitergeführt (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1911) und auf die anderen Landschaften hingewiesen, die den Einfluß englischer Kunst in Mitteleuropa verdeutlichen. Es braucht nur mit wenigen Worten an die Dichtigkeit der politischen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen den Rheinlanden und England erinnert zu werden. Die Ausfuhr von Wolle, die Grundlage des englischen Handels, liegt 1340 fast völlig in den Händen von deutschen Hansekaufleuten.

Edward III. bemüht sich, in Deutschland und Flandern Unterstützung bei seinem Anspruch auf die französische Krone zu finden. Er unterhält die engsten finanziellen und diplomatischen Beziehungen zu Köln und Aachen. Der Markgraf Wilhelm von Jülich ist unermüdlich in seinen Bemühungen, die englisch-deutsche Alliance von 1335 vorwärtszubringen; englische Gesandte und englische Agenten erscheinen an allen Höfen und in allen großen Städten des Niederrheins; Gold und Reichtümer werden nicht gespart. Im Jahr 1338 fand die denkwürdige Begegnung zwischen dem König von England und dem deutschen Kaiser in Koblenz statt, wobei der König von England zum Reichsstatthalter der Gebiete des linken Niederrheinufers ernannt wurde. Dann folgen Jahre voll von finanziellen Transaktionen mit rheinischen Kaufleuten. Die englische Krone und die Kronjuwelen wurden dem Erzbischof Balduin von Trier verpfändet und gingen später als Sicherheit an die Kaufleute von Köln über. Kann irgend etwas diese enge Beziehung eindringlicher erhellen?

Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts übernahm England die Führung — und besaß darin fast ein europäisches Monopol — in einem wichtigen Zweig der bildlichen Darstellung, der Stickerei, der Kunst der Nadelmalerei. Das Opus Anglicanum hielt sein Zepter über dem ganzen Kontinent und ist in Museen und Kirchenschätzen von Spanien und Italien bis zum Norden anzutreffen. Um die Bedeutung dieses Reichtums zu vergegenwärtigen, könnte daran erinnert werden, daß die Kathedrale von Lincoln zur Zeit der Reformation über 700 Gewänder mit figuraler Stickerei besaß. Als um 1330 diese Kunstgattung ihren Vorrang verliert, beginnt ein anderer englischer Ausfuhrartikel Weltbedeutung zu erlangen — die Kunst der Alabasterplastik —, die bewundernswert in den Arbeiten von St. John Hope und E. S. Prior vor einiger Zeit behandelt wurde. Und schließlich erscheinen die gravierten Metallplatten, die im 14. Jahrhundert die ganzen baltischen und Nordseegebiete überschwemmen. Ist Flandern wirklich, wie oft versichert wurde, der einzige Ort ihrer Herstellung? England ist voll von ihnen, und in vielen Fällen ist es möglich, ihren englischen Ursprung nachzuweisen. Es handelt sich um einen wieder gegen den Kontinent gerichteten Austausch. Andererseits heißen in England diese Metalle „Cullen Plates“ (Kölnische Platten).

Wo so enge Beziehungen zwischen dem Rheinland und England bestanden, würde es schon ein Wunder gewesen sein, wenn die künstlerische Kultur dieser beiden Länder unberührt voneinander geblieben wäre. Und in der Tat, mit dem Beginn des zweiten Jahrzehnts des 14. Jahrhunderts können wir ganz deutlich einen langsam wachsenden Einfluß der englischen Malerei feststellen. Da die Vermittler dieses Einflusses in gewissem Grade illuminierte Handschriften und Zeichnungen gewesen sein mögen, ist es nicht überraschend, daß in vielen Fällen ein schon in England ausgebildeter künstlerischer Stil sich im Rheinland erst nach einem Vierteljahrhundert ausbreitet. Der starke französische Einfluß andererseits, der zur Zeit des hl. Ludwig noch mächtig am Werk war, ist am Rhein mit dem Beginn des 14. Jahrhunderts schon vollständig verdrängt. Die große Kölner Werkstatt für Glasmalerei, die der Dombauhütte zur Seite gesetzt worden war und die die wunderbaren Fenster für den Domchor hervorgebracht hatte, hatte zu dieser Zeit schon einen ganz eigenen

Stil entwickelt, der vor allem in den Farben von der üblichen Kunstweise Nordfrankreichs stark abwich. Nur in dem Bereich der Elfenbeinschnitzerei blieb Paris für ganz Mitteleuropa das bedeutendste Zentrum der Herstellung. Die Malerei in der Kirche von St. Andreas in Köln mag um 1320 entstanden sein und ist noch ganz in dem linearen Stil befangen; die Figuren werden reliefartig ohne jeden Sinn für Tiefe auf eine schmale Bühne gestellt. Das ist noch die westdeutsche Art des Weltstils von 1300. Die Malereien auf den Wänden hinter dem Chorgestühl wurden nach 1322 ausgeführt, dem Jahre der Vollendung und Weihe des Kölner Domchores. Die sechs großen Kompositionen auf der Südseite bringen Szenen aus dem Leben der Jungfrau, der Heiligen Drei Könige und der hll. Felix Nabor und Gregor von Spoleto. Auf der Nordseite ist eine andere Hand für die Szenen aus der Legende des hl. Petrus und des Papstes Silvester verantwortlich. Die Unterteilung der großen Wandflächen, die aus unverkennbarer Furcht vor großen Maßstäben in schmale, enge Felder zerlegt worden sind, die Typen der wechselnden architektonischen Baldachine, die Sockel mit den Reihen der Könige auf der Süd- und den Bischöfen auf der Nordseite, die ganze Behandlung des Hintergrundes verkünden deutlich die Herkunft dieses Stiles aus dem Bereich der Buchmalerei und jenes des architektonischen Rahmenwerks aus der Glasmalerei. Es sind in der Tat kaum Wandmalereien im reinen Sinne des Wortes. Die Technik ist die der frühen Tafelmalerei in Tempera auf Kreidegrund. Jedes dieser gesonderten Felder könnte ebensogut als Tafelbild gelten. In diesen Malereien sehe ich zum erstenmal den entschiedenen Einfluß englischer Kunst. Es ist nicht mehr der frühe englische Linearstil, sondern eine Malweise mit kräftiger Modellierung und betonter bildmäßiger Pinselführung. Sie zeigt nicht mehr klare, einfache Silhouetten, sondern zusammengefaßte Kompositionen mit Vorstellungen von Zwischenraum und Landschaftshintergrund, mit reicher Gruppierung in die Tiefe, so wie es schon in den Malereien des Walter von Durham im Great Chamber Heinrichs III. in Westminster angekündigt war — die uns leider nur in Kopien erhalten sind —, obwohl sie natürlich eine frühere Stilstufe vertreten. Das großartige Werk der Chorschrankenmalerei erscheint ganz unvorbereitet in der Entwicklung der rheinischen und auch der deutschen Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; es bricht aus den alten Bahnen heraus. Wenn nach fremden Beziehungen gesucht wird, dann muß eingeräumt werden, daß die formale Sprache dieser Malereien weit enger mit den großen englischen Psaltern, dem Arundel-Psalter, dem Peterborough-Psalter, dem Ormesby-Psalter wie auch dem Queen-Mary's-Psalter aus dem 13. Jahrhundert verbunden ist als mit irgendeiner Pariser Buchmalerei jener Periode. In diesem Falle können die illuminierten Handschriften mit Sicherheit als Vorbilder angesehen werden. Sie mögen auch als Vorlage für die Malerei auf der Rückseite der Sedilia in der Kathedrale zu Peterborough gedient haben. Ich habe schon in einer Abhandlung über die Wandmalerei im Chor des Kölner Doms (Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, 1924) darauf hingewiesen, wie deutlich sich die Herkunft aus der Buchmalerei in einer besonderen Sphäre verrät, nämlich in den köstlichen, feingezeichneten, kleinen Figuren auf dem Hintergrund der Bilder, in den Drolerien, den sitzenden musizierenden Gestalten und schließlich in den

schelmischen und koketten kleinen Personen auf den Sockeln dieses Zyklus, und wie die ganze sichtbare Welt der englischen gotischen Kathedralen hier Leben erhält.

Diese Verbindung zu England darf nicht so aufgefaßt werden, als ob englische Maler in Köln gearbeitet hätten. Aber kölnische Augen haben sich an englischer und belgischer Kunst ergötzt, und die rheinischen Maler hatten alles übernommen, was gut an diesen fremden Anregungen war, aber sie hatten es durchaus verarbeitet und ihrer Art angeglichen. Das kräftige rheinische Lebensgefühl behält die Oberhand über alle fremden Einflüsse. In diesem Sinn ist die Malerei des Rheinlandes in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, obwohl unter englischem Einfluß, unabhängiger als die ganze skandinavische Malerei. Die beiden glänzenden Veröffentlichungen von Harry Fett (Norges Malerkunst i Middelalderen) und von Andreas Lindbloom (Peinture Gothique en Suède et en Norvège) haben uns dieses wertvolle Material vorgeführt — vor allem den Schatz an Altarantependien und -retabeln im Museum von Bergen. Ich möchte sie in großem Umfang als aus England importierte Werke ansehen und zum Teil als Arbeiten von Malern, die in England gelernt haben und aus den Werkstätten von St. Alban und anderen örtlichen Zentren gekommen sind. Diese kostbaren, in unberührtem Zustand erhalten gebliebenen Werke müssen dazu dienen, unsere Vorstellung von englischer Tafelmalerei in dieser Zeit zu ergänzen. Die Ausstellung von britischen Primitiven im Jahr 1923 konnte nur wenige Beispiele aus englischem Besitz zeigen.

Das Rheinland kann diesen anglo-norwegischen Tafelbildern mit einer großen Zahl von großartigen Beispielen höchster künstlerischer Qualität gegenüberreten. Zu Beginn des Jahrhunderts haben wir das köstliche Triptychon mit der Kreuzigung im Mittelfeld (Köln), das zum erstenmal deutlich von der Buchmalerei beeinflusst ist und engste Beziehungen zu den Wandmalereien von St. Andreas in der ganzen Kompositionsweise hat. Neben den Malereien im Chor haben wir das einzigartige und wundervoll erhaltene Diptychon aus dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin mit der thronenden Jungfrau und der Kreuzigung. Diese thronende Jungfrau muß mit der ähnlichen Darstellung im Arundel-Psalter verglichen werden. Sie sind beide Ausdruck der gleichen Formauffassung; aber der Körpertyp ist hier, vor allem in den Köpfen, schon ein weicherer und die Behandlung der Gewänder geschieht in einem weitläufigeren Rhythmus. Ein Reliquiar im Nationalmuseum in München zeigt eine verwandte, doch etwas schwächere Hand auf den gemalten Flügeln. Auch hier sehen wir schon deutlich die malerische Art des weichen Modellierens von Figuren und Gewändern. Um die Mitte des Jahrhunderts können vielleicht die beiden großen Wandmalereien in der Minoritenkirche in Köln gesetzt werden; jede stellt die Kreuzigung mit den Bildnissen der Stifter aus der Kölner Familie Hardevust dar. Die Gewalt der schwingenden Linie ist in einem der Bilder schon viel kräftiger geworden. Im Gegensatz zu der gedämpften Wiedergabe der Typen bei den früheren Gemälden treffen wir hier auf eine starke Betonung der Gemütslage, und neue Mittel zum Ausdruck von Schmerz, Verzweiflung, Zusammenbruch, Demut und Ekstase sind gefunden. Den Abschluß dieser Entwicklungslinie bildet gegen 1370

der Klarenaltar im Kölner Dom, in seinen älteren und unberührten Teilen das Hauptwerk der ganzen rheinischen Schule in dieser Zeit. Diese zeigen nur leichte Abwandlungen, die sich im Laufe von fünfzig Jahren im Kanon der Figurendarstellung, in der künstlerischen Behandlung des Gewandes, in den Haltungen und Bewegungen ergeben haben; aber in diesen Grenzen erweist der Künstler, was er trotz aller Abdämpfung, Zurückhaltung und Einschränkung in ein enges Rahmenwerk auszudrücken imstande ist.

Ein Gegenstück der gleichzeitigen englischen Kunst mag vielleicht in dem fünfteiligen Altarbild der Kathedrale von Norwich gesehen werden, das die Passion darstellt und in seiner Anlage den Alabasterretabeln entspricht, die damals in großer Zahl in England hervorgebracht wurden. Aber die delikate, erregbare, lyrische Stimmung der Kölner Malerei hat nichts gemein mit dem heftigen Drama auf dieser Tafel. Ferner würde es möglich sein, das bemerkenswerte und viel diskutierte, jetzt im Besitz von Durlacher befindliche Triptychon mit dem Kölner Altarbild zu vergleichen. Wenn es wirklich englisch ist, das heißt, auf englischem Boden gemalt, dann würde es eine solch enge Verbindung mit kölnischer Art verraten, daß es nötig sein würde, weiterhin von dem Einfluß Kölns auf die englische Malerei zu sprechen. Die Vorstellung von der Malerei des 14. Jahrhunderts wurde 1926 durch ein ganz hervorragendes Werk bereichert, eine große, in Soest entdeckte Kreuzigung, die jetzt in die Sammlung Robert von Hirsch in Frankfurt eingegangen ist. Es ist gewiß nicht Pariser Ursprungs, wie Mr. Sidney Cockerell im Burlington Magazine behauptete. Es gehört in den Kölner Kunstkreis mit Verbindung zum Nordwesten. Aber zu dieser Zeit sind die kulturellen Beziehungen, die zwischen England und dem Rheinland bestanden, schon abgebrochen. Nach dem Frieden von Brétigny wurde ein Drittel des heutigen Frankreich der englischen Krone lehnspflichtig, und das ganze Gewicht der englischen Politik richtete sich gegen das französische Land. Folglich trat ein französisch-englisches Zwischenspiel an die Stelle der Beziehungen zwischen England und dem Rhein.

DIE RHEINISCHE KUNST ALS SYMBOL

Die Bedeutung dieses Schicksalsjahres des deutschen Westens dem Rheinland und dem Reiche gleichermaßen einzuhämmern, konnte nichts Sinnfälligeres aufgebaut werden als diese unter dem Schutz der drei Kronen des heiligen Köln unternommene Ausstellung.

Eine Prüfung unseres Gewissens soll sie geben bei dem Hinuntersteigen zu den Quellen unseres geschichtlichen Werdens, eine Darlegung unseres Wachsens, in den sichtbaren und greifbaren Urkunden verkörpert, eine feierliche Manifestation, wie das Rheinland mit dem Reich unlösbar verwachsen ist, ihm Ströme zeugender Kraft gebend, von ihm solche empfangend.

Denn das ist das Leitmotiv all der nur äußerlich festlich-heiteren, innerlich tief-ernsten Jahrtausendfeiern, zu denen sich jetzt die rheinischen Städte anschicken: für die staatliche Verschmelzung und die in Feuer und Blut, in Arbeit und Fron erhärtete Schicksalsgemeinschaft zwischen Rheinland und Reich ein Symbol aufzustellen, für uns selbst eine Mahnung zum Ausharren, dem Reich einen stolzen Brudergruß, ein weithin vernehmbares, kraftvolles Bekenntnis für einen jeden, den es angeht, und der Ohren hat zu hören.

Nicht tausend Jahre deutschen Wesens und deutscher Sprache am Rhein sehen wir im Geist vor uns — durch anderthalb Jahrtausend schon sitzt das Deutschtum in nie bestrittener Herrscherstellung an dem heiligen Strom — aber den Ablauf von tausend Jahren deutscher Geschichte, deutscher Kultur, deutscher Wirtschaft in der Verbindung mit dem Reich dürfen wir jetzt feiern. Seit jenem entscheidenden Jahr 925, das der lebenden Generation nun nie wieder zu vergessen eingeprägt ist, da der ganze Norden unserer schönen Rheinprovinz bis zur Hunsrücklinie an das Ostreich des Sachsenkönigs Heinrich, das deutsche Kernland, angegliedert ward, ist das Rheinland weiter bestimmend für das Wachsen des Reiches geworden: durch das Rheintal verläuft von Süden nach Norden die Achse der mittelalterlichen Geschichte Deutschlands; hier zwischen Köln und Mainz ist das große Sammelbecken der mittelalterlichen Kultur; Rheinlands Schicksal seitdem Deutschlands Schicksal.

„Von hier“, hat Ernst Moritz Arndt uns einst zugerufen, „sind die zarten und geheimen Geister des deutschen Wesens in alle Lande ausgeflossen; aus diesem verborgenen Feuermeer sind die Funken ausgesprüht, die bis zu den Ostgrenzen das lebendig erhielten, was deutsch genannt werden durfte.“

Tausend Jahre deutscher Geschichte und deutscher Kultur will diese Ausstellung dem lebenden Geschlecht vor Augen stellen nach einem weitgespannten, großersonnenen Programm. Nicht in dem Wortlaut der Chroniken und Urkunden konnten die Wendepunkte unseres gesamten geschichtlichen Erlebnisses hier aufgezeigt werden — die sichtbaren, von Menschenhand künstlerisch geformten Zeugnisse des großen Geschehens mußten aufgerufen werden. Den bildenden Künsten ist es allein gegeben, in der knappsten Formel, mit einem einzigen Blick des Auges zu

umspannen, im Gewande des Symbols die großen geschichtlichen Erlebnisse festzuhalten, allen Sinnen gleich verständlich und gleich machtvoll zu erzählen von dem Werden des rheinischen Menschen, von dem Wachsen einer eigenen rheinischen Kultur, von dem Wollen des rheinischen Genius.

Ganz von selbst ist diese kulturhistorische Ausstellung zu einer überwiegend kunsthistorischen geworden. Sie reiht sich würdig an die großen kunsthistorischen Ausstellungen der Jahre 1902 und 1904 in Düsseldorf an, übertrifft sie um das Vielfache an Ausdehnung. Nicht nur der Boden der heutigen Rheinprovinz soll in seiner historischen Entwicklung hier vorgeführt werden, das Gebiet, das durch das Dreieck Frankfurt, Koblenz, Bingen, durch die Geburtsstadt Goethes, die Wiege Brentanos, die Heimat Georges bestimmt ist, kommt hinzu, das Land der alten Bistümer Mainz, Worms, Speier, endlich die Rheinpfalz — dieses ganze Gebiet hat sich zu dieser Darstellung seines gemeinsamen Werdens zusammengefunden, alle getragen von dem gleichen Geist der engen Verbindung mit dem Reich und dem Reichsgedanken. Das blühende, weinfrohe und liederfrohe Land des Mittelrheins, wo nach der schönen Legende der große Kaiser Karl in den Sommernächten von seiner Pfalz in Ingelheim über den Strom schreitet, um die Reben zu segnen, hat die erlesensten Kunstwerke gesandt. Neben Köln ist das ehrwürdige goldene Mainz als der zweite Brennpunkt der großen kunstgeschichtlichen Ellipse des deutschen Westens zu seiner Bedeutung gekommen, und um die Zugehörigkeit zu dem Rheinland zu erhärten, hat die alte Reichsstadt Frankfurt, die als Krönungsstätte der deutschen Kaiser Aachen abgelöst hat, in einer geschlossenen Abteilung hier ein übersichtliches Gesamtbild ihres Wachstums aufgebaut. Was die gleichzeitige Krönungsausstellung im benachbarten Aachen in einer großartigen Einheit begonnen, ist hier auf breiterem Hintergrund weitergeführt.

Keine rein kunsthistorische Schau nur sollte hier als Illustration des künstlerischen Werdens dieses Jahrtausends aufgebaut werden. Zum ersten Male ist in solchem Umfang der Versuch einer kulturgeschichtlichen Anordnung gemacht worden. Auf einem mit glänzender Sachkenntnis ausgeführten geographisch-landeskundlichen Unterbau kommen die großen Lebensmächte dieser langen Jahrhunderte zu ihrem Rechte: das deutsche Königstum und Kaisertum, das mit seinem mit Adlern bestickten Mantel diese ganzen Lande umfaßt, die alten weltlichen und geistlichen Landesfürsten, der Adel, das Bürgertum, Schloß und Burganlage, die kirchliche Baukunst von den ehrwürdigen Domen der frühromanischen Zeiten an, Klosteranlagen und Ordenstätigkeit, Städtebau und städtische Wohnkultur werden vorgeführt — ein wunderbar instruktives Material ist vor uns ausgebreitet. In einem geschickt disponierten Gesamtbild der Geschichte der Architektur ist in einer ganz neuen Form, in Modellen, in Rekonstruktionen, in Plänen und langen Abbildungsfolgen alles geschehen, was versucht werden konnte, jene Welt lebendig zu machen.

In imposanter Größe steht im Mittelpunkt, diese polyphone Musik übertönend, die kirchliche Kunst. In unerhörter Großartigkeit tritt die mittelalterliche Goldschmiedekunst auf. Den Nibelungenhort scheinen die Rheintöchter zurückgegeben zu haben.

Umgeben von fünfzehn weiteren großen Schreinen thront in der Mitte in erhabener Isolierung, zum ersten Male hier öffentlich außerhalb des kirchlichen Raumes aufgestellt, das kostbarste Kunstwerk, das die Edelmetallkunst der Stauferzeit in ganz Deutschland geschaffen, die mächtige Prachtumba des Dreikönigenschreins aus dem Kölner Dome. Weder eine der deutschen Provinzen noch irgendeines der Länder Europas darf sich eines solchen Schatzes auf schmalem Gebiet rühmen, wie ihn der Niederrhein in seinen Goldschreinen besitzt. Was von Cimelien der Plastik die Rheinlande bergen, hat sich in feinsinnig geleiteter Auswahl hier eingestellt, Bildteppiche und Bilderhandschriften nehmen die Melodie auf. Die gehaltene Feierlichkeit der frühen romanischen Kunst, die ausdrucksgewaltige, männliche Größe der Stauferplastik, die schwingende, zarte und durchseelte aristokratische Linien-schönheit der frühen Gotik, Naturnähe, Fülle und Plauderfreudigkeit der späten Gotik, alles kommt in erlesenen Proben zu Worte. Den großen, repräsentativen Raum der Gemälde beherrscht das Dombild Stephan Lochners — seit es die städtische Ratskapelle, für die es geschaffen, verlassen, zum ersten Male dem geheimnisvollen Halbdunkel der Chorkapelle des Domes entrückt, hier in seiner von Jugend strahlenden Schönheit sich dem entzückten Blick frei darbietend. Wenn etwas die innere Kraft hatte, uns in das Gedächtnis zurückzurufen, daß das Schicksal der deutschen Kunst während der drei ersten Jahrhunderte des Mittelalters bestimmt ward durch die Linie, die von Xanten bis Worms führt, von Siegfrieds Heimat zu König Gunters Residenz, so ist es diese hier gegebene überzeugende und glanzvolle Übersicht.

Aus dem, was die nachmittelalterlichen Jahrhunderte schöpferisch hier aus Eigenem geformt, aus Fremdem umgeschmolzen haben, tritt uns in bedeutsamer Geschlossenheit das Bild der evangelischen Kirche entgegen, ihrer unmittelbar aus den Forderungen des Kultus abgeleiteten selbständigen vorbildlichen Raumgestaltung, der ehrwürdig schlichten Denkmäler des reformierten Geistes, der stillen, streng disziplinierten Organisation des Gemeindelebens.

Mit einer eigenen Abteilung erscheint die Kölner Dombauverwaltung, zugleich eine Mahnung der Dombauhütte mit einem deutlichen Fingerzeig. Und der unserem künstlerischen Empfinden schon wieder entwachsene Riesenbau, der dem diese Hallen Verlassenden plötzlich in seiner ganzen Gewaltigkeit vor die Augen tritt, den mächtigen Schatten der beiden steinernen Schwurfinger fast über den Strom werfend, ist heute uns aufs neue in einem anderen Sinne lebendig, wie alle große Kunst als ein Symbol, fast als ein Mythos. Die Abgüsse des einen gotischen Westportals rufen uns die Worte in Erinnerung, die in edler Begeisterung der Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. bei der Wiederaufnahme des Dombaus 1842 vor den Grundsteinen des Südportals sprach — und gern möchte man sie umgedeutet über diese ganze Schaustellung setzen: „Dies ist kein gewöhnlicher Prachtbau. Es ist das Werk des Brudersinnes aller Deutschen, aller Bekenntnisse. Hier sollen sich die schönsten Tore der Welt erheben. Deutschland baut sie — so mögen sie für Deutschland durch Gottes Gnade Tore einer neuen, großen und guten Zeit werden. Alles Arge, Unwahre, Undeutsche bleibe fern von ihnen. Nie finde diesen Weg der Ehre

das ehrlose Untergraben der Einigkeit der Völker, das Rütteln an dem Frieden der Konfessionen und der Stände. — Der Geist, der diese Tore baut, ist derselbe, der vor neunundzwanzig Jahren unsere Ketten brach, die Schmach des Vaterlandes, die Entfremdung dieses Ufers wandte.“

Was der Leiter dieser kulturgeschichtlichen Ausstellung in sich in geometrischer Progression weitender Dispositionskraft mit einem Stab von aufopfernden und begeisterten Genossen und Kollegen hier geschaffen hat, das wird der vielfältigsten geschichtlichen und landeskundlichen Betrachtung dienen; den größten Nutzen dürfte wiederum die kunsthistorische Wissenschaft ziehen. Die westlichen Hochschulen, voran die drei Universitäten, die ältere in Bonn, die beiden jüngeren in Köln und Frankfurt, die eine kühne und geniale, in die Ferne blickende städtische Politik als stärkste Zeugnisse munizipaler Kraft und patrizischer Fürsorge hat erstehen lassen, sind vielleicht die am unmittelbarsten Beschenkten — und wenn der nun leider schon älteste Vertreter der Kunstwissenschaft in den Rheinlanden heute hier sprechen darf, darf er diesem Dank auch namens der gesamten historischen Wissenschaften und der kunstgeschichtlichen Studien in ganz Deutschland mit einer ehrerbietigen Verneigung gegen die Väter, Schutzherren und Patrone dieser Ausstellung Ausdruck geben: daß dieses unvergleichliche Material an Abgüssen, Modellen, Abbildungen, Plänen, soweit es eigens angefertigt ist, nicht wieder zerstreut werde, daß daraus in Weiterbildung des schon Bestehenden etwas wie der Grundstock eines großen historischen rheinischen Museums werde, das nicht für Köln nur, sondern für das weitere Rheinland diese Urkunden zusammenhalte, das ist ein Wunsch, der nun von Tausenden während der Dauer dieser Schauausstellung geäußert werden wird.

Dies Museum der Zukunft sollte die Aufgabe übernehmen, die der vor uns sich öffnenden großen Schau zugefallen: unser Rheinland, gesegnetstes und reichstes Stück des deutschen Bodens, voll von geheimnisvollen Kräften und ungehobenen Schätzen, unserem Herzen noch teurer zu machen, die Fremden eine neue, ehrfürchtige Liebe zu diesem Land zu lehren —

„O Land,
Zu schön, als daß dich fremder Tritt verheere,
Land, dem viel Verheißung noch innewohnt,
Das drum nicht untergeht“ —

so klingt es aus den letzten Gedichten von Stefan George.

Land der stolzen Kathedralen und der ragenden Burgen,

„O heilig Herz der Völker, o Vaterland!“

für alle Zeiten geweihter Geburtsboden Goethes und Beethovens, nie zu raubendes und nie zu zerstückelndes Krongeschmeide auf dem mütterlichen Haupte Germaniens, aus jeder Prüfung nur zwiefach gehärtet aufgestiegen, getragen von dem leidenschaftlichen, durch nichts zu erschütternden Arbeitswillen deiner Bewohner,

von dem hoffnungsstarken, bergeversetzenden Glauben an die Zukunft, an die Mission deiner Rasse — möge die Kraft deines Genius auch aus diesen künstlerischen Zeugnissen hervorleuchten, die als ewig junge Symbole noch in eine Zeit der Finsternis wie Fanale hineinstrahlen sollen — wie es der Schlußspruch Hans Sachsens in den Meistersingern uns zuruft:

„Versänk in Dunst
Das heilige römische Reich,
Uns bliebe gleich
Die heilige deutsche Kunst!“

DER KÖLNER DOM IN GEFAHR

Als in der Mitternachtsstunde des 1. Februar von allen Türmen von Kleve bis Remagen das unvergeßlich feierliche Singen der 20 000 Kirchenglocken einsetzte, zitterte in uns noch nach die Erinnerung an die Jahrtausendfeiern des vorigen Jahres, an die für manche kühle und skeptische nordische Empfindung vielleicht allzu vielen und allzu rauschenden Feiern, die doch nur im Rhythmus des rheinischen Lebensgefühls festlich bewegt, innerlich bitterernst waren, die auch stumpfen Sinnen und ungläubigen Seelen lebendig vor Augen stellen wollten, wie das Rheinland in tausendjähriger Geschichte mit dem Reich unlösbar zusammengewachsen war. Vielleicht liegt es in der Natur des Rheinländers, daß er für sein tiefstes Empfinden mehr nach bildhaften Symbolen sucht, wo der rationalistische nordische und östliche Geist sich mit der klaren Verstandesformel begnügt.

Unter all den Symbolen dieses Sommers der Jahrtausendfeiern war keines so zu aller Herzen predigend, hat keines eine so laute und machtvolle Sprache geredet wie die große Jahrtausendausstellung der Rheinlande in Köln, die aus einer kulturhistorischen Schau ganz von selbst zu einem einzig großartigen Bekenntnis zu dem Geiste der rheinischen Kunst geworden war — und wenn wir etwas dankbar als dauernden Gewinn jenes Jahres auch für die deutsche Denkmalkunde und Denkmalpflege buchen dürfen, so ist es dieses, daß die großen nationalen Denkmäler der Kunst in einem ganz anderen, höheren Sinn und für ungleich weitere Kreise geworden sind, was sie ihrem Wortsinn nach sein sollen, Denkzeichen, Wahrzeichen, Symbole, ein Stück Abbild des geheimnisvollen Mythos unseres rheinischen deutschen Wesens.

In den letzten Jahren haben wir gelernt, in neuer Inbrunst zu den Domen von Speier und Worms, von Mainz und Köln aufzuschauen, deren Türme schon auf schlimmere Zeiten gelassen herabgeschaut haben. Beim Durchfahren der engen Felsengasse, von deren Schroffen, dicht aneinandergereiht, unsere rheinischen Burgen winken, haben wir uns immer wieder erzählen lassen von der ruhmvollen Zeit, da durch fünf Jahrhunderte die Achse der mittelalterlichen Reichsgeschichte und der Kaiserpolitik durch das Rheinland verlief, da Köln und Mainz die Brennpunkte der großen Ellipse der gesamten deutschen Kultur und Kunst waren.

Der Kölner Dom! Machtvollstes Denkmal des deutschen Kunstwillens auf dem Wege zu der klaren Rhythmik größter Raumwunder, Erbe einer nun schon wieder fast tausendjährigen ältesten christlichen Kirche am Rhein. Nicht die sublimste Schöpfung des deutschen mittelalterlichen Genius im Gebiet der Gotik; ruhig dürfen wir bekennen, daß wir die Turmlösung vom Freiburger Münster als Überwindung der Schwere höher einschätzen, als persönlichere Leistung der Komposition die Frontbildung des Münsters in Straßburg — fast war es eine Notwendigkeit, daß durch das Erlebnis dieser letzten Jahre dies größte Kölner Denkmal uns über die kunsthistorische Zensur hinaus in seiner einzigartigen symbolhaften Bedeutung wieder vor Augen gerückt ward.

Denn nicht die Stelle, die ein Bauwerk in einer bestimmten formalen Entwicklung einnimmt, verleiht ihm seinen Rang als Denkmal, sondern daß es Rahmen und Gefäß aller starken geistigen und religiösen Kräfte, Sammellinse und Träger der nationalen Wünsche und Sehnsüchte wird. Tiefer haben darum den Dom gedeutet als Interpreten solcher Dynamik die Dichterstimmen von Brentano und Heine bis auf George und Bertram. Daß der allein im Mittelalter vollendete Chor zeitlich eingefaßt ist durch die Namen des großen Albertus Magnus und des Meisters Ekkehard, in dessen Predigten wie in den gleichzeitigen Bildwerken des Chores die deutsche Seele eine neue innerliche Verbindung mit dem Göttlichen gesucht hatte, macht ihn uns doppelt wert, wie die Baugeschichte des Straßburger Münsters eingefaßt ist durch die Namen Gottfried von Straßburg und Johann Tauler. Der Dom, so lange ein Denkzeichen des mitten in seiner Erschaffung fern von der Vollendung schon erstarrten Weltgebäudes (wie ihn der junge Goethe 1774 ansah), von den Skeptikern der politischen Romantik verspottet als ein Denkmal der mangelnden inneren Kraft zur Vollendung — und nun das wichtigste früheste Monument des ersten Sichwiederfindens im nationalen Gedanken, vor 100 Jahren das erste Symbol der beginnenden Einigung der Geister, neben der auch vom Westen gerade jetzt vor einem Jahrhundert unter der Leitung des Freiherrn vom Stein ausgegangenen Veröffentlichung der *Monumenta Germaniae Historica* — nach der „Sprach- und Gedankenverwirrung der anarchischen Zeit“, von der Joseph Görres in seinem Aufruf für den Dom gesprochen, das erste sichtbare Denkmal eines neuen Gemeinschaftsgefühls im Nationalen, dazu das Bauwerk, in dessen Hütte der romantische Stil der Neugotik für ganz Deutschland seine Schulung fand, die Keimzelle, aus der (neben einem anderen Denkmal deutscher Herrlichkeit im Osten, der Marienburg) die vaterländische Kunstgeschichtsschreibung ihren Ausgang nahm. Noch einmal dürfen auch an dieser Stelle die Worte lebendig werden, die im Jahre 1842 Friedrich Wilhelm IV. vor den Grundsteinen des neuen Südportals sprach: „Dies ist kein gewöhnlicher Prachtbau. Es ist das Werk des Brudersinnes aller Deutschen, aller Bekenntnisse. Hier sollen sich die schönsten Tore der Welt erheben. Deutschland baut sie — so mögen sie für Deutschland, durch Gottes Gnade, Tore einer neuen, großen, guten Zeit werden.“ — Möchte man diese Worte nicht auch über die Tore zu dem neuen deutschen Rheinland schreiben?

Der Preußische Staat, den der König repräsentierte, hat diese Begeisterung auch in die Tat übersetzt: bis zur Vollendung hat er 5,7 Millionen Mark bereitgestellt, die zeitweise mehr als die Hälfte der Ausgaben deckten, dazu kamen noch 9 Millionen Mark als Erlöse der Dombaulotterien hinzu. Aber nicht allzu lange konnte sich Deutschland ohne Sorge des vollendeten Riesen freuen. Vor 20 Jahren kamen die ersten beunruhigenden Nachrichten über eine rasche Veränderung des äußeren Zustandes des Baues; über „sterbende Bauwerke“ habe ich schon 1909 im Hinblick auf Köln geschrieben. Und heute kann es kein Zweifel mehr sein: der Odem dieser mächtigen Großstadt des deutschen Westens ist in hohem Maße ein Verhängnis für den Bestand des Denkmals. Die Rauchgase, die das unübersehbare Heer von Schornsteinen in und um Köln emporsendet, bringen mit der sich niederschlagenden

schwefligen Säure ein zerstörendes Gift für das Gestein des Domes. Unheilvoll ist die unmittelbare Nähe des großen Kölner Hauptbahnhofes; 400 Züge fahren täglich aus und ein und senden ihren beizenden Giftatem in die Luft; während der Kriegsjahre sind täglich 1000 Züge über die eben fertige riesige Hohenzollernbrücke gerollt, die in der Achse des Domes liegt. Es sind früher nicht beobachtete Großstadterkrankungen des am Dom verwendeten Steinmaterials, die sich zuerst im leisen Anfressen der Epidermis äußern, mit Abschilferung und Absplitterung das Unheil rasch weiter senden. Man soll sich vor Übertreibungen hüten. Noch sind es scheinbar nur Hautkrankheiten, aber es ist der Augenblick da, wo eine Erkrankung des Knöchengerüsts daraus zu werden droht. Wie Armstummel von Leproskranken starren am Strebegerüst des Chores die ersten zerstörten Fialen, von denen Krabben und Kreuzblumen abgefallen sind, empor.

Es ist hier sicher nicht der Ort, in ausführlicher technischer Begründung von den Krankheitserregern und den örtlichen Erscheinungen zu reden: nur die Diagnose soll gestellt werden, das Heilmittel bezeichnet werden, das in dem Ersatz der angegriffenen Teile durch ein härteres, als widerstandsfähig erprobtes Gestein besteht; diese Arbeit ruht sicher in den Händen des ausgezeichneten erfahrenen Dombau-meisters Hertel und der staatlichen Denkmalpflege und Bauverwaltung, die hier die nächste Verantwortung trägt. Aber von dem eisernen, unabwendbaren Muß der Konsolidierung und dem Willen zur Heilung sei hier gesprochen, und in der Stunde der Befreiung ist auch der Augenblick gekommen, die sehr ernste und sehr eindringliche Bitte des Domkapitels, der Stadt Köln, der Rheinlande an dieser Stelle vorzubringen, den kategorischen Imperativ der Sicherung des Domes für ganz Deutschland sichtbar hier aufzustellen. Das Denkmal der deutschen Einigung darf auch nicht zu zerbröckeln drohen.

Wenn ich eine Stimme vom Jahre 1842 angerufen habe für die Sicherung des Domes, hier sind zwei bedeutungsvolle Zeugnisse aus dem Januar 1926:

„Der deutsche Rhein und der Kölner Dom gehören zueinander als die gewaltigsten geographischen und geschichtlichen Wahrzeichen des deutschen Volkstums in unserer Westmark. Darum muß den Dom, den Menschenhand geschaffen hat, auch Menschenhand erhalten für alle Zeit.“ Unter diesen Worten steht: Dr. Luther, Reichskanzler. Und ein zweites: „Das deutsche Volk der neuen Zeit darf sich an Opferwilligkeit von früheren Generationen nicht übertreffen lassen. Es ist eine heilige Ehrenpflicht des gesamten deutschen Volkes, für die Erhaltung des Wahrzeichens deutschen Geistes und deutscher Kunst am deutschen Rhein mit aller Kraft einzutreten.“ Darunter der Name: Dr. Marx, Reichskanzler a. D.

Die Sache des Kölner Domes konnte sich keine besseren und wortgewaltigeren Fürsprecher holen. Das sind aber auch zwei vollgültige Wechsel, die heute das Rheinland ehrerbietigst präsentiert.

Wahrlich, dieses Kanzlerwort hatte recht, wenn es den Rhein und seinen Dom als die beiden gewaltigsten Wahrzeichen des deutschen Volkstums in der Westmark bezeichnete. In dem Schatten des Bruderpaares der Domtürme hat die Königin des Rheines dem Geiste der Verneinung und der Mutlosigkeit zum Trotz unter

genialer und weitblickender Leitung in sechs Jahren ihren Flächenraum versechsfacht, in dem Schatten dieser Türme ist als kühnste Äußerung des Willens zum Leben neben der alten und ehrwürdigen Universität in Bonn eine zweite Hochschule am Rhein erwachsen, auf daß durch geistige Kräfte ersetzt werde, was an materiellen verloren ist, wie es einst in der Gründungsurkunde der Berliner Universität hieß — die Kreuzblumen dieser beiden Türme haben, weit ins Land hineinschauend, gesehen, wie der romantische Strom zugleich Deutschlands gewaltigster Großwirtschaftsweg geworden ist, besetzt mit riesigen Hafenanlagen, die weiter im Norden, in Düsseldorf und Duisburg, ihre Fortsetzung finden, Sinnbild der unablässig arbeitenden Kraft des deutschen Westens — und doch bleibt der Strom für uns der heilige Rhein, der Herrscher hochbegabt, und am Schlusse dieser Feier mag noch einmal in uns diese Melodie erklingen in dem hellen Klang, den 1814 ein Ostpreuße aus Tilsit, der 27jährige Max von Schenkendorf, in uns wachrief — in dem Lied von dem alten König Rhein, dem hohen Felsenkind.

Sie hatten ihm geraubt
Der alten Würden Glanz,
Von seinem Königshaupt
Den grünen Rebenkranz.
In Fesseln lag der Held geschlagen;
Sein Zürnen und sein stolzes Klagen,
Wir haben's manche Nacht belauscht,
Von Geisterschauern hehr umrauscht.

Was sang der alte Held?
Ein furchtbar dräuend Lied:
„O weh dir, schnöde Welt,
Wo keine Freiheit blüht,
Von Treuen los und bar von Ehren;
Und willst du nimmer wiederkehren,
Mein, ach! gestorbenes Geschlecht,
Und mein gebrochnes deutsches Recht?“

Wir huld'gen unserm Herrn,
Wir trinken seinen Wein:
Die Freiheit sei der Stern,
Die Losung sei der Rhein!
Wir wollen ihm aufs neue schwören;
Wir müssen ihm, er uns gehören,
Vom Felsen kommt er frei und hehr:
Er fließe frei in Gottes Meer!

EUROPÄISCHE AUSBLICKE

SPRACHEN UND ÜBERLIEFERUNG DER MALERISCHEN GESTALTUNG IM SPÄTEN MITTELALTER

Von Sprachen der malerischen Gestaltung in einer Schicksalsepoche und Zeitenwende der Kunst reden zu wollen, von verschiedenen Sprachen nebeneinander, das soll, aus der Welt der Form heraus gesehen und den Begriff Sprachen als Rahmen und Klaviatur der Verlautbarungsmöglichkeiten geschauter Bilder gedacht, gleich zu Beginn die Vielheit, den Plural unterstreichen, die Vielheit in den Ausdrucksmitteln gegenüber der Einheitlichkeit der primären bildlichen Vision. Sicher ist der Name Sprache auch wieder irreführend — nicht um Sprachen als Ausdruck eines besonderen Rassegefühls handelt es sich hier, auch nicht um eine Vielheit von Dialekten im Rahmen einer nationalen Sprache, sondern innerhalb eines Sprachgebietes um die verschiedenen Möglichkeiten für die bildhafte Gestaltung, wie sie durch die verschiedenartige Technik gebunden und wieder in dem, was sie trennt, durch die technische Grundlage bestimmt sind. Und doch ist die Technik immer nur der Anreger für die besondere Art des Gesetzes, in dem sich der Stilwillen der Zeit in immer neuen Gestaltungen — Sprachen — offenbart.

Viele Sprachen nebeneinander — in noch viel größerem Reichtum nebeneinander im 14. und 15. Jahrhundert als etwa in unserer Zeit, die nur die Zeichen der babylonischen Sprachverwirrung, nicht das Reden in allerlei Sprachen beim Pfingstfest kennt — diese Sprachen wie in einer großen Fuge hintereinander einsetzend und die Rolle von Dux und Comes gerne wechselnd, aber die gleiche Melodie bringend. Und bei diesem Wechsel und dieser Wiederholung (Wiederholung heiße auch, streng genommen, das eigentliche musikalische Gleichnis) gerne das Annehmen der Klangfarbe und des Rhythmus von der einen bei der anderen. Sind wir in unserer Vorstellung von dem Begriff der malerischen Entwicklung jener Zeit nicht immer viel zu sehr gebunden an die uns gerade vor Augen stehenden Äußerungen der einen vereinzelt Sprache — sicherlich am häufigsten der in der Form der Tafelmalerei sich äußernden — und wird nicht dadurch das Bild von dem zugrunde liegenden geheimnisvollen immanenten Kunstwollen verfälscht, das viele Ausdrucksformen nebeneinander sucht, schafft und fordert? Nur ein paar allgemeine Gedanken seien hier an die Spitze gestellt in Beschränkung nur auf das mitteleuropäische Abendland nördlich der Alpen, mit der Bevorzugung der wenigen Beispiele aus dem Kulturkreis, der den Schreibenden und das sechzigjährige Geburtstagskind, dem diese Zeilen ein Glückwunsch sein wollen, jetzt als gemeinsame neue Heimat umschließt.

Von der Einheit des sinnlichen Vorstellungskomplexes in bildlicher Form darf man ausgehen als dem gemeinsamen geistigen Eigentum, dem Quellhause einer jeden Periode. In allen großen Zeiten hatte die Kunst der Malerei zuerst die beglückende Möglichkeit, sich in schier unendlichen Flächen aussprechen, verschwenden zu können, war sie Tempelkunst und an das Thema der religiösen Vorstellungen gebunden, oder noch freie, rein schmückende Kunst, die, wo sie aus dem Reiche des nur Dekorativen, des Abstrakten, des Symbolischen in das der figürlichen Dar-

stellungen aufstieg — oder war es nicht zugleich ein Hinabsteigen? —, die Welt einer höheren Sphäre, eine mit größerer Leichtigkeit, Heiterkeit erfüllte, eine von der Erdenbeschwertheit genesene vor uns aufbauen wollte — oder auch eine, die von einem heroischen Geist als dem des ersehnten höheren Lebensgefühls getragen war. Das ist die Doppelwelt der kirchlichen und der profanen Stoffe — sicher beide zugleich die Vorstellungsform von einem höheren Leben.

In den Kirchen und kirchlichen Gebäuden ist zum Beginn des 14. Jahrhunderts die Aufgabe der Malerei noch immer die Erzählung der Heilsgeschichte, zu der in einer kaum zu überblickenden Breite das neue Thema der Heiligenlegenden getreten ist. Die alte Form der typologischen Anordnung, die von der altchristlichen Zeit bis in das frühe Mittelalter sich als die gegebene Form für die Behandlung der Hochwände des Langhauses vorgestellt hatte, und die scheinbar ohne Zäsuren in epischer Breite dahinfließende biblische Erzählung sind zurückgetreten. Nur wo noch ein älterer Bau die Flächen für solche unendliche Streifen untereinander bietet, wie etwa das Chorhaus der Kirche St. Cäcilia in Köln, wird der Charakter der gemalten Bilderbibel beibehalten. Jene Art der Ausdeutung des Alten Testaments im Sinne der Erfüllung durch das Neue ist der Glasmalerei mit ihren zwei parallelen Langbahnen vorbehalten worden. In einer ganz neuen, dekorativ bereicherten Form wird im Anschluß an das Schema der Armenbibeln und der verwandten literarischen Stoffsammlungen die Möglichkeit gegeben, die führenden Szenen aus dem Neuen Testament durch Parallelbilder aus dem Alten zu erläutern oder auch nur durch Darstellungen von Propheten und Evangelisten mit Spruchbändern diese Erläuterung anzudeuten.

Neben der Epik dieser fließenden Erzählungen, die je nach der Gestaltung des Raumes den Stoff dehnen oder zusammendrängen können, steht die ganz andere bildliche Behandlung einzelner besonders ausgezeichneter Flächen, auf denen gewissermaßen nun das Thema selbst, das in der Kirche behandelt wird, angekündigt ist. Der vornehmste Raum, der früher für diese Gattung großer Monumentalmalerei zur Verfügung gestellt werden konnte, die das ganze Kircheninnere beherrschende Apsis, in der alle perspektivischen Linien aus dem ganzen Langhaus wie in dem Blickpunkt gesammelt zu sein schienen, ist freilich seit der Aufteilung der Apsisfläche in Kreissegmente, seit der Umformung des Raumes aus dem Halbrund in das Polygon der Kunst der Malerei genommen, und Versuche, auf diesen schmalen verzipfelten Flächen noch das alte große Thema zu behandeln, wie etwa im Chor von St. Severin in Köln, mußten zu der Erkenntnis führen, daß den Einzelfiguren die notwendige, die alten Flächen beherrschende Gestaltungskraft fehlen mußte. Diese beherrschende Rolle wird jetzt den Fenstern des Chorabschlusses übergeben, neben denen die Gewölbekappen völlig zurücktreten.

Neben den kirchlichen Stoffen erscheinen nun aber in immer größerem Umfang die profanen Themen, von denen wir bislang überwiegend nur in den literarischen Quellen gehört haben. Es ist uns nichts von den karolingischen Malereien aus Aachen, aus Ingelheim oder von der Darstellung der Ungarnkriege in der Pfalz zu Merseburg erhalten. In der Pfalz zu Goslar muß man schon die Augen völlig schließen, um an

Stelle der gutgemeinten gemalten weltgeschichtlichen Betrachtungen von Wislicenus sich den ursprünglichen Schmuck vorzustellen. Sicher wird in Anordnung und in Aufteilung der Flächen die neue Ausmalung der Pfalz zu Dankwarderode durch Quensen dieser Aufgabe in einem höheren Sinne gerecht, aber doch auch nur in dem Versuch, eine ganz allgemeine Vorstellung zu erwecken. Wir sind gezwungen, überall die literarische Überlieferung heranzuziehen, zumal auch die poetischen Quellen, wie das schon Alwin Schultz, Heinrich Bergner, Julius von Schlosser, Victor Mortet getan haben — ohne diesen bildlichen Schmuck ist aber auch unsere Vorstellung von der Wirkung der großen, repräsentativen wie der kleineren, intimen Räume in den Profanbauten der mittelalterlichen Jahrhunderte eine ganz unvollkommene.

Wenn eben im Kölner Domchor an den Innenseiten der Chorschranken auf sechs gewaltigen Feldern, die jedes fast 6 m lang sind, im ganzen 42 Darstellungen aus sieben Legenden gegeben sind, wozu dann noch die Bemalung der Außenwände der Chorschranken durch Einzelfiguren und die Bemalung der Flächen in den Chorkapellen, zum Teil wieder in zyklischer Form, zum Teil in der Gestalt von Einzeldevotionsbildern, tritt, so kann man nicht sagen, daß der Malerei in den großen führenden Schöpfungen der Gotik nicht mehr eine Aufgabe von Bedeutung angewiesen war. Neben Köln steht fast gleichaltrig die Ausmalung des Chorraumes von Wienhausen, die über einen jeden uns in dem deutschen Norden und deutschen Westen erhaltenen romanischen Raum hinaus eine völlige zyklische Durchbildung eines Innenraumes auf Grund eines ausgedehnten und wohlüberlegten malerischen Programms bietet. Es sind freilich, wie Dehio mit Ernst bemerkt, hauptsächlich die Bauten des reduzierten Systems, die noch Flächen für die Malerei zur Verfügung stellten, die eben noch im alten Sinne in Mauern und Flächen zu denken gewohnt waren. Sonst wird die Malerei auf Nebenräume verwiesen, auf Seitenkapellen, auf die Turmhallen, auf den Triumphbogen, in die Kreuzgänge und Sakristeien. Es kann hier noch einmal ein großer Zyklus durchgeführt werden, wie in den beiden Kreuzgängen im Dom zu Schleswig und in St. Emmaus zu Prag. Aber mit dieser Verbannung aus den Haupträumen der Kirche erhält der malerische Schmuck ganz von selbst eine andere Bedeutung. An Stelle des fließenden Zyklus tritt langsam das Einzelbild. Im Anfang erscheinen Einzelbilder als Stiftungen verschiedener Zeiten, verschiedener Persönlichkeiten neben den großen zusammenhängenden Kompositionen. Bald aber wird die Idee der Einzelbilder die führende, und erst nachträglich bildet sich aus solchen Einzelbildern, die eine Reihe von Jahrzehnten in ungefähr gleichmäßiger Höhe und annähernd gleicher Größe auf Wandflächen und Pfeilern verteilt sind, wieder ein System — so, als ob der ganze Schmuck von Anfang an überlegt worden sei, wie etwa in den beiden Kirchen von Oberwesel. Man sieht, daß der Einzug dieser Stiftungsbilder in die Kirchen etwas ganz Neues bringen mußte. Wenn später im 15. und 16. Jahrhundert solche auf die Wand aufgemalten Darstellungen oft wie ein Ersatz, ein Surrogat für Tafelbilder erscheinen, so sind es im Anfang sicher diese tafelähnlichen aufgemalten Wandbilder, die die Form der gemalten Tafel bestimmt und vorweggenommen haben.

Schon seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stehen in Deutschland eigentlich die Wandmalerei und die Glasmalerei im Wechselverhältnis des Gebens undnehmens einander gegenüber. Die großen stehenden Einzelfiguren hatte schon in Augsburg die Glasmalerei von der Wandmalerei übernommen. Umgekehrt hat der durch die Bleiruten gegebene geschlossene und stark konturierte Stil der Glasmalerei wieder auf die scharfe Silhouettierung bei den auf die Wand gemalten Einzelfiguren zurückgewirkt. Nichts ist hier interessanter, als die Marburger Glasmalereien mit dem Ausgang der großen spätromanischen Malerei, etwa in Soest, zu vergleichen. Wienhausen in dem ganzen Kompositionsschema ist andenkbar ohne das Vorbild der Bildteppichdekoration und zugleich der Medaillonkomposition der frühen gotischen Glasgemälde, und die Aufteilung der langen Seitenflächen in lauter Hochfelder, die Überbauung der Einzelszenen durch hohe architektonische Baldachine auf den Innenseiten der Chorschranken von Köln ist unmittelbar den Glasfenstern aus den Chorkapellen desselben Bauwerkes entnommen. Die große Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sprach sich in den Glasgemälden von Köln, von Königfelden, von Straßburg, von Klosterneuburg aus, ehe sie in der Tafelmalerei einen eigenen Stil bildete. Die hier geschaffene abgekürzte Formensprache war irgendwie zu groß, als daß sie von der das Detail suchenden frühen Tafelmalerei übernommen werden konnte.

Die Buchmalerei spielt heute in unserer kunstgeschichtlichen Betrachtung sicher eine Rolle, die ihr im Mittelalter selbst nicht zukam. Sie vertritt eben vielfach für uns die große Kunst, gibt uns ein Surrogat, überliefert uns den ganzen Stoffkreis und im Gegensatz zu den nur allzuoft in jammervollen Palimpsesten erhaltenen Werken der großen Malerei in wundervoller originaler Unberührtheit und Frische. Sie hat vielfach doch nur die Rolle in unserer Erkenntnis zu spielen, die bei dem völligen Mangel von Werken der großen Malerei in der antiken Kunst die Vasenmalerei spielt.

Die Anschauung von der Einheitlichkeit einer monumentalen malerischen Sprache hat jahrzehntelang gelitten unter der unheilvollen Trennung der Gebiete, die Wandgemälde, Glasgemälde, Bildteppiche, Tafelbilder und endlich Buchmalereien in besonderen Kapiteln behandelte, immer nur mit der Tradition der einen Technik vor Augen. Sicher hat die Bindung an eine einzige Technik den Vorstellungen bestimmte Grenzen gezogen und damit auch bestimmte Formulierungen ermöglicht. Aber wichtiger ist noch immer der Austausch in Komposition und Formgestaltung, der zwischen diesen einzelnen malerischen Sprachen besteht. Es war ein Unglück für die Erkenntnis des klaren Entwicklungsgedankens in der Welt des Malerischen, daß 1887—1891 in der für zwei Jahrzehnte grundlegenden Geschichte der deutschen Kunst im Grotteschen Verlage die Glasmalerei und die nur sehr dürftig behandelte Kunst der Bildteppiche in einen Band „Kunstgewerbe“ verwiesen wurden, daß ebenso die Tafelmalerei und die Graphik in zwei verschiedene Bände zerrissen wurden. Damit ward das Bild der deutschen Malerei ebenso verfälscht wie das Bild der Plastik durch das Herausnehmen der großen Edelmetallkunst und den Verweis auch dieser in das sogenannte „Kunstgewerbe“.

Über die Bedeutung der Welt der Stoffe, der Wirkereien, der Webereien und der Stickereien in der malerischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance des Nordens haben sich seit jener Zeit die Anschauungen gewaltig gewandelt. Stefan Beißel hatte schon vor einem Menschenalter unermüdlich immer wieder auf die Bedeutung hingewiesen, die rein ziffernmäßig in der frühen mittelalterlichen Kunst gegenüber anderem malerischen Schmuck die Stoffvorhänge, Wandbehänge, Bildteppiche aller Art einnahmen. Ich habe in einem Kapitel meiner romanischen Monumentalmalerei in den Rheinlanden besonders auf den Umfang dieser Kunstgattung in der literarischen Überlieferung des südlichen wie des nördlichen Abendlandes hingewiesen. Sicher scheint mir, daß neben dieser kirchlich-hieratischen Kunst die bildliche Überlieferung der profanen und poetischen Stoffe des frühen Mittelalters vor dem Niederschlag in der Buchmalerei, die oft nur eine Art Kodifikation der gesamten bildlichen Vorstellungskreise bedeutete, in der Kunst der Bildteppiche sich aussprach. Durch die große Publikation von Betty Kurth, die ein ruhmvolles Zeugnis deutscher Gelehrtenarbeit darstellt, sind wir heute unterrichtet über den Reichtum an deutschen Bildteppichen, der sich noch bis auf den heutigen Tag erhalten hat — 320 Einzeldenkmäler sind hier mitgeteilt. Dazu kommen noch die großen, prächtigen Publikationen von Rudolf Burckhardt über die Bildteppiche des historischen Museums zu Basel und des Herzogs Luitpold von Bayern über die bayrischen Bildteppiche. Eine Ergänzung bringt endlich die nur allzu kostbare Veröffentlichung, die Marie Schuette auf Grund sorgsamer jahrzehntelanger Studien den gestickten Bildteppichen und Decken des Mittelalters geschenkt hat. Ganz deutlich wird in der frühen Zeit auch schon im Norden die unmittelbare Beeinflussung des Stiles der Wandmalerei durch Teppichvorbilder, im Anfang des 13. Jahrhunderts etwa in der Severuskirche zu Boppard, in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts ebenso in der Karmeliterkirche zu Boppard, wo, jeweils den Rhythmus der dekorativen Bemalung unterbrechend, ein zweistreifiger Teppich mit Einzel szenen auf die Wand geheftet zu sein scheint.

Nichts ist interessanter als die Beobachtung, wie der Teppichstil im Anfang die Glasmalerei beherrscht, wie dieser hier in seinem Einfluß neben die große monumentale Wandmalerei tritt, wie umgekehrt beide wieder aus dem Zwang der scharfen und klaren Silhouettierung von der Glasmalerei her ihrerseits Anregungen entnehmen für die Zusammenfassung der Einzelform — und wie dann in der Vorstellung der Glasmaler gegen das Ende des 13. Jahrhunderts die architektonische Phantasie ob siegt, nicht mehr die Medaillon- oder Polygonfelder in ornamentaler Umrahmung dekorativ ganz flächenhaft nebeneinandergestellt erscheinen, sondern wie durchaus körperhafte kunstvolle Fialenaufbauten mit reichsten Baldachinen die Langbahnen füllen, in denen dann wie in den Fialenhäuschen große Einzelfiguren untergebracht werden. Es ist ein Wechsel des Gesetzes, ein Wechsel der Vorbilder und sicher auch ein Wechsel der künstlerischen Hände. Die Zeichner gehen eben nicht mehr durch die Schule hindurch, die gleichzeitig Wandmalereien und Kartons für die Bildteppiche schafft, sondern sie kommen aus der gotischen Hütte, die auf die Einheitlichkeit des Formengeistes eingestellt war, in der der Architekt als der maßgebende

Gesetzgeber waltet. Es ist doch etwas allzu wenig, wenn Janitschek 1890 in seiner Geschichte der deutschen Malerei nur in einer Anmerkung den Satz bringt (S. 201): „Es sei nur angedeutet, daß die Glasmalerei auf die Eigenart der malerischen Anschauung manches Tafelmalers in hervorragender Weise einwirkte.“

Wie dürftig erscheint neben der Welt der Wandmalereien, der Glasmalereien, der Bildteppiche heute der Anfang der Tafelmalerei! Und wie schief oder wie einseitig muß notwendig das Bild von der Entwicklung der Malerei in einem geschlossenen Kulturgebiet einer sogenannten Malerschule sein, wenn der Blick nur zwangsläufig durch die Fassung des Themas auf diese eine Kunstgattung gelenkt ist! Der 1925 uns von Heribert Reiners geschenkte stattliche Band über die Kölner Malerschule hat nur die Tafelmalerei im Auge und gibt nur im Anfang einen Hinweis auf die Vorgänger in der Wandmalerei. Thematisch hatte 1902 Karl Aldenhoven in seiner Geschichte der Kölner Malerschule, die natürlich nicht entfernt das Material so übersehen konnte, wie wir es heute tun, den Begriff schon wesentlich weiter gefaßt, sie in die Entwicklung der Wandmalerei und Glasmalerei eingereiht. Wie gering ist doch das, was die Tafelmalerei uns gerade hier im 14. Jahrhundert aufbewahrt hat: ein paar kleine Hausaltärchen, von denen die frühesten deutlich die Anlehnung an die Auffassung der Buchmalereien zeigen — und dann nur vereinzelt (Altenberg a. d. Lahn, Liebfrauenkirche zu Oberwesel, Clarenaltar zu Köln) die ersten Altarflügel, die nichts sind als bemalte Schranktüren, die in Oberwesel und Köln sich auch in der Aufteilung und in der Stoffwahl zunächst nur als das billige Surrogat, gewissermaßen als die Flächenprojektion einer plastischen Vorstellung im Inneren der Schränke geben. Erst das nächste Jahrhundert sieht dann, am Rhein reichlich spät, die große Bildtafel als die edelste und wichtigste Aufgabe der Malerei überhaupt an und konzentriert auf sie die besten Kräfte.

Nun kommt mit der weiteren Ausbildung der Tafelmalerei ein gewichtiger neuer Mitspieler bei der Formung des Stiles auf. Die ältere Kunst hatte immer bei allen großen Aufgaben einen ganz bestimmten Auftraggeber vor sich, auf dessen Ansprüche, Mentalität, künstlerische Empfindlichkeit sie sich einstellen konnte — jetzt erscheint der unbekanntere reiche Liebhaber, auf den diese neue Geschmäcklerkunst sich abstimmen muß. So geht es mit den plastischen Werken aus dem Kreise der „schönen Madonna“ um 1400, in denen eine ganze Reihe von östlichen Ateliers Feinkost für eine aristokratisch empfindsame, sehr international eingestellte Gesellschaftsklasse schafft. Nicht sehr viel anders ist der Vorgang jetzt in der Welt, die die Abnehmer jener ersten gemalten Täfelchen bildet. Sehr mit Recht hat Wilhelm Worringer in dem gedankenreichen Einleitungskapitel seiner „Anfänge der Tafelmalerei“ diesen neuen Faktor des namenlosen unbestimmten Publikums besonders unterstrichen. Aber wie gering ist an Zahl die Klasse dieser Rahmenbildchen, die ohne einen bestimmten Empfänger vor Augen und, was von Wichtigkeit ist, ohne die Vorstellung eines bestimmten Raumes, einer bestimmten Umgebung geschaffen sind, im Gegensatz zu den Wandmalereien und den Glasmalereien etwa für die kölnische Malerschule — der Begriff eben in jenem engen Sinne der Tafelbildfabrikanten genommen! Im 14. Jahrhundert sind da die wenigen Einzeltafeln,

Diptychen, Triptychen und Flügel aus den Kölner, Berliner, Hamburger, Frankfurter, Münchner Museen zu nennen. Dem steht gegenüber aus dem 14. Jahrhundert aus dem gleichen Kunstkreise die erstaunliche Fülle von Wandmalereien im Dom, in der Minoritenkirche, in den Kirchen St. Cäcilia, St. Andreas, St. Severin, St. Kunibert, im Rathause zu Köln, in Ramersdorf, Marienhagen, Ahrweiler, Bonn, in St. Florin und im Deutschordenshaus in Koblenz, in Peterspay, Essen, in der Karmeliterkirche zu Boppard, in Alken, Linz, und dazu kommen die Glasmalereien von Köln, Altenberg, Xanten, Kappenberg, Boppard, Berlin aus derselben Zeit. Der Umfang des Materials, der Kompositionen ist ein um das Vielfache größerer als für die Tafelmalereien. Noch angesichts der uns heute erhaltenen Denkmäler möchte man etwa die Gleichung 20 : 1 aufstellen. Und sicherlich ist an jener Reihe von Wand- und Glasmalereien die Entwicklung der kölnischen Malerschule für dieses Jahrhundert in ganz anderer Klarheit abzulesen als an der Hand der Tafelbilder — und die Melodie dieser Evolution klingt in ungleich reicherer Instrumentation an unser Ohr. Dabei ist das noch nicht einmal alles. Es kommen zu den Wand- und Glasmalereien und den Bildteppichen aus dem Gebiete der monumentalen Kunst noch die Mosaiken hinzu, die für den Osten jetzt plötzlich wieder eine neue Bedeutung gewinnen. Und in die Welt der zeichnerischen Vorstellung gehören so gut wie die Glasmalereien die gravierten Platten — Vorgänger der Kupferstichkunst im Reich des Unbewußten: die Platten in den Türmchen des himmlischen Jerusalems im Kronleuchter Meister Wiberts im Münster zu Aachen hat Franz Bock schon vor zwei Menschenaltern abziehen lassen: sie bringen 300 Jahre vor Finiguerra wirkliche Kupferstiche, und es hätte nur der geschäftsmäßigen Ausnutzung der Probedrucke bedurft, um schon damals eine wirkliche überlegte Reproduktion in größerer Auflage zu schaffen. Und von den großen, prachtvollen Messinggrabplatten des 14. Jahrhunderts, die in England „cullen plates“ heißen, können wir heute noch Abzüge herstellen — und gelegentlich ist ein Hauptwerk dieses ganz großen monumentalen Zeichenstiles eben nur im Abdruck erhalten, wie die Grabplatte des Bischofs Wikbold aus dem Altenberger Dome, als wichtigstes Zeugnis dieser Kunst im Gebiet der kölnischen Malerschule am Ende des 14. Jahrhunderts.

Dem 15. Jahrhundert gegenüber stehen wir in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung vor der Tatsache einer ganz seltsamen einseitigen Spezialisierung. Einmal haben wir ganz ausgezeichnete Gemäldekennner, die zumeist in den Museen und im Dienst der Museen aufgewachsen sind, heute vielfach auch im Kunsthandel, und für die zunächst nur die Kunstwerke von Interesse sind, die als museumswürdig erscheinen. Das sind in erster Linie wieder die Tafelbilder. Daneben steht eine Reihe von ganz außerordentlichen Kennern der Graphik, Gelehrte ersten Ranges, im Dienst der Kupferstichkabinette aufgewachsen, deren Blick wieder zunächst auf die graphische Welt beschränkt ist. Dann gibt es hervorragende Kenner der späten Buchmalerei, die wohl die gleichzeitige Tafelmalerei, aber nicht die Graphik kennen und anerkennen. Und endlich sind im Dienst der Kunstgewerbemuseen wiederum Spezialisten einer besonderen Ordnung erwachsen, die auf dem Gebiet der Glasmalerei, der Bildteppiche eine bewundernswerte Kennerschaft an den Tag legen,

denen aber die große Kunst oft erstaunlich fremd ist. Allzu selten sind universelle Gelehrtenpersönlichkeiten, die dieses ganze Gebiet zu übersehen und zu meistern imstande sind. Vielleicht ist es eine tatsächliche Unmöglichkeit, eine gleichmäßige Kennerschaft in allen diesen Sprachen der malerischen Gestaltung zu besitzen, und der eine Spezialist wird immer dem andern Mängel seines Wissens nachzuweisen in der Lage sein: unbedingt aber muß diese ganze Welt als einheitliche und aus einer Quelle schöpfende angesehen werden. Wenn Kurt Glaser in dem mit großer Kennerschaft geschriebenen Band seiner „Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei“ sich eben nur die großen Maler dieses Zeitraumes vor Augen stellt, wenn er bewußt auch von Dürer nur als dem Maler redet, wobei dann notwendig ein sehr kleiner Dürer herauskommt, was die Nürnberger Dürer-Ausstellung des Jubiläumjahres 1928 nur erhärten dürfte, so verzichtet er von vornherein auf eine wirkliche Geschichte der malerischen Phantasie. Die von einer glänzenden Beherrschung ihres Stoffes zeugenden Arbeiten der Meister der deutschen Kupferstich- und Holzschnittkunde führen uns zu den bescheidenen künstlerischen Anfängen in diesen Techniken zurück, in denen wir gleichzeitig die Anfänge der malerischen Gestaltung dieser Gattung sehen sollen. Gerade die scheinbaren Anfänge sind aber das Ende einer langen Entwicklung, die Fortsetzung einer jahrhundertealten Handschriftentradition, zuletzt oft die unmittelbare Umwandlung und Vulgarisierung einer Illustration von sehr persönlicher künstlerischer Note in eine fabrikmäßige. Die ersten Bearbeiter etwa der Schweizer illustrierten Chroniken haben mehr oder weniger übersehen, daß diesen illustrierten Druckwerken illustrierte Handschriften von viel größerer künstlerischer Bedeutung vorausgingen. Die ersten Blockbücher der Apokalypse, der Biblia pauperum, des Speculum humanae salvationis sind nichts als Übertragungen einer längst in den Bilderhandschriften niedergelegten ausgeleiterten Form. In der ausgedehnten Literatur über den Hausbuchmeister spielen einzelne Blätter von Zeichnungen und Illustrationen eine übergroße Rolle. Die Entdecker haben aber oft genug übersehen, daß es sich da nur um einen Gattungstyp handelt, daß es Illustrationen von diesem Charakter in den süddeutschen und Schweizer Bilderhandschriften in großer Fülle gibt. Der Hausbuchmeister muß notwendig als in dieser Tradition stehend betrachtet werden. Hinter den Tafelmalereien, hinter der Graphik, den Bilderhandschriften, hinter dem museumsfähigen Kunstgewerbe steht die große bodenständige und unlösbar mit ihrem Rahmen und mit den Denkmälern verbundene Kunst der Wandmalereien und der großen Glasmalereien. Die ganze Geschichte der deutschen monumentalen Kompositionen ist eine durchaus unvollständige, wenn die großen Erfindungen für die Glasmalerei nicht in ihrer Bedeutung gewürdigt werden. In der ganzen kölnischen und niederländischen Malerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts ist nichts, was jenem Reigen von Glasgemälden im südlichen Seitenschiff des Kölner Domes entspricht, und das Thema der Anbetung der Könige und der Anbetung der Hirten ist überhaupt in dieser Zeit weder am Niederrhein noch irgendwo sonst in Deutschland in solcher Großartigkeit behandelt worden wie in den beiden mächtigen Schöpfungen des kölnischen Sippenmeisters eben in diesem Zyklus. Von der Bedeutung der großen Bildteppiche für die

Würdigung der deutschen, französischen und niederländischen Kunst des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts sollte man heute eigentlich nicht mehr zu reden brauchen. Die Publikationen von Guiffrey, Schmitz, Goebel u. a. und die oben genannten Arbeiten über die deutschen Bildteppiche stellen das Material greifbar genug zusammen, Sammlungen wie die Münchner, Brüsseler, Wiener geben auch dem großen Publikum einen ausreichenden Begriff von dem künstlerischen Reiz dieser Prachtstücke: trotzdem, weil fast überall diese Bildteppiche in einer anderen Gattung von Museen hängen, fast nirgendwo mit der eigentlichen Gemädegalerie verbunden, entschwinden diese Paradedstücke eben dem Blick des Galeriebesuchers und des Galeriestudenten, der zwangsläufig sich dann immer wieder auf die Maßstäbe der Tafelmalerei einstellt. Man muß einmal in Kirchen wie von La Chaise-Dieu oder in kleinerem Maßstab in Xanten, wo die für ihren Platz geschaffenen und bestellten Serien-Bildteppiche heute noch unberührt hängen, die Wirkung gegenüber den Tafelbildern und Altären ermessen, um die führende Rolle dieser Gattung von Kunstwerken zu begreifen. Und die ganze Kunstgeschichtsschreibung der niederländischen Malerei, die sich nur auf die großen Meister einstellt, ist notwendig einseitig und schief, weil diese Bildteppiche, die doch die Rolle der monumentalen Wandmalereien in den italienischen Kirchen vertreten, fehlen. Man stelle sich vor, daß aus dem Oeuvre von Ghirlandajo, Signorelli, Perugino, Pinturicchio alle Wanddekorationen gestrichen würden — wie dürftig wäre dann der verbleibende Rest! Die Sixtinische Kapelle zeigt in ihrer Festdekoration ja doch in dem Nebeneinander der gemalten und der gewebten Kompositionen von gleichem Ausmaß und gleichem Rhythmus, daß es sich dabei eben um dieselben Aufgaben nur in einer veränderten Technik handelt.

Wie ist die Wandlung und die Wanderung dieser Bildanschauungen und dieser Kompositionen gewesen, welches waren die Vehikel und Träger? 1891 hat Wilhelm Vöge das scharfsinnige Resumé seines glänzenden Erstlingsbuches über eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends mit dem Satz geschlossen: Es gab Malerbücher. Diese Tatsache war ihm so bedeutend und entscheidend, daß er sein ganzes Plaidoyer auf diese Feststellung hin zuspitzte. Es ist in der Tat damit sehr viel gewonnen, und es ist notwendig, für ein jedes Jahrhundert diese Malerbücher zu rekonstruieren, die sich ablösen, die allmählich anschwellen, in denen die Vorräte an Schulaufgaben, an eigenen Studien, an Atelierbesitz und fremden Entlehnungen vereinigt werden. In den frühmittelalterlichen Ateliers waren Originale natürlich nicht längere Zeit als Vorbilder vorhanden. Die großen kostbaren Handschriften waren regelmäßig auf Bestellung angefertigt und gingen dann in die Hände über, die längst auf sie warteten. Wenn eine Schreibschule sich um eine große Bibliothek gruppierte, so konnte eine Reihe Handschriften dort immer unmittelbare Anregung geben. Aber die konnte schwerlich den ganzen Schatz an Vorstellungen enthalten, und bei selteneren Darstellungen wäre mit der Ablieferung des Originals eben jede Erinnerung geschwunden. Auch für die altchristlichen Jahrhunderte des ersten Jahrtausends hat W. de Grüneisen in seinem Buch über St. Maria Antiqua in Rom die Existenz solcher Bildervorlagenbücher vorausgesetzt — und man darf

sich erinnern, daß Otto Jahn in seinem letzten nachgelassenen Werk über die antiken Bilderchroniken solche schon für die römische Kunst nachgewiesen hat. Die *Tabula Iliaca* des Kapitolinischen Museums ist eine solche in plastischer Form, und es ist kein Zweifel, daß es schon um 200 n. Chr. derartige Bilderchroniken als illustrierte Schulbücher gab.

Ganz sicher konnten von den Wandmalereien in den Ateliers und Schulen nur Erinnerungsskizzen zurückbehalten werden, und auch für die Glasmalereien gilt es, daß vielleicht ein Gesellenstück, ein Medaillon, ein Stück Teppich und anderes im Original in der Werkstatt verblieb, daß aber die großen zusammengesetzten Tafeln sofort in die Bauten wanderten, für die sie bestimmt waren. Man wird auch hier die Tradition nur auf dem Wege von Malerbüchern sich lebendig vorstellen können. Wenn in Chartres dieselben Kompositionen uns entgegentreten wie in Canterbury, so ist nicht notwendig gesagt, daß der gleiche Meister diese ausgeführt oder daß der Künstler der englischen Kathedrale von Chartres gekommen oder nach Chartres gefahren sei: die Vorlagen, nach denen beide arbeiteten, waren dieselben. Da man bei den Glasgemälden nicht wohl an Kopien in Originalgröße, nicht einmal bei den Medaillons — einfach bei dem Mangel an geeignetem Material für eine solche Projektion —, an eine Originalkopie, an eine Durchzeichnung denken konnte, so darf man immer Vorzeichnungen in sehr stark verkleinertem Maßstab sich vorstellen, bei denen die Komposition zuletzt ganz schematisch nur angedeutet, die Figuren nur eben verteilt waren. Die Herrschaft über die Einzelform war für die mittelalterlichen Künstler ja das Selbstverständliche, die Voraussetzung. Ein solches Vorlagenbuch aus romanischer Zeit ist etwa in der Bibliothek zu Amiens in dem Codex 108 erhalten, einer Sammlung, die Fernandus Petri de Funes 1197 für den König Sancho von Navarra herstellte, nur als *Figurae bibliorum* bezeichnet, einer Sammlung von über 800 Bildern ohne laufenden verbindenden Text, die das gesamte Alte und Neue Testament illustrierte. Und indirekt war natürlich die französische *Bible moralisée*, die uns heute in der großen prachtvollen Publikation der französischen *Société pour la reproduction des manuscrits* vorliegt, in ihrer Auswirkung auch nichts anderes als eine solche Bilderbibel und als ein Vorlagenbuch. Nach diesem konnte sehr wohl eine Schule, ein wanderndes Atelier sich nun für den Werkstattgebrauch eine Kopie in abgekürzter Form herstellen. Von den Armenbibeln, den *Specula humanae salvationis*, gab es immerhin so viel Exemplare, wie die heute noch erhaltenen Handschriften bezeugen, daß man sie in vieler Hände befindlich sich vorstellen darf. Es gab davon auch sehr wenig kostbare, also billig und rasch herzustellende Exemplare; aber auch von diesen und von der ganzen Gruppe der verwandten Vorlagen, der *Concordantia caritatis*, der *Summa caritatis*, dem *Defensorium inviolatae virginis* und anderen, waren leicht solche für den Werkstattgebrauch dienende Kopien herzustellen, die alles enthielten, was an Einzelformen wie an Kompositionen und Zusammenstellungen von Beziehungen ein junger Künstler eben wissen mußte.

Man darf sich vorstellen, daß ein auf die Wanderschaft gehender ausgelernter junger Maler als das Resultat seiner jahrelangen Lehre ein Büchlein mit sich führte, in dem

er kopiert hatte, was von Schulaufgaben (sicher gab es solche im mittelalterlichen Sinne) und was von Besitz der Werkstätten eben vorhanden war. Diesen Besitz konnte er dann in den fremden Werkstätten, in denen er auf der Wanderschaft tätig war, ständig mehren. Denn um selbständig später zu arbeiten, war neben der Fertigkeit der Hand und der Sicherheit des Auges, neben einem großen Erinnerungsvorrat doch das Wissen von der Tradition notwendig. Und das konnte nur auf solchem Wege übermittelt werden. Die Besteller verlangten ja keineswegs neue Erfindungen, sondern wünschten ganz im Gegenteil die Strenge im Festhalten des Altvertrauten: nur das gab die Sicherheit des Verstandenwerdens. Diese Bücher der Architekten, der Bildhauer, der Maler aus allen Gattungen wanderten mit ihren Besitzern. Sie wurden aber auch ausgetauscht, und gelegentlich wurden eben die Bücher, nicht ihre Besitzer, auf die Wanderschaft geschickt. Was uns an spätmittelalterlichen Skizzenbüchern erhalten ist in Braunschweig, in der früheren Sammlung Figdor in Wien, das sind nicht Musterbücher in jenem großen Sinne, sondern wirklich nur Skizzenbücher, wie der in Paris befindliche Sammelband des Villard de Honecourt ein wirkliches Skizzenbuch ist, in dem auf der Reise allerlei Niederschriften gemacht wurden. Für den jungen Dürer hat Erich Roemer eben in einer mit bewundernswerter Beherrschung des Materials geschriebenen Abhandlung die Rekonstruktion des „Vademekums eines wandernden Malergesellen“ für die ledigen Wanderjahre versucht. Dies Vademekum war beides, lebendige Chronik der Wanderschaft und Sammlung von Kompositionen für den eigenen Besitz, die künftig einmal verwandt werden sollten. Und Dürers Arbeitsweise zeigt ja an allzu vielen Stellen, wie gern er auf diese seine Vorratskammern zurückgriff. Die sogenannten Skizzenbücher des Jacopo Bellini sind dagegen eine Sammlung von eigenen Entwürfen und eigentlich ein großes handschriftliches Oeuvre in loser Folge, so gut wie das gleichzeitige Hausbuch des Hausbuchmeisters im Norden.

Von dem Moment an, da die Technik des Holzschnittes und des Kupferstiches Einzelblätter und Folgen brachte, war für alle Werkstätten das gegebene billige Vorlagematerial geschaffen. Bei der Anschauung der mittelalterlichen Schulen von dem künstlerischen Eigentum bestanden ja keinerlei innere und äußere Hemmungen in dem Ausnutzen solcher Vorlagen. Man kann sich denken, wie die Blätter des Meisters E. S., wie dann die Blätter des Israhel van Meckenem überall benutzt wurden, und wie deren Anregung weiter wirkte. Man kann in der Zeit, ehe Kupferstich und Holzschnitt einsetzten, mit ziemlicher Sicherheit nachweisen, welche Lieblingskompositionen in den Malerbüchern ganzer Landschaften lebten, und wie weit gewisse Kompositionen gingen. So sind eine ganze Reihe von Darstellungen aus dem Marienleben, aus der Passion, aus dem Jüngsten Gericht verbreitet und wieder eine Anzahl von Einzelgruppen. Die Tradition auf diesem Wege zu verfolgen, wäre noch eine sehr reizvolle und aufschlußreiche Aufgabe. Die Verkündigung des Merodealtärchens vom Meister von Flémalle, die Musikantenengel von Jan van Eyck, die anbetenden Hirten des Hugo van der Goes gehörten zu den bekanntesten und beliebtesten Einzelszenen, die in den Malerbüchern weite Wanderungen machten. Und wenn jene Musikantenengel in Barcelona und die Hirten des in Florenz befind-

lichen Altarbildes in ganz Süddeutschland erscheinen, ist keineswegs die Folgerung zu ziehen, daß der spanische Maler nach Gent oder die deutschen nach Florenz gezogen sein müssen. Nur die Vorlage war gewandert, und vielleicht gar nicht einmal auf direktem Wege.

Diese Vorlagenbücher sind aber im wesentlichen — und das ist wichtig als Feststellung — die gleichen für die Wandmaler und die Tafelmaler, für die Buchmaler und die Tafelmaler, für die Glasmaler und die Bildteppichfabrikanten und manchmal für sie alle zusammen. Die Komposition trägt oft genug den Eindruck, daß wir eine vergrößerte Buchmalerei vor uns sehen oder auch, daß uns in der Welt der Buchmalerei, der Zeichnung, der Graphik die Verkleinerung einer Monumentalkomposition entgegentritt. Erst im 15. Jahrhundert trennt sich für die Welt der Bildteppiche der Stil von dem der Monumentalmalerei. Der Meister jener unvergleichlichen Teppichfolge von Angers, dem allergroßartigsten Werke vom Ende des 14. Jahrhunderts, ist noch durchaus ein Wandmaler. Die Folge der fünf romantischen Tapisserien der Sammlung Perey des Musée des arts décoratifs ist dagegen von einem Teppichkünstler erfunden, der sich der besonderen Bedingtheiten dieser Technik voll bewußt war. Auf dem Wege dieser Malerbücher und dieser Vorlagen ist der ganze Austausch zwischen Frankreich, Burgund und Deutschland, zwischen den Niederlanden und Deutschland, der Einfluß von England und Flandern nach Deutschland, der Austausch der einzelnen deutschen Landschaften unter sich, der frühe zentrale Einfluß der böhmischen Schule am einfachsten zu erklären. Wieder muß man große Kulturzentren und große Ringe sich vor Augen stellen. Wenn ein wandernder Geselle, wie Dürer von seinem Vater in seiner Hauschronik berichtet, „bei den großen Meistern in den Niederlanden geweset ist“, vielleicht gleichzeitig mit Friedrich Herlin von Nördlingen und wohl auch mit Hans Pleydenwurf, so bildete das, was die drei heimbrachten, für eine Goldschmiedewerkstatt und für zwei Malerwerkstätten nur einen Besitz, der weitergegeben und verwässert für eine Generation ausreichte und zugleich immer durch neue Zusätze bereichert ward.

Der Einwand, den man gegen die Annahme solcher Malerbücher und Vorlagensammlungen geltend machen könnte, daß nicht ein einziges von ihnen erhalten wäre, ist doch hinfällig. Der gesamte Inhalt der mittelalterlichen Handwerkerwerkstätten ist ja restlos untergegangen. Aus den unzähligen romanischen Bauhütten ist uns nicht ein Blatt erhalten. Pläne wie der von St. Gallen waren ausgesprochene Dilettantenarbeit, nicht Architektenzeichnungen. Aus den gotischen Hütten ist eine Reihe von großen Paradestücken erhalten, die man in Köln und Straßburg so wie heute noch sich an die Wand genagelt vorstellen durfte. Aber nicht eine einzige Werkzeichnung und Auftragsung von den Hunderttausenden von Blättern ist uns erhalten. Dies abgegriffene und abgenutzte Handwerkszeug, das durch vieler Hände lief, ging naturgemäß am ehesten zugrunde. Erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts fängt ersichtlich die artistische Schätzung der Handschrift des einzelnen Künstlers an, und zuletzt ist auch hier wieder Dürer der, dessen zeichnerisches Werk am frühesten von den Zeitgenossen als ein kostbarer künstlerischer Besitz geschätzt worden ist.

Für den Aufbau unserer Vorstellung von der malerischen Begabung wie der malerischen Gestaltung jener Jahrhunderte müssen wir uns aber immer wieder zwingen, alle jene verschiedenen Sprachen als eine Einheit anzusehen und die eine Sprache durch die andere zu ergänzen. Nur in der vollen Instrumentation dringt die Melodie jener Zeit in ihrem ganzen Reichtum und in ihrer ganzen Fülle an unser Ohr.

Es sind Betrachtungen vielleicht sehr allgemeiner Art, die hier gegeben sind: sie möchten nur auf die Vielheit der Quellen, auf die Verschiedenheit und die Einheit erneut hinweisen. Vielleicht haben solche Erörterungen ein doppeltes Recht in einer Festschrift, die einem Mann der Wissenschaft (was etwas anderes heißen will als einem Gelehrten) gewidmet ist, den sein Lebensweg von der alten Malerei über die Welt der Graphik und der Zeichnungen, über das ganze Gebiet der angewandten Kunst in allen Ausstrahlungen und der Plastik dazu zur Malerei unserer Tage geführt hat, und der, wie sehr wenige unserer Generation, einen ganzen großen Ausschnitt der europäischen Kunstentwicklung in seiner Polyphonie erlebt und begriffen hat.

LANCELOT BLONDEEL UND DIE ANFÄNGE DER RENAISSANCE IN BRÜGGE

Wie ist die neue Kunstgesinnung des 16. Jahrhunderts und die neue antikische Formensprache, die wir die Renaissance nennen, nach Flandern gekommen? Erwuchs ein verändertes Verhältnis zu den künstlerischen Aufgaben aus Keimen, die im heimischen Boden lagen, oder wirkte, matten Widerstand rasch überwältigend, auch hier die Fremde bestimmend ein? Woher kamen die Anregungen und wann? Hat die Architektur die Führung oder stehen Malerei und Plastik Pate? Wer sind die Träger und Vermittler?

Unter den niederländischen Künstlern des neuen Jahrhunderts steht, wohl drei Jahre nach Barend van Orley, drei Jahre vor Michel van Coxeyen geboren, der Flandrer Lancelot Blondeel. Mit seinem Namen ist das glänzendste und berühmteste plastische Kunstwerk der jungen Renaissance in Flandern, der Kamin in Brügge, verknüpft, seine Bilder in dem üppigen Geschmeide des schimmernden gebräunten Goldes stehen wie kostbare kunstgewerbliche Schöpfungen zwischen den Werken der übrigen flandrischen Romanisten der ersten Generation. Aber Blondeel ist schon ganz Mensch des neuen Zeitalters, als Künstler sicher und naiv von dem Neuen besitzergreifend, nicht wie Mabuse und Orley erst durch eine Periode der herben Spätgotik sich durcharbeitend. Er ist scheinbar der erste freie und unbelastete Renaissancedekorateur, Schöpfer und vielleicht mehr noch Vermittler, Sammler und Mittelpunkt für die neue Formenwelt. Keiner von den Großen und nichts wäre irriger, als ihn durchaus aufzublasen und in die höchste Sphäre zu versetzen. Keine Einheit, aber eine sehr merkwürdige, komplizierte Persönlichkeit, vielgeschäftig und vielgewandt, Architekt und Dekorateur, Plastiker, Maler und Graphiker, Vorzeichner für Tapisserien, Glasmalereien und Goldschmiedearbeiten, Grabmäler, gravierte Platten; Restaurator, Festarrangeur, Ingenieur und Städtebauer, stärker vielleicht noch als Organisator denn als Künstler — man würde ihn heute eine repräsentative Persönlichkeit nennen. In dem Streben nach Universalität übertrifft er noch den um ein Jahrzehnt jüngeren Lambert Lombard. Die Nachwelt hat ihm einen ersten Platz im zweiten Rang gegeben, wie Macaulay von Dryden sagt.

„Een wonder verstandigh Man in Metselrije (Architektur) en antijcke ruinen“ nennt ihn Carel van Mander¹, „Pictor brugensis praestantissimus“ heißt er in des Sanderus² *Flandria illustrata*, „Reyn navolger in pictura Apelles pinceel“ rühmt ihn sein Epitaph, als „excellente in far fuochi, notti, splendori“ preist ihn Vasari³, als „merveilleux à représenter par la peinture un feu vif et naturel“ ebenso Guicciardini⁴.

Das Leben

Was wir über das Leben des Künstlers wissen, ist bald erzählt. Er ist 1496 in Poperinghe geboren, wohl als Sohn eines Maurers und selbst zuerst in diesem Handwerk aufgewachsen. Man möchte annehmen, daß er durch viele Lehrstuben und

Ateliers, durch die verschiedensten Künste und Techniken durchgegangen sei; daß er das Handwerkliche in allen Metiers gleichmäßig beherrschte, hat ihn später befähigt, Entwürfe für künstlerische Arbeiten auch in Techniken zu liefern, die an sich seinem Malergewerbe fern lagen. Er war erst 23 Jahre alt, als er als freier Meister in die St.-Lukas-Gilde in Brügge aufgenommen ward⁵. In Brügge gehört der frühreife und bewegliche Maler bald zu den führenden Geistern in der jüngeren Künstlergeneration. Er ist ein Hans in allen Gassen, steht offenbar vortrefflich mit den städtischen Behörden wie mit den großen Gilden und Brüderschaften; er bekleidet allerlei Würden und Ehrenämter in seiner Gilde, ist Sachverständiger und Berater der Stadt- und der Justizbehörden bei den verschiedensten großen Unternehmen, kommt frühzeitig auf dem Wege dieser Vielgeschäftigkeit zu Geld und Vermögen, kann sich am Ende seines Lebens den Luxus von Stiftungen für öffentliche Zwecke gestatten und stirbt dann, erst 62jährig, im Jahr 1561⁶. Seine eine Tochter hat er an einen Tapissier vermählt, die andere an einen nachmals berühmten Maler, an Peter Pourbus.

Sein Epitaph, das von dem Dichter Eduard De Dene verfaßt war, rühmt ihn nicht nur als den wahrhaften Erben des Pinsels des Apelles⁷ — was man nicht allzu ernst zu nehmen braucht, da dieser Vergleich ein beliebtes Versatzstück der Nachrufphraseologie der Renaissance bildet —, sondern erwähnt auch, daß er sehr tätig auf dem Gebiete der Architektur gewesen. Was uns der Fleiß und der Spürsinn von James Weale an Notizen über seine Beschäftigung überliefert hat, stellt doch sicher nur einen kleinen Teil und Ausschnitt der ihm zugefallenen Aufträge, eben die von den Brügger Behörden kommenden Bestellungen, dar. Es war sicher eine besondere Würdigung der in allen Sätteln gerechten Vielgeschicklichkeit des jungen Malers, daß ihm schon im Jahre 1520 bei der Joyeuse Entrée Karls V. der Auftrag zufiel, mit einem anderen Künstler zwölf große Schaubilder, wahrscheinlich in kolossalem Maßstabe, für die Dekoration der Straßen von Brügge zu entwerfen. Das erste dieser Bilder, das vor dem Tor Sainte-Croix aufgestellt war, hat Blondeel selbst ausgeführt. Dekorative Arbeiten waren wohl auch die Entwürfe für die Glasgemälde und Tapisserien in dem neuen Schöffensaal des Hôtel de Ville⁸. Aber schon in den nächsten Jahren wird er berufen, um auch für plastische Arbeiten Entwürfe zu liefern. Im Jahre 1526 handelt es sich um eine Statue der Jungfrau mit einer Konsole und einem Tabernakel, die die Front des Riesenbaus der Hallen schmücken sollten. Die Figur wurde durch Corneille und Roger De Smet im nächsten Jahre ausgeführt. Die Stürme der Revolution haben das Kunstwerk zerstört, aber die reiche Konsole ist (freilich restauriert) erhalten als eines der frühesten Renaissancekunstwerke in Brügge. Im Jahre 1528 fällt ihm wieder ein Auftrag zu für plastische Arbeiten. Es handelt sich um zwei Statuetten, die wiederum durch dieselben Bildhauer ausgeführt werden. Wenn in den Rechnungen der städtischen Schatzmeister von „patroonen“ die Rede ist, die er angefertigt, so darf man wohl annehmen, daß es sich hier nicht um Zeichnungen, sondern auch um kleine Modelle gehandelt hat.

Der Magistrat du Franc hatte den Künstler vom Jahre 1528 an beschäftigt. Es galt

erst der Wiederherstellung der alten Gildenwappen und der Anfertigung von neuen in dem alten Schöffensaale, dann aber den Ausschmückungsarbeiten in dem neuen Saale. Tapisserien, für die der Künstler die Entwürfe machte („zwei Joyeusetés“), gingen voraus. Dann folgt sofort jenes große Werk, das nun vor allem bestimmt war, den Namen des Künstlers als des Erfinders und des verantwortlichen Redakteurs in der flandrischen Kunstgeschichte unsterblich zu machen, der mächtige Prachtkamin oder eigentlich eine Schauwand, in die der Kamin eingebaut war.

Seit dem Ende des dritten Jahrzehnts des Jahrhunderts sehen wir Lancelot Blondeel dann in dauernden Beziehungen zu dem Magistrat der Freiheit Brügge, der Brugsche Vrije, dem Franc de Bruges⁹. Auf dem Platze, der ursprünglich die Residenz der Grafen von Flandern gesehen, erhob sich seit 1520 ein spätgotischer Neubau, das Rathaus der Freiheit Brügge, das Landshuus, der Sitz der Buitenpoorters, Praetorium franconatus Brugensis, von dem noch die rückwärtige Front, die sich in dem schmutziggrün schillernden Becken des Canal des Marbriers spiegelt, das Werk des Meisters Jean van de Poele, erhalten ist. Im Juli 1528 wurde vor dem alten Bau ein neuer Portikus nach dem Burgplatz zu errichtet, den einzelnen Pfeilern traten sieben Figuren vor — Blondeel wurde beauftragt, die Ausführung, die in die Hände der Bildhauer Jakob Dodekin und Willem Aerts gelegt war, zu überwachen und diese Figuren selbst zu polychromieren. Die ganze Front des Landshuus nach dem Burgplatz ist längst verschwunden, die schwere und kalte Fassade des 1722 errichteten heutigen Justizpalastes hat die Stelle eingenommen, aber Antonius Sanderus hat in seiner *Flandria illustrata* einen Stich dieser Anlage gegeben. Er zeigt eine Architektur von sechs gedrückten Kielbogenarkaden: über den Säulen, die, wie die Keldermansschen Arkaden in Mecheln, den anmutigen Wechsel von starren spätgotischen und spielenden renaissancistischen Formen zeigen, erheben sich unter reichen Baldachinen sieben „fraaie en vergulde Standbeelden van Heidensche Godheden“. Der Stich läßt die Wirkung der Plastiken sehr wohl erkennen¹⁰.

Im Jahre 1551 erhält der Künstler auf der Höhe seiner Schaffenskraft noch einmal einen großen Gesamtauftrag. Für den Convent der Annonciades, eine Stiftung der Margarete von Österreich, hat er den Altar, das Grabmal der Erzherzogin und ein Glasgemälde zu entwerfen. Er liefert die Patronen und die Entwürfe auf Papier. Die Malereien vertraut er seinem Schwiegersohne Peter Pourbus an, die Ausführung des Grabmals mit der liegenden Gestalt der Margarete von Österreich dem Michel Scerrier. Es war ein Auftrag, an Bedeutung jenem um zwei Jahrzehnte zurückliegenden nicht unähnlich. Der Konvent, der draußen vor der Porte d'Ostende lag, ist freilich schon im Jahre 1577 zerstört worden¹¹.

Wir wissen nicht allzuviel von der Gestalt des Grabmals, hören nur von vergoldeten alabasternen Statuetten an dem Mausoleum: sollte die unbenannte Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, die ein reiches Grabmonument mit einer liegenden fürstlichen Gestalt in den Formen der Frührenaissance und allegorischen Gestalten am Unterbau zeigt, nicht vielleicht mit diesem Grabmal zusammenhängen, das wie eine Übersetzung des Denkmals der Maria von Burgund in der Liebfrauenkirche aus dem Spätgotischen in das Renaissancistische wirkt¹²?

Daß Maler als die Inventoren und Redakteure eines großen plastischen Werkes erscheinen, bei dem Kamin wie hier bei dem Mausoleum, ist der Zeit zuletzt nichts Neues: auch für das Grabmal Franz II. in St. Denis hatte der Maler Jean Perréal den ersten Entwurf geliefert, der dann zuerst dem greisen Michel Colombe als Vorlage dienen sollte, und für die Grabmäler in Brou, die Konrad Meit mit einer ganzen Schar von Bildhauern ausführen sollte, hatte der Maler Jean de Bruxelles die Patronen gefertigt¹³.

Es gehört zu dem Bilde des Künstlers, daß er eben auch auf allerlei abgelegenen Gebieten dilettiert. Man hat wohl seine Mitarbeit an den Projekten für den neuen Hafen von Brügge und den geplanten erweiterten Meerkanal, mit denen sich damals die Stadtverwaltung plagte, überschätzt. Der Künstler hatte zunächst für einen anderen, wahrscheinlich für einen Ingenieur, dessen Plan in einem großen Schaubild zu Papier gebracht¹⁴. Er ist aber dann selbst von der Neigung zum Projektmachen ergriffen worden und hat selbst dem Magistrat eine Denkschrift und zwei Pläne vorgelegt, in denen er eine ganz andere Generalidee verfolgt. Die Brügger Behörden gehen mit schuldigem Respekt über diese Künstlerphantasien zur Tagesordnung über. Der Vergleich mit Lionardos Tätigkeit als Wasserbautechniker ist hier wohl etwas allzu kühn. Es fehlt dem Blondeel doch ersichtlich die Universalität des Geistes als Grundlage dieses ganzen Schaffens. Es weht aber etwas von südlicher Renaissanceluft in dieser vielseitigen Betätigung, ein Nachklang jenes Zeitalters, in dem eben auch Schmiede, Herolde und Stadtschreiber sich an den größten künstlerischen Problemen versuchen durften¹⁵.

Flandern und Frankreich

Das Ende des dritten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts brachte für Flandern die Erfüllung jahrhundertalter Wünsche. Was die Schlacht bei Pavia im Jahre 1525 erstritten, der Vertrag von Madrid im nächsten Jahre festgelegt hatte, das besiegelte und bestätigte in aller Form dann am 3. August 1529 der Damenfriede von Cambrai. Karl V. erhält damit die unbestrittene Oberhoheit über Flandern und den Hennegau, er bekommt dazu die wichtigen Bischofsstädte Cambrai und Tournai; wenn auch Burgund bei Frankreich verbleibt, so muß der französische König jetzt doch in feierlichster Form unabänderlich und für alle Zeiten auf all seine Ansprüche auf Flandern verzichten — und das bedeutete für Flandern die ersehnte Freiheit. Es war nicht nur der Abschluß eines letzten Jahrzehnts von Kämpfen, von diplomatischen Verhandlungen und Quertreibereien; sondern, wie Henri Pirenne sagt¹⁶, das Schlußglied einer langen Reihe von Bestrebungen, die mit Ferdinand von Portugal, Guido von Dampierre, den Streitern von Courtrai, Jakob von Ardevelde, sowie Ludwig von Maele ihren Anfang genommen hatten, und die mit Philipp dem Guten, mit Karl dem Kühnen sowie mit Karl V. ihr Ende erreichten. Die Welt atmete auf, ein Gefühl des jubelnden Triumphes ging durch Flandern und hallt in den Nachbarländern nach; wenn Clemens Marot, der französische Hofdichter, nur sehr gekünstelte und gewundene Formen dafür fand, so klingt aus den Worten des Jo-

hannes Secundus der Siegesjubel viel lauter und voller heraus; der große Küßer hat hier in seinen prachtvollen neulateinischen Versen die wahrhaft heroische Form gefunden:

Prodit ab astrifero longe gratissima coelo
Laureola placidas lux redimita comas.
Altera caeruleae ramum praetendit olivae,
Effundit fruges altera larga manus¹⁷.

Der Damenfriede galt in Flandern auch als diplomatisches Meisterstück der Statthalterin, als ihr eigenstes Werk. War es doch das letzte kunstreiche Geflechte, das die gewandten Hände der Margareta von Österreich, der Gouvernante der Niederlande, geschaffen haben, der letzte große Erfolg, dessen sich die merkwürdige, kluge und selbstbewußte Frau erfreuen durfte, deren Charakter und geistige Konstitution so kompliziert waren wie ihre Schicksale wechselvoll bis zum Abenteuerlichen, wie Karl Justi in der letzten Skizze seines Altersstiles sagt¹⁸.

Dies Ereignis zu verewigen, Karl V. als den Grafen-Kaiser zu feiern, in ihm der Freiheit Flanderns ein Denkmal zu setzen, ist nun der Schmuck der Schauwand in dem neuen Schöffensaal des Franc beschlossen worden. Die Datierung des ersten Ausschreibens aus dem Jahr 1528 beweist, daß nicht erst der Friede von Cambrai die Veranlassung war. Nach ihm ist aber das ganze Programm bereichert worden, ausdrücklich ist das Datum 1529 eingetragen als Jahr der Erinnerung. Es handelt sich nicht nur um den Kamin, sondern um ein ausgedehntes zyklisches Denkmal, dessen Mittelpunkt nur jener Kamin ist, um eines der merkwürdigsten historischen Monumente der Zeit. Sinngemäß heißt der ganze Aufbau deswegen auch bei Sanderus im Jahr 1641 „das Bild Karls V., wie es kein kunstreicheres und eleganteres in ganz Europa gäbe“. Es ist eine Huldigung für Kaiser Karl V. und sein Haus, seitens der stolzen Stadt Brügge doch eine ziemlich höfische Huldigungsformel, sehr im Sinne der Haustradition der Habsburger, wie schon Margarete, die ja selbst als Poetin auftrat, in ihrer *Complainte de Dame Marguerite d'Autriche* die Manen der Familie beschworen, den Großvater, Vater und Bruder angerufen hatte¹⁹.

Desideratum sic nimium diu
Suum vocavit Belgica Caesarem

singt Johannes Secundus in der Ode, die er 1531 dem nach Belgien zurückkehrenden Kaiser widmet.

Das Programm des Kamins

Das Bild Karls V., die Schauwand mit dem Kamin im Franc, bringt das Thema, wie es durch die oben beschriebene Veranlassung und Konstellation gegeben war, klar zum Ausdruck²⁰. Die ganze eine Wand des Schöffensaales ist von dieser Komposition bedeckt. Der Kamin mit seinem Oberbau bildet nur den Mittelrisalit. Die beiden großen schweren, noch der früheren gotischen Konstruktion angehörenden Unterzüge in der Längsrichtung des Saales sitzen unmittelbar über den beiden Pilasterstellungen auf, die diesen Mittelrisalit zusammenfassen. In der Mitte erscheint,

gegenüber den beiden seitlichen Figurenpaaren auch äußerlich durch die erhöhte Stellung, die reiche Umrahmung, durch die Zutat des Thronsessels ausgezeichnet, Karl V. in voller Rüstung als Graf von Flandern mit dem Mantel und der Kette des Goldenen Vlieses. Die Geste, mit der er das Schwert wie zu einem feierlichen Akt hochhebt, ist die des Eidschwurs und soll wohl eben jene Tatsache der Verkündigung und Bestätigung der Zugehörigkeit Flanderns zum Reich hier besonders ausdrücken.

Auch die kleinen, zur Seite des Kaisers-Grafen angebrachten Medaillons geben bestimmten Hinweis auf die Zeitgeschichte: an der Rückseite des Thrones sind die Medaillons seiner Eltern, Philipps des Schönen und der Johanna von Kastilien, untergebracht. Daneben zwei kleine Medaillons mit den Porträtköpfen von Charles de Lannoy, des brabantischen Ritters, der das Schwert Franz I. in der Schlacht bei Pavia entgegengenommen hatte, und der Margarete von Österreich, der Statthalterin, die eben den Vertrag von Cambrai geschlossen hatte. Die Putten vor den seitlichen Pilastern halten gleichsam als Siegespreise Medaillons mit den Bildnissen von Franz I. und der Eleonora, der Schwester des Kaisers: dieser Bund hatte schon den Vertrag von Madrid besiegelt. Die Medaillons sind in jeder Weise hervorgehoben: sie sollten sofort symbolisch den ganzen Gedanken des Denkmals begreiflich machen. Die Seitenfelder der Schauwand tragen je zwei Paare fürstlicher Figuren, in der Bewegung der Mittelgruppe zugewendet — zur Rechten die väterlichen Großeltern des Kaisers, Maximilian und seine Gattin Maria von Burgund, die in Brügge in der Liebfrauenkirche schlummert, zur Linken die Großeltern mütterlicherseits, Ferdinand von Aragonien und Isabella von Kastilien. Der Wappenschmuck ist nun gleichfalls durch das Thema bestimmt. Über dem Bild des Kaisers in der Mitte ist das mächtige Wappenschild mit dem österreichischen Doppeladler, gekrönt von dem adlergeschmückten Helm, aufgehängt. Die kleineren Schilde des Mittelrisalits, wie die beiden seitlichen Felder, alle mit einer Krone verziert, um die bewegte Bänder anmutig flattern, geben die Wappen aller Besitztümer der Dargestellten wieder, zugleich alle Einzelschilde, die ihr großes Wappen enthielt, in der strengen und korrekten, von dem Herold Toison d'Or angegebenen Aufzählung.²¹

Die Geschichte der Arbeit

Wir wissen wieder aus den von Weale gesammelten Auszügen aus den Rechnungen und Registern des Magistrats du Franc Bescheid über die einzelnen Etappen der großen Arbeit. Ein beschränktes Preisausschreiben ging im Jahre 1528 voraus. Bei der Prüfung der Projekte fiel die Wahl auf den Entwurf von Blondeel. Neben Blondeel hatte der Bildhauer Pieter des Maretz, der seit eben diesem Jahre der St.-Lukas-Gilde in Antwerpen angehörte, ein Modell eingeliefert, ebenso die Bildhauer Jakob Dodekin und Willem Aerts, weiter der Bildhauer Franz von Kiexhem, die alle für ihre Modelle eine besondere Entlohnung erhielten. Blondeel hatte seinen Plan in großem Maßstab als Zeichnung vorgelegt. Dazu kam ein Modell in weißem Stein, das nach seinen Zeichnungen Jean Roelandts ausgeführt hatte. Für die um-

fangreiche Arbeit erhielt Blondeel 100 L., das Modell ward noch besonders mit 15 L. bezahlt²². Die Arbeit wurde seitens der städtischen Behörden mit lebhaftem Eifer betrieben. Schon im Januar wurde Blondeel mit seinen Zeichnungen und Modellen auf Reisen geschickt. Sein Weg führte ihn nach Gent, Mecheln und Brüssel, wo er Entwurf und Modell Sachverständigen vorzulegen hatte und wo er zugleich über die Ausführung wie über das Material zu verhandeln hatte. Man sandte ihn vor allem auch an Meester Jan L'artiste: sicherlich niemand anders als Jan Gossaert Mabuse, der damals schon die Fünfzig überschritten hatte, um dessen Meinung über das ganze Projekt zu hören. Schon im März konnte Blondeel die Details des Kamins in natürlicher Größe entwerfen²³. Er erhielt gleichzeitig gegen einen festen Wochenlohn den Auftrag, die Ausführung zu überwachen²⁴. Im Mai folgt dann eine neue Reise nach Brüssel. Er hat den Auftrag, den Wappenherold Toison d'Or (wohl kein Name, sondern die Amtsbezeichnung des ständigen Herolds des Kapitels vom Goldenen Vließ) wegen der heraldischen Details zu befragen. Zwei Brüsseler Maler fertigten nach der Anleitung des Herolds farbige Skizzen von allen Wappen als Vorbilder für die Arbeit an. Blondeel hat dann zuletzt die Patronen der fünf großen Statuen, die den oberen Teil der Kaminwand schmückten, und die Zeichnungen für die 50 dort angebrachten Wappen angefertigt²⁵. Unter den „patroonen“ sind wohl neben den Zeichnungen wieder auch Modelle zu verstehen. Blondeel hat dann in den beiden nächsten Jahren dauernd die Ausführung des Kamins überwacht. Noch im Oktober 1530 wurde er durch den Magistrat zusammen mit Beaugrant und zwei anderen Bildhauern zu einer Verhandlung über den Abschluß des ganzen Kamins berufen.

Wir haben nun auch über die Ausführung genaue Nachrichten. Die vornehmste bildhauerische Kraft, die herangezogen war, war Guy Beaugrant, den der Generalredakteur Blondeel wohl schon bei seiner ersten Reise in Mecheln gewonnen hatte. Beaugrant gehört die ganze Arbeit an dem Unterbau des Kamins an, für den er 1200 L. erhielt. Für den Alabasterfries über der großen Kaminöffnung mit den vier Einzelfeldern, die er im übrigen persönlich entworfen hatte, erhielt er 812 L. Beaugrant ist auch der Künstler der vier kleinen geflügelten Putti aus Alabaster, die in der mittleren Zone den seitlichen Abschluß bilden. Er ist endlich der Ausführer der fünf Statuen in Eichenholz, die den Oberbau zieren. Für diese Arbeit erhielt er noch einmal besonders 474 L. Die dekorativen Arbeiten an dem Oberbau lagen in den Händen von Roger de Smet, von Hermann Glosencamp, Jakob Crepeu und Adrian Rasch, die im Tagelohn bezahlt wurden. Ihnen standen noch vierzehn weitere namentlich aufgeführte Bildhauer zur Seite.

Ob der Kamin als vollendet anzusehen ist? Man ist in Versuchung, das zu verneinen. Die allzu glatte und saubere Oberfläche des ganzen oberen Teiles kommt heute zu einem gewissen Teil sicher auf Kosten der modernen Restauration vom Jahre 1850 durch Charles Geerts von Löwen. Insbesondere an den großen Figuren ist nicht wenig neu, sie waren nach der Zeit der Revolution auf den Dachboden des Justizpalastes gewandert, wo sie der Architekt Rudds nach 1830 auffand und sammelte. War der ganze Aufbau der Schauwand, wie Weale vermutet, bestimmt, polychro-

miert zu werden? Man möchte zum mindesten annehmen, daß die Wappen sämtlich in Farbe gesetzt werden sollten, zumal gemalte farbige Vorbilder für sie vorlagen und die Wiedergabe nur farblich geschehen konnte. Auch die leeren Bänder und Kartuschen waren sicher bestimmt, die Namen der Länder und der Dynastien aufzunehmen. Vielleicht kam dann nur noch eine maßvolle Vergoldung der dekorativen Teile und bei den Figuren der Schmuckstücke hinzu oder sollte hinzukommen, so daß das Gold wie bei den Gemälden des Blondeel den ganzen reichen und allzu breiten Aufbau zusammenhielt. Man kann sich kaum denken, daß gerade Blondeel, der in seinen Gemälden die Gesamtwirkung auf die starke Verwendung des Goldes aufgebaut hatte, bei diesem seinem größten Werk im Projekt ganz auf dies ihm so vertraute Kunstmittel hätte verzichten wollen.

Der plastische Stil. Guyot de Beaugrant

Den plastischen Stil des Kamins zu charakterisieren, ist keine ganz einfache Aufgabe. Man ist versucht, das malerische Element der Vorlage für sich herauszutrennen; man möchte dem Maler Blondeel geben, was Blondeels ist, und dem Bildhauer Beaugrant, was Beaugrants ist. Und es erscheint als verlockend, auch noch nach den weiteren Händen zu spüren, den de Smet, Glosencamp-e tutti quanti, die zum Teil doch ganz renommierte Künstler waren. Solche Scheidung wird aber hier etwas viel Schwierigeres als etwa bei den Grabmälern von Brou oder den gleichzeitigen Monumenten der Chapelle de la vierge in der Kathedrale zu Rouen.

Von einem malerischen Stil, dem Empfinden eines Künstlers, der gewohnt ist, zunächst alles zweidimensional zu sehen, könnte man nur ganz im allgemeinen reden. Gewiß wirkt die Schauwand wie ein riesiger Aufriß, wie eine Projektion — ein geborener Bildner hätte bei dem ersten Entwurf das Ganze vielleicht körperhafter erdacht, den Risalit stärker herausgerückt. In der ganzen Erfindung, dem Überfüllten, dem Gedrängten lebt der Geist von Dürers Triumphpforte, nicht der tektonische Sinn Goujons. Und auch bei einzelnen Ornamentmotiven, so den flatternden Bändern, möchte man den Ursprung aus dem Graphischen ableiten. Aber im übrigen ist der Entwurf durch die Hand des Plastiklers gegangen, übersetzt und gesteigert. Die großen fünf Freifiguren, bei denen die Ausführung durch Beaugrant bezeugt ist, haben kaum etwas von der Haltung der Figuren auf den Blondeelschen Gemälden; bei der Art, wie Maximilian den Mantel aufgerafft hat, könnte man entfernt an den hl. Lukas auf dem Bilde in St. Sauveur denken. Die Putten am Fuße dieses Werkes wird man nur sehr allgemein mit den nackten Knäblein in der oberen Zone des Kamins zu vergleichen wagen.

Es bleibt die Handschrift Beaugrants, in der sich uns die Erfindungen Blondeels darstellen. Seine eigenste Arbeit sind die vier Reliefs aus der Geschichte der Susanna und die vier geflügelten Putten in weißem Marmor, die den eigentlichen Kaminsturz zieren. Die weiche Behandlung des rilievo schiacciato offenbart einen Virtuosen von einer bei den Niederländern seltenen Grazie; verglichen mit den Reliefs von dem nicht einmal ein Jahrzehnt jüngeren Lettner Dubroeuqcs zeigen diese anmu-

tigen Tafeln eine ungleich stärkere Sinnlichkeit in der Wiedergabe der Körper und eine lebenswürdige Unbekümmertheit um die Gesetze des Reliefs.²⁶

Dann die vier Marmorputten: die beiden an der Front statuarisch, in einem gewissen Kontrapost zueinander, die auf den zurückliegenden Seitenflächen des Architravs angeordneten in lebendigerer Bewegung, die Fläche breiter füllend. Die kleinen putzigen Kerlehen sind erstaunlich animalisch, in den Maßen, dem Verhältnis des Kopfes zum Körper, den kurzen dicken Beinchen sehr viel kindlicher als die Putten Konrad Meits in Brou, die durchweg um ein paar Jahre älter sind. Das fest und präzise Umrissene, das scharf Abgeschnürte der einzelnen Muskellager fehlt hier, Einschnitte geben hier nur die harten Falten zwischen den Fettpolstern, zumal unter den sich fürwitzig vorbauenden kleinen Bäuchen, sonst ist alles auf Weichheit, auf Breite, auf große Form, auf starke Schattenwirkung berechnet. Das Haar ganz breit, in großen Massen, weich ausfließend, nicht die feinfrisierten und geriefelten Lockenwirbel wie an den Knabenhäuptern auf dem Monument des schönen Philibert in Brou. Der Mund dazu merkwürdig breit, die Oberlippe schmatzend vorgeschoben: würde man den Putto auf der linken Seite, der mit zwei Früchten wie mit zwei Herzen spielt, nicht für ein Werk des Barock halten, es an Duquesnoy und den älteren Quellinus anreihen können? Natürlich stehen auch hier die italienischen Putten — Florentiner, Paduaner und Venezianer Descendenz — im Hintergrund, aber diese Brügger Knäblein sind ebensoweit von ihren südlichen Voreltern entfernt wie die Putten am Fuße des fast gleichzeitigen Bogenschützen von Hans Vischer im Rathaus zu Nürnberg²⁷.

Ganz offensichtlich gehören die ungeflügelten nackten Knaben in der oberen Zone einem anderen Geschlecht und einer anderen Hand an. Sie sind holzgeschnitzt, das harte Eichenholz reizte zu einer ganz anderen Behandlung als der kristallinische Marmor. Sie sind als Lebewesen älter, bewußter, gehaltener, sie posieren in einer zum Teil sehr schwierigen, kunstvoll komplizierten, abgewogenen Bewegung. Die Modellierung ist schärfer, die Umränderung des kleinen Torso in seinen einzelnen Partien landkartenmäßig deutlich, die Backen aufgeblasen, das Kinn zurückfliehend und gegen den kurzen Hals in dicken Fettfalten abgesetzt. Schon ganz ornamental das Haar, die kurzen derben Schnörkellocken eng gestrichelt, spätgotisch unterschritten.

Als echte Werke von der Hand Beangrants nach den Entwürfen (auch nach Modellen?) von Blondeel treten uns dann die fünf Fürstenbildnisse entgegen. Diese großen Statuen in Eichenholz haben durch die Überarbeitung und die Restauration der Hände und Embleme so viel verloren, daß sie fast einen leisen Zusatz von fatal Modernem haben. Sie sind von einer edlen Lässigkeit und vornehmen Gebundenheit in der Haltung, die manchmal etwas matt und fast wie gelangweilt erscheint — als statuarische Fürstenbilder stellen sie jedenfalls einen Höhepunkt in der Geschichte der niederländischen Fürstenporträts dar²⁸.

In dem Stil der zweimal drei stehenden Putten vor den Hauptpilastern und dem der vier Putten — Schildhalter zur Seite des Thrones Karls V. — wird man keinen Unterschied finden können, sie würden — und verständigerweise dazu der ganze

dekorative Aufbau, in dem sie stehen — als das Werk eines Künstlers — also des de Smet oder Glosenkamp anzusprechen sein. Ein wenig schwächer sind die übrigen Knäblein über den Voreltern des Kaisers; einzelne haben in der Bewegung etwas seltsam Taumelndes, gelegentlich Unschönes, gleichzeitig tritt hier in der Ornamentik eine starke Reduktion, eine merkliche Erkältung ein — alles weist auf einen weniger sicheren Künstler hin. In den Einzelfeldern der Voute, die zu der kassettierten Decke überführt, sind noch allerhand Köstlichkeiten, höchst geistreiche Zeichnungen der Ornamente: sehr aparte dekorative Talente haben sich hier ausleben dürfen.

Wo der Ursprung, die Quellen dieser Formauffassung liegen, wo die unmittelbaren Verwandten dieses Monumentes aufzusuchen sind? Die Umwelt Blondeels und seine künstlerische Atmosphäre werden wir noch kennenlernen. Hier aber handelt es sich um das, was sein großer Genosse an dem Werk, was Guyot de Beaugrant mitbringt, um seinen Einschub in die gemeinschaftliche Arbeit. Beaugrant aber kommt aus Mecheln und gehört zu dem Künstlerkreis am Hofe der Margareta von Österreich. Er ist längst ein geschätzter Bildhauer, sonst hätte ihm die Fürstin nicht 1526 das Grabmal für ihren Bruder Franz in St. Jacques in Caudenberg zu Brüssel anvertrauen können (das leider verschwunden ist). Es liegt natürlich nahe, anzunehmen, daß er an der Ausschmückung des Palastes der Erzherzogin mitgearbeitet hat, darüber wissen wir aber nichts Genaueres. Ihn mit Guyot de Beaugrant zusammenzuwerfen und ihn aus der Bresse, der Landschaft, die als kostbarstes Kleinod die Kirche von Brou birgt, stammen zu lassen, ist eine Konstruktion von F. Steurs²⁹.

Wir können nur feststellen, daß Beaugrant drei Jahre nach der Vollendung des Brügger Kamins in Spanien ist — er soll für die Kirche Santiago in der Altstadt Bilbao ein Retablo fertigen —, im Jahre 1551 ist er gestorben, zehn Jahre vor Blondeel³⁰.

Jenes Grabmal des im kindlichen Alter von vier Monaten verschiedenen Sohnes Maximilians, das nach vollen 45 Jahren pietätvolle Geschwisterliebe setzen läßt, ist freilich seit der Zerstörung der Kirche im Jahre 1773 verschwunden, aber wir besitzen einen guten Stich davon, den Le Roy uns aufbewahrt hat³¹. Nach dem Kontrakt³² sollte das Knäblein als anderthalbjährig abgebildet werden, der Künstler ist noch etwas weitergegangen und hat aus dem im zarten Alter von vier Monaten verschiedenen Kindchen einen Knaben von etwa zehn Jahren gemacht. Unendlich rührend ist der Anblick des in ein langes Sterbehemd gekleideten Königssohnes, dessen liebliches, vollgelocktes Köpfchen auf einem Kissen ruht, während die nackten Füße gegen einen Löwen gestemmt sind. Das Grabmal war aber, als der Stich angefertigt ward (1734), nicht mehr vollständig. An den vier Ecken der Platte erhob sich eine Puttenfigur — eine Umwandlung der Pleurants ins Kindliche und zugleich wohl als Schildhalter — im ganzen Aufbau vielleicht dem Denkmal Philiberts von Savoyen in Brou entsprechend und damit ein Vorgänger für das Meisterwerk Meits. Wenn Beaugrant in Brügge nach den Zeichnungen und Modellen Blondeels arbeitet, so hier nach den Patronen des Architekten Louis van Boghem.

Von der künstlerischen Sprache, die in Mecheln in jenem Jahrzehnt gesprochen ward, können wir uns leider nur aus ausgewanderten Werken einen Begriff machen. An dem Palast der Margarete von Österreich, dem heutigen Palais de Justice, ist die eine Fassade, die 1517 nach den Plänen des Guyot de Beauregard ausgeführt ist (der mit Beaugrant nichts zu tun hat), in der modernen Restauration durch den Architekten L. Blomme erhalten — noch ist der französische Einfluß hier zu spüren, aber in den dünnen Voluten und den mageren Pilastern spricht sich zu wenig ein origineller Geist aus, und von dem plastischen Schmuck ist leider nichts auf uns gekommen. Wir müssen uns vor allem halten an zwei Mechelner Künstler im Ausland. In St. Maria im Kapitol zu Köln steht noch der prächtige Lettner, den ein Mechelner Bildhauer 1523 ausgeführt hat — die Marmorfiguren der zehn Propheten und der zwölf Heiligen erinnern in Haltung und Gewandbehandlung an die heiligen Kosmas und Damian auf dem gleich zu nennenden großen Gemälde des Blondeel in St. Jacques, die Baldachine erscheinen wie Vorstufen zu den Trophäen an dem Brügger Kamin³³. Aber die wichtigste Parallele stellt doch Konrad Meit dar. „Der gute Bildschnitzer, desgleichen ich keinen gesehen habe“, so preist ihn schon 1520 Dürer in seinem Tagebuch der niederländischen Reise. Der maistre Meyt imageur, der aber ein guter Deutscher und aus Worms gebürtig war, ist ersichtlich der stärkste Künstler in dem ganzen Kreise der klugen und kunstsinnigen Fürstin, in seine Hand wird die Leitung der großen monumentalen Aufgabe gelegt, die sich Margarete für das Ende ihres Lebens vorbehalten hatte, der Grabdenkmäler in Brou. Wenn diese Arbeit von 1526—1531 ein ganzes Atelier von Künstlern beschäftigt: sollte da Beaugrant, selbst wenn er nicht unmittelbar daran beschäftigt war, ganz unberührt geblieben sein? Der Einfluß der Meitschen Formensprache erscheint freilich als kein unmittelbarer, aber sie bestimmt den großen edlen Rhythmus und die gelassene Haltung der Fürstenbilder — und stammen nicht auch die Putten Beaugrants wenigstens in der Auffassung von den liebenswürdigen Kindern des Corrado Fiammingo ab³⁴?

Es sind nicht nur die längst bekannten und so wohl erhaltenen Grabmäler in Brou, die in jenen Jahren die Mechelner Künstler zu gemeinsamer Arbeit versammeln konnten, sondern auch ein anderes großes, bedauerlicherweise ganz untergegangenes Werk, das 1531 begonnen ward. In Lons-le-Saunier hatte Philiberte von Luxemburg für Philibert de Chalon, prince d'Orange, den Letzten seines Geschlechts, ein unerhört prachtvolles Mausoleum in Angriff genommen³⁵. Das schon in St. Denis an dem Grabmal Ludwigs XII. von Jean Juste ausgebildete Motiv der freistehenden Kapelle mit dem doppelt dargestellten Toten sollte hier in großartiger Form aufgenommen und weitergesponnen werden, — aber das Werk ist nie fertig geworden, die Arbeit wird schon nach acht Jahren aufgegeben, 1634 ist noch un grande nombre de belles et grandes statues de marbre blanc de diverses figures vorhanden: heute sind alle verschwunden. So bleibt nur der große künstlerische Gedanke übrig: daß hier die Idee des monumentalen zweigeschossigen Hochgrabes der französischen Frührenaissance eine glänzende Verkörperung finden sollte, wobei der dies Hochgrab selbst einschließende Raum den Faden des plastischen Schmucks aufnahm und

fortsetzte. Auf der oberen Deckplatte des offenen Tempelchens war die kniende Figur des Fürsten zwischen der Madonna und dem Genius des Ruhmes dargestellt, darunter erschien er noch ein zweites Mal nackt, lang ausgestreckt in der Form des Gisant. Zu diesem Freigrab kam nun als Erweiterung des Themas dieses großartigen Panegyrikus hinzu das triumphbogenartige Portal, das den Eingang zu der Kapelle bildete, ein Werk des Italieners Jean Baptiste Moriotto; über dem Sturz des Portals die lang ausgestreckte Figur der Pallas, vielleicht in der Haltung von Cellinis Nymphe, zwischen zwei Putten, umgeben von kriegerischen Emblemen. Die Kapelle war durch reichverzierte Wandpfeiler gegliedert, die tiefe Nischen zwischen sich nahmen. Zur Seite des Portals zwei Nischen mit den knienden Figuren des Jean de Chalon und des Philibert von Luxemburg, ihnen entsprechend eine Nische mit einem Dreisitz und eine mit einer Tür zur Sakristei. Die Figuren der Tugenden und der neuf preux bildeten den Abschluß und schlossen den Reigen. Es ist das umfangreichste Programm, das je für ein solches Grabmal im Kreise der französisch-flämischen Kunst erdacht worden ist. Über das Motiv des einfachen oder des noch unentwickelten Doppelgrabes von Brou, über das zweigeschossige Hochgrab von St. Denis und über das Motiv der Denkmalbildung in der Schauwand von Brügge führt hier in dem Kreise der flandrisch-brabantischen Renaissancekünstler der Weg zu der fast überreichen Instrumentation dieses Gedankens des Ruhmesdenkmals in Lons-le-Saunier.

Blondeel als Maler

Was hat uns das Werk des Malers Blondeel über das Werden und Wachsen der Renaissancebewegung in Brügge zu erzählen? Es soll hier nicht ein neuer Catalogue raisonné seiner Bilder gegeben werden. Auch auf diesem Gebiet haben die Forschungen von Weale den Weg geebnet. Die Ausstellung der Primitiven vom Jahr 1902 hatte dann den Brügger Meister auch einem größeren Publikum vorgestellt — und gerade das seltsame kapriziös Artistische seiner in bräunlichem Gold schimmernden Gemälde hatte ihm hier neue Bewunderer gewonnen. 1910 hat dann Pierre Bautier³⁶ eine letzte, höchst gewissenhafte Zusammenstellung gegeben — und die Versuche, dies Oeuvre zu vermehren, waren nicht immer glücklich. Wenn man den Katalog von dem Schulgut, den Nachahmern und noch mehr von den unabhängig neben ihm hergehenden flandrischen und brabantischen Kleinmeistern säubert, bleiben zuletzt nur fünf sichere Bilder übrig, die zugleich eine ganz bestimmte künstlerische Entwicklung geben.

Das erste und früheste ist das Triptychon mit der Legende der hl. Kosmas und Damian, für die Gilde der Chirurgen und Barbieri gemalt, signiert und datiert 1523, in der Kirche St. Jacques zu Brügge. Die beiden folgenden Stücke liegen mehr als zwei Jahrzehnte später, es ist die Tafel mit der Darstellung des hl. Lukas, der die Madonna malt, im Musée Communal zu Brügge und das Gemälde der Kathedrale St. Sauveur in Brügge, das die thronende Madonna zwischen den hl. Lukas und Eligius zeigt, beide mit dem Monogramm und Datum des Jahres 1545. Als letztes

darf man das Gemälde der Kathedrale von Tournai hier anführen mit den Szenen aus dem Leben der Jungfrau, das nicht signiert ist, aber auf der Ausstellung von Brügge von Hulin wie Friedländer als Werk des Blondeel erkannt worden ist³⁷. Neben diesen vier Hauptwerken, die die drei Etappen seiner Entwicklung darstellen und dazu jenen eigentümlichen dekorativen Stil mit den verschwenderischen Goldrahmen zeigen, steht noch ein voll signiertes Werk, das jetzt im Rijks-Museum zu Amsterdam ausgestellt ist, mit dem Martyrium eines unbekanntes Heiligen, vom Jahr 1548, aber ganz ohne jene reiche Architektur. Dies Bild würde uns dann einen ungefähren Begriff geben können von dem Figurenstil in dem verlorenen Hauptwerk der Vollreife des Künstlers, dem Jüngsten Gericht vom Jahr 1547 für die Stadt Blankenberghe³⁸.

Über die beiden ersten Gemälde wissen wir aus den Urkunden Bescheid. Im Jahre 1523 hatte Blondeel den Auftrag erhalten, für die Korporation der Chirurgen ein Gemälde zu fertigen, das bestimmt war, den Altar in der Kapelle der Gilde in der Kirche St. Jakob zu schmücken. Mehr als zwanzig Jahre später wurde ihm vielleicht die größte Ehrung seitens seiner Kunstgenossen zuteil. Die Gilde der Maler hatte ihm 1544 den Auftrag erteilt, eine Fahne zu malen mit der Darstellung der Madonna zwischen dem hl. Lukas und dem hl. Eligius als den Patronen der Maler und der Goldschmiede. Zwei weitere Banner, die er für die Korporation der Rhetoriker gemalt hatte, gingen 1755 bei einer Feuersbrunst zugrunde. Weil der Stil jenes einen Banners von 1544 in der dekorativen Auflösung ersichtlich auch seine anderen Gemälde beherrscht, hat man wohl mit Unrecht diese sämtlich auch als Banner angesprochen³⁹.

Die großen Bilder

Die figürlichen Kompositionen muß man aus dem architektonischen Gerüst und dem dekorativen Rahmenwerk ganz herauslösen und für sich betrachten. In dem Frühwerk vom Jahre 1523 in St. Jacques herrscht in den Einzelgestalten auf den Flügeln und den beiden Vordergrundsfiguren in dem Mittelbild noch die prächtige, kunstvoll gestellte, ein wenig aufgebaute Fülle der Erscheinung, die große vornehme Geste; in dem fast allzu kompliziert gelegten Faltenwurf bei dem linken heiligen Arzt, der das unvermeidliche Gefäß hochhält, aus dem die Zeit allein diagnostizieren zu können glaubte, noch ein Nachklingen der Spätgotik. Die Darstellung des Martyriums in der Mitte ist so wenig bildmäßig geschlossen, daß der breite, im Halbrund nach innen ausgeschwungene Architrav des goldenen Rahmens, der den oberen Abschluß bildet, hier in das innere Bild einbezogen ist und dort die Bekrönung des kanzelartigen Balkens gibt, von dem der König behaglich dem Schauspiel der Doppelhinrichtung zusieht. Die ganze Komposition scheinbar verworren, ungleich belastet, bis man sich dann klar macht, daß die beiden hellen Akzente des schon Geköpften und die Enthauptungsszene auf dem Podium ein ganz bewußtes Gegengewicht in den stark und mit unterstrichener Absichtlichkeit in den Vordergrund geschobenen Zuschauern links gefunden haben, und daß der Künstler zuletzt zur Betonung der Mittelachse, um die diese ganze starkbewegte Welt kreist, eine echte und rechte

Renaissancesäule hier aufgestellt hat, von der das heidnische Götzenbild, dessen Anbetung die Heiligen verweigert haben, sich weit vorbeugt, mit einer Geste, als wolle es gewaltsam hier Ordnung schaffen.

In diesem figurenreichen Mittelbild, in dem sich die Menge der Gestalten im Hintergrund nach den hochgetürmten Felsrücken verläuft, hat sich die Neigung des Künstlers zum Dramatischen (und zugleich zum Illustrativen) noch keineswegs ausgelebt und ausgetobt: man übersieht leicht die fünf Medaillons in dem goldenen Rahmenwerk des Mittelfeldes, die fünf Einzelszenen der Legende bringen: die Heiligen im Feuer, ihre Steinigung, Geißelung, Kreuzigung, die Bezeichnung ihres Grabes, fünf Rundkompositionen, jede nur 16 cm hoch, vollgestopft mit kleinen Figuren, alles in höchster Erregung und doch in die Rahmenform gebändigt. Man darf auch, abgesehen von dem phantastischen Glanze des Goldes, die ganz außerordentliche koloristische Wirkung dieses Zauberwerkes nicht vergessen: das mit raffinierter Kunst lasierte Gold steht hier ganz herrlich auf dem tiefen Ton des Himmels im Mittelfelde, dem blaugrauen Grund der Flügel.

Die beiden Gemälde von 1545 stehen im Figürlichen wie aus zwei verschiedenen Welten stammend nebeneinander. Die Komposition aus dem Mittelfeld des Gemäldes aus dem Musée communal ist seltsam befangen, unfrei, kleinlich, das Werk eines archaisierenden Künstlers, zugleich die Vergrößerung einer Miniatur⁴⁰, während das Bild von St. Sauveur mit der thronenden Madonna durchaus als monumental neben ihm erscheint. Die Himmelskönigin auf dem erhöhten Thron ist die gleiche Frau, aber voller, reifer, aus dem Befangenen in das Bewußte übersetzt. Das Kind hier in der in den großen Linien ähnlichen Haltung ein in Gesundheit strahlender Bambino. Der hl. Lukas links ist eine der schönsten, individuellsten Gestalten des Malers, und man hat wegen des Persönlichen und Höchstmenschlichen im Kopf vielleicht recht, hier ein Selbstporträt zu sehen; er hält in der Linken ein im Halbrund geschlossenes Madonnenbild von derselben Form, wie es der hl. Lukas auf dem anderen Bilde auf der Staffelei hat. Der hl. Eligius zur Rechten ist der vollendete Kirchenfürst der Frührenaissance, voll von Würde und Selbstgefühl.

Schon der Hochsitz der Madonna deutet auf Vorbilder in der langen Reihe der Madonnen von Venedig und der Terra ferma, zuletzt geht das Schema auf Bellini, Giorgione, Cima da Conegliano zurück. Aber auch die Linie von Lotto, Morone, Romanino und anderer der Cinquecentisten lebt hier weiter. Die Madonna ist in Typus und Haltung schon in Raffaels Madonna di Foligno im Vatikan vorgebildet, und auch die großen Einzelgestalten erinnern mindestens so gut an ihn und an die späteren Florentiner wie an die Maler von Venedig und Brescia. Die oberitalienischen wie die toskanischen Maler wirken in diesen Jahrzehnten ja schon allenthalben deutlich in der niederländischen Kunst mit ihrem veränderten Figurenkanon wie ihrem höheren Sinn für Würde. Bei einer bekannten großen Tapiserie im Cinquantenaire ist die frühe Pietà Peruginos aus Florenz kopiert. Bernard van Orley bringt als Frühester den Einfluß Raffaels mit, dem er wohl noch selbst in Rom begegnet ist. Wie mächtig müssen vor allem auf die Brüsseler Künstler die Kartons zu den zehn Tapeten gewirkt haben, die fast vier Jahre, von 1516—1519, in den Brüsseler

Ateliers der Bildweber hingen! Die Beziehungen der Niederländer zu den Lombarden, die später zu einem solchen Kopisteneifer in Mailand führten, sind schon in denselben Jahren über Frankreich her eingeleitet worden, dem großen Lionardo folgten Andrea del Sarto, endlich Rosso und Primaticcio, so kam nach der Mailänder Schule die florentinische, weiter die römische und die parmesanische zu ihrem Rechte. Und daneben wirkten gleichmäßig auf der ganzen Linie die italienischen Stecher, Marc Anton vor allem und neben ihm etwa jener seltsame böcklinisch empfindende Meister von 1515. Aus all diesen Elementen bildet sich die Formensprache des neuen niederländischen Romanismus. Und entgegen kam dieser neuen Gesinnung der doch schon bei den letzten Meistern der vorangegangenen Generationen sich leise äußernde Wille zur runden Form und zur monumentalen Haltung in jener *détente du style*, von der Courajod spricht.

Die große Tafel von Tournai⁴¹ stellt den zweiten Höhepunkt der Entwicklung Blondeels dar. Die Architektur zeigt den zweistöckigen Aufbau des Bildes aus St. Sauveur nur in einer Übersetzung in den Stil der beginnenden Hochrenaissance. Das Plateresk-Spielerische ist ganz verschwunden. In der Flächendekoration herrscht noch die Grotteske, und ziemlich unvermittelt treten in dies zierliche und durchsichtige Gebäude die strengen Säulenordnungen ein, die den ersten antikischen Musterbüchern der Zeit entlehnt sind. Die seltsamen delphinköpfigen geschwänzten Ornamente sind alter Besitz Blondeels. Die Karyatidenfiguren von dem Bild des hl. Lukas im Museum sind hier von ihrer Funktion entbunden und stehen nur noch lose zwischen den unteren Pilastern, die Auskragung des mittleren Balkons ist in der Bekrönung des Rahmens an der Tafel im Museum schon angedeutet. Dem um soviel verständiger gewordenen veränderten Charakter dieser Architektur entspricht es nur, wenn jetzt der romantische Goldton aufgegeben ist und dafür eine naturalistische Farbe mit Grau und Rot wie bei den bemalten Altaraufbauten der Hochrenaissance eintritt.

Auch im Figürlichen dieselbe Weiterentwicklung und Steigerung unter den gleichen Gesetzen. Die Himmelskönigin in dem oberen Aufbau ist ganz sicher die jüngere Schwester der Madonna von St. Sauveur — es ist der gleiche, fast allzu bewußte Kontrapost, die gleiche kunstvolle Art der Drapierung bis auf Einzelmotive, der gleiche Typus des hochstirnigen Kopfes. Aber es ist hier etwas Neues hinzugekommen. Zumal in den beiden unteren Gruppen der Verkündigung und der Visitatio lebt der Sinn für das „Gewichtige und Gemessene“, den Wölfflin als die Quintessenz der „neuen Schönheit“ des Cinquecento bezeichnet hat. Die große heroische Pose kommt hinzu, vor allem bei dem Verkündigungengel. Es ist kaum möglich, bestimmte Vorbilder zu nennen — die Anregungen aus der großen florentinischen Kunst liegen schon um ein Menschenalter zurück. Sie sind bereits Schulbesitz geworden. Die Linie geht von Andrea del Sarto und Fra Bartolommeo aus. Man möchte an Albertinelli und an Pontormo denken, während in der von Putten umspielten Madonna Correggio nachlebt, von dem leisen Duft einer feinen Dosis der Mailänder Schule verklärt.

In eine ganz andere Sphäre gehören eine Reihe von Bildern, die nur sehr äußerlich,

nach der Verwendung der architektonischen Rahmen innerhalb der Fläche auf den Namen Blondeel getauft sind, weil man eben dies als das eigentliche Element seiner Kunst ansah. Dabei übersieht man, daß die Architektur nicht entfernt so geistreich und phantastisch in der Erfindung ist, daß die Einzelemente pedantischer, mühevoller zusammengebaut sind, daß sowohl das, was den frühen Blondeel charakterisiert, die Mischung mit der verwilderten Spätgotik wie dies anmutige Spiel mit den Grottesken in den Bildern von 1545 oder endlich die große klassische Klarheit des späten und reifen Künstlers hier ganz fehlt.

Es ist dies vor allem das große Bild mit der Legende des hl. Georg im Museum von Brügge, das aus dem Hause der Armbrustbrüderschaft von St. Georg und St. Dionys stammt, das die Vorstellung des alten Triptychons mit je zwei Szenen auf den Flügeln in einen Bildrahmen bringt, wobei die Architektur aber doch nur die eigentlich gegebene Aufteilung der Fläche und Umrahmung der einzelnen Szenen gibt⁴². Das andere ist das Bild mit dem sitzenden hl. Petrus im Museum zu Brüssel⁴³, auf dem der Apostelfürst noch in der Haltung des Gottvater von dem Genter Altar vor einem Thronhimmel sitzt, der sich etwas lose und unverbunden in dem oberen Rahmen fortsetzt. Es ist wohl auch das Mittelstück einer dreiteiligen Komposition und nicht ein Banner⁴⁴.

Aus dem Kreise der Bilder im weiteren Zirkel um Blondeel möchte ich zwei als besonders charakteristisch herausheben. An die Architektur des Georgbildes mit den gedrückten Bogen und den derbplastischen, wurmartigen Ornamenten erinnert das Gemälde der Mater dolorosa, die von den Darstellungen der sechs Schmerzen Mariä umgeben ist, in amerikanischem Privatbesitz. Das Bild hat aber mit Blondeel selbst nichts zu tun, weist eher in die Nähe von Isenbrant⁴⁵. Wie ein Enkelkind Blondeelscher Kunst wirkt endlich das merkwürdige Gemälde im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, das als eine Wiederholung des Kompositionsschemas von dem großen Bilde in St. Sauveur erscheint, aber schon durch das späte Datum 1569 aus der Nähe des Künstlers ausscheidet — in den Figuren offenbart sich eine ausgeschriebene Romanistenhandschrift, und in der sehr reizvollen Architektur mischen sich mit den Elementen der spätesten Blondeelschen Phantastik schon die Motive aus der Musterküche des Cornelis Floris.

Das dekorative Gerüst

Was für die Komposition von Blondeels Gemälden als das Charakteristische erscheint, das Durchflechten der ganzen Bildfläche mit einem dekorativen Gerüst, das Einbeziehen des Rahmens in die Darstellung, das ist an sich nicht unseres Künstlers Erfindung, ebensowenig wie die Wahl des braunlasierten Goldes für diese Architektur: die flandrische Malerei hat ihm das schon seit einem Dreivierteljahrhundert vorgemacht. Man möchte für die plateresken spätgotischen Formen an die architektonischen Einrahmungen bei Rogier und Massys erinnern, vor allem aber an die großen Bildteppiche der Brüsseler Ateliers, in denen dies enge Heranziehen der Architektur an die Figuren zum Gesetz erhoben war. Daß dieses dekorative

Bühnengerüst ganz vergoldet sein konnte, das hatte schon Jean Fouquet in seinem Porträt des Jovenel des Ursins um 1450 gezeigt und in den Miniaturen der Heures des Etienne Chevalier in Chantilly oder der französische Meister jenes Bildes mit der Krönung Mariä von 1457 im Museum zu Basel, und die flandrischen und brabantischen Miniaturen vom Ende des 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts hatten diesen schimmernden damascierenden Dekor beibehalten. Wie rasch vollzieht sich dann der Umschwung aus dem Spätgotischen zu dem Renaissancebekenntnis. In dem seltsamen Bilde der Madonna mit dem Stifter von Memling in Wien, das also vor 1494 anzusetzen wäre, schon im Aufbau eine ganz renaissancemäßige Einrahmung: nackte Putten, die üppige Festons halten — ein Motiv, das dann erst nach vier Jahrzehnten in dem Wiener Bilde des Joos van Cleef wieder aufgenommen wird. In der streng symmetrischen Einrahmung zu Massys Annenaltar tritt uns schon 1509 das Gesetzmäßige der neuen tektonischen Anschauung entgegen.

Noch ganz spätgotisch hängt wie ein kristallisierter Spitzenvorhang, den Baldachinen der Brüsseler Schnitzaltäre gleichend, die Architektur mit dem ungeheuren Reichtum von Fialen und Stabwerk über dem Madonnenaltärchen aus Palermo, das auch darin sich als ein Spätling kundgibt. Die frühe Neigung zum Tektonischen wird dann noch für eine Zeitlang aufgehalten durch eine ausgesprochen malerische und absichtsvoll unsymmetrische Art, die Renaissancearchitektur aufzubauen. Mabuse in seinen Frühbildern, van Orley und Cornelis van Coninxloo dürfen als die eigentlichen Vertreter angesehen werden. Mabuses Lukasbild in Prag bringt in ausgesprochen antikischer Manier wohl schon bald nach 1509, nach seiner Romreise, die Mischung von architektonischen Formen mit plastischen Elementen. Ganz deutlich aber zeigt sich der unmittelbare Auftakt zu Blondeels architektonischen Phantasien in seinen späteren Bildern und den Arbeiten der beiden anderen Künstler. In dem Bilde Christi beim Pharisäer Simon in Brüssel, dessen Zuweisung unsicher, das aber 1537 gemalt ist, treffen wir auch die ausgeschwungenen Architrave — wie in dem frühen Cosmas-und-Damian-Bilde Blondeels —, und die Medaillons vor den Pilastern treten uns an dem Hiobbilde van Orleys in Brüssel entgegen und ganz auffällig in dem Brüsseler Gemälde mit den Eltern der Jungfrau von Cornelis von Coninxloo, das auf 1526 datiert ist⁴⁶. Man vergleiche das Bild mit dem Frühwerk des Blondeel in St. Jakob von 1523 — sie scheinen beide aus derselben Schule zu stammen. Nur ist die Erfindungskraft des Brügger Meisters dem brabantischen Zeitgenossen ungleich überlegen. Und in denselben Jahren, zwischen 1521 und 1526, tritt auf dem Altar des Belegambe aus Anchin in Douai auch die braun überzeichnete vergoldete Architektur auf, ganz wie bei Blondeel⁴⁷.

Frühwerke der flandrischen Renaissance

Ist es nicht seltsam, wie spät die Renaissance in Brügge eingezogen ist? War die Energie der Stadt, die einst unter den flandrischen Handelsstädten die Führung gehabt, schon so völlig eingeschlafen, oder hatte hier die Kunstsprache des 15. Jahr-

hunderts noch so viel Vitalität, daß sie nicht abtreten wollte? Erst um das Jahr 1530 setzt auf der ganzen Linie in Flandern und Brabant die neue Formenwelt der Renaissance in der Architektur und der Plastik bewußt ein, la manière d'antique italienne, wie sie Vredeman de Vries 1565 in seinem livre d'architecture nennt. Wir spüren sie in dem Grabmal des Kardinals von Croy in Heverle, das schon vor 1529 entstanden ist. Gleichzeitig mit dem Kamin Blondeels wächst in Mecheln das Haus zum Salm empor, das Meisterwerk des Jan Borremanns von 1530, in dem zuerst jene strenge Abfolge der drei Säulenordnungen aufgestellt ward. Unmittelbar auf den Brügger Kamin folgt der Windfang im Rathaus zu Audenarde, an dem Pauwels van der Schelde von 1531—1534 arbeitet, und der Prachtaltar des Jan Mone in Hal vom Jahre 1533. Im Jahre 1535 endlich setzt die Arbeit für den großen Lettner des Jacques Dubroeuq in der Kirche Ste Waudru in Mons ein, in Brügge selbst ist die erste vollendete architektonische Lösung der Bau jener noch zu nennenden Stadtkanzlei, der Greffe, vom Jahre 1537. Die ganze Entwicklung vollzieht sich in acht Jahren.

Das Grabmal des Kardinals von Croy und der Altar von Hal wie die Prunktür von Audenarde gehören nun ersichtlich einem ganz anderen Kunstkreis an als die Schöpfung Blondeels. Sie sind in einem fein und sicher abgewogenen Stil erdacht, der im Aufbau wie im schmückenden Ornament direkt aus Italien stammt. Sander im Aufbau wie im schmückenden Ornament direkt aus Italien stammt. Sander, sovino stand für die große Komposition, Michelozzo und die Florentiner marmorarii, vielleicht noch Benedetto da Majano standen für den Dekor Pate, für die 28 Felder der drei Türen des Audenarder Windfangs mit den graziösen grotesken Füllungen, in deren Mitte ein Putto steht, wirkten als Vorbilder die Florentiner Möbel der Zeit nach⁴⁸. Der Kamin im Franc wächst ersichtlich aus einem anderen Empfinden heraus. Jene Schöpfungen in Hal und Audenarde erscheinen dem Werk Blondeels und Beaugrants gegenüber eher als ausgeglichen, abgewogen und im Aufbau von einer höheren künstlerischen Weisheit, aber von einem geringeren Temperament getragen. Diese Florentiner Formensprache ist ja sonst in der Entwicklung des Nordens die spätere. Sie stellt gewissermaßen eine zweite Etappe dar. Gegenüber der bewußten Haltung jener anderen Werke haben wir hier dies ensemble décoratif-tout animé, tout resplendissant des inventions juvéniles de la première renaissance, wie Fierens-Gevaert sich einmal ausdrückt, das sprudelnde Überfüllte, den Pleonasmus der Glieder, die Neigung, dieselbe Funktion immer gleich verdreifacht auszudrücken, überschüssige Vergeudung von Kräften, die geräuschvoll aufstreben, um in der Höhe eigentlich keine Aufgabe mehr zu finden. Die zusammengefaßten Bündelsäulen kennen wir von den Umrahmungen der frühesten geschnitzten flämischen Renaissancealtäre, etwa noch von dem schönen Märtyreraltar von 1530 im Cinquantenaire zu Brüssel. Das Motiv begegnet uns auch noch an den Pfosten der Windfangtüre von Audenarde, aber scheinbar ganz schamhaft zusammengefaßt: ungleich prächtiger und bedeutungsvoller wird es in den Kamin von Brügge aufgenommen. Es findet sich in dem Unterbau in schwarzem Marmor, der wie Bronze wirkt, und in dem Oberbau in Eichenholz, das wie Alabaster behandelt ist. Und nun ist es auffällig, daß die ornamentale Behandlung des Kamins doch eine ganz andere ist als die der frühen und

mittleren Gemälde Blondeels. Wir haben gar nichts mehr von den Nachklängen der verwilderten Gotik, von dem späten style rayonnant und flamboyant, der auf dem Cosmas-und-Damian-Bild noch so laut spricht. Es sind nur wenige Motive, die gleichermaßen in den Malereien wie in dem plastischen Werk vorkommen — die charakteristischen widderköpfigen Kapitäle, die Grottesken in dem oberen Fries: sonst aber sind es strengere architektonische Elemente und plastischer gefühlte Dekorationen. Die flachen Feldfüllungen an der aufsteigenden Decke, das Werk einer der vielen mitbeschäftigten Hände, erinnern wieder direkt an die Paneele des Paul van de Schelde.

Anfänge in Brügge

Von dem dekorativen Stil der Renaissance in Brügge unmittelbar vor und nach der Ausführung des großen Kamins in Franc geben uns zwei Werke Kunde, an denen beiden Lancelot Blondeel einen gewissen Anteil hatte. Das erste ist das kleine zierliche Bauwerk an der Kirche St. Basile, das als Greffe für das Tribunal der Stadt diente und das mit seinem reichen Portal aus blauem Stein von Dinant in den Jahren 1529—33 nach den Plänen von Willem Aerts und Dixus van den Kerchove aufgeführt war. Die obere plastische Partie war 1534 durch Jan Zutterman polychromiert worden. Für die Nischen hatte Blondeel im Jahre 1542 die Entwürfe für neun Statuetten gemacht, die der Bildhauer Michel Schernier (Scerrier) ausführte, dazu noch für zwei in Blei, die auf die Pfeilerchen des Treppenaufbaues kommen sollten⁴⁹.

Das andere Werk ist die ehemalige Stadtkanzlei, die Greffe, neben dem Stadthaus am Burgplatz gelegen, in den Jahren 1534—37 durch Christian Sixdeniers nach den Plänen von Jan Wallot errichtet. Während der kleine Bau bei der Kirche St. Basile nur noch ganz oberflächlich einen Begriff von der alten Wirkung gibt, stellt das nach 1877 sorgfältig erneuerte Gebäude der Stadtkanzlei das beste und geschlossenste Kunstwerk der Renaissancearchitektur in Brüssel dar. Die unteren Stockwerke zeigen mit der klaren Einteilung, der bewußten Durchführung der doppelten Säulensstellung, der maßvollen Verwendung des auf zwei schmale Zonen beschränkten Ornamentes den sicheren Tektoniker. In dem Aufsatz der drei Giebel kommt scheinbar ein anderes Empfinden zum Ausdruck: seltsam rahmen die großen langgezogenen und im Grunde unorganischen Voluten, aus denen noch spätgotische, Kohlköpfen ähnliche Krabben herauswachsen, die Giebel ein. Auf dem mittelsten Giebel erhob sich die Statue der Justitia, auf den seitlichen die großen Figuren des Moses und des Aaron. Die vier Kardinaltugenden kamen als Bekrönung der kurzen Säulchen dazwischen hinzu. Reliefs aus der Geschichte des Salomon schmücken jetzt die Zwickel des großen Hauptgiebels. Der ausführende Künstler war Willem Aerts, derselbe, der den obengenannten kleinen Bau an St. Basile geleitet hatte. Der übrige dekorative Schmuck, das Wappen Karls V. in der Spitze des Mittelgiebels, die sechs Medaillons mit den Büsten Karls V. und seiner Zeitgenossen, dazu der sonstige dekorative Schmuck der ornamentalen Bänder war nach den Entwürfen des Malers Simon Pieters ausgeführt und wieder von Jan Zutterman polychromiert worden⁵⁰.

Im Innern hat Lancelot Blondeel die Flügeltür entworfen, die jetzt zu dem Kabinett des Friedensrichters führt (sie stammt aus St. Sauveur), reich mit ornamentalem Schmuck versehen und durch zwei kleine Medaillons geschmückt, die den Tod Abels und das Opfer Abrahams zeigen. Der ausführende Künstler dieser Tür von 1545 war Anton Lambrouck. Wenn man an dieser Tür die Hand des späteren Blondeel sehen darf, möchte ich in dem Entwurf für den oberen Aufsatz der Greffefassade noch den mittleren Stil Blondeels erkennen. In dem Fries über dem Mittelfenster treten uns dieselben langgezogenen Arabesken wie in den beiden Gemälden in St. Salvator und St. Jakob entgegen. Die Bekrönung der beiden Seitensäulchen mit den wapphaltenden Putten erinnert an den großen Kamin, noch mehr die stark ergänzte Darstellung des Wappens Karls V. Die bekrönenden Statuen selbst sind freilich ganz Neuschöpfungen des Bildhauers Pickery aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts und auch an den ornamentalen Teilen der Front ist allzuviel erneuert. Dafür sind in dem Durchgang, der sich mit seinem gedrückten Bogen zu dem Gäßchen des „blinden Esels“ öffnet, die Konsolen mit den Darstellungen aus der Geschichte Samsons noch wohl erhalten und unberührt⁵¹.

Spanisches und Italienisches

Jener malerische Stil des Plastikers Blondeels — wo haben wir ihn unterzubringen? Auguste Schoy hat in seinem, vor mehr als 40 Jahren erschienenen gedankenreichen und oft nur allzu phantasievollen Buche über den italienischen Einfluß in der Architektur der Niederlande in all diesen Schöpfungen der flandrischen Frührenaissance⁵² den *stylo plateresco* sehen wollen, den zuerst an der Goldschmiedekunst Spaniens entwickelten Dekor; die Stützen und die Bekrönungen des Kamins findet er wieder in dem *Patio de los enterramientos* im Kloster zu Huerta, der unter Karl V. gebaut ist, wie er die gleiche Materialmischung wie in Brügge an dem Chorgestühl des Alonso Berruguete in der Kathedrale zu Toledo findet. Der gelehrte Antwerpener Akademieprofessor ergeht sich mit sichtlichem Behagen in Vergleichen mit spanischen Werken, die er bei jener ganzen ersten flandrischen Renaissance als Anreger im Hintergrund wirksam sieht, viel stärker wirksam als die Frühwerke des italienischen Cinquecento. Die enge politische und kulturelle Verbindung zwischen Spanien und Flandern, gerade in der Zeit Karls V., gerade durch die Person Karls V., leuchtet ohne weiteres ein — aber auf künstlerischem Gebiete erscheint Flandern vielmehr als der gebende, Spanien als der nehmende Teil. Der Abwanderung flandrischer und brabantischer Gemälde und Tapisserien im 15. und 16. Jahrhundert nach Spanien — den beiden großen Trägern und Vehikeln der niederländischen Kunst — steht kaum etwas von spanischem Import nach den Niederlanden entgegen. Die Säulen, bei denen vor Basen, Balustern, Knäufen, Verschußstücken, Tafeln, Medaillons, Krügen, Trophäen, Vasen, Kapitälern gar kein Platz mehr für den Schaft bleibt, sind aber keineswegs spanischen Ursprungs und die Medaillons mit den Büstenköpfen erinnern nur sehr äußerlich an die kastilianischen *Jaroncillos*: diese Motivenhäufung ist ja gerade für die erste Phase der niederländischen Renaissance charakteristisch, bei der die einzel-

nen Dekorationsstücke wie in italienischen Städten heute noch die ucelli auf ein Stäbchen gespießt erscheinen, und findet sich ganz gleichmäßig seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts in den Altären der Brüsseler und Antwerpener Ateliers oder der niederrheinischen Schnitzerschulen, wie auf den Gemälden und den Tapissierkartons der ersten flandrischen Renaissancemeister.

Ob die junge flandrische Renaissance direkt von Italien aus frische Anregungen erhalten hat? War Blondeel selbst auf seiner Wanderschaft über die Alpen gekommen? Weale und Hulin hatten einen Aufenthalt in Italien angenommen. Bautier glaubt, ihn ablehnen zu sollen. Wenn man mit einem solchen Faktum rechnen müßte, so wäre dies doch nur verständlich und in einer etwaigen Auswirkung erkenntlich vor jenem letzten Bild in Tournai, also etwas vor 1545. Das bewußte Erfassen der großen Form in den Figuren, das veränderte Verhältnis zum Architektonischen fände dadurch eine Erklärung. Aber eine Notwendigkeit für eine solche Annahme liegt keineswegs vor. Viel näher liegt die Vorstellung, daß Blondeel, der Wandlung des Geschmacks folgend, in diesen Jahren mit den ersten italienischen Theoretikern bekannt geworden sei — die erste niederländische Ausgabe des Serlio durch Pieter Coeck von Aelst datiert von 1539 — und für das Figürliche konnten ihm die italienischen Stecher von Mantegna an, vor allem Marc Anton Raimondi und Agostino Veneziano, Anregungen genug übermittelt haben. Und war um 1545 nicht schon der Romanismus in den Niederlanden selbst ganz anders gefestigt und auf den Herrscherplatz eingerückt⁵³?

Die joyeuses entrées

Bei der Übertragung der italienischen Formen nach dem Norden spielen überhaupt die Stecher wie die Theoretiker eine Hauptrolle — die Verbindung war eine papierene, keine lebendige, seit den Tagen, da 1511 in Venedig die erste illustrierte Ausgabe des Vitruv erschienen war. Der ersten flämischen Ausgabe des Serlio von Pieter Coeck sind die Verse von Cornelis Grapheus, dem Ratschreiber von Antwerpen, vorgestellt:

*Pictores, statuarii, architecti
Et vos o latomi, o feбри, expetitam
Quotquot symmetriam, probatis, eia
Huc adeste alacres.

Ganz ausdrücklich wendet sich das Buch an die gesamte Künstlerschaft, an alle Techniken: ihnen allen bringt der flämische Editor den novus thesaurus. Noch ein anderes Werk des Pieter Coeck ist ein Jahrzehnt später für die Ausbildung der flämischen Renaissance von besonderer Bedeutung geworden: das ist seine Ausgabe der Triumphbogen für die Joyeuse entrée Philipps II. in Antwerpen im Jahre 1549, — und dieser reich mit Holzschnitten verzierte Band⁵⁴ führt uns sofort auf eine andere wichtige Quelle der antikischen Formen.

Der feierliche Einzug der neuen Souveräne oder Regenten entfesselt in den niederländischen Städten vom 15. bis zum 17. Jahrhundert die gemeinschaftliche Arbeit der Stadtverwaltung, aller Gilden und Bruderschaften und der gesamten Künstler-

schaft. Man braucht sich nur zu erinnern, daß noch im Jahre 1635 Rubens mit seinem gesamten Atelier monatelang von den Vorbereitungen für den Introitus Ferdinandi in Anspruch genommen war und daß das hier hergerichtete verschwenderische Schauspiel bis nach Spanien und Österreich seinen Nachhall fand. Im Anfang des 16. Jahrhunderts zeigt sich die Renaissancegesinnung der neuen flandrischen Gesellschaft vielleicht am frühesten und am stärksten in dem Wichtigen einer solchen Aufgabe. Die dekorierende Architektur, die diesen Festen zu Hilfe kam, verdient ein eigenes Blatt in der Kunstgeschichte, sagt Jacob Burckhardt einmal⁵⁵.

Die früheste Manifestation jenes neuen Renaissancebekenntnisses war in Brügge im Jahr 1515 der Einzug des fünfzehnjährigen Karl V., *la tryumphante et solemnelle entrée*, die mit ungeheurem Prunk gefeiert wurde⁵⁶. Ein früher Druck von Remy de Puys mit 33 Holzschnitten gibt darüber Auskunft. Das ganze Programm ist aufgebaut auf jener Welt der antiken Allegorien und der römischen Mythologie, wie sie die Florentiner und römische Renaissance für solche Festlichkeiten geschaffen hatte. Der Einzug des französischen Königs Ludwigs VII. in Mailand im Jahre 1507 hatte auch schon den Norden an diese Formen gewöhnt. Der gelehrte Redakteur dieser ganzen Brügger Feststraße tut sich ersichtlich etwas zugute auf seine Kenntnis der antiken Heroenwelt. Wir hören von großen Triumphbogen in zwei Geschossen mit Säulenstellungen und Pilastern, die mit Arabesken und Rundmedaillons, mit Büstenköpfen geschmückt sind, den oberen Abschluß bilden Vasen und Muschelornamente mit Putten, die Festons tragen. Ganz ausdrücklich beanspruchen diese Triumphbogen ihre Abstammung von den römischen Vorbildern; auf der *Plas de Laburs* standen *deux arches faictes chascune pour ung arc triumphal a l'antique, et selonquestoit coustume de faire aux Rommains pour honorer leurs princes victorieux. Les deux arcz furent moult ingenieusement eslevez, taillés et painctz d'or d'azur et de toutes riches couleurs, le tout semé de toisons, fusilz (briquets de Bourgogne) et personnages stranges sans nombre, et de si vielle fachen questoit chose et tresioyeuse a veoir.*

Neben jenem Werkchen des Remy de Puys liegt als sein Vorbild noch eine zweite Quelle über jene denkwürdige *entrée* vor: es ist die Prachthandschrift Cod. 2591 der Hofbibliothek in Wien, die einst der Schwester Karls V., der Maria von Ungarn, Statthalterin der Niederlande, und nachmals dem Kaiser Matthias gehörte⁵⁷. Dies Manuskript weist 32 Vollbilder und einige kleinere Miniaturen auf und gibt eine umfassende Vorstellung von den reichverzierten Schaufronten, Triumphbogen, Einbauten, Bühnengerüsten (*eschaffaults, galleries*), die hier aufgeführt waren, freilich in der flotten Handschrift eines Miniators, ohne sichere tektonische Vorstellung und mit sehr geringem perspektivischen Verständnis. Für die Entwicklungsgeschichte der Renaissance in Flandern, für die Anfänge der neuen antikischen Dekoration sowohl in den ornamentalen Formen wie in der Einführung der römischen Heroenwelt und klassischen Allegorien, der olympischen Herrschaften und phantastischer Gebilde, dazu für die Theatergeschichte der niederländischen Renaissance gibt der Codex eine ganz eigenartige Vorbildersammlung.

Fünf Jahre darauf wiederholt sich dies Schauspiel in Brügge, und hier ist, wie wir gesehen haben, der junge einundzwanzigjährige Blondeel schon selbst voll Eifer mit bei der Arbeit. Von den phantastischen Dekorationen, mit denen das reiche Antwerpen im selben Jahr alle die übrigen flandrischen Städte in den Schatten stellen wollte, gibt die Beschreibung durch Petrus Ägidius und unter anderem auch die bewundernde Erwähnung von Albrecht Dürer in dem Tagebuch seiner niederländischen Reise Aufschluß. Die naive Übersetzung der antiken Mythologie in den bürgerlichen Eifer von Antwerpen erschien dem braven Nürnberger Meister als etwas allzu gewagt, obwohl er später dem Melanchthon gegenüber mit etwas Ressentiment bekennt: ich, weil ich ein Maler war, habe mich ein bißchen unverschämter umgeschaut⁵⁸.

Die beiden Einzugsfeiern von 1515 und 1520 in Brügge mit ihrem ganzen ungeheuren Apparat stehen durchaus an der Spitze der Geschichte der Renaissance in Brügge und in ganz Flandern. Ungleich mehr mußte eine solche öffentliche Feststraße die ganze nervös erregte Bevölkerung faszinieren als ein in stiller Künstlerwerkstatt erstandenes Einzelkunstwerk. Auch die Massenhaftigkeit des Gebotenen, die Wiederholung und Steigerung mußte auf alle beteiligten Künstler wie die junge Generation gewaltig einwirken. Die Modelle und Entwürfe, wie die ausgeführten und transportablen Einzelstücke mochten (wie später bei Rubens) in den Ateliers noch lang aufbewahrt werden und lebendig weiterwirken. Sind nicht die Elemente, die die Blondeelsche Formensprache später beherrschen, hier schon vorgebildet? Die zweigeschossigen Triumphbögen, die girlandentragenden Putten, die Medaillons mit den Kameenköpfen, die Trophäen, Arabesken, Grottesken, ja selbst Einzelmotive wie die an der Schauwand des Brügger Kamins zweimal angebrachten doppelten Säulen des Herkules, das Lieblingseblem Karls V., waren schon 1515 verwendet. So haben wir das seltsame Schauspiel vor uns, daß eine Art angewandter Kunst, die Kunst der festlichen Bühnenprospekte, die früheste starke Äußerung dieser neuen Formensprache à l'antique ist. Und trägt die Verwendung der Architektur auf den Hintergründen der Gemälde der ersten Romanisten nicht ganz ausgesprochen diesen Charakter? Der Renaissanceportikus auf den Frühwerken des Barend van Orley, der Madonna der früheren Sammlung Emden in Hamburg, wie die große architektonische Halle in dem Bilde der Madonna am Brunnen in der Ambrosiana — beide zwischen 1515 und 1520, also zwischen diesen beiden Serien von feierlichen Einzügen Karls V. entstanden⁵⁹, scheinen deutlich noch auf diesen Ursprung und diese Ableitung hinzuweisen und das gleiche gilt für die Jugendschöpfungen des Mabuse.

Woher kommen gerade diese Vorstellungen von Triumphbögen und verwandten festlichen Architekturen auf den Bildern der Niederländer dieser Epoche? Man denkt an die Frühwerke des Mabuse, des Barend van Orley, des Joos van Cleve, an die wunderlichen Hallen, die freistehenden Kulissenausschnitte, auf denen Putten hocken, auf deren Gesimsen antikisierende Statuen stehen, an die ganze phantastische Dekoration auf den Hintergründen der Antwerpener Manieristen. Der Ursprung ist derselbe wie bei dem klassisch schönen Triumphbogen auf des älteren Holbein Lebensbrunnen von 1519 in Lissabon. Am deutlichsten und unmittelbarsten er-

innern vielleicht an die Darstellungen der Triumphbogen beim Einzug Karls V. im Jahre 1515 jene beiden seltsamen freistehenden, luftigen, durchsichtigen, festlichen Aufbauten auf dem Wiener Gemälde des Barend van Orley mit der Geschichte der Apostel Thomas und Matthias, sollten sie nicht direkt aus der Anschauung einer solchen joyeuse entrée stammen?

Und sind nicht auch Einzelstücke, die überreich in eine der überladenen Kompositionen der Zeit hineingesetzt sind, wie jener seltsame Pfeiler auf dem Brüsseler Hiobsbilde des Barend van Orley vom Jahre 1521 mit den Medaillons, Widder- und Engelsköpfen, den steinernen und den bronzefarbenen Putten, scheinbar einer solchen Festdekoration entlehnt und ein Vorbild für die Pilaster Blondeels in Brügge?

Alle diese Werke zeigen die Verbreitung dieser Darstellungen durch die ganze niederländische Kunst. Es scheint kaum möglich zu sein, hier von Provinzialismen in der Verwendung dieser Motive zu reden, wie ein solcher noch deutlich für die Ornamentik der Bilderhandschriften besteht, die zu jenen Brügger Schöpfungen des Blondeel hinführen. Für die Gruppe von Handschriften, der das Breviarium Grimani, das livre d'heures des Vatikan, der Hortulus animae in Wien, die Heures de Hennessy in Brüssel angehören, durfte der Graf Durrieu den Namen einer école Gante-Brugeoise in Anspruch nehmen, die eine ganz bestimmte Art von Ornamentik entwickelt⁶⁰. Aber schon um 1520 sehen wir uns einem Zeitstil gegenüber. Eine besondere Stellung, als auf dem dekorativen Gebiet führend, nimmt hier der Antwerpener Dirk Vellert ein; seine leichten Bogenarchitekturen und Rahmen auf ihren dünnen Stützen entstammen sichtlich der Phantasie eines Graphikers, nicht eines Tektonikers, und seine Stiche haben als früheste Reproduktionen in dem neuen antikischen Stile sicher sehr viel zur Verbreitung der neuen Formensprache beigetragen. Das älteste Stück ist das schöne Blatt vom Jahre 1524, die Madonna mit einem Stifter vor der reichen und graziösen Architektur, dem dann ein 1526 datiertes Blatt folgt mit dem hl. Lukas, die Madonna malend, das auf Marco Dente als Anreger hinweist⁶¹. Und der reiche Entwurf zu einem Triptychon bei Edmond de Rothschild vom Jahre 1520 erscheint seinem Biographen Beets wie die Replik eines der Triumphbogen beim Einzug Karls V. in Antwerpen im selben Jahre, dabei ist bei diesen Frühwerken des Vellert alles Figürliche noch durchaus altertümlich kleinlich, wie auch in den großen Federzeichnungen der gleichzeitigen Handschrift der Geschichte der Abtei Gembloux in der Brüsseler Bibliothek die reiche Architektur der Throne und Schaubogen mit ihren Putten und Festons einer ganz anderen Welt angehört als die noch etwas befangen eckigen Gestalten⁶².

Einen letzten großen Triumph feiert dann dies Siegesbogenmotiv in den beiden Jahrzehnten, die den Brügger Kamin einschließen, in den Niederlanden. Die Triumphbogen spannen sich, dem starren Pfostensystem der spätgotischen Fensterarchitektur hohnsprechend, über die ganze Fläche der Fenster als Einrahmungen der wunderbaren Glasmalereien dieser Zeit hinweg, die uns mehr noch als die Tapisserien der Zeit die fehlende große heroisch-monumentale Wandmalerei, das gleichzeitige repräsentative Historienbild ersetzen müssen.

Über dem frühesten großen Gemälde des Lancelot Blondeel hängt noch wie ein auf-

gelöster Vorhang jener überreiche Rahmen, in dem mit den sprudelnden Elementen der neuen antikischen Form sich noch die flamboyante Gotik, der *style ogival fleuri* mischt, wie er aus dem jetzt zerstörten Lettner von Dixmuiden zu uns sprach. Diese Überfülle der Motive ist gebändigt und einem großen rhythmisch bewegten dekorativen Plan untergeordnet in dem Entwurf für den Kamin in Brügge. Bei dem späten Bild in Tournai hat das tektonische Gefühl in dem Maler obgesiegt und wie in den Figuren so in dem zweigeschossigen Aufbau alles unter das Gesetz einer reifen geläuterten Überlegung gestellt. Bei dem Erstlingswerk von 1523 und noch bei den Bildern von 1545 ist es der Geist der abtretenden Spätgotik, der mit seinem starken ungebrochenen Lebensgefühl die neuen noch unverstandenen antikischen Glieder aufbläst. Aus der Erbschaft der Spätgotik stammt jener barocke Geist in der grotesken Richtung, den Robert Hedicke in den Frühschöpfungen der flandrischen Renaissance sieht⁶³. Und wenn das humanistische gelehrte Element als das eigentliche Fundamentale in dem ganzen Komplex bezeichnet worden ist, den wir mit dem Namen Renaissance getauft haben⁶⁴, gilt das nicht wieder ganz besonders von der frühen niederländischen Renaissance mit ihrem Hintergrund von alexandrinischer Gelehrsamkeit, von verspäteter Scholastik, von früher Philologenkunst? An dem Anfang der Entwicklung steht die weltbürgerlich voltairesche Erscheinung des großen Erasmus und des Hieronymus Busleyden Gründung des Collegiums der drei Sprachen in Löwen, zwei Symbole des Neuen und des Alten und doch beide so eminent gelehrte Erscheinungen. Die Programme zu den großen Festwochen der niederländischen Städte bei den Einzugsfeiern ihrer Fürsten, den ersten Äußerungen des Renaissancegeistes in der flandrischen und brabantischen Gesellschaft, hatten gelehrte Latinisten entworfen, und es ist die rationalistische und theoretisierende Luft von selbstgerechten Antiquaren, in der der Klassizismus der Hochrenaissance geboren wird, die Welt des Dubroeuq, des Lambert Lombard und des Floris. Durch alle diese Wirrungen und Wandlungen des niederländischen Romanismus hindurch führt die Kunst des Lancelot Blondeel.

Anmerkungen

¹ Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (Ausg. v. 1617), herausgeg. v. H. Floerke, München 1906, I, S. 60. Vgl. De Bronnen van Carel van Mander, ed. H. S. Greve, Haag 1903, p. 50. Die Charakteristik scheint mir von Vasari unabhängig zu sein.

² Ant. Sanderus, *Flandria illustrata*, Coeln 1641, II, p. 195.

³ Vasari, *Vite* ed. Le Monnier XIII, p. 151.

⁴ Guicciardini, *Description des Pays-Bas*, éd. 1582, p. 151.

⁵ Ch. van den Haute, *La corporation des peintres de Bruges*, Brügge o. J., bl. 62a: 1518 Lancelot Blondeel vrijmeester, als schilder.

⁶ Die ältere Literatur vollständig aufzuführen, erübrigt sich, da sie in der Bibliographie im Anhang von Pierre Bautier, *Lancelot Blondeel*, Brüssel 1910, p. 57, zusammengestellt ist. Die Quellen sind mitgeteilt bei D. van den Castele, *Documents divers de la gilde de Saint-Luc à Bruges: Annales de la soc. d'émulation pour l'étude de l'histoire de la Flandre* 1866, p. 259. Vor allem aber sind die Arbeiten des ausgezeichneten W. H. James Weale zu nennen, der durch ein halbes Jahrhundert der „toten Stadt“ seine Liebe und seine Arbeitskraft gewidmet hat und der ein gut Teil dazu beigetragen hat, sie wieder lebendig zu machen. Vgl. Weale, *Catalogue du musée de l'académie de Bruges*, Brügge

1861, p. 31. — Ders., *Bruges et ses environs* (I. Ausgabe Brügge 1875), p. 34 ff. — Ders., *Lancelot Blondeel: Annales de la soc. d'émulation* 1908, p. 277, 373 (zugleich als Sonderdruck) mit Abdruck der Rechnungen und Protokolle. — Ders., *Lancelot Blondeel: Burlington Magazine* 1908, p. 96, 160. Zu beachten noch die Notizen von H. Hymans, *Le livre des peintres de Carel van Mander* I, p. 33; II, p. 370. Von neueren Darstellungen zu nennen Fierens-Gevaert, *Les primitifs flamands*, Brüssel 1912, IV, p. 253. Zusammenstellung im *Künstlerlexikon* von Thieme u. Becker IV, S. 135, von H. Hymans.

⁷ Das Epitaph von Eduard de Dene († 1577) beginnt:

Hier light 't vleesch begraven van Landsloot Blondeel,
Voormaels werckman geweest met matsers truweel,
Grooten konstenaere schilder geworden daer naer,
Reyn navolger in Pictura Apelles pinceel,
Wettenlijck in de Architecture geheel.

⁸ Aufträge auf Kartons für Tapisserien kommen in dem Oeuvre des Künstlers wiederholt vor. Im Jahre 1534 erhält er den Auftrag, die Entwürfe für fünf große Bildteppiche zu liefern, drei mit Szenen aus der Geschichte des Apostels Paulus, zwei mit der Darstellung des Todes und der Himmelfahrt der Maria (Weale i. d. *Ann. Emul.* 58, p. 293). H. Hymans (im *Künstlerlexikon* IV, S. 135) schließt vor-eilig, daß es sich hier um die Serie der fünf Teppiche aus der Geschichte Pauli in Madrid handeln müsse (es sind ausdrücklich in dem Kontrakt nur drei genannt). Diese Folge ist von M. Friedländer (P. Coecke van Alost; *Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen* 38, 1917, S. 73) auf Pieter Coeck auf Grund einer signierten Zeichnung zurückgeführt worden, sie hat außer dem allgemeinen Stilcharakter nichts mit Blondeel gemein. Abbildungen der Folge in Madrid i. d. *Tapices de la corona de España*, Madrid 1903, des (in den Maßen abweichenden) Wiener Exemplars i. d. *Jahrbuch d. Allerh. Kaiserhauses* I, S. 217 ff., II, S. 167 m. 3 Taf.

⁹ Vgl. R. de Beaucourt de Noortvelde, *Le Franc de Bruges*, Ypern 1906. — Eingehend über das Bauwerk (J. Weale), *Le palais du Franc à Bruges: Le Beffroi* IV, 1875, p. 46, 217.

¹⁰ Abb. bei Sanderus, *Flandria illustrata* II, p. 285. Im Jahre 1542 erhält Blondeel ebenso den Auftrag, die Statuetten an dem Portikus der Heiligenblut-Kapelle zu fertigen. Auch diese sind mit den Konsolen und Baldachinen auf dem Stich bei Sanderus II, p. 191 deutlich zu erkennen.

¹¹ Über den Auftrag vgl. Weale i. d. *Ann. de la soc. d'émul. de Bruges* 58, p. 379. Die Reste des kostbaren Mausoleums, das vergoldete Statuen von Alabaster enthielt, sind 1714 in dem neuen Konvent im Fluweelhof zusammengestellt worden. Vgl. darüber J. J. Altmeyer, *Marguerite d'Autriche, sa vie, sa politique et sa cour*, Lüttich 1840, p. 205.

¹² Die Zeichnung ist von L. von Baldaß in dem *Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen* XXXVII, 1916, p. 223, Taf. als vermutliches Werk von B. van Orley veröffentlicht worden. B. deutet schon auf Margarete von Österreich hin, weist diese Annahme dann aber wieder als unmöglich ab, da Margarete ja in Brou beigesetzt sei. Nun liegt aber hier ein zweites Grabmal vor, in dem ihr Herz beigesetzt war, während ihre Leiche in Brou bestattet ward. Es liegt nahe, die Zeichnung mit diesem Werk in Verbindung zu bringen. Ich kann von der Handschrift Orleys nichts in ihr finden.

¹³ Zu diesem Brauch vgl. Dehio, *Über einige Künstlerinschriften d. 15. Jahrh.: Repertorium für Kunstwissenschaft* XXIII, 1910, S. 55, u. Hans Klaiber, *Über die zünftige Arbeitsteilung in der spätgotischen Plastik: Monatshefte für Kunstwissenschaft* III, 1910, S. 91.

¹⁴ Über diese Arbeiten berichtet ausführlich L. Gilliodts van Severen, *Bruges port de mer: Ann. de la soc. d'émulation de la Flandre* 44, 1895, p. 182, 193, 235, 425. Aber es ist etwas zu viel gesagt, wenn der Autor schreibt: *le plan était trop vaste et sans doute trop beau; il dépassait son siècle. L. B. en fut donc pour son coup de génie...* Die Pläne sind in den städtischen Archiven noch erhalten, der erste von Gilliodts im Anhang zu *Bruges ancienne et moderne*, Brüssel 1890, in Farbendruck veröffentlicht.

¹⁵ So in der Konkurrenz von 1490 um die Domfassade in Florenz. In dem Kommentar zu der *vita* des Giul. Sangallo (Vasari, *vite ed. Milanese* IV, p. 299).

¹⁶ H. Pirenne, *Geschichte Belgiens* III, S. 125.

- ¹⁷ Vgl. *Johanni Secundi opera*, Leiden 1521, II, p. 13. Das Gedicht von Marot in den *Oeuvres de Marot* ed. P. Jnnet, II, p. 160.
- ¹⁸ C. Justi, *Bonner Vorträge*, Margareta von Österreich, Bonn 1912, S. 1.
- ¹⁹ Abgedruckt bei J. J. Altmeyer, *Marguerite d'Autriche*, Lüttich 1840, p. 203.
- ²⁰ Ausführlich handelt über den Kamin J. de Hondt, *Notice sur la cheminée du Franc de Bruges: Annales de la soc. d'émul. de Bruges* II, 1840, p. 213 (auch Separat Gent 1840).—Ders., *Deuxième notice . . .*, Gent. 1846 mit Angabe der älteren Literatur. Dazu *Messenger des sciences et des arts* 1841, p. 100. — J. de Mersseman, *La cheminée du Franc de Bruges. Etat actuel. Restaurations à y faire: Ann. VII*, 1845, p. 71. — Al. Couvez, *Inventaire des objets d'art de la Flandre orientale*, Brügge 1852, p. 133, 141. — Aug. Schoy, *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-bas* Brüssel 1879, p. 88 ausführlich. — Ders., *La cheminée du Franc de Bruges: Journal des Beaux-arts XVI*, 1874, p. 59. — J. Weale, *Bruges et ses environs*, Brügge 1864, p. 26. — Ders., *Lancelot Blondeel: Burlington Magazine* 1908, p. 96. — E. Marchal, *La sculpture et les chefs d'oeuvre de l'orfèvrerie Belges*, Brüssel 1895, p. 304. — Rich. Graul, *Beiträge z. Geschichte d. dekorativen Skulptur i. d. Niederlanden*, Leipzig 1889, S. 36. — Guter Lichtdruck bei Ysendyck, *Documents classés IV*, pl. 4, und *La Belgique monumentale* 1915, pl. 13. — Details in E. Colinet, *Recueil des restes de notre art national I*, p. 16, 26.
- ²¹ Die Schilder sind heraldisch korrekt aufgeführt von Weale im *Burlington Magazine* a. a. O., p. 160.
- ²² „Hedent, x Novembre, was ghesloten naer dat ghesien hadde diverssche patronen van den nieuwen caefkoene in de camere, dat men nemen zoude't patroon ghemaect bij Lanceloot, schilder, woonende te Brugghe, ende dat men 't stanfijck ende scausteen sal doen maken van zeer goet ende schoon steen of andere bij avijse van den werclieden, ende van den scausteen uppewaerts van houte. Voorts was ghesloten, dat de burchmeesters communicuieren ende spreken zouden metten ghuenen die de voorseide patronen van den nieuwen caefkoene ghemaect hadden, ende hemlieden daerof contenteren ter discrecie van de burchmeesters, ende ten minste dat moghelic wert.“ *Registre aux Résolutions du magistrat du Franc*, fol. 146. Weale a. a. O., p. 288, Anm. 25.
- ²³ Betaelt Lancelot Blondeel, scildere, voor 't patroon dat by den beildesnyders beworpen maken ende gheven moet van den gronde ende verhemelinghe van de wercke boven ende an beeden zyden van den nieuw encaefkoene; by ordonnancie, xij. l. p. *Ibid.*, 1528—1529, fol. xvij v. Weale a. a. O., p. 290, Anm. 34.
- ²⁴ „Betaelt den voornoomden Lanceloot, over dat hy belooft heeft bi den voorseiden beildesnyders te commene t' allen tyden als hys verzocht werdt, omme hemlieden te beradene ende advis te ghevene huerlieder were ende den caefkoene aengaende, also langhe als 't zelve were ghedueren zal; daervooren hem toegheleit es twaelf grooten de weke; comt hier beghinnende van den iij^{en} daghe van April xv^exxix naer paesschen, tot den iij^{en} van Septembre in 't zelve jaer daernaer, 't welcke zyn, xxij weken. xxij s. g., valet xij l. iij. s. p.“ *Ibid.*, 1528—1529, fol. xvij a. a. O., S. 290, Anm. 35.
- ²⁵ „Betaelt Lancelot Blondeel, ter cause dat hy ghemaect heeft de patroonen van vyf personaigen die men stellen sal voor't caefcoen in de scepene camere, ende dat hy vichtich wapenen gheteekent heeft; by twee ordonnancien ende quictancien, iij l. x. s. g.; valet xlij l. p.“ *Ibid.*, 1529—1530, fol. 21 v. Weale a. a. O., p. 291, Anm. 39.
- ²⁶ Man möchte dabei an die spätere Behandlung des Reliefs bei den Mechelner Künstlern Alexander Colin und Wilhelm van den Broeck erinnern, den Guicciardini „grande scultore studioso e diligente“ nennt (Th. Muchall-Viebrook, *Alabasterreliefs von Wilhelm van den Broeck im Maximiliansmuseum zu Augsburg: Monatshefte für Kunstwissenschaft XII*, 1919, S. 57).
- ²⁷ Vgl. dazu W. Bode, *Kleinbronzen der Söhne des älteren Peter Vischer: Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen XXIX*, 1908, S. 30. Datiert 1532, die Zeichnung in der Sammlung des Großherzogs von Weimar 1531.
- ²⁸ Die Frage etwaiger Vorbilder, die Blondeel vor Augen haben konnte, möchte man hier nur streifen. Die frühesten unter den Habsburger Fenstern in den brabantischen und flandrischen Kirchen gehören dazu. Auf der Tapiserie mit der Mutter Gottes von Sablon im Cinquantenaire von 1518 erscheinen schon die Bildnisse von Max I. und Karl V., für Maria von Burgund stand ihr Grabmal in Notre Dame

dem Künstler vor Augen. Man könnte aber auch an Vorlagen denken von der Art der Holzschnittfolge des älteren Burgkmair zur Genealogie Kaiser Max I., die schon 1510—1512 entstanden sind, an die Holzschnitte zum Triumphzug des Kaisers und ähnliches, — freilich ist nirgendwo eine direkte Übertragung nachzuweisen. Vgl. hierzu H. Zimmermann im Jahrbuch d. Österreich. Kaiserhauses XXXVI, 1915, S. 39. Philipp der Schöne und Johanna von Kastilien sind in zeitgenössischen Bildnissen in den großen Figuren von Jacob von Latham im Brüsseler Museum erhalten. Dieses Herrscherpaar wie Ferdinand und Isabella sind endlich auf der prächtigen Folge von Tapisserien aus dem Massys-Kreise in der Sammlung Krupp von Bohlen und Halbach dargestellt (abgeb. in dem Katalog: Wandteppiche im Hause Krupp von Bohlen und Halbach auf dem Hügel, mit Text von E. Kumsch, Dresden 1913). Für das Äußere der Darstellung waren hier Anregungen genug geboten.

²⁹ F. Steurs, *Het Keizershof en het hof van Margareta van Oostenrijk te Mechelen*, Mecheln 1879, p. 56. Dagegen wendet sich mit Recht R. Graul, *Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden während der 1. Hälfte des 16. Jahrh.*, Leipzig 1889, S. 31.

³⁰ J. A. C. Bermudez, *Diccionario historico de los mas illustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid 1800, II, p. 243. E. de Taeye bei Thieme-Becker, *Künstlerlexikon* III, S. 116.

³¹ Das Grabmal ist erwähnt bei Sanderus, *Chorographia sacra Brabantiae*, Ausg. Haag 1727, II, p. 13. Die Inschrift lautet: *Francisci divi Maximiliani Imp. Caes. semper augusti filio Philippi Hispan. regis catholici illustrissimaeque d. Margaritae fratri germano qui natus anno M CCCC LXXXI cum vixisset circiter menses quatuor concessit fatis*. Der Stich bei Le Roy, *Le grand théâtre sacré du duché de Brabant*, Haag 1734, I., II. partie, p. 222.

³² Die Akten über das Grabmal abgedruckt bei Al. Pinchart, *Archives des arts, sciences et lettres, documents inédits*, Gent 1860, I. sér. I, p. 132: *une figure couchant de la longueur d'ung enfant de XVIII mois, ou selon que la pierre la pourra porter, ung coussin soubz la teste et ung lyon au pied, et accoustré en linge comme il est au patron, et aux quatre coings de ladicte tombe à chascun ung enfant assis de telle longueur que le marbre le pourra porter*.

³³ Vgl. darüber W. Ewald, *Der Lettner von St. Maria im Kapitol zu Köln: Zeitschrift f. christl. Kunst* 1903, S. 257. — H. Rathgens bei Clemen, *Kunstdenkmäler der Stadt Köln*, II, I, S. 229. Nach den von Ennen abgedruckten Ratsbriefen von 1524 ist der Lettner in Mecheln selbst entstanden.

³⁴ Hierzu sei vor allem auf den klassischen Aufsatz von W. Vöge, *Konrad Meit und die Grabdenkmäler in Brou: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* XXIX, 1908, S. 77, ein kleines Meisterstück künstlerischer Charakteristik, und den Nachtrag: *Zu Konrad Meit: Monatshefte für Kunstwissenschaft* VIII, 1915, S. 37, verwiesen.

³⁵ Hierüber ausführlich Jules Gauthier, *Konrad Meit et les sculpteurs de Brou en Franche-Comté: Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements* XXII, 1898, p. 250. — Ders., *Les initiateurs de l'art en Franche-Comté au seizième siècle: ebenda* XVII, 1893, S. 609. In dem ausführlichen Vertrag vom 23. Januar 1531, den Gauthier (oben XXII, p. 272) abdruckt, wird auch der dekorative Schmuck erwähnt: *le tout d'ouvrages fais d'anticaillies, molures petites et grosses molures, billets et feuillages et autres, et le plus riche que faire se pourra . . . , revestu d'ouvrages d'anticaillies, images et autres . . . des triomphes et diversités d'ouvrages d'anticaillies, médailles, anges, enfans, images, bestions et personnages en grand nombre, les plus beaux et riches que faire se pourra*. Dieser überreiche Schmuck konzentriert sich vor allem auf die Pfeiler: klingt das nicht wie eine Beschreibung der Schauwand in Brügge? Am 8. Mai 1531 wird noch ein zweiter Vertrag mit dem Bildhauer Mariotto abgeschlossen über die Herstellung eines Hochgrabes, auf dem Jean de Chalon zwischen Philiberte von Luxemburg und Jeanne de Bourbon liegend dargestellt werden sollte, zwei Putten als Wappenhalter zu Häupten, ein Knäblein von zwei Jahren zu Füßen. Man spürt deutlich die Verwandtschaft mit Brou. Das Denkmal sollte in dem Hochechor der Kirche der Cordeliers in Lons-le-Saunier seine Aufstellung finden.

³⁶ Pierre Bautier, *Lancelot Blondeel*, Brüssel 1910. Dazu die Besprechung von L. Preibisz in den *Monatsheften für Kunstwissenschaft* IV, 1911, S. 235, u. v. H. de Sagher i. d. *Archives Belges* XIV, 1912, p. 137. Auf die wunderliche Verirrung von Felix Witting, auf Grund von recht unzulänglichen Vergleichspunkten das Triptychon in der Capilla del Condestable der Cathedrale zu Burgos dem

Meister zuzuweisen und darauf ein eigenes Büchlein aufzubauen (Felix Witting, Lancelot Blondeel, Straßburg 1917: Studien zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 119), braucht nach den Besprechungen von Max Friedländer in der Kunstchronik 1919, S. 43, und Grete Ring in den Monatsheften für Kunstwissenschaft XII, 1919, S. 345, nicht weiter eingegangen zu werden.

³⁷ Zu den Gemälden vgl. im einzelnen, außer Bautier, W. H. James Weale, Catalogue du musée de l'académie de Bruges, Brügge 1861, p. 31. — Ders., Catalogue officiel de l'exposition des primitifs flamands à Bruges, Brügge 1902, Einleitung, p. XXVII, p. 109. — G. Hulin de Loo, Catalogue critique de l'exposition des primitifs flamands à Bruges 1902, p. 77, 81, 107.

³⁸ Weale i. d. Ann. de la soc. d'émul. 1908, p. 285.

³⁹ Bei dem ersten Gemälde von 1523 in St. Jakob spricht eigentlich alles gegen die Annahme eines Banners. Es handelt sich um ein Triptychon, das von Anfang an den Altar der Gilde schmückte und ganz die Formen des dreiteiligen Altarbilds hat, auch in der Zuweisung der Standfiguren der Heiligen an die Flügel. In dem Aufsatz von 1908 i. d. Ann. de la soc. d'émul. p. 380 n. 1, sagt Weale nur: Je crois que ce tableau était la bannière de la corporation. In dem Burlington Magazine vom selben J., p. 160, ist es ihm positiv das Banner. Nur das Gemälde von 1544 heißt ausdrücklich een vane (Weale i. d. Ann. p. 296, n. 52).

⁴⁰ Abb. bei Bautier, pl. zu p. 21. — Ch. Aschenheim, Der ital. Einfluß i. d. flämischen Malerei der Frührenaissance: Studien zur Kunstgeschichte des Auslandes LXXVII, Straßburg 1910, S. 57, Taf. V.

⁴¹ Das Bild von Tournai ist in dem Katalog der Ausstellung der Primitifs flamands unter Nr. 384 verzeichnet, Weale hatte es (p. 139 seines Kataloges) unter die Inconnus eingereiht. Fierens-Gevaert, l'exposition de Bruges 1902: Revue de l'art ancien et moderne XII, 1902, p. 438 hatte noch zweifelnd den Namen des Blondeel genannt, Hulin de Loo in dem Catalogue critique de l'exposition des primitifs flamands 1902, p. 152 auch nur zögernd die Zugehörigkeit zugelassen. P. Bautier a. a. O., p. 38, möchte es wieder streichen (il serait sage de refuser l'admission), M. Friedländer im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI, 1903, S. 152, hatte das Bild bestimmt für Blondeels Spätzeit in Anspruch genommen. H. Hymans im Künstlerlexikon von Thieme u. Becker, IV, S. 135, meint, es sei „wohl eher“ von der Hand des Pieter de Coeck.

⁴² Ausgestellt in Brügge 1902: Catalogue officiel Nr. 308. Abgeb. bei P. Bautier, Taf. zu p. 45. J. Weale, der es im Catalogue 1902, p. 119, ohne Einschränkung als Werk des Künstlers nennt, bezeichnet es an anderer Stelle (Burlington Mag. XIV, p. 166) als inferior gegenüber den Hauptwerken, but this may be due to restoration. Auch M. Rooses, Gesch. d. Kunst in Flandern, S. 177, nennt das Bild noch unter den Werken Blondeels.

⁴³ Abb. bei Bautier, Taf. zu p. 46. Auch von J. Weale im Text zu Taurel, L'art chrétien II, p. 6, dem Blondeel zugeschrieben. Im Katalog des Brüsseler Museums von Wauters (1906) Nr. 41. Stammt aus der Kirchenfabrik von Notre-Dame-du-Sablon in Brüssel. Es handelt sich wohl viel eher um das Werk eines brabantischen Romanisten. Hier möchte man ausnahmsweise auf die Verwandtschaft mit einem Spanier hinweisen: auf den hl. Petrus von Jacomart Baço in Berlin und Morella (Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen XXX, 1909, S. 180). Vgl. dazu S. Sanpere y Miquel, Los cuatrocentistas catalanas, Barcelona 1906, I, p. 155, 161, 167; II, p. 20. — Aug. L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei I, S. 51, 59, 71.

⁴⁴ Einer ganz anderen Hand gehört auch das frühe (1523 datierte) Bild der hl. Margareta, mit einer Stifterin aus Brügger Privatbesitz an (Ausstellung Brügge Nr. 290), in dem nichts von dem Stil des Cosmas-und-Damian-Bildes zu finden ist (so schon Friedländer im Repertorium XXVI, S. 152), noch weniger Verwandtschaft zeigt das von Bautier, p. 41 Taf., mitgeteilte Gemälde mit der hl. Anna selbdritt aus Pariser Privatbesitz.

⁴⁵ Vgl. darüber Pierre Bautier, Un tableau attribué à Lancelot Blondeel aux Galeries Ehrich, New York: Bull. des musées royaux des arts décoratifs à Bruxelles X, 1911, p. 52. Phot. von Dr. Franz Stodtner, Berlin.

⁴⁶ Die Inschrift faksimiliert im Katalog der alten Gemälde der Brüsseler Galerie von E. Fétis, Ausg. 1883, p. 118.

⁴⁷ Vgl. hierzu Aug. Grisebach, Architekturen auf niederl. und französ. Gemälden d. 15. Jahrh.: Monatshefte f. Kunstwiss. V, 1912, S. 254, Taf. 60.

⁴⁸ Vgl. etwa die Proben bei Fr. Schottmüller, Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance, Stuttgart 1921, Abb. 158, 171, 175, 217.

⁴⁹ „Betaelt Lancelot Blondeel, schildere, over 't patroon van de beilden die dienen ghemaect te zyne in de ghevele van den steeghere, ende van der greffe criminele, x. s. g.“ — „Betaelt Lanceloot Blondeel, den scildere, ter cauzen van twee patronen van twee beilden om te stellene up de pilaren van den steeghere beneden in den Burch, iiii s. g.“ Comtes des marguilliers de l'église Saint Basile, fol. xciv et xcvi. Weale in d. Ann. soc. d'émul. 1908, p. 295.

⁵⁰ Vgl. die Abb. der Greffe oben Bd. I, Taf. 14 zu dem Aufsatz von Flesche und bei E. Colinet und A. D. de Vries, Tentoonstelling Amsterdam 1877, II, 19, 29, III, 17. Eine zeichnerische Veröffentlichung von dem Architekten Delacenserie (der den Bau restauriert) in der Foliopublikation der Emulation und bei Ewerbeck, Die Renaissance in Belgien u. Holland II, 1890, 2, Bl. II. Die Flügeltür ebendort Bl. 12. Lichtdruck der Greffe in La Belgique monumentale p. 156 (fol.); in der gleichnamigen Quartpublikation v. 1915, pl. 22, bei Ysendyck, Documents classes I, D 10. Vgl. Gilliodts-van Severen, L'ancien greffe de la ville de Bruges: La Flandre X, 1879, p. 425. — Ch. Piot, Le bâtiment de l'ancienne greffe: Bull. d. comm. Royal. XV, 1876, p. 153. Die frühesten Werke der Renaissance in Flandern hat schon Rich. Graul in seiner grundlegenden kritischen Untersuchung aufgeführt: Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulpturen der Niederlande während d. 1. H. d. 16. Jh. (Beitr. z. Kunstgeschichte N. F. X), Leipzig 1899, S. 23.

⁵¹ Vgl. die Abb. oben Bd. I, S. 114, in dem Aufsatz von H. Flesche.

⁵² Aug. Schoy, Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-bas, Brüssel 1879 (Mém. couronné par l'acad. royale de Belgique). Dazu Charl. Aschenheim, Der italienische Einfluß in der flämischen Malerei der Frührenaissance, Straßburg 1910. Vgl. die Kritik bei Rich. Graul, Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden, S. 2.

⁵³ An Stelle der spanischen Herkunft darf man auf die französische Verwandtschaft der Ornamentik hinweisen. Die Einfassung des Lukasbildes von 1545 erinnert an französische Buchtitelentwürfe, vor allem in der Verdoppelung des Rahmenmotivs. Man möchte an das Livre d'heures für Quimper (gedruckt um 1523, vielleicht von Kerver), an die Ornamentik auf den Titeln für Michel Vasosan, Paris 1536, an die in Paris bei Denys Janot gedruckte Hecatographie verweisen. Der von Ch. Aschenheim a. a. O. S. 58 erwähnte Druck der Offizin von G. Roville (bei Butsch, Bücherornamentik II, Taf. 27) ist erst von 1550. Das Motiv findet sich aber schon viel früher (schon um 1500) auf den Venezianer Drucken des Luce Antonio de Giunta, und noch in dessen Graduale von 1527.

⁵⁴ Es gibt drei Ausgaben, eine lateinische, flämische und französische. Ausdrücklich nennt sich wieder der gelehrte Cornelius Grapheus als Verfasser: Spectaculorum in susceptione Philippi Hispan. principis divi . . . mirificus apparatus 1549. — De seer wonderlijke schoone triumphelijke Incompst van den prince Philips . . . a. 1549. — Le triumphe d'Anvers faict en la susception du prince Philips prince d'Espagne 1549. Die Holzschnitte sind in allen drei Ausgaben dieselben. Auffällig ist die Doppelgeschossigkeit der Triumphbogen, die schon strengere Architekturformen zeigen. In den Aufsätzen bereits Rollwerk.

⁵⁵ J. Burekhardt, Kultur der Renaissance in Italien II 4, S. 132.

⁵⁶ Karl weilte damals, nachdem er schon die festlichen Einzüge von Brüssel, Mecheln, Antwerpen, Gent überstanden, vom 18. April bis zum 11. Mai in Brügge. So lange standen wohl sicher auch alle die Festdekorationen aufrecht. Vgl. Alexandre Henne, Hist. du règne de Charles-Quint en Belgique, Brüssel 1858, II, p. 89. — L. Gilliodts van Severen, Bruges ancienne et moderne, Brüssel 1890, p. 26.

⁵⁷ Die Handschrift beschrieben von R. Beer in Kunst und Kunsthandwerk V, 1902, S. 358 und i. d. Bulletin de la société française de reproduction de manuscrits à peinture 1912 (auch separat). — Vgl. auch Dörnhöffer, Hortulus animae, Frankfurt 1911, S. 74. Der Codex war wiederholt ausgestellt: Katalog der Wiener Miniaturausstellung 1902, Nr. 194; Katalog der Wiener Cimelien 1908, Nr. 125; Katalog der Theaterausstellung der Nationalbibliothek in Wien 1920. Eine genaue Beschreibung und Photographien verdanke ich der Vermittlung von Hans Tietze.

⁵⁸ Ego quia eram pictor, aliquantulum inuerecundius circumspexi — so nach der Erzählung von Melanchthon. Vgl. M. Thausing, Dürer II, S. 186. Im Tagebuch der Niederländischen Reise beschreibt Dürer die Ausstattung: „Die Pforten köstlich geziert mit Kammerspielen, groß Freüdigkeit in schöne Jungfrauenbilder, dergleichen ich wenig gesehen“ (Lange und Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, Halle 1893, S. 129).

⁵⁹ Vgl. dazu M. Friedländer, Bernhard van Orley: Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen XXIX, 1908, S. 1. XXX, 1909, S. 9, 89, 155. — Ders., Die Antwerpener Manieristen von 1520: ebenda XXXVI, 1915, S. 65. — Ch. Aschenheim, Der italienische Einfluß i. d. fläm. Malerei der Frührenaissance; Taf. III, S. 30. Das Gemälde der Sammlung Emden ist in den Besitz des Herrn van Gelder in Uccle bei Brüssel übergegangen.

⁶⁰ Über die Gruppe Comte P. Durrieu, Les Heures de Jacques IV roi d'Ecosse: Gazette des Beaux-Arts 1921, p. 197. Der Hortulus animae herausgegeben von Dörnhöffer, Frankfurt 1907—1910. Die Heures de N. D. dites de Hennessy von J. Destrée, Brüssel 1895.

⁶¹ N. Beets, Dirick Jacobsz Vellert peintre d'Anvers: L'art flamand et hollandais VI, p. 133; VII, p. 105; X, p. 169; XVIII, p. 129. — Onze Kunst VI, 1907, p. 109. — Burlington Magazine XII, p. 33. — G. Glück, Beiträge zur Geschichte d. Antwerpener Malerei im 16. Jahrh.: Jahrbuch d. Allerh. Kaiserhauses XXII, 1901, p. 1. Der Stich von 1524 Bartsch 8 abgeb. L'art flamand VI, p. 137, u. von Amand-Duran. Die Pariser Zeichnung ebenda X, p. 103, und bei Ch. Aschenheim a. a. O., Taf. IV. Solche Triumphbogenmotive kommen auch bei Jan Collaert und Jan Swart van Groningen vor.

⁶² Brüssel, Bibl. roy. Hs. 10292—94 B. Gesta abbatum Gemblacensium. Das Blatt mit dem 1. Abt Eluin vom J. 1527 schon abgeb. bei Ysendyck, Documents classés II, pl. 10. Man möchte auch an das Titelblatt der Hs. 9126 B. Cantus Missae mit dem vergoldeten Thron, den Engeln und Putten erinnern.

⁶³ Robert Hedicke, Begriff und Wesen des Barock: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV, 1911, S. 24. Vgl. auch die wichtigen allgemeinen Ausführungen desselben Autors in seinem Jacques Dubroeuq von Mons, ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses, Straßburg 1904, S. 3 ff., 211.

⁶⁴ W. Weisbach, Renaissance als Stilbegriff: Historische Zeitschrift CXX, 1919, S. 250. Ein umfassendes Bild der ganzen „Renaissance“ gibt H. Pirenne in einem glänzend geschriebenen Kapitel seiner Geschichte Belgiens, Gotha 1907, III, S. 360. Dazu F. Nève, La renaissance des lettres et l'essor de l'érudition ancienne en Belgique, Löwen 1890.

TIEPOLO UND DIE BAYERISCH-FRÄNKISCHE BAROCKMALEREI

L'Italia e l'arte straniera — unter dieser Überschrift standen die Aussprachen und Vorträge des 10. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses, der ein Jahr vor dem Beginn des ersten Weltkrieges in Rom stattfand, unter diesem Titel sind auch die Verhandlungen des Kongresses gedruckt worden. Und immer erneut ist seitdem die alte Frage erörtert worden, was auf dem künstlerischen Gebiet Deutschland Italien oder dem Weg über Italien verdankt — und was umgekehrt auch Deutschland zu geben hat. In dem „Geist der Nationen“, der Italiener, Franzosen, Deutsche nebeneinander stellt, hat A. E. Brinckmann vor fünf Jahren die ganze Fülle der Probleme dieses Zusammenklings in einer großangelegten Synthese gezeigt — und man muß mitteleuropäisch denken, um den Ausgleich, das Nehmen und Geben zu verstehen und demgegenüber die Erkenntnis der nationalen Kunstcharaktere zu setzen und die ihren Stimmen zugewiesene Mission in dem großen Künstlerkonzert zu würdigen. Der Einfluß der italienischen Kunst — im Formalen und man möchte sagen: in der Gesinnung —, der im 17. Jahrhundert nur vereinzelt und intermittierend sich geäußert hatte, spricht in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch einmal vielstimmig in machtvoller Stärke, um dann langsam zu versickern und keine Fortsetzung mehr zu finden. Auf dem Gebiet der Malerei ist es Tiepolo, der in der letzten Generation immer mehr als der eigentliche Großmeister der venezianischen Malerei seiner Zeit und als einer der entscheidenden Exponenten der ganzen italienischen Kunst in seinem langen Leben hervorgetreten ist. Ich gestehe, daß er eine alte Jugendliebe von mir ist, der ich vor 54 Jahren auf einer ersten Italienwanderung schon in Venedig, Udine, Bergamo nachgegangen bin. Und seine Ausstrahlung, seine Atmosphäre glaubte ich in vielen der mir wieder erneut vertraut gewordenen süddeutschen Barockwerke zu begegnen.

Allzuvielen ward und wird noch heute mit dem Namen Tiepolo verknüpft — es war die Aufgabe der internationalen Forschung, die vielfältigen anderen — früheren, gleichzeitigen; späteren — Auswirkungen der venezianischen Malerei und der sonstigen italienischen Schulen von der seinen zu lösen — und wieder die selbständigen deutschen Meister ihm gegenüberzustellen, die auf anderen Wegen, vor allem über Rom, die Tradition und die Gesetze der großen dekorativen Barockmalerei empfangen haben — und die in einer eigenen Entwicklung dieses Element, das als Unterton in der ganzen mitteleuropäischen Welt vorhanden war, mit heimischen Anschauungen verknüpft ausgebildet haben. Das letzte Jahrzehnt hat sich mit neuer Einmütigkeit auf das Problem Tiepolo gestürzt und die Erscheinung des Künstlers umworben; es darf als charakteristisch erscheinen, daß im Jahre 1938 gleichzeitig in New York im Metropolitan-Museum, vor allem aus der Biron Collection stammend, und in Chicago im Art Institute zwei große Sonderausstellungen der Kunst Tiepolos stattgefunden haben — über die reich illustrierte Kataloge vorliegen — und daß nach der großen umfassenden Mostra del Settecento in Venezia im letzten Dezember 1941 in Rom im Palazzo Massimo alle Colonne, von Alessandro Morandotti veranstaltet,

eine Ausstellung venezianischer Malerei des Settecento gezeigt ward, die die Überraschung mancher unbekannter Bilder der großen Meister brachte. Unermüdlich mit gleicher Liebe hat Antonio Morassi um das Geheimnis von Tiepolos früher Entwicklung geworben, ihm danken wir von seinen frühen Aufsätzen im Burlington Magazine bis zu den letzten wichtigen Abhandlungen im Emporium 1941 und in Le Arti 1942 wertvollste Klärung vieler Fragen, von ihm als dem besten Kenner seiner Kunst in Italien erhoffen wir die versprochene neue große monographische Darstellung, wie uns für Deutschland als das Ergebnis einer langen allseitigen eindringlichen Forscherarbeit von dem besten Kenner auf deutschem Boden, von Max Goering in München, eine große Gesamtdarstellung verheißen ist. Eine Vorkostprobe hat er uns in der bewundernswerten Materialsammlung in Thieme-Beckers Künstlerlexikon gegeben. Die erst vor wenigen Wochen in italienischer und in deutscher Ausgabe erschienene Publikation von Lorenzetti über das Settecento Veneziano kreist ganz um den Stern Tiepolos, die deutsche Ausgabe trägt den Titel „Das Jahrhundert Tiepolos“. In dem „Guida sentimentale di Venezia“ von Diego Valeri ist das letzte Bild die Einschiffung der Kleopatra von Tiepolo. Die Museen wetteifern im Suchen nach Werken des Meisters — unter den vielgenannten Neuerwerbungen, mit denen Hans Posse die Dresdener Galerie bereichert hat, befindet sich der berühmte Triumph der Amphitrite. Die Veröffentlichung, die Guiseppa Fiocco uns vor zwei Jahren über die „Pittura del Settecento italiano in Portogallo“ geschenkt hat, bringt hauptsächlich Bilder der beiden Tiepolos Vater und Sohn aus der spanischen Zeit.

Giambattista Tiepolo — ich bekenne mich als Anhänger einer besonderen Generationstheorie. Im Jahre 1696 ist der Künstler geboren — es ist vielleicht bezeichnend für seine Stellung in der Weltkunst des 18. Jahrhunderts, wenn man sich klar macht, daß von den großen venezianischen Künstlern der ältere Canaletto, der Führer in der bewegten belebten Stimmungslandschaftsmalerei Venedigs, nur wenige Monate jünger ist, daß Pietro Longhi und Francesco Guardi, Führer zu der volkstümlichen Kleinmalerei, naturalistisch, figurenreich, Wegweiser für den jüngeren Tiepolo, 1702 und 1712 geboren waren — in der großen außeritalienischen Kunst: im Jahr nach ihm ist in England Hogarth geboren und in Holland Constantin Troost, in Schweden Desmarées, zwei Jahre später in Frankreich Chardin wie Cuvilliés, dann folgen 1700 Natoire, 1703 Boucher. Von den deutschen Barockmalern ist im selben Jahr mit ihm geboren Josef Anton Feuchtmayer, wenig älter sind Paul Egell 1691 und Daniel Gran 1694, etwas jünger Paul Troger 1698, Johann Zick und Bartolomeus Altomonte, um ein Dutzend Jahr schon nach ihm geboren Matthaeus Günther 1708. Und wieder darf man daran erinnern, daß sein großer venezianischer Zeitgenosse Carlo Goldoni, der ihn noch lange überleben sollte, auch nur um 11 Jahre jünger war — dessen 150. Todestages am 6. Februar 1943 in Italien wie in Deutschland gedacht worden ist — in seinen anmutigen Komödien, in den Dialogen im venezianischen Dialekt erscheint er wie der Wegbereiter für die Kunst Longhis und Guardis wie des jüngeren Tiepolo. „Carlo Goldoni avvocato veneto“ lautet der Titel eines in jüngerer Zeit erschienenen Buches über den Dichter von Mario Cevolotto.

Es ist wichtig, sich klar zu machen, daß der neue Einbruch des italienischen Barock

in Deutschland auch in der führenden Kunst der Architektur von Venedig ausging, daß das erste große die neue Zeit einleitende Werk auf deutschem Boden, der Dom zu Salzburg, 1614 von Scamozzi begonnen ward, um dann von Solari ausgeführt zu werden, 1652 folgt der Dom zu Kempten, 1662 der Dom zu Passau, von Lurago begonnen, von Carlone erneut. Und nun zeigt das ausgehende Jahrhundert die laufende Invasion norditalienischer Architekten in Süddeutschland, der Barelli, Zuccali, Viscardi, Petrini, denen immer ein Stab von durch sie geschulten, auf sie eingestellten Arbeitern von Rang, Stukkatoren, aber eben auch Malern folgte. Ein halbes Jahrhundert vor dem Sichtbarwerden Tiepolos hat Agostino Barelli in München die Theatinerkirche begonnen (1663), fast gleichzeitig Antonio Petrini in Franken das Stift Haug in Würzburg (1670).

Wenn man den Künstler sofort auf seiner Höhe aufsuchen und von da nur einige Blicke rückwärts und auf seine weitere Entwicklung werfen will, so steht in der Mitte seiner Bahn seine berühmte Hauptschöpfung auf deutschem Boden: die Monumentalmalereien im Kaisersaal und im Treppenhaus des Würzburger Schlosses, des großen Balthasar Neumann profanem Glanzstück. Es war nicht das erste Mal, daß der nun schon überall gefeierte Künstler, der bereits 1726 in Udine, als ein Dreißigjähriger, als celebre pittor genannt wird, Aufträge für Deutschland erhält, 1739 werden bei ihm wie bei dem Venezianer Pittoni Altarbilder für die Kollegiatkirche Diessen bestellt, und es ist seltsam, wie der venezianische Malerfürst auch von anderer Seite umworben wird, 1743 erhält er durch den Grafen Algarotti Anträge und Aufträge für den Kurfürsten August von Sachsen. Aus späterer Zeit, von 1760, stammt der Auftrag des Königs von England, den Preußenkönig, den großen Friedrich, als Sieger zu Pferd zu malen — wir wissen nicht, was aus diesem Auftrag geworden ist — vielleicht taucht das Bild, das man sich in Tiepolos Stil heroisch-mythologisch ausgeleitet, umstrahlt vorstellen möchte, noch einmal wieder auf. Für die große Würzburger Aufgabe wurde der Künstler im Jahre 1750, ein 54jähriger auf seiner Sonnenhöhe, gewonnen, er verpflichtet sich durch die Vermittlung des Bankiers Mehlings: „mit allmöglicher Attention, Kunst und Fleiß nach der vorgelegten Deskription und dem mitgeteilten Abriß bevorderst nach dem gnädigen Willen seiner hochfürstlichen Gnaden in gehöriger Zeit all in Fresco auszumalen“. Es lag noch aus dem Jahr 1735 ein förmliches Programm für die Gemäldeanordnung vor: im Hauptsaal sollten vier Szenen aus der Geschichte des Frankenlandes: die Krönung Pippins durch Bonifacius, die Begegnung Karls des Großen und der Irene von Konstantinopel in Salza, Ottos IV. Reichstag in Würzburg, das kaiserliche Landgericht dargestellt werden — auf der damals noch ganz anders geplanten Hauptstiege fünf Darstellungen über die Themen: Die Franken, die hl. Kilian und Burkard, Karlmann und Karl der Große. Diese „vorgelegte Deskription“ ist in einem ganz detaillierten Programm, das die „poetischen Gedanken“, wie sie genannt sind, enthält, uns aufbewahrt — wenigstens für den Kaisersaal in einer von zwei Jesuitenpatern aufgestellten Vorschrift im Kreisarchiv zu Würzburg. Man mag daran erinnern, daß Johann Zick, der vor Tiepolo in Würzburg tätig war und nach Vollendung des dortigen Gartensaales nach Bruchsal berufen ward, selbst den Kommentar zu seinen Bruchsaler Fresken veröffentlicht

und darin jede Figur umständlich gedeutet hat. Diese literarischen, von allegorischen Deutungen spitzfindiger Art überwucherten Programme spielen eine große Rolle in der Geschichte der Monumentalschöpfungen des Jahrhunderts — Hans Tietze hat uns das einst schon vor einem Menschenalter in einem Aufsatz des Jahrbuchs des Allerhöchsten Kaiserhauses gegenüber den großen österreichischen Barockfresken gezeigt. Das Vorbild sind auch hier die italienischen Programme: man möchte an des Giorgi Vasari „Libro delle invenzione“, das unter dem Namen des „Zibaldone“ veröffentlicht ist, mit seiner Sammlung von Allegorien aller Art erinnern. Für des Pietro da Cortona Deckenfresko im Palazzo Barberini in Rom gibt es eine schon 1640 gedruckte eingehende Erläuterung: die durch den Papst und die Kirche tätigen göttlichen Kräfte und Tugenden darzustellen, „Il Pellegrino estero“ — nach der Vorschrift von Francesco Bracciolini.

Es ist der Inhalt, der die Zeitgenossen vor allem beschäftigt. So suchen die gelehrten und geistigen Berater der Künstler sich in weitschichtigen Aufstellungen ganzer Chöre in den mit Metaphern überladenen, oft wie in einer geheimnisvollen Hieroglyphenschrift gezeichneten Deutungen, deren Träger die historischen, mythologischen allegorischen dramatis personae sind, zu überbieten, auch die kirchlichen und religiösen Themen sind durchflochten mit Allegorien und Personifikationen, aus dem Altertum entnommenen oder neugeschaffenen, und die Visionen werden in einem begleitenden Reigen von Engeln oder Genien, Musen, Horen, Nymphen, Grazien, Lamien wie in der klassischen Walpurgisnacht, von Putten, die durch die Wolkenberge gewirbelt werden, aufgelöst. Einem späteren Geschlecht sind diese allzukomplizierten Programme mit ihren oft absichtlich versteckten Beziehungen nicht leicht verständlich. Allzugern berauschen wir uns heute an dem Genuß der Musik der zauberhaften Flächenfüllung, der Rhythmik der durch den Raum geschleuderten Figurinen, ohne nach ihrer Bedeutung im einzelnen zu fragen.

Oft genug sind die Fresken in Würzburg im Kaisersaal und im Treppenhaus beschrieben, gewürdigt, zuletzt durch den Direktor des Mainfränkischen Museums Clemens Schenk, eben ist im Verlag von Vittorio Klostermann in Frankfurt a. M. von einem berufenen Kenner der venezianischen Malerei, Theodor Hetzer, ein eigener Band über die Würzburger Malereien angekündigt mit einer eingehenden Analyse.

Im Kaisersaal, dessen von Balthasar Neumann geschaffene Architektur durch den aus dem Tessin stammenden Antonio Bossi, den führenden Ornamentiker als Stukator, den eigentlichen Gestalter der Würzburger Rokokodekoration mit ihren charakteristischen zerflatternden Ranken seinen Schmuck erhalten hat, ist der ovale Spiegel des Deckengewölbes mit einer seltsamen Darstellung geschmückt, wie dem auf hohem Thron zwischen seinen Bannerträgern wartenden Kaiser Friedrich über einen Wolkenberg durch Apollo auf einem Viergespann von sich bäumenden schimmernden weißen Rossen die Braut, die Prinzessin Beatrix von Burgund, entgegengeführt wird. Geflügelte Fackelträger umschweben sie, begleitende Gottheiten, Genien und Putten haben sich um den Rahmen gelagert, gleiten über oder auch unter diesem hinweg. Die dunkeln und die in Helligkeit aufgelösten Massen des Hintergrundes sind bewußt ausponderiert.

Die beiden großen, die obere Zone über dem durchgehenden Gebälk beherrschenden Szenen, die feierliche Trauung des vor dem Erzbischof von Würzburg knienden Kaiserpaars, die 1156 im Dom stattfand, und die Verleihung der herzoglichen Gewalt durch den Kaiser an den nun seinerseits vor ihm knienden Erzbischof, beides Szenen mit großem Gefolge vor in die Tiefe sich öffnenden Räumen, erscheinen wie lebende Bilder, vor denen eben die Vorhänge durch plastische Putten zur Seite gereißt und zurückgezogen werden. Um diesen beiden Monumentalbildern ihre dominierende Wirkung zu lassen, sind die Stichkappen über den Rundfenstern wohl berechnet von dem Maler nur in silberigem Graugrün vor stumpfem Goldgrund gehalten. Die monumentale Ruhe der Repräsentation löst sich in der Decke in stürmische Bewegung vor dem sich öffnenden Himmel auf. Ähnlich, auch im Aufbau der Komposition verwandt, stellen sich die späteren Hauptwandbilder aus dem Leben der Kleopatra im Palazzo Labia in Venedig dar. Hier im Kaisersaal offenbart sich die Virtuosenkunst Tiepolos in ihrer ganzen Größe: in dem bewußten Auswägen der Gruppierung bei den großen Wandbildern, der magistralen Sicherheit der Zeichnung und Charakteristik, dem Glanz der Farbe — in dem Deckenbild zugleich in der als Können (wer von den Heutigen in Italien und Deutschland würde sich mit ihm messen dürfen?) noch verblüffenderen Kunst der Perspektive, der Unteransicht, der Verkürzung bei den scheinbar ganz leicht in den Raum geschleuderten Gestalten — dazu die Darstellung des Ekstatischen, Visionären. Das Motiv des Emporgerissenwerdens hatte ihm schon Piazzetta in seiner Verzückung des hl. Dominikus in S. Giovanni e Paolo in Venedig oder auf dem Bild der Ekstase des hl. Franziskus in San Vitale vorgemacht. Die Gruppe des sich hochaufbäumenden von Genien geleiteten Rossegespanns in der Unteransicht hat Tiepolo später in dem Deckenbild im Palazzo Rezzonico in Venedig wiederholt. Die Meisterung der Unteransicht als künstlerisches Hauptmotiv war schon in der Hauptgruppe der Austeilung des Rosenkranzes durch den hl. Dominikus in der Kirche der Gesuati in Venedig oder in dem Triumph des Herkules im Palazzo Carossa in Verona, verwandt in dem Deckenfresko im Palazzo Archinto in Mailand, sichtbar geworden, die Besiegung aller Schwere in dem schmerzlicherweise 1915 zerstörten Deckenfresko in der Chiesa degli Scalzi in Venedig, das den man möchte meinen fast neuzeitlich aufgefaßten Lufttransport der Casa santa nach Loreto zeigt.

Nach der Vollendung des Kaisersaals im Jahre 1752 war dem Künstler die Ausmalung der Decke des Treppenhauses übertragen worden, „zur Vergrößerung der Pracht und Zierde des Palais“, das nach dem veränderten Plan von Balthasar Neumann nun eine ganz andere gewaltige Fläche als in dem ursprünglichen Projekt bot. Nach der kurzen Zeit von 15 Monaten stand es fertig da, ganz aus einem Guß — das Thema: der Olymp von Apollo geführt soll den Ruhm des Fürstbischofs Karl Philipp von Greiffenclau aller Welt verkünden, wozu die Genien ausgesandt sind. Vertreter der vier großen Erdteile bauen sich in nach der Mitte aufsteigenden bewegten Gruppen an jeder der vier Seiten am Rande auf, an der Nordwand ist eine Verherrlichung der Franconia eingefügt zu Ehren des fürstlichen Bauherrn, der nur in einem Medaillonbildnis selbst erscheint, aber umgeben von den Gestalten seiner

Künstler und einer ganzen Reihe von allegorischen Figuren und Genien. Hier ist das Thema noch genauer angegeben: das Blühen aller Künste unter dem Schutz des Fürstbischofs soll der ganzen Welt mitgeteilt werden. Seltsame Vorstellung, daß auch nur von dem Dasein dieses kleinen Monarchen eine Kunde bis ins fernste Asien und Amerika gedrungen sein sollte. Und noch seltsamer, daß in der Residenz des Fürstbischofs in dem Schmuck der Haupträume keine der sonst beliebten Gestalten aus dem kirchlich religiösen Kreise, keine Heiligen, nicht einmal Versinnbildlichungen christlicher Tugenden erscheinen. Dafür ist der Himmel beherrscht von Gruppen um Apollo, um Merkur, um Jupiter, die ganze römische Mythologie.

In diesem Zeitpunkt hat der Künstler, der im 58. Jahr stand, als er die Aufgabe des Treppenhausfreskos übernahm, längst seinen eigenen hohen Stil gefunden. Die Elemente der Kunst seiner beiden großen venezianischen Vorgänger, Piazzettas und des aus dalmatinischem Blut stammenden Benkovich leben in ihm weiter, und sicher findet die Haltung und Farbgebung des großen Paolo Veronese bei ihm eine Wiederauferstehung. Über Sebastiano Ricci wird das sichere Formgefühl von Rom wie von Bologna ihm zugetragen, gar nicht unterliegt er dem Einfluß der Quadraturisten und Pozzos — worüber noch zu sprechen sein wird —, er verschmäht die in den Bildrahmen hineinwachsende Scheinarchitektur, während um des ein Jahrzehnt älteren Venezianers Giambattista Crosato Deckengemälde im Ballsaal von Cà Rezzonico ein regelmäßiger architektonischer Rahmen um den Triumph des Apollo herumgelegt ist. In der Bewältigung der riesigen Fläche des Treppenhauses, in der Rhythmisierung der Wolkenmassen und der Scharen von geflügelten und ungeflügelten Gestalten, der flatternden Putten, der seltsamen taumelnden Phantasiegeschöpfe, die emporgeschleudert, durcheinander gewirbelt in kühnster Unteransicht sich zeigen, ist die ganze souveräne Genialität Tiepolos offenbart. Man möchte dieses Riesenbild — die größte einheitliche Fläche auf deutschem Boden, die von der Zeit für eine solche Aufgabe gestellt war —, von dem Künstler auf seiner Höhe geschaffen, auch als Akme in der Gestaltung seiner farbigen Probleme ansehen. Es zeigt den Übergang von den schweren gehaltenen Farben in den Randgruppen zu der Durchsichtigkeit des Mittelfeldes mit seinen zarten vibrierenden Tönen. Was Erich von der Bercken, der zu früh verstorbene, vor 30 Jahren schon in seinen „Untersuchungen zur Geschichte der Farbgebung in der venezianischen Malerei“ über die Theorie der Farbenintervalle, der farbigen Raumkontinuität, das Auftreten der Changeant-Farben geschrieben hat, möchte man auf Tiepolos Kunst anwenden — und man darf daran erinnern, daß in der immer eine Parallele zur Malerei bildenden Musik in der Entwicklung der Harmonie, die erst vor einem Menschenalter von Rameau durch die Einführung der Obertöne in die akustischen Phänomene geschaffen war, gerade in den Jahren der Würzburger Fresken der entscheidende Schritt über ihn hinaus in der italienischen Musik getan wird: das war Tartinis Lehre von den Kombinations-tönen.

Die verwendeten Allegorien sind Gemeinschaftseigentum der ganzen barocken Kunst, auch der unmittelbar von Italien unabhängigen. Der Sonnenwagen ist längst als ein Lieblingsmotiv von der großen Barockmalerei des Nordens aufgenommen

worden, im Saal des Schlosses Alteglofsheim hat ihn Cosmas Damian Asam schon 1730 verwendet, sehr viel später wieder Matthaeus Günther in Schloß Sünching. Und das seltsame Thema der vier Weltteile hat Tiepolo noch einmal zu Haus, im Palazzo Pisani zu Strà ausgeführt — auch dort werden sie zur Glorifikation des Hauses Pisani aufgerufen, aber vor Tiepolo schon hatte in Italien Pozzo in seinem Hauptwerk wie in der Jesuitenkirche zu Mondovi die vier Weltteile zum Ruhm des hl. Franz Xaver und Bartholomäus Altomonte in seinem Stiegenfresko in Seitenstetten zu dem Triumph des hl. Benedikt die vier Weltteile huldigend auftreten lassen. Endlich wird dies Motiv von Tiepolo in dem großen Saal des Madrider Schlosses aufgenommen, wo die Komposition von Würzburg, dort nun mit wesentlich größerem innerem Recht, wiederholt ist, die vier Weltteile aufmarschiert zur Huldigung vor der spanischen Monarchie, die als Personifikation auf einem Wolkenthron zwischen zwei mächtigen Steinfiguren erscheint.

Woher diese Kompositionen als Schema stammen? Es wäre eine Darstellung für sich nötig, die stufenweise die Erweiterung der Deckendarstellungen zeigt: die einfache Übertragung von Kartons, auch mit ganz frontal gesehener Architektur, auf eine horizontale Fläche, etwa in Giulio Romanos und seiner Genossen Konstantinsaal im Vatikan — über Paolo Veroneses Triumph der Venezia in der Sala di Gran Consiglio im Dogenpalast, der die in Wolken schwebende Venezia schon in Unteransicht zeigt, aber mit frontal aufsteigender Architektur — ja über Carracci im Palazzo Farnese, über Guido Reni im Palazzo Rospigliosi, wo schon das von Tiepolo so geliebte Motiv des Viergespanns Apollos auftritt — die beide noch einseitig zu betrachten sind — über Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini in Rom, das nun die Decke nicht mehr wie den Abschluß eines Raumes, sondern als einen sich ins Unendliche öffnenden Himmel zeigt. Und Pietro da Cortona ist überhaupt der Schöpfer der neuen Raumkunst: in der Sala di Apollo im Palazzo Pitti das Apollothema in voller Unteransicht in einem Rundbild mit vier Einzelgruppen abgewandelt und als kirchliches Thema ebenso das Bild der heiligen Dreieinigkeit, nun von drei folgenden Generationen so oft variiert, in dem Kuppelbild von S. Maria in Vallicella in Rom. Und nun kommt gegen das letzte Viertel des Jahrhunderts das immer stärkere Auftreten der Quadraturisten, die den architektonischen Aufbau der Wand bis an den Rand der eigentlichen figürlichen Darstellungen oder diese noch durchdringend und überschneidend zeigen, Spezialisten von einem hohen raffinierten, freilich einseitigen Können. Sie bilden einen eigenen Stand, die Architekturmaler stehen selbständig neben den Figurenmalern. In ganzen Gruppen überschweben sie auch die Nachbarländer, zumal Österreich und Süddeutschland, an vielen Stellen spürt man im Werk der heimischen Künstler deutlich ihren Einsatz. In Bayern und von Bayern ausgehend vereinigen sie sich mit einer anderen Spezialistengruppe, mit den wandernden Meistern der Wessobrunner Stukkatorenschule, deren Hände wie deren Schulung weithin zu spüren sind. Es sind oft mehr Mathematiker als freie Künstler, die hier erzeugt werden — wie in der Schule jenes Agostino Metelli, der als ein strenger Richter der malerischen Statik auftritt, der nach außen wie ein Orakel um Gutachten ersucht wird. Aus der Gruppe der Quadraturisten löst sich los eine Meister-

persönlichkeit, Architekt im Empfinden, Maler nach seinem Metier, der Jesuitenpater Andrea Pozzo aus Trient, 1642 geboren, der 1681 in der Kirche S. Ignazio in Rom das nun für ein halbes Jahrhundert als unerreichtes Vorbild bewunderte, von allen nach Rom ziehenden Malern studierte Modell aufstellt — etwas Ungeheures als Leistung — die Säulenstellungen gleichmäßig von allen vier Seiten für das Auge aufsteigend, das Tonnengewölbe ein offener Hof darüber, dessen Himmel mit heiligen Gestalten gefüllt ist. Was ist diesem Hauptwerk Pozzos gegenüber das berühmte zur selben Zeit in Arbeit befindliche Gemälde des Baciccio in Gesù, den Triumph des Namens Jesu zeigend? Und 1693 hat Pozzo in seiner „*Perspectiva pictorum et architectorum*“ das Gesetzbuch für diese ganze Kunst des Konstruierens geschrieben, das in der Hand aller Barockkünstler war — und wenn von einem der süddeutschen, österreichischen, tiroler oder schweizer Maler der Nachlaß an Büchern verzeichnet wäre, so würde man immer viel benutzt und abgegriffen die bekannteste deutsche Übersetzung des Pozzo darin finden, die Josef Boxbarth 1719 in Augsburg veranstaltet hat. Und es ist kein Zufall, daß diese architektonische Konstruktion auf die Spitze getrieben, nicht als Stütze, sondern als Hauptzweck der Komposition gerade in einem Werk des Augsburger Gottfried Göz erscheint, wenige Jahre nach der Vollendung der Würzburger Fresken.

Die venezianische Malerei und mit ihr der Geist und Schwung der großen italienischen Dekoration war ja schon lange vor dem Erscheinen Tiepolos in Würzburg in den gesamten süddeutschen Ländern heimisch geworden. Es ist Wien und die Wiener Welt, wo die große italienische Barockdekoration zuerst freudige Aufnahme und eigene Gestaltung fand. Schon im Jahre 1702 ist Andrea Pozzo, der eigentliche Gesetzgeber und Schulhalter, von Kaiser Leopold I. gerufen, nach Wien gezogen, dort sind seine letzten großen Hauptwerke entstanden, in der Favorite, der Jesuitenkirche, dem Liechtenstein-Palais. Ist die hier in dem Deckenbild des großen Saales geschaffene Apotheose des Herkules nicht in der Komposition wie im Thema für ein ganzes Menschenalter der süddeutschen Barockmalerei Muster, stilbildend geworden? Mit ihm ist der italienische bewußt entwickelte Illusionismus in Österreich eingezogen und hat hier sofort seine feste Bindung und weiter seine eigene Formung gefunden. Und unabhängig von ihm wären unter den früheren Künstlern Castelli in Amberg, Appiani in Freising und Fürstenfeld, Bossi und Calla in Passau, Marchini in St. Martin zu Bamberg und Wiesenheid zu erwähnen, und dann drei Venezianer, die rund zwei Jahrzehnte älter sind als Tiepolo: jener Federico Benkowich, durch dessen Lehre der junge Tiepolo durchgegangen war, hat im Schloß zu Pommersfelden für den Grafen von Schönborn große Aufträge durchgeführt, Jacopo Amigoni hat schon 1717 seine Fresken in Schleißheim begonnen, dort zwei größere und acht kleinere Räume mit seinen Mythologien erfüllt, in Nymphenburg die Badenburger und die Pagodenburg verziert, daneben vor allem in Ottobeuren tätig — ein echter Wanderkünstler, der ein Jahrzehnt in England lebt, in Paris auftaucht, wieder in die Heimat Venedig zurückkehrt, die letzten fünf Jahre als Hofmaler des Königs Ferdinand VI. in Madrid zubringt, dort als Schrittmacher für Tiepolo wirkt — „Die Anfänge der Malerei des Rokoko in Venedig“ hat Hermann Voss vor einem

Vierteljahrhundert seinen dem Künstler gewidmeten Aufsatz überschrieben — ein sehr selbständiges Rokoko. Genau gleichaltrig mit ihm (1675 geb.) ist der Venezianer Giovanantonio Pellegrini, der wie Amigoni von einer verzehrenden Wanderlust besessen durch Österreich und Norddeutschland über England nach Paris zieht. In Schloß Bensberg bei Köln hat er ein beliebtes Thema der Zeit, den Sturz des Phaeton, in einem der Treppenhäuser gestaltet. Um ein Jahrzehnt älter ist der Venezianer Carlo Carlone, dessen Tätigkeit in Wien wie in Ludwigsburg, Passau und Ansbach zu verfolgen ist. Und um vier Jahrzehnte älter als Tiepolo ist der 1654 geborene Venezianer Antonio Bellucci, der in Wien den Saal im Liechtensteinschen Majoratshaus ausgeschmückt hat und jener 1657 in Neapel geborene Martin Altomonte, der in Rom Schüler des Baciccio gewesen war, aber erst als polnischer Hofmaler in Warschau seinen Namen Hohenberg in Altomonte umwandelt, der nach seiner Berufung nach Wien im Jahre 1703 einer der fruchtbarsten Kirchenmaler des Barock geworden war, in Wien, St. Pölten, Salzburg, Linz gearbeitet hatte. Erbe seines Talents ist, sechs Jahre jünger als Tiepolo, sein Sohn Bartolomeus, der dann in Bologna und Rom seine weitere Ausbildung findet, durch die Schule von Venedig hindurchgleitet, der in den reichen Stiftern der Ostmark vor allem beschäftigt ist, für St. Florian und Klosterneuburg, Admont, Melk, Olmütz, Wien, Seitenstetten, Wilhering. Und wie viele Maler zweiten und dritten Ranges wären noch neben diesen zu nennen, aber auch andere große.

Unter den noch jüngeren Venezianern ist es vor allem Bernardo Bellotto, des großen Canaletto, seines Oheims, Schüler und künstlerischer Erbe, der schon als 25jähriger seine Vaterstadt verläßt und nun als Hofmaler in Dresden wie in Warschau die venezianische Vedutenmalerei nach dem Norden trägt, dort wie in Wien, Prag, München eine fleißige Nachfolge von heimischen Gestaltern der Städtebilder, Malern, Zeichnern, Stechern findet. Und nicht vergessen darf man, daß neben diesen streng die Schlösser, Plätze und Straßen der deutschen Länder abkonterfeierenden Künstlern eine ganze Gruppe steht, die leider nur zu vergängliche phantastische Architektur-bilder im größten Maßstab, oft Kunstwerke von einer hohen Genialität, schafft. Das sind die italienischen Theatermaler und Bühnenkünstler, die wie heute Emil Preetorius von einem der großen führenden Theater zum anderen gerufen werden, durch ganz Mitteleuropa bis nach England hinüberziehen und nun eine ganz neue heimische Bühnenkunstdekoration erzeugen, hier die Ruinenmalerei Roms und die Schilderung der Feste in den Lagunen vereinend, die diese Kunst auch ihrerseits für die Gestaltung von Triumphen, Aufzügen und Festivitäten aller Art nutzen. Wieder sind es die ausgewanderten Venezianer, die hier die Führung haben, wie jener Giambattista Crosato — und dann sehen wir das Schauspiel ganzer Familien und Dynastien von Theatermalern unter Führung der Galli-Bibiena — in Bayern ist das Haupt einer solchen Schule Pietro Gaspari, in Sachsen Andrea Zucchi, der zugleich mit den Seinen eine neue Art von Vedutenmalerei aufbrachte. Diese ganze große, viele Kräfte beschäftigende Bühnenkunst geht neben der feierlichen kirchlichen und profanen Repräsentationsdekoration in Venedig wie in Süddeutschland und Österreich, auch der Kunst Tiepolos her, man glaubt ihren starken Einfluß auf

manche Schaustellung zu spüren. Erscheinen uns nicht viele dieser Kompositionen wie gestellte lebende Bilder, auf Bühnenwirkung berechnet — und ganz von selbst kommt uns bei der Charakteristik das Wort „theatralisch“ auf die Zunge.

In den beiden letzten Jahrzehnten ist die im Umfang so gewaltig gewachsene Tätigkeit Tiepolos nicht denkbar ohne die Mitwirkung seiner beiden Söhne Domenico und Lorenzo. Vor allem ist es der ältere Domenico, der die Sicherheit und Leichtigkeit der Hand von dem Vater geerbt hat und der selbst voll ist bis zum Überfließen von eigenen künstlerischen Ideen. In Würzburg hat er an der Vollendung des Treppenhauses wesentlich mitgewirkt, drei Sopraporten in der Residenz selbständig gestaltet. Im Jahr der Vollendung des Stiegenhauses überrascht er uns durch die Radierungenfolge der „Idee pittoresca sopra la fuga in Egitto“, nicht weniger als 27 Kompositionen, in denen er dies Thema dramatisiert und mit Grazie variiert. Eben ist uns diese Folge durch den rheinischen Dichter Otto Brües erneut lebendig geworden, in einer Gedichtfolge von hoher Anmut, die den einzelnen Szenen gewidmet ist, sie miteinander verknüpfend, unter dem Titel: „Die goldenen Schwingen“ und einer feinsinnigen Analyse des Künstlers. Nach dem Tode des Vaters bringt Domenico Tiepolo in den Fresken in der ererbten Villa in Zianigo die Ergänzung zu der hohen und getragenen Kunst des Vaters in heiteren Karnevals- und Pulicinellszenen, die seltsam genug zu der Untergangsstimmung der alten venezianischen Welt stehen.

Wenn eine solche Fülle von Venezianern und oberitalienischen Künstlern durch drei Generationen nach dem Norden zogen, so wanderten umgekehrt die süddeutschen Künstler zur Vervollständigung ihrer Ausbildung nach Italien, zum mindesten bis nach Mailand und Venedig. Von dort bringen sie die freie Anmut, die Leichtigkeit des Gestaltens und die helle heitere Farbigekeit mit. Und wirkt nicht auch vieles Thematische aus Venedig kommend in der ganzen süddeutschen Malerei des 18. Jahrhunderts sich aus — man möchte sich vorstellen, daß so viele von den wandernden bayerischen und österreichischen Künstlern, die nicht weiter als Venedig kamen, hingerissen vor dem einzigen in diese Linie gehörenden Deckengemälde des Piazzetta mit der Apotheose des hl. Dominikus in S. Giovanni e Paolo gestanden haben; mit dem von Engeln auf einer Wolke getragenen sich verzückt aufrichtenden Heiligen, am Rande ganze Reihen von Porträtfiguren sichtbar — dieses und des Tiepolo großes Deckenfresko in der Kirche der Scalzi, die Überführung der Casa santa nach Loreto zeigend in der unwahrscheinlichen Leichtigkeit des Wolkentransportes, bildeten wohl für alle malenden Venedigfahrer die Hauptanregungen. Von den Früheren ist da der Bayer Johann Michael Rottmayr zu nennen, der 13 Jahre in Venedig weilte, angeschlossen an seinen dorthin gezogenen Landsmann Karl Loth — an seinen Schöpfungen in der Heimat, in Salzburg und Wien, in Melk und Pommersfelden spürt man, wie er langsam sich von der Strenge der frontal gesehenen Kompositionen entfernt und wie er in Rückbesinnung auf in Venedig geschaute Visionen seinen eigenen Stil zu einem kühnen Illusionismus mit flatternden Figuren in kapriziöser Unteransicht vor einer flimmernden Atmosphäre steigert. Der Wiener Daniel Gran ist bei Sebastiano Ricci in Venedig in die Schule gegangen und der um acht Jahre jüngere Johann Zick genießt dort die Lehre Piazzettas wie vor ihm

Paul Troger. Es sind nicht nur Künstler aus dem deutschen Süden, die es nach Italien zieht — da ist der aus deutscher Familie stammende, aber in Stockholm geborene Georg Desmarées, der bei Piazzetta gelernt hat, und der Schwede Johann Richter, der 28 Jahre neben dem jungen Tiepolo in Venedig lebt, an Canaletto vor allem angeschlossen, wie ein Jahrhundert schon früher der seltsame aus Schleswig stammende Johann Liss in Venedig wirkt, der nun seinerseits deutsche Elemente zu dem Aufbau der dortigen Kunst beisteuert.

Neben Venedig und der Auswirkung der venezianischen Maler nach dem Norden geht der mächtige Strom der von Rom kommenden Kunst her auf dem Wege über die Lombardei oder in direkter Aussendung ihrer Propheten als die bestimmende Anregerin, und es wären noch andere starke treibende Kräfte als Mittelpunkte ganzer Schulen zu nennen. Führt doch auch der Weg vieler der großen Venezianer nach Rom: der an der Spitze des 18. Jahrhunderts stehende Sebastiano Ricci hat in Rom und Bologna studiert und der Vorgänger Tiepolos, Piazzetta, hat wieder bei Guercino und dem Bolognesen Giuseppe Maria Crespi gelernt, dem stärksten Werber für Bologna im Anfang des 18. Jahrhunderts — die 1935 zu Bologna im Palazzo Accursio veranstaltete Mostra hat sein Werk wesentlich bereichert. Und neben den großen Römern, die ihre Ausstrahlung in ganz Oberitalien zeigen, an die eine Erinnerung bei jedem in der Ewigen Stadt als Gast weilenden fremden Künstler sehr sichtbar zurückbleibt, sind es noch die unendlich fruchtbaren, allzu leicht schaffenden Neapolitaner mit dem bis nach Spanien hin tätigen Luca Giordano an der Spitze, der seinen Beinamen *Fa presto* wahrlich wohl verdient hat. Sein Erbe übernimmt auch als Schulhalter Solimena.

Aber nun die großen Gegenspieler von Tiepolo und seinen Landsleuten, die aus Oberbayern und Österreich, aus Tirol und der Schweiz stammenden selbständigen Meister, denen jeweils ein ausgedehntes Oeuvre zukommt, die eine Sonderentwicklung in eigenen Schultraditionen aufweisen. Die eigentliche Nachfolge von Tiepolo in Franken ist ziemlich bald verschwunden, die Klosterkirche von Münsterschwarzach bei Kitzingen, für die Tiepolo gearbeitet, ist zerstört, nur das eine Altarblatt mit der Anbetung der Könige in der Münchner Pinakothek daraus erhalten, und jener Georg Anton Urlaub, den Tiepolo für seine Würzburger Arbeiten herangezogen hatte, hat doch nur bescheiden von dem Tisch des reichen Meisters genommen. Willig oder unwillig, hingerissen und bezaubert von seiner Kunst hat noch ein Menschenalter bayerisch-fränkischer Malerei von ihm gelernt. Auch Johann Zick, vielleicht das stärkste selbständige Talent, dem Tiepolo begegnete, der vor ihm die *Sala terrena* im Würzburger Schloß ausgemalt hatte, den Tiepolo dann verdrängte, hat sich seinem Einfluß doch nicht entziehen können: in den Haupträumen des Schlosses in Bruchsal, deren Ausschmückung ihm jetzt zufällt, vor allem in dem ovalen Deckenfeld des Treppenhauses mit seiner von allen Seiten gleichmäßig in das Bild aufsteigenden Architektur und den in der Unendlichkeit verflatternden zarten Figürchen spürt man deutlich ein Nachklingen von Tiepolos Schwung, auch ein Wettlaufen mit ihm, dazu bedient er sich hier ersichtlich der Kunst eines sehr gewiegten Quadraturisten. Die Fülle der Einzelercheinungen aus deutschem Blut,

die nebeneinander zu stehen scheinen und die man gern stammbaumartig in Gruppen aufgelöst und verteilt sehen möchte, hat der beste Kenner dieser ganzen Welt, Adolf Feulner, schon vor mehr als einem Vierteljahrhundert in seinem grundlegenden Aufsatz über die „süddeutsche Freskomalerei“ (1917), auf vielfältigen früheren Forschungen aufbauend, gezeichnet, dann erneut in seinem Prachtwerk über „das bayerische Rokoko“ (1923), zuletzt in dem stattlichen Band „Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland“ im Handbuch der Kunstwissenschaft (1929) dargestellt — und ein jeder, der sich mit dieser Kunst auseinandersetzen will, wird gern bei ihm in die Schule gehen. Als Wegweiser möchte man unter den Älteren vor allem A. E. Brinckmann sehen.

Aus der Reihe der führenden Künstlerpersönlichkeiten in den bayerischen und österreichischen Ländern seien nur zwei hervorgehoben, der eine als schöpferischer Geist, der alle Formen der künstlerischen Ausdruckskraft beherrscht, der zweite als fruchtbarster Schulhalter. Jener erste ist Cosmas Damian Asam (geb. 1686), um ein Jahrzehnt älter als Tiepolo, der das malerische Handwerk bei seinem Vater Hans Georg Asam gelernt hat, der wieder als tüchtiger Techniker und fleißiger Dekorateur sich schon einen Namen gemacht hatte und zu Unrecht ganz von dem größeren Sohn verdunkelt erscheint. Von ihm hat der Sohn doch auch die lebendige Tradition der älteren bayerischen Kirchenmalerei in Stil und Programm übernommen. In den Jahren 1711 bis 1714 war er, als 25jähriger, mit seinem jüngeren Bruder Egid Quirin dem Bildner nach Rom gezogen, er hat dort an der Akademie von S. Luca, die jetzt die Hochschule der ganzen Barockmalerei wird, in der Lehre des tüchtigen Pierleone Ghezzi, den man in seinen dekorativen Arbeiten im Vatikan und in der Engelsburg kennen lernen kann, die Formensprache der römischen Schule gelernt — und sicher haben beide Asam sich mit den Quadraturisten auseinandergesetzt, haben sich dem Einfluß von Pozzos Lehre nicht entziehen können, dessen Fresko in St. Ignazio noch immer, auch nach dem Scheiden des Meisters von Rom, das große Ereignis für alle malenden Romfahrer war — sie haben dann die künstlerische Luft von Venedig und der Lombardei eingeatmet. Heimgekehrt entfalten sie bald eine unerhörte Fruchtbarkeit: in nur einem Vierteljahrhundert entsteht ein ungeheuerliches malerisches, nein, nicht nur malerisches Werk. Feulner hat recht, wenn er die Universalität, die Erfahrung in allen Gattungen der Kunst, in Architektur und Plastik rühmt, die er vor anderen voraus hat. „Die Gabe der mühelosen, unerschöpflichen Erfindung, die elementare Großzügigkeit, die unerhörte Ausdruckskraft hat sonst keiner.“ In Prag und Regensburg, in München und Schleißheim, in Innsbruck und Einsiedeln, in Mannheim und Bruchsal, in Ottobeuren und Aldersbach, in Alteglofsheim und Osterhofen, in Weingarten und Weltenburg dürfen wir sein Werk aufsuchen.

Rasch wächst Asam in seinen eigenen Stil hinein, in dem er nun die Erfahrungen aus dem Süden mit der ererbten heimischen Formensprache mischt — und nun entwickelt sich bei ihm ein ganz neuer visionärer Illusionismus. Die elementare Kühnheit seiner Erfindungen hat etwas Blendendes, seine sich öffnenden Himmelsglorien sind wirklich in das Transzendente hineingehoben. Die Farbe löst sich von den

kräftigen schweren Tönen am Rande in duftige dunstige Feinheit auf. Eine verblüffende Sicherheit in der Zeichnung seiner Figuren, eine liebenswürdige Grazie in den Typen. Nicht so viel Mythologisches wie bei Tiepolo, deshalb auch nicht so viel verführerische Nacktheit, dafür viel Musik und ganze Chöre von Engeln und Heiligen. Durch seine Entwicklung hindurch geht die Auseinandersetzung mit den Gesetzen des strengen architektonischen Aufbaus, das Umdenken des starren Systems nach Pozzos Vorschrift in seine fließende bewegte Form. Es ist ein entscheidender Schritt in der an Stationen reichen Entwicklung von den ersten italienischen Deckenbildern dieser Art auf bayerischem Boden her. Das waren die Dekorationen in dem Schloßchen Lustheim bei Schleißheim, das Zuccali 1682 gebaut hatte — aber die schweren gemalten architektonischen Einfassungen der Deckenbilder sind hier wirkliche nur gemalte Stuckrahmen, wie auch die hier eingefügten Atlanten und Putten plastisch gedacht sind, die die Mitte füllenden Mythologien von Valeriani und Bernardi sind nur an die Decke geheftete Tafelbilder. Welcher Weg in knapp vier Jahrzehnten zur nahen Schloßkapelle von Schleißheim, wo Asam mit drei Szenen aus dem Leben des hl. Maximilian in Unteransicht die schmale Tonne füllt (1721). Vorher schon hat er die großartigen frühen Deckengemälde zu Weingarten (1719), genau auf die Unteransicht von dem Mittelpunkt berechnet, geschaffen, er läßt als Fortsetzung der plastischen Architektur vier gemalte reich profilierte Eckpfeiler in das Bild hineinschießen, die in der Mitte sich öffnende ovale Kuppel läßt ganz in dunstiger Ferne St. Benedikt auf einem Wolken thron erscheinen, dem die Großen der Kirche und des Staates huldigen. Vierzehn Jahre später ist das Deckengemälde in der ehemaligen Prämonstratenserkerche zu Osterhofen ausgeführt, auch hier eine ganz regelmäßige, streng zentral aufgebaute Architektur in das Bild hineinwachsend, auf den Seiten Szenen aus dem Leben des hl. Norbert, die Gruppe der schwebenden Engel in der Mitte in dem im Viereck erschlossenen Himmel ganz in schimmernde Ferne aufgelöst. Bei beiden Schöpfungen möchte man an die Mitarbeit gewandter Quadraturisten denken. Die figürliche Komposition wird hier noch durchaus durch die architektonische Ordnung beherrscht. Sehr viel freier und kühner ist das Deckenfresko aus dem Kloster Brevnow bei Prag gestaltet. Um den Rahmen steigt eine kräftig sich abhebende niedrige Balustrade auf, über der in einzelnen Gruppen das Gastmahl des hl. Günther sich abspielt — ganz zart und luftig baut sich darüber eine dünn gemalte Architektur auf, über der sich eine ovale Kuppel öffnet. Mit einer erstaunlichen Kühnheit ist ganz naturalistisch an zwei an diese angehefteten Seilen ein riesiger Vorhang aufgespannt, die eine Seite des Deckenfeldes überschneidend, unter der der Heilige tafelt. Diese drei Deckenfresken zeigen den Weg zu einer sich immer mehr von der architektonischen Bindung fernenden Komposition. In der Kuppel der Dreifaltigkeitskirche zu München, im Langhaus der St.-Jakobs-Kirche zu Innsbruck, in der Abendmahlskuppel zu Einsiedeln, der Chorkuppel der Schloßkirche zu Mannheim — überall ragt eine symmetrisch gezeichnete Architektur in die Komposition hinein, ganz nach der Art der Quadraturisten, wohl auch von solchen ausgeführt.

Das große Fresko im Hauptsaal des Schlosses Alteglofsheim (1730) ist im Gegensatz

zu allen diesen auf eine Ansicht vom Fuße des Bildes eingestellt, wo dann der Beschauer den Lichtgott Apoll in Begleitung der Musen aufsteigend sieht, nur begleitende freischwebende Nebengruppen werden von der anderen Seite sichtbar. In der Verklärung des hl. Bernhard in der Kirche zu Fürstenfeld-Bruck ist der perspektivische architektonische Rahmen durch einen gleichmäßig bewegten an den Stuck sich anschließenden ornamentalen Rahmen ersetzt, im Dom zu Freising wird die Himmelsglorie einfach über die Gurte hinweggezogen, von einem Engelkonzert in der Höhe sinkt die Komposition, wieder einseitig zu betrachten, in der Längsachse der Kirche bis zu dem düsteren Sturz der Verdammten. Die großartigste letzte Schöpfung ist dem Künstler in Weltenburg gelungen (1731). Aus dem ovalen Rahmen, der eng von Gestalten besetzt ist, löst sich, von kaum sichtbar werdenden Säulen getragen, eine luftige Kuppel los, von einem Engelreigen umspielt. Das Rund wird noch einmal in einem Wolkenkranz wiederholt und gipfelt zuletzt in einem sonnenähnlichen Schlußstein, nach dem von einer Seite die Himmelskönigin Maria, von der Dreifaltigkeit empfangen, von Heiligen und Engeln geleitet, aufsteigt. Der Affekt ist auf das höchste gespannt, die Vision scheint eine vollkommene zu sein. Hier ist wirklich der erfüllte Raum gefunden. Das ist seine genialste Schöpfung unter den letzten Werken. In München ist Asam dann schon 1739 gestorben.

Zu diesen rein malerischen Arbeiten kommen nun die Gesamtdekorationsen ganzer Innenräume, auch in der tragenden Architektur, und zuletzt ganze Gesamtkunstwerke. Die beiden großartigsten wohl die Kirche zu Weltenburg und die Johann-Nepomuk-Kirche in der Sendlinger Straße zu München, die auf einem nur zu engen Raum als einer ganz persönlichen Schöpfung in Fortsetzung des eigenen benachbarten Hauses eine Überfülle von Schmuck und von künstlerischen Gedanken verschwenderisch ausgeschüttet zeigt. Diese beiden Denkmäler sind für die Geschichte der deutschen Barockkunst allerwichtigste Zeugnisse, einzig dastehend in der Einheitlichkeit des Gestaltens, Architektur, Plastik, Malerei, alles von einer Hand oder der Hand der beiden zu einer Einheit verbundenen Brüder ausgeführt. Ausdruck des deutschen Barockwillens auf seiner Höhe, wo die aus Italien gekommenen grundlegenden Elemente restlos aufgenommen, mit dem eigenen süddeutschen Kunstwillen verbunden sind, ehe noch der französische Einfluß einsetzt. Der Innenraum von Weltenburg ist etwas nicht wieder Erreichtes in dem magischen Reichtum der Lichtspiele in den einzelnen Zonen, dem Triumph des Illusionismus, der in dem großen Deckengemälde dann gipfelt. Diese beiden großen Fresken zeigen den Künstler auch ganz frei von den italienischen Modellen in seinem sehr persönlichen reichen gedrängten üppigen und zugleich vergeistigten aufgelösten Stil. Dies ist wirklich „die phantastische Schlußkuppel des europäischen Barock“, wie A. E. Brinckmann diese Höhe der selbständigen deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts genannt hat. Asam, in die Reihe der süddeutschen Barockbaumeister eingeordnet, haben jüngst Adolf Lieb (1941) und Werner Hager (1942) gezeichnet, ein reiches lebensvolles Gesamtbild des großen Künstlers hat uns zuletzt (1939) Erika Hanfstaengl geschenkt. Mit Recht stellt sie am Eingang als Höhepunkte der Entwicklung in Italien und Deutschland gegenüber Pozzos Fresko in S. Ignazio in Rom und Asams Weltenburg.

Hans Weigert findet in seiner eben (1942) erschienenen Geschichte der Deutschen Kunst die Formel: „Mit Asam gipfelt in Bayern das barocke Fresko Europas, neben dem auch der stärkste Freskant Italiens, Tiepolo, zurücktritt.“ Immer wieder muß man sich vor Augen halten, daß Asams Lebenswerk abgeschlossen war zwei Jahrzehnte, ehe die Kunst Tiepolos in Würzburg ihre für Deutschland entscheidende Manifestation fand.

Und nun wirkt die Schule Asams, und über sie die römische Tradition ins Oberbayrische übersetzt, sich noch einmal aus in Asams größtem Schüler, Matthaeus Günther — dem eigentlichen Meister des Rokoko in der süddeutschen Freskomalerei nach dem Urteil Feulners, 1705 geboren, neun Jahre nach Tiepolo, nervöser, kapriziöser; zugleich empfindsamer als sein Meister. Von Amorbach im Odenwald bis nach Wilten in Tirol gehört ihm eine Reihe der größten Aufträge, die das Jahrhundert in den südlichen deutschen Ländern zu vergeben hatte. Auch bei ihm ist deutlich die Mitarbeit geschulter italienischer Quadraturisten an der regelmäßigen gemalten architektonischen Einfassung zu spüren: in Mittenwald, Neustift, Alsdorf, in Grins und Götzens — ich möchte meinen: zweier verschiedener Gruppen. Auf dem ersten Deckenbild im Käppele zu Würzburg mit der Herrlichkeit Marias im Himmel, 1752 entstanden, während Tiepolo im nahen Schloß arbeitet, sucht er bewußt seinen selbständigen Stil neben den des Italieners zu setzen, aber er nähert sich dem großen Venezianer wieder mehr in dem Deckenbild von Schloß Sünching in der Oberpfalz, das auch in dem Programm ganz tiepolesk erscheint: die Götter des Olymp umgeben von den vier Jahreszeiten zeigend. Sein letzter Stil bedeutet auch schon das Ende und die Umbiegung der barocken Linie; als er 1788 stirbt, 18 Jahre nach Tiepolo, ist der Klassizismus auch in Bayern eingezogen.

Es wäre noch eine ganze Reihe großer und kleiner Malerschulen neben diesem Haupt der fruchtbaren Augsburger-Schule zu nennen, in Bayern, Schwaben, Rheinfranken, in Tirol und der Schweiz. In Österreich ist es vor allem Paul Troger, Tiepolos unmittelbarer Zeitgenosse, zwei Jahre nur jünger als er, der in den Ring Rom und Venedig eingezogen deutlich die Lehre von Pozzo, das Vorbild von Tiepolo erkennen läßt, auch in den duftigen grauen silberigen Farben. Er ist der Lehrer, der Meister und das Vorbild für Dutzende von österreichischen Malern und Dekorateurs geworden, Direktor der Akademie in Wien, in Salzburg und Brixen, in Melk und Zwettl, in Seitenstetten und Altenburg begegnen wir ihm, der Stil seiner Figuren, der Rhythmus seiner Kompositionen wird immer leichter, die Bewegung der durch den Raum gewirbelten Figuren wird turbulenter, die Atmosphäre durchsichtiger. Im Stift Melk begegnet er sich mit Altomonte, der vor ihm und nach ihm dort tätig ist. Im Marmorsaal des Stiftes schafft Troger an der Decke eine von allen Seiten aufsteigende Architektur nach Pozzoschem Rezept, die Mitte wird durch eine ganze Mythologie in Wolken gefüllt. Das spätere Deckenbild des Bibliothekssaales zeigt eine phantastische Architektur sich regelmäßig wiederholend, in der Mitte wieder üppige Wolkenbildungen mit aufgeregten Gestalten gefüllt. In diesem Raum darf man ein wahrhaft fürstliches Vorbild für ein Heim kostbarer Bücher sehen. Eine andere Bibliothek daneben, die von Wiblingen im Donaukreis, wo die Bücher Neben-

sache geworden sind — quellende geschweifte Form des Grundrisses und der Galerie — und diese sich ausbiegenden Linien nun in der Umrahmung des Deckenbildes des Franz Martin Kuen ins Graphisch-Dekorative übersetzt sich wiederholend. Deutlich erweist sich bei Troger die in das Bildfeld hineinwachsende Architekturmalerei als ein Fremdkörper — wir kennen hier auch den Namen des einen der ihm dienenden italienischen Quadraturisten: Fanti. Es ist für die Künstler dieses Kreises selbstverständlich, daß sie Venedig und Mailand, die benachbarten großen Anregerinnen kennen. Intermittierend geht der Einfluß der großen Venezianer durch diese Zeit noch hindurch. Ist nicht auch Tiepolos Einfluß, Vorbild, Verführung in den Werken des großen Österreichers Anton Franz Maulpertsch (geb. 1724) noch ein letztes Mal zu spüren. Allzuviele Namen von selbständigen Künstlerpersönlichkeiten wären noch zu nennen, aber das Bild der Antithese würde durch die Vielheit nur unklar werden.

Wenn man sich gegenüber dem Werk Asams und Günthers aus dem bayerischen Kreis und aus der österreichischen Linie von Troger bis zu Maulpertsch nun die einsame Erscheinung von Tiepolo in den etwa gleichzeitigen süddeutschen Schöpfungen vorstellt, so wird das sie alle Verbindende wie das sie Trennende deutlich. Der Rhythmus ist ungefähr der gleiche, das ist die durch die ganze mitteleuropäische Welt erklingende führende Melodie des barocken Schwunges, aber sichtbar wird das Andersgeartete: der italienische Stil stärker zu dem Heroischen, Repräsentativen neigend, der süddeutsche zu dem Liebenswürdigen, auch Ländlichen — man spürt deutlich die Herkunft der beiderseitigen Typen, ihre Rasseverschiedenheit. Unwillkürlich empfinden die süddeutschen Maler in dem Venezianer etwas ihnen nach der Seite des großen Stiles Überlegenes, was sie immer wieder bewundern und instinktiv nachahmen müssen. Aber Tiepolo trat mit seinen großen Würzburger Schöpfungen in eine längst durchgebildete Tradition ein, das großartige Werk von Cosmas Damian Asam als seinem stärksten Gegenspieler ist schon abgeschlossen, ehe noch Tiepolo seinen hohen Stil findet. Und als dieser im fernen Spanien stirbt, ist der Kampf gegen die alte italienische Form längst ausgekämpft, auch das starre System Pozzos ist vergessen, über die zarte tänzelnde Leichtigkeit des späten Rokoko ist der Weg zum Klassizismus angetreten, wie in der deutschen Musik sich damals durch Gluck die entscheidende Abwendung von der in ihrem Formalismus erstarrten italienischen Oper vollzieht. Es ist die eine große Auseinandersetzung zwischen den schöpferischen Begabungen Italiens und Deutschlands im 18. Jahrhundert, die sich in diesem Bilde abspiegelt, ein Messen der beiderseitigen Kräfte auf einem beschränkten Gebiete, Symbol für vieles, was die deutschen Länder im Laufe der vorangegangenen Jahrhunderte von Italien empfangen haben, Zeugnis auch für die dem eigenen Genius gegenüber bewahrte Treue.

DAS STADTHAUS ZU STOCKHOLM UND DIE EUROPÄISCHEN MONUMENTALBAUTEN IN ALTER UND NEUER ZEIT

Ein jedes monumentale Bauwerk, in dem der municipale Stolz einer Gemeinde einen sichtbaren Ausdruck ihres Machtwillens gesucht hat, ist, wie im Grundriß und in der Raumdisposition Spiegel ihrer Verfassung und ihrer inneren Organisation, so in der steingewordenen Formgestaltung das stärkste Selbstzeugnis, das lauteste Bekenntnis von ihrem inneren Leben. Nicht auch Abbild ihrer Seele? Denn gewißlich hat eine jede Stadt, die nicht nur ein Zufallsplural von Baulichkeiten ist, ihre Seele. Ist nicht Venedigs Dogenpalast die deutlichste, die lesbarste Chronik der meerumgürteten Lagunenherrscherin, eindringlicher als die Stadtgeschichten von Romanini und Molmenti? Und das rote Rathaus Lübecks, ist es nicht ein einziges geschichtliches Epigramm für die ganze ehrwürdige Hansastadt, das rauschend prächtige Hôtel de ville die lebendigste Selbstbejahung für die Stadt Paris, Jakob van Kampens streng und knapp geschlossener Rathausbau ein sprechendes Symbol für die ganze Stadt Amsterdam? Je mehr ein solches Bauwerk eben Denkmal und Zeugnis des eigensten Wesens ist, um so gewaltiger ist seine steinerne Predigt. Daß der Dogenpalast vor allem anderen venezianisch ist, gibt ihm das Unerhörte seiner Erscheinung, und an Stockholms Stadthaus möchte ein Kunstkritiker und Kunsthistoriker aus dem Herzen Deutschlands, der durch fast alle großen Kunststädte Europas gewandert ist, vor allem rühmen, daß es ganz schwedisch ist und dazu eine so neue unserem Zeitalter Ausdruck gebende Formel für die Seele der seltsamen Stadt, die zwischen der Schwere grauen Urgesteins hier ihre helle und lichte Schönheit entwickelt hat.

Heute, wo der schreckliche Terrorismus des Historismus in der Baukunst überall, vielleicht mit Ausnahme von Frankreich, überwunden ist, darf ein schöpferischer Künstler eben mehr in der Baugesinnung als in dem Formenvokabular das Eigentümliche des Charakters seiner Stadt und deren großer Tradition offenbaren. Das ist jene herbe Geschlossenheit und Gehaltenheit und jenes Bekenntnis zur Strenge und Echtheit, das immer aus der nordischen Architektur in ihren Höhepunkten gesprochen hat, das aus der Kargheit ihrer Mittel ihre eigentliche Tugend, ihr höchstes Ethos geformt hat. Und daß aus einem Bauwerk, das bewußt in dieser Überlieferung drinsteht, ein solches vollgültiges elementares Zeugnis für das Besondere, Neue und ganz Starke dieses ersten Viertels des 20. Jahrhunderts werden konnte, das vermochte nur eines ganz großen und reifgewordenen Meisters Kraft zu gestalten. Aus diesem ersten Vierteljahrhundert ist Stockholms Stadthaus — ich sage es ganz bewußt und kühl — die stärkste Schöpfung unter den städtischen Monumentalbauten Europas.

Man ist versucht, bei einem solchen Bau nach Ahnen, Vorfahren zu forschen, nach Verwandten zu fragen. Die Gleichheit der Aufgabe, aus dem Bauprogramm und aus dem inneren Drang, ein Symbol der städtischen Kraftfülle zu schaffen, herausbringt hier ganz selbstverständlich den Vergleich mit den Rathaus- und Stadthaus-

bauten aus alter und neuer Zeit. Auch bewußt standen dem Architekten die großen städtischen Repräsentationsbauten auf italischem, deutschem, flandrischem Boden vor Augen — nur daß er sie nicht als Vorbilder empfand, die ihn drücken, ihn in der Freiheit des Gestaltens hätten lähmen können, sondern daß er diesen ihm überlieferten Reichtum als ein Arsenal von Anregungen ansehen durfte. Der Belfried von Brügge und die Torre del Mangia von Siena riefen ihm zu, es den großen Vorgängern gleich zu tun, von dem Portal des Palazzo del Consiglio in Verona traf ihn mahrend die Inschrift: Pro summa fide summus amor.

Allzuoft ist Stockholm als das nordische Venedig gepriesen worden — hat die Herrscherin des Mälarsees nicht erst durch das Stadthaus ihre Krone erhalten? Nicht umsonst trugen die beiden Konkurrenzentwürfe Ragnar Östbergs aus den Jahren 1903 und 1905 den prophetischen Namen ‚Mälardrott‘. Die Piazzetta ist in Stadshusets Trädgård wiedererstanden. Es lag eine allgemeine Impression des Dogenpalastes, aber nur im Sinne einer fernen Vision, zugrunde, wenn der Künstler hier die Front nach Riddarfjärden auf siebzehn kurzen schweren Säulen aufbaute und hier eine untere offene Halle einführte. In dem Verhältnis zu der schweren und ruhigen darüber liegenden Baumasse erinnert sie wieder mehr an die ernste Fassade des ältesten Palastes der Lagunenstadt, des Palazzo Correr. Von Anfang an war dies Motiv in dem Projekt Östbergs vorhanden — es bildete eine der leitenden Ideen seines künstlerischen Traumes. Und doch liegt hier wieder etwas ganz anderes, Neues vor: in Italien sind diese Säulengänge immer nur einschiffige, dem inneren Baukörper vorgelagerte Loggien, nicht wie hier tiefe Hallen, die den Blick bis in den großen Borgargaarden vordringen lassen, die von dort aus plötzlich durch die straffen Säulen hindurch das Blau des Sees aufblinken lassen. Eher mahnt diese Anlage an die Säulengänge der Moscheen von Kairouan und Cordoba oder an die maurisch-spanischen Palasthöfe, den Patio de las Doncellas im Alcazar von Sevilla, den Patio de la Alberca in der Alhambra — nur daß diese Verhältnisse hier in Stockholm ungleich machtvoller sind, das Zierlich-Graziöse in nordische Schwere und Wucht umgeschaffen erscheint.

War dies nicht das Motiv, das für die sämtlichen Palazzi pubblici in Italien das führende, das eigentlich auszeichnende und charakteristische war, jene offene Säulenhalle im Erdgeschoß, die so gastlich weit sich jedermann öffnete, den Bau weithin sichtbar als Volkshaus bekannte? So ist schon im 13. Jahrhundert der Palazzo del Comune in Piacenza durch seine Pfeilerhalle und die fünf spitzbogigen Arkaden ausgezeichnet, „eines der frühesten Gebäude, in welchem das städtische Selbstgefühl sich auf ganz großartige Weise ausspricht“, wie Jacob Burckhardt sagt. Und dies Motiv geht, oft verändert, durch die ganze Entwicklung durch, über die gotischen Stadthäuser Toskanas und der Lombardei bis zu jenem wunderbaren Meisterwerk des Fra Giocondo in Verona an der Ecke der Piazza dei Signori, dem Palazzo del Consiglio, der eben wegen des beherrschenden Motivs vollklingend diesen einen Namen führt: La loggia. Eine zweistöckige Loggia, lobium, war auch der alte mittelalterliche Senatorenpalast auf dem Kapitol in Rom, den 1389 Bonifaz IX. wiederherstellte, dessen Fassade dann am Ende des 16. Jahrhunderts nach Michel-

angelos großartigem Plan umgeändert ward. Unter den norddeutschen Rathhäusern hat keines das Motiv der Loggia so ausdrucksvoll entwickelt wie der spätgotische Rathausbau zu Braunschweig, dessen beide rechtwinklig aufeinanderstoßende Flügel im Erdgeschoß wie im Obergeschoß eine durchgehende offene Laube zeigen. Aber auch im deutschen Norden hat daneben die Frontanordnung der italienischen Stadthäuser eine seltsame Weiterbildung gefunden: ganz ersichtlich liegen dem Westbau von St. Patrokus in Soest solche norditalienischen Erinnerungen aus der Hohenstaufenzeit zugrunde — und es ist ein städtischer Belfried, ein Wahrzeichen der westfälischen Hansastadt, der hier aus dem städtischen Waffenhaus (denn das war jener Westbau) herauswächst.

Im Anfang, da die Stadthäuser zugleich Stadtburgen und kleine Forts sein müssen, wird die Loggia oft nach außen nur angedeutet, in ihrer ganzen Ausdehnung erst im geschützten Inneren entwickelt. So zeigt sie der Palazzo Pretorio in Pistoja, der alte Sitz des Podestà — der einen entzückenden Hof mit Rundbogenarkaden auf schweren Pfeilern einschließt. Und sind aus diesem Bedürfnis, dieser inneren Not und diesem künstlerischen Wollen nicht auch die beiden Stadtpaläste von Florenz hervorgewachsen, der Palazzo Vecchio, der Sitz der Signoria, den 1298 Arnolfo die Cambio begonnen hatte, und der Bargello, der Palast des Podestà, jenem zeitlich noch um mehr als ein Menschenalter vorausgehend?

In dem Bargello ist der Hof mit den Loggien und der Freitreppe, heute überreich geschmückt mit den Wappensteinen der florentinischen Geschlechter, noch in der ursprünglichen Gestalt, nur durch den Umbau des 19. Jahrhunderts leicht verändert, erhalten; im Palazzo Vecchio sind die schweren gotischen Bögen 1432 durch die graziös-reiche Architektur Michelozzos verkleidet. Die offene Halle, die dem Hause der Signoria fehlt, ist dann in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, ganz ins Große übersetzt, in den mächtigen Bögen der Loggia dei Lanzi neben die Front des Palazzo Vecchio gesetzt worden.

In den ersten beiden Entwürfen Östbergs zu dem Stadthaus mischten sich mit Elementen, die man in dem Massengefühl italienisch nennen möchte, noch allerlei andere: kleine, das Dachgesims durchbrechende Aufsätze, große geschweifte Giebel, wie Reminiszenzen an die norddeutsche städtische Baukunst und Schloßarchitektur, an die Schloßbauten im Hannöverschen und an der Weser, an die Welt des Rathauses von Bremen, des Zeughauses in Danzig. Es ist das Bewundernswerte in dem Werdegang dieser Schöpfung des Stockholmer Meisters, daß in der Durchbildung des Projektes eine immer stärkere Vereinfachung, immer größere Klarheit gesiegt hat. Eine wahrhaft aristotelische Katharsis hat dieser Entwurf erlebt, alle kleinlichen Motive sind abgestoßen, alles ist auf die Wirkung der großen Linien aufgebaut, überall dominiert jenes Gefühl der Ruhe, ohne das Ruskin keinem Kunstwert den Rang des ganz Großen und ganz Reifen zugestehen wollte. Ganz von selbst sind dabei die deutschen Renaissance motive abgefallen. Sie wären vielleicht berechtigt gewesen bei einer Front, die nur von einer Straße, von einem bescheidenen Platz aus zu übersehen gewesen wäre, nicht bei einer Fassade, der bis zum Söder Mälarstrand ein Platz von 700 m Tiefe mit einem glatten Wasserspiegel vorgelagert ist. Die Rat-

hausbauten Mitteldeutschlands, in Goslar, Halberstadt, Hildesheim, Hannover, Münster, die immer nur alle auf das aufgelöst Malerische und heimlich Trauliche eingestellt sind, konnten hier keine Vorbilder und Anregungen bieten, wohl aber die Profanbauten des deutschen Nordostens, der schwedischen Kunst durch gleiches Fühlen verwandt. Etwas von dem großartig-einfachen Rhythmus des Rathauses zu Thorn, von der strengen Schlichtheit der Flächenbehandlung der deutschen Ordensschlösser West- und Ostpreußens, mehr noch von Lochstedt als von der Marienburg, spricht hier mit. Ist das nicht derselbe Geist, der aus den schweren Formen, aus der bewußten Magerkeit der architektonischen Glieder in Schloß Vadstena wie von Schloß Kalmar spricht, von denen frei umgeformte Anregungen in die Details der Außenbehandlung des Stockholmer Stadthauses übergegangen sind?

Aus einer großen künstlerischen Weisheit heraus ist eine äußere Ähnlichkeit mit den italienischen Stadthausfronten und ihrem die Wirkung bestimmenden starken Horizontalismus entstanden. Wieder steigt der Dogenpalast vor uns auf, an dem ein orientalisches-arabisches Zinnenkranz den oberen Abschluß bildet, und neben ihm der Palazzo Pubblico von Siena, wo ein italienisch-gotischer Zinnenfries die Strenge der Dachabschlußlinie mildert. Der mächtige aus Travertin und Backsteinen um die Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert aufgeführte vierstöckige Bau, der im Halbrund sich um den alten Palazzo del Campo schmiegt — eines der wenigen Bauwerke Italiens, die Dante schon rühmt — war vielleicht auch noch in anderer Beziehung anregend.

Aber auch der gleichzeitig entstandene Palazzo Comunale und der noch ältere Palazzo del Podestà in Bologna gehören hierhin, dazu beide Fassaden des Palazzo del Municipio zu Perugia. In dem zweiten Konkurrenzprojekt Östbergs vom Jahre 1905 erhob sich über den flachgeneigten Dächern noch, aus dem Inneren aufsteigend, eine niedrige Hochwand, die nun mit ihrer strengen Horizontalen den Eindruck beherrschte, wie eine letzte Erinnerung an das Blockhafte dieser italienischen Stadthäuser. Ganz ähnlich steigt auch aus dem Stadthause einer anderen nordischen Residenz, aus Martin Nyrops neuem Kopenhagener Rathaus, ein solcher über den Dächern emporragender zinnengekrönter niederer Mauerring auf.

Der ältere Stadthausstypus Italiens stellte nur einen wenig gegliederten steinernen Block vor. Noch der Dogenpalast entbehrt völlig des Turmmotivs. In der Fernansicht vom Lido aus wird er ganz beherrscht von dem majestätisch dahinter aufsteigenden Massiv des Campanile, dessen Spitze in drei Absätzen, je um ein Jahrhundert getrennt, immer höher hinauf getrieben ward, bis 1517 in der Höhe von 98 m der marmorne Engel ihn krönte. Aber zu dem Charakter der Stadtfestungen Toscanas und Umbriens gehörte der viereckige Wartturm, den diese festen Häuser von den übrigen mittelalterlichen Stadtburgen Italiens entlehnten. Über dem wehrhaften weit ausgekragten Zinnenfries des Palazzo Vecchio in Florenz erhebt sich der schlanke Wehrturm mit seinem erst im 15. Jahrhundert hinzugefügten Aufsatz bis zur Höhe von 94 m, noch um 8 m höher steigt die schlanke kühn emporstoßende Torre del Mangia neben der Front des Palazzo Pubblico von Siena auf, die 1325

dem 20 Jahre vorher vollendeten Bau des Stadthauses angegliedert worden ist, und den alten mittelalterlichen Wehrturm des Senatorenpalastes in Rom hat Martino Lunghi 1579 mit einem neuen leicht gegliederten Aufsatz versehen.

Mit dem Motiv des italienischen Stadthausturms mischt sich aber die Idee des Stadtbelfrieds der flandrischen Städte. Er ist recht eigentlich ein Symbol der städtischen Macht, ein steinerner Fahnenmast. Losgelöst von anderen Baulichkeiten steht er deshalb auch frei, das Stadtbild beherrschend in Gent, in Mons wie auf dem Markt zu Halle a. d. Saale heute der 1418 errichtete Rote Turm. Über den Hallen zu Ypern, dem grandiosen Repräsentationshaus, Börsen- und Lagerhaus, das Graf Balduin IX. von Flandern, der in Konstantinopel Kaiser geworden, begonnen hatte, erhob sich, heute durch den unerbittlichen Weltkrieg niedergeworfen, bis zur Höhe von 70 m der Belfroi, in seiner Gliederung mit den Vierecktürmchen eine bewußte Weiterbildung des Motivs von dem Vierungsturm von Groß St. Martin in Köln. Und bis zur Höhe von 107 m ragt über den Block der Hallen von Brügge seit der Erhöhung im Jahre 1482 der Belfried der Stadt auf.

Der Eckturm des Stockholmer Stadthauses ist nicht nur der Dreh- und Angelpunkt der beiden Hauptflügel nach Riddarfjärden und nach Klaraviken, sondern auch der Eckpunkt, an dem jetzt im Stadtbild ganz Kungsholmen aufgehängt ist. Der riesige Turm ist der hochragende Führer in dem ganzen Häuserkeil der spitzen Halbinsel. Diese besondere, von Ragnar Östberg klar erkannte städtebauliche Aufgabe gab ihm seine doppelte Funktion — und die Gefahr war, daß die Kommando-rolle über den gesamten Stadtteil seiner Stellung im Baugefüge des Stadthauses allein schaden würde, wie der Brügger Belfried den mächtigen Bau der Hallen, aus dem er herauswächst, drückt und in der Tat erdrückt. Jetzt ist der Turm, seiner umfassenderen Aufgabe dienend, aus dem architektonischen Körper herausgehoben und doch in den Baurhythmus einbezogen. Mit einem tiefen Atemholen und einem kraftvollen Paukenwirbel setzt die Musik des Stadthauses ein. Der Turm — er heißt nur Tornet an sich, der Turm schlechthin, als ob es keinen anderen in Stockholm gäbe und es gibt scheinbar seitdem keinen anderen mehr — es ist der Turm, den Tegnér prophetisch sich prächtig im Strome spiegeln gesehen hat in seinem Gedicht von Norrbro, er ist Wachturm und Kirchturm zugleich und er bringt die Idee des Leuchtturmes mit: in der grüngolden schimmernden riesigen Laterne, aus der man Leuchtfeuer aufblincken, Scheinwerferbündel über die Stadt hinuschend sich denken möchte. Wie glücklich hat dieser Gedanke jetzt die Erscheinung gemodelt gegenüber der ungefügen Masse und dem überreich gegliederten, aber noch der Klarheit entbehrenden Abschluß im ersten Projekt. Die kompakte Form des älteren Projektes tritt uns etwa in dem mächtigen wie aus dem Felsen gehauenen Turm an der Hafenkirche Sigfrid Eriksons in Gotenburg entgegen. Im zweiten Projekt spürt man schon ein Sichrecken, aber die große Klarheit kommt erst durch die Aufnahme des Laternenmotives. Unvergeßlich prägt sich die Silhouette, prägt sich der farbige Dreiklang Rot-Grün-Gold ein: Das ist es, was dem Fremden beim Betreten der Stadt zuerst entgegenblitzt.

Auch über dem neuen prächtigen Stadthaus von Kopenhagen, Nyrops Bau vom

Jahre 1903 ragt beherrschend ein Turm auf, zufällig (oder ist es kein Zufall?), bis zur äußersten Spitze genau so hoch wie der Stockholmer Stadthausurm, aber dieser dänische Campanile ist ein letzter Nachkomme des Wachtturmes über dem Palazzo Vecchio in Florenz — und gerade die Lösung der geschlossenen Laterne, die im Stadtbild keine übermäßig glückliche Silhouette gibt, war der künstlerisch am wenigsten gelungene Teil an dem ganzen Monumentalbau. Von einer im Rhythmischen ähnlichen Wirkung als beherrschende Turmschöpfung erscheint mir nur der ungefüge Eckturm in H. P. Berlages neuer Börse zu Amsterdam, dem eigentlichen modernen Repräsentationsbau der Stadt, da ihr Herz nun einmal im Handel schlägt, der im selben Jahr wie Nyrops Rathaus fertig geworden ist. Aber hier fehlt an dem seltsam blockhaften Gebilde das leichte Ausklingen und damit die Einfügung in das Stadtbild. Einen solchen Faustschlag in das Stadtbild, nur einen solchen Faustschlag hier zu geben hat Östberg klug und feinfühlig vermieden. Als ein Gegenstück zu Berlages Turmbau aus jüngster Zeit möchte man den mächtigen Turmkoloß nennen, der den neuen Hauptbahnhof zu Stuttgart flankiert, das Meisterwerk von Paul Bonatz — auch hier ist es ein städtischer Donjon, der mitten in das Hauptverkehrszentrum hineingesetzt ist.

Ist das Motiv der leichten Laterne auf einem wuchtigen geschlossenen Turmmassiv wie beim Stockholmer Stadthaus nicht auch das beherrschende schon bei dem schönsten Stadtturm Spaniens, bei der Giralda in Sevilla? Auf den mittelalterlichen Kern, den 1184 der Almohade Abu Jakub Jussuf als Minarett errichtet hatte, hat 1568 das Domkapitel durch Hernan Ruiz jene anmutig gegliederte Glockenstube setzen lassen — eine Glockenstube hat auf dem Turm des Senatorenpalastes zu Rom Martino Lunghi, eine Glockenstube auf dem Rathausurm zu Maastricht noch 1658 Pieter Post errichtet.

Das klassische Land der Rathausarchitektur in den beiden letzten Generationen ist Deutschland geworden. Die deutschen Städte, die in dem Menschenalter vor dem Krieg auf allen Gebieten einen unerhört raschen Aufstieg gefunden hatten, um jetzt wiederum — wer weiß wieviele Menschenalter — zurückgeworfen zu sein, brauchten für die unendlich entwickelte feinmaschige Verwaltung neue Büroräume und suchten dazu für die den Städten in erhöhtem Maße zugewachsenen Repräsentationspflichten einen würdigen Ausdruck. Die Geschichte dieser neuen Rathausbauten beginnt mit dem neuen Rathaus in der Altstadt Berlin, das H. F. Waesemann in den Jahren 1861 bis 1864 aufführt — seit Schinkels Bauakademie der erste bedeutende Versuch, in der heimischen Backsteintechnik an die Frührenaissance der Lombardei anzuknüpfen. Wie ein nach dem Norden versetzter Palazzo Comunale wirkt dieser flachgedeckte Bau; über dem „Roten Haus“ erhebt sich, den ganzen Stadtteil dominierend, zur Höhe von 74 m der charaktervolle, in den durchbrochenen Ecklösungen an die Kathedrale von Laon mahnende hohe Turm.

Die Neugotik, die durch das ganze europäische 19. Jahrhundert hindurchgeht, oft nur als eine internationale Krankheitserscheinung der Romantik, hat dann diese Renaissancerichtung wie die viel ältere klassizistische gleichermaßen abgelöst. In Frankreich, dessen Architektur sich ganz bewußt bei den Monumentalaufgaben

an die alten bewährten mit gepflegtem Geschmack gehandhabten Formen gehalten hat, hat diese Renaissancerichtung sich neben den französischen Königstilen des 17. und 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts schemenhaft weiter erhalten. Das alte Hôtel de Ville in Paris war 1871 durch die Commune verbrannt, der von Ballu und Deperthes in den Jahren 1874—1882 aufgeführte Neubau ist nur eine Wiederholung und zugleich eine nicht sehr geschmackvolle Übersteigerung des alten Renaissancebaues von 1533. Für die Neugotik hatte das Parlamentshaus in London, das Charles Barry von 1840 ab in einem modernisierten Tudorstil errichtet hatte, ein auch für den Kontinent lange gültiges und verführerisches Modell hingestellt — und hier ist in dem 103 m hohen Victoria Tower auch schon das Motiv des Donjons entwickelt. Bei den neugotischen Rathausbauten zu München und Wien, die beide fast gleichzeitig in den siebziger Jahren entstehen, der erste von Georg Hauberisser, der zweite von Friedrich von Schmidt, ist das Turmmotiv in die Mitte der Fassade geschoben: bis zur Höhe von 100 m erhebt sich, die ganze symmetrisch gegliederte Front beherrschend, der schlanke durchbrochene Mittelturm an dem Wiener Bau. Und wieder wird das Turmmotiv ein beherrschendes bei dem Neubau des Leipziger Rathauses, das auf den Unterbauten der alten Pleißenburg Hugo Licht in den Jahren 1899 bis 1905 aufführt. Der alte mächtige Pleißenturm hat einen bis zur Höhe von 111 m aufsteigenden Aufsatz erhalten. Ein hochragender Mittelturm mit einem feingeschweiften Kuppeldachabschluß bildet die monumentale Krönung des großartigen von Carl Roth 1910 erbauten Rathauses in Dresden, und endlich hat Ludwig Hofmann in seinem neuen Stadthaus in Berlin, das er 1909 in geistreicher Weiterbildung der Formensprache des Berliner Frühbarock errichtet hat, wieder die Dominante in einem mächtigen reich gegliederten höchst originellen Turm gefunden. Ist dies mittlere Turmmotiv nicht auch das beherrschende an dem wuchtigen neuen Rathausbau Carl Westmans in Stockholm geworden, wo dieser echt schwedisch gefühlte Mittelturm in seiner schweren wuchtigen Größe sich über den ganzen symmetrischen Block glücklich herausreckt?

Auch der figürliche oder symbolische Schmuck der Turmspitze am Stockholmer Stadthaus hat seine Geschichte und seine Vorfahren. Auf den Campanile in Venedig war 1517 ein Engel, auf den Turm des Senatorenpalastes in Rom 1579 eine stehende Roma gesetzt worden, auf den Brüsseler Rathhausturm hat 1454 Martin van Rade seinen 4 m hohen heiligen Michael aus vergoldetem Kupfer gestellt, ebenso hoch ist der Giraldillo auf der Spitze der Giralda in Sevilla, und als Bekrönung des Wiener Rathhausturmes erhebt sich in Kupfer getrieben der „eiserne Mann“. In Stockholm wird der Schmuck durch die drei Kronen gebildet, die mittlere schwebt über dem Haupt eines unsichtbaren Genius, die äußeren halten seine Arme weit auseinander über den Mälarsee.

Als ganz neues und in der Konstruktion ganz neuzeitlich entwickeltes Motiv erscheint mir das der bedeckten blauen Halle. Wohl hatte in Antwerpen in der alten Börse, dem Wunderbau des Dominicus de Waghemaker von 1531, durch einen Umbau der von einem zweischiffigen Laubengang umgebene Hof sich zu einer einzigen großartigen Halle von 51 × 40 m (größer noch als die blaue Halle) ent-

wickelt. Aber sonst waren wir dies Motiv nur bei Bahnhöfen, in den Binnenhöfen großer Hotels, in Deutschland auch in den Lichthöfen der großen Warenhäuser, voran in dem Wertheimschen Prachtbau in Berlin, als die ganze Tiefe des Blockes ausfüllende lichte Halle gewöhnt. Hier in Stockholm zum erstenmal scheint mir dies Problem als ein eminent neues künstlerisches erfaßt und durch die große Galerie wie durch die prunkvoll breite Freitreppe auf das glücklichste gelöst. Man denkt wohl an die weiträumigen Treppenanordnungen in römischen und genuesischen Palästen wie in den Barockschlössern Europas, zuletzt stellt aber eine wirkliche Parallele hier nur die Scala dei Giganti im Binnenhof des Dogenpalastes zu Venedig dar. Fast unmöglich erscheint es, bei der künstlerischen Gestaltung der großen Innenräume, vor allem der monumentalen Sitzungs- und Festsäle auf historische Parallelen, auf Verwandte und Vorbilder hinzuweisen. Hier wird der leitende Architekt, hier werden die zur Mitarbeit berufenen Künstler völlig frei von den Zwangsvorstellungen einer historischen Überlieferung. Ganz im Hintergrunde liegen wohl verschleiert Erinnerungen an italische Säle wie an die Säle in deutschen und flandrischen Rathäusern, in Lüneburg und Brügge, oder an die englischen Saalbauten, aber ebenso auch an die Königssäle der schwedischen Schlösser zu Kalmar und Vadstena, zu Gripsholm und Skokloster. In dem Maßhalten mit Schmuckstücken, dem Konzentrieren der Wirkung auf wenige Stellen spricht sich auch hier jener Sinn für Strenge und Ruhe aus, der glückliche Pol in dem, was schwedischer Stil für die Weltkunstgeschichte heißt. In dem einzigartigen Kunstwerk des goldenen Saales, dem größten Wagnis in dieser ganzen Schöpfung des Stadthauses, der fast genau so groß ist wie die Great Hall in Guildhall, dem alten Rathaus der City in London, mischt sich die phantastische Wirkung der Capella Palatina in Palermo, der Emporen der Hagia Sofia zu Byzanz mit der Wirkung neuzeitlicher ins Orientalisch-Maurische spielender Saalbauten, wie dem großen Festsaal in Joaquin Rucobas neuem Rathaus zu Bilbao, mit mittelalterlich romanischen Dekorationen, wie dem oberen Saal der Burg Dankwarderode. Zuletzt aber ist das, was hier Einar Forseth in seinen Mosaikdekorationen mit einer erstaunlichen Kühnheit geschaffen hat, wieder etwas so durchaus Modernes, daß hier auch in diesem glänzenden Schlußstück der Stadthausphantasie ein vollgültiges Zeugnis von dem starken Willen, von der monumentalen Besonderheit in dem Formempfinden des 20. Jahrhunderts gegeben ist. So begegnen sich in dem Stockholmer Stadthaus die Schatten der munizipalen Großbauten von ganz Europa, um doch zuletzt immer wieder durch diesen Willen zum Ausdruck eines neuzeitlichen Kunstdenkens geeint, gesteigert und übertrumpft zu werden.

DIE ITALIENISCHE KUNST UND WIR

Bedeutet diese Überschrift ein Nebeneinander — oder ein Gegenüber, handelt es sich um eine Verbindung — oder eine Auseinandersetzung? Ist die Frage nach dem, was die italienische Kunst für uns, für uns Menschen von diesseits der Alpen bedeutet, nicht ein Problem, das jede Generation immer neu aufstellt und neu beantwortet, seit wir angefangen haben, über unser Verhältnis zu den Nachbarländern, über die schicksalgegebene Verkettung mit den außerhalb unserer Grenzen wirkenden schöpferischen Kräften nachzudenken?

Wie stehen wir heute zu diesem Komplex von Fragen? Wie antwortet unsere kunsthungrige Seele auf den Lockruf der italienischen Kunst, und was besagt das Echo aus unserer geistigen Welt in der vielfältigen ihr gegebenen Sprache der Literatur, in den Stimmen der Dichter?

Bedeutet die italienische Kunst für uns heute die Erfüllung einer Sehnsucht nach jener uns versagten, uns ergänzenden Hälfte im Sinne der platonischen Idee der Schönheit, die Bejahung einer inneren Notwendigkeit — oder ist sie der große Gegensatz und der Gegenspieler, heißt sich ihr hingeben auch etwas von dem Besten des Eigenen aufgeben, bedeutet sie als Begriff die dauernde Gefahr für die deutsche und die nordische lebendige Kunst?

„Die Renaissance das Verhängnis der deutschen Kultur“ — mit einer Reihe scharf geschliffener Gedanken unter diesem Thema begann vor 21 Jahren Richard Benz seine „Blätter für deutsche Art und Kunst“, die an einem Wendepunkt des deutschen Kunstempfindens stehen. Und der nach vielen vereinzelt Vorstößen erfolgende erste große Einbruch der italienischen Kunst nach dem Norden in breitester Front, nach Deutschland, Frankreich, den Niederlanden am Beginn des 16. Jahrhunderts, hat nach einem kurzen Rausch den kläglichen Zusammenbruch und die Vernichtung einer jahrhundertealten kostbaren nationalen Tradition gebracht in der großen geistesgeschichtlichen Tragödie, die wir den Romanismus im Norden nennen. Fruchtbar, weil mit Eigenem sich belegend, war die zweite große entscheidende Welle der italienischen Kunst in Deutschland im 17. Jahrhundert, der hier die Stimme der Musik antwortete, aber auch die dritte Periode eines solchen unmittelbaren sieghaften Einflusses im 19. Jahrhundert, von den Zeiten der Nazarener und Romantiker an bis zu den Neuklassizisten und Neuromantikern brachte wohl eine Bereicherung, aber zugleich auch eine Verflachung und Lähmung, und wieder war die Dämonie des Südens, wie sie Leopold Ziegler genannt, das Verhängnis und das Hindernis, das große Naturen den Weg zu sich selbst nicht finden ließ. Immer wieder wird die Begegnung mit der italienischen Kunst zu einer der großen entscheidenden Lebensfragen. Am Anfang des schönen und reichen Buches, das uns Wilhelm Waetzoldt unter dem Titel „Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht“ geschenkt hat, steht der Satz: „Um die Auseinandersetzung mit dem italienischen Erlebnis kommt keiner, dem Bildung noch ein Ziel ist, herum. Es fragt sich nur, wie er hindurchkommt.“

Aber nicht Fragen dieser Art, wie die lebendige heimische Kunst zu der italienischen stände, hat die große Ausstellung Italienischer Kunst des vergangenen Jahres in Paris heraufbeschworen, ebensowenig wie ihre Vorgängerin in London. Es war in beiden Fällen ein Akt weltpolitischer Demonstration, einer weithin sichtbaren Bekundung der Dreibund-Freundschaft — nur unter diesem Gesichtspunkt konnten die italienische Regierung und die Verwaltung so vieler öffentlicher Museen sich entschließen, mit Hintansetzung aller sonst mit Recht gegen den Transport gehegten Bedenken, eine so stattliche Reihe von berühmten Juwelen der heimischen Kunst den gefährlichen Weg mit der Bahn und zur See in die Ferne machen zu lassen, kostbare Bilder ganz anderen Wärme- und Feuchtigkeitsverhältnissen auszuliefern — der Ausdünstung, dem Atem, der gefährlichen Reichnähe der hunderttausend Besucher zu exponieren. Die großen und kleinen Sammler und der Kunsthandel haben teils wirklich aufopfernd und hilfsbereit, teils klug die Chance der Wertvermehrung wahrnehmend, sich angeschlossen. Aber auch die Rücksicht auf eine politische Höflichkeit hätte das Pariser und das Londoner Publikum nicht in solchem Maße mobilisieren können, wenn nicht plötzlich über alle Erwartung der Veranstalter hinaus die Magie der großen italienischen Kunst sich erneut entzündet und die wirklich kunstsinnigen Kreise, die Presse und die Kritik in einen Zustand des Rausches versetzt hätte. Daß der Besuch der Pariser Ausstellung dann zu einem gesellschaftlichen Ereignis und einer Modenschau ward wie die Rennen in Longchamp und Auteuil, war eine angenehme Begleiterscheinung. Aber keine Ausstellung alter und neuer Kunst hat seit Jahrzehnten eine solche Anziehungskraft ausgeübt wie hier, daß die Besucher sich langsam dicht gedrängt durch die Räume unmittelbar an den Kunstwerken vorbeischieben mußten, und daß geschmackvolle und empfindliche philosophische Gäste aus dem Ausland, die eigentlich der Ruf jener Veranstaltung nach Paris gelockt hatte, vor diesen Schlange bildenden Boulevardiers zurückschreckten und lieber den leeren Louvre aufsuchten.

Was war es, was erneut und schlagartig die Sonderausstellung der italienischen Kunst, eine Art Suprematie, so stark unterstrichen der kunstempfindlichen wie der sensationslüsternen Welt vor Augen stellte — über die gleichzeitige Ausstellung der alten niederländischen Kunst in Brüssel mit der angeschlossenen Auslese aus dem nationalen Kunstbesitz der Nachbarländer hinaus? Es war ein ausgesprochenes Gefühl der inneren Verwandtschaft auf den großen beiden Hauptlinien der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, der Ingres-Linie und der Delacroix-Linie. Es war das Gefühl, daß wie jene Zeiten so alle Generationen, vielleicht von Poussin an, bewußt oder im Unterbewußtsein immer wieder den großen Maßstab der italienischen Kunst als eine Art höchsten Wertmessers gesucht hatten, im formalen Sinne und, möchte man sagen, im Geiste einer letzten künstlerischen Ethik.

In dem ersten der „Briefe an einen Architekten“ von Jacob Burckhardt steht am Anfang wie eine Formel für diesen ganzen merkwürdigen pädagogischen Briefwechsel der Satz: „Nirgends mehr gibt es diese sich bis ins geringste hinein ver-ratende, sich von selbst verstehende Größe des Maßstabes.“ Die Größe, die nicht mit irgendeiner Maßeinheit zu messen ist, das Gefühl der Beruhigung und der voll-

endeten Harmonie, der Ausgeglichenheit und des Flusses der Komposition — das war es, was in den beiden großen Gefahrzonen der Rezeption der italienischen Kunst im Norden im beginnenden 16. und im beginnenden 19. Jahrhundert als die eigentliche bezaubernde und verführende Quintessenz dieser Kunst angesehen ward. Die Nazarener redeten zwar von den Praeraffaeliten — aber unter denen vor Raffael verstanden sie nur seine unmittelbaren Vorgänger und Lehrer. Das Quattrocento mit seinem ungestümen Wahrheitsdrang, seiner Plauderfreudigkeit, seinem Pathos war noch kaum entdeckt, so wenig wie die ganze Kunst des Seicento. Aber ist die nordische Welt in Deutschland wie in Frankreich und England nicht immer wieder zu der großen Kunst der italienischen Mitte zurückgekehrt? Es gibt unter den späten Essays von Hermann Grimm einen gedankenreichen Aufsatz über Raffael im Laufe der Jahrhunderte, der das Auf und Ab, das Aufsteigen bis zur bedingungslosen Unterwerfung, den Abstieg bis zur lächelnden Abweisung zeigt, die wiederkehrende Bewunderung. Der Schreiber hat die beiden letzten Phasen dieser Wellenbewegung nicht mehr erlebt, die tiefe Mißachtung, da eine Verneigung vor Raffael fast wie eine kraftlose Entgleisung und das Zeugnis eines minderwertigen süßlichen Geschmacks erschien, und die zurückgekehrte Besinnung, die gerade an ihm die neuen Maßstäbe wieder finden ließ. Sind doch die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“, die für die beiden letzten Jahrzehnte für viele Jünger zum Dogma geworden sind, bewußt oder unbewußt für alle, die mit dem Problem des Künstlerischen ringen, eine Pforte, durch die sie hindurchgehen, sich hindurchdenken müssen, auf der Welt um Raffael aufgebaut. Und an der Hand der großen Antithesen vom Linearen und Malerischen, von Fläche und Tiefe, von geschlossener Form und offener Form, von Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit, hat Heinrich Wölfflin eben auch Raffael und mit ihm die große klassische Kunst der Italiener fest in ihre Würde wieder eingesetzt. Wenn man den heutigen Stand der Wertung, die gerade Raffael gilt, erfahren will, braucht man nur den Kunsthandel zu befragen, der immer ein sicherer Barometer aller Schwankungen gewesen ist. Daß solch hohe Schätzung nicht mißverstanden und nicht wieder zu einer Gefährdung der Weltposition der nordischen Kunst werden könne, hat derselbe Wölfflin vor fünf Jahren in seinem letzten Werk „Italien und das deutsche Formgefühl“ den beiden Mächten Italien und Deutschland ihren Platz einander gegenüber, jeder mit ihrer bewußten Eigenart angewiesen, und Theodor Hetzer hat in einem Buch über „das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts“ das lange verkannte Deutschland nun sogar auf vielen Gebieten als gebend für Italien hingestellt.

Was die italienische Kunst als ein ganzes Erlebnis den Deutschen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts geworden ist, etwas unlösbar mit uns selbst Verbundenes, durch unsere Arbeit, unsere Deutung auch erst zu solcher Weltgeltung gelangt, das bezeugen vernehmlich eine ganze Reihe von Sammelpublikationen, die einen wundervollen Reichtum vor uns ausbreiten, das Buch von Wilhelm Waetzoldt, von Georg Jakob Wolf „Kennst du das Land“, Camillo von Klenzes Werke über die europäische Italienliteratur, Emil Schäffers Aufsatz über das moderne Renaissanceempfinden

und viele andere mehr. Nebeneinander steht in den Schicksalsjahren der deutschen Seele im vorletzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts Wilhelm Heines Roman Ardinghello, in dem die sinnlich-heiße Triebkraft der italienischen Welt uns lebendig entgegentritt, und daneben Goethes Bekenntnis seiner Wiedergeburt im Beruhigtsein, in der Bestätigung des Geahnten: „Man glaubt wieder einmal an einen Gott. — Ich fange nun erst an zu leben. Nun bin ich hier und ruhig, und wie es scheint, auf mein ganzes Leben beruhigt.“ Es ist die deutsche Kunstwissenschaft, die mit ihren weiteren Begriffen das erste wirkliche Bild des Werdegangs der italienischen Kunst aufbaut und diese in die Entwicklung der abendländischen Kunst hineinstellt. Über Rumohr und Passavant führt der Weg zu Jacob Burckhardt, der für die drei letzten Generationen in Deutschland, aber auch in Italien selbst den Weg gewiesen hat. Es sind gerade achtzig Jahre her, daß er mit seinem Cicerone allen empfänglichen Italienern ein Mentor geworden ist. Die italienische Spätkunst, für die ihm die Augen noch nicht geöffnet waren, hat erst eine letzte Generation von Forschern im vollen Umfang erschlossen.

Als am Ausgang des vergangenen Jahrhunderts unter der Führung von Wilhelm Bode die deutschen Museen und in ihrem Gefolge das nordische Sammlertum sich der älteren italienischen Kunst zuwandten, hier Plastik, Malerei und große Dekoration als ein Ganzes und eine Einheit zu sehen sich gewöhnten, wie dies Bode selbst in der jetzt leider aufgelösten ersten Aufstellung des Kaiser-Friedrich-Museums sichtbar gemacht hatte, schoß die Schätzung gerade der italienischen Frühkunst neben der alten Welt der Klassik in einem nie für möglich gehaltenen Ausmaß empor. Wieder ist auch hier der internationale Kunsthandel mit dem Sammlertum ein Wertmesser für das wachsende Verstehen und das leidenschaftliche Umwerben der kostbaren Werke dieser Kunst geworden. An der Gegenüberstellung der Werke der deutschen und der italienischen Kunst in den deutschen Galerien lernten wir jetzt für das innere Begreifen der Wesensgesetze von beiden und empfanden solche Möglichkeiten als eine große und willkommene Bereicherung, ihre Zerstörung als eine Verarmung. Während wir uns noch vergeblich um ein kunsthistorisches Institut für die heimische deutsche Forschung auf deutschem Boden mühen, haben wir zwei große Forschungsinstitute auf italienischem Boden für die italienische Kunst geschaffen, das Florentiner Institut und die Biblioteca Hertziana in Rom. Nichts zeigt so stark wie diese Tatsache, welchen Raum die italienische Kunst in dem Kreis unserer Interessen, in unseren Bildungsvorstellungen, nicht zuletzt in unserem Herzen einnahm. In dem neuen prächtigen Institut, das die Römer ihrerseits als eine Hochburg für den geistigen Austausch mit den ausländischen Nationen errichtet haben, hat vor zwei Jahren Wilhelm Waetzoldt eine Rede gehalten über Deutschland und Italien und den Umfang wie die Zielsicherheit der wissenschaftlichen Forschung Deutschlands in den letzten zwanzig Jahren beleuchtet. Aber sieht es nicht aus, als ob diese Linie der Erforschung der südlichen Kunst jetzt zu ihrem Schaden verlassen und abgebogen werden sollte, als ob die heimische Kunstwissenschaft zu sehr alle Kräfte an sich ziehen wollte? Wir würden verarmen ohne unsere Aufgeschlossenheit für die große Kultur jenseits unserer Grenzen, die bislang unser Stolz war. Es bleibt

eine innere Verpflichtung für die deutsche Wissenschaft, den Bau, den sie selbst hat aufführen helfen, auch weiter sorgsam zu pflegen und auszugestalten.

Wie stark war in dem letzten halben Jahrhundert auch das Stoffliche der italienischen Kultur bestimmend für die Wahl der Themen in der deutschen Dichtung und Novellistik. Von Conrad Ferdinand Meyer und Paul Heyse an ein neuer fast unübersehbarer Reichtum. Um die Jahrhundertwende stehen Hugo von Hofmannsthals Tod des Tizian und vierzehn Jahre später die drei Akte der Fiorenza von Thomas Mann — aber wo sind heute diese südlichen Stoffe?

Was uns heute die italienische Kunst erneut geben kann? Als Ausgleich gegen die Härte und Kälte des Expressionismus, die noch von der letzten Etappe unseres eigenen Schaffens in uns steckt, das Fließende, die Weichheit, die Fülle, die Wärme — zur Ergänzung der heutigen biedereren und allzusehr an karge heimatliche Themen gebundenen Malerei das unendliche Reich des Phantastischen, die Weite des Sichverschwendenden, die schöne Sinnlichkeit, Pracht und Farbigkeit. Für das monumentale Schaffen bringt uns die italienische Kunst eine Art ewigen Maßstabes, vielleicht eines Maßstabes außer uns, aber etwas, das uns doch immer erneut zum nachdenklichen Vergleichen zwingt — nicht etwas Nachzuahmendes, keine formale Knechtschaft wie vor einem Jahrhundert bei den römischen Nazarenern, dafür ein Erkennen, Aufnehmen und Weiterbilden der inneren Gesetzlichkeit, wie dies Hans von Marées und Ludwig von Hofmann für die große Malerei getan, wie für die Plastik aus einer Synthese von allem Südlichen in Adolf Hildebrand das „Problem der Form in der bildenden Kunst“ gewachsen ist als eine Erziehung zum plastischen Bilden und plastischen Denken. Da wir Deutsche nun nach einem Irregehen von anderthalb Jahrhunderten endlich bei der vollen Erkenntnis der Tiefe, Echtheit und Kraft unserer eigenen alten Kunst angelangt sind, brauchen wir die romanische Kunst auch als einen Spiegel, in dem wir uns selbst nur um so klarer sehen. Für die Betrachtenden und Genießenden aber ist es das alte Gefühl einer tief innerlichen Beglückung, die wir der italienischen Kunst gegenüber empfinden. Es ist vielleicht doch mehr als nur das äußerliche, optisch und haptisch Wahrnehmbare, es ist, wie es Friedrich Theodor Vischer einst genannt, die Umbildung und Befruchtung der nördlichen subjektiven zu sehr nach innen lebenden Menschennatur durch die große freie, objektive Natur und Kunst des Südens. Und heute, da wir vom Ausland abgeschlossen leben, da uns Italien allein von Zeit zu Zeit in einem bescheidenen Maß geöffnet ist, empfinden wir in unserem Innern die Ganzheit des ungeteilten Italien-erlebnisses, wie diese Stefan George in „Goethes letzter Nacht in Italien“ als Seher geahnt hat:

Welch ein Schimmer traf mich vom südlichen Meer!

GEDANKEN ZUR DENKMALPFLEGE

DENKMALPFLEGE UND MODERNE KUNST

Unsere Denkmalpflege ist ein Kind der Romantik, und das gilt ganz besonders für Deutschland und für Frankreich. Solange unsere große Kunst — so will ich sie einmal nennen — sich auf dem romantischen und historischen Boden bewegte und aus ihm ihre Nahrung zog, ging die Kunst der Denkmalpflege, oder wollen wir nun einmal richtiger definieren: die Kunst, die an Denkmalbauten weiter arbeitet und sie ausschmückt — es ist nicht ausschließlich, aber doch fast überwiegend eine kirchliche Kunst — mit dieser großen Kunst Schulter an Schulter vor. Die Sache ist die, daß die große Kunst weitergeschritten, daß aber diese kirchliche Ausstattungskunst stehengeblieben, wenigstens im Programm stehengeblieben ist, und es will uns oft der Gedanke ankommen, ob wir bei der Arbeit in der Denkmalpflege wirklich Förderer der Kunst sind, ob wir den Wagen der großen Kunst vorwärts schieben, oder ob wir nicht dem vorwärts rollenden Wagen Knüppel in die Speichen der Räder schieben.

Die Entfernung und die Entfremdung von der großen Kunst ist ja in den einzelnen Provinzen nicht gleich, hier größer, hier weniger groß, weniger scharf, aber sie ist an einigen Stellen so verhängnisvoll geworden, daß die Künstler, die für die Ausstattung unserer gewöhnlichen Kirchen arbeiten, und die in der Öffentlichkeit führenden Künstler von heute zwei verschiedene Sprachen reden, und daß sie sich tatsächlich nicht mehr miteinander verständigen können.

Aber noch ein anderes, was hier viel schwerer mir noch ins Gewicht zu fallen scheint. Die wenigen großen Künstler auf dem Gebiet dieser stilistischen Architektur und Ausschmückungskunst, die wir noch haben, sehen sich immer mehr verdrängt und in den Hintergrund geschoben durch handwerksmäßiges Tun. Wem ist es nicht schon passiert in seiner Tätigkeit, daß, wo er einen Künstler nun mit einer großen Aufgabe betrauen wollte, er schon einen elenden Bauhandwerker, einen kleinen, hochmütigen Unternehmer hier auf dem Plan vorfand, der den Platz ergriffen hatte, daß ein elender Schreiner eine Innenausstattung durchführte, daß ein Pfuscher von Anstreichermeister sich anmaßte, einen großen kirchlichen Bau zu verschönern — und zu verunzieren. Im Westen Deutschlands, aus dem ich komme, ist die Sache wahrlich nicht besser als an irgendeiner anderen Stelle. Diese gewöhnliche Ausstattung ist so unerfreulich, so geistlos, so kunstart, daß sie uns nach 10 Jahren schon müde macht, und daß wir uns wahrscheinlich nach 30 Jahren gedrungen fühlen werden, sie ganz zu erneuern. Sie macht dann einer anderen Kunst Platz. Unsere Inventarisatoren werden es später in 50, in 100 Jahren recht bequem haben, wenn auch diese Kunst von heute historisch geworden ist und inventarisiert werden soll. Wenn diese schlechte Ausstattung dann nicht längst hinausgeworfen ist, wenn die Wandmalereien nicht, was sie ja glücklicherweise tun, von den Decken und Wänden wieder heruntergefallen sind, dann werden die Inventarisatoren sich damit begnügen können, in vielen, in sehr vielen Fällen einfach zu schreiben: Ausstattung in dem schlechten Geschmack vom Ende des 19. Jahrhunderts.

Wir reden von Fälschungen. Gewiß, Fälschungen sind immer etwas Unerfreuliches, Verächtliches fast. Wir ahnen gar nicht, wie sehr uns andere Nationen in der Schätzung, in der richtigen Einschätzung, der verächtlichen Einschätzung des Begriffs der Fälschung voran sind. Die Engländer eigentlich schon von Ruskins und Norris' Zeiten her, die Franzosen von dem Moment an, wo das vielleicht etwas übertriebene Kesseltreiben gegen die Kunstdiktatur Viollet-le-Ducs begonnen hat. Ich möchte da erinnern an die Äußerung vielleicht des feinsten Kopfes des heutigen Frankreichs, von Anatole France in seinem Pierre Nozière, wo er sich darüber ärgert, daß ein Kunstwerk des 19. Jahrhunderts sich spreize, eines des 12. Jahrhunderts sein zu wollen: „Cela s'appelle un faux. Tout faux est haïssable.“

Aber Fälschungen nehmen wir gar nicht an bei dieser Art von Ausstattungen, die ich hier im Auge habe. Sie sind nicht einmal gefälscht. Sie sind schlecht, einfach schlechthin nur schlecht.

Und nun möchte man fragen: Liegt nicht in dem Öffnen der Tore gegenüber allen neueren Kunstrichtungen, Kunstversuchen doch eine große Gefahr, liegt nicht vielleicht die Möglichkeit vor, daß wir hier einer babylonischen Sprachverwirrung schlimmster Art entgegengehen? Die Kirche — und um die Kirche handelt es sich ja hier in erster Linie — ist ihrem ganzen Charakter nach als Institution etwas auf Tradition Aufgebautes, und es ist begreiflich, daß die Kirche, zumal auch in der Kunst, die Tradition mehr pflegt, daß in der kirchlichen Kunst die Tradition einen ganzen Teil des Künstlerischen ausmacht, mehr als auf irgendeinem anderen Gebiete. Man könnte freilich einwenden, daß in den größten Zeiten der künstlerischen Umwälzung, in den letzten Jahrhunderten etwa bei der Aufnahme des Barock es gerade die kirchliche Kunst war, die am radikalsten und energischsten diesen neuen Formen Aufnahme gab — heute aber ist die Kirche vielleicht doch weniger zu solchem gewagten Vorgehen geneigt, und man kann nicht gerade von der Kirche verlangen, daß sie das corpus vile darstellte, an dem die ersten Experimente zu machen wären.

Wir reden davon, daß wir zuviel Kunstgeschichte haben, und die Vertreter der modernen Kunst werfen dies oft den Anhängern der älteren Anschauungen vor, daß sie die Kunstschulen und die jungen Kunstjünger mit Kunstgeschichte übersättigt hätten, daß sie eben allzuviel der Kunstgeschichte in sich aufgenommen hätten und daran krankten, deshalb impotent wären. Mit Verlaub: ich möchte sagen, nicht zuviel Kunstgeschichte, sondern noch nicht genug Kunstgeschichte. Nicht Kunstgeschichte in dem Sinne: sich über der Kunst erhaben fühlen, daß man dann zuletzt sich sonnt in dem Gefühl, wie herrlich weit wir es gebracht haben, sondern in dem Sinne, daß es das A und das O der ganzen kunstwissenschaftlichen Weisheit, der künstlerisch-historischen Erkenntnis ist, daß niemals, zu keiner Zeit, es möglich gewesen ist, eine alte Kunst vollständig zu reproduzieren, und daß überall da, wo das eingetreten ist, es in aller Kunst, von Hadrian an bis auf heute, nur eine archaistische Kunst gegeben hat, eine archaistische Kunst, die eben nichts als eine Kunst aus zweiter Hand ist. Und unsere letzte kirchliche Kunst ist, meine ich, in diesem Sinne eine archaistische Kunst gewesen, weil ihr die Schöpferkraft fehlte, sich angesichts der alten Kunst nun zu eigenem originellem Schaffen zu erheben.

Aber das ist es doch gar nicht, was wir eigentlich lernen wollen und lernen sollen von den alten Kunstwerken: nicht das fälschende Nachahmen und nicht das einfache Kopieren und geistlose Zusammenstellen von Kopien, sondern die Erkenntnis der Gesetze des monumentalen Schaffens in dieser Kunst und den Anschluß an diese, die Erfahrungen in Flächenbehandlung, Raumfüllung, Farbenverteilung wollen wir von den Alten lernen, nicht, was sie geschaffen haben, übernehmen, sondern wie sie geschaffen haben. Ich weiß nicht, ob wir hier wirklich von den alten Kunstwerken schon genug gelernt haben.

Nicht als Fesselung soll die alte Kunst für die moderne Kunst in den Denkmälern und an den Denkmälern uns entgegentreten, aber als ein gesundes, als ein notwendiges Korrektiv, auf das wir immer blicken können und immer gern blicken sollen. Es handelt sich gar nicht um die Frage: moderne Kunst in den Denkmälern, sondern es handelt sich eigentlich um die Frage: Kunst überhaupt in den Denkmälern und an den Denkmälern. Es gibt in diesem Sinne eben keine alte Kunst und keine neue Kunst, es gibt nur gute Kunst und schlechte Kunst. Die letzte freilich immer in der Mehrzahl.

Ich meine, in allen großen Baudenkmalern der Vergangenheit vertragen sich Kunstwerke ersten Ranges, welchem Stil, welcher Kunstauffassung sie auch immer angehören, nebeneinander auf das beste. Aber es ist eine Entwürdigung für ein großes Kunstwerk, ihm zumuten zu wollen, in der Kompanie von kleinen minderwertigen Fälschungen und jämmerlichen Versuchen sich aufhalten zu sollen. In einer Kirche meiner Heimat, die ich immer vor Augen habe, der Doppelkirche zu Schwarzhemdorf, Bonn gegenüber, ist über dem alten Haupteingang ein Bild angebracht: Christus, wie er die Wechsler und Händler aus dem Tempel her austreibt. Ich möchte über die Türen unserer Kirchen ein ähnliches Bild setzen: Christus, wie er die Handwerker, die Pfuscher und die Schuster aus der Kirche hinaustreibt. Nicht moderne Kunst in die Kirchen hinein, sondern echte Kunst, echte Kunst aller Art; dann wird sich schon zeigen, welche die lebenskräftigste ist und welche den längsten Atem hat. Fenster auf für die echte und große Kunst in unseren Kirchen!

Ein jeder Sammler, der in seiner Kollektion gute alte Originale hat, wird niemals neben diese Originale Kopien, Nachahmungen oder nun gar Fälschungen setzen; er weiß, daß er die Originale in ihrem Wert damit mattsetzt, sie in ihrer Wirkung tötet, und er hat zuviel Respekt und zuviel Ehrfurcht vor den alten Stücken, als daß er geschlechte, neuere Nachahmungen ihnen an die Seite setzt. Kein Mensch von Geschmack und von wirklich künstlerischer Kultur schafft sich heute noch eine Zimmereinrichtung an, das, was man antike Möbel nennt, in nachgeahmten, in wirklich den alten Formen nachgebildeten gotischen oder Renaissanceformen. Wir wählen, wenn wir wirklich soviel historisches Verständnis und die Neigung dazu haben, dann alte Originale, wenn wir sie haben können, oder eben gute neuzeitliche Möbel. Warum wollen wir diesen, uns heute so selbstverständlichen Grundsatz künstlerischer Kultur nicht auch übertragen auf unsere Kirchen, warum wollen wir diesen Gesichtspunkt dort ausschalten und uns dort gewissermaßen anderen, in unserem gesamten übrigen Kunstleben überwundenen künstlerischen Grundsätzen unterordnen?

Wir wollen doch wahrlich nicht am Tage für Denkmalpflege dem vorwärtsrollenden Wagen der Zeit in die Speichen fallen und ihm Knüppel zwischen die Räder schieben. Wir wollen selbst helfen, den Wagen der Kunst den steilen, ach so steilen Berg hinaufzuschieben. Wenn wir das nicht tun, dann werden wir in fünf, in zehn Jahren wenn es soweit kommt, und wenn wir dann nicht über Bord geworfen sind, vollständig die Fühlung mit dem lebendigen Kunstempfinden verloren haben. Vielleicht war die Denkmalpflege vor zehn Jahren in Gefahr, diese Fühlung zu verlieren. Es ist gerade durch das Eintreten der lebendigen Künstler unserer Zeit möglich gewesen, daß diese Verbindung wieder geschaffen worden ist. Haben wir doch das Vertrauen zu dem künstlerischen Können unserer Zeit zu all den frischen Kräften, die in uns lebendig sind. Welch schmähhliches Zeugnis von Verzicht ist es, wenn wir heute bekennen wollen, wir können es nicht, wir wollen nicht einmal etwas wagen. Ich möchte schließen mit einem Worte Gottfried Sempers, das aus jenem bekannten ersten klassischen Kirchenstreit von Hamburg stammt, der im Jahre 1842 sich abspielte bei der Frage der Wiederaufbauung der Nikolaikirche. Gottfried Semper hat damals 1842, ehe jene verhängnisvolle historische Aberration einsetzte, von der wir jetzt wieder auf den gesunden und geraden Weg zurückgekehrt sind, das Wort ausgesprochen: „Unsere Kirchen sollen Bauwerke und Schöpfungen des 19. Jahrhunderts sein, man soll sie hinfürdero nicht halten für Schöpfungen des 13. und des 15. Jahrhunderts oder irgendeiner anderen Zeit. Man begeht sonst ein Plagiat an der Vergangenheit und man belügt die Zukunft. Am schmähhlichsten aber behandelt man die Neuzeit, denn man spricht ihr die selbständige Schaffenskraft ab und beraubt sie der künstlerischen Urkunden.“

FRANKREICHS FÜHRERSTELLUNG IN DER DENKMALPFLEGE

Die Bestrebungen der europäischen Staaten zur Sicherung der Kunstdenkmäler

Wenn heute in den Kulturstaaten der Gegenwart die Einrichtungen und Bestimmungen für den Schutz und die Erhaltung der historischen Denkmäler auf ihre Brauchbarkeit und ihre Erfolge hin geprüft werden, so muß Frankreich wohl an erster Stelle genannt werden. Italien darf als ersten von Staats wegen bestellten Hüter der Kunstschatze Roms keinen Geringeren als Raffael aufführen, und Schweden darf die Geschichte der staatlichen Bestrebungen auf diesem Gebiete mit den Verfügungen Gustav Adolfs beginnen, aber die Fürsorge des Staates beschränkte sich in den skandinavischen Ländern bis weit in unser Jahrhundert hinein ganz auf die frühgeschichtlichen Denkmäler und in Italien auf die römischen Monumente und seit der denkwürdigen lex Pacca etwa noch auf die großen Sammlungen.

Griechenland hat das erste moderne Denkmälerschutzgesetz aufzuweisen, aber es kennt nur die monumentale Hinterlassenschaft der Hellenen und läßt alle späteren Denkmäler unbeachtet. In Frankreich dagegen ist von Anfang an allen Denkmälern die gleiche Fürsorge zuteil geworden; hier ist auch am frühesten, ein Geschenk noch der Julirevolution, eine eigene Behörde eingesetzt worden, in deren Hände diese Fürsorge gelegt wurde. Frankreich hat sich auch zuerst von allen europäischen Staaten auf die Ehrenpflicht besonnen, staatliche Mittel für die Erhaltung und die Wiederherstellung der wichtigsten Baudenkmäler bereitzustellen. Der ausführliche Gesetzentwurf für die Denkmäler des geeinigten Italiens vom Jahre 1872 ist leider Entwurf geblieben: Frankreich dagegen hat mit Benutzung dieses Entwurfes sich ein Schutzgesetz geschaffen, das allen Anforderungen, die die praktische Denkmalpflege und die Kunstwissenschaft stellen müssen, entspricht.

Die Entwicklung der französischen Denkmalpflege bis zum Erlaß des Gesetzes vom 30. März 1887

Die ersten Anfänge der Bewegung, die für die nationalen Denkmäler den Schutz des Staates forderte, zeigen sich in den ersten Jahren der großen französischen Revolution. Unmittelbar nach den ersten radikalen Verwüstungen in den Départements erschienen die Dekrete vom 15. November 1790, vom 16. September und 15. November 1792, die zunächst die beweglichen Kunstwerke zu schützen und für die neu zu begründenden öffentlichen Sammlungen zu sichern suchten. Aber diese Verfügungen hätten wenig Wert gehabt ohne den unermüdlichen Eifer und das glänzende

Sammlergenie eines Privatmannes, des Malers Alexandre Lenoir, der in dem Convent des Petits-Augustins das Musée des monuments français zusammenstellte und hier mehr als 500 Statuen, Sarkophage, Gruppen neben einer Fülle kleinerer plastischer Werke vereinigte. Childe Harolds Fluch hätte er so gut verdient für die Entfernung der Skulpturenschätze von ihren alten Stellen wie Lord Elgin für die Beraubung des Parthenons; aber die Nachwelt ist ihm wie seinem schottischen Vetter gerecht geworden. Es war das erste Nationalmuseum, das die moderne Geschichte kennt, reicher an nationalen Denkmälern des Mittelalters und der Renaissance als heute irgendeine Sammlung in Europa. Wenn auch die Restauration dieses unvergleichliche Museum wieder auflöste, der Gedanke der Nationalmuseen war doch einmal gegeben und lebte weiter fort, um mit der Gründung des Clunymuseums in bescheidenen Formen wieder aufzuwachen. Für die unbeweglichen Denkmäler, die Bauwerke, regte sich das Interesse erst sehr viel später. Wie in Deutschland, sind in Frankreich das 2. und 3. Jahrzehnt unseres Jahrhunderts am meisten befleckt durch die Erinnerung an gewaltsame Zerstörungen, gedankenlose Vernachlässigungen und plumpe Verunstaltungen der wichtigsten Kunstdenkmäler, und de Montalembert konnte nach der Julirevolution die beschämende und niederschmetternde Rechnung aufstellen, daß in den 15 Jahren des Königtums, während der trostlosen Zeit der Restauration, mehr Kunstschatze und Denkmäler zerstört und zugrunde gegangen seien, als während der ganzen Dauer der ersten Republik und des Kaiserreichs.

In dem zweiten Jahrzehnt begannen langsam die französischen Kunstgelehrten sich der Untersuchung der Denkmäler des eigenen Landes zuzuwenden. Seroux d'Agincourt, der, noch ein Schüler des Grafen de Caylus, die Verbindung mit dem älteren Geschlecht der Montfaucon und Le Boeuf darstellt, vollendete seine pragmatische Kunstgeschichte, die erst 1826 veröffentlicht ward. Unterdessen hatten schon Langlois und Le Prévost, zuerst angeregt durch Lenoirs Schöpfung, die hier in die Ferne wirkte, die normannischen Kirchen untersucht, und aus der Normandie kam in den zwanziger Jahren die erste starke und zündende Anregung zum Studium der heimischen Denkmäler — und diese Aufrufe mußten sofort eine ganze lange Reihe von Klagen über Verwüstung und Vernachlässigung enthalten. Die Normandie sah auch das erste Auftreten de Caumonts, der wie kein anderer der staatlichen Organisation und den staatlichen Einrichtungen vorgearbeitet hat. Diese Bestrebungen treten erst nach der Julirevolution hervor, an ihrer Wiege stehen der Führer der französischen Romantik und einer der Führer zur Neubelebung des Katholizismus in Frankreich, Victor Hugo und Charles de Montalembert; und der eigentliche Schöpfer der gesamten staatlichen Einrichtungen für die Denkmalpflege ist der erste Historiker seiner Zeit, Guizot.

In demselben Jahre, in dem bei der Krönungszeremonie Karls X. in Reims die geheiligte Tradition des königlichen Frankreichs der vergangenen Jahrhunderte wieder aufzuleben schien, im Jahre 1825, suchte Victor Hugo, der damals eben den kühnen Sprung in das Land der Romantik gewagt hatte, die monumentale Herrlichkeit des künstlerischen Frankreichs heraufzubeschwören und warf den Zerstörern der alten Denkmäler den Handschuh hin in seiner zornsprühenden, von prachtvoller Pathos

erfüllten „Guerre aux démolisseurs“. Ein Aufruf und ein erster Sammlungsruf, mit leidenschaftlicher Beredsamkeit vorgetragen — der Beginn der literarischen Propaganda.

Ein Jahr nach der Julirevolution folgte „Notre Dame de Paris“, in dem der Dichter das alte Paris wieder hervorzauberte — nichts hat der Wiederherstellung der Kathedrale so gut vorgearbeitet wie dieser Roman, und der arme Glöckner Quasimodo ist der beste Fürsprecher seiner Kirche geworden. Im nächsten Jahr, 1832, erschien in der Revue des deux mondes ein zweiter Sammlungsruf mit dem schon erprobten Feldgeschrei: Guerre aux démolisseurs. Der Ruf brachte einen neuen Kämpfen auf den Plan: Charles de Montalembert, der mit einer großen Anklageschrift gegen die Zerstörer „Du Vandalisme en France“ antwortete. Er bezeichnet die beiden Feinde, gegen die anzukämpfen sei, den vandalisme destructeur und den vandalisme restaurateur und stellt ein langes Sündenregister der Verwaltung auf, signalisiert alle Vernachlässigungen, zeichnet das ganze Arbeitsprogramm für die folgenden Jahre; hier zuerst findet sich das Wort, daß das nationale Ziel der Bewegung bezeichnet, das den Kämpfern der dreißiger Jahre als Leitspruch diente, das noch Pariset und Loersch als Motto über ihre Arbeiten gesetzt haben: Les longs souvenirs font les grands peuples.

Die Regierung konnte nicht länger zurückbleiben. Wachgerufen durch die lauten Mahnungen, getragen und unterstützt von jener literarischen Bewegung, von der jungen Romantik, der neuerwachten Kunstwissenschaft und der neuen historischen Schule, entschloß sie sich, selbst die Führung zu übernehmen. Ein günstiges Geschick hatte nach der Julirevolution einen der ersten Geister Frankreichs zum Unterrichtsminister gemacht, Guizot, den gefeiertsten Lehrer der Sorbonne, dessen Ruhm als Historiker eben auf der Höhe angelangt zu sein schien, der eben sein volkstümlichstes Werk, den Cours d'histoire moderne veröffentlicht hatte, dazu einen wissenschaftlichen Organisator ersten Ranges. Eine seiner ersten Schöpfungen war die Einrichtung einer Generalinspektion der geschichtlichen Denkmäler am 23. Oktober 1830, die dem Ministerium der öffentlichen Arbeiten unterstellt wurde. Er fand auch sofort den rechten Mann für diesen Platz: Ludovic Vitet. Bisher nur als Mitarbeiter am Globe hervorgetreten, als Politiker Schüler Jouffroys, als Historiker Schüler Guizots, als Kunstkritiker ganz selbständig, einer der ersten, der in der Geschichte der Architektur klar die organische Entwicklung der einzelnen Epochen vor sich sah, als Künstlerbiograph ein feinsinniger Psycholog, dazu ein Vielwiser und Vielschreiber, hat er in unermüdlicher Arbeit in wenigen Jahren die Grundlage zu der ganzen weiteren Ausbildung der Denkmalpflege in Frankreich gelegt.

Als nach drei Jahren Vitet in eine andere Staatsstellung berufen wurde, trat Prosper Mérimée an seinen Platz, der Romanancier und Historiker, der durch drei Jahrzehnte hindurch selbst der eigentliche Träger der Bewegung und als einziger Generalinspektor der Hauptleiter aller Arbeiten war. Unermüdlich und genial nach Buffons Definition vom Genie als grande aptitude à la patience, warf er sich mit dem Feuereifer der Jugend — er zählte eben erst 30 Jahre wie Vitet und Hugo — auf die neue Tätigkeit: er hat ebensoviel gewirkt durch seine stille organisatorische und leitende

Tätigkeit wie durch seine öffentlichen Berichte und durch seine köstlichen Reisebriefe, die schönsten, liebenswürdigsten und persönlichsten, die die französische Literatur seit den Tagen der Frau von Staël und der Gräfin de Rémusat kennt.

Die ganze Arbeit konnte aber erst eine fruchtbringende sein, seit unter dem 29. September 1837 die *commission des monuments historiques* ins Leben getreten war, die von nun an alle Bestrebungen auf dem Gebiete der Denkmalpflege vereinigt und gewissermaßen verkörpert; mit vollem Recht ist sie daher, auch nachdem das Gesetz vom Jahre 1887 eine ganz neue Basis für die staatliche Tätigkeit geschaffen hatte, beibehalten worden. Die Strömung der dreißiger Jahre brachte es mit sich, daß alle glänzenden Namen auf dem Gebiete der Archäologie und der Kunstwissenschaft und die besten aus dem Lager der Historiker und der Literaten ihr gewonnen wurden, und die Kommission ist dieser Überlieferung treu geblieben, als eine kleine Sonderakademie der nationalen Kunstwissenschaft. Vitet, Vatout, de Montesquiou, Duban, de Lamartine, de Montalembert, Lenormant, Questel, Victor Hugo, de Longpérier, du Sommerard, Viollet-le-Duc, Boeswillwald, Beulé, de Nieuwekerke, Quicherat, Abadie, Blanc haben in ihr gesessen, und heute zählt sie außer den Generalinspektoren Männer wie Antonin Proust, Saglio, Dreyfus, Gonse, de Lasteyrie, Michel, Molinier. Dann hatte die Kommission das Glück, sofort auch eine Reihe ausgezeichnete Architekten zu finden, alle ohne Ausnahme auch als Kunstgelehrte tätig und schöpferisch, die eine geschlossene Schule bildeten. Schon 1835 stellte Lassus seinen Entwurf für die Sainte-Chapelle im Justizpalast zu Paris auf; er trat Duban bei der Wiederherstellung des Bauwerkes zur Seite und ersetzte ihn ganz, als dieser sich den Arbeiten am Louvre und am Schloß zu Blois zuwandte.

Fünf Jahre später setzte die umfassende Tätigkeit des genialen Architekten und Lehrers ein, der sich bald zum Haupt der ganzen Schule auswachsen sollte: Viollet-le-Duc. Im Jahre 1840 war er gleichfalls an der Sainte-Chapelle beschäftigt und begann gleichzeitig die Arbeiten an der Kirche in Vézelay, fünf Jahre später wurde er mit der Wiederherstellung von Notre-Dame de Paris, im folgenden Jahre mit der der Abteikirche von St. Denis betraut. Viollet-le-Ducs Einfluß war seit dem Beginn seines Dictionnaire im Jahre 1854 unermesslich. Er ward wie Sir Gilbert Scott in England der erste Restaurator und eine unbedingte Autorität in stilistischen Wiederherstellungsfragen. Paris, St. Denis, Reims, Amiens, Vézelay, Carcassonne, Pierrefonds sind Denkmäler seiner Tätigkeit geworden. Und wenn auch heute unser kritischer Standpunkt gerade diesen Arbeiten gegenüber ein anderer geworden ist, zwei persönliche Werke sind noch heute lebendig in Frankreich: die Neuschöpfung des mittelalterlichen Baubetriebes, die Ausbildung einer Reihe von Bauhütten, die er mit seinem Geiste erfüllte, und die höchste Ausbildung der Zeichenkunst. In beiden ist er der Lehrmeister für ganz Frankreich geworden. Die Holzschnitte in den beiden Dictionnaires haben die Feinheit seiner Zeichnungen nur halb wiedergeben können: man muß die Originale selbst sehen, um das ungeheure Können und dabei die erstaunliche Sicherheit der Hand und den ganzen Charme der Auffassung zu begreifen. Und welchen Vorteil ein solcher Stab zuverlässiger Arbeiter, wie ihn Viollet-le-Duc schuf, für die Denkmalpflege darstellte, kann man am besten ermessen, wenn man

liest, wie noch 1840 Mérimée für die Wiederherstellung der Kirche von Saint Savin nicht eine einzige passende Kraft gewinnen konnte. Wenn nach Viollet-le-Duc's Tode sein archäologisches System bekämpft wurde, so war das ein natürlicher Rückschlag wider das allzulang währende blinde Schwören auf die Worte des Meisters. Aber es gilt hier von ihm, was Justi einmal im Winckelmann sagt: daß der höchste Wert eines Schriftstellers weit weniger in der Richtigkeit und Nützlichkeit der von ihm mitgeteilten Sachen liegt als darin, daß eine lebendige, erheiternde und erhebende Kraft von ihm ausgeht.

Keiner der großen Restauratoren seiner Zeit, weder Durand, der Wiederhersteller von St. Remi in Reims, noch Ramée und Boeswillwald, oder die jüngeren Ruprich Robert, de Baudot, Corroyer haben sich seinem Einflusse entziehen können.

Es war ein besonders günstiger Umstand, daß die ganze Organisation der Denkmalpflege geschaffen wurde von einem Manne, der als Aufgabe und Ziel nicht nur die Sicherung und Wiederherstellung der Baudenkmäler hinstellte, sondern mit weitem Blick die ganze lebhaft propagandistische Bewegung für die Denkmäler der Vorzeit als den Teil einer großen allgemeinen Bewegung erfaßte und jene gesicherten und wiederhergestellten nationalen Urkunden und Lehrmittel nun auch zur vollen Geltung und Wirkung gebracht wissen wollte. Für die Veröffentlichung und Sammlung aller der unbekannt und zerstreuten Urkunden zur Geschichte Frankreichs rief er im Jahre 1834 (Dekret vom 18. Juni) das Comité pour la publication de documents inédits concernant l'histoire de France ins Leben, dem er 1835 (Dekret vom 10. Januar) ein zweites Comité an die Seite stellte, das die Urkunden der Literatur, der Philosophie und der schönen Künste sammeln sollte. Und schon am 15. Mai stellte er für die in ganz Frankreich neu erworbenen Korrespondenten des Unterrichtsministeriums das Programm auf, ein allgemeines Inventar aller Denkmäler der Kunst und der Architektur zu schaffen. Im Jahre 1837 (Dekret vom 18. Dezember) wurde ein einziges Comité des travaux historiques eingerichtet mit fünf Sektionen, die erste bildete das Comité historique des arts et monuments, das mit der Akademie der schönen Künste verbunden ward und die weitgehendsten Instruktionen und Rechte erhielt. Es sollte mit der Commission des monuments historiques zusammenarbeiten, ihr die wissenschaftlichen Handhaben liefern, auch Gesichtspunkte für die Erhaltung der Denkmäler selbst aufstellen. Ihm wurde vor allem auch die Veröffentlichung der Denkmäler als Ziel überwiesen, eine Aufgabe, die später die Commission für sich wieder in Anspruch nahm.

Aber auch diese Kommission, so groß ihre Macht war, so reiche Fonds ihr zur Verfügung standen, so weit ihr idealer Einfluß reichte, an gesetzlichen Handhaben fehlte es ihr doch durchaus, und erst in der letzten Republik ist dann nach langen, über zehn Jahre sich hinziehenden Vorberatungen im Jahre 1878 der erste Gesetzentwurf durch Bardoux der französischen Kammer vorgelegt worden. Er wurde im Senat und in der Kammer durchberaten, aber zurückgeschoben, wurde dann 1886 im Senat wieder eingebracht, um endlich am 30. März 1887 von der Kammer genehmigt zu werden. Es ist dies französische Denkmalschutzgesetz das klassische Gesetz der Denkmalpflege, das vor allem in dem logischen Aufbau seinesgleichen sucht, und an

dem die ersten und besten der französischen Juristen sich die Zähne ausgebissen haben. Es entspricht auch heute, den französischen Verhältnissen angemessen, allen Anforderungen, die hier gestellt werden können. Seine Grund- und Leitsätze lassen sich zusammenfassen in vier Hauptpunkte: 1. Ein klassiertes unbewegliches Denkmal darf ohne Genehmigung des Unterrichtsministers nicht abgebrochen, nicht hergestellt, nicht wesentlich repariert oder verändert werden. 2. Ein klassiertes bewegliches Denkmal darf ohne Genehmigung des Unterrichtsministers nicht veräußert oder zerstört, nicht wieder hergestellt, nicht wesentlich repariert oder verändert werden. 3. Ausgrabungen dürfen auf dem Gebiete des Staates oder der städtischen und Landgemeinden ohne Genehmigung des Unterrichtsministers nicht vorgenommen werden; und endlich 4. — die wichtigste Bestimmung — im Eigentum von Privaten befindliche, wichtige, klassierte unbewegliche Denkmäler können enteignet werden, ebenso der im Eigentum von Privaten befindliche Grund und Boden, der wichtige bewegliche oder unbewegliche Denkmäler enthält, und damit in Verbindung stehend der Passus, daß bewegliche Denkmäler, die unrechtmäßig veräußert sind, binnen dreier Jahre zurückgefordert werden können. Soweit sie dem Staate gehören, sind sie überhaupt unveräußerbar und unersitzbar.

Mit diesem Gesetz hat Frankreich nach zwei Seiten hin vor allem eine vorbildliche Stellung angenommen. Frankreich ist dasjenige Land einmal, das das Klassement am konsequentesten ausgebildet hat, und auf der anderen Seite das Land, das die Zentralisation am weitesten durchgeführt hat. Was heißt Klassement? Wir haben das französische Wort akzeptiert, weil wir kein besseres und allgemein verständliches Wort finden können. Es wird eine Liste von Denkmälern aufgestellt, die in erster Linie und vorzugsweise die Unterhaltung und den Schutz des Staates verdienen, und auf diese so klassierten, in eine Liste eingetragenen Denkmäler wird der Schutz des Staates allein beschränkt. Es sind vom Jahre 1837 bis heute durch die „Commission des monuments historiques“ über 2000 Baudenkmäler auf diese Weise klassiert worden aus mehr als 80 Départements. Mit diesem Klassement hat sich Frankreich auf den Boden gestellt, den von den modernen Staaten auf dem Gebiete der Denkmalpflege-Gesetzgebung noch einnehmen Dänemark, Portugal, England und Rumänien und von unseren außereuropäischen Staaten Ägypten und Indien.

Freie Vereinstätigkeit im Dienste der Denkmalpflege

Der Geburtsort der modernen wissenschaftlichen Einzeluntersuchungen mittelalterlicher Denkmäler auf französischem Boden ist die Normandie. Hier hatte schon im Jahre 1814 Auguste Le Prévost die älteren kirchlichen Gebäude der Haute Normandie untersucht, später unterstützt von Hyacinthe Langlois; und M. de Gerville sammelte gleichzeitig die Materialien zu der ersten Denkmälerstatistik, einer Statistik des Département de la Manche, die er im Jahre 1819 abschloß.

In denselben Jahren begann aber schon der frühreife jugendliche Gelehrte seine Studien, der „in dem Alter, wo man noch zu lernen hat, schon den Meister anzeigte“, nach dem Worte des Grafen de Mellet, Arcisse de Caumont, dessen Namen hier noch

einmal genannt werden muß, de Caumont, dessen unermüdlichem Eifer, dessen eisernem Willen und dessen hingebender Beredsamkeit die früheste und kräftigste private Organisation zum Schutze, zur Pflege, zur Erforschung der französischen Denkmäler zu danken ist. Er war der geborene Organisator, unerschöpflich an neuen fruchtbaren Gedanken, unermüdlich in immer weiterem Ausgestalten des Geschaffenen. Schon mit 21 Jahren gründete er mit einigen Freunden die société des antiquaires de Normandie. Aber die archäologische Propaganda allein genügte ihm gar nicht. Wie er neben seinen kunsthistorischen Arbeiten, die er in rascher Folge veröffentlichte — dem Essai sur l'architecture religieuse du moyen âge, dem Cours d'antiquités monumentales, der Statistique monumentale du Calvados — geologische und botanische Studien trieb, so rief er hintereinander 1832 die association Normande, die erste große landwirtschaftliche Vereinigung ins Leben, im Anschluß daran die congrès régionaux d'agriculture, im Jahre 1833 die congrès scientifiques de France, im Jahre 1834 die société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques, und im Jahre 1839 endlich das institut des provinces.

Die société française pour la conservation et description des monuments historiques und ihr Organ, das im selben Jahr gegründete Bulletin monumental sind es, die seine Lieblingskinder wurden. Das Ziel der großen Gesellschaft war, neben den zur gleichen Zeit einsetzenden Bemühungen des Staates unter Guizot eine freie Vereinigung zu schaffen, in der sich alle Freunde der heimischen Denkmäler zusammenfinden konnten, auf die Erforschung und Veröffentlichung der Denkmäler hinzuwirken, aber alles um des einen Zieles willen: der Zerstörung entgegenzuarbeiten, gegen falsche Restaurationen die Stimme zu erheben, auf die Erhaltung der Denkmäler einzuwirken. Das Bulletin monumental wurde der Träger aller dieser Bemühungen: es ward zugleich die älteste ganz Frankreich ins Auge fassende archäologische Zeitschrift dieser Art. Didrons Annales archéologiques setzen erst nach zehn Jahren ein, die Revue de l'art chrétien und die Revue archéologique noch später. Mit der ihm eigenen organisatorischen Sicherheit schuf de Caumont ein über ganz Frankreich ausgespanntes Netz von Korrespondenten; das ganze Land wurde in Divisionen zerlegt, in denen inspecteurs divisionnaires ernannt wurden, die alljährlich über den Zustand der Denkmäler berichten und gleichzeitig jede drohende Gefahr, jede falsche Restauration sofort melden sollten.

Die société hat in dem ersten halben Jahrhundert ihres Bestehens Ausgezeichnetes gewirkt, sie hat vor allem auf die Entstehung von archäologischen und historischen Vereinen, auf die Gründung von Sammlungen und kleineren Museen hingearbeitet, und für die Ausdehnung und Vertiefung des Studiums der französischen Kunstgeschichte Großes, aber ebensoviel für die Erhaltung wichtiger Monumente und für die Verbreitung der Grundsätze der Denkmalpflege getan.

Was durch die société geschehen ist, war in erster Linie das Verdienst de Caumonts selbst. Es ist für uns nicht ohne Interesse zu erfahren, woher er die Anregungen für seine Organisation nahm: das Vorbild für die société gab ihm ein für die Erhaltung des bischöflichen Palastes in Bamberg gegründeter Verein, für die wissenschaftlichen Kongresse die von Wilhelm von Humboldt in Preußen geschaffenen Einrichtungen.

Aber de Caumont wußte dieses fremde Kleid seinen Institutionen richtig anzupassen und, solange er selbst lebte, mit sprühendem Leben zu erfüllen. Charles de Montalembert hat in der Lobrede, die er ihm gehalten, die Inschrift auf ihn angewandt, von der Madame de Staël in den *Dix années d'exil* erzählt: die Inschrift, die in der Nähe von Salzburg an eine von einem der Erzbischöfe erbauten Felsenstraße erinnert: *Te saxa loquuntur* — die Steine der durch seinen Eifer geretteten Denkmäler werden seinen Ruhm verkünden.

Man sollte meinen, der Staat, die Commission des monuments historiques hätte solche Mitarbeiterschaft bereitwilligst und dankbar annehmen müssen, zumal wo soviel Begeisterung, soviel Elan und soviel zähe Tatkraft sich in den Dienst der von ihm selbst ausgegebenen Losung stellte. Nichts von alledem. Die private Initiative wurde mit Mißtrauen angesehen, man war fast ärgerlich über die Konkurrenz, zeitweilig wurden der Gesellschaft sogar Schwierigkeiten gemacht. Es muß zugegeben werden, daß an diesem Gegensatze de Caumont selbst nicht unschuldig war, zumal durch die Gründung des institut des provinces im Jahre 1839, das gegenüber den großen wissenschaftlichen Einrichtungen von Paris die Bestrebungen der gelehrten Gesellschaften und Vereine in den Provinzen zusammenfassen sollte. Schon der Name mit dem nicht ganz gerechtfertigten Gegensatz zu dem Institut de France, das nun einmal die ehrwürdigste wissenschaftliche Dekoration der Hauptstadt ist, war herausfordernd. Es war nur ein Ausdruck des ewigen Kampfes zwischen den sich ihrer Sonderart und ihrer eigenen Bedeutung bewußten Provinzen und dem großen Polypen Paris, der die besten geistigen Kräfte aufzog und an sich riß. In diesem Kampfe hat Paris endlich gesiegt, aber kaum zum Vorteil des geistigen Lebens in Frankreich. Und wenn für irgendeinen Zweig der wissenschaftlichen Betätigung eine starke selbstbewußte Selbständigkeit der Provinzen geradezu Lebensbedingung war, so sicher für die lokale Geschichts- und Altertumsforschung und für die Denkmalpflege.

Man darf nicht vergessen, daß an der großen Bewegung, die um 1830 zu den ersten staatlichen Maßnahmen zum Schutze der Denkmäler führte, die ersten und vornehmsten Geister Frankreichs Anteil hatten, und daß es ein historisches Unrecht wäre, dies und das erfolgreiche Eintreten der ersten Historiker und Archäologen für die Sache der Erhaltung der Denkmäler zu verkennen. Die Denkmalpflege braucht die dauernde Unterstützung und den dauernden Rückhalt, den das Interesse und das Vertrauen aller historisch denkenden Köpfe geben.

Es ist vielleicht zu beklagen, daß von den Vätern der deutschen Geschichtsschreibung in unserem Jahrhundert keiner ein ausgesprochenes künstlerisches Interesse hatte, und daß die bescheidene Bewegung zum Schutze der nationalen Denkmäler hier selbst bei denen, die wie Giesebrecht doch ganz ausgesprochen die Pracht vergangener Kaiserzeiten heraufbeschwören wollten, kein Echo fand. Wie ganz anders in Frankreich: man denke nur an Thierry, Guizot, Thiers. Nur jene Richtung, die, von der Neubelebung des Katholizismus ausgegangen, eine Wiedererneuerung der christlichen Kunst und damit eine Erhaltung der kirchlichen Denkmäler suchte, deren Hauptwortführer in Frankreich Charles de Montalembert war, hat in Deutschland

ihre Parallele gefunden: aber ihr einziger Vertreter unter den gelehrten Historikern ist Boehmer — dafür hat sie freilich hintereinander zwei Herolde gefunden, die an Beredsamkeit auch mit Montalembert und Hugo wetteifern konnten: Josef von Goerres und August Reichensperger.

Nicht nur die gelehrte Welt, auch die große Masse der Gebildeten, das Publikum der großen Revuen hatte an dieser Bewegung in Frankreich Anteil. Die größeren Wiederherstellungsarbeiten nicht allein, auch die Fragen der Organisation, das ganze Programm wurden öffentlich diskutiert. Der Sprechsaal für die erste Auseinandersetzung über die grundlegenden Fragen der Denkmalpflege war die Revue des deux mondes, das vornehmste Organ Frankreichs, und überall, wo es sich um ein gefährdetes Denkmal von allgemeinerem Interesse handelt, betrachten es die größeren Tageszeitungen als eine Ehrensache, hier die idealen Gesichtspunkte geltend zu machen und das öffentliche Gewissen wachzurufen.

Ich wüßte aus den großen deutschen Monats- und Wochenschriften keinen einzigen Aufsatz zu nennen, der sich überhaupt mit dieser Frage für Deutschland beschäftigt hätte, und wo sind in Deutschland die großen Blätter, die ernsthaft und mit Nachdruck für die Denkmäler Partei ergreifen?

Seit den Tagen des Grafen de Caylus hat der französische Adel sich mit Vorliebe archäologischen Studien gewidmet und in unserem Jahrhundert sich gern der älteren französischen Denkmalkunde zugewandt; vielleicht war es eine Art Instinkt der Selbsterhaltung, der ihn diese sichtbaren Zeugen einer großen Vergangenheit pflegen ließ, unähnlich seinen deutschen Vettern, die, wenn sie überhaupt historische Spaziergänge unternehmen, in den meisten Fällen nur zu trockenen genealogischen Tabellen Neigung zeigen. In der Reihe der verdienten Forscher auf dem Gebiete der französischen mittelalterlichen Archäologie erscheinen soviel alte Namen wie in keiner anderen Disziplin, und auf jedem Congrès archéologique de France finden sich als habitués eine ganze Zahl von Mitgliedern der ältesten Geschlechter ein.

Die Zahl der der Geschichte, der Altertumskunde, der Kunstgeschichte sich widmenden Vereine und Gesellschaften in Frankreich ist eine ganz außerordentlich große. Ihre Fruchtbarkeit entspricht ihrer Zahl, fast eine jede Vereinigung veröffentlicht ein mémoire, ein compte rendu, ein recueil des travaux, ein bulletin. Die Liste dieser Gesellschaften gibt ein glänzendes Bild zum mindesten von dem einmütigen Eifer und der unermüdlichen Schreibleust, die auf diesem Gebiete in den Provinzen herrschen. Die Ziffer der wirklich wertvolle Veröffentlichungen schaffenden Vereine übertrifft noch die Zahl der in Deutschland arbeitenden Vereine. Was auf dem Gebiete der Geschichte und Altertumskunde geleistet worden ist, ist natürlich sehr ungleichartig; auf dem letzteren Gebiet rächt sich der Mangel an Anschauung fremder Kunstwerke und an Kenntnis ausländischer Literatur oft empfindlich.

Es sind eine große Anzahl von Vereinen darunter, deren gesamte wissenschaftliche Leistung höchst bedeutend und wertvoll ist. So hat, um nur ein Beispiel anzuführen, die société archéologique du midi de la France mit dem Sitz in Toulouse, nächst der älteren société des antiquaires de Normandie zu Caen (1824) wohl die früheste der großen archäologischen Gesellschaften, in ihren Mémoires und Bulletins die wert-

vollsten Arbeiten über die Denkmäler der Haute-Garonne veröffentlicht, eine Reihe der wichtigsten Ausgrabungen selbständig unternommen, vor allem in Matres-Tolosanes, gibt ein Album der monuments de l'art dans le midi de la France heraus und wirkt durch Verteilung von Belobigungen, Medaillen für Veröffentlichungen, durch Ausschreiben von Preisen belebend auf die lokale Forschung ein.

Frankreich genießt den außerordentlichen Vorzug, daß hier die idealen Aufgaben wie die praktischen Arbeiten der Denkmalpflege Gegenstand der öffentlichen Erörterung sind. Es sind Fragen von eminent öffentlichem, von nationalem Interesse, dieses öffentliche Interesse hat die Bewegung getragen und trägt sie noch.

Seit einigen Jahren ist noch eine private Vereinigung auf den Schauplatz getreten, die ausdrücklich für den Schutz der heimischen Denkmäler gegründet ist, das comité des monuments français mit der von ihr herausgegebenen Zeitschrift, dem ami des monuments. Die Zeitschrift hat sich zunächst durch laute Klagen und Beschwerden über Vernachlässigungen, vor allem über falsche Restaurationsgrundsätze bemerklich gemacht, nicht immer zur Freude der commission des monuments historiques. Eine société des amis des monuments parisiens ist ins Leben gerufen worden, ebenso eine société des amis des monuments rouennais. Ähnliche Vereine sollen noch in anderen Städten und Départements gegründet werden. In dem von Charles Normand herausgegebenen ami des monuments findet sich eine ständige Rubrik unter dem Titel Le vandalisme dans les départements, die ein langes Sündenregister aufstellt und der Zentralverwaltung mehr Aufgaben aufzählt, als ihr lieb ist.

Eine besondere Ausdrucksform des Anteils, den die Öffentlichkeit an den Aufgaben der Denkmalpflege nimmt, muß noch erwähnt werden, die archäologischen Kongresse.

Die drei ältesten dieser Einrichtungen sind wieder eine Schöpfung des unermüdlichen Organisations de Caumont; zwei von ihnen vermochte auch nur dieser belebende Geist aufrecht- und zusammenzuhalten, sie gingen sofort nach seinem Tode ein, nur der dritte, der congrès archéologique de France hat sich als lebenskräftig erwiesen.

Auf den congrès archéologiques sammeln sich noch alljährlich unter der Leitung des Grafen de Marsy, in dem jener Geist des französischen Adels vom Stamme des Grafen de Caylus lebendig geblieben ist, eine Fülle von Forschern, Künstlern, Altertumsfreunden, Liebhabern in einer Stadt Frankreichs zusammen, um eine volle Woche lang Vorträge anzuhören, über gemeinsame Arbeiten zu beraten, vor allem aber um die Sammlungen und die Denkmäler der Stadt und Umgegend eingehend unter berufener Führung zu besichtigen. Die Pariser suchen etwas Frühling, etwas vie de campagne in dieser ländlichen Festwoche, und die gemeinsame Neigung wird hier zu einer Art Familienband, das die Glieder des Kongresses umschließt. Dabei macht sich freilich oft ein lokalpatriotischer Dilettantismus breit, den auch die geschickte Leitung des gelehrten Präsidenten nicht ganz zu zügeln imstande ist. Aber wenn auch nicht immer wertvolle wissenschaftliche Resultate erzielt werden, das schlummernde Leben in den Vereinen selbst wird wieder geweckt, zumal durch die von dem Kongreß regelmäßig zur Erörterung gestellten wissenschaftlichen Fragen, die gebildete Bevölkerung wird plötzlich auf das lebhafteste auf ihre großen Denkmäler hingewiesen, neues Interesse dafür wird wachgerufen.

Eine große Bedeutung hat allmählich die alljährliche Vereinigung der Delegierten der gelehrten Gesellschaften Frankreichs erhalten, die sich allmählich zu dem Congrès des sociétés savantes ausgewachsen hat.

Seit das comité des travaux historiques et scientifiques, das diese Vereinigungen veranstaltet, durch das Dekret vom 12. März 1883 eine eigene archäologische Sektion erhalten hat, gibt es auch bei den Kongreßverhandlungen eine solche Sektion, die einen archäologischen Kongreß für sich selbst darstellt. Hierbei werden eine Fülle von Fragen wissenschaftlicher und organisatorischer Art beraten, die im Jahre vorher als Programm aufgestellt worden sind, eine Menge großer gemeinschaftlicher wissenschaftlicher Unternehmungen werden auf diese Weise angeregt und eingeleitet. Den Schluß bildet dann eine feierliche Versammlung in dem großen Amphitheater der Sorbonne, bei der der Unterrichtsminister selbst präsidiert, und am Abend pflegt derselbe Unterrichtsminister — leider im nächsten Jahr nicht mehr derselbe — die Abgeordneten in den Räumen des Ministerhotels gastlich zu empfangen.

Der wissenschaftliche und der moralische Nutzen dieser Kongresse dürften sich die Waage halten. Den Vereinen wird hierbei für ihre Unternehmungen eine Direktive gegeben, größere Veröffentlichungen können angeregt werden, für Aufgaben, denen sich die Pariser Zentralinstitute widmen, kann eine Unterstützung durch die kleineren Vereine eingeleitet werden. Und — was das wichtigere ist — die anwesenden Delegierten aus der Provinz haben das lebhafteste Gefühl des inneren Zusammenhangs mit dem Zentrum der Wissenschaft; sie lernen die ersten Namen auf ihren Gebieten persönlich kennen, sehen selbst die Fortschritte in den Arbeitseinrichtungen, den Bibliotheken, Archiven, Sammlungen, sie spüren selbst den großen frischen Zug, der hier weht, werden von dem sprühenden Leben von Paris erfüllt und tragen dann die hier erhaltenen Anregungen wieder in die Départements.

Es braucht gar nicht darauf hingewiesen zu werden, in wie reichem Maße das wissenschaftliche archäologische Interesse in Frankreich in der Zeitschriftenliteratur Nahrung findet. Die von Babelon und Molinier geleitete und glänzend ausgestattete Gazette archéologique ist zwar leider eingegangen, aber die Revue archéologique, das Bulletin monumental, die Gazette des Beaux-Arts, der Ami des monuments, die Mémoires de la société des antiquaires de France und die gesamten Mémoires der größeren archäologischen Gesellschaften stehen für Veröffentlichungen aus dem Gebiet der Denkmalpflege offen, diskutieren fortgesetzt die größeren Restaurationen, anregend, kritisierend.

Der Baubetrieb

Der Baubetrieb bei den größeren Restaurationen ist höchst einfach und instruktiv. Nirgendwo Überstürzung: die Arbeiten schreiten mit großer Ruhe, fast Gemächlichkeit vorwärts, die meisten Wiederherstellungen der großen Kathedralen währen mehr als doppelt so lange als in Deutschland. Die Mittel fließen durchaus nicht auf einmal besonders reichlich, wodurch dann ein rasches Verbauen einer bestimmten Summe in einer Etatsperiode nötig geworden wäre, — nur für die Krönungskirche

der französischen Könige, die Kathedrale zu Reims, ist einmal ein Millionenkredit bewilligt worden: aber diese Bewilligung war von echt französischer Ruhmesliebe diktiert. Die großen Erfolge sind eben vor allem erreicht durch das zielbewußte Konzentrieren der Mittel auf einzelne bedeutende nationale Denkmäler: die Fonds der Denkmalpflege sind nie als allgemeine Unterstützungsfonds angesehen worden, die als Liebesgaben gleichmäßig in die Départements zu verteilen wären.

Meisterwerke der Wiederherstellung

Viollet-le-Ducs Verdienst als Restaurator liegt vor allem in seiner Durchdringung und Beherrschung aller Künste und Techniken. Er war wirklich imstande, im Geiste der mittelalterlichen Bauleiter zu schaffen — nach dem Vorbild des Villard de Honnecourt, dessen merkwürdiges Skizzenbuch damals eben hervorgezogen wurde, produzierte seine unerschöpfliche Phantasie hintereinander, nahm sein Auge hintereinander auf Bauwerke, Skulpturen, Malereien, Dekorationen. Wie unverständig und unverständlich war demgegenüber der Widerstand der académie des beaux-arts von Raoul Rochette, der mit den abgegriffensten Doktrinen der doktrinärsten Ästhetiker des 18. Jahrhunderts, der Marot und Boffrand, arbeitete, und gar von Ingres, der ohne jedes Verständnis für die geschichtliche Entwicklung der Künste die ganze Kunstindustrie abweisen wollte. Erst im Jahre 1863 wird der Kampf beendet zugunsten der romantischen Schule, der ausdrücklich durch ein Dekret ein Lehrstuhl an der École des beaux-arts eingeräumt wird: aber noch einmal muß Viollet-le-Duc vor einem förmlichen Aufstand der Kunstjünger das Katheder räumen. Der Streit wird eben auch hier mit französischem Temperament ausgefochten.

Der erste Versuch in der Wiederherstellung eines größeren historischen Bauwerkes war die Restauration der Sainte-Chapelle in Paris gewesen. Schon diese erste Leistung darf als epochemachend bezeichnet werden. Was Lassus hier getan, im Wiederherstellen und im Neuprojektieren — der reiche Dachreiter ist sein Werk —, steht in Feinfühligkeit und Anpassungsfähigkeit durchaus über den gleichzeitigen Restaurationen von Sir Gilbert Scott in Canterbury, Winchester, Ely u. a., wie Lassus' gotische Neubauten in Nantes und Paris über Scotts originalen Schöpfungen, vor allem All Saints Church zu Halifax, die er selbst als sein bestes Werk bezeichnete, und der Nikolauskirche zu Hamburg stehen.

Im Jahre 1845 beginnt dann die Wiederherstellung von Notre-Dame in Paris, Viollet-le-Ducs erstes großes Meisterwerk. Man vergißt heute gegenüber dem Gesamteindruck des Werkes, wie viel hier vollständig neu ist, vor allem von Skulpturen und Ornamenten. Daß man das vergißt, ist vielleicht der beste Beweis für die Vortrefflichkeit der Leistung, die trotz mancher Härten, zumal in den plastischen Teilen, mustergültig ist und zu ihrer Zeit unübertroffen war. Dazu die raffiniert geschickte Behandlung der Anbauten: man braucht nur mit seiner Sakristei, die so glücklich mit der ganzen Gruppe zusammengeht, den erst 1869 vollendeten unglücklichen Sakristeibau am Kölner Dom zu vergleichen. Viollet-le-Ducs Fürsorge er-

streckte sich auf die ganze Umgebung seiner Kathedrale: wie anders wirkt hier das machtvolle Reiterdenkmal Karls des Großen von Rochet mit dem von Viollet-le-Duc entworfenen Piedestal vor Notre-Dame in Paris als die wundervoll durchgeführte, aber viel zu zierliche ekstatische Jeanne d'Arc von Paul Dubois vor der Kathedrale zu Reims, die wie ein fein ziselierter Tafelaufsatz auf einem leeren Tisch steht.

Der großen Zeitkrankheit, der unglücklichen Sucht nach Stilreinheit ist freilich auch hier gefrönt worden: die ganze Ausstattung des 17. Jahrhunderts, vor allem die skulptierten Chorstühle sind dem zum Opfer gefallen. Ebenso sind damals in St. Serin zu Toulouse alle Statuen des 15. und 16. Jahrhunderts beseitigt worden, in der Kathedrale zu Sens die Renaissanceanbauten, die Chorgitter des 18. Jahrhunderts, in der Kathedrale zu Amiens die Ausstattung des 18. Jahrhunderts. Aber Frankreich hat diese Krankheit sehr viel früher überwunden als etwa Deutschland. In den letzten Jahrzehnten haben eine Reihe der besten Köpfe, voran Anatole Leroy-Beaulieu, Baron von Geymüller und Robert de Lasteyrie sich bemüht, die Hauptgrundsätze für eine dem historischen Charakter eines Bauwerkes vollständig gerecht werdende Wiederherstellung zu formulieren. Diese für die ganze Frage und nicht nur für Frankreich höchst wichtigen Erörterungen stellen zunächst eine gesunde Reaktion gegen das Zuviel in den Wiederherstellungen und die blinde Restaurationswut dar. Die verhängnisvolle Wirkung vieler technischer Maßnahmen, die kunstgeschichtlichen Urkundenfälschungen, die dadurch begangen werden, werden gegeißelt, das Abarbeiten der Ornamente und des statuarischen Schmuckes, le grattage, wird mit all seinen schlechten Folgen vorgeführt, die Verwischung des kunstgeschichtlich originalen Charakters bei einer ganzen Reihe von Restaurationen signalisiert. Die Losung, die der ami les monuments vor allem ausgegeben hat, heißt: „Erhalten, nicht wiederherstellen!“

Diese ganzen Bestrebungen haben eine doppelte Quelle. Einmal ist es die notwendige und durchaus gesunde Gegenwirkung gegen die Forderung der Stilreinheit und das Übertreiben bei den Restaurationen, dann aber spielen hier auch zuweilen etwas ungesunde romantische Anschauungen mit. Das zeigt sich zumal bei den Sicherungsarbeiten an Ruinen von bekannten Profandenkmälern. Hier wirkt zugleich ganz deutlich der Einfluß der englischen Antirestorationists auf den Kontinent hinüber. Die society for the protection of ancient buildings, die den Hauptstamm der Antirestorationists bildete, scheint wirklich die historischen Denkmäler in erster Linie vor den übereifrigen Architekten schützen zu wollen. Spät aufgegangene Keime Walter Scottscher Romantik scheinen hier zu wuchern, und der Führer jener Schutztruppe, William Morris, war ein begeisterter Apostel und Anhänger von John Ruskin, dem heftigsten, beredtesten und einflußreichsten Gegner der Wiederherstellungen historischer Bauwerke überhaupt. Auch in Deutschland bekannt ist ja sein zorniger Brief über die geplante Wiederherstellung der Abteikirche zu Dunblane, die er the most vulgar brutality nennt; und sein Eintreten für San Marco in Venedig. Es liegt ein gut Stück gefährlicher Egoismus in dem Generalisieren dieser Forderungen. Gewiß geht die malerische Wirkung und der Reiz der keuschen Un-

berührtheit in vielen Fällen verloren bei der Vornahme der Sicherungsarbeiten, die erstere schon bei der Entfernung des lebendigen Grüns von der Mauerkrone. Der dichte Efeu, mit dem die meisten wälischen und schottischen Ruinen umkleidet sind, ist für alle feineren und zierlicheren Teile der bedenklichste Feind. Um die volle Masse des noch aufstehenden Mauerwerkes auch künftigen Geschlechtern und Jahrhunderten zu erhalten, ist es doch wohl besser, zeitweilig einen kleinen Teil des malerischen Reizes zu opfern. Die Denkmalpflege soll überhaupt nicht für das nächste Jahrzehnt, sondern immer für das nächste Jahrhundert arbeiten.

In den meisten Fällen bietet nun aber eine sorgfältige Abdeckung der Mauern und bei den mit reicherer Architektur versehenen Ruinen das Aufsetzen eines Daches die beste Garantie für eine dauernde Erhaltung. In Südfrankreich, wo die meisten Bauten des 12. bis 15. Jahrhunderts in dem unvergleichlichen Material der mächtigen Kalksteinquadern ausgeführt sind, ist mit solchen großen Quadern sofort und in der einfachsten Form die beste Abdeckung gegeben — so haben sich die Ergänzungsarbeiten etwa am Schloß Beaucaire oder zu Villeneuve-lès-Avignon einfach auf das Neuversetzen oder das Ersetzen verschiedener Quadern mit möglichst dichten Fugen beschränken können. Die Erfahrungen mit Abdeckungen von Zement und Asphalt sind auch in Frankreich überall die schlechtesten gewesen. Dafür hat man an den Backsteinbauten des Languedoc mit gutem Erfolg die Mauern gesichert, indem man die obersten drei Steinschichten neuversetzt hat und dann eine obere Lage von größeren Ziegelplatten mit leiser Neigung nach einer Seite aufgebracht hat. Bei den Befestigungen von Aigues-Mortes hat Viollet-le-Duc den Versuch gemacht, die großen Zinnendeckel nicht aus dem sonst verwandten vortrefflichen Material aus den Brüchen von Aubais, sondern aus einem zementartigen Kunststein herzustellen. Diese Platten haben 40 Jahre gehalten, aber gerade jetzt haben sie angefangen, auf der ganzen Oberfläche abzublattern. Das ist eben gerade der große Lehrwert jener älteren französischen Restaurationsarbeiten, daß sie uns die Probe auf die Güte des Materials und die Dauerhaftigkeit der Arbeiten gestatten. Die Wiederherstellung der Befestigungen von Aigues-Mortes, von Carcassonne und des Schlosses zu Pierrefonds als die drei größten Restaurationen mittelalterlicher Profanbauten haben vor allem Anlaß gegeben zu Klagen über das Zuviel. Das Schloß zu Pierrefonds kann aber gar nicht im eigentlichen Sinne als Wiederherstellung gelten. Es verdankt einer neronischen Laune Napoleons III. sein Dasein, der Hof zu Compiègne wollte in der Nachbarschaft einen der alten Dynastensitze als Hintergrund und Schauplatz für historische Maskeraden wieder erstehen sehen: so verfiel man auf Pierrefonds. Die kunstgeschichtliche Bedeutung des ganzen Werkes, an dem Viollet-le-Ducs Phantasie am freiesten sich ergehen konnte, bei dem er auch am wenigsten durch Kargheit der Mittel gehemmt war, besteht darin, daß es die einheitlichste Leistung der romantischen Architektenschule auf dem Gebiete des Profanbaues war und daß das von Viollet-le-Duc gepredigte Ideal des von einem einzigen Künstler geschaffenen Gesamtkunstwerkes hier seine glänzendste Verkörperung fand: alle ornamentalen Details, der Skulpturenschmuck, die Holzverkleidungen, die Malereien in den großen Sälen sind von dem Meister selbst entworfen. Und Viollet-le-Duc

wollte hier gar nicht als Sklave der Vergangenheit nur eine Blütenlese aus seinen Skizzenbüchern geben: dazu war er selbst viel zu sehr Künstler und so lautete vor allem hier seine Aufgabe nicht. Heute wirkt freilich das verödete Pierrefonds kalt und trocken, aber es ist trotzdem bis auf Steinbrechts Wiederherstellung der Marienburg die beste Rekonstruktion einer mittelalterlichen Burganlage geblieben.

Aigues-Mortes und Carcassonne haben sicherlich durch die Restauration nichts an ihrem malerischen Charakter eingebüßt. Die einfache klare Umrißlinie der Stadtmauern von Aigues-Mortes, der Schöpfung Philipps des Kühnen — an denen übrigens verhältnismäßig am wenigsten geschehen ist —, wirkt nach Ausgleichung der wenigen Lücken nur um so mächtiger in ihrer düsternen Eintönigkeit. Die Silhouette von Carcassonne hat aber entschieden nur gewonnen durch die Wiederherstellung des Zinnenkranzes und das Aufsetzen der Turmdächer. Um als Trümmerstadt zu wirken, etwa wie Les Baux, dazu war die Längenausdehnung der Cité zu groß. Und dann vor allem der eminente kulturgeschichtliche Wert einer solchen vollständigen Wiederherstellung einer ganzen mittelalterlichen Fortifikation. Um alle die zum Teil zerstörten Befestigungseinrichtungen sich in der Phantasie zu rekonstruieren, dazu gehört ein gut Teil historischer und kunstgeschichtlicher Kenntnisse: und auf die große Menge der Besucher können daher solche Trümmer gar nicht so belehrend wirken. Ganz anders, wenn, wie jetzt in Carcassonne, dieser ganze Apparat gewissermaßen noch zu funktionieren scheint. Ich kenne keinen Ort, wo die Größe und Wucht mittelalterlicher Befestigungsanlagen so mit einem Schlage dem Besucher aufgeht. Der historische Lehrwert ist jedenfalls durch eine solche Wiederherstellung außerordentlich gestiegen: damit ist doch auch schon eine Aufgabe der Denkmalpflege erfüllt. Und dabei war doch in Carcassonne kaum etwas wirklich neu zu schaffen, wie etwa bei der geplanten Wiederherstellung der Saalburg bei Homburg, deren Wert auch in vorderster Linie in der Schaffung eines solchen Lehrmittels für historischen Anschauungsunterricht liegt.

Wiederherstellungsarbeiten an römischen Bauwerken

Unter den einzelnen Restaurationen haben wohl die lebhaftesten und auch die abweichendsten Kritiken erfahren die Versuche von Sicherungs- und Wiederherstellungsarbeiten römischer Bauwerke. Hier bietet ja eine Ergänzung und Ersetzung schadhafter Teile von vornherein eine ganz besondere Schwierigkeit, weil die alten Partien zumeist im Profil unscharf, im Ornament verwaschen, in der ganzen Epidermis mehr oder weniger verwittert und im Ton nachgedunkelt und geschwärzt sind. Der Versuch, einzelne neue Quadern, deren Einfügung hier nötig war, nun künstlich so zu behandeln, bis sie die gleichen Anzeichen des Alters aufweisen, vor allem die rauhe Oberfläche herzustellen und alle Zufälligkeiten des alten Materials hier zu wiederholen, führte nur zu schlimmen Fälscherkünsten: er ist, wo er gemacht ist, mißglückt. Dafür ist man nun, zumal in Südfrankreich, dazu übergegangen, den eingesetzten neuen Quadern und Gesimsen auf das sorgfältigste den Schnitt und das Profil der alten Teile zu geben, diese neuen Hausteine aber ganz scharf, mit ganz

harten Kanten stehenzulassen und alle feineren Schmuckformen wegzulassen. Dies Verfahren ist ja schon seit langer Zeit bei den notwendigen Restaurationsarbeiten an antiken Denkmälern in Griechenland und Italien angewandt worden, am Erechtheion auf der Akropolis, in Italien am Titusbogen zu Rom, am Trajansbogen zu Benevent. Überall, wo ein so eingesetztes Stück neben und zwischen fein detaillierte alte Arbeit tritt, fällt das nicht wenig störend ins Auge: man vergleiche nur die erste beste Photographie der Karyatidenhalle am Erechtheion, bei der das eingesetzte neue Stück des Gebälkes sofort als hart und grob in die Augen springt. Und welches sind die Gründe für ein solches Verfahren? Man will den wissenschaftlich archäologischen Wert des Bauwerks nicht beeinträchtigen, nicht zu Irrtümern und falschen Schlüssen Anlaß geben. Der archäologischen Wissenschaft gegenüber würde man dazu gewiß nicht imstande sein: für ein geschultes Auge wird der Unterschied immer zu spüren sein, ganz abgesehen davon, daß der alte Zustand in ungezählten Aufnahmen festgelegt ist. Ein solches Verfahren steht im vollsten Gegensatz zu dem bei mittelalterlichen Bauten beobachteten. An einem romanischen Bau würde man niemals ein Stück fehlendes Gesims, das etwa an der Kehle ein Palmettenmotiv zeigte, nur mit einem Steinklotz ausflicken, der lediglich eine Deckplatte und eine Schmiege darunter zeigte, wenn auch deren Hauptlinien eine genaue Fortsetzung der Linien des alten Gesims bildeten. Und man hat immer bei Ergänzungen gesucht, die Weichheit und die individuelle Meißelführung in der Behandlung des Ornamentes durchaus nachzubilden. Die ganze Zurückhaltung zeigt eine wunderliche Ungleichheit und Inkonsequenz in den Grundsätzen der Denkmalpflege. Irgendwelche Rekonstruktionen und willkürliche Ergänzungen, zumal von irgendwelchem skulpturalen Schmuck zu versuchen, wird doch niemand antiken Bauwerken gegenüber den Mut haben. Umgekehrt bringt aber eine solche Restauration in bloßen großen Flächen geradezu Irrtümer mit sich. In Orange ist schon 1828 an den römischen Triumphbogen auf Kosten des Départements Vaucluse die ganze Westseite auf diese Weise restauriert worden: dabei aber sind alle Skulpturen zwischen den großen Säulen bis auf die Reste einer einzigen unterdrückt worden. Sehr lehrreich sind auch die verschiedenen Sicherungs- und Wiederherstellungsversuche an dem Triumphbogen in Reims. Der Skulpturenschmuck auf der Nordseite ist hier so stark verwittert, daß er kaum mehr erkennbar ist. Daher hat man das letzte Joch nach Westen vollständig ergänzt: die viereckige Nische, das Rundmedaillon darüber und die beiden Paare von Genien völlig wiederhergestellt. Freilich ganz dürftig und zumal im Figürlichen ungenügend. Aber selbst wenn hier eine ganz hervorragende Kraft zur Verfügung gestanden hätte, würde eine so vollständige Ergänzung verfehlt gewesen sein. Allerdings wird dies ergänzte Feld nach einem weiteren Jahrhundert, wenn die übrigen Reliefs völlig zugrunde gegangen sind, imstande sein, eine Vorstellung von dem gesamten ursprünglichen Skulpturenschmuck zu geben: aber ein solches Hilfsdokument dürfte doch nicht an dem Denkmal selbst angebracht werden. Gipsabgüsse des jetzigen Zustandes und vielleicht auch schon jetzt eine Rekonstruktion, die in dem städtischen Museum aufzubewahren wären, würden hier weit eher am Platze sein und später denselben Zweck erfüllen können.

Die Bedeutung der französischen Erfahrungen

Die großen Vorzüge, die diese Leistungen und Arbeiten aufweisen, sind zugleich Vorzüge des Systems, Vorzüge der ausgezeichneten Organisation und Ergebnisse der langjährigen Tradition. Zwei Punkte vor allem aus dem ganzen System haben dazu beigetragen, diese vortrefflichen Leistungen hervorzurufen: die regelmäßige jährliche Bewilligung reichlicher Mittel, über die die betreffenden Verwaltungen sofort verfügen können, und die Heranbildung eines erlesenen Stabes von Spezialisten, in deren Hände die Arbeiten unbedenklich gelegt werden können, und in deren Hände die Arbeiten allein gelegt werden dürfen. In diesen beiden Punkten würden auch vor allem die Forderungen und Wünsche auslaufen, die als Lehren der französischen Erfahrungen aufzustellen wären. Daß die ausgeführten Arbeiten der französischen Denkmalpflege sich auch dem Ausland gegenüber so stark zur Geltung bringen, ist wieder eine Folge der Konzentration der Mittel auf eine nicht zu große Zahl von Denkmälern, mit denen zugleich die französische Geschichte gewachsen ist, die redtesten Urkunden des génie français, in denen auch die Republik dauernde Quellen des nationalen Stolzes sieht. Und daß diese ganzen Bestrebungen hier von dem lebhaften Interesse der Öffentlichkeit getragen werden, erscheint auch nur wieder als Ausfluß jenes nationalen Stolzes, an den die Denkmalpflege appelliert und fortgesetzt appellieren muß.

RHEINISCHE BAUDENKMÄLER UND IHR SCHICKSAL

Ein Aufruf an die Rheinländer

Von tiefer Dankbarkeit bin ich erfüllt, daß mir noch einmal am Ende meines Lebens ein Wiedersehen mit der Stadt Neuß beschert wird, deren Denkmäler ich vor mehr als einem halben Jahrhundert inventarisieren und publizieren durfte, die ich dann als erster Provinzialkonservator dieser Provinz zu betreuen hatte — ein Wiedersehen nach welchen Erlebnissen! Was hatten die steinernen Zeugen mir damals schon zu erzählen von der Geschichte der Stadt und was haben sie uns jetzt zu berichten! Ich erlebte noch einmal im Geiste den ersten Aufstieg der Stadt, fühlte mich hinter Grimlinghausen von Süden her über die Stätte des großen römischen Legionslagers hinweggetragen, dessen Ausgrabungen und dessen langsames Auferstehen ich durch so viele Jahre unter der Führung von Konstantin Koenen einst verfolgen konnte. Dann stand schon vor mir der schwere Klotz des Obertores, von den beiden mächtigen Rundtürmen gehalten, die vor vierzig Jahren ihren gotischen Zinnenkranz wieder erhalten haben — der gewaltigste unter den niederrheinischen Torbauten nördlich von Köln, mächtiger als die Tore in Goch und Xanten, in Zons und Zülpich, auch in Aachen. Die Erinnerung wird in mir lebendig, daß vor diesem Tor einst vor 471 Jahren Karl der Kühne von Burgund sein Lager aufgeschlagen hatte, von dem aus er die Stadt Neuß, die sich als Bollwerk des Erzbistums Köln ihm in seinem wilden gierigen Eroberungszug in den Weg gestellt hatte, berannte. Durch elf Monate hatte die unbeugsame Bürgerschaft von Neuß, unterstützt durch die Kölner Garnison, Widerstand geleistet, so schwer auch Hunger und Seuchen in der Stadt wüteten, nicht weniger als 56 Stürme abgewehrt.

Als die größte rheinische Heldentat hat der verstorbene Bonner Historiker Alois Schulte diesen Kampf bezeichnet, dies tapfere, opferfreudige Aushalten der Bürgerschaft, bis Kaiser Friedrich III. endlich mit dem Reichsheer zum Entsatz eintraf, der Stadt bescheinigte, „wie gar ritterlich und mannlich sie widerstanden hätte, dergleichen in langer Zeit nimmer erhört ist“ — und bis vom Turm der Quirinuskirche der Wächter, wie Christian Wierstrait in seiner poetischen Chronik der Belagerung erzählt, den beinahe Verzweifelnden verkünden konnte:

Erfreut euch all, die sind zur Hand,
In Neuß bedrückt von schwerem Mut,
Erlösung wird uns bald zu gut.

Vor zwanzig Jahren hat der letzte in der Reihe der Neußer Historiker, Gerhard Kallen, heute ein Führer in der gesamten rheinischen Geschichtswissenschaft, die Geschichte dieses ruhmreichen Kampfes erzählt, der zugleich eine Zeitenwende in der deutschen Geschichte, das erste Erwachen eines Nationalgefühls gegenüber der selbstsüchtigen kleinen Fürstentherrschaft bedeutet. Das war im Jahr 1475. Das Denkmal, das damals dem Kaiser Friedrich III. auf dem Markt errichtet worden war, haben die Franzosen 1794 niedergeworfen. Und wieviel Stürme und Heim-

suchungen hat das Obertor noch erlebt und überstanden, den Truchsessischen Krieg, den Dreißigjährigen Krieg, den Zweiten Raubkrieg Ludwigs XIV. und den Spanischen Erbfolgekrieg — und heute oder gestern — gottlob gestern.

Aber dann, zuerst verdeckt durch sich vordrängende neuzeitliche Bauten, taucht das große Heiligtum der Stadt, das St.-Quirinus-Münster vor mir auf. Und nun stand ich wieder im Bann dieses, ein so wichtiges, so einzigartiges Kapitel der Geschichte und Kunstgeschichte des Rheinlandes erzählenden Bauwerks, vor dem Werk, das den Namen seines Hauptmeisters Wolbero verewigt hat, vor dieser Auseinandersetzung des genialen Gestalters mit überkommenen schon vor ihm stehenden baulichen Gebilden, mit wechselnden Plänen, auch mit fremden Anregungen, der Weiterführung und Krönung seines Werkes durch den verjüngten, durch Wanderungen im Westen, durch den Wetteifer mit Köln gereiften und bereicherten Meister auf seiner Höhe, Wolbero II. — oder war es ein neuer Meister? — der die harmonisch aufsteigende aufgelöste Ostgruppe mit dem riesigen geschlossenen Westbau in Verbindung zu bringen gewußt hat. Ich durfte mir die Choranlage, die heute noch ihre tiefe erschreckende Wunde zeigt, schon wieder geschlossen vorstellen, dank der Aufopferung der Stadtverwaltung und aller hier Mitwirkenden, dank dem unermüdlischen werbenden Eifer des Stadtdechanten Liedmann — es ist ein sichtbares steinernes Gelübde, das die Stadt Neuß mit dem mutigen Beginn der Wiederherstellung abgelegt hat — möchte ihr nun auch die Vollendung beschieden sein und möchte der Eifer nie erlahmen. Vor meinem geistigen Auge wächst die Ostpartie in alter Schönheit wieder empor. Ich empfinde den Innenraum wieder als einen Erlebnisraum, fühle mich hier an dieser geweihten Stätte emporgehoben, emporgerissen durch die hohe Kunst, die das Gehäuse der Vierung wie etwas von unten nach der Ewigkeit sich Öffnendes, nicht als etwas Aufgesetztes, sondern hier mit innerer Notwendigkeit Ausschwingendes begreift.

Ich wußte, welch schweres Unheil am 5. Januar 1944 Ihr herrliches Quirinusbauwerk getroffen hatte — als einer der größten Verluste in der rheinischen Denkmälerreihe wurde es damals von dem jetzigen Träger des verantwortlichen Amtes des Provinzialkonservators bezeichnet. Die Bürger dieser Stadt durften die Worte aus Jesaia 64, 11 sich sagen: „Das Haus unserer Heiligkeit und Herrlichkeit, darin Dich unsere Väter gelobt haben, ist mit Feuer verbrannt, und alles, was wir Schönes hatten, ist zu Schanden gemacht. Herr, willst du so hart sein zu solchem und schweigen, und uns so sehr niederschlagen?“

Nun stehe ich vor einem zweiten Zeugnis des tapferen Aushaltens, des unbeugsamen Lebenswillens einer nicht zu brechenden Bürgerschaft. Daß als eine der ersten, frühesten Leistungen des Wiederaufbaues, des Schließens der Wunden nach den Schrecknissen der Zerstörung im Rheinlande, dies Heiligtum der Stadt wieder zu erstehen begonnen hat, allen Schwierigkeiten zum Trotz, möchte ich auch wie jenes Ausharren gegen das Andrängen des burgundischen Eroberers als ein Stück rheinischen Heldentums bezeichnen — vorbildlich für so viele Städte im Rheinlande und darüber hinaus. Wie die Wunden, die bleibenden Narben, die dieser Krieg uns und dem sichtbaren Rahmen unseres Lebens hinterlassen, Mahnmale an unsere

Kämpfe, unsere Leiden, auch an unsere Schuld darstellen, so wird einmal die wiederhergestellte Ostpartie von St. Quirin für die Bürgerschaft dieser Stadt ein Denkmal der Aufopferung und des nicht zu brechenden Willens für den Weg aufwärts von heute sein und bleiben.

*

Denkmal — immer möchte ich wiederholen das schon so oft Gesagte: Nicht nur ein von Menschenhänden zur dauernden Erinnerung an Gott und an göttliches Wirken, an berühmte Menschen oder an große Vorgänge geschaffenes Werk, auch nicht nur Ausdruck einer hohen, der höchsten gestaltenden Kunst der Zeit — sondern etwas darüber hinaus, was uns an Werken von Menschenhand als getragen von einer hohen Symbolik, einer geheimnisvollen Vorstellungswelt, einer überweltlichen Magie erscheint: Verkörperung geheiligter religiöser Empfindungen, ehrwürdiger geschichtlicher Erinnerungen, Wecker von uns teureren, uns erhebenden Stimmungsmomenten.

Diesen Denkmälern wohnt eine solche Dynamik der Erinnerung inne, daß ihre Stimme, ihre Symbolik, das Unzerstörbare bleibt, nur bedingt durch die seelische Kraft, die aus dieser Stimme spricht, auch wenn die sichtbare Hülle, der Träger dieser Erinnerung, langsam verfällt. Erinnerung — das einzige Paradies, aus dem wir nicht vertrieben werden können — dies Wort Jean Pauls wiederholen wir leise für uns.

Und diese Denkmäler sprechen laut und vernehmlich zu uns, wenn auch ihre Schöpfer längst vergessen sind. Reden nicht heute noch zu uns als die bestimmende Grundlage der ganzen frühen rheinischen Baukunst die Römerbauten in Trier, Mainz und Köln, kündigt von der Mächtigkeit von Karls des Großen Reichsgedanken, der Sicheinverleibung des antiken Kulturgutes nicht lauter als alle niedergeschriebenen Geschichtsquellen die sichtbare: seine Pfalz in Aachen mit der unvergleichlichen Münsterkirche, ist die weitere Kaisergeschichte des alten Reiches nicht eindringlicher als in allen Kriegsberichten und Gesetzen für uns verkörpert in den großen mittelrheinischen Domen zu Mainz, Speyer, Worms, in den Kaiserpfalzen zu Kaiserswerth, Gelnhausen, Ingelheim, Wimpfen und in ungezählten Burgenbauten, ist nicht die Geschichte unserer großen städtischen Kultur uns vor Augen gestellt in der unübersehbaren Reihe ihrer monumentalen Zeugen, der kirchlichen wie der weltlichen, der städtischen Repräsentationsbauten, und ist nicht über die Mitte des Jahrtausends hinweg die politische Geschichte und mehr noch die Geschichte des deutschen Wesens, des deutschen Geistes niedergeschrieben in den stolzen Bauten, die zuletzt über das Barock zum Klassizismus führen — für uns Rheinländer in den Schloßbauten von Benrath und Bensberg, von Brühl und Bonn, von Koblenz und Biebrich.

Über die wirklich der Weltkunstgeschichte angehörenden Großdenkmäler der Vergangenheit und über die einen falschen Riesenmaßstab suchenden Gebilde, wie sie die Kinder Noäh in Babel schaffen wollten, nach 1. Moses c. 11, 4: Laßt uns eine Stadt und Turm bauen, des Spitze bis an den Himmel reicht, daß wir uns einen Namen machen (haben wir dies nicht oft genug gehört — im letzten Jahrzehnt?) — über diese hinaus stellen überall die Wahrzeichen der opferwilligen Frömmigkeit

ganzer Jahrhunderte, aber auch die Zeugnisse der städtischen Macht und Größe, der inneren Gesundheit und des Reichtums alter Geschlechter die sichtbaren Sinnbilder dar, die für die ganze Bevölkerung verständlich das lebendige, aus der großen Vergangenheit gespeiste Gewissen verkörpern, Träger des Gefühls der Pietät, der Ehrfurcht, Prediger der Bodenverbundenheit auch im kleinsten Kreis und im kleinsten Maßstab. Ein Mauerstück, ein Befestigungstor, ein alter Kirchenbau oder nur ein Rest davon, ein vereinzelt Bildwerk sind wie die Adelspartikel einer alten Familie, lösen eine Fülle von rückwärtsgewandten Empfindungen aus und mit dieser Welle das Bewußtsein der Verpflichtung, der Warnung zugleich. Und sind nicht diese steinernen Urkunden vielfach um so viel lebendiger als die in Worten geschriebenen — sie stehen uns ständig vor Augen als Mahner, zu uns redend — wie ein Kapitel aus der Geschichte oder aus heiligen Büchern, das aber jeden Tag immer wieder von uns gelesen werden müßte.

Von gewollten, als solchen geschaffenen — und von ungewollten, erst durch ihre Geschichte in diese Rolle hineingewachsenen Denkmälern, von lebendigen und von toten Denkmälern, solchen, die noch der alten Bestimmung dienen, und den anderen, in denen diese Funktion ausgelöscht ist, zu sprechen haben wir uns gewöhnt.

Mit dem Begriff des toten Denkmals hängt für unsere Empfindung der der Ruine zusammen. Die Ehrfurcht vor dem Ruinenbegriff im weitesten Sinne ist in der Geschichte unseres Bewußtseins erst gewachsen in der Renaissance, damals fast ausschließlich gebunden an die Werke der Antike, die dann als Ruinenstaffage in die künstlerische Vorstellungswelt des Abendlandes eingerückt ist, erst sehr viel später hat sie auch die nordischen verfallenen Bauten erfaßt, ist zumal in England und Deutschland in das romantische Empfinden eingezogen.

Aber wo diese uns teuren Assoziationen, die Verbindung mit der Welt des Humanismus und der Romantik, nicht sprechen, erscheint es für das nüchterne Gefühl der Menge, aber auch die Empfindung der Gebildeten, als etwas Unmögliches, daß frisch entstandene Ruinen dauernd in einer wachsenden Stadt wie aufstehende hohle Zähne erhalten bleiben sollen. Nur in kleinen stillen und nicht mehr wachsenden Orten, wie etwa in Hersfeld und Hirsau, haben sich Ruinen großer Kirchenbauten im Ortsgefüge erhalten, am wunderbarsten in dem schwedischen Wisby auf Gotland oder in Andernach und Kaiserswerth die Ruinen der erzbischöflichen Burg, der Kaiserpfalz. Hing nicht über Heidelberg

schwer in das Tal
die gigantische schicksalskundige Burg
nieder bis auf den Grund von den Wettern zerrissen,

wie sie Hölderlin besungen hat, — aber eben über der Stadt schwebend, — so wäre das Heidelberger Schloß schwerlich als Ruine erhalten — und doch ging vor vierzig Jahren in der neu erstandenen Denkmalpflege ein leidenschaftlicher Kampf um die Frage des Restaurierens, des Ausbaues — oder des Erhaltens in diesem Zustand der Ruine, des „In-Schönheit-sterben-Lassens“. Und losgelöst von den Talorten schweben auch die vielen Burgruinen an Rhein und Mosel wie in einer höheren Zone.

Und nun hat keine Zeit eine solche Fülle neuer Ruinen geschaffen wie der zweite, der eigentliche Weltkrieg, in dessen Schatten — heute noch tief beschattet — wir stehen, vielleicht nirgends auf der Erde nach dem Erlöschen der assyrischen und babylonischen, der älteren persischen Welt und jenseits der Meere in der Mayakultur. Auf europäischem Boden nicht bei dem Untergang des Römerreichs, nicht im Dreißigjährigen Krieg oder in beschränkten Grenzen in den Kriegen Ludwigs XIV. Aber nach dem ersten Weltkrieg ist in keinem der von den Kämpfen betroffenen Länder ernstlich die Frage erwogen worden, etwas von den Ruinen dauernd stehen zu lassen als Erinnerung, sei es auch nur als Anklage. Die Gedanken konzentrieren sich auf die Idee des Wiederaufbaus. Selbst bei einem so riesigen Bauwerk, wie den Hallen von Ypern, für die unsere Zeit schlechterdings keine der ursprünglichen Bestimmung irgendwie entsprechende Verwendung mehr hatte, wurde um der Geschlossenheit im städtebaulichen Sinne, um des historischen Denkmalwertes willen, die Wiederherstellung unternommen.

Zum ersten Male steht jetzt Europa vor einer ungeheuren Trümmerstätte. Nicht um den Untergang einzeln stehender Baudenkmäler handelt es sich, die sind hineingestellt in ganze Blocks, ganze Straßenzüge, ganze Stadtbilder, ganze Stadtkreise, die zerstört, vernichtet sind — in ganze Landschaften, die niedergelegt sind. Und die Schicksalsmöglichkeiten heißen jetzt: Alles in diesem Zustand mehr oder weniger liegenlassen, liegenlassen müssen, Ruinen aus einem Trümmerhaufen auftauchend oder auch nach Abräumung der Trümmer die Ruinen alleinstehend — Beseitigen aller Reste, damit Aufgeben, Ausradieren und auch das Gedächtnis Auslöschen — oder Wiederaufbau, Wiederherstellung des alten Zustandes — Aufbau unter freier Weiterführung des Baugedankens.

Ungeheuerlich ist die Verlustliste der zerstörten Bautenwelt in Mitteleuropa. Beginnt sie — wir müssen es trauernd bekennen — mit Warschau und Rotterdam, so folgen dann in erschütternder Fülle gedrängt die Bilder von Hamburg und Kiel, von Hannover und Kassel, von Münster und Hildesheim, von München und Augsburg, von Stuttgart und Würzburg, von Nürnberg und Dresden, von Berlin, Berlin — und was wissen wir heute, was hinter dem eisernen Vorhang, der den ganzen Osten für uns abschließt, geschehen ist? Und in unserer Westlinie von Süden her: Freiburg und Karlsruhe, Darmstadt und Frankfurt, Mainz und Koblenz, und in der Nordrheinprovinz Bonn und Köln, Düsseldorf und Duisburg, Essen und Wuppertal, Neuß und Düren, Aachen und Xanten. Unter denen, die am schwersten gelitten haben, noch über Würzburg und Dresden und Darmstadt steht vor uns doch das Bild des heiligen Köln als der Stadt, die die meisten Verluste auch an ganz großen, der gesamten Kulturwelt angehörigen kunsthistorischen Denkmälern zu verzeichnen hatte. Tief erschüttert habe ich vorgestern wieder die Runde durch die Gräberstraßen der Stadt gemacht, mich oft gefragt, wo ich eigentlich sei —

Wer weinte nicht, wenn das Unsterbliche
Vor der Zerstörung selbst nicht sicher ist?

sagt Goethes Tasso.

Mit einer mir am Herzen reißenden Trauer stand ich vor vier Tagen in Bonn vor der Ruine meines eigenen schönen Hauses am Rhein, das mit der kostbaren Ausstattung, Sammlungen und Manuskripten, dem größten Teil der unersetzlichen Bibliothek untergegangen ist (nicht daran denken! —), aber mehr noch schmerzte mich die Zerstörung meiner alten geliebten Arbeitsstätte, der ehrwürdigen Universität, des ehemaligen Kurfürstlichen Schlosses, das als ausgebrannte Ruine vor mir stand. Auch hier, wie an vielen anderen Stellen, von der verständnisvollen Stadtverwaltung gefördert, unter der unvergleichlich energischen Führung des Rektors Konen und des Senats, dank der Hingabe und dem Einsatz einzelner, wie des Kunsthistorikers Lützeler, ein rühmlicher Wiederaufbauwille, wie hier in Neuß. Es fehlt an der Zeit, den Totengesang von Aachen und Koblenz anzustimmen — aber wir dürfen dankbar sein, daß in Aachen neben dem auf das schwerste getroffenen Rathaus doch die Münsterkirche noch aufrecht steht, von dem erfahrensten aller Münsterbaumeister, Josef Buchkremer, hingebend betreut — und daß in Koblenz neben dem mit den Schicksalen der Stadt so innig verwachsenen Dr. Fritz Michel eine neue junge Kraft verheißungsvoll aufgestiegen ist in der Gestalt des von dem Vertrauen des Oberpräsidenten wie der französischen Militärregierung getragenen Landeskonservators für die Provinz Rheinland/Hessen-Nassau, Dr. Bornheim, gen. Schilling, der von heiligem Eifer beseelt ist, zur Wiederauferweckung des ganzen Stadtbildes von Koblenz zu helfen. — Ich wage nicht den Blick nach dem mir so vertrauten äußeren Niederrhein zu richten, wo die letzten opferreichsten, auch sinnlosesten Kämpfe stattgefunden haben, nach Wesel, Rees, Emmerich, nach Xanten, Kalkar, Kleve, wo überall der alte Stadtkern vernichtet, die Denkmäler aufs schwerste zerstört sind. Alle diese Städte haben unendlich gelitten. Nur von Köln mag man die Ziffern hören.

Im Stadtkreis Köln waren von 92 Kirchen 66 nicht mehr benutzbar, das sind fast 72 Prozent. Nur 26 haben den Krieg soweit überstanden, daß Gottesdienst in ihnen gehalten werden konnte, 34 romanische und gotische Kirchen liegen in Trümmern vor uns. In der Außenstadt Köln waren nur 2 Kirchen benutzbar, 16 mehr oder weniger beschädigt oder zerstört. Am Stadtrand von 18 Kirchen 6 nicht mehr benutzbar. Dazu die Sinnbilder der städtischen Macht und des städtischen Lebens, Rathaus, Gürzenich, Stapelhaus, weitgehend zerstört. Vernichtet fast alle alten noch auf uns gekommenen Privatbauten, die mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Häuser. Die Altstadt weist heute 2 Prozent — nur zwei Prozent — unbeschädigte Bauten auf, die Neustadt 4,5, Deutz und Kalk je 4, Lindenthal 10, Sülz und Mülheim je 11 Prozent. Das sind Ziffern, die uns den Atem rauben.

Aber dann ergab sich für eine jede ihrer ungeheueren, ihrer neuen Verantwortung bewußte Bauverwaltung eine Dringlichkeitsreihenfolge der Arbeiten: Nach dem Löschen der Brände, dem Beginn des Aufräumens der Straßen die Beseitigung der unmittelbaren Gefahren, Einsturz von aufstehenden Mauern und Bauteilen — aber alles übertönend erhob sich sehr rasch von allen Seiten der Ruf, der Schrei der obdachlos gewordenen Bevölkerung, zumal der durch ihre Arbeit und den eigenen Arbeitswillen an den Platz gefesselten, durch die unlösbare Bodenverbundenheit

immer wieder zu ihm zurückgerufenen Einwohner nach der Ermöglichung von Wohnstätten, wenn auch nur zunächst der primitivsten. Es verstand sich von selbst, daß in allen von diesem Schicksal der Vernichtung getroffenen Städten die Wiederherstellung, Beschaffung von Wohnungsmöglichkeiten für die notwendig wieder zurückströmende Bevölkerung als wichtigste Aufgabe an der Spitze des großen Wiederaufbauprogramms erscheinen mußte. Menschenhäuser vor allen anderen, auch vor Gottehäusern. Die Zweckbauten, die Monumentalbauten, die kirchlichen, wie die weltlichen, mußten zurücktreten, warten — und sie durften warten, soweit die an ihnen sich ergebenden Notarbeiten einen Aufschub zuließen, soweit nicht die Hinausschiebung der Sicherungsarbeiten eine Vervielfachung der späteren Operationen, auch der aufzuwendenden Mittel bedeutete (was uns heute ja wenig zu bekümmern scheint), bei manchen die Wiederherstellungsmöglichkeit überhaupt in Frage gezogen werden mußte. Es ergab sich, daß die schweren zwei, drei, vier Winter mit Schnee und Frost, aber auch die langanhaltende Regenperiode im Rheinlande, dazu die Stürme, die Bauschäden erschreckend intensiviert und vervielfältigt hatten. Wie viele Gewölbe sind noch nachträglich eingestürzt, bei wie vielen Denkmälern mußte das Urteil des Statikers als des untersuchenden Arztes eine unheimliche Steigerung der Lebensgefahr mit erschütterndem Multiplikator feststellen!

Und hier mußten alle die, denen das Schicksal dieser Denkmäler Herzens- und Verpflichtungssache war, voran die berufenen Vertreter der Denkmalpflege, die Konservatoren, ihre Stimme erheben und eindringlichst um die Ermöglichung der Ausführung der notwendigsten, wenn auch nur interimistischen Sicherungsarbeiten bitten, immer wieder auf die wachsenden Gefahren hinweisen.

Mit freudiger Genugtuung stellen wir fest, daß fast überall diese Vorstellungen Gehör gefunden haben, daß vor allem in den großen, am schwersten geschädigten Städten die Möglichkeit zu diesen Arbeiten gegeben, Kräfte und Baumaterial zur Verfügung gestellt werden konnten. Und wir bekennen in aufrichtiger Dankbarkeit, daß die englische Militärregierung, nach deren letzten Weisungen wir unseren Aufbau — Aufbau in jedem Sinne — zu gestalten haben, wie in der südlichen Zone die französische Militärregierung diesen Notwendigkeiten und unseren Bitten ein weitgehendes Verständnis von hoher Warte entgegengebracht und unsere Arbeiten zu unterstützen sich erfolgreich bemüht haben.

Handelt es sich hier doch nicht um eine isolierte deutsche Angelegenheit, sondern um etwas, das zum Bild Mitteleuropas gehört; sind die rheinischen Denkmäler nicht gerade in ihren entscheidenden Schicksalswenden eng mit der westlichen Kultur verwachsen, behaupten sie nicht ihren Platz als sichtbare Dokumente unserer Stellung in der westeuropäischen wie auch in der gesamteuropäischen Kultur, steht die Pfalz Karls des Großen in Aachen mit der Münsterkirche nicht heute noch als etwas zu dem ganzen Abendlande Sprechendes vor uns? Und haben wir Deutsche nicht von der Denkmalauffassung wie von der Denkmälerfürsorge von beiden Ländern sehr viel übernommen! Für England bekenne ich mich zu einer ganz besonderen persönlichen Verehrung für John Ruskin, den Vater der neueren Denkmälerbegeisterung in England, den eigentlichen Schöpfer der society for the protection of ancient

monuments — den ich noch wenige Jahre vor seinem Tode im alten Jahrhundert in seinem Alterssitz in Brantwood aufsuchen konnte — und der vorbildlichen Organisation der französischen Denkmalpflege hat der jetzige Provinzialkonservator der Rheinprovinz, zugleich der Vorsitzende des auf Veranlassung der Kontrollkommission gegründeten „Denkmal- und Museumsrates Nordwestdeutschland“, Graf Wolff-Metternich, zwei wichtige Veröffentlichungen gewidmet. Um den Schutz und die Sicherung der französischen Denkmäler, des französischen Kunstbesitzes während der deutschen Besetzungszeit hat derselbe Graf Metternich, unterstützt durch seine energischen und kenntnisreichen Mitarbeiter, Josef Busley, Walther Zimmermann, Hans Hörmann, Bernhard von Tieschowitz, Felix Kuetgens, sich weithin sichtbare, auch von der heutigen französischen Kunstverwaltung dankbar anerkannte Verdienste erworben. Von der englischen, wie der französischen Denkmalpflege — ich fühle mich als ein Bewunderer von beiden — haben wir dauernd viel gelernt. Wir bitten auch weiter um solch ritterliche Unterstützung unserer Bemühungen um die Erhaltung der gemeinsamen europäischen Denkmäler, wie wir sie im Anfang gefunden haben.

Sollten wir nicht daran denken dürfen, auch miteinander zu arbeiten? Die vier Deutschland noch für so lange Zeit besetzt haltenden Großmächte mit ihrem ausgebildeten Kunstschutz haben für diese Zeit als die Regler unseres Aufbaus auch einen Teil der Verantwortung mit übernommen. Heute steht ganz Europa, die ganze Kulturwelt schauernd und ergriffen vor den Wunden, die dieser Krieg zurückgelassen hat — in ganz Europa. Sollten wir nicht — die diese Wunden tragen und die sie im Rahmen der Kriegshandlungen geschlagen haben — versuchen, sie gemeinsam zu einem kleinen Teil zu schließen? Wahrhaft vorbildlich hat die schwedische Denkmalpflege, von je der deutschen eng verbunden, sich zur tätigen Hilfe bereit erklärt, und im südlichen Baden, in Freiburg, hat sich der Schweizer Nachbarkanton Basel hilfreich bewährt. Gehören die Denkmäler nicht auch unter das Rote Kreuz? Haben nicht für die Pflege der Denkmäler und ihre Ruinenwelt in Italien, in Griechenland und im ganzen Orient alle Kulturvölker sich eingesetzt, miteinander wetteifernd? Nichts stände einem hohen Kulturvolk, auch von jenseits des Meeres, besser an als eine solche weithin sichtbare würdige Geste — vielleicht auch in der Form der Patenschaft bei weiteren Wiederherstellungsarbeiten — wie sie sich schon in Köln angebahnt hat. Es gäbe genug Möglichkeiten, vor der ganzen Welt und der Zukunft sich als hochherziger Förderer und Schützer der ewigen künstlerischen Werte zu erweisen, für eine ganze Nation, auch für Vereinigungen aller Art, endlich für Einzelpersonen. Wir hören von dem bevorstehenden Zusammentreten eines internationalen Ausschusses in London zur Beratung über den Wiederaufbau der zerstörten Länder — mit der Vertretung von 20 Nationen —, ob auch das am härtesten getroffene Land, Deutschland, beteiligt sein wird? Möchte aus der Beratung überall der Aufbauwille wachsen — und die Möglichkeit dazu gegeben werden — durch Zusammenwirken Aller, die guten Willens sind!

Vor zwei Sommern hatten sich noch einmal in Eger die deutschen Denkmalpfleger, damals noch mit Einschluß der österreichischen Brüder (warum sind sie heute so

von uns abgerückt?), zu sehr ernsten Überlegungen unter dem Vorsitz des hochverdienten Staatskonservators Hiecke zusammengefunden. Wir träumten damals von dem sofortigen Beginn des Wiederaufbaus der zerstörten Städte mit allen ihren Denkmälern, wenn wir auch nicht den Worten des fröhlichen Schwätzers aus dem Propagandaministerium zu folgen geneigt waren, der der Welt versicherte, alle die zerstörten Städte würden in zwei bis drei Jahren wieder aufgebaut werden, schöner als sie je gewesen. Müssen wir heute nicht sehr viel kürzer treten, uns Zeit lassen? Wenn es nicht möglich ist, an allen Denkmalbauten sofort wieder den Aufbau zu beginnen, nach Abräumen von Schutt und Trümmern, nach Ausführung der notwendigen allerersten Sicherungsarbeiten: Müssen wir uns nicht vielfach entschließen, sie zunächst stehen zu lassen, in einem geschlossenen geheiligten Raum, unter ständiger Kontrolle der Verwaltung, aber auch des Konservators und Statikers, dazu nicht zu vergessen der Polizei — nicht an sie rühren? Aber vor allem nicht voreilig abbrechen, sprengen, abreißen! Sorgsam überlegte Pläne für die Wiederherstellung vorbereiten, an der Hand der alten Bestandsaufnahmen — auch für das Weiterleben des Bauorganismus, für die Gestaltung der Umgebung, für die Einfügung in den Rhythmus, den Maßstab des Stadtbildes, mit Beseitigung mancher Fehlgriffe der Vergangenheit? Werden wir nicht an manchen Stellen in unseren Städten für die nächsten Jahre — vielleicht für ein Menschenalter — solche Ruinen, auf ihren Ausbau, ihre Ausgestaltung wartend, ansehen müssen, eingefügt in das lebendige Stadtbild, vielleicht auf kleinen Plätzen, mit Grün umgeben, in Inseln des Friedens, — die ihre Fortsetzung finden in anderen neugeschaffenen Plätzen, die als Lungen der Altstadt, aber auch zur Verkehrsregulierung, als Parkplätze nötig sind? Wir möchten wahrlich nicht raten, daß von vorneherein gedacht wird, diese Ruinen mitten in der Stadt als Ruinen zu erhalten wie in dem hessischen Hersfeld, dem schottischen Dunblane. Sie sollen die Stunde ihrer Wiederauferstehung abwarten. Nicht als ein totes Denkmal, sondern als eines, das noch laut zu uns spricht, von alten Erinnerungen erzählt, dauernd zum Wiederaufbau mahnt, zum Wiederaufbau auch der Heimat aufruft. Und wenn dann in der Zukunft eine große schöpferische, baukünstlerische Kraft aufersteht, mit einer eigenen Formensprache, auch mit der Möglichkeit einer Weiterführung des Bagedankens. Man stelle sich vor, daß nicht das Jahr 1946, sondern um zwei Jahrhunderte zurück das Jahr 1746 vor diesem zerstörten Europa gestanden hätte, da die großen Meister des Barock in Nord- und Süddeutschland, in Österreich auf der Höhe ihres Schaffens standen: wie anders wäre damals ein Wiederaufbau erfolgt! In dem Rodin-Museum in Paris steht ein Wort des großen Bildhauers Auguste Rodin an die Wand geschrieben: „Eine Kunst, die das Leben enthält, restauriert nicht die Kunstdenkmäler der Vergangenheit, es setzt sie fort.“ Aber nur wirklich ganz große selbständige Kräfte dürfen sich an diese Aufgabe wagen.

Und jetzt ist zu fordern, daß auch eine ferne Zeit sich bewußt bleibt, daß eine jede Stadt ihr Sondergesetz, nach dem sie angetreten, in den Boden eingesenkt als Erbe trägt, daß sie ihren Rhythmus, nach dem sie gewachsen, das Gesetz ihrer Maßstäblichkeit eingehämmert erhalten hat, daß es nicht angeht, Pläne, die für Berlin und

Hamburg gelten, auf Köln und Düsseldorf, auf Aachen und Neuß zu übertragen, und es ist beruhigend, daß diese Pläne jetzt unter der stärksten Beteiligung der besten architektonischen Kräfte der Heimat, der bodenverwurzelten ausgeführt werden, nicht mehr im Atelier eines Reichsministers für den Wiederaufbau in Berlin.

Zunächst heißt die Aufgabe: Das Stadtbild von gestern wieder aufzuwecken und lebendig zu erhalten, zum mindesten in seinen Hauptakzenten, daran den Anschluß zu suchen. Und zu diesen Hauptakzenten gehören auch in den schwerstbetroffenen Städten die aufragenden Monumentalbauten, gehören die großen kirchlichen Denkmäler, gehört als Zentrum in Neuß Ihr wunderbares St. Quirin, in Xanten der Dom, in Düren die Annakirche, in Mayen die Klemenskirche, auch wenn diese beiden jetzt am Boden liegen. Und in Köln sehen wir die beiden Domtürme, die durch die Gnade der Vorsehung erhalten sind, als Wahrzeichen über der Stadt aufragen, so vielfache Wunden auch — hundertfältige — der Dom in all seinen Gliedern erhalten hat, um die jetzt der unermüdliche neue Dombaumeister, Weyres, bemüht ist, damit bis zum Jahr 1948 — dem 700jährigen Geburtstag — der Bau wiederhergestellt vor uns steht, dem Gottesdienst erneut geöffnet. Aber in dem langgestreckten Stadtbild von dem heute zur Hälfte zerschmetterten Bayenturm im Süden bis zu den Chor-türmen von St. Kunibert im Norden müssen doch neben den Domtürmen mindestens zwei Bauten wieder erstehen, als wichtigste Akzente, der Vierungsturm von Groß-St.-Martin und der Rathausturm. Ohne die wäre Köln nicht Köln. Für Köln klingt es verheißungsvoll, daß der zuständige städtische Konservator, Prof. Hans Vogts, zugleich der beste Kenner der Denkmäler seiner Stadt, jüngst erklärt hat, daß der erhaltene Baubestand der meisten alten Kirchen, darunter derer, die Köln als Kunststätte das Gepräge geben, wieder zu dem ehemaligen Bau- und Raumeindruck aufgebaut werden könne.

Angesichts nicht weniger der Ruinen der Denkmalbauten Kölns möchte ich — nicht verzweifeln: das suche ich stets von mir zu weisen — aber doch ernstlich zweifeln an der Möglichkeit des Wiederaufbaues, wenn ich vor zwei Tagen in Köln nicht das Glück gehabt hätte, an der unvergeßlichen Feier des ersten in die Öffentlichkeit Tretens der neugegründeten Gesellschaft der Freunde des Wiederaufbaues der Stadt Köln teilnehmen zu können, wenn ich dort nicht das vielstimmige einmütige Bekenntnis zur Wiederauferweckung des alten Köln, seiner Seele und seiner Gestalt, gehört hätte, als des Willens der gesamten Bürgerschaft, dem der jetzige Oberbürgermeister, Herman Pünder, die Stimmen zusammenfassend feierlichen begeisterten Ausdruck gab, wenn ich nicht die Ansprache des Vertreters der englischen Militärregierung, des warmherzigen und verständnisvollen Stadtkommandanten mit der ausdrücklichen mutmachenden Zustimmung zu diesen Plänen aufgenommen hätte, wenn ich nicht die gewaltige, hinreißende und zugleich erschütternde Rede des Kardinals Frings erlebt hätte, der den Schleier vor dem Bild der Not unserer Zeit zerriß, mit beiden Händen an den Gewissen — nicht nur unseren — rüttelte, mit einer wundervollen vorbildlichen Tapferkeit die Verpflichtung zur Hilfeleistung der Welt einhämmerte, wenn ich nicht endlich den wegweisenden entschlossenen Ausführungen des Präsidenten dieser Gesellschaft, des Alt-Oberbürgermeisters Kon-

rad Adenauer gelauscht hätte, des Schöpfers des neuen Köln mit seinem Grüngürtel, in dessen Herz und Hirn schon ein Menschenalter lang der Plan eines nach allen Seiten wachsenden Köln schlummerte, der weit ausgreifend das Bild eines ganzen neuentstehenden Stadtkreises zeichnete, bis zu den bergischen Höhen hin, als Schöpfung der lebendigen Stadtbaukunst — und der doch in den Mittelpunkt als die Kraftquelle des Ganzen wieder das neugeborene alte Köln stellte. Möchte dies Gelöbnis zum Wiederaufbau, das hier von allen Sprechern, vor allem auch von den Vertretern der Architektenschaft abgelegt war, in Erfüllung gehen, seine Kraft behalten, möchte dem Geist des alten Köln wirklich eine Wiederauferstehung, eine Erneuerung beschieden sein! Für diese ungeheuerliche, vielen als fast unlösbar erscheinende Aufgabe müssen alle, wirklich alle vorhandenen erreichbaren Kräfte mobilisiert werden, bei den Vorbereitungen, der Planung, der Wegbereitung durch das Aufräumen beginnend — und bei der Wiedergeburt des geistigen Köln, mit seinen Museen, Bibliotheken und Archiven sind auch alle die alten künstlerischen Kräfte, die Museums- und Archivbeamten nicht zu entbehren — und wie viele handwerklich tätige Hände dazu, die jetzt abseits stehen. Gebt sie uns wieder, sie warten auf die Möglichkeit, sich mit ihrem ganzen Können und ihrem einzigartigen Wissen von den Dingen einzusetzen, der gemeinsamen heiligen Sache zu dienen. Eben ist der Schnellverkehr im Flugzeug New York—Berlin geschaffen — warum nicht auch etwas Schnellverkehr zwischen Réinigungsbädern, Prüfungsausschüssen, Kommissionen, und den vielen weiteren Zwischenstationen. Nichts verbürgt besser eine innere Katharsis als die Entschließung zu einer solchen hingebenden gemeinsamen Arbeit am Wiederaufbau der alten Heimat. Vertrauen — Vertrauen! Diese Bitte richten wir an alle, die es angeht.

Und jetzt ist die Schicksalsstunde, da durch kühnen und entschlossenen Eingriff unglückliche Lösungen der Vergangenheit oder einst gut gedachte, aber durch die weitere Entwicklung, den gesteigerten Verkehr unheilvoll sich auswirkende städtebauliche Maßnahmen beseitigt werden können — in Köln vor allem zwei (aber keineswegs diese als die einzigen), die Hohenzollernbrücke, die auf den Chor des Domes zu stößt, die Überflutung des Domplatzes durch den Hauptbahnhof — für beide ist jetzt die Möglichkeit einer Abhilfe, der Beseitigung gegeben — Verlegung des Hauptbahnhofs an das Aachener Tor, der die Stadtverordnetenversammlung schon zugestimmt hat — eine grundsätzliche Gesundung, eine neue Entwicklungsmöglichkeit für die Zukunft. Das gilt für alle zerstörten Städte für die Zukunft.

Aber bei jeder Verlegung, in jeder Stadt, im großen und kleinen, bei Grundstücken im öffentlichen, im Gemeindebesitz und gegenüber solchen in Privathänden, darf nie vergessen werden, daß ein guter Teil des für die Bauten investierten Kapitals im Boden steckt und auch bei der totalen Zerstörung noch erhalten ist, in den Fundamenten und Kellern, dazu der Kanalisation, den Zuleitungen für Wasser, Gas, Strom, 16—20 Prozent der Gesamtkosten, mit dem Anteil an den Straßenbaukosten 40 Prozent, mit Einbeziehung auch nur des zumeist erhaltenen Erdgeschosses 30 Prozent, mit den aufstehenden Mauern 50—60 Prozent — Werte, die weder die Öffentlichkeit, noch der einzelne leicht hin aufgibt, aufgeben kann, darf.

Und vor dem Wiederaufbau steht noch als etwas Erschreckendes, den Willen Lähmendes, die Aufgabe des Aufräumens. Wenn man sich die Bilder von Nürnberg, Würzburg, Frankfurt, Köln vor Augen stellt — wie sie jetzt aus frischen Eindrücken vor mir stehen — so ist doch das Bild der Altstadt Köln das Erschütterndste. Man höre die Ziffern nach der Angabe der Stadtverwaltung. Der gesamte Bauschutt von Köln wird auf 13470000 cbm geschätzt. Das ergäbe einen Rechteckkörper von der Grundfläche des Neumarktes, aber in der Höhe von 500 m! Davon liegen 1400000 cbm auf Straßenland. Die bisherige Schuttabräumung hat sich im wesentlichen auf dieses Straßenland konzentrieren müssen, bis Ostern war davon die Hälfte — nur die Hälfte — durch Unternehmer beseitigt. Der von der Stadt verfügte Ehrendienst, nach dem jeder Einwohner einen Tag schippen soll, wofür 100 Tage im ganzen vorgesehen sind, wird nur rund 350000 cbm beseitigen. Nimmt man an, daß von dem Schutt auf den Baustellen rund 5000000 cbm zur Herstellung neuer Baustoffe geeignetes Material darstellen, so bleiben immer noch 7000000 cbm Schutt zu beseitigen — als Aufgabe der Stadtverwaltung. Die Arbeit des Aufräumens allein wird noch auf 5 bis 10 Jahre geschätzt. Und in Frankfurt, Düsseldorf, Essen die entsprechenden Ziffern, Frankfurt Köln am nächsten kommend — mit 3, 5, 8, 10 Jahren rechnend. Die Trümmerverwertung dazu ist heute fast eine neue Wissenschaft geworden, die ganz neue Möglichkeiten und Werte geschaffen hat. Das Eisenschrott, das auf den Baustellen solchen Platz einnimmt, wird in neue Ziegel- und Bausteine umgewandelt, wo es sich ziffernmäßig lohnt. Dazu sind neue Ziegelputzmaschinen, Dachziegelpressen, Betonmischungsmaschinen und andere erfunden, Methoden zur Verwendung des Feinschuttes, in München ist eine „Arbeitsgemeinschaft für Trümmerverwertung“ erstanden, die die Erfahrungen austauscht.

Immer müssen wir uns die Frage stellen, ob zunächst ein Behelfszustand, also als etwas Vorübergehendes oder auch als etwas Dauerndes angestrebt wird. — Auf der anderen Seite: Beginnen wir gleich mit dem endgültigen Wiederaufbau, oder das eine nach dem anderen? Wir werden für das ganze neue Wohnungsbauprogramm im Wiederaufbauplan in eine Periode einer weitgehenden Normalisierung und Typisierung, in die Zeit des Behelfsbauwesens mit schnellmontierbaren genormten Baueinheiten eintreten. Die Engländer haben hier den Weg gewiesen, bewußt solche Behelfsheime in Massenfabrikation zu schaffen — wenn wir nur das gleiche Material hätten, das ihnen zur Verfügung steht, Stahl und noch einmal Stahl. Wie wir bei der Vorbereitung der Schuttbeseitigung schon die verschiedensten, bisher wenig bekannten Apparate eingesetzt gesehen haben, die modernen Raupenschlepper, Greifer, Bagger, Kranen, Aufzüge, werden wir auch bei dem Hochbau allerlei Neues erleben, die Baumaschine tätig sehen und weitgehende gestaffelte Normen für alle Bauglieder, Türen, Fenster, Treppen, Dachbinder, Geländer, aber auch für die Möbel erfahren. So sehr diese Beschleunigung und Verbilligung des Bauvorgangs zu begrüßen ist: liegt in der Übersteigerung des Normierungsgedankens nicht zugleich eine große, sehr große Gefahr für die Individualität der wiedererstehenden Baugebilde, für die Kunst des Architekten, für das ehrliche Handwerk?

Und auch bei dem Wiederaufbau der Denkmäler wird die Rationalisierung des

Arbeitsvorgangs sich als fördernd, beschleunigend erweisen, von der Schuttabräumung ab, und die neuen technischen Mittel, wie sie Fritz Schumacher und Erich Neufert und Wilhelm Schorn uns vor Augen gestellt haben: Weitgehender Betonbau vor allem, armierter Betonbau, zur Festigung der erschütterten Baukörper eingelassene Ringanker, Torkretierung der brüchigen Mauern durch hydraulische Einpressung flüssigen Zements und anderes mehr. Es ist nicht daran zu denken, alle die vernichteten riesenhaften Dachstühle in Holz wieder herzustellen, wozu ganze Wälder erforderlich sein würden.

Aber — nun kommt die bittere Frage: auf die Wiederherstellung von wievielen Dächern werden wir nicht eben doch am Ende verzichten müssen, von Dächern und den unter ihnen gewachsenen Baulichkeiten? Es gibt einen Zustand einer Ruine und einer zertrümmerten Welt, der uns den Gedanken einer vollständigen Ergänzung, selbst wenn die sichersten Vorbilder und Unterlagen gegeben sind, fallen zu lassen zwingt, wo auch das künstlerische Gewissen gegen eine bloße mechanische Stilwiederholung sich zu erheben scheint. Und doch ist die nächste Aufgabe, die vor uns liegt, die Wiederherstellung in der alten überlieferten Form und tunlichst im selben Material aus dem gleichen Geist der alten Handwerkstradition heraus — wo es irgendwie möglich ist. Aber wenn es uns nicht gelingt, die Seele der alten Bautenwelt wieder aufzuwecken, sind es nur tote Museumsstücke, die wir schaffen können. Nicht wenige der alten geliebten Bauwerke werden wir in der großen Verlustliste dieses Vernichtungskrieges und dieses apokalyptischen Zeitalters zu buchen haben zusammen mit so unendlich vielem unersetzlichen Kulturgut an kostbarster Ausstattung, an ganzen Sammlungen, Museen, Bibliotheken — untergegangen — ausgelöscht — für immer.

Wenn unsere historischen Städte, die großen wie die kleinen, denen die Zeit ihren Sondercharakter als etwas nie zu Vergessendes eingehämmert hat, ihre innere Gleichniskraft behalten sollen, wenn sie weiter als Selbstbekenntnisse ihrer Geschichte zu uns reden sollen, so müssen die sichtbaren Symbole, die in Stein geprägten Weistümer unserer Vergangenheit lebendig erhalten, aus ihren Trümmerbetten wieder auferweckt werden, sie sollen als Mahner zur Ehrfurcht, als Künder einer echten Bodenverbundenheit, als Erzieher zu einer uns tragenden Heimatliebe, einer Verpflichtung zur Heimatpflege, zum Heimatschutz, als Symbole des Unendlichen, des Unvergänglichen nur um so lauter zu uns reden. Aber sie sollen das in ihrer persönlichen Sprache, in ihrem heimischen Dialekt tun, den wir liebevoll pflegen und umwerben, der uns Schätze echtsten völkischen Besitzes schenkt. Die persönliche Sprache unserer Städte, unseres Landes? Jede Landschaft von einem bestimmt ausgeprägten Charakter hat auch ihren besonderen Bautypus entwickelt, der aus den Elementen Boden und Klima, Hauptbeschäftigung der Bewohner und dem führenden Material erwachsen ist, der in der vereinfachten Gestalt in dem Haus des Kleinbauern und des Kleinbürgers ausgeprägt ist, in dem, was Schmitthenner das „unscheinbare Haus“ genannt hat, seine schlichteste Formel gefunden hat, die nun eine Fülle von Variationen ermöglicht, aus denen aber immer als Hauptthema, als Unterdominante jener einfache Akkord uns entgegenklingt. Und die Grundelemente dieses Typus

sollen auch weiterhin das schlichte Bauen bestimmen — für uns das niederrheinische und das bergische Haus, dazu das Haus der Nordeifel, nicht das Haus der Nordsee- und Ostseeländer, nicht das oberbayrische oder schwäbische oder irgendein anderes.

Aber nicht um bescheidene Einzelschöpfungen handelt es sich hier — vor unseren Augen steht die ganze Heimat als ein Geschlossenes, aus dem gleichen Geist Geborenes, den gleichen Gesetzen Unterworfenes, die ganze Heimat ist vielfach zerstört, geschändet. Es gilt, diese einzelnen Haustypen im großen Rahmen zu sehen, in ihrer Gruppierung in ganzen Ortsbildern und bei dem Wiederaufbau die Gebote der Einpassung in die Umgebung, in die Landschaft, des rhythmischen Zusammenklagens zu suchen. Denn erst aus der Fülle hören wir wirklich die Stimme des heimischen Sonderdialekts, nach der wir frugen. Es ist der Begriff des Heimatschutzes, der sich neben den älteren der Denkmalpflege gestellt hat, wie er sich in dem Doppeltitel des — seit Kriegsbeginn leider eingeschlafenen — ganz Deutschland umfassenden Tages für Denkmalpflege und Heimatschutz äußerte, wie die beiden Begriffe nebeneinander in dem Namen und dem Arbeitsprogramm unseres Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz stehen, dem man fernerhin als dem Symbol einer Zusammenfassung der geistigen Bewegungen im ganzen unzertrennten rheinischen Raum eine gesunde Weiterentwicklung als Führer, als Vorbild, als Bekenntnis wünschen möchte. Die Stimme jenes heimischen Sonderdialekts dringt zu uns in jeder Art der geschichtlichen Überlieferung, auch der nicht sichtbaren, in den uns alle bewegenden unendlich reichen Büchern unserer Geschichte, aus der volkstümlichen Überlieferung von Wesen und Brauchtum, Sagen und Liedern, der heimischen Dialektdichtung, aus dem eigentlichen Wesen der Sprache selbst aus all dem, was von der Sorge der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde, dem Institut für die geschichtliche Landeskunde der Rheinlande getragen wird, mit Rheinischem Wörterbuch, Sprachatlas, Volkskundeatlas usw. Verlangt heute mit vollem Recht die Denkmalpflege angesichts der ungeheuerlichen Steigerung ihrer Einzelaufgaben als Bilanz der Dämonie dieser Kriegsjahre eine Festigung und Erweiterung ihrer Organisation, da sie als Rechtsnachfolgerin und Erbin der untergegangenen staatlichen Denkmalpflege so viele dieser zugewiesenen verantwortungserfüllten Gebiete zu den alten hinzu übernommen hat, so möchte man auch für all das, was unter dem Deckbegriff Heimatschutz, Heimatkunde, Volkstumspflege zusammengefaßt war, dessen Träger die Heimatvereine so verschiedener Art, die großen und die kleinen Museen, die neuen Heimatmuseen vor allem sind, eine gesunde Weiterentwicklung, eine Kräftigung ihrer Wirkungsmöglichkeiten und eine nur um so festere Verwurzelung in den Herzen der Volksgenossen erhoffen. Und beide, Denkmalpflege und Heimatschutz vereint, sollen sorgen, daß der Begriff, der dreimal aus dem Allerheiligsten in der pädagogischen Provinz in Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahren uns entgegenklingt, Ehrfurcht — Ehrfurcht — Ehrfurcht, nicht verloren geht, damit, wenn die Zeit der Wiederauferstehung, des sichtbaren Wiederaufbaus kommt, auch die innere begeisterte seelische Bereitschaft vorhanden ist.

Es wäre ein grausamer Irrtum anzunehmen, daß jetzt etwa eine Wiederholung der äußerlichen Altertümelei, jenes Historismus von irgendeiner Seite angestrebt werde,

wie ihn das letzte Viertel des alten Jahrhunderts uns beschert hat, jene Zeit, die in der Blüte der großen Historienmalerei und der Überflutung mit den historischen Romanen ihre gleichzeitige Parallele fand, die in ihren Nachahmungen, ihren Maskeraden die echten alten Werke in ihrer Wirkung vielfach nur mattgesetzt hat. Es kann sich auch nicht um einen aufgedrungenen Stillstand der bürgerlichen Architektur handeln, die ihrem eigenen Wachstum folgt, der wir nur eine weitere Entwicklung zur Gesundheit wünschen, die schon durch die Ausbildung so vieler Techniken notwendig auch zum Weiterschreiten gezwungen ist — das Wichtige und Entscheidende ist, daß das Gesetz des im Boden verwurzelten Maßstabes bewahrt bleibt, das Gesetz des Rhythmus und der Harmonie. Wenn es sich jetzt bei dem Wiederaufbau, wie bei der Weiterführung unserer zerstörten Städte, der bitteren Not gehorchend, in sehr viel größerem Ausmaß um bescheidenste Bauausführung mit Verzicht auf alles Überflüssige, allen Scheinprunk handelt, kann jener Typus des landschaftlich gebundenen Hauses, das „unscheinbare Haus“, wie wir es noch einmal nennen wollen, als das grundlegende führende Motiv der Weiterbildung erscheinen — und in jedem Landesabschnitt mit einem ausgeprägten architektonischen Charakter enthalten die noch vor unseren Augen stehenden Bauten in der heimischen Sprache vom Haus des Ackerbürgers bis zum reichen Herrenhaus, wie sie in den beiden von Richard Klapheck meisterlich bearbeiteten, uns vor gerade einem Menschenalter durch den Rheinischen Kunstverein bescherten Bänden über die Baukunst am Niederrhein, wie den zwei Bänden seiner Kunstreise am Rhein vorliegen, dazu in den grundlegenden Büchern von Hans Vogts über das Bürgerhaus in der Rheinprovinz, in Köln, über dessen Profandenkmäler, Vorbilder genug, eine Fülle von Anregungen für die Architekten von heute und morgen. Für die Schöpfung ganz neuer Komplexe in einer freien Unterordnung unter das Gesetz der Tradition des heimischen Bautypus stellen etwa die Siedlungen, die das Haus Krupp, das wir hier in Verehrung und Dankbarkeit nennen, in Altenhof, Alfredshof, Margarethenhöhe aufgebaut hat, wo es sich nicht nur um Summierung immer wechselnder Einzelbauten, sondern um ganze Bauorganismen, geschlossene neue Ortsbilder, mit klug überdachten weiteren Entwicklungsmöglichkeiten handelt, ein Vorbild dar, oder in kleinerem Maßstab die Siedlung der Firma Zanders bei Bergisch-Gladbach. Wieder ist es das Gesetz des gleichen Rhythmus, der verbindenden inneren Musik, das wir fühlen. Man möchte auch hier an das Wort Rodins von der Fortsetzung einer alten Linie, der Weiterbildung der Formensprache denken.

Nicht überall hat diese heimische, heimelige Architektursprache das Wort. Es versteht sich von selbst, daß die großen Industriebauten aller Art — wie wir sie hier in Neuß sehen — ihren eigenen Stil entwickeln, der aus der neuen Sachlichkeit geboren wird, diesen sich immer aufs neue schaffen, daß sie auch ihren eigenen Maßstab haben müssen — und wer durch unsere großen Industriezentren im Ruhrgebiet und am Niederrhein nur einmal fährt, der wird die aufstehenden Riesenbauten der modernen Industrie, Hochöfen, Kohlentürme, Wäschereien, Fabriken, Hallen, Kranen, Brücken, auch in ihrer Denkmalsprache voll Bewunderung erleben und laut bejahen, sie als gewaltige Monumente des Arbeitswillens, der schöpferischen Kraft

unserer Zeit empfinden, aber sie auch als etwas ganz für sich Stehendes, den eigenen Gesetzen Folgendes begreifen. „Stiefkinder der Denkmalpflege“ hat vor einem Menschenalter einmal Rappaport anklagend die großen Industriedenkmäler genannt. Der Heimatschutz hat längst in seinem Vokabular den gebührenden Platz für die Denkmäler der Industrie und der Technik geschaffen. Für Warenhäuser und ähnliches gab es keine Tradition und kein unmittelbares Vorbild — sie mußten aus dem Bedürfnis, der Zweckmäßigkeit, die Schinkel das Grundprinzip alles Bauens genannt hat, ihre Form gestalten, und doch haben ihre Meister, Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich, Wilhelm Kreis, Fritz Schumacher, wo wiederum die Aufgabe anders lautete, mit losem und freiem künstlerischen Empfinden sich der heimischen Klänge vom Mittel- und Niederrhein bedient.

Und bei dem Wachsen unserer Städte weithinaus über ihren alten Rahmen, bei dem Entstehen einer ganz neuen Bautenwelt aus bisher noch jungfräulichem Boden, dem Aussenden von Siedlungen und ganzen Vorstädten, wird der Städtebauer dem eigenen in ihm entwickelten Gefühl für Rhythmus und Harmonie folgen, grelle Dissonanzen tunlichst vermeiden, er wird die Stadt als ein lebendiges Kunstwerk ansehen, nach Bedarf für Raum, Weite, Durchsichtigkeit, Luft, Wechsel mit Grünflächen sorgen können — und er wird von der Geschichte der Stadtbaukunst in den letzten hundert Jahren, wie sie von Camillo Sitte bis auf A. E. Brinckmann als ihren berufenen Historikern uns vorgelegt ist, und von den großen Meistern dieser erhabenen Kunst in den letzten Jahrzehnten lernen, er wird sich aber auch sagen müssen, daß für einen Baron Haußmann, wie ihn das Paris Napoleons III. als Umgestalter gefunden hat, und das, was die Franzosen die Haußmannisation genannt haben, in Deutschland nicht ein Platz ist. Aber vor der Pforte zu dem gewaltigen Kapitel der modernen Stadtbaukunst müssen wir hier Halt machen mit allem schuldigen Respekt — der Eintritt würde uns zu weit abführen — zu vieles hätte ich hier zu sagen.

Und das erbitten wir zum Schluß an dieser geweihten Stätte feierlich von den Leitern unseres Schicksals, von der einsichtsvollen Militärregierung, wie von den hohen und höchsten Behörden unserer rheinischen Verwaltung: in dem großen Wiederaufbauplan unserer niedergeworfenen Heimat unsere Denkmale an der gebührenden Stelle einzusetzen, ihnen ihren Lebensraum zu geben, sie mit Liebe und mit Ehrfurcht zu umfassen. Die Bürgerschaft, die ganze Bevölkerung soll es als eine innere Verpflichtung ansehen, bei dieser Wiedererweckung, Neuausschmückung zu helfen, Hand anzulegen, mag es sich um sakrale oder um profane Bauten handeln. In jeder historischen Stadt sollte doch das Rathaus, sollten doch die mit der Geschichte der Stadt verbundenen profanen Denkmalbauten wieder auferstehen — das müßte eine Ehrenpflicht für die ganze Bürgerschaft bedeuten. Vielleicht könnte sie sich wie in alter Zeit zu einem Verband zusammenschließen — oder einzelne Räume, einzelne Bauglieder, einzelne Ausstattungsstücke könnten von einzelnen Vereinigungen, Gesellschaften, auch einzelnen Bürgern, alter patrizischer Überlieferung folgend, gestiftet werden — eine reiche Möglichkeit, hier eine alte Verpflichtung und eine neue Dankbarkeit abzutragen. Bei jeder Pfarrkirche sollte sich die Pfarrgemeinde in lebendiger tätiger Hilfsbereitschaft zusammenfinden, einzelne Pfarrkinder oder die mit ihren

Wohnungen dem Rayon des Denkmals Verhafteten oder im Empfinden seiner Symbolkraft mit ihm sich verbunden Fühlenden sollten bei der Neuausschmückung durch Stiftungen sich betätigen, wie in der alten Zeit, miteinander wetteifern, — und für jeden Bauhandwerker soll es eine Ehrenaufgabe darstellen, an die er später gern zurückdenkt, davon er noch seinen Enkeln erzählt, hier haben Hand anlegen zu dürfen — vom Aufräumen des Schuttes bis zum Versetzen des letzten Steines. Die Arbeit der Wiedererweckung nach weisem Plan beginnen, wenn auch an mancher Stelle mit weiter Sicht, aber beginnen, vorbereiten, ordnen, im Inneren alles ausdenken, ein Bild des vollendeten Bauwerks schon in sich bewahren. Bereit sein ist alles. Das Wort, das vor uns steht und leuchtet, heißt Aufbau, Aufbau — ein Symbol auch für unsere Wiederauferstehung als Volk, als Nation. Das Gebot der Stunde heißt vertrauen, daß es uns gelingt, vertrauen in die göttliche Führung — glauben. Nicht ruhen, unermüdlich tätig sein, ein Vorbild geben — wie es die Neußer hier in St. Quirin gegeben haben. Und lassen Sie mich an den Schluß ein paar Goethesche Verse setzen — klingen sie nicht wie für unsere Zeit geschrieben?

Die Tätigkeit ist's, was den Menschen glücklich macht,
die, erst das Gute schaffend, bald ein Übel selbst
durch göttlich wirkende Gewalt in Gutes kehrt.
Drum auf beizeiten morgens! Ja, und findet ihr,
was gestern ihr gebaut, schon wieder eingestürzt,
Ameisen gleich nur frisch die Trümmer aufgeräumt!
Und neuen Plan ersonnen, Mittel neu erdacht!
So werdet ihr, und wenn aus ihren Fugen selbst
die Welt geschoben in sich selbst zertrümmerte,
sie wieder bauen, einer Ewigkeit zur Lust!

BEGEGNUNGEN

—
ERFORSCHER DER KUNST.

KÜNSTLER UNSERER ZEIT

ANTON HEINRICH SPRINGER

Kunsthistoriker und politischer Schriftsteller, wurde am 13. Juli 1825 zu Prag geboren. Sein Vater war Klosterbräuer im Prämonstratenserstift Strahow, dessen barocke Kunstschatze frühzeitig die lebhafteste Phantasie des grüblerischen Knaben fesselten. An der Prager Universität, wo er seit 1841 seine erste Bildung erhielt, hatten der Herbartianer Exner und der Jung-Hegelianer Smetana den mächtigsten Einfluß auf ihn. Die liebevollste Aufnahme fand er im Hause der Frau Czermak, deren Söhne Jaroslaw, der Maler, und Hans, der Physiologe, seine treuesten Freunde blieben. Nach einer Kunstreise nach München, Dresden, Berlin übernahm er schon 1846 den Unterricht in der Kunstgeschichte an der Prager Akademie. Der Winter 1846 führte ihn nach Italien.

Das Jahr 1847 brachte er in Tübingen zu, wo er mit Schwegler und vor allem mit Vischer in nähere Berührung trat. Hier promovierte er mit einer Arbeit über die hegelsche Geschichtsanschauung. Nach Prag zurückgekehrt, betätigte er seine junge Kraft zunächst als Journalist und begann im November 1848 an der Prager Universität seine Vorträge über die Geschichte des Revolutionszeitalters, die einen ungeheuren Zulauf hatten — fünfhundert Zuhörer saßen zu seinen Füßen — und den dreiundzwanzigjährigen Privatdozenten mit einem Schlage zu einem populären Manne in Böhmen machten. Es war das erste freie Wort, das in Österreich von einem Katheder ertönte.

Im Juli 1849 verließ er aufs neue Prag und durchstreifte Belgien, Frankreich und England, schauend, studierend, genießend. Nach einem Jahr kehrte er wieder zurück nach Prag, um dort die Redaktion der förderalistischen Union zu übernehmen, die aber nach kurzer Zeit schon unterdrückt wurde. Angefeindet und verfolgt, verließ Springer für immer Österreich.

Im Winter 1852 habilitierte er sich in Bonn für Kunstgeschichte — hiermit beginnt die zweite und glücklichste Periode seines tatenreichen Lebens. Äußerlich in gedrückten Verhältnissen, durch die Denunziationen Sacher Masochs bei der preussischen Regierung als Revolutionär verdächtigt, verfolgt vom Minister v. Raumer, der jede Beförderung hintanhalt — erst unter dem Ministerium Bethmann-Hollweg wurde Springer Professor — trat er sofort mit den besten und edelsten Geistern der Universität in nahe Berührung, zu Dahlmann, dessen Leben er nach seinem Tode (1860) schrieb, das Musterbild einer gerechten Würdigung des vielseitigen Mannes, wie es Freytag nannte, zu Ritschl, Jahn und dem Kurator Beseler. Er entfaltete eine überaus umfangreiche Tätigkeit als Dozent wie als Wanderredner in den größeren rheinischen Städten, nur unterbrochen von weiteren Reisen, nach Paris und als Begleiter der Fürstin Wied nach Rumänien. Sein Name gehörte neben denen von Ritschl und Jahn zu den gefeiertsten der Hochschule. In weiten Kreisen bekannt wurde sein Name durch die für ein breiteres Leserpublikum geschriebenen populären Arbeiten, die „Kunsthistorischen Briefe“ (Prag 1852—1857), die „Baukunst des

christlichen Mittelalters“ (Bonn 1854) und das „Handbuch der Kunstgeschichte“ (Stuttgart 1855).

Eine schwere Brustkrankheit, die er sich im Frühjahr 1868 durch Überanstrengung zuzog und die ihn zwang, in Sizilien Heilung zu suchen, machte einen tiefen Einschnitt in sein Leben. Die dritte Periode seines Lebens setzt schon hier ein, die reichste an Lorbeeren — und an Schmerzen. Die lange versagten Anerkennungen trafen jetzt in rascher Folge ein. Im Jahre 1872 wurde er als Prorektor an die neu-gegründete Universität Straßburg berufen und hielt hier am 1. Mai inmitten einer glänzenden Versammlung die Festrede zur Einweihung — Springers größter Ehrentag in der Sonnenhöhe seines Lebens — im Jahre 1873 folgte er einem Rufe nach Leipzig. Aber seine Gesundheit blieb gebrochen — im ersten Jahre seines Leipziger Aufenthaltes zeigte sich die tückische Krankheit wieder, die ihn von aller lauten Lebensfreude verbannte. Die letzten beiden Jahrzehnte verbrachte er in größter Zurückgezogenheit als der eremita Lipsiensis, niedergedrückt, aber in unwandelbarer Pflichttreue und mit erstaunlicher Arbeitskraft weiterschaffend, an der Seite seiner treuen und verständnisvollen Pflegerin, seiner Gattin Isabella. Seine letzten und bedeutungsvollsten Werke schrieb er als ein siecher Mann. Erst der Tod, der ihn am 31. Mai 1891 ereilte, nahm ihm die Feder aus der Hand.

Springer ward politischer Schriftsteller in überschäumender Begeisterung und blieb es aus Neigung und Not. Als katholischer Österreicher ward er geboren, als protestantischer Deutscher beschloß er sein Leben. Das Metternichsche Österreich bot für ihn keinen Raum. Mit Naturnotwendigkeit entwickelte sich, wuchs, erweiterte sich seine politische Anschauung. Als jugendlicher Journalist war er gegen die Zentralisation aufgetreten, hatte als Wortführer der Rechten des Reichstages für die einzelnen Kronländer größere Selbständigkeit verlangt, von einer Staatsregierung geträumt, der ein Staatenparlament einschränkend zur Seite trat. Die Unfähigkeit Österreichs, in einem großen Staatenbund wieder die Hegemonie zu erlangen, hatte er schon in der Flugschrift „Österreich, Preußen, Deutschland“ (Leipzig 1851) dargetan. Sechzehn Jahre vor Nikolsburg forderte er den Ausschluß Österreichs aus dem deutschen Bunde. Seine größte politische Tat war die „Geschichte Österreichs seit dem Wiener Frieden 1809“ (Leipzig 1865), tschechisch von Vaclav Pravada, Dejepis Rakouska od míru Videnského roku (Prag 1867), die er für die Hirzelsche Staatengeschichte auf Dahlmanns Veranlassung schrieb. Österreichs Schwäche und Unfähigkeit war das Thema, das Werk erschien ein Jahr vor 1866, dem Jahre des reinigenden „großen Unglücks“, das er als einziges Heilmittel mit politischem Weitblick seit Jahren ersehnt. Warme Brusttöne anzuschlagen bei der Schilderung des heroenlosen Leidenskampfes war ihm versagt: nur in leiser Ironie und schmerzlichen Unwillen konnte sein österreichisches Herz sich äußern. Kein Akt der Felonie und kein öffentlicher Abfall war das Buch, als das es seine Feinde hinzustellen versuchten, die es ihm nie verzeihen konnten, daß er als Europäer, nicht als Österreicher schrieb. Österreich blieben seine Sympathien bis an sein Lebensende treu. Die in Prag begonnene Journalistentätigkeit setzte er in Bonn fort, eifrig für die Selbständigkeit der Balkanstaaten eintretend, als langjähriger Mitarbeiter der Köl-

nischen und Allgemeinen Zeitung, später in den „Grenzboten“ und „Im neuen Reich“. Was er von dem neuerstandenen Reiche erhoffte, kennzeichnen am besten seine Friedensrede in Bonn und seine Weiherede in Straßburg. —

Als Kunsthistoriker hat er den Kampf um die Wissenschaftlichkeit der Kunstgeschichte siegreich zu Ende geführt und ihr durch seine Persönlichkeit nicht minder als durch sein Wort und seine Schriften das Heimatrecht an den Universitäten erobert. Erst mit Springer hat die Kunstgeschichte aufgehört, Luxuswissenschaft zu sein, und ist zur anerkannten und selbständigen historischen Disziplin herangewachsen. Er half seine Wissenschaft abgrenzen nach drei Seiten hin, gegen die flache Kulturschilderung, die einseitige, der Weite des Blickes entbehrende Kenner-schaft, und die Ästhetik. Selbst ein Schüler Vischers und von Hegel ausgehend, hat er der Ästhetik langsam den Boden abgegraben und seine Lieblingswissenschaft in die mütterliche Erde verpflanzt, in der er selbst mit beiden Füßen lebenskräftig wurzelte, die Geschichte. Als der letzte der universalen Altmeister stand er an der Pforte einer Periode von sich selbst verleugnender Einzelforschung und führte seine Schüler in sie hinein. Seine wissenschaftliche Haupttätigkeit war der mittelalterlichen, zumal der frühmittelalterlichen Kunst gewidmet, für die er, erst in den „Ikonographischen Studien“, dann in den „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte“, endlich in den unter den Abhandlungen der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften erschienenen Studien zur Kunst des 5. bis 12. Jahrhunderts neue wegweisende Gesichtspunkte aufstellte, die Bearbeitung der mittelalterlichen Ikonographie den Händen der bisherigen alleinigen Herrscher, der Theologen, entreißend und für die Erklärung der Bildwerke im weitesten Umfange die literarischen Quellen heranziehend. Sein Hauptwerk auf dem Gebiete der italienischen Kunstgeschichte, zugleich das umfangreichste Werk seines Lebens, war die Doppelbiographie Raffaels und Michelangelos (Leipzig 1879, 1883), in der er die beiden größten Renaissancepersönlichkeiten Italiens mit vollendeter Künstlerschaft plastisch herausmodellerte, der gewaltsamen Wucht des leidenschaftlichen Michelangelo noch besser gerecht werdend als der stillen Lieblichkeit Raffaels. Wenn er in seinen letzten Jahren mit der Detailforschung die Fühlung zu verlieren drohte, so war der Grund, daß seine Krankheit ihn zwang, auf Studienreisen und damit auf Autopsie zu verzichten. Springer war einer der gefeiertsten Kathederredner der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Voll von slawischem Pathos, oft bis zu michelangelesker Größe gesteigert, riß er den Hörer unwiderstehlich mit sich fort. Daß er seine ganze große Persönlichkeit bei seinem Vortrag, bei jedem Aufsätze einsetzte, sicherte ihm den breiten und tiefgehenden Erfolg, in seinen jungen Jahren die schöne Lebendigkeit seines starken, sich fröhlich regenden Geistes, und als diese dem Siechtum und dem Alter gewichen war, seine leidenschaftliche Begeisterung und seine starre und unbeugsame Unabhängigkeit.

JOHN RUSKIN

Die Periode der erstmaligen umfassenden Rezeption englischer Kunst und englischer Kunstanschauung in Deutschland scheint sich ihrem Ende zu nähern. Die erste Überraschung über den geschlossenen schönheitsvollen Stil der großen englischen Malerei, die in der Mitte der achtziger Jahre am stärksten sich kundgab, ist vorüber; und die plötzlich auftretende verspätete Nachblüte der Präraffaeliten in Deutschland, durch Hollyers weiche Platindrucke genährt, hat einer ruhigen und steten Würdigung Platz gemacht. Im Kunstgewerbe sind wir über die gedankenlose Nachahmung von Chippendale- und Sheraton-Möbeln in schlechtem Material wohl glücklich hinaus, hinaus auch über das bloße Kopieren von Liberty-Stoffen. Wir wollen es jetzt den Fremden nicht mehr absehen, was wir machen sollen, sondern nur noch, wie wir es machen sollen. Die Grundgesetze der englischen Dekoration sind uns jetzt wichtiger als die Formen des englischen Ornamentes. Da ist es verwunderlich, daß der Hauptträger der künstlerischen Anschauungen Englands während eines halben Jahrhunderts, der erste Ästhetiker und der erste Kritiker Englands in dieser Zeit, dessen Name unlösbar mit den Siegestaten der englischen Malerei in der Mitte des Jahrhunderts verknüpft ist, noch immer in Deutschland nur eine kleine Gemeinde für sich hat — John Ruskin. Den Engländern gilt er auf dem literarischen Gebiete als einer der Größten der letzten Epoche. Er ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen der ganzen Viktoriaperiode. Carlyle, Tennyson, Ruskin pflegen die Engländer in einem Atem zu nennen, wenn sie die vornehmsten Geister dieses Zeitalters aufzählen. Das ganze künstlerische Leben Englands von 1840 bis 1890 ist ohne Ruskin gar nicht im vollen Umfang verständlich. Selbst Künstler, hat er als Herold, als Kritiker, als Ästhetiker, als Geschichtsschreiber, als feuriger Interpret und unermüdlicher, kampfesfroher Verteidiger die junge englische Malerei begleitet, mit seiner kraftvollen, originellen Sprache alles für sich gewinnend, mit seiner unermüdlichen und zähen Beredsamkeit alle Gegner zuletzt niederzwingend — dann wird er der Führer Englands zu den alten Kunstwerken, Vermittler eines ganz persönlichen Verhältnisses zu ihnen, Englands größter Historiker der italienischen Kunst, deren Schönheiten er in zehnjährigem Aufenthalt in Italien zu ergründen nicht müde wird — er wird der Lehrer eines stählenden und beglückenden Naturgefühls, einer ganz neuen Naturanschauung, fast Naturanbetung, Hohepriester und Sänger der englischen Landschaft. Er geht weiter und untersucht die Vorbedingungen, unter denen in Italien und im alten England etwas Großes, Ganzes und Imponierendes entstand, und er fordert die gleichen Grundlagen jetzt auch im modernen England als die notwendigen Bedingungen für die Geburt einer wirklich großen Kunst. So wird er sozialer Reformers und sozialer Prediger, Reformator des Handwerks, Mitbegründer des englischen Kathedersozialismus, der größte Ideologe unter den englischen Sozialreformern, von kühner dichterischer Phantasie im Ausmalen der Bilder von der kommenden besseren Zeit, optimistischer noch als Carlyle in seinem Glauben an die Stärke des Mitleids und

des Sympathiegeföhls — überzeugt, nicht nur, daß auch hier der Kultus des Schönen und die heilige Kunst hellere und sonnigere Lebensbedingungen bringen werden, daß die Natur ihre stärkende und heilende Wirkung ausüben werde, sondern auch, daß etwas von dem Sonnenschein und von der Freiluft in den neuen Schöpfungen nachwirken und aus ihnen herausstrahlen müsse. Er wird der Lehrer einer neuen Religion der Schönheit, einer Kunst, die auf Sittlichkeit gegründet ist und als ihr letzter reifster Ausfluß erscheint, ein Prediger der Lebensweisheit, das Haupt einer über ganz England und Amerika verbreiteten Gemeinde, einer der fruchtbarsten Schriftsteller Englands, dessen Werke in mehr als 300 000 Exemplaren verbreitet sind, ohne die Pamphlete und Flugschriften, dazu einer der ersten Prosaisten und ein Künstler des beschreibenden Stiles ohnegleichen — „ein wahrhaftes Genie, dessen Gedanken wie Blitze in das Herz dringen“, nach dem Urteil Carlyles, „der analytischste Geist Europas“ nach dem Urteile Mazzinis, „der hervorragendste Moralist der Gegenwart“ nach dem Ausspruch Tolstojs, „einer der ersten Lehrer des Jahrhunderts“ nach der Ansicht George Elliots. Ein ganzer Mensch, aber leidenschaftlich und stürmisch, fast immer über das Ziel hinausschießend, dazu eigensinnig, oft barock, sich widersprechend, abschweifend, unsystematisch als Denker, ungleich, ohne Disziplin, voll von Wunderlichkeiten, als Prophet vielen ein Ärgernis, als Sozialreformer maßlos verehrt und ebenso scharf abgewiesen. Das ist John Ruskin.

Der alte Recke hat vor wenigen Wochen in seinem idyllischen Wohnsitze zu Brantwood, am Conistonsee, in Lancashire, das Auge zur ewigen Ruhe geschlossen. Schon seit mehr als einem Jahrzehnt lebte der Patriarch wie ein Einsiedler allein mit der großen friedlichen Natur. Von den Huldigungen zur Feier seines achtzigsten Geburtstages im vorigen Jahr drang nichts an sein Ohr, seine Arbeitskraft war versiegt, seine Feder ruhte, sein Geist schien zu schlummern. Die ganze Wirksamkeit Ruskins gehört heute schon der Geschichte an, aber seine Wirkung ist damit nicht abgeschlossen. Das ist, sagt Ranke einmal, eben das Charakteristische der großen Naturen: sie begründen wohl, aber sie vollenden nicht. Die Engländer haben längst die Summe aus Ruskins Wirken und Schaffen gezogen. Außer der großen Lebensbeschreibung und den Einzelstudien von W. G. Collingwood gibt es eine schier endlose Serie von kritischen Einzeldarstellungen und Biographien von Cook, Waldstein, Marshall Mather, Hobson, Spielmann u. a., und so groß ist heute die Zahl der Schriften über ihn, daß es heute über die immer mehr angeschwollene Ruskin-Literatur schon zwei Bibliographien in England gibt. Durch die Reihe der Ruskinschen Schriften selbst gibt die Bibliographie von Wise und Smart einen Wegweiser. Den Franzosen, denen Ruskin schon 1864 durch J. Milsand nahe gerückt worden, ist vor drei Jahren durch Robert de la Sizerannes Buch „Ruskin et la religion de la beauté“ der englische Ästhetiker neu erschlossen worden. Für Deutschland hat vor sechs Jahren endlich Jacob Feis eine in einzelnen hübschen Büchlein erscheinende Auslese aus Ruskins Werken zu veröffentlichen begonnen — die erste deutsche Übersetzung, während Tennyson 32 verschiedene Übersetzer in Deutschland gefunden hat — unter dem Namen: „Was wir lieben und pflegen müssen“, „Wie wir

arbeiten und wirtschaften müssen“, „Aphorismen zur Lebensweisheit“ und „Wege zur Kunst“. Es ist eine Auswahl, die die besten Proben in einer geschickten Zusammenstellung bringt, die aus den Mosaiksteinen wieder ein ganzes Bild macht — und noch dankenswerter sind die feinsinnigen und so warmherzigen kleinen Einleitungen, die er seinen Heften vorausgesandt hat. Man möchte sie gern in vieler Hand sehen. Es sind Bücher, zusammengestellt von einem, der Ruskin liebt, und sie sollen Ruskin lieben machen.

ALEXANDER SCHNÜTGEN

Am 23. November ist zu Listernohl im Sauerland, in der Heimat seines Geschlechts, wo er sich eine eigene Grabkapelle bei einem von ihm gestifteten Kloster errichtet hatte, hochbetagt im 76. Lebensjahr Alexander Schnütgen gestorben, Kapitular des Metropolitankapitels zu Köln, Ehrendoktor der Theologie und Philosophie und Honorarprofessor an der Universität Bonn. Mit ihm sinkt der letzte einer Generation von westdeutschen Kunstgelehrten und Sammlern ins Grab, ein Stück lebendige rheinische Kunstgeschichte ist mit ihm abgeschlossen.

Vor einem Vierteljahrhundert standen die drei führenden geistlichen Kunstfreunde des Westens, durch vielfache Bande verknüpft, als Vertreter dreier Temperamente und dreier Rassen nebeneinander. Der älteste, der bewegliche Hesse Friedrich Schneider in Mainz, ein geistsprühender feiner Hofmann, in dem ein Stück der reichen enzyklopädischen Kultur des achtzehnten Jahrhunderts wiedergeboren war, Kunstforscher und Historiker zugleich; dann vier Jahre jünger in Freiburg der ernste und weise Franz Xaver Kraus, der im heiligen Trier auf der germanisch-romanischen Grenzscheide, auf dem ältesten deutschen Kulturboden geboren war, ein erstaunlich universeller Gelehrter großen Stiles, Kirchenhistoriker und Archäologe und dazu ein römischer Diplomat der alten vornehmen Schule; und wiederum drei Jahre jünger der jenen beiden äußerlich so unähnliche Westfale Alexander Schnütgen, der sie nun weit überlebt hat, in dem Kirchliches und Weltliches, beschaulicher Ernst und höchst reale Lebensfreudigkeit, Forscherarbeit und Sammelleidenschaft eine so lebendige Einheit geschaffen hatten. Wäre er vor sechs Jahrhunderten geboren, so würde aus so knorrigem Eichenstamme ein herrschsüchtiger und höchst gewalttätiger Kirchenfürst geschnitzt worden sein — so hat er sich als ein Kunstdiktator bescheiden müssen, und die überschüssigen Energien sind in werktätiger Werbearbeit verausgabt worden. Ein ganzer Mann von ungewöhnlichem Zuschnitt — denn von dem Lebenswerk läßt sich das Menschliche nicht trennen.

In Steele, an der Grenze zwischen Rheinland und Westfalen, war er am 22. Februar 1843 geboren. An den Universitäten in München und Bonn vorgebildet, kam der junge Schnütgen an das Priesterseminar nach Mainz, wo eben Friedrich Schneider

als Assistent, 25jährig, seine Kurse über kirchliche Kunst begonnen hatte. Diese und die Vorlesungen Hefeles gaben ihm die erste Richtung. Aber das Beste verdankt er doch sich selbst. Unmittelbar nach seiner Priesterweihe in Köln im Jahre 1866 fand er eine Tätigkeit als Domvikar an der Kölner Metropolitankirche und dann nach 21 Jahren, vom Jahre 1887 ab, ebendort als Domkapitular. Diese äußeren Stellungen gaben ihm reichlich Zeit und Gelegenheit, sich weiter fortzubilden. Köln war damals, im Jahre 1867, ein noch vielfach unaufgeschlossener Boden. Auf die ungehobenen Schätze der Kirchen hatten gerade Aus'm Weerth und Franz Bock das Augenmerk gelenkt. Das Wallraf-Richartz-Museum war eben in den 1861 begonnenen Neubau an der Minoritenkirche eingezogen, das erzbischöfliche Museum gerade durch den Weihbischof Baudri begründet. Noch gab es kein Kunstgewerbemuseum, aber dafür eine Fülle älterer und neuer Privatsammlungen. Da waren die Sammlungen Salomon Oppenheim und Matthias Neven-Dumont, die aus dem Lyversbergschen Besitz herausgewachsenen Erbschaften Baumeister und Haan, die Kollektionen Bourel, Clavé von Bouhaben, Essingh, Camper, Merlo, Dormagen, Stein, Ruhl, Mertens, Voosen, Weyer — eine stattliche Reihe. Der junge Domvikar begann zu sammeln, einem unwiderstehlichen Triebe folgend, mit einer heiligen Leidenschaft; zuerst mit geringen Mitteln und deswegen zunächst vor wichtigen Erwerbungen zurückschreckend. Er gehörte zu den geborenen Sammlern, fast möchte man sagen, zu den Sammlern von Gottes Gnaden, denn auch hierzu ist eine vocatio nötig. Er sammelte scheinbar alles, was sich auf kirchliche Kunst und Ausstattung bezog und was sich nicht wehrte, alle Techniken, alle Materialien, ja, jede Qualität, von den höchsten Leistungen bis herab — was man ihm damals sehr verdachte — zur Bauernkunst. Von Franz Bock, dem Aachener Kanonikus, übernahm er die Zuneigung für die kirchlichen Stoffe und Gewänder; neben Julius Lessing beherrschte von der älteren Generation niemand dies Gebiet so sehr wie er, so wie heute Otto von Falke und Joseph Braun. Die Gewebesammlung im Kunstgewerbemuseum in Berlin stammt zu einem nicht geringen Teil von ihm. Ausgedehnte Reisen durch ganz Deutschland und Österreich, durch Frankreich, Belgien, Italien und Spanien, durch den Orient brachten ihm eine erstaunliche Kenntnis vor allem der kirchlichen Kunst. Kein Museum und kein Kirchenschatz, kein fürstlicher Besitz und keine Privatsammlung schienen ihm unbekannt, keine unzugänglich. Er hat in den entscheidenden Jahren, wo sich der künstlerische Vorstellungsinhalt formt, die Weisheit befolgt, vor allem zu sehen, zu reisen und nicht zu lesen, daher das wunderbare Gedächtnis für einzelnes.

Im Jahre 1876 veranstaltete er im Kölner Kasino zusammen mit dem Kölner Bürgermeister Thewalt die Ausstellung von Kunstgegenständen aus Kölner Kirchen und Privatbesitz, die erste wissenschaftliche Heerschau über dies Gebiet. Im Jahre 1880 nahm er dann an der Ausstellung kirchlicher Kunst in Düsseldorf wesentlichen Anteil. Bei der kunsthistorischen Ausstellung, die 1902 die große Düsseldorfer Kunst- und Gewerbe-Ausstellung begleitete, trat er an die Spitze all der dort vereinigten Fachgenossen. Seiner Werbekraft, seinem organisatorischen Talent, seinen Verbindungen ist der größte Teil des Erfolgs zu danken. Niemals wieder wird sich eine

Gelegenheit geben wie diese, das Kostbarste an Edelmetallarbeiten aus den Kirchenschätzen des Westens und den Privatsammlungen Deutschlands und Österreichs zu studieren — nicht weniger als fünfzehn der großen romanischen und frühgotischen Prachtschreine waren hier vereinigt. Bei der zwei Jahre darauf abgehaltenen zweiten kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1904, die vor allem den primitiven Meistern galt, wirkte Schnütgen als stellvertretender Vorsitzender wiederum mit. Seine Sammlung wuchs in diesen Jahrzehnten immer mehr. Schnütgen gehörte zu jenen glücklichen Leuten, denen Bauern und kleine Leute ihre Schätze an die Haustür brachten, wo er sie nicht zu überzahlen pflegte. Kostbaren Stücken ist er jahrzehntelang nachgegangen, hat um sie gerungen, sie oft genug ersessen und ihre Übereignung mit seinem machtvollen Willen erzwungen. Wenn solche Vereinigung von altem kirchlichen Besitz in einer privaten Hand sonst Bedenken wecken konnte angesichts der Gefahr der Verschleuderung nach dem Tode des Sammlers, so war hier durch den festen Willen des Begründers eine Bürgschaft gegeben, daß die in seinen Händen vereinigten Kunstwerke dauernd der Öffentlichkeit erhalten bleiben sollten. Der ursprüngliche Plan, sie dem erzbischöflichen Museum zu übergeben, erwies sich als nicht durchführbar, da die erzbischöfliche Verwaltung als Trägerin einer solchen Last und Verpflichtung nicht leistungsfähig genug war, und auch der Plan, die Sammlung an das Bonner Provinzialmuseum anzuschließen, kam nicht zur Ausführung. Im Jahre 1906 übergab Alexander Schnütgen seine ganzen Schätze der Stadt Köln, die dafür die Bedingung einging, ihr in Verbindung mit dem Kunstgewerbemuseum ein eigenes stattliches Haus zu schaffen und sie als ein selbständiges Ganzes unter eigener Verwaltung zu pflegen und weiter zu entwickeln. Vier Jahre darauf konnte das nach den Plänen des Architekten Franz Brantzky errichtete komplizierte Gebäude, das ganz für die Unterbringung der Sammlung, vielleicht aber etwas zu wenig mit Aussicht auf die Zukunft, eingerichtet war, feierlich eingeweiht werden. Schnütgen selbst hat an dem Bauplan und an der Aufstellung im einzelnen den allerlebhaftesten Anteil genommen. Es war ein Akt vorbildlicher heroischer Selbstentäußerung, noch bei Lebzeiten seine Sammlung in das Eigentum der Öffentlichkeit zu überführen und sich von diesem Augenblick an nur noch als den Verwalter und Mehrer öffentlichen Gutes zu fühlen. Aber hat er an solcher Schenkung aus der warmen Hand nicht reichere Freude (und zuletzt auch mehr Ehre und Dank) geerntet, als wenn er eifersüchtig über die ihn erdrückenden Schätze im eigenen Hause gewacht hätte? Über diese Sammlung konnte der von Schnütgen erkorene und herangezogene neue Konservator Dr. Fritz Witte schon bei der Eröffnung einen Katalog vorlegen. Die Schätze des neuen Museums sind unterdessen in den beiden stattlichen Foliobänden: „Die Skulpturen und die liturgischen Geräte der Sammlung Schnütgen“ in mustergültiger Weise von Fritz Witte veröffentlicht worden. Ein dritter Band, der die Textilien umfassen soll, ist in Vorbereitung. Schnütgen selbst hat sich in der Einleitung zu dem 1. Band über die Grundsätze, die ihn bei seiner Sammlung und dieser Stiftung leiteten, ausgelassen. Was dieser in ihrer Art sicherlich einzigartigen Kollektion ihren Sondercharakter gibt, ist das überall zutage tretende lehrhafte Moment, der Wunsch, Entwicklungsreihen in ganzen Typenfolgen

zu bieten. An kostbaren Einzelobjekten sind manche der heutigen Privatsammlungen in Berlin, München und Wien der seinen überlegen, und von Museumsleuten und Sammlerkollegen ist ihm deswegen gelegentlich der Vorwurf des mangelnden Qualitätsgefühls gemacht worden. Er suchte aber gar nicht nur die höchste Qualität, sondern den Typus. Und durch diese reich illustrierten Entwicklungsreihen, durch diese Häufung von Folgen der verschiedensten Techniken hat sich das Schnütgenmuseum gerade zu dem Rang einer unvergleichlichen Lehrsammlung, zumal für die Geschichte der kirchlichen Ausstattung, erhoben. Vielleicht wird man später einmal hier zwischen Schaumuseum und Depotsammlung schärfer sondern. Solange der Stifter selbst im Hintergrund stand, war es das Reizvolle in diesem Makrokosmos, das Werden eines solchen höchst persönlichen Lebenswerkes zu verfolgen.

Seit den siebziger Jahren hatte sich Schnütgen immer mehr zu einer führenden Persönlichkeit im künstlerischen Leben der Rheinlande ausgewachsen. Er war Berater der erzbischöflichen Behörde und mehr noch offizieller Berater der einzelnen Kirchen und Künstler. Er hat bei der Ausschmückung des Aachener Münsters, des Braunschweiger Domes mitgewirkt, er stand in enger Fühlung mit den damaligen Führern der kirchlichen Kunst, zumal mit August von Essenwein. Er hielt aber auch seine starke Hand über *di minorum gentium*, die er als Ausfühler seines Kunstprogramms ansah, so etwa über den nach Utrecht ausgewanderten Wilhelm Mengelberg. Was er wollte, ein Arbeiten (und auch ein Weiterbilden) im Geiste und in der Gesinnung der Alten, das war vielfach doch nur ein Arbeiten in den äußeren Formen der Alten, und so heilsam seine Erziehung und seine Anregung in verflossenen Jahrzehnten gewesen war, so ward sie zum lastenden Druck und drohte zu einer Vereisung der kirchlichen Kunst zu führen. Daß unter seinem drängenden Rat für die neu gehobenen Reliquien der heiligen Corona und Leopardus noch im Jahre 1912 für die Aachener Schatzkammer nur eine freie Nachbildung eines romanischen Kuppelreliquiars aufgestellt worden ist, wo eine höchste Leistung des künstlerischen Könnens dieses Jahrzehnts am Platze war, war sicher ein Mißgriff, und er selbst hat das Versagen der Künstler hier schmerzlich empfunden.

Seit dem Einsetzen der Bestrebungen auf dem Gebiete der Denkmälerstatistik und der Denkmalpflege in unserer Provinz war er hier einer der Führer, immer hilfsbereit, der sich mit seinem mächtigen Wort und dem ganzen Schwergewicht seiner Persönlichkeit für die gute Sache einsetzte. Der Schreiber dieser Zeilen bekennt dankbar, wieviel an Einführung und Anleitung er ihm vor einem Menschenalter bei seinen ersten rheinischen Kunstfahrten verdankt. Er war immer der überzeugte und zugleich geschickte diplomatische Vermittler bei allen Konflikten, und daß von Anfang an das kirchliche Interesse und die staatliche Denkmalpflege auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden konnten, ist nicht zuletzt seiner Hand zu verdanken. Er saß in den Kommissionen der Provinzialverwaltung, im Denkmalrat der Rheinprovinz — und immer war er voll regsten Anteils. Vor allem aber war er der Berater seiner zweiten Vaterstadt Köln in allen wichtigen Kunstfragen, Denkmals- und Museumsangelegenheiten, Ratgeber und Orakel der rheinischen Sammler und der rechtlichen Händler, ein mitunter etwas autokratischer Schätzer und Gesetzgeber.

Diese führende Stellung auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst fand ihren äußeren Ausdruck in der Redaktion der von kirchlicher Seite unterstützten Zeitschrift für kirchliche Kunst, die im Jahre 1888 unter seiner Leitung ihr Leben begann, nachdem das von Baudri begründete Organ für christliche Kunst nach dreiundzwanzigjährigem Bestehen 1874 eingegangen war. Ganz ausgesprochen sollte diese Zeitschrift praktisch werben und erzieherisch wirken. Das gab die seltsame Mischung von wertvollen archäologischen Aufsätzen, der Mitteilung unbekanntes Materials und populären Belehrungen, gelegentlich auch mit etwas wunderlich rückständigen Kunsttheorien. In den 30 Bänden dieser Zeitschrift steckt eine gewaltige Arbeitsleistung des Herausgebers. Eine Menge von Einzelaufsätzen tragen seinen Namen, die Last der Bücheranzeigen trug er fast allein. Der ganze Geist war durch ihn bestimmt. Als Gelehrter ging Schnütgen immer vom Einzelobjekt aus, das er sorgfältig beschrieb, nach der Technik analysierte, mit verwandten Dingen in Verbindung brachte. Hier kam ihm sein ungeheures Wissen von den Dingen zugute. Was ihm gar nicht lag, war die Synthese. Er ist nie Geschichtsschreiber irgendeiner Kunst geworden und hat jede Aufgabe dieser Art abgelehnt. Auch war seine Kennerschaft natürlich eine beschränkte innerhalb bestimmter Grenzen. Die freie Welt der großen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts war nicht seine Sache, und der modernen Kunstentwicklung stand er oft kopfschüttelnd gegenüber. Er hat sich trotzdem ernstlich noch in den letzten Jahren für den Versuch eingesetzt, in Verbindung mit der Düsseldorfer Akademie die kirchliche Kunst in neuere Bahnen zu lenken. Sowie aber hier mit den theoretischen Forderungen Ernst gemacht werden sollte, wie dies in dem Interregnum von 1913 bis 1914 Fritz Witte als Leiter seiner Zeitschrift tat, empfand er innere Bedenken und kehrte dann doch wieder zu seiner geliebten mittelalterlichen Kunst zurück. Mit den Jahren war er milde und weitherzig geworden, nicht unähnlich darin einem seiner älteren Freunde, August Reichensperger, dem er, zumal in dem letzten Jahrzehnt vor dessen Tod, wieder nahegekommen war, für den doch auch die Renaissance ursprünglich eine böse Leidenschaft, ja eigentlich das Böse an sich gewesen war. Mit seinem verstorbenen Freund, dem Bürgermeister Thewalt, und Caspar Bourgeois, dem Kunsthändler, bildete er einen Areopag, gegen den es in Köln kaum mehr eine Appellinstanz gab. Allmählich hat er doch auch widerstrebende und auf einem ganz anderen Boden stehende Männer für sich gewonnen, zuletzt selbst den damaligen Direktor des Wallraf-Richartz-Museums (warum weilst du heute nicht mehr unter uns, tapferer Carl Aldenhoven: ich sehe deine weiße Mähne im A.- und S.-Rat flattern, oder würdest du hier doch die erste Ode aus dem dritten Buch deines geliebten Horaz zitiert haben?). Dieser schwerblütige Westfale und leichtblütige Rheinländer, ein Meister des gesprochenen Wortes, ein hinreißender Prediger, der mit dem gleichmäßig gehobenen Stil seiner klangvollen Sprache gefangennahm, noch mehr bewundert als festlicher Redner von starkem Temperament, mit hohem Flug der Gedanken, bilderreich im estilo florido, in der Debatte kampfbereit, massiv, aber nie boshaft, gern launig, gelegentlich ausgelassen und von unverwüstlichem rheinischen Humor. Der Graf Leopold Kalckreuth hat von ihm zwei Bildnisse geschaffen, das feierliche Repräsentationsporträt im Schnütgenmuseum, das ihn in

der Majestät der violetten Kapitulartracht zeigt, und das andere, von einem Frans-Halsischen Lebensgefühl erfüllte Augenblicksbild des lachenden Philosophen, das im Jahre 1910 in der deutschen Abteilung der großen Brüsseler Ausstellung hing (wie lang liegt das jetzt zurück). Diese beiden Schnütgen gingen nebeneinander her.

Hundert anmutige rheinische Geschichten ben trovate, manche sehr unkirchlicher Art, die der geistliche Würdenträger, nur leise grollend, sich gern gefallen ließ, gab es von ihm, die vor allem seiner Sammelleidenschaft, der Unfehlbarkeit im Datieren und Zuweisen galten. Keine war mir lieber als die wahre — beinahe ganz wahre Historie, wie in der alten Wohnung an der Burgmauer ein zudringlicher Bitter, der den Hausherrn abwesend glaubte, die Haushälterin in der offenen Tür immer unverschämter belästigte. Plötzlich stürmte die dunkle Treppe hinunter eine ungeheure schwarze Masse. Zusammensinkend zum katholischen Gruß stammelt der Freche: „Gelobt sei Jesus Christus“, und hat in demselben Augenblick mit der dröhnenden Entgegnung: „In Ewigkeit, Amen“ eine furchtbare Mauschelle geerntet, die ihn aus der Tür wirft. Manchem Kölner Zeitgenossen hätte ich in den letzten Wochen solchen Besuch an Schnütgens Haustür gewünscht.

Schwer litt er, der Belgien so schmerzlich geliebt, dem Reusens und der Baron Béthune freundschaftlich nahe standen, unter unserem schiefen Verhältnis zu dem belgischen Nachbarland, und wenn ich ihm bekümmert von den sich immer häufenden Zerstörungen auf französischem Boden erzählte, wiegte er aus der tiefen Sofa-kuhle heraus in dunkler Trauer das mächtige Haupt hin und her. Für ihn waren die Begriffe Respekt vor dem Gewordenen und vor den eigenen Anfängen, Ehrfurcht vor allen Imponderabilien des Lebens wie zwei Grundpfeiler alles Großen, was eine menschliche Kultur schaffen konnte.

Er ist vielleicht zuletzt der volkstümlichste Mann in Köln gewesen, dieser wahrhafte Demokrat, den die Stadt zu ihrem Ehrenbürger ernannt hatte. Jedermann kannte ihn, und wenn er mit raschen Schritten, trotz der Kolossalität der äußeren Erscheinung, in den Dom wanderte oder in den letzten Jahren zu den wenigen alten Freunden pilgerte in seinem nicht immer ganz neuen schwarzen Rock (auch in den Röcken war er konservativ), galten ihm ehrerbietige Grüße. In früheren Jahren durfte bei allen wichtigen Sitzungen in Kunstfragen, bei Kongressen, aber auch bei den Festen der Stadt der Domkapitular nicht fehlen. Ihm beim Essen zuzusehen schuf staunende Freude, mit ihm zu trinken war genußreich aber gefährlich. Auch hier war er ein Held, der keine Furcht kannte. Die mächtige Leiblichkeit, die auch die letzten Hungerjahre nicht brechen konnten, war sprichwörtlich. Neben ihm im Wagen zu sitzen, war nicht mit Bequemlichkeiten verbunden, und wenn in Italien die beiden Brüder Schnütgen, die zusammen weit über fünf Zentner wogen, auf einen Droschkenstand zustapften, fuhren die erschreckten Vetturini auf und davon. Ein tief innerlich frommer, streng kirchlicher Mann, der es mit seinen kirchlichen Pflichten überall und unter allen Umständen höchst ernst nahm, bis ihn die Krankheit ans Haus fesselte, hat er allmorgendlich in Herrgottsfrühe bei den armen Schwestern vom heiligen Franziskus in der Streitzeuggasse seine Messe gelesen. Auf der Welt-

ausstellung in Paris im Jahre 1900 hatte er sich ausbedungen, in der retrospektiven Abteilung schon um 7 Uhr mit den Scheuerfrauen zugelassen zu werden und dann kam er immer schon zu Fuß am Seineufer daher, nachdem er die erste Morgenmesse gehört. Auf den Fahrten nach dem Niederrhein konnte ich schon um sechs Uhr morgens bei ihm anklopfen und fand den unermüdlichen Arbeiter an seinem gewaltigen eichenen Arbeitstisch schon nach Erledigung eines guten Stückes des Tageswerks. Er war, was höher steht als alle sich leicht anpassende Versabilität, ein gerader und unbeugsamer Mann von einer strengen Rechtlichkeit und Ehrlichkeit im Denken, im Urteil über Menschen von sicherem Instinkt für das Gesunde und Echte geleitet, im Urteil über sich tief bescheiden (und darum würde er auch in einem Nachruf nicht den Maßstab der Überlebensgröße verlangt haben), in oft rauher Schale ein goldenes Herz, alten und jungen Freunden in unwandelbarer Treue ergeben, in vielen Familien Beichtvater und rector spiritualis zugleich, Berater auch in bürgerlichen Nöten, Leimtiegel für gebrechliche Ehen.

Die Nachricht von den erschütternden Umwandlungen draußen und drinnen erreichten ihn in seiner westfälischen Idylle. Er konnte nur grollend aus der Ferne dem Wetterleuchten zusehen, und ehe die erste Fieberwelle, die Deutschlands ach so kranken Leib erschütterte, ihren Berg erreicht hatte, fiel ihn der Tod hart an. Am 23. November ist er dort gestorben.

MARC ROSENBERG
GESCHICHTE DER GOLDSCHMIEDEKUNST
AUF TECHNISCHER GRUNDLAGE

Es sind die Anfänge — bislang nur die Anfänge — einer vor fünfzehn Jahren begonnenen, weitausholenden, nach einem von dem Autor aufgestellten strengen Maßstab dabei wieder bewußt eingeschränkten Darstellung des ungeheuren Gebietes der Goldschmiedekunst — auf Grund eines prachtvollen reichen Materials, das wieder in einer neuen mustergültigen, überzeugenden und detaillierten Weise vor uns ausgebreitet wird — das Resultat einer Lebensarbeit, das Ergebnis einer bewundernswerten Kenntnis der Kunstwerke, der liebevollsten Beobachtung und eines eindringlichen Verständnisses für alles Handwerkliche und Technische, ein Stück wissenschaftliches Testament eines Siebzigers, der die Ergebnisse des Forscher- und Sammelfleißes eines halben Jahrhunderts hier vorlegt.

Die Einstellung auf die technische Grundlage scheidet die Behandlung von vornherein von den historischen Darstellungen bei Labarte, De Linas, Molinier, Von Falke, Creutz oder bei Dalton, Brown, Montelius, Salin, Kondakoff, Smirnof oder von irgend jemand, der sich sonst systematisch mit diesem Stoff beschäftigt hat. Unter den lebenden Fachgenossen war schwerlich jemand in so hohem Maße berufen, die technischen Grundlagen klar darzulegen, als dieser Kenner und Sammler, der selbst ein halber Goldschmied geworden ist. So unterrichtet die Einführung in einer klaren und übersichtlichen Weise über das Material, das Edelmetall, und seine Bearbeitung, über Legierung, Stempeln, Vergolden, Löten. Mit derselben Akribie wird dann die Technik des Niello, der Granulation, des Zellenschmelzes erläutert. Man wird die scharfe Scheidung von echtem und falschem Niello, von Einlage und Einschmelzen nur dankbar annehmen gegenüber den vielfachen Unklarheiten in den bisherigen Angaben. Aber hier zeigt sich sofort die notwendige Einschränkung, die der Darstellung auferlegt wird, wenn die technische Herstellung als das Leitmotiv erscheint. Der Ablauf großer geschichtlicher Entwicklungen muß damit notwendig unter dem engen Gesichtspunkt der Führung durch eine einzige Technik behandelt werden, und man kann sich dem Eindruck nicht entziehen, daß die Technik der Granulation nicht das Bestimmende bei der künstlerischen Erscheinung der von Rosenberg aus dem ganzen Umfang der Edelmetallkunst herangezogenen Werke ist, und daß die Frage nach dem Verhältnis zur Forderung der technisch korrekten Ausführung nicht das Entscheidende bei der Einschätzung und kunstgeschichtlichen Einordnung dieser Kunstschöpfungen ist. In der Darstellung ist dann der gleiche historische Ablauf — durch zwei Jahrtausende und durch drei Erdteile — notwendig bei dem Zellenschmelz zu wiederholen — und nicht auch weiter, wenn der Verfasser noch in späteren Bänden auf die Techniken des Grubenschmelzes, des Gießens und Treibens zu sprechen kommen sollte, die doch auch hierhin gehören? Jedenfalls hat Rosenberg seine Gründe gehabt, sich eben diesem Ariadnefaden der technischen Formulierung anzuvertrauen — und wir haben zunächst festzustellen, was sich dabei ergibt.

Eine wirkliche Geschichte der Goldschmiedekunst wird sich auf diesem Wege erst am Schluß, nach der parallelen Behandlung aller der einzelnen Techniken ergeben — vielleicht überläßt es dann der Verfasser dem Leser, sich diese Synthese zu schaffen.

Aber ist die Frage der technischen Herstellung so entscheidend für die künstlerische Erscheinung und damit für die Wertung des Kunstwerkes und des in ihm ausgesprochenen Kunstwollens? Mit welchen Mitteln der angestrebte künstlerische Erfolg erreicht wird, ist zuletzt doch das weniger Bedeutsame, wichtig ist nur, daß in der Veränderung der Technik wieder die Quellen zu neuen künstlerischen Möglichkeiten liegen. Rostovtzeff spricht deshalb mit vollem Recht von dem polychrome style in jewellery — mit welchen Mitteln dieser polychrome Effekt erreicht wird, ist eine Frage zweiter Ordnung. Die Geschichte der Malerei ist gewiß nicht ohne die Einbeziehung des Mosaiks, der Glasmalerei, des Bildteppichs zu behandeln, aber hinter Mosaik, Glasmalerei und Bildteppich steht immer wieder als führend die Gesamtgeschichte der Malerei. So notwendig es war, die Begriffe der Zelleneinlage und des Zellenschmelzes scharf zu scheiden, so gehen für die Geschichte der Kunst diese beiden doch eine lange Wegspanne nebeneinander her — die Einlage in edlem Material war im Anfang das Kostbarere, das Einschmelzeverfahren zunächst nur ein Surrogat, so wie der aus gestoßenen Brocken zusammengesmolzene Bernstein im Wert hinter dem echten Bernstein steht. Dieser billigere „Einlageersatz“ kam erst dann zu Ehren, als man erkannte, welche neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten in ihm schlummerten. In der Kunstgeschichte steht jedenfalls die Einlagearbeit an der Spitze und vor der eigentlichen Blüte der Emailkunst, und ohne die Einbeziehung der verroterie cloisonnée erscheint die ganze Entwicklung als eine unvollständige.

Diese Bemerkungen gelten dem Plan des Werkes — aber wir wissen ja nicht, ob nicht in der ungeheuerlichen Materialsammlung, über die der Verfasser gebietet, schon eine Abteilung verroterie und Grubenschmelz entsprechend vorbereitet ist. Hier gilt es das zu würdigen, was der Autor geben wollte und was er gegeben hat. Vielleicht hat er die verroterie zurückgestellt, weil über dies Thema schon so ausführlich gehandelt ist, von den beiden großen den Wegweisenden Veröffentlichungen von Charles de Linas (*Orfèvrerie Mérovingienne. Les oeuvres de St. Eloi et la verroterie cloisonnée*, Paris 1894 und *Les origines de la verroterie cloisonnée*, 3 Bände, Paris 1871) an. Hier haben außerdem die russischen, rumänischen, ungarischen Forscher neben den deutschen und englischen so viel beigetragen, und im Vorjahre sind zwei neue wichtige zusammenfassende Arbeiten erschienen, von Alois Riegls großem Werk über die spätrömische Kunstindustrie der von Heinrich Zimmermann bearbeitete zweite Band aus dem Nachlaß, der das frühe Mittelalter umfaßt, und von E. Babelon ein neues Buch, *Le tombeau du roi Childeric et les origines de l'orfèvrerie cloisonnée* (Paris, Klincksieck — *Extrait des Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France LXXII*).

In den drei Abteilungen Niello, Granulation und Zellenschmelz wird ein wichtiges kunsthistorisches Material in einer bislang noch kaum irgendwo, jedenfalls nie in

unserer Disziplin, so sorgfältig gegebenen Systematik mustergültig offengelegt. Ich stehe nicht an zu erklären, daß diese Abbildungen mir das schlechthin Vorbildliche hier zu bieten scheinen. Dies gilt von der Schärfe und Exaktheit der Vorlagen, aber noch mehr von der oft verblüffenden Gegenüberstellung von Originalgröße und vergrößerten Details. Es ist hier die Beobachtungsmethode und die Illustrationstechnik der deskriptiven Naturwissenschaft angewandt, von der die Kunstgeschichte ja auf allen Gebieten noch recht viel lernen kann. Die Numismatik bedient sich längst dieser Illustrationsart, die klassische Archäologie hat gelegentlich mit solchen Vergrößerungen gearbeitet, hier ist die Ausnahme zur Regel erhoben. Wie überzeugend solche Vergrößerungen wirken, zeigen an anderer Stelle ein paar Proben in dem 3. Band von Baldwin Browns „Arts in Early England“.

Das Kapitel „Granulation“ veranlaßt den Autor, uns von Troja, Kreta und Mykenä über Ägypten nach Etrurien und Griechenland zu führen und weiter den Niedergang der Technik zu verfolgen von der römischen Kunst über die frühchristliche, über den Völkerwanderungsstil durch Nordgermanien und Skandinavien auf dem Umweg über die britischen Inseln und Rußland bis in das abendländische Mittelalter. Dabei werden hier, immer nur unter der Einstellung der oft nur neben anderen Techniken an den Objekten vorhandenen Granulationstechnik die wichtigsten Schöpfungen der Goldschmiedetechnik mit glänzenden Details aus allen diesen Gebieten vorgeführt, nebenbei werden auch die Mützenkrone Monomachs aus der Rüstkammer in Moskau und der Helenakasten aus dem Domschatz zu Trier, der Deckel des Codex aureus in München und der Giselaschmuck in Berlin hier behandelt. Der Autor scheidet diese Darstellung in zwei Hauptkapitel, Blütezeit und Niedergang. Es ist sicher bei diesen Werken des „Niedergangs“ nicht mehr das alte Raffinement der Kügelchentechnik, dafür aber wird in dieser zweiten Periode mit all diesen Techniken auch sehr viel freier gewirtschaftet. Der von Ed. Flouest im Bull. archéol. du com. des travaux hist. et scient. 1887, p. 45 veröffentlichte merowingische Siegelring von Saint-Montan zeigt etwa, welche neuen Wirkungen man mit diesen kleinen Kugelhäufchen erzielen kann.

In der 1924 erschienenen zweiten Auflage des „Niello“ werden die Denkmäler bis zum Jahre 1000 n. Chr. behandelt. Wieder ist der Verfasser gezwungen, weit auszuholen, von Ägypten und Mykenä (hier wirken die kolossalen Vergrößerungen der feinen Dolchklingsniellos im Nationalmuseum zu Athen ganz verblüffend) uns über die alexandrinische und römische Welt bis zum Beginn der frühmittelalterlichen Zeit zu führen. Die niellierten Ringe und die niellierten Reliquienkreuze sind ihm Arbeiten des östlichen Kunstkreises, und man möchte zumal für die letzteren der Verlegung nach Syrien zustimmen. Das Kreuzreliquiar im Besitz von Morgan, das ich in früheren Jahrzehnten in der Sammlung des Barons Albert von Oppenheim in Köln oft genug vor Augen hatte, war von Rosenberg in dem schon früher erschienenen Band der Frühdenkmäler des Zellenschmelzes aus hagiographischen, ikonographischen und philologischen Gründen in den christlichen Orient verwiesen worden. Hier werden die Niellos des Schiebedeckels stark vergrößert gebracht und kunstgeschichtlich gewürdigt. Zur Ikonographie der Anastasis möchte ich hier auf

meine Darlegungen in meiner Romanischen Monumentalmalerei in den Rheinlanden S. 209 hinweisen. Am Schluß dieses Bandes findet sich ein eingehendes Kapitel über den Thassilokelch, durch ausgezeichnete Details illustriert. Nimmt man dazu die vier glänzenden Tafeln (Taf. 22—25), die diesem Werk von H. Zimmermann im 2. Band von Riegls Spätromischer Kunstindustrie gewidmet sind, so erscheint das fast als des Guten etwas viel. Auch diesem an wichtigen Aufschlüssen so reichen Band der Rosenbergschen Publikation gegenüber möchte man wieder die strenge Bindung an die Technik des reinen Niello bedauern. Das Entscheidende ist der Wunsch nach dem Klang Silber und Schwarz in Verbindung mit Gold oder Bronze. Die Entwicklung ist nur eine geschlossene, wenn man alle Tauschierarbeiten einschließt — und hier würde das Gebiet Westdeutschlands und Burgunds vor allem im ganzen Zeitalter der Barbarenkunst bis zur karolingischen Ära von Bedeutung sein — mit zahllosen, zum Teil glänzenden Leistungen. Im Thassilokelch münden zwei verschiedene Strömungen und Anschauungen, eine germanische und eine östliche.

Das wichtigste hat Rosenberg zu geben in der noch unfertigen Abteilung über den „Zellenschmelz“, von der bisher eben nur zwei Lieferungen oder Bände vorliegen. Die „Frühdenkmäler“ waren 1922 erschienen, sie fassen zum Teil zusammen und erweitern auf der anderen Seite, was der Autor (mit denselben Klischees) schon in dem Aufsatz „Erster Zellenschmelz nördlich der Alpen“, im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1918 ausgeführt hatte. Von Ägypten werden wir über Kreta, Mykenä nach Zypern geführt, wo uns zuerst eigentliches Email präsentiert wird. Die berühmten großen Pektoralien aus den Gräbern in Dahschour haben zwar die Wirkung von Zellenschmelzen, aber es sind solche in technischer Hinsicht nicht im strengsten Sinne des Wortes, weil hier die farbigen Füllungen eingesetzt oder kalt eingestrichen sind, und weil der Schmelzprozeß fehlt. E. Dillon (im Burlington Magazine XI, 1907) hat wohl mit Recht darauf hingewiesen, daß der Grund, der die Ägypter des mittleren Reiches noch nicht zu echtem Schmelzverfahren kommen ließ, der war, daß dem von ihnen verwandten Glas das hierfür nötige Blei mangelte. Für die künstlerische Erscheinung gehören diese delikaten Schöpfungen aber unbedingt in die Geschichte des Emails und an ihre Spitze. Was hier über die Technik des Emails gesagt wird, zeigt eine erstaunliche Einzelkenntnis. Mustergültige Illustrationen erläutern die knappen Darlegungen, so das Blatt mit jenen vierzig Köpfen, die die Stege auf abendländischen und byzantinischen Werken durch vier Jahrhunderte wiedergeben, ein ausgezeichnetes Material für Datierung und Zuweisung. Ein Kapitel in der Abteilung „Entstehung des Zellenschmelzes“ führt den Namen „Die Sackgasse“. Es gilt Südrußland und beschäftigt sich in der Rosenberg eigenen minutiösen Weise eigentlich nur mit einem einzigen Fund, mit der goldenen Löwin von Kelermes in der Eremitage zu Petersburg, von Strzygowski 1916 in „Die bildenden Künste des Ostens“ S. 12, dann 1917 in „Altai-Iran und die Völkerwanderung“ S. 140, endlich 1921 in der Zeitschrift für bildende Kunst S. 153 behandelt. Was Rosenberg die „Sackgasse“ nennt, möchte ich als einen Vorstoß in das Gebiet der unbegrenzten Möglichkeiten bezeichnen. Es ist entscheidend, daß Rosenberg in der

Füllung der Zellen nicht Bernsteineinlage, sondern eine weiche Füllmasse zu erkennen meint. Wenn man das Stück mit Rostovtzeff und Minns, denen sich auch Ebert anschließt, weit zurück bis in das 6. Jahrh. v. Chr. hinaufdatieren will, so wäre hier allerdings ein Fall von selbständiger farbiger Behandlung in fließender Masse gegeben. Aber es ist doch auch nichts anderes als bei jenen ägyptischen Stücken, bei denen das Blau ganz sicher weich eingestrichen ist.

Nach Rosenbergs strenger Definition kommt es für die Anweisung eines Ehrenplatzes in der Frühgeschichte des Emails aber auf die Tatsache an, ob diese weich eingestrichene Masse auch eingeschmolzen ist — und gerade das ist hier nicht nachzuweisen. Strzygowski spricht (Ztschr. f. bildende Kunst 1921) im Anschluß an jenes Stück in einer durch Rosenbergs Buch angeregten Betrachtung über „Die Lücken im Aufbau der Kunstgeschichte“ und meint, es sei ganz gleichgültig, wo die frühesten datierten Denkmäler vorkommen. Nun, selbst jenen frühen Ursprung dieses Stückes zugegeben — dem steht aber gegenüber die Tatsache, daß wir, mit sicheren Namen aus der 12. Dynastie belegt, in den Funden aus Dahschour im Gebiet der ägyptischen Kunst schon diese farbige Edelmetallbehandlung besitzen, also nach unserer Datierung aus der Zeit um 2000 v. Chr. Das ist doch eine etwas große Differenz. Die berühmten Funde von Koban in Ossetien im Kaukasusgebiet, die Virchow und Chantre bekanntgemacht haben, waren zuerst und hauptsächlich, weil zufällig kein Eisen mit ihnen zusammen gefunden wurde, bis 1500 v. Chr. hinaufdatiert worden (von Farmakovskij, von Tallgren und Ebert noch höher). Koban und nicht Kelermes würde mit den Funden von Dahschour in Wettbewerb um das Recht der Priorität treten müssen. Das goldene Tier von Kelermes in die russisch-sibirische Kunst einfügen zu wollen, ist aber doch nicht angängig. Es gehört durchaus dem Südkreis und nicht dem Nordkreis an, auch ist eine Löwin oder ein Panther (das stellt dies goldene Tier dar) am Jenissei nicht denkbar — und der Schrägschnitt kommt in jener ganzen Gruppe von Schatzfunden östlich vom Schwarzen Meer vor, vor allem in dem goldenen Hirsch aus dem Kurgan von Kostromskaja, der eine unmittelbare (jüngere) Parallele zu der Darstellung des Goldtieres von Kelermes bringt. Kostromskaja aber liegt wenig entfernt von Kelermes im Kobangebiet am Nordrand des Kaukasus, in gleicher Höhe mit der Südspitze der Krim. Beide Kunstwerke aber gehören durchaus in das Gebiet der skythischen Schatzfunde, die griechische wie persische Elemente aufgenommen haben. Das goldene Tier von Kelermes ist zuletzt von Rostovtzeff (Iranians and Greeks in South Russia, Oxford 1922, pl. 9, p. 54) auf Grund einer umfassenden Kenntnis des ganzen verwandten Materials behandelt worden. Die Funde aus dem Kobangebiet hatte derselbe Autor schon im Journal of Egyptian Archaeology VI, 1920 in einen großen elamitisch-sumerisch-ägyptischen Kulturkomplex hineinzutransponieren gesucht. Der skythische Stil ist seinem inneren Wesen nach etwas ganz anderes als der westsibirische Stil von Minussinsk (das ganz am oberen Jenissei nach der Grenze der Mongolei hin liegt). Er bildet griechische Einflüsse weiter und gleichzeitig solche aus dem Iranlande — dahinter steht Assyrien, steht das Reich von Wan. In der späteren Phase dieser „skythischen“ Kunst mischen sich hellenistische Formen mit solchen der

heimischen sarmatischen Goldschmiedekunst. Auch warum das goldene Halsband aus dem Schatze von Poltawa (E. H. Minns, *Skythians and Greeks*, Cambridge 1913, p. 272) sibirisch sein soll, ist nicht gut einzusehen, Poltawa liegt in dem skythisch-südrussischen Gebiet. Über die „sibirische“ Gruppe wäre noch zu sprechen.

Heute ist diese Frage erneut zur Debatte gestellt. Ein abschließendes Urteil erschien nie schwieriger als gerade in diesem Augenblick. Vor 7 Jahren hatte A. M. Tallgren (*Collection Tovostine des antiquités préhist. de Minoussinsk, chapitres d'archéol. sibérienne*, Helsingfors 1917 mit Bibliographie) das Material zusammengestellt, heute ist der Kunstmarkt, zumal in Paris, überschwemmt mit „sibirischen“ und „skythischen“ Bronzen und Metallarbeiten, zumal Wanniek hat dem europäischen Publikum hier große Überraschungen bereitet, dazu kommen die Funde, die Siren mitgebracht hat. Das Fundgebiet dieser Arbeiten reicht weit nach China hinein. Es scheint, wir müssen hier noch gewaltig umlernen.

Ernst Herzfeld (in seiner Abhandlung über Khorasan im Islam XI, 1921, S. 107, 136; ausführlicher in dem Aufsatz *Khattische und Khaldische Bronzen: Festschrift für Lehmann-Haupt*, Wien 1921) hat auf Urartu, auf das Reich von Wan als auf die Heimat dieser polychromen Goldschmiedekunst hingewiesen. In den Assyrischen Beuteberichten und Schatzverzeichnissen begegnen wir ungeheuren Mengen von Edelmetallarbeiten. Die Funde von Topraggale, der um 735 v. Chr. gegründeten Rusas-Stadt bei Wan bringen solche Werke, Arbeiten in Gold, Silber, Bronze, mit Schwefelsilber in einer der Tula-Technik verwandten Behandlung gefärbt und wahrscheinlich mit Zellenschmelz überzogen. Es hat hier schon vom 9.—7. Jh. v. Chr. eine reiche farbige Edelmetallkunst bestanden. Das Persien der Achämenidenzeit bringt jedenfalls auch die farbige Behandlung von Edelmetallarbeiten; man darf hier auf die französischen Funde von Susa vom Jahre 1902 als auf ungefähr datierte Werke hinweisen. Und mit diesen zusammen geht der Schatz von Oxus im Britischen Museum (Dalton, *The treasure of the Oxus*, London 1905. — Ders., *On some points in the history of inlaid jewellery: Archaeologia LVIII*).

Max Ebert hat in seinem Aufsatz über „Ein Dolchscheidenfragment in Südrußland“ (in der Monteliusfestschrift von 1913, S. 271) diesen Weg der farbigen Einlage- und der Eingußtechnik verfolgt und in seiner Abhandlung über „Die Wolfsheimer Platte und die Goldschale des Khosrau“ (*Baltische Studien zur Archäologie und Geschichte. Arbeiten des baltischen Komitees für den — nie zustande gekommenen — archäolog. Kongreß in Pleskau 1914*, S. 57) das Wiederaufleben dieser Kunst in der sassanidischen Zeit erneut gezeichnet. Mit der Wolfsheimer Platte im Museum zu Wiesbaden, die den Namen des Artachschar (da es zwei Könige Artaxerxes gab, bliebe die Datierung zwischen dem Anfang des 3. und dem Ende des 4. Jahrh. fraglich — Babelon stellt die Gleichzeitigkeit der Inschrift in Frage und weist darauf hin, daß der Name nicht notwendig der eines Königs zu sein braucht) trägt, gehen aber sowohl südrussische Funde (Petrianez an der Drau), die gleichzeitig sind, wie die Funde in germanischen und ungarischen Gräbern, die beide später zu datieren sind, parallel (vgl. G. Behrens, *Germanische Kriegergräber des 4.—7. Jahrh. in dem Altertumsmuseum zu Mainz: Mainzer Ztschr. XIV*, 1919, S. 4. — *Archaeologiai*

Ertesitö XXXIV, 1914, S. 108). Zwei der Wolfsheimer Platte ganz verwandte Schmuckstücke aus den Départements Hérault und Aude bei Barrière-Flavy, *Études sur les sépultures barbares du midi et de l'ouest de la France* 1892, pl. VI, 4, 5. Andere vom Kontinent wie aus Kent bei Boulanger, *Le mobilier funéraire galloromain et franc dans la Picardie et l'Artois*, Fig. 109—111, 153.

Aber vor dieser Zeit kennen wir aus dem Mittelmeerkreise sicheres Email. Im 4. und 3. Jahrhundert vor Chr. gibt es jedenfalls schon griechisches und etruskisches Email, bescheiden an Schmucksachen angebracht (bei Marshall, in dem Katalog der antiken Goldschmiedearbeiten im Britischen Museum eine ganze Reihe von Stücken). Solche ostgriechische Arbeiten im südlichen Rußland sind schon bei Kondakoff, Tolstoi und Reinach, *Antiquités de la Russie méridionale* erwähnt, Robert Zahn hat in einer Besprechung des Rosenbergschen Buches in der *Kunstchronik* 1921, S. 930 weiter auf die Cloisonnéarbeiten aus der Peripherie der griechischen Welt in Südrußland hingewiesen, er selbst bringt solche Proben aus der Sammlung Gans in einem prachtvollen Bande (*Galerie Bachstitz*, Bd. II. Robert Zahn, Die Sammlung C. von Gans. — Vgl. hierzu wieder die Besprechung von Rosenberg im *Cicerone* XIV, 1922, S. 330). In allen für die Entwicklung dieser Edelmetallkunst wichtigen Perioden taucht immer wieder das Gebiet um den Kaukasus auf. In Mingrelien und Georgien lebt dann um die erste Jahrtausendwende diese Technik weiter (man denke an die Wunder von Zellenschmelzkunst in den durch Kondakoff uns bekanntgemachten Ikonen von Gelat und Djumati) — und wirkt nicht noch bis heute in der Volkskunst dieser Länder jene Neigung zur Emailverzierung der Schmucksachen weiter?

Die kunstgeschichtlich reichste Ausbeute bringt der letzte Band von Rosenbergs Werk über die „Frühdenkmäler des Zellenschmelzes“. In der losen nur äußeren Aneinanderreihung der einzelnen Kapitel bekennt der Autor selbst, daß die Einschwörung auf die Technik des Zellenschmelzes allein keine Möglichkeit einer laufenden geschichtlichen Darstellung gibt. Die Lücke zwischen jenen ersten Zellenschmelzen in der antiken Welt — im weitesten Sinne dieser Begriff gefaßt — und den Inkunabeln der nachantiken Zeit, die Rosenberg am Beginn der „Frühdenkmäler“ behandelt, läßt sich nicht schließen, wenn hier nicht die Einlegearbeit und der frühe Grubenschmelz in die Entwicklung einbezogen werden. Vor allen den hier von Rosenberg genannten ersten Zellenschmelzen stehen doch, die Typen, die Formen jener frühesten echten Zellenschmelze im Abendland vorbereitend und ausbildend, erst die spätrömischen Scheibensibeln, die in allen Ländern des römischen Weltreiches sich finden, wie sie schon von Cohausen und Tischler, dann vor allem von Riegl im ersten Band seiner spätrömischen Kunstindustrie behandelt worden sind — und hinter ihnen die Edelmetallarbeiten, die die beiden Wellen der Barbarenkunst, die aus den östlichen Quellen gespeiste und die auf die lateinische Tradition aufbauende (hellenistisch und romanisch nennt sie Friedrich Kauffmann — beide Bezeichnungen geben vielleicht zu Mißverständnissen Anlaß) über Mitteleuropa verbreiten, endlich jene wichtige Gruppe, in der wir das eigenste Kunstwollen der barbari aurifices erkennen können. Bei den spätrömischen Arbeiten hat der Grubenschmelz, bei den

barbarischen die Einlegearbeit die Führung. Aber es gibt auch hier schon jene Mischung von Grubenschmelz mit Zellenschmelz, wie die spätere rheinische und Limoger Schmelzkunst das, zumal in den ornamentalen Arbeiten zeigt, und bei den römischen Scheibenfibeln, aber auch etwa bei den Beschlägen der Holzeimer im Osebergsschiff in Christiania, also aus karolingischer Zeit, vielfarbiges Email auf einer Fläche (nicht nur mit in die Schmelzmasse eingedrückten Millefiorigläsern), ohne alle Stege, also wieder Vorgänger des Emails des 12. Jahrhunderts.

Wenn man sich erinnert, daß dieser spätrömische Grubenschmelz als eine handwerkliche Provinzialkunst gerade in den Gegenden des Maas- und Rheingebietes geübt wird (zu Athée in der Provinz Namur ist eine ganze römische Emaillierwerkstätte aufgedeckt worden), gerade dort, wo im 12. Jahrh. diese Technik erneut aufblüht, möchte man an eine direkte Verbindung, an ein erneutes Ausschlagen eines in der Rasse wurzelnden Kunsttriebes denken. Wie sich mit diesem gallorömischen Email die verroterte der Barbarenkunst mischte, dafür haben Pilloy in den *Études sur d'anciens lieux de sépultures dans l'Aisne* (von Jules Pilloy auch die beiden Aufsätze: *L'émaillerie aux II^e et III^e siècles* im *Bull. archéol.* 1895, p. 232 und *L'orfèvrerie lapidaire et l'émaillerie au V^e siècle* im *Bull. archéol.* 1901, p. 3 mit guter Bibliographie zu nennen), Boulanger im *Mobilier funéraire* und Babelon in seiner oben genannten letzten Veröffentlichung wichtiges Material beigebracht.

Diese bescheidenen Schmuckstücke bereiten den Boden für die Verbreitung der Technik im ganzen Abendlande, und es scheint mir, daß sie in der Entwicklung neben den aus dem Osten kommenden Vorbildern auf gleicher Stufe zu nennen sind. Es ist dabei nicht nötig, an eine Abhängigkeit der drei Schichten voneinander zu denken. Sie lösen sich ab, schieben sich übereinander. Eine letzte zusammenfassende Übersicht über diese ganze Welt gibt jetzt das Schlußkapitel im 2. Band von Friedrich Kauffmanns deutscher Altertumskunde, wo mit rühmenswerter Belesenheit das Material, nach Ländern geordnet, zusammengestellt ist. Auf dies für die Kunstgeschichte des ersten Jahrtausends n. Chr. so wichtige Handbuch sei hier besonders aufmerksam gemacht.

Den kleinen Werken dieser Gruppen, nicht den großen berühmten Schatzfunden, den handwerksmäßig massenhaft hergestellten Arbeiten in gemischtem Schmelz oder auch reinem Grubenschmelz aus der Epoche von der Völkerwanderungszeit bis zur karolingischen Ära möchte ich nun eine viel größere Bedeutung in der Entwicklung zuweisen. Die Technik findet sich in diesem Zeitraum von Skandinavien bis Südrußland, von den britischen Inseln bis nach Italien. Jene Arbeiten sind die unmittelbare Vorstufe zu den Scheiben, Kapseln, Ringen, die Rosenberg (*Frühdenkmäler* S. 91) zusammenstellt und die — fast möchte man sagen: zufällig — für die Erzielung der gleichen Wirkung die Zellenschmelztechnik anwenden.

Die nord- und westdeutschen Museen sind voll von ihnen, ebenso die österreichischen, aber auch die nordischen Museen, vor allem Stockholm und Kopenhagen bringen verwandte Arbeiten und ähnlich wieder die englischen Sammlungen. Jene Gruppe von Scheibenfibeln mit Köpfen in echtem Zellenschmelz (Rosenberg, *Frühdenkmäler* S. 58), wie sie aus der Zeit vom 7.—9. Jahrh. erhalten sind, setzen wieder

eine Gruppe älterer barbarischer Scheibenfibeln mit römischen Köpfen voraus, wie die Gürtelschnalle von Plaisan im Museum zu Montpellier (Barrière-Flavy, *Les arts industriels des peuples barbares de la Gaule I*, p. 149, 315), die von Vic-sur-Aisne (Bull. archéol. 1901, pl. X, 1). Die farbig verzierten Schmuckstücke der späteren Zeit, die die ganze karolingische Kunst begleiten, kennen wir unter dem Namen der Kettlacher Emails (nach den Funden von Kettlach im Semmeringgebiet getauft), sie bilden aber keineswegs eine österreichische Gruppe, sondern bringen uns einen mitteleuropäischen Typus. Über diese Kettlacher Emails hat zuletzt Heinrich Zimmermann im 2. Band von Riegls *Spätromischer Kunstindustrie II*, S. 69 eingehend gehandelt. Es liegen diesen emaillierten Scheibenfibeln und Ohringen ersichtlich wieder östliche Vorbilder zugrunde. Die schöne Castellanifibel im Britischen Museum, die Rosenberg um 600 datiert, ist doch auch nur wieder innerhalb dieser Reihe zu verstehen, und dieses Stück leitet dann endlich zu den Emails vom Althäusereliquiar in Sitten hin, sowie zu dem Cumberland-Medaillon im Welfenschatz, die kompositionell nur eine weitere Ausbildung dieses Kopftypus bringen. Dalton (*Byzantine art and archaeology* p. 503) will in diesen Emails mit Büsten rohe Nachbildungen von frühen byzantinischen Vorbildern erblicken, von denen aber kein Stück auf uns gekommen ist. Das wäre dann derselbe Vorgang wie bei der Übersetzung der byzantinischen Kaisermünzen in die merowingischen Münzbilder und die nordischen Brakteaten. In der Frage, ob die Vorbilder der neuen Zellengoldschmiedekunst in Byzanz oder im Sassanidenreich zu suchen seien, entscheidet sich auch Babelon (*Le tombeau du roi Childéric* p. 973) für Byzanz. Mit den nordfranzösischen Arbeiten (oder den in Nordfrankreich gefundenen) stimmen die fränkischen Funde vom Niederrhein überein. C. Boulanger, *Le mobilier funéraire* Fig. 67 und 68 bildet zwei Stücke aus Bonn und Xanten ab (dieser merkwürdige Geograph verlegt nur den ersten Ort nach Hesse rhénane, den zweiten nach Luxembourg). In Bornholm sind Rundfibeln gefunden, in der Mitte rot, rundherum blau mit kleinen weißbroten Rosen (E. Vedel, *Efterskrift til Bornholms Oldtidsminder og Oldsager*, Kopenhagen 1897, S. 86). Mit den fränkischen und alemannischen Rundfibeln sind wieder in der Form die angelsächsischen Arbeiten verwandt, die im übrigen eine Gruppe für sich bilden, vor allem die Schmuckstücke aus Kent, die dann gegen das Jahr 800 im südlichen England zu einer fruchtbaren Industrie führen. Sie bringen uns zum Teil Einlegearbeit und Email nebeneinander. Stücke wie die Kingston brooch im Museum zu Liverpool, die Abingdon brooch im Ashmolean Museum, die Sarre brooch im British Museum verlangen in der Geschichte des Emails ihren Platz. Vorzüglich orientieren heute über diese Denkmäler die Bände „*Saxon Art and Industry in the Pagan Period*“, von Baldwin Brown, London 1915 (Bd. III und IV von *The Arts in Early England*), wo ein glänzendes Material, geographisch geordnet, vor uns ausgebreitet wird. Das Kapitel *Inlaid jewellery* (Bd. IV, p. 508) holt hier weit aus. Die ganze Frühgeschichte des Emails behandelt weit ausgreifend Dalton in der Einleitung zu dem *Catalogue of the mediaeval ivories, enamels etc.* in the Fitzwilliam Museum, Cambridge 1912 und in einem Sonderkapitel von *Byzantine art and archaeology*. Dazu Olov R. Janse, *Le travail de l'or en Suède à l'époque*

mérovingienne, 1922 und der Aufsatz von J. Brøndsted, Nordisk og fremmed ornamentik i vikingetiden, med særlig henblik paa stiludviklingen i England i. d. Aarbøger for nordisk oldkyndighed 1920, p. 162.

Diese Emailfibeln im Norden mit wirklichem Email gehen zum Teil sehr weit zurück, so in den Funden von Elsehoved und Skodborg im Nationalmuseum zu Kopenhagen, die dadurch datiert sind, daß sie mit römischen Münzen zusammen gefunden sind, die zwischen 426 und 518 geprägt sind. Im nördlichen Uppland bringen die Beschläge und Schmuckstücke des Vendelstiles deutlich rotes Email an Stelle von Granaten (Hjalmar Stolpe, Graffältet vid Vendel, Stockholm 1902, pl. XIII.). Wo bei den Arbeiten dieser Gattung feinere Wirkungen angestrebt werden, wird der Rahmen des Grubenschmelzes verlassen, und es werden kleine freie Stege eingelötet.

Aber noch einmal muß hier betont werden, daß für die geschichtliche Entwicklung wie für die künstlerische Wertung dieses frühen Emails die Frage der reinen Technik nicht die entscheidende sein kann. Man kommt dann auf den seltsamen Purismus der Fanatiker der Society of Watercolour Painters heraus, die ein Blatt, auf dem die Lichter nicht ausgespart sondern aufgesetzt sind, von ihren Ausstellungen ausschließen. Es ist auch nicht möglich, eine Geschichte der Wandmalerei zu schreiben, wenn man sich etwa nur an den Begriff des *vero fresco* hält und die Kalkmalerei, die Malerei auf angespritztem Grund, die Temperamalerei, Wachsmalerei und alle anderen monumentalen Techniken beiseite lassen wollte. Der gemeinsame Nenner, auf den alle diese kleinen Kunstwerke zu bringen sind, ist der der Erzielung eines stark farbigen Eindrucks auf einer Metallfläche. Auf dieses koloristische Kunstwollen, wie es Riegl genannt hat, im Gegensatz zu dem noch halb taktischen Kunstwollen, wie es sich bei jener oben erwähnten südrussisch-kaukasischen Gruppe zeigt (aber auch später bei den plastischen Werken der Limoger Gruppe), kommt es in vorderer Linie an, in zweiter Linie erst auf die technische Form, die dieses Kunstwollen sich sucht und schafft.

Höchst wichtig ist, was Rosenberg über die Kanne von St. Maurice, über die Staurothek Fieschi-Morgan, über das Emailkreuz aus der Laterankapelle Sancta Sanctorum und das Kreuz Beresford Hope bringt. Die Annahme, daß die Kanne von St. Maurice entweder zerbrochen im Abendlande angekommen ist, oder dort einmal unten beschädigt worden ist, ist durchaus einleuchtend, und der Ursprung im Bereich der byzantinischen Kunst wird durch den Vergleich mit zwei verwandten Stücken in Oxford und im Louvre, der Risano Kapsel und der Campana Fibel wahrscheinlich. Während Rosenberg das Kreuzreliquiar der Sammlung Morgan (s. o.) in den christlichen Orient versetzt, liegt der Fall bei dem ja erst seit Anfang dieses Jahrhunderts bekannten Kreuz der Laterankapelle anders: hier erscheint nach der Lesung der Inschrift von Scaglia deutlich Paschalis als Stifter. Es kann sich hier nur um den Papst Paschalis I. (817—824) handeln. Das Kreuz ist nach östlichen (syrischen) Vorbildern in Rom angefertigt und es zeigt, wie Rosenberg sagt, nicht nur römische Faktur, sondern auch römischen Stil. In dieselbe Welt verweist Rosenberg zuletzt auch das Kreuz Beresford Hope im Victoria- und Albert-Museum, das auch im Ikono-

graphischen schon eine abendländische Übersetzung des östlichen Vorbildes bringt. Zu dieser ganzen Gruppe von Emails geben übrigens Dalton in seinem Kapitel Enamel (Byzantine Art and archaeology p. 494—533) und Diehl (Manuel de l'art byzantin p. 642) wertvolle Ausführungen mit reicher Literatur.

In der Darstellung der Entwicklung des Zellschmelzes nördlich der Alpen stellt Rosenberg in die Mitte der italo-burgündischen Gruppe, die er konstruiert, das Althaeus-Reliquiar von Sitten, das in das letzte Jahrzehnt des 8. Jahrh. datiert ist. Aber dieses kleine Kunstwerk weist doch wohl weiter nach Süden und bringt uns die Brücke nach Monza und Mailand. Man vermißt in diesem Zusammenhang die eiserne Krone von Monza (auch wenn man sie nicht mit der Theodelinde, sondern erst mit König Berengar, drei Jahrhunderte später, in Verbindung bringen will). Diese ganze Gruppe soll voraussichtlich erst in den künftigen Lieferungen des großen Werkes ausführlicher behandelt werden. Dann kommt das Reliquiar zu Enger als Vertreter einer alemannisch-fränkischen Gruppe. Aber gehört die Burse von Enger wirklich in den Norden und in diesen Kreis? Die Zeichnung der Hauptseite gleicht so auffällig der des Reliquiars von Monza und auch die hockenden Löwchen auf dem Giebel kehren dort wieder. Ist dies vielleicht eine Tradition, die von den frühen Arbeiten von Monza herkommt und dann in raschem Anstieg zu dem Prachtwerk des Wolvinius in S. Ambrogio hinführt? An dem Reliquiar aus Enger stehen wieder auf derselben Fläche Zellschmelze und echte Zellschmelze wie auf dem älteren Lindauer Buchdeckel nebeneinander und zeigen, daß diese beiden Techniken in einem großen farbigen Plan und in der Anschauung dieser Frühzeit gar nicht streng auseinanderzuhalten sind. Beide Techniken nebeneinander bringt in karolingischer Zeit auch das feine Reliquienkästchen im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht, dem Ch. de Linas, Origines de la verroterie cloisonnée III, pl. 27 eine farbige Tafel gewidmet hat. In der vollendeten Kunst des 10. Jahrhunderts zeigt später auch das Kreuzreliquiar von Limburg Zellschmelz (in der Darstellung) und verroterie (im Rahmen) nebeneinander.

Am Schluß dieser letzten Lieferung geht Rosenberg erneut auf das Evangeliar von Lindau ein, dessen Deckel er schon in jenem Aufsatz im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1918, S. 19 eingehend behandelt hatte. Ich habe angesichts des älteren Buchdeckels dieses Prachtwerkes, das ich in der Schatzkammer des alten Pierpont Morgan in seiner Bibliothek in New York studieren konnte, immer den Eindruck einer original irischen Arbeit gehabt. Stutzig machen nur die kleinen plastischen Plättchen mit den Evangelistendarstellungen in den Ecken. Wenn Rosenberg in dem Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen S. 26 die Entstehung dieses Werkes im Bereich der englischen oder irischen Kunst ablehnt, weil für die Natur dieses Zellschmelzes dort kein Raum sei, so scheint mir das ein nicht ganz zwingender Schluß zu sein. Im Zellschmelz steht das Stück allein auf diesem Boden, nicht aber wenn man es an die Gruppe der emaillierten Fibeln von Kent und ihrer Genossen, die ja um das Jahr 800 liegen, anschließt. Es steht aber auch nichts im Wege, dies Werk auf festländischem Boden von einem ausgewanderten irischen Mönchskünstler angefertigt sich vorzustellen, wie ja wohl die Handschriften

in Trier, Würzburg, St. Gallen z. T. auf festländischem Boden entstanden sind. Dann wurzelte aber immer die ganze Kunstschöpfung in den Anschauungen und Formen des irischen Kreises, und dessen Gewissen ist ein anderes als das des Abendlandes. Woringer würde den älteren Deckel vielleicht als Symbol, den späteren aus dem Reimser Kunstkreis stammenden als Abbild des Unbedingten bezeichnen.

Die hier vereinigten Bemerkungen und Glossen sollen den Wert des Rosenbergschen Werkes nicht herabsetzen, sie wollen nur zeigen, wie das bedeutende von ihm herangezogene Material weiter nutzbar gemacht werden kann und welche Möglichkeiten der Auswirkung in ihm liegen, sie möchten auf den Revers des strengen Festhaltens an der „technischen Grundlage“ hinweisen und die von dem Autor geknüpften Fäden weiterspinnen.

Diese Besprechung war schon vor drei Jahren niedergeschrieben, sie ward dann zurückgestellt, weil der Schreiber dieser Zeilen selbst sich erneut mit den Problemen der Entstehung der frühmittelalterlichen Kunst auseinanderzusetzen das Bedürfnis hatte. Vor drei Jahren sollte die Anzeige der großen Publikation zugleich eine Begrüßung von Marc Rosenberg zu seinem 70. Geburtstag in dieser Zeitschrift bilden — sie kommt jetzt ein wenig post festum. Wenn ein Siebziger neben diesem Hauptwerk die Neuauflage von „Der Goldschmiede Merkzeichen“ — eine Leistung, in der Selbstzucht und Kritik ebenso groß sind wie Erudition und Organisation — und das prächtige Jamnitzerbuch sich selbst als Festgabe darbringt, darf er vor der Welt bekunden, daß das Alter für ihn eine Zeit der Ernte, nicht des Nachlassens der Kräfte ist. Wer einmal den jetzt 72 jährigen Gelehrten, der seine Schätze mit so rühmlicher Liberalität und Gastfreiheit zur Verfügung stellt, auf seinem Landsitz zu Schapbach im badischen Schwarzwald besucht hat, kennt diesen unvergleichlichen wissenschaftlichen Apparat mit der Spezialbibliothek und den Aufnahmen, Material für 50 Bücher, ein vollständiges Forschungsinstitut zur Kunstgeschichte zumal des Mittelalters, mit Bibliothekar und Assistent. In der Vorkriegszeit pflegte der Staat einen Posten vor jedem Munitionsdepot aufzustellen; heute würde ein Doppelposten in Schapbach am Platze sein. Dem unermüdlichen Arbeiter in diesem Weinberg aber möchte man ein Patriarchenalter wünschen — zum Ausbau und zur Vollendung seines Lebenswerkes.

CARL JUSTI

In der Geschichte der Rheinischen Friedrich-Wilhelm-Universität, die vor zwölf Jahren Friedrich von Bezold, der Unvergessene uns geschenkt, der schönsten und als Kunstwerk der Historiographie geschlossensten unter den Universitätsgeschichten, die uns die letzten 50 Jahre beschert haben, findet sich am Schluß ein knappes, andeutendes Kapitel, das über das diesem Buch gesetzte Ende, das Jahr 1870, hinausweisend, ein Gesamtbild der bewegenden geistigen Kräfte in jenem Nachkriegsjahrzehnt gibt, überreich an heroischen Namen. An der Spitze dieser Generation der neuen Männer nennt der Autor hier *Carl Justi* „einen Meister, dessen Gedankentiefe und Empfindungsfeinheit mit einem fast beispiellosen Schatz des Wissens ganz frei zu schalten und die Forschungsarbeit selbst zum Kunstwerk zu erheben vermochte“. Der Senior unserer philosophischen Sektion Adolf Dyroff hat in seiner Festrede zur Zentenarfeier unserer Universität auf Grund einer bewundernswürdig allseitigen Kenntnis der geistigen Grundlagen der Wissenschaft einen wahren homerischen Schiffskatalog von großen Namen aus der Reihe der Bonner Hochschullehrer gegeben. Mit einer ganzen gleichalterigen Triarierschar fand sich Carl Justi zusammen, als er, schon ein Vierziger, im Jahr 1872 den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Bonner Universität einnahm, den vor ihm August Wilhelm von Schlegel, Gottfried Kinkel, Anton Springer betreut hatten. Die beiden, die mit dem 1832 geborenen Biographen Winckelmanns in den nächsten Jahrzehnten das erlauchte Triumvirat der Altertumswissenschaft bildeten — als Fortsetzung der Zeit, da Bonn durch Weleker, Jahn, Ritschl „ein europäischer Mittelpunkt für die klassische Philologie geworden war“ (nach Useners Worten), da (nach einem berühmten Diktum von Wilamowitz) „die Geschichte der klassischen Philologie die Geschichte des Bonner Philologischen Seminars war“ — waren um einige Jahre jünger: Hermann Usener, der 1834, Franz Bücheler, der 1837 geboren war, dazu traten dann Heinrich Nissen und Reinhard Kekulé, beide 1839 geboren — diese alle mit Ausnahme des spröden und Schleswigers Nissen Söhne des Westens wie Justi — aus Weilburg, Rheinberg, Darmstadt zugewandert — es war die Generation derer um 1830. Von den großen Bonnern, die mit Justi in Berührung kamen, sind Eduard Pflüger der Physiologe und Erwin Nasse der Nationalökonom 1829, Hermann Hüffer der Jurist 1830, Karl Binz der Pharmakologe und Rudolf Lipschitz der Mathematiker, dieser durch persönliche Freundschaft ihm eng verbunden, im selben Jahre mit Justi geboren. Um die Situation geisteswissenschaftlicher Art für die Generation von Justi zu bezeichnen, mag man daran erinnern, daß vier Jahre vor ihm Hermann Grimm und Hippolyte Taine geboren sind, eingefaßt durch die Geburtsjahre von Boecklin und Feuerbach, daß im selben Jahr 1832 mit Justi zusammen Wilhelm Wundt, dieser wenige Tage nach Justi, und Ottokar Lorenz das Licht erblickt haben, 1834 Heinrich von Treitschke und Wilhelm Dilthey, dessen Nachfolger Justi dann in Kiel werden sollte, 1839 Walter Pater.

Diese Generationsstufe, die in geheimnisvoller innerer Verbundenheit vor uns steht, hebt sich deutlich ab von ihrer Vorgängerin, um ein halbes Menschenleben zurück: das ist jenes Geschlecht, in dessen Strahlenkreise die um 1830 geborenen zunächst eintraten. Man möchte Jacob Burckhardt in den Mittelpunkt stellen, der 1818 geboren ist, im selben Jahr mit Karl Müllenhoff, ein Jahr nach Heinrich von Sybel und Theodor Mommsen, zwei Jahre nach dem Grafen Gobineau, drei Jahre nach Lorenz von Stein, fünf Jahre nach Otto Jahn und Georg Waitz und wieder ein Jahr vor John Ruskin, drei Jahre vor Ferdinand Gregorovius, vier Jahre vor Heinrich von Brunn, fünf Jahre vor Ernest Renan, sieben Jahre vor Anton Springer, dessen Nachfolge Justi später in Bonn antreten sollte.

Und wieder um anderthalb Jahrzehnte jünger ist ein neues Geschlecht von Kunsthistorikern, das mit Wilhelm von Bode, 1845 geboren, mit Robert Vischer, 1847 geboren, einsetzt, dem Woermann, Wickhoff, Dehio, von Bezold, Gurlitt, Schmarsow angehören — die nun schon alle viel schulmäßiger verbunden erscheinen.

Bei Justis 80. Geburtstag im Sommer 1912 war ein Rauschen durch die deutsche Gelehrtenwelt gegangen, wie einst um 40 Jahre zurück, als der erste Band seines Winckelmann erschien. Nicht nur die Länder der deutschen Kultur huldigten ihm als einem Gelehrten von ganz großem Stil und einem Schriftsteller von europäischer Bedeutung, auch Italien und Spanien, Frankreich und England beugten sich ihm als dem ersten aller lebenden Kunstgelehrten. Er hatte dies Primat für sich in Anspruch nehmen können seit dem Tode Jacob Burckhardts, der 14 Jahre vor ihm aus dem Leben schied. Als damals unsere Universität seinen 80. Geburtstag beging, die Stadt Bonn ihn zu ihrem Ehrenbürger ernannte, ist in einer feierlichen Adunanza im Kunsthistorischen Institut, noch in den vertrauten, mit den Berliner Gemälden geschmückten Räumen am Alten Zoll, die Bronzestatue eingeweiht worden, die als Stiftung der Schüler und Verehrer heute in dem großen Bibliotheksaal unseres Instituts ihren Ehrenplatz hat, in der die feine Künstlerschaft von Gisela Zitelmann, die jetzt als Gisela Pütter nach Bonn zurückgekehrt ist, ein so ernstes und strenges, von innerstem Leben erfülltes Kunstwerk geschaffen hat, — wie eine große schreckhafte Vision, schon von hippokratischen Schatten erfüllt, steht für uns unsichtbar daneben jene flüchtige geniale Bildnisskizze der Nationalgalerie, in der Reinhold Lepsius im letzten Bonner Herbst die erregten müden Züge festgehalten hat. Wir durften uns damals an die Worte erinnern, die der Bonner Otto Jahn einst von Winckelmann gesagt hatte: „Der Tiefe und Klarheit, der Kraft und Gediegenheit des deutschen Geistes errang er durch ganz Europa hin bewundernde Anerkennung“.

Unsere Universität hatte ihn in der ihm so teuren Sprache der Alten begrüßt, in einer tabula gratulatoria, von einem Meister jener Sprache gefügt: *Macte virtute esto nec est quod queraris aut de aerumnis senectutis aut de brevitae vitae humanae: superasti enim ista omnia ea qua uti potuisti et virtute singulari et fortuna.* Jene Auffassung der Kunstwissenschaft als einer historischen Disziplin, in deren Eselstretad man sofort beim Beginn der selbständigen Studien einsteigen kann, ist erst eine Kategorie der Wissenschaftslehre des letzten halben Jahrhunderts. Als Justi seine Studien begann, gab es diese strenge und engherzige Sonderung nicht.

Ihm schwebte der Begriff einer einzigen ungeteilten Kunstwissenschaft vor, die die ganze dem damaligen Geschlecht bekannte oder gegenwärtige künstlerische Kultur von dem frühesten Altertum ab umfaßte, aber sie ruhte als Oberbau auf zwei mächtigen Stützen, der Säule der Philosophie und der der Geschichte. Dabei war diese Säule der Philosophie für Justi wieder auf dem einen noch tieferen Fundament, dem der Theologie errichtet. Als Theologe hatte er einst seine Studien in Berlin und Marburg begonnen, und er hat nicht nur einmal, sondern vierzehnmal in der Heimat auf der Kanzel gestanden. Er durfte, wie Ranke im Jahre 1830, von sich sagen: „Das philosophische und religiöse Interesse ist es ganz allein, was mich zur Historie getrieben hat.“ Der Theologie hatte er dann bald Valet gesagt und war ausschließlich zur Philosophie übergegangen. Er hatte sich 1860 in Marburg für Philosophie habilitiert, ward dort 1867 außerordentlicher Professor und in absentia 1869, während er in Italien weilte, ordentlicher Professor. Er sollte zwar einen Lehrauftrag „speziell für Archäologie und Kunstgeschichte“ mitübernehmen, aber er hat nie davon Gebrauch gemacht. Auch in Kiel, wohin er 1870 auf den Lehrstuhl von Wilhelm Dilthey berufen ward, bekleidete er das Ordinariat der Philosophie und hat in seinem einzigen Semester dort nur ein vierstündiges Kolleg über Geschichte der alten Philosophie und eine einstündige Vorlesung über Grundlehren der Ästhetik angekündigt. Erst in Bonn wurde er für die Lehre der Kunstgeschichte eingefangen. Er würde damals vielleicht ebenso gern das Erbe Otto Jahns für die Klassische Kunstgeschichte übernommen haben in einer vielleicht wenig schulmäßigen, aber sicher höchst persönlichen Fassung.

Und sind nicht so viele andere jener Generation aus ganz anderen abseitigen Wissensgebieten oder aus äußeren Vorhöfen zu dem Allerheiligsten der Kunstwissenschaft vorgedrungen? Burckhardt, Wickhoff, Springer, Dehio, Neumann von der Geschichte, Schnaase und Bode von der Juristerei, Kugler und Grimm vom Literaturtum und der Literaturgeschichte — und wieviele der heutigen Vertreter sind von der Philosophie, von der praktischen (oder der verdrängten) Ausübung der Kunst nach der Kunstgeschichte hinüber gewandert? Und war in Justis Bonner Generation der Begriff des über den Disziplinen Schwebens nicht etwas sehr Häufiges? Hermann Hüffer, der um zwei Jahre Ältere, gilt für uns als Historiker und Literaturgeschichtschreiber, nicht als Jurist; der um eine Generation ältere große Bonner Jurist Eduard Böcking lebt für uns ebensowohl als Herausgeber Huttens und Schlegels wie des Gaius und des Ausonius — Erwin Nasse, der Führer zur wirtschaftlichen Forschung, war durch die strenge philologische Schule der Welcker und Ritschl durchgegangen, und das Andenken an Otto Jahn, den schon 1869 Verstorbenen, wirkt vielleicht noch stärker in seiner Mozartbiographie weiter als in der Fülle seiner gelehrten archäologischen Arbeiten und seiner philologischen Editionen. Justi als Kunstgelehrter! Als solcher ist er und mit Recht und Fug für die zweite Hälfte seines Lebens einrangierte, als solcher erscheint er am Schluß des zweiten Bandes von Wilhelm Waetzoldts „Deutschen Kunsthistorikern“ als Vertreter der großen Biographen gegenüber der Schule der Kenner, der Geschichtsphilosophen, der Positivisten, der Synthetiker in einem mit tiefem Verstehen für alle Seiten dieser

komplizierten Persönlichkeit und mit einer hohen literarischen Kunst gezeichneten Bilde.

Aber wie sah Justi sich selbst, bekannte er sich auch alle Zeit selbst als Kunstgelehrter? Wir möchten ihn selbst darüber hören. Schon als Marburger Privatdozent klagt er über „eine Lehrverpflichtung, wo ich das, was von mir verlangt wird, nicht erfüllen kann und will, und wo das, was ich leisten kann und möchte, nicht verlangt wird“.

Als es sich 1902 um einen Aufsatz über ihn bei Gelegenheit seines 70. Geburtstages handelte, erklärte er in einem Brief an den Jugendfreund Georg Dreydorff: „Ich würde es bedauern haben, wenn der Text in die Hände eines Kunstschriftstellers oder eines der den großen Zeitungen dienenden literarischen Kuli gefallen wäre. Obwohl ich immer nur als Zunftgenosse angeführt werde, wie ich ja freilich vom Zunftgewerbe lebe, so habe ich das doch immer als etwas Äußerliches, mehr oder weniger Zufälliges betrachtet; eine Rolle, über die ich das Menschliche stelle, das ich auch in meiner Fachschreiberei zu retten gesucht habe, mit mehr Erfolg vielleicht im Anfang als später. Von allen Gelehrten sind mir die Kunstschriftsteller am wenigsten sympathisch, ich lese nichts von ihrer Makulatur, als was ich gezwungen bin. Ich ziehe sogar Theologen vor“ (der Brief war an einen Theologen gerichtet).

Aus einem Brief an seinen Nachfolger im Frühjahr 1902: 28. 2. 02 „... Wenn ich beim Ausscheiden aus meiner akademischen Wirksamkeit ein Selbstbekenntnis abgeben müßte, wie ich das beim Eintritt getan zu haben mich erinnere, würde ich sagen müssen, daß ich nicht zum Erzieher und zum Prediger, nicht zum Reformator und zum Propheten geboren bin. Soll ich ernstlich mit mir ins Gericht gehen, müßte ich sogar sagen, daß ich auf allen vier Geleisen versagt habe. Das soll die Jugend besser machen. Ich bin weder je ein richtiger Theologe noch ein richtiger Kunstprofessor gewesen, obwohl ich rite ordiniert und nominiert worden bin. Wahrscheinlich gehöre ich nirgend wohin in diesem verzwickten und aufgeblasenen deutschen Wissenschaftsbetrieb. Hätte ich zur Zeit meines ersten Helden gelebt, so wäre ich vielleicht in einem kleinen Bibliotheksposten in Deutschland oder auch in Italien gelandet, wenn er mir nur die Freiheit zu reisen gelassen hätte. Es ist eben etwas Verkehrtes, daß es für einen freien Schriftsteller, als den ich mich bekenne, und der, wie er sich einbildet, der Welt doch einiges zu sagen hat, in dem Deutschland von heute keine andere Lebensform gibt als die der Einstellung in einen akademischen Stall, wo er dann nur einem anderen Wiederkäuer den Platz wegnimmt.“

Und aus Bad Gastein kommen im Herbst 1905 die nachdenklich resignierten Worte: „Meine Haupterholung ist immer, von Bibliothek und Schreibtisch geschieden zu sein und nur an das zu denken, was sich von selbst und ungerufen einstellt, eingeladen durch Waldpfade, Siesta-Causerien, Wasserrauschen und zuweilen sogar durch die Kurkapelle, wie ich beschämt eingestehe.“

Er ist zuletzt dem nun einmal übernommenen Lehramt doch äußerlich verbunden geblieben. Berufungen nach auswärts, Anfragen und Verhandlungen darüber erregten bei ihm nur eine große Unruhe, er scheute ein Mehr von Verpflichtungen — aus dem sicheren Gefühl der königlichen Freiheit in Bonn hat er die Möglichkeit abgelehnt, im

Jahre 1868 die Leitung des Städtischen Museums in Leipzig zu übernehmen, womit freilich das lästige Sekretariat des Kunstvereins verbunden gewesen wäre, was ihn schreckte; 1882 hat er die Möglichkeit, nach Dresden zu kommen, von sich gewiesen, 1886 einen Ruf nach Wien, 1891 einen solchen nach Leipzig abgelehnt.

Dem bescheidenen Nachfolger eines großen Vorgängers würde es schlecht anstehen, bei dieser Gelegenheit ein Elogium abzuhalten, wie es in der französischen Akademie übliche Sitte und Pflicht ist für den neuen Inhaber eines Stuhles dem gegenüber, der ihm Platz gemacht hat. Justi selbst ist immer ein geschworener Feind der Superlative gewesen. Als er nach 30 Jahren — so lange hatte es gewährt, bis sich die Notwendigkeit erwies — an die 2. Auflage seines Winckelmann gehen konnte, erinnerte er sich nicht nur des Schillerschen Chorgesanges: „Weisere Fassung ziemet dem Alter“, sondern zu der „schlankeren Form“, wie er den Stil dieser neuen Auflage nannte, rechnete er die Beseitigung der Beiwörter, die fast immer unnötig seien, und die Ausmerzungen der Superlative. Und wie oft hat er in den alten Händen die jugendlichen Elative von einst lange gewogen, um sie zuletzt durch einen schlichten Positiv zu ersetzen.

Der Biograph müßte nun noch einmal berichten, wie der junge Carl Justi in dem Pfarrhaus zu Marburg aufwuchs, als Sproß einer alten Gelehrtenfamilie, die seit Generationen der Heimat Professoren und Pastoren gegeben hatte, wie er in neunjährigem Studium sich durch die Theologie zur Philosophie durcharbeitete, in dieser Zeit das Fundament legte zu seiner tiefgründigen Kenntnis zunächst der Philosophie, dann der Geschichte und der schönen Literatur aller Zeiten und aller Völker, vom klassischen Altertum und dem Morgenland über Hebräisch und Sanskrit zur englischen, französischen, italienischen, später zur spanischen und portugiesischen Literatur, langsam auf dem Wege über eigene zeichnerische und malerische Tätigkeit, über lange Aufenthalte in Dresden, Wien, Paris der neueren Kunst sich näherte, aber über ein Jahrzehnt noch den langen, schleppenden Philosophenmantel trug, in dessen allzureiche Falten sich seine Füße doch zuweilen verwickelten, bis dann die erstaunliche Leistung des ersten Bandes seines Winckelmann im Jahr 1866 der literarischen Welt die Augen öffnete und den Autor nun auf ein ganz besonderes Postament zwischen und über den Zünften stellte.

Nur zwei Episoden — Episoden sehr polarer Natur — möchte ich erwähnen, die beide bezeichnend sind für den tiefen sittlichen Ernst, das Suchen nach Erkenntnis auf allen Wegen, aber auch für die bedrückende Schwere seines Wesens. Die eine war ein Untertauchen in den Gedankenkreis und sogar den Gemeindeverband des Irvingianismus, zu dem ihm ein apostolischer Bußprediger und ein raffinierter Seelenfänger von einer höchst gefährlichen hypnotischen Kraft in der Person von Heinrich Wilhelm Thiersch den Weg gewiesen hatte. Er hat sich dann bald tief enttäuscht von der ersten eucharistischen Geheimfeier und zerknirscht wieder aus dieser Verbundenheit geflüchtet. Er erkannte, wie er sagte, daß die Sehnsucht seines Herzens in einer wunderlichen Selbsttäuschung Ixions Wolke umarmt hatte. In einem seltsamen Schriftstück, einem 50 Seiten umfassenden Aufsatz, den er seiner Meldung zum Kandidatenexamen beifügt, hat er mit fast selbstquälerischer, sich peinlich

analysierender Rousseauscher Selbstbeobachtung bekannt, wie der Neunzehnjährige — der Frühreife war damals nicht älter — sich aus dieser Verdüsterung in die ausschließliche Beschäftigung mit Kunstingen durch ein volles Vierteljahr rettete. Diese Monate brachten eine völlige Umwandlung in seinem Innern: Der lang zurückgedämmte Born der künstlerischen Begeisterung quillt lebendig, eine starke Augensinnlichkeit entzündet sich bei ihm, die Lebensfreudigkeit des Rubens gewinnt Gewalt über ihn, die Erde hat ihn wieder. Auf dieser ersten künstlerischen Wanderung begleitet ihn auch der Zeichenstift, der Gefährte seiner späteren Fahrten durch die hessische Heimat.

In jenem Selbstbekenntnis finden sich die Worte (Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, Beethoven op. 132 möchte man heraufbeschwören): „Wenn ich an jene Augenblicke zurückdenke, so komme ich mir vor wie ein Wanderer, der die Nacht hindurch in Nebel und düsteren Gründen umhergeirrt ist, wenn endlich gegen Morgen die Wolken verschwinden und sein Blick an der reinsten Morgenröte sich erquickt.“

Und dann die zweite Episode. Eine Berührung mit den Ideen des Sozialismus, freilich in einer sehr äußerlichen Peripherie — es war charakteristisch für ihn, daß der Weg zu diesen — ein Buch war: Mignets Geschichte der Revolution. Aber für ihn galt das Goethewort zu Jean Paul: „Auch die gelesene Wahrheit muß man hinterher erst selber erfinden.“ Man kann sich schlecht vorstellen, daß Carl Justi, von dem ehrlichen Willen geleitet, das „Volk“ kennenzulernen, „Turner“ ward. Und wieder kam die allerbitterste Enttäuschung. Es war sein Unstern, der ihn nicht eine jugendlich beschwingte Volksgemeinschaft finden ließ, die ihm vielleicht neue Lebenswerte gezeigt hätte — oder spricht er so bitter, weil er sein Ziel sich zu hoch gesetzt hat? Das ist sein Urteil: „Welch gemeiner philisterhafter Geist trat mir da entgegen, welche Heloten an Geist diese Führer, welcher Kehrriecht an Eigennutz, Rachsucht und Unsittlichkeit dieses ‚Volk‘, welche beispiellose Barbarei müßte eintreten, wo dieser Auswurf der Menschheit die Leitung der Dinge übernommen hätte.“ Sollte man bei solchem rührenden Versuch, sich überall mit seiner Persönlichkeit einzusetzen, nicht daran denken, wie später der Fünfziger im stillen in einem Bonner Tattersall Reitstunden nimmt, um in die Geheimnisse der spanischen Schule für das Verständnis der großen Reiterbilder des Velasquez eingeweiht zu werden? In der Hofreitschule zu Wien hat er diese Studien dann beobachtend, aber nicht aus dem Sattel, fortgesetzt.

In der langen von Heinrich Willers zusammengestellten Liste von Publikationen, die fast 200 Nummern umfaßt, steht obenan eine Arbeit über die ästhetischen Elemente in Platons Philosophie (wie die Reihe der Schriften Kuno Fischers mit der Diotima beginnt), seinem Lehrer Eduard Zeller gewidmet, der damals eben auch in Marburg den Schritt von der Theologie zur Philosophie getan hatte. Mit Recht durfte Justi auch hier bei uns in der philosophischen Sektion Platz nehmen — sein Nachfolger („nur“ hätten die Verteidiger der Universalität der Wissenschaft vor einem halben Jahrhundert gesagt) — bei den Historikern. Als Philosoph suchte er seinen eigenen Weg ohne Bindung. Die Führer seiner Jugend hatten ihn schon früh

verlassen: Eduard Zeller, der ihn zu der griechischen Philosophie wie zu der Entwicklung der christlichen Kirche von der Apostelgeschichte bis zu David Friedrich Strauß geleitet, war 1862 nach Heidelberg gegangen, Theodor Waitz der Psycholog und Anthropologe war 1864 in Marburg verstorben. Hegel, den ihm wie Zeller das gleiche Schicksal, der Umweg über die Theologie, gewissensverwandt machte, konnte dem jungen Justi wenig geben. Von Anfang an stieß er sich an seiner Theorie von dem gesetzmäßigen Ablauf des geschichtlichen Lebens in einem Aufstieg zur Gegenwart; nicht die großen Ideen, sondern die großen Menschen waren es, die für ihn von Anfang an die Träger der Menschheitsgeschichte waren. Hegels spekulative Ästhetik, die Kunstlehre eines außerordentlichen Systematikers, aber eines nach seiner Auffassung ganz amüsischen Kopfes, war ihm ein Greuel. Für Friedrich Theodor Vischer hatte er eine zärtliche Liebe, aber er fand, daß dessen kunstdurstige Seele gerade in der Philosophie des Schönen am unfreiesten sich auswirkte. Daß der junge Kandidat der Philosophie Schopenhauer nach ersten schüchternen Fensterpromenaden auch noch gesprochen und seines Geistes einen Hauch verspürt hatte, hat der Achtziger noch gern erzählt. Schopenhauer war auch seine Antrittsvorlesung im Jahre 1859 in Marburg gewidmet. Aber über die Männer seiner Epoche hinaus war es das 18. Jahrhundert, das ihn reizte. Er ging den schweren und steinigen Weg über die Franzosen und Engländer. Um die deutsche Philosophie der Aufklärungszeit zu verstehen, durchwanderte er die ganze deutsche Geisteswelt des 18. Jahrhunderts; und hier „im Scheine des ersten Morgenlichts, als nach tiefster Verfinsterung und langer zweifelhafter Dämmerung der deutsche Genius in Berührung mit dem hellenischen und dem biblischen endlich sich wiederzufinden begann“ (aus den Eingangsworten zu seinem Hauptbuch) fand er seinen Helden: Johann Joachim Winckelmann. Seit 1860 schon kehrt der Name in seinen Zeittafeln, die über seine tägliche Beschäftigung Auskunft geben, regelmäßig wieder. Der junge Forscher hatte nicht nach dem Thema gesucht, nie wollte es ihm gelingen, Bücher fertig zu bringen „als Ausweis bei der Gilde oder für die Schule und den Handgebrauch“, sondern nach dem Goetheschen Wort:

„Wie von Alters her, im stillen
Ein Liebeswerk, nach eignem Willen
Der Philosoph, der Dichter schuf.“

In einem dreiaktigen Drama baut sich nun Justis Lebenswerk auf. Der Weg führt von dem Winckelmann, den der Vierziger vollendet, über den Velasquez, den er abschloß, als er sich den Sechzig nähert, zu Michelangelo, mit dem der fast 80 Jahre alte die Reihe der großen Werke beendet: die Bücher des Denkers, des Beobachters, des Dichters hat Wilhelm Waetzoldt die Abfolge dieser Trilogie genannt. Zwischen den einzelnen großen Werken liegt eine Pause, eine Inkubationszeit von je fast zwei Jahrzehnten.

Der Winckelmann! Über 70 Jahre ist es her, daß der Plan in ihm keimte, daß er den Wagnut fand, über jene knappe, scheinbar schon alle Seiten ausdeutende unvergleichliche Skizze hinaus, die uns Goethe hinterlassen, ein wirkliches Bild des

Forscherlebens in der ganzen Breite zu geben — 60 Jahre, daß das Werk vollendet dastand; und doch wie lebendig und persönlich, von wie holder Jugendlichkeit, wie neu, überraschend, unmittelbar — man zögert, das Wort: modern zu gebrauchen — erscheint dies im Grunde für unsere Art so altmodische Werk heute wieder, ja heute verdoppelt. In der jammervollen Enge, dem finster entschlossenen oder heiteren Sichdurchhungern der Lehrjahre seines Helden, dem unerschütterlichen Willen zum Aufstieg — ist da nicht das echtste Abbild der tapferen und ringenden Jugend von heute gegeben? In zerrissenen und aufgeregten Zeitläuften im Jahr 1866 war der erste Band fertig geworden — wie beweglich klingt die Klage um die Zertrümmerung der kleinstaatlichen und ach doch so lieben und vertrauten Häuslichkeit und Herrlichkeit aus der Vorrede zu dem ersten Band der ersten Auflage.

In diesem Lebensbild — wie er es sah — malte er zugleich auch seines Lebens Bild; und darum ist dies Buch weit mehr als die späteren Werke und wieder in einem höheren und reineren Sinne ein Lebensbuch geworden, weil hier der vorbildliche Lebensweg eines Gelehrten gezeichnet war, bei dem über seinem Wissen immer eines sichtbar ward: das höchste Glück der Erdenkinder — die Persönlichkeit. Die deutsche Gelehrtenwelt durfte darin ein Denkmal sehen, das eben dem deutschen Gelehrtentum selbst errichtet war: die völlige Hingabe an die Wissenschaft, dies rührende und hochsinnige, bedingungslose Sichaufopfern, die fast grausame Strenge und Herbheit der Selbstzucht und Selbstkontrolle, die nur einer üben konnte, den kein menschliches Band fesselte, der bis zur Grenze der Selbstvernichtung getriebene Arbeitsfanatismus, der dem Konrektor von Seehausen einen ganzen Winter hindurch nur jede Nacht vier Stunden Schlaf, sitzend im Lehnstuhl, gönnte, der ihn in Dresden verhinderte, nur ein einziges Mal eine mittägige Promenade zu genießen, um die Stunden des Galeriebesuchs nicht zu missen, — die schwärmerische Sehnsucht nach der höchsten Schönheit, der ganze reine Idealismus des Gelehrtenlebens, der so leicht zu einer göttlichen Raserei sich auswächst, in der das Menschliche verbrennt, Entzückungen über Entdeckungen und schmerzliche Trauer um das ewig versagte Allerletzte — wo hätte das damals alles eine ergreifendere, wärmere Schilderung finden können, und wer hätte diese Erzählungen so durchleuchten können mit dem Abglanz der eigenen Lebenserfahrungen? War er doch selbst, wenn auch nicht in dem äußeren Sinne wie der Schuhmachersohn aus Stendal, im Kampfe mit einer ihn drückenden Umwelt frei geworden, hatte er sich doch selbst durch die Energie des Willens in einem schmerzlichen Prozeß aus den Empfindungskreisen seiner Lehrjahre gelöst und sich mühsam das Licht erobert. Wenn er schildert, wie Winckelmann in die fast unabsehbaren wildverwachsenen Niederungen der Polygraphie versinkt, in der er fast zu ersticken droht, Lexika aus Lexiken, Exzerpte aus Exzerpten fabrizierend, wenn er dann erzählt, wie die unstillbare Sehnsucht nach der Sonne des Südens ihm nachtwandlerisch fast die Wege weist, wie ihn sein Kairos gebieterisch romwärts weist in die Luft Italiens, wo er sein wahres Selbst findet, zum Bewußtsein all seiner Kräfte kommt, die Erschließung neuer schöpferischer Quellen in sich verspürt — malt er sein eigenes Leben. Der Übergang von der Theologie zur Philosophie, von der Universalität zur Geschichte, von der blassen

Welt der Gedanken zu der leuchtenden und glühenden der Augensinnlichkeit, aus der papierenen Atmosphäre zu der künstlerischen — das ist sein eigenstes Schicksal. Auch er hatte begonnen als Polyhistor und sich dann gewandelt zum Kunstlehrer.

Die Verschmelzung von Person und Idee war es, die Justi wie Goethe an Winckelmann zuerst gefesselt hatte — und weil er seinen Helden im Kampfe mit den gesamten Kunstlehren des Jahrhunderts vorzuführen hatte, suchte er dieses Kunstleben auf der breitesten Basis selbst zu zeichnen und zu entwickeln. Eine fast vollständige Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts ist so entstanden. Leider gehören das Buch, sagt der Verfasser im Vorwort, zu denen, wo die Episoden der bessere Teil sind; die Digressionen, die zu förmlichen Dissertationen sich auswachsen, sind wirklich, wie Sterne im *Tristram Shandy* sie nennt: *the sunshine, the life, the soul of reading*, sie sind selbständige Kapitel, oft beinahe Bücher geworden, viele Kabinettstücke von entzückender Feinheit auf einem schlechthin erstaunlichen Umfang der Erudition aufgebaut. Die glänzende Schilderung Dresdens im Augusteischen Zeitalter bildet die erste Charakteristik der Kunst des Rokoko, mit einem modernen Auge angesehen, und mit berechtigtem Stolz verzeichnet der Verfasser in der neuen Ausgabe, daß er hier nach 30 Jahren kaum etwas Wesentliches zu ändern gehabt habe. Man muß sich erinnern, daß dies Kapitel geschrieben ist 23 Jahre, ehe die Geschichte des deutschen Barock und Rokoko von Cornelius Gurlitt erschien (1889).

Diese Episoden stehen als Ausruhstationen immer an den Wendepunkten der Erzählung. Wer denkt bei den Einzelcharakteristiken nicht an jene klassischen Meisterwerke der literarischen Porträtmalerei, an die Bildnisse Oesers, Hagedorns, Lipperts, die mit der intimen und behaglichen Schilderkunst Gottfried Kellers gezeichnet sind — und aus dem zweiten Band an die Bilder der drei Kardinäle Passionei, Archinto, Albani, in denen man den Stil des großen Historikers spürt, der Ranke und zugleich Voltaire als Pole kennt. Das Bild einer Frau kommt hier nie vor, kaum wird der Name einer Frau genannt — so wenig wie im Velasquez (wo sie nur Objekte sind) oder im Michelangelo.

In einem bescheidenen Wandkalender, der durch ein halbes Leben bewahrt ist, hat der Gelehrte die Gedenktage seiner Lebensbahn und seiner geistigen und persönlichen Welt verzeichnet. Hier stand, als jährlich wieder aufs neue festlich zu begehen, der Tag seiner ersten Ankunft in Rom, 29. März 1867, und dann wieder als dies ater der 19. April 1869, Rückkehr von Italien (und auch ein anderer dies ater: 21. April 1873, Ankunft in Bonn); auf jener ersten, späten, teuer erkauften Italienfahrt war Justi direkt nach Rom durchgefahren, von dem nicht mehr an bescheidenen Quellen zu stillenden Durste vorwärtsgetrieben — er blieb zwei volle Jahre dort. Er war 35 Jahre alt, zwei Jahre jünger als Winckelmann, drei Jahre jünger als Goethe auf ihren Romreisen. Er erlebt die Entdeckung Roms mit Winckelmanns Inbrunst des Besitzergreifens wie etwas ganz Persönliches; und mit der Schilderung des italienischen Aufenthalts Winckelmanns, der 30 Jahre vor dem Goetheschen stattfand, hat Justi uns nach Goethe, aber mit Goethes Augen gesehen und mit Winckelmanns Worten dargestellt, eine zweite „Italienische Reise“ vor der Goetheschen geschenkt. Das Bild Roms im Jahr 1755 ist zu einem besonderen Buch von klassischer Schön-

heit geworden — es schiebt sich in die Reihe der Romschilderungen zwischen die Bilder, die vor ihm Montesquieu (1728) und de Brosse (1740) und nach ihm de La-lande (1766) und Gibbon (1776) gezeichnet haben.

Das Bild, wie Justi dann mehr als hundert Jahre später Rom sah, ist uns in den gepflegten und liebevoll ausführlichen Briefen Justis in die Heimat erhalten. Die sorgende Hand eines ihm geistig verwandten jüngeren Freundes aus der späten Bonner Zeit, Heinrich Kayser, hat sie wie nachmals die spanischen Briefe gesammelt, ausgewählt, ediert, kommentiert. Der Carl Justi dieser beiden römischen Jahre, die die Krone seines Lebens darstellten, ist nach den Schilderungen seiner Freunde kein sehr umgänglicher Reisender gewesen, ein einsam Schwärmender wie Caravaggio, von Zeitgenossen ist er nur dem älteren Gregorovius und dem jüngeren Benndorf, der damals als Stipendiat des Archäologischen Instituts in Rom weilte, nähergetreten, von dem alten Baron von Liphart und von Frizzoni hat er zu lernen gesucht, Morelli, dem er jetzt und später wiederholt begegnet, brachte er wie jedem Systematiker der Kunst des Sehens ein tiefes Mißtrauen und zuletzt scharfe Ablehnung entgegen, sonst scheinen nur römische Bibliothekare und Archivare der Umgang gewesen zu sein, den er suchte. Ein bescheidener Künstler gehörte zu dem Kreis der Archäologen und Kunstfreunde, der um das Institut auf dem Kapitol sich gebildet hatte, ein Marburger Kind wie Justi, Heinrich Ludwig, der Maler, Grübler und Lionardo-Übersetzer, der anderthalb Jahrzehnte später in drei Bänden Lionardos Buch von der Malerei uns aufs neue zugänglich gemacht hat. Von ihm, der zu kritisch war, der zu viel wußte, um seine eigenen stillen und achtbaren Leistungen anzupreisen, der sich dafür mit historisch technischen Experimenten mühte (das war die gleiche Zeit, in der auch Boecklin in Italien an seinen technischen Problemen saß), stammt Justis erstaunliche Kenntnis des Technischen und Handwerklichen in der Malerei. In jenen römischen Jahren hatten deutsche Freunde ihn ein paarmal mit Hans von Marées, dem um fünf Jahre jüngeren, zusammengebracht in dem Glauben, damit eine gegenseitige Befruchtung vorbereiten zu können. Die beiden Söhne des deutschen Westens haben sich einige Male lange angeschwiegen (das war schon damals für Justi die gemäßteste und sinnvollste Form der Unterhaltung), der Gelehrte mißtrauisch, der Maler mit jener Maske des Hochmutes, hinter der er die Sehnsucht nach Austausch und Anerkennung verbarg. Von den Atelierbesuchen aber blieb die alte Gegnerschaft der Anschauung in Justis Vorstellungswelt lebendig, er hat sich im stillen immer weiter mit ihr auseinandergesetzt — in seinen (ungedruckten) Betrachtungen über moderne Irrtümer, die sein ganzes letztes Lebensjahrzehnt begleiten, findet sich ein kritisch ablehnendes Kapitel über Marées.

Den bereits historisch gewordenen und mumifizierten Winckelmann hat Justi wiederauferweckt und lebendig gemacht. Dabei ist er keiner von den unbeirrten Heldenverehrern. Auch für das Schulmeisterlich-Doktrinäre und das Zeitgebundene, Befangene, — das wir, seit Philologen und Archäologen ihn in die oberste Reihe ihres Heroenschranckes versetzt haben, in unserem Suchen nach überlebensgroßen Maßstäben nicht mehr sehen sollen — hat er Verständnis und manchmal ein nach-

denkliches Lächeln. Wie sein besseres Gewissen begleitet Justi den stillen Gelehrten, objektiv genug, um auch subjektiv sein zu können. Wie hadert er mit ihm, und wie quält es ihn, daß er mit ihm hadern muß bei jenem dunklen Punkt seines Lebens, dem saut périlleux, wie ihn Heinrich IV. der Gabriele d'Estrées gegenüber genannt, dem Übertritt, der nicht aus tiefer Überzeugung beschlossen ward, bei dem Winckelmann alle antike Gehaltenheit verliert, ein Zeugnis des schlechten Gewissens. Goethes heitere Betrachtungsweise fand ein Wort der Entschuldigung, der Erklärung, Justi, mochte er auch an eigene religiöse Jugendkämpfe und Wandlungen denken, bleibt hart.

Ob das Bild, das Justi zeichnet, ein allseitiges war? Vielleicht hätte er wie Peter Altenberg darunter schreiben müssen: „Wie ich es sehe“. Es war ein Stück Geschichte des deutschen Geistes, das er schreiben wollte — und für ihn steht als die treibende Kraft des Schöpferwillens seines Helden der keine Grenzen anerkennende Erkenntnisdrang da. In diesem mündet auch sein Streben nach der höchsten Schönheit aus. Ist wirklich, wie uns ein neues Buch von Berthold Vallentin über Winckelmann glauben machen will, „das mittelste Gesetz von Winckelmanns Wesen bei Justi verkannt und umgangen, sein Sein und Wirken aus der elementaren Sphäre von Schöpfung und Sendung in die bürgerliche der gelehrten Leistung verflüchtigt?“ Sind die „heroischen Freundschaften“, wie sie Winckelmann selbst nennt, die dauernde und einzige schöpferische Elementargewalt, ist der platonische Eros nicht nur intermittierend tätig, steht neben der höchsten Entzückung der Seele, der schöpferischen Sprachkraft, die er auslöst, nicht auch grausame Enttäuschung, tiefste Verzweiflung, Absturz in fürchterliche Dunkelheiten? Waren die Freunde seiner Jugend, die Geschöpfe seiner Sehnsucht, nicht in Wahrheit kaltherzige, gleichgültige oder betrügerische Egoisten? Nicht eine von den rasch sich ablösenden Freundschaften und Schwärmereien der römischen Zeit, die eine so bewußte Verheldenhaftung und Vergottung wie in dem Fall Cavalieri oder dem Fall Maximin gebracht. Und wird der Ausgleich in diesem leidenvollen Leben nicht durch die *deia mania* des von allem Wissenwollen, des Rausches der geistigen Bergsteigerbesessenheit geschaffen? Sicher hat unsere Zeit auf dem Wege der Psychoanalyse für viele Seiten des Menschlichen den Blick geschärft und uns ganz neue geistig schöpferische Kraftquellen sehen gelehrt, zu denen dem älteren Geschlecht durch einen ganzen Wall von Hemmungen aller Art der Zutritt erschwert erscheint. Aber ist nicht eine Charakterologie, die nur nach diesem *movens* sucht, diesen ganzen Komplex heroisiert und alle anderen übersieht, etwas sehr Gefährliches, den Blick Trübendes, das Bild Verstellendes? Ist der „gründlich geborene Heide“ (nach Goethes Wort), der „völlig auf sich gestellte Genius“ (nach Schelling) allein aus diesem Gesichtswinkel heraus zu erklären und zu deuten?

Den Velasquez dem Winckelmann gleichzusetzen, ist vielleicht mehr aus bibliothekarischen als aus dynamischen Empfindungen zu verstehen. Es ist wieder eine Biographie — nach dem Literaten, der einen ganzen Wissenssektor seines Jahrhunderts beherrscht, ein Nichtsalsmaler mit der engen Bildung der dünnen spanisch-italienischen Hof- und Kirchenluft. Alles mußte das gemalte Werk erzählen, von

dem Menschen wissen wir so gut wie nichts. Auch Justi ist es nicht gelungen, auch nur einen einzigen Brief aufzufinden gegenüber der unübersehbaren Menge der persönlichen Dokumente über Winckelmann; — er hat dafür, um den Fluß der Erzählung lebendiger zu gestalten, dem Künstler selbst das Wort gegeben, hat erfundene amüsante Reisebriefe wie ein geistreiches dramatisiertes Gespräch über die Malerei eingefügt (dem Pacheco untergeschoben) — eine literarische Form, die mir wie geschaffen scheint, um die Gegenspieler in der eigenen Brust auch zu Worte kommen zu lassen — eine Form, die von dem Paragone der Renaissance zu dem Rundfunkhörspiel von heute, über Goethes Sammler und die Seinen, über Gobineaus Renaissance zu den sokratischen Dialogen von André Gide und Rudolf Bindings Spiegelgesprächen führt. Diese leichten und anmutigen Digressionen eines Dichters haben arme Tröpfe von Kritikern, böswillige im Ausland, pedantische im Inland, dann nicht einmal als das, was sie waren, verstanden.

Unter den Justischen Sammelbüchern sind zwei dicke Bändchen spanischer Anthologien, in denen er mit unendlicher Sorgfalt in winziger Schrift aus der Literatur dreier Jahrhunderte die schönsten Perlen der hispanischen Poesie zusammengetragen hat. Diese Bändchen führte er als Reisebrevier mit sich auf den lang ausgedehnten spanischen Reisen dieser Jahrzehnte mit ihren vielen toten Punkten. Auf zwölf Reisen hat er im ganzen rund drei Jahre südlich der Pyrenäen verbracht, — mit reichlicher Ausnutzung von ministeriell gewährtem und auch von selbstgeschenktem Urlaub. Das war seine Art sich vorzubereiten; um den Boden kennenzulernen, auf dem die Gestalt des Velasquez dann erwachsen ist und nur wachsen konnte, hat er dies ganze Land vom Mittelmeer bis nach Asturien, von den Pyrenäen bis zur Mündung des Tajo durchwandert. Aber erst langsam tritt aus der Fülle des auch ihm ganz neuen und ihn überwältigenden Stoffes der große Malenkönner und Hofmann uns gegenüber, erst auf Umwegen kommt er zu ihm; — andere zum Teil weit abseits führende Themen, die selbstgesetzte Aufgabe, von Sevilla bis Petersburg, von Glasgow bis Budapest alle großen Galerien kennenzulernen, zuletzt das verhaßte Lehramt, schoben sich dazwischen. Eine alte Liebe aus Italien hatte ihn auch in Madrid wieder bezaubert: Tizian. Den Plan, ein großes Tizianbuch zu schreiben, für das er einen weitgespannten Rahmen angelegt hatte, gab er erst auf, als er von den schon der Vollendung sich nähernden Plänen von Georges Lafenestre hörte (diese Konkurrenz hätte ihn nicht zu schrecken gebraucht). Fast möchte man beklagen, daß dieser dem Historiker in ihm noch mehr liegende Gedanke von ihm beiseite geschoben worden ist. Es war auch kein bestimmter Plan, der ihn im Anfang nach Spanien führte, der äußere Grund für die erste Reise war zudem ein wunderlich abseitiger: daß es für andere Pläne, England und Frankreich, bei dem winterlichen Feiersemester, das er vor Bonn einlegte, schon zu kalt war. Aus seinen römischen Wanderjahren war ihm das große Porträt des Papstes Innocenz X. von Velasquez im Palazzo Doria wohl eine Erinnerung; aber es wird jetzt erst in Begegnung mit den Madrider Bildnissen lebendig und entzündet jene wunderbare nachfühlende Bildbeschreibung und Bildkritik, die in die Erzählung des römischen Aufenthaltes eingefügt ist, ein unübertroffenes Meisterwerk der Porträtmalerei in Worten.

Diëser sein Velasquez ist reifer, wenn man Ernst und Kühle reif sein heißt, von klassischer Ruhe und ebenmäßiger Schönheit der gehaltenen Sprache, von einer hohen, durch selbstgeschaffenes Rüstzeug bereicherten Wortkunst, in die er seine neu erlebten sinnlichen Sensationen einzufangen sich bemühte, aber der Verband ist lockerer, er zeigt die Nähte und die Baufugen, wie die einzelnen Kapitel denn mit langen Intervallen in zwölf Jahren von 1876—1888 entstanden sind. Es fehlt notwendig jener stürmische und leidenschaftlich einfühlende Anteil an dem Helden wie bei dem Winckelmann, und man spürt nicht die gleiche Hingabe und Konzentration. Der Mensch Velasquez interessiert uns auch im Grunde gar nicht. Das Porträt dieses Malers der höchsten Sachlichkeit, der so außerordentlich enthaltsam im Gebrauch der Phantasie war, verlangte auch einen streng sachlichen Stil. Etwas von der Feierlichkeit des spanischen Hofzeremoniells weht uns aus diesen beiden Bänden entgegen.

Scheinbar nur lose verbunden stehen die Einzelszenen nebeneinander, nach jeder fällt der Vorhang. Sie wollen als isolierte Kunstwerke genossen werden, aber wie wunderbar geschlossen sind diese einzelnen Bilder für sich, die Charakteristiken von Philipp IV. und Olivares, von Madrid und Sevilla, *naturae gaudentis et lascivitatis opus*, — und bei der zweiten Romfahrt des Künstlers dann die Gemälde von Rom, Neapel, Venedig. Das ist jene feine zugespitzte Kunst, die er dann im „Murillo“ und in einem halben Dutzend der schönsten seiner „spanischen Miscellaneen“, oft mit leisem Humor den Ernst gepaart und mit der genießerischen Freude an der eleganten Führung seiner Toledaner Klinge noch weiter ausgebildet hat.

Die Begegnung mit Velasquez kam für Justi mehr als ein Jahrzehnt, nachdem Manet und Stevens fiebernd und in tiefster Erregung vor den Bildern im Prado gesessen hatten — es war ein ganz modernes künstlerisches Empfinden, aus dem die Neigung des Gelehrten zu dem *peintre le plus peintre qui fût jamais* (nach dem Worte Burger-Thorés) herauswuchs. Hätte der wandernde deutsche Kunstprofessor mit den Pariser Ateliers Fühlung gehabt, wie er zwölf Jahre vorher durch die Frankfurter Werkstätten gegangen, so hätte er schon allerlei von den zitternden Schwingungen, von der neuen Reizsamkeit des Auges, die der Spanier längst auszulösen begonnen, verspüren können. Heute, wo Velasquez schon manchen wieder als ein entthronter Kronenträger gilt, erscheint das Werturteil und die Rangstellung, die Justi für den Künstler fand, längst als etwas Selbstverständliches. Aber als das Buch geboren ward, gehörte eine große und sichere Freiheit des Geistes dazu, um neben den altangesessenen Gottheiten diesem Spanier in dem kunsthistorischen Olymp seinen Platz anzuweisen. Die kritische Velasquezliteratur hatte damals nicht viel mehr als das Buch des Amerikaners Charles B. Curtis aufzuweisen, das wiederum wirklich nichts sehr anderes als a descriptive catalogue war, wie es sich ehrlich nennt. Die angekündigte große Arbeit von Pedro de Madrazo ist nie erschienen, er hat sich 1884 nur mit seinem *Viaje Artístico* losgekauft. Was Justi von spanischer Literatur übersah und sich zu eigen gemacht, gehörte sehr viel mehr der Geschichte und der Dichtung als der Kunstgeschichte an; in der dem Bonner Kunsthistorischen Institut von der Schwester übergebenen Sammlung der spanischen Abteilung seiner Bibliothek

kann man den Umfang seiner Interessen und die unmittelbaren Quellen seiner Vorstellungen ähnlich verfolgen wie die Goethes italienischer Reise in der kleinen Handbibliothek im Goethehaus (und dazu in den Katalogzetteln der Weimarer Bibliothek).

Der Velasquez ist das einzige von Justi Büchern, in dem er über gedruckte Quellen und Archivalien und den Grad ihrer Benutzung, über den Umfang seiner Studien wenigstens grundsätzlich Auskunft gibt, beim Weitertasten muß man sich mit Andeutungen begnügen — im Winckelmann fehlen selbst diese, das „Klappern mit dem Handwerk“ war ihm eine unleidliche literarische Form — „das schwere Rüstzeug der Arbeit darf, nachdem das Werk vollendet ist, nirgends das Auge treffen“ (ach wir armen Rheinschiffer mit unseren tiefbefrachteten Kähnen).

Die Zeit solcher großer Künstlerbiographien auf dem breitesten historischen Hintergrunde, dessen Ausführung auf eigener Forschung beruht, scheint vorüber zu sein. Dabei wirkt die Bequemlichkeit und der Mangel der historischen Durchbildung bei den Autoren ebenso mit, wie das uns scheinbar tragende Entwicklungsgesetz, das an Stelle der Künstler- und Menschengeschichten die Analysen von Strömungen und Stilstufen gesetzt hat. Nach Justi hat nur noch einmal einer der lebenden Kunstgelehrten, Karl Neumann (der ein geborener Historiker war), in seinen beiden Rembrandtbänden sich eine solche würdige und bedeutsame Aufgabe gestellt. Fast beschämend ist es, daß die an kritischen Arbeiten und an Gesamtbildern von des Nürnbergers Kunst so überreiche Dürerliteratur seit 1875, seit dem Versuch in Moritz Thausings beiden Dürerbänden, uns nicht eine einzige wirkliche Gesamtdarstellung des Künstlers und Menschen in seiner Zeit geschenkt hat: kein lockenderes Thema könnte heute für einen wirklichen Geschichtsschreiber der deutschen Kunst und des Zeitalters des Humanismus sich ergeben, und der seltsame Versuch einer umständlichen kritischen und scharfsinnigen Entheroisierung und Entromantisierung in jüngster Zeit scheint nur unternommen zu sein, um den Nachweis zu unternehmen, daß der Künstler ein ebensolcher Philister gewesen wie der Autor.

Justi war keineswegs in der Stimmung des glücklichen Vaters, nachdem er das Zwillingpaar der beiden Velasquezbände in die Welt entsandt hatte. Er selbst sah kleinlaut und unzufrieden auf das vollendete Werk, er empfand wohl auch den Unterschied in dem eigenen Liebesverhältnis zum Thema gegenüber dem Winckelmann, die ganz anders geartete Dynamik. Anton Springer hatte bemängelt, daß das Werk bei allen glänzenden Vorzügen zu sehr ein Mosaik, nicht straff genug zusammengehalten sei. Der Leipziger Jugendfreund konnte ihm dafür zum Trost von einer ganzen kleinen verständnisvollen Justi-Gemeinde berichten! Ein Brief vom 12. Mai 1889 an ihn ist ein merkwürdiges Dokument von Selbstanalyse und einer mit kühler Objektivität sich im Spiegel betrachtenden Kritik, zugleich ein Bekenntnis über sein innerliches Verhältnis zu seinem Publikum. Ein paar Abschnitte daraus: . . . „Ich war lange Zeit recht unglücklich über das Buch und fürchtete, daß Dir der kunsthistorisch-ästhetische Jargon zu viel werden würde, der sich hier noch häufiger als beim Winckelmann vordrängt! Ich will nicht leugnen, daß mir die kleine Liste von Lesern Deiner Bekanntschaft köstlich gewesen ist. Solche Leser sind mir weit lieber als sogenannte Fachgenossen. Dächte ich nur auf solche als

Leser rechnen zu können, ich würde mich wohl nie zu einer so umfangreichen Arbeit entschlossen haben. Obwohl amtlich Universitäts-Kunsthistoriker, höre ich mich doch mit mehr als gemischten Gefühlen unter solche rangieren; ich sehe mich selbst am liebsten an als einfachen Schriftsteller, der zugleich Liebhaber der Kunst ist; (wie ich denn auch über diesen spanischen Gegenstand nie Collegien gelesen habe, und über das, was ich dociere, nie schreiben werde). Männer wie Springer sind unter diesen ‚Fachgenossen‘ eben eine Ausnahme, er war auch der einzige, dem ich das Buch mit Vergnügen verehrt habe. Seine Ausstellungen finde ich berechtigt, sofern man das Buch als wissenschaftlich-literarisches Kunstwerk beurteilt. Der gerügte Fehler hat zum Teil seine Ursache darin, daß ich das Ganze (dessen einzelne Teile in einer Reihe von beiläufig zwölf Jahren mit langen Unterbrechungen dazwischen entstanden sind) nicht noch einmal energisch kritisch überarbeitet habe — wie bei dem letzten Buch geschehen ist, welches etwa auf die Hälfte reduziert wurde. Zum Teil beruht er aber auch auf einem organischen Fehler meiner schriftstellerischen — angeborenen oder erworbenen — Konstitution. Doch will ich als mildernden Umstand geltend machen, daß bei Beschränkung auf das Malerisch-technische wohl eine ganze Klasse von Lesern und eben die, welche mir selbst die liebsten sind, hätte gestrichen werden müssen.“

Allerlei disiecta membra des großen Werkes, abgefallene Hobelspäne, was ihn von einzelnen Themen gereizt hatte aus der ganzen Welt der spanischen Kultur, ausgestoßene Episoden und selbständige Nebenkapiel hat er am Abend seines Lebens noch in den beiden Bänden der „Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens“ vereinigt. Diese Aufsätze, die zwischen dem mittelalterlichen, dem maurischen, dem vlämischen, dem italienischen Kunsteinschuß das spezifisch Spanische suchen, stammen aus verschiedenen Jahrzehnten, sind für verschiedene Zwecke und in verschiedenem Tenor geschrieben. Sie bilden an sich kein Ganzes, haben keinen einheitlichen Stil, sind auch ungleichwertig, aber geben zusammen doch fast eine spanische Kulturgeschichte in Einzelbildern und Ausschnitten. Vielleicht zeigt sich gerade hier, worin Justi Bedeutung als Schriftsteller vor allem liegt, daß er einer der Meister des modernen historischen Essays ist; — im Aufbau und in der Entwicklung, in langsam epischen oder in temperamentvoll dramatischen Schilderungen, in dem Aufspüren der Verwicklungen, in der Schärfe der Einzelcharakteristik, immer spricht der gleiche künstlerische Geist zu uns.

Die Kunstform des Essays, der die Darstellung von Tatsachen mit den Mitteln des Romanciers gibt, war Justi von Bacon und Montaigne her vertraut, er hat sich an den großen Engländern Macaulay und Emerson, an den großen Franzosen St. Beuve und Taine gebildet, Brunetière und Walter Pater hatten neben und hinter ihm diese Form aufgenommen. Heute würde er die sprachliche Kunst von Friedrich Gundolf und Ernst Bertram genossen und bei Emil Ludwig und Stephan Zweig vielleicht die Grenzen, die solcher historischer Essayform gesetzt sind, notieren. Und fügen sich nicht alle seine Hauptbücher zusammen aus einer Reihe von Essays, selbst noch die beiden Michelangelobände? Die Freude am Zuspitzen und Ausfeilen des Einzelnen hat ihn zu jenem Episodenreichtum der Erstlingswerke geführt.

Mit leisem Lächeln hat Justi den oft so unfruchtbaren Streit über die individualistische und kollektivistische Historiographie verfolgt. Für ihn stand das eine fest: seine Geschichtsauffassung war ganz individualistisch, aber indem er die große Persönlichkeit frei bewegt in ihre Zeit stellt, malte er doch zugleich die Gesellschaft und schrieb ihre Geschichte. „Durch die Nötigung des eigentümlichen Stoffes“, sagt er in dem Vorwort der zweiten Auflage seines Winckelmann, „war diese Biographie zu einem Gemälde der geistigen Bewegung des 18. Jahrhunderts geworden in ihrer Beziehung zu Kunst und Altertum.“ Wenn man Justi allzuoft mit Jacob Burckhardt verglichen, der, wie er, als fast ein 80jähriger abgerufen ward, so liegt hier doch gerade das Trennende seiner Art und Begabung; die Welt als Makrokosmos zu zeichnen, die Schilderung einer ganzen großen Kultur im Zusammenhang zu versuchen lag ihm ganz und gar nicht. Eine Geschichte der spanischen Kunst oder nur der Malerei zu schreiben (wie das dann August L. Mayer getan) — ein Wunsch, der ihm oft von Verlegern und Freunden nahegelegt ward —, wie der Baseler sein Zeitalter Konstantins und seine Kultur der italienischen Renaissance geschaffen hatte, hat er immer als ihm und seiner Art nicht gemäß abgelehnt. Für ihn bestand die Welt aus großen Persönlichkeiten, und er durfte mit Emerson von sich sagen: „Es liegt in unserer Natur, an große Menschen zu glauben, wir schätzen das ganze Menschengeschlecht nur nach diesen Großen.“

Und endlich die beiden Michelangelobände, der erste 1900, der zweite 1909 veröffentlicht. Man möchte klagen, daß nicht von Anfang an der Plan eines großen geschlossenen Werkes bei ihm feststand. Der erste Band ist, wie er bekennt, „aus mehreren Arbeiten und Vorträgen des letzten Jahrzehnts zusammengewachsen“. Als dieser zusammengestellt war und die einzelnen Teile nun doch gegeneinander abgewogen wurden, dachte der Autor noch an keinen zweiten. In seinem Erinnerungskalender hat er den 17. Februar 1863 vermerkt als ersten Vortrag über, Michelangelo, durch fast ein halbes Jahrhundert zieht sich bis zu dem Abschluß des zweiten Bandes seine immer erneute Beschäftigung mit dem Künstler hin. Der zweite Band ist dann, dem Drängen des Verlegers und mancher Freunde folgend, hinzugefügt, nachdem die großen Hauptthemen von dem ersten Band vorweggenommen waren, die Jugendwerke hier etwas müde der Reihe nach abgewandelt. Es ist das einzige Buch, in dem nur der Kunsthistoriker spricht; die Ausmalung des breiten historischen Hintergrundes scheute er, er hat hier Hermann Grimm neidlos den Platz gelassen und vielleicht zuletzt etwas verwundert die Tatsache der 18 Auflagen hingenommen, und in der Geschichte von Florenz und Rom wußte er zu viele und besser ausgerüstete deutsche Gelehrte, die er schätzte, an der Arbeit. „Die Kunst Michelangelos“ müßte dieses Werk heißen wie jenes Dürerbuch Wölfflins. Justi hat den beiden Bänden nur den bescheidenen Untertitel „Beiträge“ und „Neue Beiträge“ gegeben. Es ist seine besondere Art, an die Kunstwerke heranzugehen, mit der er in den Kapiteln über die Tragödie vom Juliusgrabmal wie in der Geschichte der Mediceermonumente und in der Schilderung der Sixtinischen Decke neue Wege gewiesen hat. Die Figuren an der Decke hat er aus den krausen, fast allzu künstlich geknüpften Schlingen befreit, in die übergelehrte Ausdeuterei sie eingewickelt hatte,

in der sie als lebendige Wesen manchmal erdrosselt zu werden drohten. Er hat dabei zugleich neue Pfade gezeigt zum Verständnis des Inhaltlichen aus einem erstaunlichen theologischen und philosophischen Wissen heraus, wobei er mitunter doch zu sehr in dem mit soviel Schwergewicht belasteten Zeitgewissen die unmittelbare Quelle künstlerischer Visionen erblickt hat. Jener bewußt einseitigen und im Grunde doch höchst unbefriedigenden rein formalen Kritik gegenüber, wie sie Heinrich Wölfflin mit scharfsinniger Askese an den Figuren der Decke ein Jahrzehnt vorher geübt hat, diese in ein System von wechselnden Bewegungsmotiven und einander antwortenden Kontraposten auflösend — auch wieder eine Gegenbewegung und aus der Erkenntnis von der Unabweisbarkeit einer solchen geboren —, setzt er in gesunder und notwendiger Reaktion den Satz gegenüber, daß die künstlerische Bändigung des Stofflichen und Thematischen der erste und nicht der geringste Teil der künstlerischen Tat und der künstlerischen Gestaltung sei. Wie tief und unrettbar Michelangelo der Bildner mit dem Grübler verstrickt war, wie er die Nebel der theologischen Bilder beiseite geschoben, um zuletzt wieder in ihnen zu versinken, das hat mit tiefem Verstehen Justi hier gezeigt.

Jene beiden Schlußkapitel endlich, das über die bildnerischen Gepflogenheiten und das andere über den Künstler und den Menschen, möchte ich zu dem Tiefsten und Größten rechnen, was in unserer Zeit über das Künstlerische in einem bildenden Künstler gesagt ist. Niemand hat vor ihm so stark das Dämonische in dieser herben übermenschlichen Gestalt erfaßt, auch das Harte, Schrofte, Unausgeglichene, das Grausam-Dunkle, die Unterströmungen seiner Natur, das Pathologische, das Inkommensurable. Es ist eine mit der hohen Kunst des Psychologen gegebene Schilderung des Menschen, des zwiespältig mit sich im Kampfe liegenden, der dem Kreuze und dem antiken Eros dienen wollte, des liebenden Schönheitssuchers und des Menschenhassers mit allen Rissen in dieser überlebensgroßen Erscheinung, dem Unharmonischen, dem sprunghaften Arbeiten dieser inneren Naturkraft und den ungeheuerlichen Explosionen seines Genies. Wie ganz anders lebenswahr und wie unendlich erschütternder ist dieses Bild, als wenn uns ein Michelangelo von der Rasse der Goethemenschen vorgezaubert wird, oder wenn er in unendlicher Breite als ein weichmütig Liebender, ein durch Mitleid Wissender uns vorgestellt wird. Zur Phänomenologie des Geniebegriffs wird Justis Schilderung und Deutung Michelangelos immer eine wichtige Quelle sein.

Wieder denkt man an eine Weitung der Betrachtungsweise der menschlichen Deutungsmöglichkeiten aus Komplexen heraus, die Justi wissend nur leise berührt, auf denen er nicht mit betonter Absichtlichkeit ausruht, die die höchste Steigerung und Lösung des Schöpferischen in heroischen Freundschaftsparoxysmen gebracht haben, die aber zugleich die dunklen Quellgebiete für die Qualen der Verzagtheit des Einsamen, sich zurückgesetzt Fühlenden enthalten. Seit der Herstellung der originalen Textform seiner gedichteten Bekenntnisse, die der Neffe ängstlich verfälscht hatte, seit der Erstlingsschrift von Ludwig von Scheffler (1892) haben wir den leidenden Menschen Michelangelo zu sehen begonnen — aber ob bei einer einseitigen Einstellung, wie sie etwa Sigmund Freud in seinem kleinen Aufsatz über

Leonardo gewählt hat, für das Ganze und das Wesentliche dieser überlebensgroßen Erscheinung die richtigen Maßstäbe gegeben sind?

Und hier ist noch einmal wie in einer qualvollen Altersbeichte ein Bild des Autors selbst gegeben, den Wissenden in fast schmerzlicher Deutlichkeit vor die Seele gerückt, wie die Schilderung Winckelmanns ein Gleichnis für den jugendlichen sehnüchtig Suchenden und Ringenden war — das Bild des Einsamen, Grübelnden, des in strenger Selbstzucht sich Kasteienden, des in schöpferischen Wehen sich Verzehrenden, des Menschen und Welt Verachtenden, dem die äußere Harmonie oft nur eine Maske war. Franz Wickhoff hat über den ersten Michelangeloband seinerzeit den Satz geschrieben: „Hier ist ein großer Künstler als großer Mensch gefaßt und mit eindringlichster psychologischer Analyse gezeigt, wie die Kunstwerke und ihre Schicksale aus dem Charakter ihres Schöpfers hervorgehen. Was eine Herde von Tagesschreibern als ihre Forderung aufstellt, daß das Kunstwerk aus den individuellen Eigenschaften des Künstlers erklärt werde, ist hier in nie gesehener Vollkommenheit von einem Mann geleistet, der als Menschenschilderer und Schriftsteller selbst ein Künstler ist und in seiner Darstellung ein Kunstwerk schuf, dem sich nur Weniges in deutscher Sprache an die Seite setzen läßt. Nichts konnte jenen Mob besser bezeichnen, als daß dieses Ereignis von ihm unbemerkt vorüberging.“ Bei Justi's Tod schrieb Artur Weese über das Michelangelowerk: „Es ist eins der schönsten Bücher in deutscher Sprache; auch eines der wahrsten in der historischen Literatur, weil die exakte Methode, die nichts verschweigt, von einem Menschenkenner gehandhabt wird, der die Strenge des Totengerichtes mit der ethischen Nachsicht des alles verstehenden verbindet.“

Justi selbst hat in der Einleitung zum Winckelmann den Satz geschrieben: „Schönheit ist wohl ein Problem philosophischen Nachdenkens, aber sie gehört nicht zu den Gegenständen, die jedermann, wenn er nur die nötigen wissenschaftlichen Werkzeuge braucht, den Dingen abfragen und abfordern kann; sie verlangt einen Sinn, der sich so wenig lernen läßt, wie das Genie sich lernen läßt. Wer über Schönheit und Kunst zu sprechen sich erkühnt, der muß mit seiner Person zahlen.“ In Justi's Persönlichkeit lebt etwas wie ein künstlerisches Gewissen, das von dem Künstler wie von dem Philosophen stammt, aber doch vielleicht mehr noch von dem Philosophen, und das auch sein Urteil wie seine Stellungnahme zu Fragen der lebendigen Kunst in gleicher Weise bestimmt. Die Frage, wie ein Kunstgelehrter irgendwelcher Art innerlich zu den Problemen der zeitgenössischen Kunst steht, ist zuletzt bestimmend für seinen Platz auch in der Geschichte des lebendigen Geistes, wie für den Literarhistoriker, den Historiker, den Nationalökonom seine Stellung zum geistigen Leben, zur Politik, zur Wirtschaft des Tages. Justi hat es vermieden, wie Grimm oder Springer oder Bode oder Gurlitt, die Kunstentwicklung seiner Zeit dauernd mit kritischen Glossen zu verfolgen. Plötzlich steht er in den reifen Jahren als Mahner auf in sehr vielen Briefen, in einem Aufsatz über Restaurationsbarbarei im Jahr 1866 (Deutsche Bauzeitung vom 12. Februar) und in einem zur Pathologie der Tonkunst (Gegenwart vom 7. Dezember 1878). Eine höchst persönliche, ironisch ernste Äußerung in einer Bonner Zeitung vom Jahre 1905 gehört auch in das Gebiet

des Musikalischen: „Der Eisenbahnpfiff, ein Notschrei.“ Das Herz der späteren Heimatschützer hat er sich erobert, als er schon 1885 ein Plädoyer „Für alte Bäume“ schrieb (der Artikel ward 1911 noch einmal abgedruckt). Für viele seiner Freunde verwunderlich war die kleine, aus einem am 9. Juli 1902 gehaltenen Vortrag entstandene anonyme, als Privatdruck erschienene Schrift „Amorphismus in der Kunst“, die nur durch die grobe Indiskretion eines Berliner ministeriellen Machthabers sehr gegen den Willen des Autors in die Öffentlichkeit gezerzt und vor die Augen Kaiser Wilhelms II. gebracht ward, der einst als Bonner Student Justis zaghafte Unterweisung genossen hatte. Der Autor schreibt zwei Jahre später: „Das Ding ist stark satirisch und soll keineswegs eine unbefangene historische Würdigung sein. Die Aphorismen, daraus dann dieser Amorphismus zusammengewachsen, haben sich mir nach und nach im Laufe der letzten Jahre aufgedrängt beim Sehen und Lesen.“ Es ist wahrhaftig kein altersschwaches Pamphlet gegen den Impressionismus, wie es Max Liebermann in diesem Frühjahr bezeichnet, sondern eine mit sehr überlegener und weitblickender Kritik geschriebene Betrachtung, in der er mit galliger Ironie und bitterer Schärfe dem zu Leibe geht, was er selbst den Skizzismus nennt, um daran anzuschließen grollende Auslassungen über allerlei Zeiterscheinungen, die für ihn aus den gleichen oder aus verwandten Quellen stammen. Was die Skizze an sich in eines Künstlers oeuvre bedeutet und welcher besondere, unsere künstlerische Mitarbeit entfesselnde Reiz im Unvollendeten, im nur Angedeuteten lag, das wußte der Meister des Aphorismus besser als ein anderer. Was er mit dem naturwissenschaftlichen Namen amorph bezeichnet, ist das, was die Form flieht, weil ihm die innere Ausreifung versagt ist. Den Ausdruck entlehnt er der Chemie — er sei jedermann bekannt aus dem amorphen Phosphor der schwedischen Zündhölzer (von denen man heute nicht gern spricht). Gewiß, der altgewordene Justi stand der neuen Kunst konservativ gegenüber, schon eine Reihe von Jahrzehnten hindurch, und pessimistisch dazu — das erste nahm er als Recht seines Alters in Anspruch, das letztere war ihm Ausdruck einer Sehnsucht, die immer auf die aristotelische Katharsis wartete, immer vergeblich wartete. Wer als platonischer Schönheitssucher begonnen und noch Cornelius erlebt und mit ihm gefühlt hatte, der konnte sich im Kölner Sonderbund schwer zurechtfinden. Noch im letzten Sommer seines Lebens hatte der Alte, von der Begeisterung junger Freunde angesteckt, den ehrlichen Versuch gemacht, das Starke, das in van Gogh lebt, zu begreifen — er kam kopfschüttelnd zurück: „Nichts mehr für mich“. Sicher hat ihm in jener Zeit der Zorn auch für wertvolle und bedeutsame Ansätze, die seitdem ihre Daseinsberechtigung lebhaft genug erwiesen haben, den Blick verdunkelt. Man möchte auch gar nicht bei der Nutzenanwendung seiner Verdikte auf Zeiterscheinungen haltmachen, sondern nur seinem, aus einem tiefen Verantwortungsgefühl und aus einer schmerzlichen Trauer über diese Zeit wie bei Lagarde und Nietzsche kommenden Mannesgroll folgen über den Snobismus, über das Ungesunde, das Pathologische und Entartete, und die Kunst der Faulen von heute, in der sich Jean Pauls Wort zu erfüllen scheint, daß Menschen und Gurken nichts taugen, sobald sie reif werden. Erregt und scharf, mit lang aufgespeichertem Haß, nicht mit greisenhaft schwäch-

licher Verbitterung brach er auch los gegenüber aller Halbheit, aller Übertreibung, allem, was nur Mode war, und gegenüber dem, worin er die ärgste Krankheit unserer Zeit, des politischen, des öffentlichen, des künstlerischen Lebens sah, gegenüber der Phrase, die für ihn gleichbedeutend war mit einer Unehrllichkeit des Denkens. Wie ein Gewitter sucht er sich hier seiner Kraftüberfülle durch geistige Blitze und Donnerschläge zu entledigen — ganz ähnlich schildert 100 Jahre zurück den greisen Goethe der Kanzler von Müller. Das gefährliche Anschwellen einer schönen, gewandten, aber hohlen Wortmacherei, die Leichtfertigkeit im gewissenlosen und schlecht begründeten Aufstellen neuer ästhetischer Leitsätze und Lehrmeinungen, die ganze jämmerliche Unbildung, eine Unerzogenheit des Geistes wie des Charakters, in der er die letzte Grundlage des Verfalls unserer Universitäten sah, all das wären die Feinde, gegen die er anging.

Jenes Heftchen über den Amorphismus von nur 27 Seiten ist die zusammengedrückte Auseinandersetzung eines philosophischen und universalen Geistes mit einer neuen Welt, die gegen den Begriff Geist den Begriff Technik setzt und mit dem naturwissenschaftlichen Denken die alten Schönheitslehren bedroht. Es war eine Debatte, die zwei Jahrhunderte miteinander führten, die Maßstäbe, die Justi anlegt, stammen aus dem Arsenal des Klassizismus, und es mußte in manchem auf einen Versuch am untauglichen Objekt hinausführen, bei dem der Autor hilflos den neuen Mächten gegenübersteht, mit denen er keine innere Verbundenheit spürt. Das Leben war stärker als die Theorie — aber die Zeit hat auch dem Zeitkritiker, der das Spektrum des künstlerischen Europas vor genau einem Menschenalter aufstellen wollte, in vielem recht gegeben, vielleicht weil er zu weit sah; was dem Jahr 1902 nicht gerecht ward, scheint wieder auf das Jahr 1932 zuzutreffen. Von der Formentartung führt der Weg wieder zurück zur Form, vom Nervösen zum Beruhigten. Die Analyse, die Wilhelm Waetzoldt von diesem merkwürdigen Zeitdokument gegeben hat, in der er die Quintessenz dieses Bekenntnisses in einer Reihe von Antithesen einfängt, ist selbst wieder eine Deutung der Zeit geworden von einem Aufstellungspunkt um zwei Jahrzehnte weiter gesehen. Von dem heutigen schon wieder ferner abgerückten Postament aus hat Karl Koetschau in einem gedankenreichen Aufsatz diese Fäden weitergesponnen.

Unter den nachgelassenen Papieren zwischen Notizen, Sammlungen und Aphorismen über Rembrandt, Dürer, Holbein, bei einem Essay über die Porträtkunst, fand sich eine Mappe mit der Überschrift: „Betrachtungen über moderne Irrtümer auf dem Gebiete der Kunst“. Sie reichen vom Mai 1903 bis zum 1. November 1912, bis wenige Wochen vor seinem Tode. Eine sorgende und verstehende Hand hat daraus ein Manuskript zusammengestellt, das aber weder damals noch heute ganz gedruckt werden dürfte — allzuviel Explosivstoff ist hier enthalten. In späteren Jahrzehnten werden diese Kapitel vielleicht eine der merkwürdigsten und ernstesten Zeitstimmen zur Krise der damaligen Kunst, von hoher Warte herab gegeben, sein. Justi steht gegen alles in Angriffsstellung. Die Überschriften der einzelnen Abschnitte lauten: Subjektivismus. Amorphismus. Unsinn des Impressionismus — aber ebenso: Unsinn des Formalismus. Ein Kapitel heißt: Antimodern, eines: Impression,

andere sind überschrieben: Geist der Zeit, Ursachen des Verfalls, Vergleich mit dem Ende der Antike (eine erschütternde Perspektive). Dann sind ganze Kapitel, die sich gegen Marées, gegen Rodin (an meine Adresse), Aphorismen, die sich gegen Nietzsche wenden, eine lange Abhandlung gegen Hildebrand, weiter über Galerieverwüstung (an die Adresse von Bode), Ketzereien über Bildergalerien. Man findet nicht viel Zustimmung und Bejahung in diesen Blättern, Ungerechtes über Persönliches steht neben nur allzu Gerechtem. Der Alte hatte sich's mit dieser Gewissenserforschung wahrlich nicht leicht gemacht, und es sind im Gebiet des Künstlerischen keine hellen und hoffnungsvollen Gedanken, mit denen er von dieser Welt den Abschied genommen hat.

Die Strenge im Verurteilen, wo er es für geboten hielt, hatte er sich bewahrt bis auf die letzten Zeiten. Seine Augen waren nicht dunkel geworden und seine Kraft war nicht verfallen, wie es von Moses heißt. Die Sophrosyne des Alters hatte das alte Feuer nicht in ihm gedämpft, nicht gelöscht, nur Asche über die Glut gelagert. Gehört zu dem Begriff der olympischen Abgeklärtheit des scheidenden Alters notwendig die alles, auch das Schlechte verzeihende Milde? Besser ist das Bild des ausruhenden Jupiter, der aber seine Blitze nicht aus der Hand hat fallen lassen. Ich lobe mir den Feuergeist, der bis zuletzt ein leidenschaftlicher Hasser war, wo er Grund zu haben glaubte. Mit vollem Bedacht hat er in seinem letzten Michelangeloband das Wort von Johnson geschrieben: „I love a good hater“.

Ein paar Proben nur seiner Zornesausbrüche. Vom 28. Juni 1906: Was Amorphismus sei: „Der Wahn, der die Lästler der Menschheit als Propheten feiert — der Wahn eines im Niedergang begriffenen Zeitalters, als ob echt und wahr nur das Bestialische im Menschen sei, — nur die Zustände der Depression, Geilheit echt seien, dagegen der Mut, die Freude, die Liebe, die Gesundheit falsch, heuchlerisch, phrasenhaft seien, — nur die Häßlichkeit Natur, das Perverse, — nur das Unfertige, aus Mangel an Lebenskraft in Mitte des Wachsens Steckengebliebene Kunst sei, — daß Maß Schwäche und Unkunst sei, — ‚die empor sich schraubende Unkunst schwerfälliger Wesen‘ Kraft sei.“

Vom 7. Februar 1911: „Die tiefere psychische Ursache dieser Verirrung ist der maßlose Künstlerhochmut, der aber immer kollegialisch auftritt, genährt durch gegenseitige Lobeserhebungen und Bewunderung; sie haben sich das Wort gegeben, mit der Afterkunst von Heute aufzuräumen und dem Publikum-Idioten vor den Kopf zu stoßen, indem sie das Gegenteil von allem bieten, was jeder erwartet, und was bisher für Kunst gegolten hat.“

Dazu aus einem Brief vom Jahre 1901: „Was die Gegenwart macht und ausposaunt, ist mir so unerfreulich und dabei so aufdringlich, daß ich am liebsten den Rest meiner Tage mich in Dinge vertiefen möchte, die mit diesem modernen, häßlichen Aberwitz in keine Berührung kommen, und an einem Ort leben, wo weder gebaut wird, noch Bilder und ihre Sudelköche sich hinverlieren. Ich wollte, ich könnte so heitere Sachen schreiben, wie Du mir verehrt hast (der theologische Freund Dreydorff hatte ihm seine 1900 bei Hirzel erschienenen Humoresken „Teufels Gebet“ geschickt), aber bei der Konstellation, die über meinem Eintritt in die beste aller Welten waltete, hat wahrscheinlich Saturnus eine Hauptrolle gespielt.“

Aus einem anderen vom 8. September 1901: „Man liebt noch immer in egoistischer Weise das Leben trotz der beginnenden Schattenseite des Alters; nur daß man das, worauf wir lossteuern, nicht mehr mitanzusehen und mitzumachen braucht, erfüllt mit (Schaden?) Freude. Wenn ein apokalyptischer Engel posaunte und das Inventar sämtlicher Welt-Kunstaussstellungen von der Erde verschlungen würde, ich glaube, man hätte keine Ursache, einen Weheruf zu erheben, aber die Luft würde reiner, più respirabile, werden.“

Weit über den Kreis der eigentlichen Schüler hinaus hat Carl Justi Schule gemacht, wenn er auch keine Schule gegründet hat. Seine Schüler im engsten Sinne des Wortes vermag man an den Fingern einer einzigen Person aufzuzählen. Aber zwei Generationen haben in ihm den Meister der historischen und kunsthistorischen Porträtkunst und einen schöpferischen Gestalter der deutschen Sprache verehrt, und zwei Generationen haben von ihm zu lernen gesucht.

In der Geschichte der deutschen Prosa wird er als ein Bildner von sehr persönlicher Form, als Träger eines tiefen und klangreichen, klaren und höchst lebendigen Stils, als ein Künstler der intimen wie der großen Bildniszeichnung seinen Platz behalten. Justis Prosa ist aufgebaut auf der Sprache der nachgoetheschen Zeit, aber lebendiger, temperamentvoller, wenn es der Stoff erheischt, graziöser und nervöser als der gehaltene Epigonenstil der Mitte des Jahrhunderts, und vor allem bereichert durch eine erlesene Kunst, in sorgsam mit wählerischem Geschmack an den richtigen Platz gestellten Worten zu malen. Auch daß er in seiner Art zu schildern und zu charakterisieren (für den Geschmack mancher allzu oft) die literarischen Freunde aus allen Reichen der alten und neuen Zeit mitsprechen ließ, gehört zu dem Stil dieser Epoche. Die großen Denker aller Zeiten waren ihm Genossen seiner streng behüteten Einsamkeiten, er lebte in ihren Werken, ganz von selbst kamen ihm ihre Worte auf die Zunge, wenn er einen Gedanken im Kleide seiner Zeit formen wollte. Es gibt Schriftsteller von hohem Rang, die solchen geborgten Reichtum grundsätzlich ablehnen, ja bekämpfen, wie etwa der Graf Keyserling — aber müssen die unermüdlich Lesenden und ständig Aufnehmenden nicht ein kleines Ventili haben, um sich des Überschusses wieder zu entledigen? Und dieser wuchernde Überreichtum gehörte für den Lebenden zum täglichen Schmuck seiner literarischen Tafel. Wem, der ihm je nahegetreten, sind nicht die gelehrten Konversationen ein unvergessener Besitz, die sich in dem stillen Zimmer der Thomastraße anspannen — wie dort der Hausherr, wenn er seinen guten Tag hatte (er hatte ihn keineswegs immer) aufsprang, mit sicherem Griff aus seiner Bibliothek ein unbekanntes oder allzu bekanntes Buch holte, das sich an der richtigen Stelle von selbst öffnete, oder wenn er aus der unerschöpflichen Fülle seines Wissens halb schlafwandlerisch immer Neues aufsteigen ließ, alle Literaturen durcheinander zitierend, von den fernliegendsten Poeten plötzlich lange Gedichte aufsagend, scheinbar schon längst von ihm fertiggeprägte Urteile an das Tageslicht bringend? Seine Lieblinge blieben, über Goethe und die deutschen Romantiker hinaus, die großen Engländer — selbst in den Briefen aus Italien zitiert er Shelley und Byron, Bulwer, Hawthorne, Elizabeth Barrett-Browning — selten Italiener. Der Alte erholte sich gern bei Dickens und Thackeray.

Er haßte John Ruskin, der nach seiner Auffassung nur den Mantel des Propheten getragen (seinen Skeptizismus hat dann seine Freundin Charlotte Broicher in ihrer Ruskin-Studie übernommen) — als ich von Brantwood zurückkehrte, wo ich den alten Ruskin aufgesucht, wurde ich mit bissigen Fragen empfangen; daß ich über Ruskin als einer der ersten in Deutschland geschrieben, sah Justi fast als einen Akt der Untreue an.

Der Alte war ein sparsamer Haushalter, ein streng gewordenes Herz schlug in ihm, das Fremden nur noch in die Vorgemächer den Eintritt gestattete. Seine Existenz in Bonn war ein treu geführtes Stilleben von einer herben und strengen Ordnung des Tages, von dem der größte Teil der Arbeit gehörte. Der 24jährige hatte einst begonnen (in einer in der Familie schon in anderer Prägung üblichen Form) für jede Woche ein Schema aufzustellen, in dem von früh fünf ab für jede Stunde und auch halbe Stunde des Tages eine genaue Selbstkontrolle gegeben war. Diese seltsamsten aller Tag- und Jahreshefte hat er bis in die letzte Woche beibehalten. Aus den ersten Jahrzehnten ist der ungeheuerliche Umfang, vor allem aber auch die Zähigkeit und Konsequenz seiner Arbeitsart hier erkennbar, wie durch Monate der gleiche Autor in den Morgenstunden durchgeht, wie er sich in fast grausamer Askese zur Bewältigung von phantastischen Wissensgrundlagen zwingt, wie er dann in einem unendlichen Labyrinth auf mit seltsamen Blütenbäumen besetzten literarischen Wegen mit genießerischer Freude, die man beim Anblick der Wochenlisten nachempfindet, spazierengeht; kleine Rekreationen, Spaziergänge, Unterhaltungen, auch die sind hier verzeichnet. Man hat den Eindruck eines bewundernswerten Technikers der Arbeit — vielleicht nicht eines Lebenskünstlers, der sich auch verschenden konnte. Er glich mehr jenem armen Professor in Bourgets „Disciple“. Einmal findet sich bei dem Alternden der Stoßseufzer:

„Ach, das Leben ist am Ende
Und die Kunst noch kaum begonnen!“

Er hat wohl recht gehabt mit der Vermutung, daß Saturn bei seinem Eintritt in die Welt eine beträchtliche Rolle gespielt habe (und dabei würde sein Horoskop streng berechnet unter dem Zeichen des Löwen stehen, unter dem die Sonne ihre fruchtbarste Kraft entfaltet).

Justi war ein Mensch von gehaltenem Charakter, der sich selbst die Zügel angelegt hatte, in sich gekehrt und immer mit der eigenen Ausbildung als einem Kunstwerk für sich beschäftigt, selten zufrieden mit dem, was er geschaffen, noch im Alter oft kleinmütig und zaghaft, von einer tiefen Bescheidenheit und Demut des Herzens, aber von einem stolzen Herrschergefühl in seinem selbstgefügt geistigen Reich. In seinem unvergleichlich lebendigen Innenleben mit der fortwährenden Selbstkontrolle und der immer erneuten Selbstprüfung lag eine unendliche Gewissenhaftigkeit gegen sich selbst.

Fremden gegenüber war er still, dem öffentlichen Leben, der Allgemeinheit gegenüber zurückhaltend, im öffentlichen Auftreten zaghaft, oft ungeschickt, im Wesen klar und ernst, meist schweigsam, nur langsam sich entzündend und öffnend — gütig

und nachsichtig, wo er ehrliches Arbeiten sah, ablehnend, wenn er nur Wortgeklingel hörte, und von bitterer und böser Ironie gegenüber aufgeblustertem Ästhetentum. Im Leben und auch auf Reisen war er von einer vorbildlichen Schlichtheit und Anspruchslosigkeit, fast ohne Bedürfnisse, mit der gleichen strengen Hygiene für den Körper, wie er ein eigenes System der Hygiene für sein geistiges Leben sich festgesetzt hatte. Die Eitelkeiten dieses Lebens lagen ihm fern, den Orden pour le mérite für Kunst und Wissenschaft, den er als einzigsten schätzte, hat er nie getragen.

Ein Einsamer war Justi geblieben und in frühen Jahren nicht immer ein glücklicher Einsamer, der aus Ressentiment und Résignation sich eine kunstvoll aufgebaute Theorie von dem Glück des Alleinseins geschaffen hatte, um andere Stimmen in seiner Brust zu übertönen. In den 80er Jahren, seit er 1888 das Haus in der Thomastrasse erworben, hat ihm dann eine kluge, sorgende Schwester, die die gleiche alte Kultur einer hohen Bildung mit ihm einte, ein behagliches und verklärtes stilles Gelehrtenheim bereitet. Jeder Gedanke dieser treuesten Seele gehörte seitdem dem abgöttisch geliebten Bruder, an dem auch nur zu zweifeln für sie ein Sakrileg bedeutete, mit dem sie geistig Schritt zu halten strebte, wie sie den Rhythmus der langen Schritte des Bruders auf den täglichen Promenaden aufzunehmen sich bemüht hatte — und wo des Menschen Carl Justi gedacht wird, muß auch der Name Friederike Justi genannt werden. In diesem Hause des Friedens mit dem liebevoll gepflegten Gärtchen dahinter, zwischen Büchern und Papieren, zwischen altem Porzellan, Stichen und Kakteen hatte sie für das Leben des Tages den gegebenen Hintergrund geschaffen.

In dem Gesamtbild seines Lebens darf sein Verhältnis zu seinem akademischen Lehramt nicht fehlen. Man empfindet immer wieder, daß er sich hier nicht glücklich fühlte. Es war ein seltsamer Zwiespalt in ihm und eine Tragik dazu: er flüchtete vor den Vorlesungen, er erfand ein ganzes System von Gründen und Vorwänden, um diesem Galeerendienst — Helotenarbeit, wie er es nannte, zu entgehen, um vor sich und seinen Hörern seine Zurückgezogenheit zu entschuldigen. Und er litt wieder unter den Mißerfolgen seines Auftretens und unter der kränkenden Mißachtung. Als ich vor 45 Jahren in Bonn studierte, ereignete sich das noch nie Dagewesene, daß wir vier junge Vollkunsthistoriker zusammen hier waren — wir erhielten alle das gleiche Briefchen, daß die Vorlesung aus Mangel an Zuhörern nicht zustande gekommen wäre, zogen mit diesen Briefchen gemeinsam zu Justi und zwangen ihn beinahe, nun doch zu lesen. Er entschädigte uns durch seltsame und wunderreiche Aphorismen, die er dann in diesem Kolleg darbot. Ein letztes von ihm angekündigtes Kolleg über ein ästhetisches Thema vor seinem Rücktritt hat er wiederum nicht gehalten, weil ihn die Zahl der hierzu sich meldenden Hörer — und vor allem der Hörerinnen — erschreckte. Uns, die wir zu seinen Füßen gesessen, ist oft erst in späteren Jahren in der Erinnerung oder an der Hand unserer Niederschriften der Sinn vieler halb verdrießlich gespendeter goldener Weisheitsworte aufgegangen. Es war ein seltsamer Anblick, den der Vortragende bot, wenn er die kleine enge Holzkanzel in dem alten kunsthistorischen Auditorium, in dem die wenigen Hörer an einem halbrunden Tisch saßen, bestiegen hatte, wie er dann gelegentlich in seinen Niederschriften

blättern, einen Zettel, ein beschriebenes Kuvert aufhob, aufmerksam las, uns anblickte, den Kopf schüttelte (sie sind ja doch zu dumm, dies zu verstehen!) und — nach einem anderen Blatt griff, während wir andächtig auf ihn warteten. Er betete zum Himmel, daß „die beiden Quälgeister, Migräne und Studenten, ihn unbehelligt lassen möchten“. Daß der akademische Lehrer heute auch Führer und Berater und Helfer nicht nur in allen geistigen und Wissensfragen, sondern auch in sehr weltlichen Dingen sein muß, Beichtvater, Friedensrichter und vor allem im weitesten Sinne rector spiritualis sein muß, daß sein Sprechzimmer oft auch Stellenvermittlungsbüro, Bankgeschäft, Leihinstitut sein möchte, erschien ihm als ein Raub seiner Zeit und als eine ungerechte Zumutung. So hatte er gegen Bonn, das ihn wieder auf das Katheder zwang nach der Freiheit von Italien und Spanien, zunächst fast ein Gefühl des Hasses und Grolles in sich genährt.

Hier sind ein paar Stoßseufzer in Briefen aus verschiedenen Jahrzehnten: Vom 2. Mai 1875: „...Mir fehlt, das habe ich in den zwei Jahren hier deutlich erkannt, vor allem jegliche moralische Qualifikation zum Universitäts-Lehrer. Ich habe absolut keinen Trieb, die Menschen zu bessern und zu belehren. Selbst wenn mich der Gegenstand des Kollegs dazu führt, die in demselben vorkommenden Themata zu appfundieren, so führt dies mich gänzlich und weit ab von dem, wodurch ich auf Studenten wirken könnte. So haben mir die Kollegien in diesen Jahren zu mehreren Spezialarbeiten Veranlassung gegeben, die ich auch vielleicht später schriftstellerisch verwerte, aber gerade diese Arbeiten haben dem Gesamtkörper der Vorlesungen wie riesige Schmarotzerpflanzen alle Lebenskraft ausgesogen. Ich kann Dir gar nicht beschreiben, mit welchem Widerwillen ich in die Kollegien gehe. Die Studenten haben das auch gemerkt und schon im ersten Semester gesagt, wenn ich auch gute Sachen gäbe, so habe man doch keine Lust, einem zuzuhören, dem es so gleichgültig schein, ob man ihm zuhöre oder nicht etc. So kann ich nicht leugnen, daß ich jetzt zufriedener bin als sonst, weil ich den Sommer nicht lese und dadurch Zeit zu eigenen Arbeiten habe, obwohl jenes ja in einer Korporation wie der Universität eine große Schande ist. Mein innigster Wunsch wäre, mich ganz historischen und archivarischen Arbeiten hingeben zu können und in einer Stadt zu leben, wo Kunstinstitute und Galerien in großem Maßstabe sind.“

Vom 9. August 1884: „...Kein Genuß der Natur, Musik und geselliger Orgien kommt dem Gefühl der Befreiung gleich, mit dem sich ein akademischer Galeerensklave wie ich am Tage nach der letzten Vorlesung per Achse in möglichst weite Ferne entführen läßt. Das bloße Bewußtsein, nicht mehr täglich eine Stunde sprechen zu müssen, beziehungsweise eine Anzahl Sätze ordnen und zu Papier bringen zu müssen, — das Glück der Seligen kann nicht viel größer sein. Gibt es denn auch etwas Absurderes, als 40 Stunden lang den mühsam festgestellten Zivilstand von hundert längstbegrabenen niederländischen Malern zu diktieren, und über das, was sie gedichtet und gemalt, einigen jungen schläfrigen Leuten einige dunkle Vorstellungen beizubringen?“

Vom 24. März 1901: „...Alle Bedenken fußen auf der Voraussetzung, daß ich eine wenigstens leidliche Wirksamkeit aufgebe, das ist eben nicht der Fall. Meine Vor-

lesungen weisen seit Jahren immer nur das gesetzlich geforderte Minimum von Zuhörern auf. Fast symbolisch möchte ich die Liste des letzten Winters nennen: drei Damen, darunter zwei Schwestern, ein Däne, ein verheirateter Architekt und drei Studenten, von denen aber nur zwei kamen, alle acht waren wohl nie da, fast immer fünf. Außerdem bringt es meine psychische Konstitution mit sich, daß mir Wiederholung — selbst der trefflichsten Wahrheiten und vor den liebenswürdigsten Hörern — auf die Dauer zum Ekel wird; und ich habe nun im Ganzen 42 Jahre, in Kunstgeschichte 28, gebrüllt.“

Auch dies Ressentiment und die darin liegende Tragik gehören zu seinem Bild — wie ein Paradigma zu der Gleichung: „Seele und Schicksal“. Es liegt hier eben eine unglückliche Konstruktion des Unterbaues seines äußeren Lebens von Anfang an vor, gegen die sein ganzes Wesen rebellierte; für Menschen seines Schlages und seines Volumens müßte Deutschland Akademien haben, freilich mit einer ganz anderen Organisation. In Paris wäre *Justi membre de l'institut* gewesen. *Dii oderunt quem magistrum fecerunt*.

Briefe sind bei den Söhnen der vergangenen Generation, selten bei den rasch lebenden der unseren, oft die wichtigsten Zeugnisse und Denkmäler der einsamen Menschen, die in solchen langen Selbstgesprächen ihre Lieben und ihre Freunde an ihrem Innenleben teilnehmen lassen. Die Briefe aus Italien und Spanien, zumeist an die Mutter und die Schwester gerichtet, die eine Freundeshand ediert und kommentiert hat — sind von einer gehaltenen Form, viele doch sichtbar als Zeigebriefe in der Heimat gedacht und darum in der ganzen Breite der Schilderung gefeilt und liebevoll durchgearbeitet, manchmal mit anmutigem Humor oder mit feiner Selbstironisierung, mit entzückend lebendigen Urteilen über Verhältnisse, Volkssitten und Kunstwerke, aber nicht sehr intim, eher in der Art der Briefe, die ein Menschenalter vorher Ernst Curtius aus Griechenland und Italien an die Eltern geschrieben (von 1838 bis 1841) oder die Briefe aus Italien von Friedrich Theodor Vischer vom Jahr 1839; ungleich persönlicher, intimer, sprühender, schonungsloser, und zugleich sein ganzes Inneres aufreißend sind die durch fünf Jahrzehnte hindurchgehenden Briefe an den um zwei Jahre jüngeren Freund Georg Dreydorff, dem er sich allmählich immer mehr aufschließt, der, Theologe wie er in seinen Anfängen und von einer verwandten Neigung zur Universalität und zur literarischen Form, seit 1866 in Leipzig saß als Prediger an der reformierten Gemeinde — der nun für *Justi* etwas wie ein Beichtvater ward, dem er auch mehr von seinem Menschlichen offenbarte als den ihm am nächsten Stehenden — es sind Selbstprüfungen, die bis zur förmlichen Anatomie seines inneren Wesens gesteigert waren (wie Michaelis von den Briefen Otto Jahns sagt). Dazu kommen sehr viel rarer gelegentliche seltsame Äußerungen an andere. Er empfindet zuletzt das Reisen (das er sich nicht eben sehr bequem zu machen verstand, da ihm die Ellenbogenfreudigkeit fehlte und er zu viel Bedenklichkeiten mit sich führte) als eine Pflicht und als eine Last. Aus Spanien kommt einmal der sehnüchtige Seufzer: „Alle die Blüten auf den Orangebäumen vor meinen Fenstern gäbe ich drum, wenn ich einmal das Apfelbäumchen im Gärtchen sehen könnte.“ Ein anderes Mal: „Vierzehn Tage denke ich hier auszuhalten, wenn nicht aus dem

finsteren Schoß der Möglichkeiten doch noch irgend eine unerträgliche seccatura auftaucht.“ Schon in einem Jugendbrief des dreiunddreißigjährigen aus Marburg findet sich das bittere und seltsam kühle Wort: „Tennyson hat Recht, wenn er sagt, daß zum Leben eines Gelehrten gehört a thought resigned, a healthy frame, a quiet mind.“

Als Justi starb, schien die Wissenschaft der Kunstgeschichte wieder einmal in einer Häutung begriffen zu sein. Nachdem in zwei Generationen des 19. Jahrhunderts die Kunstanschauung sich zunächst allzu einseitig vom Inhaltlichen und Stofflichen hatte tragen lassen, und nachdem sie auf dem Boden der kulturhistorischen Betrachtung erwachsen war, hatte seit dem Ende des alten Jahrhunderts eine andere Betrachtungsweise eingesetzt, die das Kunstwerk aus seinem inneren Wachstum, seinen inneren Wesensgesetzen heraus erklären möchte, und die hierfür feste Maßstäbe und bequeme Formeln aufzustellen schien. Justi hat von jeher — obwohl von den Lebenden vielleicht niemand damals in solchem Sinn philosophisch und erkenntnistheoretisch durchgebildet war wie er — die Versuche, das Verstehen des Kunstwerks in ein neues kunstphilosophisches oder auch nur dialektisches System einzuspannen, aus einem instinktiven Verständnis des künstlerischen Schaffensprozesses selbst abgelehnt. Die letzten abendlichen Konversationen, die ich mit ihm pflegen durfte, drehten sich um solche allgemeine Fragen; er erregte sich noch einmal über die Zumutung, daß mit einem Schema von Fragepunkten das, was ein Kunstwerk zu sagen vermöge, ausgeschöpft werden könne. Er wußte zu gut, daß der rätselhafte Vorgang in der Künstlerpsyche, wie das Nacherleben des Kunstwerks in uns, abhängig von tausend Bedingungen sei und vor allem unter dem Bann der zeitbewegenden Ideen stehe. Im ersten Michelangeloband steht einmal das seltsame Wort: „Die Ablösung der Kunst von ihrem Gegenstand würde ihr die Signatur des Manierismus, der Minderwertigkeit aufdrücken“. Er hat gern das Wort zitiert: „Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien“.

Die formalistische Betrachtungsweise, wie die neue Begriffsforschung, die er in seinem letzten Lebensjahrzehnt aufsteigen sah, hat er ernsthaft gewogen, auch als notwendigen Ausgleich für ein früheres Überwiegen einer anderen Betrachtung gefaßt. Aber er wußte, daß wenn bei dem Meister dieser Deutung das Historische hier das als selbstverständlich Vorausgesetzte, also das Überwundene war, bei den Adepten es oft das Unbekannte war — das nie Gelernte. Und wenn allzu rasch flügge gewordene Neophyten mit dem Eifer des Zauberlehrlings solche formalistischen Prinzipien als die allein möglichen übten und anpriesen (sie sind nicht, aber sie scheinen die am leichtesten zu erlernenden zu sein) und mit allzu bescheidenen Elementen der Erkenntnistheorie oder experimenteller Ästhetik mischten, so hatte er ein skeptisches und mißtrauisches Lächeln. Die ernsthaften und überlegenen Kritiker und Geschichtsschreiber dieser Entwicklung ließ er um so mehr gelten. Für die Deutung des Kunstwerkes wollte er nie die Aufstellung einer Formel als möglich zulassen, immer wieder von neuen Seiten nahte er sich mit immer neuen Fragen, Scheinwerfern, Einstellungen dem Kunstwerke, es umkreisend, wartend, ob es ihm sein Geheimnis offenbaren wolle — er kam zuletzt auf die Bergsonsche Weisheit

heraus, daß das Letzte in der Kunst wie in der Religion sich eben nicht mit Worten sagen lasse, sondern nur der Intuition vorbehalten sei. Aus einem Brief vom November 1910 an seinen Nachfolger: „Wie darf man ernstlich glauben, alle Fragen, die an ein Kunstwerk zu stellen sind, in ein System bringen zu können, da die Möglichkeit zu fragen sich nach Generation und Herkunft, nach Lebensalter und Charakter, nach Empfänglichkeit und Stimmung fortwährend verschiebt? Glaubt man, eine ars amandi für den Liebhaber von künstlerischen Schöpfungen wie eine magna charta festlegen zu können? Ich bekenne mich in Liebesdingen nicht als Sachverständiger, ich glaube aber, eine schöne Frau würde sehr kalt bleiben, wenn sie merkt, daß die Bewerbungen und Liebesfragen ihres amant aus einem Lehrbuch oder einem Liebesbriefsteller stammen. Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über, steht Matthäus XII.“

Wenn Justi schon seine Einrangierung in die Schulgemeinde der Fachkunsthistoriker ablehnte, so wollte er noch weniger davon wissen, für irgendeine Lehrmeinung oder eine Bekenntnisformel, sei es eine historische, sei es eine kunstphilosophische, sei es eine formalistisch-kunstdeutende sich festlegen zu lassen. Alle drei Betrachtungsweisen erschienen ihm als notwendig und immer je nach dem bestimmenden und vorwiegenden Auftreten der einen eine Reaktion der andern. Wie müßig eine Debatte über das Vorwiegen der einen oder der andern Einstellung sei, das hat Menenius Agrippa vor 2500 Jahren schon in seiner bekannten anmutigen Parabel von dem Magen und den Gliedern gezeigt, mit der er die erste Sezession beendete. Gilt dasselbe nicht auch von den andern Gegensätzen im engeren Kreis: Kenner und Historiker? Sie stehen nur nebeneinander wie der Grammatiker und Literarhistoriker — der erste als eine notwendige Voraussetzung des zweiten, und nur für die Wagnernaturen stehen sie einander gegenüber. In Justi waren der Historiker und der Kenner eine glückliche und ihm selbstverständliche Verbindung eingegangen; man möchte ihn einen reflektierenden Kenner nennen. Er hatte eine universelle Bekanntschaft mit dem gesamten europäischen Kunstbesitz, zunächst der Malerei vom späten 15. bis zum 17. Jahrhundert, wie sie vor ihm nur Waagen besaß, nicht so allseitig wie Bode, aber auf seinem Gebiet mit einer unmittelbar lebendigen Vorstellung der ästhetischen Werte gegenüber den Kunstmarktwerten — davon geben nicht nur seine Aufsätze zur Kenntnis der niederländischen, der spanischen, der italienischen Meister Kunde, mehr noch seine englischen, spanischen, deutschen und italienischen Tagebücher. In diesen Aufzeichnungen — mit strenger Selbstkontrolle geführt — findet sich noch ungehobenes und unbearbeitetes Material in Fülle, unmittelbare Impressionen als Niederschlag des ersten künstlerischen Erlebnisses in der Begegnung, glänzend gerade in der Knappheit, verblüffende Charakteristiken.

Jenes später soviel genannte Bild von Hugo van der Goes im Kloster Monforte, das dann Bode und Friedländer für Berlin erkämpft haben, hatte er schon 30 Jahre früher richtig erkannt und festgestellt und von ihm, da die Photographie versagte, eine saubere Bleistiftskizze hergestellt. Den Greco, der gern ein Hidalgo sein wollte und für ihn immer ein Levantiner blieb, hatte er als der erste der neueren Zeit lange vor Cossio erkannt; er hat auch vor einem halben Jahrhundert wohl den ersten Greco

nach Deutschland gebracht, eine späte Ausführung der Entkleidung, die bis zuletzt in seinem Arbeitszimmer hing — zu dem letzten Greco freilich fand er den Weg nicht, so wenig wie seine Zeit, aber er hatte doch Objektivität und auch Humor genug, Julius Meier-Graefe, der ihn deshalb in seiner spanischen Reise nicht eben glimpflich anfaßte, nicht ohne Behagen als literarischer Feinschmecker zu genießen.

Das Leben des Achtzigers, das Mühe und Arbeit gewesen, stellt ein Stück der Geschichte unserer Kunstwissenschaft dar. Sein Altern war ein „immer Vieles hinzulernen“ nach dem Wort Solons. Justi stand zuletzt in dem Alter Kants und Goethes vereinsamt in einer sehr veränderten und entgötterten Welt, die er nicht in allem mehr verstand, wie der letzte Zentaur nach jenem schönen Gedicht Paul Heyses. Er durfte mit Goethe klagen: das Alter verliert eines der größten Menschenrechte, es wird nicht mehr von seinesgleichen beurteilt. Als er seinen Weg begann, gab es kaum einen Lehrer der Kunstgeschichte im jetzigen Schulsinne, heute gibt es derer, der Berufenen und Unberufenen und vor allem des Lehrhaften fast zuviel in Deutschland, und wir laufen Gefahr, daß die Bücher die Kunstwerke überschreien. In seiner Jugend schien für einen Kunstgelehrten eine allseitige Bildung gerade gut genug als Unterbau, und es war eine Selbstverständlichkeit, daß der Kunstjünger Philosoph und Historiker war (heute eher ein Kunstbotaniker Linnéscher Observanz und ein Kunsthändler).

Aus der hellseherischen Schau am Schluß einer solchen Gedächtnisrede heraus möchte man, ohne damit einen falschen Maßstab zu wählen und in den Bann der dem heute Hundertjährigen so verhaßten Elative zu verfallen, dem jüngeren Geschlecht die Erscheinung von Carl Justi als Erzieher vor Augen stellen — nicht auf allen Wegen und nicht für alle Seiten des Lebens, das er nicht zu besiegen gewußt hatte. Über den allseitigen Forscher und den seiner Verantwortung bewußten Bildner der Sprache erscheint uns dies vorbildliche Gelehrten-dasein als verehrungswürdig in seiner Strenge und Selbstzucht, seiner bedingungslosen Hingabe an die große Aufgabe, seinem keine Grenzen achtenden Erkenntnisdrang, seiner sich alle Zeit Rechenschaft gebenden Wahrhaftigkeit.

Zu der heimischen hessischen Erde, die einst seine Jugendstürme, seine ersten Kämpfe gesehen, ist der wegmüde Wanderer nach einer Pilgerfahrt von 80 Jahren zurückgekehrt, um an der Seite seiner Eltern auf dem alten Marburger Friedhof auszuruhen. An demselben Abend, da in der ganzen gebildeten Welt die Gemeinde der Altertumsfreunde den Geburtstag Winckelmanns festlich begangen, ist er entrückt worden, von dem Finger des Todes leise angerührt. Das letzte Wort, das von den welken Lippen kam, ehe sie sich für immer schlossen, hieß: „Winckelmannsfest“.

Für ihn selbst möchte man zum Schluß das Wort in Anspruch nehmen, das er von seinem Helden Winckelmann geschrieben hat: „In seinen Werken brennt eine unvergängliche Flamme, an der sich noch immer wie dazumal, als er alle Leser mit sich fortriß, das höhere Verständnis und die Liebe zur Kunst entzünden kann.“

Ab igne ignem.

JULES DALOU

Es gibt ein Wort von Victor Hugo in der *Légende des siècles*, in dem er von einer Dynastie der Genies spricht, der einzigen, die es wirklich gebe, in der alle wirklich Kronen tragen. Man könne sie kaum klassifizieren, nicht den Ersten unter den Ersten bezeichnen. *Tous sont l'esprit*. Es gibt Dynastien, die durch Jahrhunderte fortleben, andere die nach drei Generationen schon aussterben. Eine wirkliche Dynastie von Kronenträgern, eine einzige Familie, sind die großen französischen Bildhauer des 19. Jahrhunderts — die vier, die übrigbleiben, wenn man die innere Entwicklung der Plastik dieses Zeitraums messen will, die sich untereinander die Hände reichen. Rude der Erste, der aus dem Dunkel nach Paris kommt, ein Burgunder aus Dijon und von der Rasse des großen Meisters von Dijon, Claus Sluter, Carpeaux als Zweiter, der aus Valenciennes nach Paris zieht und etwas von der Grazie und nervösen Beweglichkeit seines Landsmannes Watteau mitbringt, in der dritten Generation Dalou und Rodin, diese beiden erst, gleichaltrig fast, Söhne der Stadt Paris — die ersten drei auch engverbunden: Carpeaux der Schüler von Rude, Dalou der Schüler von Carpeaux, und Rodin, dessen Kunst nicht von einem einzigen Lehrer stammen konnte, wenigstens durch Rasse und Temperament innerlich mit seinen beiden großen Vorgängern verknüpft.

Dalou erscheint als der letzte große Vertreter der pomphaften französischen Denkmalskunst, die in ihm einen Höhepunkt erreicht zu haben scheint; über den Schöpfer des Triumphes der Republik hinaus schien es auf diesem Wege keine Möglichkeit mehr zu geben. Als den Beherrscher der Denkmalsform kennt ihn Frankreich, hat ihn Frankreich gefeiert und feiert ihn heute noch — aber erschöpft das des seltsamen Mannes Können und Wollen? Henri Lapauze, der Direktor des Museums der Stadt Paris im Petit Palais, hat in dem einen vorderen Ecksaal seines Museums den Nachlaß des Künstlers mit dem vereinigt, was die Stadt Paris schon an kleineren Einzelwerken von ihm besaß. Keine annähernd vollständige historische Übersicht, wie sie etwa Carpeaux im Museum seiner Vaterstadt Valenciennes erhalten hat, die wenigen ausgeführten Originale zeigen den Künstler nicht von seiner stärksten Seite — erst die kleinen Studien, Skizzen und Maquetten, mit denen die Vitrinen gefüllt sind, geben einen Einblick in diese schier unerschöpfliche Fruchtbarkeit. Maurice Dreyfous, der im Jahre 1903 seine große monumentale Dalou-Biographie geschrieben hat, in der das Bild des großen ernststen Mannes in der Fülle der Dokumente und der Schilderungen der kleinen Misèren fast erstickt, hat drei Jahre später angesichts dieser neuen Welt, die ihm hier aufging, von dem Dalou *inconnu* erzählt: für die französische Kunstgeschichtsschreibung ist aber dieser Dalou der Zweite noch immer unentdeckt. Zu dem Bild des Künstlers jedoch gehört der offizielle Dalou wie der unbekanntere Dalou — und es kann kein Zweifel sein, in welchem von beiden diese Dynastie der Genies am stärksten zu uns redet.

Aus kleinen und engen Arbeiterverhältnissen ist Jules Dalou herausgewachsen. In Paris ist er 1838 geboren, Carpeaux entdeckte den Bildhauer in ihm, Francis-

que Duret war sein Lehrer in der Ecole des Beaux-Arts. Seine dekorativen Arbeiten aus diesen Jahren, so in dem Hôtel Paiva, über das all der schwülstige Luxus des dritten Kaiserreichs ausgegossen war, sind kaum besser als die der anderen jungen Bildhauer, die neben ihm standen. Eine Gruppe von Amor und Psyche, die er 1869 ausstellte, fesselte Theophile Gautier, den Poeten, durch ihre exquisite Grazie. Im nächsten Jahr erschien im Salon die Stickerin, das Bild eines schönen Mädchens in natürlicher Größe, im Zeitkostüm, in einer Art von dünnem Nègligé, das die Arme, Nacken und Hals freiließe, — die Figur sitzt, den von schweren Flechten gekrönten Kopf leicht vornübergeneigt, scheinbar ganz auf die Stickerie in den erhobenen Händen konzentriert. Die Arbeit ist, zumal in der Gewandbehandlung noch etwas kalt und akademisch. Der zweiunddreißigjährige junge Künstler hat aber schon das Thema aufgegriffen, zu dem er dann ein Jahrzehnt später seine vielbewunderten Variationen schuf. Das Original hat der Künstler selbst nach zehn Jahren, als das Modell in Marmor übertragen werden sollte, zerschlagen — weil es ihm nicht mehr genügte.

Dann kam das Jahr 1871 und die Kommune; wie Gustave Courbet schlug Dalou sich auf die Seite des Volkes, er ward von der Provisorischen Regierung zum Konservator des Louvre ernannt — und wie Courbet mußte er für seine Beteiligung büßen: er wurde zu lebenslänglicher Zwangsarbeit verurteilt. Zum Glück für die französische Kunst gelang es ihm, nach London zu entkommen, wo er bei seinem Freunde, dem Radierer Alphonse Legros, gastliche Aufnahme fand — erst nach acht Jahren ward er begnadigt und durfte zurückkehren, ein Vierziger schon an Jahren.

Aus diesem englischen Aufenthalt stammen vor allem wieder eine Reihe von Figuren sitzender Frauen, ganz realistisch aufgefaßte Genregestalten, die nur noch ein wenig künstlich gestellt sind, aber von entzückender Grazie und Weichheit in der Behandlung. Die Bäuerin mit dem Kind und die Lesende sind die bekanntesten darunter. Die erste entstand aus einer Studie zu Juno, den jungen Herkules nährend, die der Künstler-Bilderstürmer, wie so viele andere, später zertrümmerte — es war die eigene geliebte Frau, die ihm die Inspiration zu dieser Gruppe gab: alles Mythologische, Übersetzte ist verschwunden, in köstlicher Unbefangenheit und Natürlichkeit widmet sich die junge Mutter ganz ihrer wichtigen Aufgabe. Im Jahr darauf entsteht die Lesende — eine von drei ähnlichen Ausführungen, von derselben Frische und Naivität. Das Material, das der Künstler vor allem liebt, die Terrakotta, in der er selbst lebensgroße Figuren ausführt, gestattet ihm die Wiedergabe des Tonmodells in der ganzen Weichheit der Oberflächenbehandlung. Man vergleiche aber mit diesen ausgeführten und in der ganzen Größe sorgfältig überlegten Figuren die Skizzen aus dem nächsten Jahrzehnt. Da ist eine, die lediglich das Bewegungsmotiv der zertrümmerten Stickerin festhalten sollte, nur die Umrißlinie betont, in der aber die Biagsamkeit des sich wohlig in den bequemen Sessel schmiegenden Körpers noch feiner zur Erscheinung kommt als in dem ausgeführten Modell. Wie ist da alles vereinfacht, unabsichtlich, selbstverständlich gegenüber dem reichen Aufbau der beiden anderen Figuren mit ihren vielen Überschneidungen. Und das scheint mir das Wichtige: daß der naive Künstler in Dalou immer von Anfang an

auf die realistische Wiedergabe der natürlichen Erscheinung ausging und hier die große ausdrucksvolle und einfache Bewegung suchte.

Nur ein Umweg war es, den er über das Barock machte — ein Umweg, der ihn zwanzig Jahre festhielt, der seine großen Monumentalwerke zeitigte — von dem er aber wieder zu der gleichen Aufgabe zurückkehrte. Und die wundervollen Tonskizzen aus seinem Nachlaß zeigen, daß ihn die Liebe zu den bewegten kleinen realistischen Figurinen auch in dieser ganzen Periode festhielt. Bei einem Aufenthalt in Belgien war ein leidenschaftlicher Bewunderer von Rubens in Dalou aufgewacht. Und unter dem Eindruck von Rubens steht vor allem jetzt die wunderbare erste Konzeption seiner Republik. Im März wurde das Denkmal ausgeschrieben, das in einer sieben Meter hohen stehenden Gestalt der Republik gipfeln sollte, und im September war seine Gruppe fertig: es schien, als habe dieser bewegte Aufzug mit seinen fünf Riesengestalten fertig in seiner Seele geschlummert, so daß der Künstler jetzt nur etwas scheinbar längst Abgeschlossenes niederschreiben brauchte. Das in dem ersten Elan der Begeisterung vollendete Modell vom Jahre 1879 (im Petit Palais) zeigt bis auf ganz geringe Einzelheiten die Gruppe, wie sie dann erst zwanzig Jahre später zur Aufstellung kam. Dieses Denkmal hat eine lange Leidensgeschichte — aber zäh hielt der Künstler aus und an dem ersten Projekt fest. Nicht er erhielt den Preis — die Brüder Maurice waren die Sieger; ihre Riesengestalt der Republik, die vorschriftsmäßigen sieben Meter hoch und in der vorgeschriebenen stehenden Haltung, erhebt sich jetzt auf der Place de la République auf 15 m hohem Steinsockel — aber sie ist eine kalte Allegorie geblieben. Dalous geniale Improvisation aber hatte der Jury doch solchen Eindruck gemacht, daß sie den Ankauf und die Aufstellung an einer anderen Stelle votierte. Die alte Place du Trône ward dazu ausersehen, die im Osten von Paris zu einem dem Herzen der Seine Stadt nur allzufernen Straßenkreuzungspunkt umgeschaffen war, die heutige Place de la Nation: hier erhebt sich seit Ende 1899 erst mitten in einem großen Wasserbecken Dalous Triumph der Republik. Zwanzig Jahre voll von Sorgen und rastloser Arbeit liegen zwischen dem Entwurf und der Aufstellung. Im Jahr 1889 wurde das Modell in der Originalgröße feierlich durch den Präsidenten Carnot eingeweiht, aber der Guß dauerte noch volle zehn Jahre.

Es war freilich etwas ganz anderes, als was jenes erste Preisausschreiben gefordert hatte. Ein Triumphzug mit der Dame Republik auf einem von Löwen gezogenen Triumphwagen. Dalou selbst hatte eine Schöpfung im Stil Louis XIV. im Auge gehabt — hundert Jahre vorher hätte man an die antike römische Kunst einen Anschluß gesucht. Die Zeit Ludwigs XIV. erschien ihm noch immer als die, in der die Majestät Frankreichs sich am gewaltigsten offenbart hatte — es mag auch sein, daß eines von den pomphaften Bildern Lebruns ihn angeregt hatte. Aber noch stärker doch lebt Rubens in dem ganzen rauschenden stürmisch vorwärts eilenden Zug, der nur durch die kühn auf der Weltenkugel balancierende Gestalt der Republik sein Gleichgewicht und seine Ruhe erhält. Die ganze Gruppe ist ohne den Sockel 10 m hoch, eines der kompliziertesten Werke, die je in Bronze gegossen wurden. Auf einem Wagen, der von zwei Löwen gezogen und von dem jugendlichen Genius der Freiheit

mit erhobener Fackel geleitet wird, erhebt sich die Figur der Republik, auf ein Lik-
torenbündel gestützt, mit der phrygischen Mütze geschmückt, die Rechte gebietend,
schützend, segnend zur Seite streckend. Zwei Gestalten leiten sie und stoßen den
Wagen vorwärts, zur Linken die Gerechtigkeit, eine üppige, in reiche schleppende
Gewänder gekleidete Gestalt, die ein Zepter hält, zur Rechten die Arbeit, ein halb-
nackter Arbeiter, einen Hammer auf der Schulter. Der Frieden folgt dem Wagen,
eine volle mächtige Gestalt, mehr einer Abundantia gleichend, mit der ausgestreck-
ten Rechten Blumen auf die Spuren des Siegeswagens werfend. Pausbäckige ge-
sundheitsstrotzende Kinder begleiten den Wagen. Trotz der überreichen Bewegung
doch eine verhältnismäßig einfache und klare Silhouette in der Seitenansicht — die
ausgestreckte Rechte der Republik und die beiden die Richtungslinie angehenden
Arme des Knaben Wagenlenker und des Friedensgenius. Noch bedeutsamer wirkt
die Silhouette der Republik in der Frontansicht. Ein seltsames Denkmal — kein
volkstümliches — durch die Aufstellung um seine Größe betrogen — und doch von
einer unwiderstehlichen Gewalt. Es erhebt sich auf seinem Sockel wie auf einer Insel
aus dem großen Wasserbecken, in dem sich noch vier später zugefügte Schlangen-
ungeheuer, Kreuzungen zwischen dem Krokodil und dem chinesischen Drachen,
wälzen — der Abstand des Beschauers ist zu groß, der Platz zu ungeheuer und zu
öde. Es ist rauschendes und doch in den Kraftäußerungen weise beherrschtes Barock:
will man einen deutschen Künstler mit ihm vergleichen, so kommt ganz von selbst
der Name Begas auf die Lippen — nur daß Dalou ein viel leidenschaftlicheres Tempe-
rament besitzt und eben ganz Gallier ist — für die Forderung der Ruhe ist in diesem
Monument kein Platz.

Aus dem Barock geboren sind nun auch die übrigen großen Denkmäler dieser Periode.
Das ist ihre Gefahr und manchmal ihr Verderb. Das 5 m hohe Marmorrelief der
„Brüderlichkeit“ im Petit Palais wirkt nur wie ein pathetisches Gemälde der Rubens-
schule mit den drei müßigen, halbnackten, fliegenden Genien im Halbrund. Im
Jahre 1885 erschien dann im Salon das Modell seines „Silen“, der, wieder erst sehr
viel später, 1897, in Bronze gegossen ward und seine Aufstellung im Garten des
Luxembourg fand. Eine geschlossene Gruppe von fast kegelförmigem Aufbau, aber
voll von quecksilbrigem Leben. Die ungeheuerliche schwammige Fleischmasse des
trunkenen Silen wird von zwei Trabanten und einer nackten, üppigen Bacchantin
auf einen Esel gehißt, der unter dieser Last fast zusammenbricht. Toll vor Trunken-
heit und Lachen sind ein Thyrsoträger und eine Bacchantin im Vordergrund über-
einander gefallen und verbarrikadieren den Weg. Der Künstler brilliert in einer
wunderbaren Fleischbehandlung: das welke, auseinanderfließende Fleisch des feisten
Silen, in das sich die Hände seiner Träger fast eingraben, die straffen, muskulösen
Torsen und die hageren Arme der männlichen Trabanten, der pralle, köstliche Leib
des jungen Weibes, der nur von Lachen geschüttelt wird — das gibt wunderbare
Gegensätze. Wieder denkt man bei der Gruppe an Begas und die Mittelgruppe seines
Berliner Schloßbrunnens: wieviel geschlossener, einheitlicher und lebendiger er-
scheint dieser bewegte, mit blitzenden Lichtern übersäte Knäuel des Dalou.
In denselben Jahren mit dem Silen entstand das Denkmal für Eugène Delacroix,

das im Jahre 1890 seine Aufstellung im Garten des Luxembourg nahe der Orangerie fand. Hier hat das barocke Empfinden die Grenze des plastisch Darstellbaren schon weit hinter sich gelassen.

Es sind wundervolle Sachen darin: die Büste von Delacroix ist ein Meisterwerk: das Seherhafte und souveräne Menschenverachtung zugleich sprechen aus diesen halbgeschlossenen Augen. Lebendiger noch als die ausgeführte Büste gibt diesen Ausdruck das skizzenhafte Modell im Petit Palais und der Bronzekopf im Luxembourg-museum. Aber die allegorische Beigabe! Der Genius des Ruhmes, der an dem Sockel emporschwebt und sich anschickt, die Siegespalme zu den Füßen der Büste niederzulegen, wird von dem geflügelten Chronos zurückgerissen — am Sockel sitzt Apollo und klatscht dem Ruhm Beifall. Man kann die glänzende Durchführung der Körper, die Doppelbewegung in der hinsinkenden Gestalt des Ruhmes, vor allem die geschwungene, einem gespannten Bogen vergleichbare, in den Palmenzweig ausklingende Kurve bewundern, in der die drei Figuren zusammengeführt sind — und doch erscheint unserer Generation dies Werk unmöglich im Sinne wirklicher Monumentalplastik. Wir empfinden nur das Widersinnige in diesem Verkennen der Gesetze der Schwere, in dem Verewigen eines so banalen Motives, wie es das Beifallklatschen ist, das Theatralische dieser großen Phrase. Und man muß sich dabei nur eben vor Augen halten, daß für Frankreich diese Phrase nicht Phrase ist und daß die hohle Allegorie dort noch ebenso lebendig ist wie in den Tagen Girardons und Pigalles.

Die späteren Werke werden mählig einfacher. Das populärste Werk, das die moderne französische Plastik geschaffen, ist eigentlich ein Gemälde: das große 6,50 m lange Bronzerelief der Generalstaaten von 1789, das in der Salle Casimir Périer in der Deputiertenkammer seinen Platz gefunden hat. Der Staat hat es in allen Primärschulen aufgehängt; man sieht es in den Mairien, den staatlichen Bureaux, trifft es überall in Geschichtswerken als Illustration — es erscheint als die fast kanonische Darstellung des denkwürdigen Vorgangs, an dem sich das demokratische Empfinden Frankreichs noch heute berauscht, wie Mirabeau dem Dreux-Brézé, dem Abgesandten des Königs der Vertreter des Volkes, seine Antwort entgegen schmettert. Ein erstaunliches Stück Arbeit, ein Wunderwerk der Durchführung mit 60 bis ins kleinste durchgebildeten Köpfen — mit maßvoller Heraushebung der Hauptfiguren: aber zuletzt doch eben ein Gemälde. Trotzdem, wenn man es mit den aufgeregten Reliefdarstellungen am Sockel der großen Republik von Morice vergleicht — wieviel gedämpfter, ruhiger, abgewogener ist hier der ganze Stil. Das steinerne Sitzbild des großen Chemikers Lavoisier im großen Amphitheater der Sorbonne gibt den Typus des nachdenkenden Gelehrten mit dem nach innen gekehrten Blick in einer außerordentlichen Konzentration. Die Denkmäler von Hoche in Quiberou, von Alphan in Paris, von Sidi-Brahim in Oran, von Gambetta in Bordeaux geben langsam ein Sichbesinnen auf das Prinzip der Ruhe und Geschlossenheit. Am seltsamsten wirkt in dieser Reihe das letzte, das Denkmal von Scheurer-Kestner, das vor einer weiten Wiesenfläche im Park des Luxembourg steht. Gibt es einen größeren Gegensatz als zwischen dem unruhigen malerisch-barocken Stil seines ganz in der Nähe stehenden Delacroix und diesem schlichten Monument? Ein Obelisk auf einem

Sockel, der nur das Porträtmedaillon des Gefeierten zeigt, an beiden Seiten an den Sockel gelehnt zwei Frauengestalten in fast übereinstimmendem Hauptbewegungsmotiv: eine bekleidete, die Gerechtigkeit, eine unbekleidete, die Wahrheit. Dalou war einer der überzeugendsten Bewunderer von Bartholomés großem Totendenkmal geworden — ist etwas von dessen ernster, strenger und keuscher Kunst auf ihn übergegangen? Dieses letzte seiner öffentlichen Denkmäler zeigt, welche innerliche Katharsis der Künstler durchgemacht hatte und welches Gesicht sein letzter Stil gezeigt hätte — wenn dem Künstler die Vollendung beschieden gewesen wäre.

Das ist der offizielle Dalou. Und nun der unbekanntere Dalou. Es gibt im Museum des Petit Palais keine größere Überraschung, als wenn man den Inhalt der Schränke und Vitrinen durchmustert, die den Nachlaß Dalous bergen. Neben den gewaltigen Glasschränken in Rodins Museum in Meudon geben sie die stärkste und ergreifendste Offenbarung auf dem Gebiet der modernen französischen Plastik. Da sind zunächst Modelle und Skizzen zu seinen ausgeführten Arbeiten, eine Menge Büsten von bekannten Männern der dritten Republik, André Theuriet, Avenel, Henri Rochefort, Jean Gigoux, Albert Wolffs charaktvoller Kopf mit dem überlegen kritischen Ausdruck im Gesicht, die beiden klugen und feinen Kahlköpfe Armand Renaud und Philippe Gille. Aber dann weiter eine ganze Zahl von Modellen, Abgüssen, Studien und Skizzen zu realistischen Figürchen im Stile jener Sitzbilder seiner englischen Periode. Es ist nur das gerettet, was dem Wüten dieses Ikonoklasten entgangen ist, der alles, was ihm nicht genügte, immer in Trümmer schlug. Studien und Varianten zu der Lesenden, die eine ganz nackt in den Lehnstuhl geschmiegt, eine Frau, die sich den Strumpf auszieht, zwei Studien einer nackten Frau nach dem Bade, eine unbekleidete Kurtisane, auf der Seite liegend und schlafend. Man geht langsam von Stück zu Stück, jede neue Figur enthüllt immer aufs neue das erstaunliche Können in der Zusammenfassung der Bewegung und der Behandlung der Oberfläche. Er schwelgt in vollen, üppigen, ein wenig überreifen Frauenleibern; wie wunderbar hat er bei der Badenden und der Zusammengekauerten, die den wunderlichen Namen der *Vérité méconnue* trägt oder auch der Überraschten die mächtigen Formen mit den fleischigen Falten um die Hüften gegeben — wie glänzend sind die verschiedenen Studien zu der *Frileuse*, die, vor Kälte zusammenschauernd, in sich zusammenkriecht; seine nur eben angelegten Skizzen, die mitunter nur den Torso und die Ansätze von Armen und Beinen durchgebildet zeigen, Kopf, Hände, Füße nur in Klumpen andeuten, gleichen in dem Unterstreichen der ausdrucksvollen Bewegung wieder Rodins Tonskizzen. Gruppen von Müttern und Kindern, inbrünstig sich Umarmende, Kinderköpfchen — alle voll von dem gleichen nie versagenden Können und diesem sicheren und großen gar nicht mehr glatten und banalen Gefühl für die Form.

Aber diese Studien sind gar nicht die größte Überraschung, die uns dieser Nachlaß bereitet. Es schlummert hier noch eine fast unabsehbare Truppe von Figurinen, der Plan zu einem Riesendenkmal — oder sind es die Ruinen eines solchen? Nicht weniger als hundertfünfzig Figürchen, Skizzen zu Arbeitern aller Art, Lastträgern, Schiffern, Erntearbeitern, Bergarbeitern, Männern und Frauen mit allerlei Werkzeugen — in

immer neuen Varianten. Das ist Dalous geheimster Künstlertraum, der bei seinen Lebzeiten nie das Licht der Öffentlichkeit erblickt hatte, das, worin sich der Künstler nicht nur, sondern auch der Mensch, der von der Idee des Mitleids erfaßte, von dem Gedanken der Heiligung der Menschheit durch die Arbeit ganz besessene edle Mensch in ihm am reinsten aussprechen wollte. Sicher war es der Gedanke, der bei ihm zuerst vorhanden war. Viele nennen dies etwas Literarisches, und es gibt seltsame Kritiker, die es fast für ein Vergehen halten, wenn am Anfang eines plastischen Kunstwerkes die Idee und nicht die Form steht. War er doch selbst eines Arbeiters Sohn und fühlte sich als Arbeiter, ein Opfer der Kommune dazu — so wollte er am Ende dieses Jahrhunderts der Arbeit auch dieser Arbeit selbst als dem eigentlich Treibenden und Beherrschenden unserer ganzen Kultur ein gewaltiges Denkmal setzen.

Der Gesamtplan ist nicht ausgereift in ihm; nur ein paar Entwürfe für die Mittelgruppe sind erhalten. In dem frühesten dachte er sich einen hohen Sockel, umgeben von den stark bewegten Vertretern der Arbeit, überragt von einem Reiter auf schwerem Roß, der wie ein Feldherr da oben thront — dann war es eine oben abgestumpfte Säule, die wie von Trophäen durch große Gehänge mit den verschiedenen Instrumenten der Arbeit geschmückt war — am Fuße standen in Nischen die rührigen Einzelfiguren von Arbeitern mit ihren verschiedentlichen Werkzeugen. Dann aber sollten die Plattform noch säumen ganze Gruppen von weiteren Arbeitern — die wohl doch wieder eine architektonische Fassung erhalten hätten. Der Künstler ist nicht dazu gekommen, Ordnung in diese Gestaltenwelt zu bringen. Der Dämon des Bildners hatte ihn übermannt: er hatte plötzlich entdeckt, welche Welt von Ausdruck und Kraft in dieser Armee der Arbeiter steckte — die Formen beherrschen ihn ganz und die Idee trat zurück. Diese Figurinen sind vielleicht aus Dalous Oeuvre das Außerordentlichste — sie zeigen die größte Konzentration und die stärkste Erfassung des Bewegungsmotives. Der ganze Eindruck ist hier auf die Hauptbewegung eingestellt, ihr ist alles weitere untergeordnet. Es sind verschiedene Niederschriften desselben Motivs — der Künstler sucht nach der einfachsten, knappsten, dezidiertesten Form. Er nannte das „apprendre la leçon avant de la reciter en public“. Diese kleinen Skizzen, die Ährenleser und Mäher und die Feldarbeiter, möchte man geradezu als klassische Beispiele für das geniale Erfassen des großen Bewegungsmotivs bezeichnen. Diese knappe Handschrift schreibt nur der ganz große Bildhauer.

Uns kommt natürlich der Vergleich mit Meunier und seinen Arbeitergestalten — auch für Meuniers Denkmal der Arbeit war die Idee das Primäre, das In-die-Form-Bannen das Sekundäre. Hat Dalou Meunier gekannt? Seine späteren Arbeiten wohl sicher — aber jene Studien Dalous nehmen ihren Anfang im Jahre 1889, als Meunier in Paris noch eine unbekannt große Größe war. Und denkt man angesichts dieses Riesenplanes Dalous, dem die Vollendung nicht beschieden war, nicht auch an Rodins Säule der Arbeit, an Barnards Tempel der Arbeit, die gleichfalls in dem gigantischen Projekt steckengeblieben sind?

Es gab zwei Möglichkeiten einer Katharsis für die bewegte turbulente malerisch-barocke Kunst Dalous: die eine die bloße Vereinfachung der Form, Einsetzen von

Schl
tore
über
str
Hal
so w
scha
hun

Schlichtheit, Ruhe, Abgemessenheit als der wesentlichen und gesetzgebenden Faktoren — die andere war, die Bewegung herauszuarbeiten in einer großen, knappen, überzeugenden Silhouette, die alles enthielt, und den ganzen Körper nur wie ein Instrument dieser Bewegung aufzufassen. Diese Möglichkeiten lagen beide in Dalous Hand — er meisterte sie beide — wäre ihm noch ein Sichauleben geschenkt worden, so wäre die französische Plastik, die jetzt in allerlei Sprachen redet wie die Apostelschar am Pfingstfeste, mit einem großen schulbildenden Führer ins zwanzigste Jahrhundert eingetreten.

Unter den kleineren Marmorwerken Rodins gibt es eines, das eine riesige Hand darstellt, die aus dem Block herausragt wie aus einer weißen Wolke, sie hält ein unbestimmtes Gebilde, und aus diesem ringen sich die nackten Leiber eines Mannes und eines Weibes los, die sich sofort in inbrünstigem Kusse vereinen. Es ist die Hand des Weltenschöpfers, die den Ton noch zu kneten scheint, aus dem das erste Elternpaar entsteht. Ist das nicht auch ein Gleichnis für die Schöpferkraft des Künstlers selbst? — Seine eigene Hand ist es, die aus einer unsichtbaren Welt herüberreicht und aus der die Menschenbilder aufwachsen. Von allen Bildhauern Frankreichs ist Rodin heute der am lautesten gepriesene. Aber zugleich der am heftigsten angefehdete. Bewundert viel und viel gescholten, steht er vor uns, berühmt und exkommuniziert zugleich; den einen gilt er als elementar, den anderen als überzivilisiert, den einen als höchste Vollendung der plastischen Kunst, den anderen als ihre tiefste Verirrung und ihr Verderb, den einen ist er Michelangelo, den anderen Ouget. Vor einem aber beugen sie sich alle, wovon doch eigentlich die Worte Kunst und Künstler herkommen: vor dem Können in ihm. Mir fällt ein Wort von Oskar Wilde ein: „Wenn die Kritiker sich streiten, beweist das, daß der Künstler mit sich im Einklang ist.“ Es gibt heute in Frankreich längst eine ganze Rodinliteratur — Bücher von Maillard, Brounell und Riotor, und die ersten unter den französischen Kritikern haben dem Künstler begeisterte Artikelserien gewidmet: Gustave Geffroy und Roger Marx, Octave Mirbeau und Camille Mauclair, und in Judith Cladel ist ihm ein weiblicher Eckermann erstanden. Das alles ist Kampfliteratur — und ein allzu großes Gefolge haben die Vorkämpfer gehabt, vor dem ihnen wohl manchmal selbst bangen möchte. Es ist was Schreckliches um einen vorzüglichen Mann, sagt Goethe in den Wahlverwandtschaften, auf den sich die Dummen etwas zugute tun. Geschmackvolle Menschen mag vor diesen bedingungslosen Superlativen ein Grauen anwandeln und sie möchten den Künstler gern vor seinen Freunden schützen.

Auch in Deutschland ist die Zahl der Bewunderer Rodins ständig im Wachsen. Außer der großen Veranstaltung, die im Weltausstellungsjahr 1900 in einem eigenen Pavillon Rodins ganzes Oeuvre in Paris vorführte, haben Kollektivausstellungen in Genf, Stockholm, Prag, Krakau sein Schaffen dem europäischen Publikum nahezubringen gesucht, und in diesem Sommer hat zum erstenmal der Künstler selbst auf deutschem Boden, in Düsseldorf, eine volle Übersicht über seine Werke gegeben, über 60 Arbeiten zusammen aufgebaut. In Dresden und Weimar gab es gleichzeitig kleinere Rodinausstellungen. Rainer Maria Rilke hat dem Künstler ein von warmer Hingebung getragenes Büchlein gewidmet, und man spürt in dem Psalmentone den wortgewaltigen Dichter des Buches der Lieder. Octave Mirbeau sieht in ihm einen der feinsten und der sprühendsten zerebralen Organismen, Charles Morice nennt sein Werk *une oeuvre de révolte et de piété*, Geffroy preist ihn als den Künstler, der mit neuen Tönen die Tiefe der menschlichen Gefühle und die immerwährende endlose Schönheit des Lebens bereichert habe, furchtbar und gewaltig, zart und keusch

zug
gru
mei
Lo
ein
Leb
nich
Ro
blie
ster
ling
sah
und
er
zeh
er
Sal
dar
Ru
Ab
gro
kor
die
dro
lun
sch
Ca
als
Pu
in
lic
Ro
(18
18
be
lic
vi
Al
fir
Ja
da
O
K

zugleich nennt ihn Mirbeau, und Meier-Gräfe heißt Rodin und Michelangelo kongruente Erscheinungen, nicht so sehr in dem Sichtbaren, als in dem mysteriös gemeinsamen inneren Schicksal ihrer Kunst. So steht Rodin vor uns. Solch reiches Lob erscheint schwerwiegend und oft erdrückend — mit nüchterner Klarheit muß ein künstlerisches Auge, das das Formale vor allem sieht, auf jeder Etappe seines Lebenswerkes innehalten und sich ehrlich Rechenschaft zu geben suchen. Es gilt nicht mehr Rodin zu verteidigen, höchstens zu erklären.

Rodin ist ein Sohn der Stadt Paris wie Barye und Dalou. Mit Stolz und Rührung blicken andere Künstler auf ihre Jugend zurück, und selbst für Dalou, der in härtester Arbeit, zwischen der Kunstschule und der Fabrikwerkstatt geteilt, seine Jünglingsjahre verbracht, ist diese Jugendentwicklung eine Zeit, auf die er voll Dank sah, wenn er auch ihre Werke zerstört hatte. Rodin hat für seine Jugend eher Haß und Verachtung. Im Jahre 1840 war er geboren, aber bis zum 30. Lebensjahr mußte er sich mühsam im Schweiß seines Angesichtes sein Brot verdienen, zwei Jahrzehnte hat er mit der Kunst gerungen, ehe sie sich ihm offenbarte und ergab. Aber er blieb Sieger in diesem Jakobsringen. Die ersten kleinen Künstlerverzeichnisse des Salons, die streng auf Tradition halten, gern die Schulzusammenhänge betonen, damit auch noch auf das Haupt des Lehrers ein Abglanz von dem neuerkämpften Ruhm des Schülers falle, nennen ihn Schüler von Barye und Carrier-Belleuse.

Aber Rodin hat nur ganz kurze Zeit in dem kleinen Museum zugebracht, in dem der große Schweiger Barye seine Schüler versammelte — der trockene Unterricht konnte ihm nichts geben; doch ohne es zu wollen, ist er in jenes Stil hineingewachsen: die wilden Verschlingungen der tierischen Leiber, die sich aufbäumend fast zu erdrosseln schienen, hat er aus des Meisters Kunst in das Gebiet der Menschendarstellung versetzt — denkt man nicht oft bei seinen Liebeskämpfen an zwei der geschmeidigen Katzen Baryes? Sechs Jahre lang arbeitete dann Rodin im Atelier von Carrier-Belleuse, von seinem 24. Lebensjahr bis zum 30., aber nicht mehr als Schüler: als Gehilfe, als Angestellter. Carrier-Belleuse war damals einer der Lieblinge des Publikums, aber nicht des besten Publikums — man kennt seine Büsten und Statuen in ihrer weichen, gefälligen und koketten Grazie, seine ungezählten kunstgewerblichen Modelle, seine dekorativen Arbeiten. In diesen Jahren, 1864 bis 1870, in denen Rodin bei ihm arbeitete, entstanden seine Angelica (1866), seine schlummernde Hebe (1869), die in das Luxembourg-Museum Aufnahme gefunden hat. Und wieder von 1871 bis 1877 finden wir Rodin als Gehilfen eines anderen Künstlers, van Rasbourg, beschäftigt bei der Dekoration der Brüsseler Börse. Er arbeitet mit an dem figürlichen Schmuck des äußeren, an den Karyatiden im Inneren, schafft daneben die vier großen Sockelfiguren am Denkmal des Bürgermeisters Loos im parc d'Anvers. Aber weder von dem Stil seines Pariser noch von dem seines Brüsseler Brotgebers findet sich in seinem Lebenswerk eine Spur. Rodin führte in diesen zweimal sechs Jahren ein Doppelleben. Mechanisch arbeitete er, was der Tag von ihm verlangte, daneben aber ging ein unablässiges, in die Tiefe grabendes Studium des einzigen Objektes, das ihm des Nachbildens würdig erschien, des nackten menschlichen Körpers. Keines toten Körpers, wie ihn der Anatom auf seinem Sezientisch vor sich

sieht, sondern eines Leibes, der ganz von Leben erfüllt und von Leben fast verzehrt ist, in dem jeder Muskel, jede Sehne sich spannt, arbeitet, ein eigenes, gesteigertes, fast schmerzhaftes Leben führt. Diese zwölf Jahre der Einsamkeit bedeuten nur eins für Rodin: den Erwerb der vollen Herrschaft über den menschlichen Körper. Und wenn er einen nackten Leib vor sich sah, in dem Spiel des Lichtes, da sah er nicht die wenigen großen Flächen und Massen, die wir zu sehen uns gewöhnt haben, wider besseres Wissen zu sehen uns gewöhnt haben seit der spätrömischen Kunst, sondern tausend Flächen und Erhöhungen, die bei der leisesten Bewegung sich verschieben, neue Zusammensetzungen geben, die bei jeder veränderten Beleuchtung sich wandeln, neue Reize, neue Schönheiten entfalten. In dem qualvoll unablässigen Studium dieser Selbstverbannung fand er das Grundgesetz seines Schaffens: daß für unser Auge die Erscheinung des lebenden Körpers sich zusammensetze aus Hunderten von Flächen, aus einem Spiel, einem Kampf dieser Flächen mit der sie umgebenden Luft, dem sie einhüllenden Licht, daß jede dieser Begegnungen zwischen Körper und Licht bedeutsam und schön war. Und um das Leben der wichtigsten Flächen zu zeigen, die spielende Kraft, die unter ihnen verborgen schlummerte, galt es diese zu steigern, zu betonen, zu unterstreichen. Alle die Linien, in denen der ganze Charakter der Figur gewissermaßen gesammelt, konzentriert lag, wurden hervorgehoben: das gab zugleich jene eindringlich hämmernde Sprache seiner akzentuierten Charakteristik.

Am Eingang dieser Prüfungszeit steht ein wunderlicher Kopf, den der Künstler heute allein noch aus dieser Periode gelten läßt, eine Maske, die der Vierundzwanzigjährige in den Salon schickte und die — zurückgewiesen ward: die Maske des Mannes mit der zerbrochenen Nase. Sie zeigt, mit welcher inneren Folgerichtigkeit sich der Künstler entwickelt hat; nicht nur in der unbarmherzigen Wahrheitsliebe, auch in der Tiefe des Ausdrucks und der technischen Behandlung erinnert sie an die reifsten seiner späteren Büsten, etwa die Victor Hugos. Es liegt etwas von der rückhaltlosen Naturverehrung der großen Quattrocentisten darin. Und erinnert diese schmerzhaft Häßlichkeit nicht ein wenig an die Züge Michelangelos, wie sie die Büste Battista Lorenzis uns zeigt? Erst 13 Jahre darauf trat der Künstler mit einer neuen reifen Arbeit hervor. Das ist sein Mann der ersten Zeiten, oder das eiserne Zeitalter, wie man ihn genannt. Im Jahre 1877 erschien er im Salon, mit Hohn und scharfen Angriffen empfangen, wie alles Neue: das selbst dem blöden Auge erstaunliche Leben der Oberfläche dieses lebensgroßen Aktes suchten die übelwollenden Kritiker und Kollegen aus einem Abguß nach dem lebenden Modell zu erklären, und es bedurfte einer Prüfung der Vorstudien, des enérgischen Einspruchs der wenigen Freunde des Künstlers, um diesen unsinnigen Einwand zu entkräften. Drei Jahre später erschien dann die Figur, in Bronze ausgeführt, im Salon und fand dann, vom Staate angekauft, Aufstellung in einer der östlichen Alleen des Luxembourg-Gartens. Es ist ein lebensgroßer Akt, der hier vor uns steht, ein biegsam schlanker Jünglingsleib, der sich wie aus einem tiefen Schlaf erwachend aufreckt; schleppend, wie noch vom Schlummer umfangen, tastet das zurückgesetzte rechte Spielbein sich vorwärts; der rechte Arm ist mit einer gewaltsamen ruckartigen Bewegung erhoben gewesen, aber wieder zurückgesunken und ruht jetzt noch einmal aus auf dem Scheitel des Hauptes,

das
zurü
der E
so bl
such
und
Rück
dünn
kraf
einm
liche
brac
Ein
welt
Rod
Bew
wor
beid
in m
beid
ben,
ist,
brut
Ath
zeig
einc
sche
ten
son
pra
wer
bre
kop
Kn
ha
Rü
des
Ges
sch
Ga
Ein
der
den

das mit einem fast schmerzlichen Ausdruck, mit noch halb geschlossenen Augen zurückgelehnt erscheint. Die Linke stützte sich ursprünglich auf eine Lanze, aber der Künstler ließ sie weg, weil sie ihm die lebendigen Linien des Körpers zerschnitt, so blieb nur die Bewegung des erhobenen Armes, der gleichsam nach einem Halt suchend, in die Luft greift. Aber das Wunderbare an diesem Körper war das Leben und die nervöse Beweglichkeit in dem Muskelspiel — man sehe nur einmal den Rücken mit der Fülle der ausgearbeiteten Flächen und Biegungen, die unter der dünnen Hautdecke zu spielen scheinen. Man begreift heute, welches Aufsehen dieser kraftvolle Urmensch vor drei Jahrzehnten machen mußte, es war, wie Georg Treu einmal feinsinnig bemerkt, dieselbe Umwälzung, dieselbe Neuentdeckung der menschlichen Form und des Erzstiles, die in seiner Weise einst Lysipp in der Antike vollbracht und die wir jetzt noch vor seinem Schaber nachfühlen können.

Ein Jahr danach entsteht der schreitende Johannes der Täufer. Der Mensch der Vorwelt und dieser Täufer sind die beiden wichtigsten Etappen im Entwicklungsgang Rodins. In dem ehernen Zeitalter schlummern noch alle Gebärden, bereiten sich die Bewegungen erst vor, in dem hl. Johannes ist alles energisches, erregtes Leben geworden: ein hadernder, verbender Eiferer steht vor uns. Ein seltsames Schreiten, beide Füße ruhen fest auf den Sohlen, ein wenig einwärts gesetzt, wie bei einem, der, in mächtigen Schritten einherwandelnd, plötzlich innehält und so gleichmäßig auf beiden Füßen ausruht. Und doch ist die Last des Körpers schon nach vorn verschoben, dieses Körpers, der alles andere wie der ausgehungerte Leib eines Anachoreten ist, so wie ihn Donatello etwa geschildert, die Beine gewaltig, von einer rohen und brutalen Kraft, ein mächtiger Torso mit herrlich ausgebildeter Muskulatur und Athletenarme, nur in den schmalen Hüften, dem eingezogenen, eingefallenen Leib zeigt sich das Ausgedörrte und Ausgeglühte dieses Wüstenpredigers. Und dabei diese eindringliche Doppelgebärde, beide Arme reden laut: die Rechte, die zu winken scheint, und zugleich etwas Demonstrierendes hat, das durch den kräftig abgespreizten Daumen noch verstärkt wird, und die Linke, die nicht schlaff herunterhängt, sondern in energischer Haltung dem Boden zugekehrt ist. Und was ist das für ein prachtvoller Kopf, der auf diesem Körper thront, leicht über die linke Schulter gewendet, der Mund offen, als ob er rufen wollte, die Augen aus tiefen Höhlen hervorbrennend, das wirre Haar in großen Massen an den Schläfen angelegt und am Hinterkopf auseinandergestrichen. Wie sitzen die Muskeln hier straff und prall an dem Knochengerüst, jeder einzelnen ist die große Bewegung der Figur mitgeteilt, jede hat sie aufgenommen. Man sehe auch hier wieder die meisterhafte Behandlung des Rückens mit der tiefen Furche, die Verschiebung der Schulterblätter, das Betonen des Kreuzes. Wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt hebt sich diese machtvolle Gestalt des Täufers, der mit schweren dröhnenden Schritten einherzuwandeln scheint, von der ganzen glatten weißen Marmorwelt ab, die in der nur allzu engen Galerie des Luxembourg-Museums zusammengepfercht ist.

Eine große Reihe herrlicher Büsten ist dann zu nennen, die unbestritten zu den wunderbarsten Werken der Bildniskunst aller Zeiten gehören. Rodin erscheint hier als der eigentliche Erbe von Carpeaux, die gleiche verve endiablée lebt in seinen Köpfen.

Man erzählte von Carpeaux, daß er mit verbundenen Augen die Büsten seiner Ateliergenossen zu modellieren liebte, um die Herrschaft über die Form und das Material, die er in seinen Fingerspitzen besaß, zu zeigen. Nicht so leicht und mühelos sind Rodins Büsten entstanden. Nicht nur Augenblicksbilder wollte er schaffen, sondern in den Köpfen, wie nur die Größten der Bildniskunst, gleichsam die abgekürzte Lebensgeschichte schreiben. In den Porträts der Helden des Geistes und der Kunst, die ihm zu schildern zufiel, wollte er auch etwas von ihrem höchsten Wollen und ihrer letzten Tiefe geben. Es gibt Augenblicke, in denen sich auf dem Antlitz eines Menschen sein ganzes Leben abspiegelt, wo plötzlich der Vorhang fällt und aus den sonst müden Zügen das innere lodernde Feuer herausspringt. Bei Frauen sagt man dann nur: sie haben ihren guten Tag, und es ist charakteristisch für die Französinen, daß man von ihnen sagt, nur sagt: sie haben ihren schönen Tag. Diese Momente, in denen das ganze höchste Leben — nicht immer das beste, aber das, worin des Menschen größte Kraft liegt — versammelt in ein Antlitz tritt, galt es für Rodin festzuhalten. Durch unendliche Studien ist hier der Weg fast für eine jede seiner Büsten bezeichnet. Denn solche Augenblicke der Offenbarung kommen nicht oft, und für manche nie: dann heißt es, sein Objekt beobachten und belauern, es im Moment der Erregung, der Spannung festhalten, diese Äußerungen des gesteigerten Lebens dann vereinigen. In flüchtigen Federzeichnungen, leicht angetuschten Skizzen, in Radierungen mit der kalten Nadel hat Rodin den ersten Eindruck festgehalten, dann werden Dutzende neuer Bewegungen, neuer Lebensmomente beobachtet, niedergeschrieben, aus dem Gedächtnis nachgezeichnet, um das Charakteristische festzuhalten, bis endlich das ganze innere Leben in dem Ausdruck des Kopfes zusammengedrängt erscheint. Dieser Ausdruck des Kopfes muß momentan sein und doch wieder nicht momentan. Der Plastiker hat hier ungleich reichere Ausdrucksmittel als der Maler, und in vielem muß er trotzdem doch nur eine Übersetzung geben. Rodin hat einen guten Teil von den französischen Olympiern abgebildet, Victor Hugo und Balzac, Dalou und Carrier-Belleuse, Falguière und Puvis de Chavannes, Bastien-Lepage und Antonin Proust, Henri Rochefort und Octave Mirbeau. Da sind zwei, in denen Rodin sein ganzes Können niedergelegt hat, in einer gesteigerten Sprache eines jeden Details, wie Carpeaux in den Büsten von Gérôme und Dumas, die Bildnisse von Dalou und Jean Paul Laurens. Die Büste Dalous, ganz Energie und Feuer, mit der prachtvoll durchmodellierten Stirn, den scharfen Brauen, der schmalen nervösen Nase — und das Bildnis des alten Laurens, in dem Güte und tiefes Nachdenken liegt, ein geöffneter weicher Mund, Augen, die müde und trübe geworden zu sein scheinen, aber noch scharf zur Seite blicken. Die letzte Büste ist wohl das beste Bildnis im ganzen Luxembourg-Museum — eine unübertreffliche Mischung von Müdigkeit und geistigem Wachsein. Und wie sind hier die Formen gegeben, akzentuiert, diese Stirn mit dem hohen kahlen Schädel, und wie sind hier wieder Bart und Haare behandelt, weich und wellig und in großen Massen zusammengefaßt. Völlig verschieden ist bei diesen beiden Bildnissen die eigentliche Büste behandelt. Bei dem einen spricht der straffe nervös durchgebildete Körper, bei dem anderen der hagere, welke Leib mit. Voll feiner Eleganz und weltmännischer

Sie
ist
ge
no
I
ko
da
de
un
ein
ein
Lä
H
ste
ni
Au
di
sch
zw
ni
B
K
R
fü
kn
B
sch
ste
in
Ac
an
ste
wo
B
H
ge
jet
wi
Fe
au
ein
Da
en

Sicherheit ist die Büste von Antonin Proust, selbst die geschickte Kunst des Friseurs ist hier mit ein paar bedeutenden Strichen angedeutet — und dabei ist das alles dem geistigen Ausdruck untergeordnet. Die Frauenbildnisse dieser Zeit haben viel eher noch etwas von der weichen Grazie, die zu der guten Tradition der französischen Kunst aus dem 18. Jahrhundert her gehört, und auch der schöne marmorne Frauenkopf im Luxembourg-Museum, der aus dem Jahr 1888 stammt, ist nicht ganz frei davon, aber dabei liegt in der Haltung des zurückgebogenen keckfrisierten Hauptes, den halbgesenkten Augenlidern ein so seltsamer berückender Reiz, daß das Auge unwillkürlich und nachgrübelnd an diesen Zügen festgehalten wird. Es gibt noch eine große Anzahl späterer Frauenbüsten von Rodin, meist Amerikanerinnen von einer stolzen und exotischen Schönheit, mit fast grausamem Blick oder abweisendem Lächeln — alle aber von einer wunderbaren Durchführung des weichen Fleisches. Hier hat Rodin die große Kunst gezeigt, alle Einzelformen zu geben und selbst zu steigern, und doch den Ausdruck von jugendlicher Weichheit und Schönheit darunter nicht leiden zu lassen.

Auf die Werke dieser ersten Periode möchte man immer wieder alle die hinweisen, die in oberflächlicher Kritik der letzten Werke glauben, daß das Wesen der Rodin-schen Plastik in dem Unausgeführten, nur Angedeuteten läge. Man kann sich kaum zwei weiter durchgebildete Akte denken als die des Urmenschen und des Vorläufers, nicht ausdrucksvollere, mehr durchgearbeitete, inhaltsreichere Köpfe als diese seine Büsten. So kühn zu skizzieren, wie dies der späte Rodin tat, das durfte nur ein Künstler wagen, der Souverän über die Form ist. Ich möchte diese Erstlingszeit Rodins seinen herben und strengen Stil nennen. Nicht nur in der liebevollen Durchführung bis ins einzelne, auch in der Formengebung ist er hier streng, er liebt die knappen straffen Leiber, die ganz Wille und Energie sind. Es sind fast ausschließlich Bronzewecke, die diesem Stil angehören, und es ist sein Bronzestil, den er hier geschaffen hat. Auch noch in anderer Beziehung nehmen diese Werke eine Sonderstellung ein. Man betrachte den Mann des ehernen Zeitalters von vorn, den Täufer in der Profilstellung — sie geben beide einen reinen Gesichtseindruck, das, was Adolf Hildebrand das Fernbild genannt hat. Sie bieten außer dieser einen Hauptansicht eigentlich nur noch eine einzige zweite Ansicht. Sie entsprechen so der ältesten Forderung, die an freistehende, von weitem sichtbare Figuren gestellt ist, obwohl diese Forderung aus der Technik der Steinplastik heraus und nicht aus der der Bronzeskulptur begründet worden ist.

Hildebrand hat uns dies Gesetz in seinem „Problem der Form“ eingeprägt, in seiner gedrängten, schwer flüssigen, schwer verständlichen Sprache, um so zäher scheint jetzt auch dies Gesetz in den Vorstellungen zu haften. Ob mit Recht? Ist es denn wirklich ein Gesetz? Oder nur eine Erfahrungstatsache? Die innere Notwendigkeit, Fernbilder zu schaffen, besteht doch zunächst nur, wo eine Figur oder eine Gruppe aus der Ferne gesehen werden soll, und dann dort, wo ein oder vorzugsweise ein einziger Punkt oder eine einzige Linie zum Beschauen des Kunstwerkes gegeben ist. Das alles aber gilt doch schon nicht für eine Gruppe, die in einem verhältnismäßig engen Raum frei aufgestellt gedacht ist, so daß wir von allen Seiten um sie herum-

gehen können. Rodin schien es, daß jenseits dieser Darstellungsart, die auf einem Plan, vor einem Plan eine Figur aufbaute, noch eine andere, vielleicht eine höhere Kunst liegen mußte, die bei allen Seiten einer Gruppe zugleich einsetzte, nicht einen, nein ein Dutzend und mehr Umrisse im Auge hatte, die Figuren von allen Seiten gleichbedeutend, gleich ausdrucksvoll gestalten wollte. Er begann eine Gruppe von allen Seiten zugleich, nahm in zahllosen Skizzen die Silhouetten von allen Seiten auf, und vertiefte, verschärfte, vereinfachte diese, um sie dann miteinander zu vereinigen. Das ist es, was er ursprünglich das *mouvement dans l'air* genannt hat. Nicht die Atmosphäre selbst hat er hier etwa mitschildern wollen, wie man mißverständlich gemeint, sondern seine Körper von allen Seiten nur dem Spiel dieser Atmosphäre darbieten wollen.

Das klassische Beispiel dieser Kunst ist sein Kuß, das lebensgroße Marmorwerk, das das Luxembourg besitzt. Es offenbart schon auf den ersten Blick seine Eigenschaft als geschlossene Gruppe: es ist der Schrecken aller Photographen. Weil es keine Hauptansicht hat, bietet es auch keine eigentliche photographische Ansicht: in jeder Aufnahme treten irgendwelche Hände oder Füße übergroß und grotesk entgegen, man müßte eigentlich zehn Ansichten von verschiedenen Seiten nebeneinanderstellen. Auf einem Felsblock zwei nackte Menschen, von schwerem und mächtigem Gliederbau, keine Vertreter der klassisch schönen veredelten Menschheit; das Weib sitzt halb auf dem linken Knie des Geliebten, hat den Oberkörper zurückgelehnt, schlingt die beiden Arme fest um den Hals des starken Gefährten und küßt ihn — es ist eine große, aber ganz ruhige Zärtlichkeit in dieser Gruppe. Die beiden können nicht voneinander lassen, man möchte meinen, in dieser Haltung mit geschlossenen Augen, eng aneinandergeschmiegt, müßten ihnen die Minuten stumm dahingeflossen sein. Wie verschieden die beiden charakterisiert sind: der Mann ist es eigentlich, der sich küssen läßt, er beugt nur leise den Nacken; seine Rechte hält nicht die Geliebte, sie ruht nur schwer auf ihrem Leib, in dem Weib aber ist ganz schweigende Hingebung. Die Gruppe baut sich von allen Seiten geschlossen auf, und welch reiches Spiel von geschwungenen Linien und Überschneidungen überall, ohne doch die Harmonie des ganzen Aufbaues zu stören. Dabei ist das ganze Werk aus dem Block gearbeitet, nur eben nicht von einer Seite allein, sondern von allen, überall hat man noch die Form des Blockes vor Augen, und es ist nur soviel vom Block weggeschlagen, um die Figuren von ihm loszulösen. Der rechte Arm des Weibes ist dabei nur eben angedeutet.

Wie bewußt der Künstler hier den Steincharakter gewahrt hat, das zeigt die freie Wiederholung dieser Gruppe in Bronze. Es ist eine geflissentlich völlig freie Übersetzung in das Material der Bronze geworden; nicht nur die Bewegung ist verändert, leidenschaftlicher, temperamentvoller geworden, auch die Körper haben wieder den herben nervigen Stil seiner ersten Bronzewerke.

Es ist nur eine von den Verkörperungen dieses urältesten Themas der Gruppenbildung, die dieses herrliche Marmorwerk uns zeigt. In einer köstlichen kleinen Marmorgruppe, in ein Drittel Lebensgröße, in dem „ewigen Frühling“ hat Rodin mehr im Reliefstil das gleiche ausgedrückt. Jugendlich schöner und weicher sind hier alle

Formen, wie wundervoll ist die Linie dieses weiblichen Körpers, der hier dem Geliebten entgegenzufliegen scheint, wie vom Bogen geschneit, der Oberkörper weit zurückgeworfen, und mit welcher Inbrunst biegt sich hier der schöne Paris von seinem Felsensitz herab und küßt den blühenden Mund, der ihm entgegengetragen wird. In der reliefartigen Behandlung, aus zwei Ansichten zusammengesetzt, scheint dieser Gruppe am nächsten zu stehen das ernste Marmorwerk, das in ein paar Wiederholungen in Paris existiert. „Das ewige Idol“ hat es der Künstler getauft. Ein Weib steht in Träume versunken da und wie in Gedanken hat ihre Rechte, die ins Leere tastete, den rechten Fuß gefunden: so steht die Figur geschlossen aufrecht, und es ist, als ob durch diese seltsame Bewegung das in sich Beruhen noch stärker ausgedrückt werden solle. Vor ihr am Boden kniet ein nackter Mann, die beiden Hände hat er scheu auf den Rücken gelegt, und er birgt sein Haupt an ihrer Brust, wie in einem Strauß duftender Blüten. Kühl und ruhig sieht das Weib zu ihm herab, nur ganz leise senkt sie ihr Haupt mit jener nachdenklichen Milde, die alles gewährt. Es ist etwas von dem Heiligen einer großen und keuschen Liebe in diesem ergreifenden Bildwerk; alles ist über das Irdische hinausgehoben. Und welcher tiefen Blick in die Nacht der Liebe läßt uns der Künstler hier tun — auch daß das Weib nur wie schlafwandelnd dieser anbetenden Inbrunst nachgibt. Ich kenne nur ein Werk, das einen gleich reinen Klang gibt: das ist die Klingsersche Radierung, auf der die beiden Liebenden, eng aneinandergeschmiegt, durch die Nacht emporschweben. Diese beiden Werke sind aber nur Glieder in einer langen Kette. Alle Höhen und auch alle Tiefen der Menschenliebe zu schildern, wird Rodin nicht müde. Es sind die uralten Kämpfe des Mannes mit dem Weibe — die Leiden des ersten Mannes und der ersten Frau, wie Daudet sagte. Es liegt etwas Elementares in diesen Verschlingungen, in denen Mann und Weib ihre stummen keuchenden Kämpfe auskämpfen — es ist eine schmerzhaft folternde Liebe, an der sich beide verzehren — die Liebe ist immer ein Schicksal bei ihm, nie ein kokettes Abenteuer. Da sind zwanzig und mehr Werke, ausgeführte Arbeiten und Skizzen, die dies Thema variieren: eine überhitzte Leidenschaft peitscht diese kraftstrotzenden Körper, die sinnliche Glut, die in ihnen tobt, verzehrt sie; die Leiber erbeben von den Liebkosungen, aufeinandergepreßt klammern sie sich erschöpft noch eng aneinander, suchen sich zu halten. Rodin schildert den Liebenden, der klagend die Hände ausstreckt und ins Leere faßt, und brutale Szenen von fast tierischer Wildheit, die packend wirken wie ein Pantherpaar von Gardet — man spürt das Zucken und das Aufschauern dieser Leiber. Und durch alle diese Gruppen hindurch geht doch immer der Hunger nach dem, was jenseits der Menschenliebe liegt. „Amor fugit“ heißt eine dieser Gruppen: zwei Wesen werden durch den Weltenraum gewirbelt — das Weib müde, überdrüssig, die Linke verzwifelnd an ihr Haupt drückend — der Jüngling Rücken an Rücken über ihr schwebend und wie ein Ertrinkender mit einer ohnmächtigen verlangenden Geste beide Arme noch weit hintenübergeworfen nach ihr ausstreckend. Auf allen Pfaden, steilen und Irrwegen geht der Künstler der Liebe nach — er schildert in den ovidischen Verwandlungen die beiden Mädchen, die sich küssen, und wundervoll, scheu und verlangend zugleich, ist die Haltung der einen, die ihr Gesicht zusammen-

schauend unter den schlanken Armen verbirgt. Er zeichnet die Versuchung des hl. Antonius in dem frenetischen Jubel eines ausgelassenen bacchantischen Weibes, das sich über dem zusammengekauerten Heiligen wälzt, und wieder schildert er Paolo und Francesca — Paolo mit abgewandtem Haupt vom Winde entführt, über ihm Francesca, mit dem Ausdruck der rührendsten Sehnsucht nach ihm greifend, aber nicht an ihn angeschmiegt, ihn kaum berührend und nur wie von einem leisen Windhauch über ihn hinweggetragen.

In die Reihe dieser flüchtigen Gruppen gehören auch noch ein paar seltsame und tiefe Kunstwerke, in denen dieser Gedanke der liebenden Umschlingung weitergesponnen erscheint. Da ist die Gruppe „Die Illusion empfangen durch die Erde“. Die Illusion, die Tochter des Ikaros, ist von dem Sonnenflug herabgestürzt, mit gebrochenen Flügeln liegt sie sterbend am Boden; ein schönes Weib, die Erde, kniet neben ihr, umarmt sie mütterlich und sucht ihr vergebens mit ihrem Kuß neues Leben einzuhauchen. Oder ist da das Geheimnis der Inspiration, der Dichter und die Musen, das Genie gekreuzigt durch das Elend — alles Werke mit einer an das Wunderbare grenzenden Beherrschung der Form. Sie sind ganz weich behandelt, nur das Wesentliche akzentuiert, die Bewegung ist mit einer verblüffenden Überzeugungskraft gegeben. Man sehe die eine feine Einzelfigur der marmornen Danaide, die das Luxembourg-Museum besitzt, wie ist hier der Rücken gearbeitet, wie scharf das Becken, die Verschiebung der Schulterblätter gegeben, die Wirbelsäule unter der leicht gespannten weichen Haut angedeutet.

Diese ganze Gruppe von Werken möchte ich Rodins malerischen Stil nennen. Er löst den strengen Stil ab, geht zum Teil noch neben ihm her. Malerisch vor allem, weil er auf das Plastische des Fernbildes verzichtet, zumeist volle Rundgruppen schafft. Auch in dem Sinne, wie Wölfflin die malerische Plastik definiert, als eine Komposition nach Licht und Schatten im Dienste eines Geschmackes, der vor allem auf Bewegung von Massen ausgeht. Malerisch aber auch in der Behandlung. Man darf nie vergessen, hier zu scheiden zwischen vollendeten Werken und Skizzen. Da flüchtige Improvisationen in dem vergänglichen Material des Tones eben nicht zu halten sind, hat der Künstler sie abformen lassen, gelegentlich auch direkt in Bronze festgehalten. Das ist dann nur eine Art Fixierung der Skizze, gerade so wie Klinger die unvollendete Studie seines Athleten in Bronze aufbewahrt hat. Aber auch an den ausgeführten Werken, denen, die für den Künstler fertig sind, ist eben für viele noch zuviel Unausgeführtes und Unfertiges vorhanden. Ein feiner künstlerischer Kopf, der aber, deucht mir, nur allzusehr mit der Normalelle durch alle künstlerischen Gebiete schreitet, Ludwig Volkmann, hat jüngst in seinen „Grenzen der Künste“ dieses malerische Prinzip mit den scheinbar stichhaltigsten Gründen bekämpft. Die Plastik gibt uns die volle räumliche Erscheinung einer Figur in allen drei Dimensionen, die Malerei nur den Eindruck auf das Auge, und darum müsse ein gesunder plastischer Stil eben die Form aufs höchste entwickeln. Rodin aber strebe statt der Formvorstellung einen Gesichtseindruck an, und wenn er die Körper im Kampfe mit dem Licht und der sie umschließenden Atmosphäre schildere, so ziehe er damit einen unberechenbaren Faktor zur Wirkung heran, der außerhalb des

Kunstwerkes selbst liegt. Dagegen ließe sich verschiedenes sagen. Der Künstler will doch nicht die Atmosphäre selbst mitschildern, sondern nur das Spiel des Körpers mit der Atmosphäre. Die Formgebung, die er bietet, leidet doch dadurch nicht an Klarheit, nein, im Gegenteil: er strebt hier durch das Herausheben der charakteristischen Bewegung eine viel größere Klarheit an. Er ist bestimmter als Troubetzkoi, unendlich viel nerviger als Rosso. Erst bei seinen letzten Werken, vielleicht unter dem Einflusse seines Freundes Eugène Carrière, gibt er die Formen oft so weich, daß man ein Wachsmo­dell vor sich zu haben glaubt, das unter dem Einfluß der Sonnenstrahlen angefangen hat, seine Schärfe einzubüßen. Und ein weiteres: All das, was wir künstlerische Gesetze nennen, findet immer einen Gegner und einen Gegengrund und eine Grenze: das ist das Genie. Man möchte vielleicht sagen: als Rembrandt auftrat, ward auch sein Helldunkel als eine Versündigung gegen die Gesetze der Malerei empfunden. Es muß der Nachwelt überlassen bleiben, hier ihr Urteil zu sprechen. Nur wird dies Urteil vielleicht zunächst getrübt sein durch die unheilvolle Schule, die Rodin, ohne es zu wollen, gezeugt. Sein Vereinfachen basiert auf einem ungeheuerlichen Können, das seiner Nachahmer oft genug auf der Unfähigkeit oder der Unlust zur Durchbildung. „Die Génies sind eine Dynastie“, sagt Victor Hugo, „es gibt keine andere neben ihnen, und ein jedes von ihnen stellt die volle Summe des Absoluten dar, was dem Menschen erreichbar ist.“

Eine ganze Anzahl der Werke dieser Gruppe sind verlorene Studien, die bei der Vorbereitung eines Riesenwerkes entstanden sind, das jetzt fast drei Jahrzehnte lang den Künstler beschäftigt hat. Es ist das Höllentor. Nicht zwei Türflügel wie bei Ghibertis Paradiesestüren, sondern nur eine gewaltige architektonische Türumrahmung. Schon 1875, bei einer italienischen Reise, war dies Projekt in ihm aufgestiegen — Dante, der Lieblingsdichter seiner einsamen Brüsseler Jahre, hatte bei der Geburt Pate gestanden — aber in der langsamen Durcharbeitung der Gestaltenwelt, die um den großen Florentiner wie Schatten aufsteigen sollte, ist allmählich alles zurückgedrängt worden, was an die göttliche Komödie erinnerte: die Gruppen von Ugolino, von Paolo Malatesta und Francesca von Rimini sind von der Pforte verbannt worden, und selbst an dem Dichter ist kaum mehr etwas, was ihn als Dante erkennen läßt: nicht jene kleine Geschichte von Toskana schildert er, die uns nur durch jenes göttliche Gedicht teuer, das wahrer ist als die Geschichte, sondern die qualvollen Leiden der ganzen Menschheit, losgelöst von allem historisch Bedingten. Wieder ist es eine elementare Menschheit, die von ihren eigenen Leidenschaften getrieben, von ihrem Sehnen verzehrt wird. Auf beiden Seiten der 6 m hohen Tür ein breiter Rahmen mit flachem Profil und in diesen Füllungen ein Auf- und Absteigen von seligen und unseligen Gestalten, schwebend, geschoben, auffliegend, gleitend, stürzend. Auf dem rechten Rahmen ganz unten sitzt eine männliche Gestalt mit hochaufgestütztem linken Knie, die ein Weib, das sich mit geschlossenen Augen fast tragen läßt, zu sich emporhebt und inbrünstig küßt. Dann ein Weib, das empor-schwebt und mit einem muskulösen Angreifer ringt. Etwas höher über einer vom Rücken gesehenen Figur ein Weib in fast unmöglich kühner und gewagter Haltung sitzend, das rechte Bein hoch aufgestützt, das linke herabhängend, ein Kind küssend.

Als Konsol am Gesims zwei kräftige nervige Männer miteinander ringend. Auf dem linken Rahmen zu unterst sitzt ein Weib, um das es von Kinderleibern quillt, zwei ihr zu Füßen, eines auf ihren Knien, ein drittes hebt sie empor, und dazwischen taucht noch ein weiterer Kinderkopf aus dem Grunde auf. Weiter über aufschwebenden Figuren Mann und Weib mitten zwischen Wellen, die über sie hinwegzurieseln scheinen, in der Höhe ein wunderschönes jugendliches Paar, ein Jüngling, wie traumbefangen aufschwebend, eine junge Frau sich innig an ihn anschmiegend. Und über, unter, zwischen diesen ein Gewirr von Leibern und Köpfen, mit Köpfen dicht besetzt das innere Gesims des oberen Abschlusses. Ein breiter Architrav liegt quer über der Tür, in der Mitte thront auf einem vorgeschobenen Sockel, das Ganze beherrschend, der große Denker; aus der Tiefe des oberen Rahmenfeldes lösen sich zu Klumpen zusammengeballt, in den seltsamsten Verschlingungen noch nackte Gestalten los, klettern an den Rahmen empor, über den Rahmen hinweg, und in der Höhe, das Ganze bekrönend, erscheinen jene drei Schatten, die drei Verzweifelnden, in der von allen Dreien mit leichten Variationen wiederholten Bewegung eine geschlossene Gruppe bildend, der Abschluß des gigantischen Werkes. Seit Jahren ist das Werk im einzelnen durchgeführt, bei der Pariser Sonderausstellung Rodins im Jahre 1900 erschien es zum ersten Male, völlig zusammengesetzt, aber noch immer wird an dem ganzen Aufbau geändert. Im Jahre 1880 war die porte de l'enfer durch Turquet für den Staat bestellt worden, sie sollte das projektierte musée des arts decoratifs schmücken: wann wird sie endlich dort aufgebaut werden? Immer wieder ist der Künstler zu diesem Werke zurückgekehrt, hat neue Zusätze gemacht, alte Gruppen verworfen; längst harret das ganze Werk des Gusses. Fast mit Besorgnis sieht man dann, wie der Künstler jetzt wieder an den Hauptfiguren sich müht und diese noch zu steigern sucht. Der große Denker, die Schatten, die Eva und Ugolino, die ursprünglich alle zu dem Tor gehörten, sind ins Kolossale vergrößert. Diese vier Figuren sind zugleich die sprechendsten Vertreter von Rodins letztem Stil. Es gilt von ihm wie von der ultima maniera Michelangelos: es gibt darüber hinaus keine Steigerung mehr. Und daß sie alle gleichmäßig in so erhöhter physischer Macht gebildet sind, raubt ihnen, wenn man sie zusammen sieht, einen Teil ihrer Sondercharakteristik. Es ist ein ganzes Geschlecht von Titanen ohne König. Nicht im Körperbau liegt hier mehr die Charakteristik, nur noch in der Bewegung.

Die Eva, die als Skizze vergrößert ist, ist ganz Scham und Verzweiflung. Sie steht zusammenschauernd da, den mächtigen Nacken gebeugt, die Rechte deckt ihre Brüste, der linke Arm ist abwehrend vor das Haupt gehalten, und welcher großer Rhythmus geht durch die ganze Figur durch. Der Ugolino ist in der Charakteristik von einer ergreifenden und fürchterlichen Tragik. als Gruppe absichtlich verworren: einen Menschenknäuel hat Rodin hier bilden wollen. Wie ein wildes Tier, wie ein verwundeter Bär schleppt sich der Vater vorwärts, in hilfloser Verzweiflung; mit Bewegungen wie Sterbende, im Todeskampfe noch um sich schlagend, klammern sich seine Kinder an ihn an. Das Ganze eben nur große Skizze — ein paar von den Kindern in der momentanen Bewegung großartig gepackt. Nur theatralisch erscheint demgegenüber Carpeaux' Ugolino. Die drei Schatten muß man sich eigent-

lich so hoch gestellt vorstellen, wie sie bei einer Vergrößerung des Höllentores stehen würden; etwa 20 m hoch gegen die Luft gesehen, noch höher als sie vor ein paar Jahren in dem kleinen hinteren Binnengarten des Palais des Beaux-Arts aufgestellt waren. Erst dann wirken sie in ihrer großen geschlossenen Silhouette: in der gleichen Bewegung des Verzweifeln — wie eine Umschreibung jener berühmten Hölleninschrift: *Lasciate ogni speranza* weisen sie gleichmäßig in die Tiefe, und das Auge folgt ihren ausgestreckten Händen zu dem sich öffnenden Höllentor. Taumelnde Schemen sind es, die Körper können sich kaum mehr in den Angeln halten, vermögen die Last des schweren Hauptes nicht zu tragen, das todesmüde vornüber hängt. Riesige Körper in der Erschlaffung hat Rodin hier bilden wollen. Es ist von hohem Interesse, die Skizze und die Ausführung der einen dieser Figuren zu vergleichen. Rodin hat sich hier nicht genug tun können im Modelé. Nur in den Händen und Fingern straft sich noch das physische Leben, ein übertriebenes physisches Leben, in dem Torso scheint diese ungeheuerliche Kraft zu schlummern. Man möchte die Verse, die Heredia von Michelangelo gesungen, hier anführen:

Aussi ces lourds Geants, las de leur force exsangue,
Ces Esclaves qu'étreint une infrangible gangue,
Comme il les a tordus d'une étrange façon;
Et dans les marbres froids où bout son âme altière,
Comme il a fait courir avec un grand frisson
La colère d'un Dieu vaincu par la Matière!

Zuletzt der Grand Penseur. Auch er über das alte Modell, das von Barbedienne schon vor Jahren in Bronze gegossen, hinaus in doppelter Lebensgröße ausgeführt. Kein Porträt des Dante mehr, wie ihn die Kunst umgeschaffen, des schlanken Sehers mit dem Gelehrtenkopf, sondern gesteigert zum Typus des Dichters an sich. Nur die Kappe auf dem Haupte, die den Schädel halb verdeckt, erinnert noch flüchtig an den historischen Dante. Alles an ihm gewaltig, der Körperbau, die Bewegung, die innere Erregung. Es ist ein Kondottierenkörper, wie man ihn sich unter der eisernen Rüstung des Colleoni denken möchte, Glieder wie zum Kampf geschaffen, ein Stiernacken, wie der des Herakles, bereit, dem Atlas die Erdkugel abzunehmen. Die höchste geistige Schöpferkraft ist hier im Bilde der ins Ungeheuerliche gesteigerten physischen Gewalt gegeben, aber der brutalen Gewalt eines Riesen der Vorwelt. Fast übergewaltig erscheint das Physische hier in diesem Steinträgerkörper. Er sitzt brütend, nachdenkend da, aber es ist ein viel qualvoll schmerzlicheres Sinnen als bei dem *Pensiero* aus der Mediceerkapelle, alles nimmt teil an diesem Denken; der Körper ist diesem Prozeß ganz unterjocht: die große Zehe am linken Fuß ist eingekrampft, die rechte Hälfte der Oberlippe durch die aufgestützte Hand heraufgedrückt. In seinem finsternen beschatteten Antlitz spiegeln sich die ganzen Leidenschaften, die ganzen Qualen des Menschengeschlechts, das unter seinen Füßen sich windet — weit vornüber gebeugt späht er, den ganzen Willen und die ganze Kraft in seinem Blick konzentriert auf einen Punkt gerichtet, in die Tiefe. Der fahle Gips kann hier nicht entfernt die beabsichtigte Wirkung der dämonischen Gestalt geben — wie

ganz anders wirkte die Titanengestalt in der herrlichen, von den aufzüngelnden Flammen scheinbar verbrannten Bronze, die in diesem Frühjahr im Salon der Société nationale des Beaux-Arts aufgestellt war — ganz isoliert in der Mitte des Kuppelraumes — nur in achtungsgebietender Ferne ein Kranz von Marmorwerken um sie herum. In dieser Gestalt hat der letzte Stil Rodins seinen letzten künstlerischen Ausdruck gefunden.

In unserer denkmalsüberreichen Zeit, die nur im Bildnismonument eine plastische Verherrlichung zu kennen scheint, ist die große Menge der Kunstgenießenden gar zu rasch geneigt, das Können und das Wollen eines Bildhauers an seinen öffentlichen Denkmälern zu messen. Und doch zwingt die Aufstellung in der Öffentlichkeit, auf Plätzen und im Straßengewühl zu einer Kunst für die Vielen, die nie eine Kunst für einzelne sein kann. Einer Figur, die sich öffentlich auf dem Markte sehen lassen will, geht es wie einem Menschen, der sich dort hören lassen will: Er muß schreien und muß seine Mittel verstärken, vergrößern. Ein Politiker wird eine Volksrede vielleicht als seine glänzendste, zwingendste Leistung ansehen, schwerlich als seine tiefste. Und wahllos und unterschiedlos setzen wir so oft unsere großen und gerne großen Männer in das Menschengewühl hinein — die, welche dahin gehören, Feldherrn, Politiker, die über und auch in der Menge standen, und die, die dies Gewühl flohen, die Dichter und Denker, die Künstler. Und auch bei diesen verlangt dann die Aufstellung in solcher Öffentlichkeit eine verstärkte plastische Sprache, wie bei einem Schauspieler, der vor einem übergroßen Parkette zu spielen gezwungen ist. Für Rodin sind seine Bildsäulendenkmäler nicht die Werke, mit denen man die Etappen seiner Entwicklung bezeichnen kann. Erst für seinen letzten Stil spielen diese Monumente plötzlich die Hauptrolle. Ein südamerikanischer Staat war es, der zuerst den Pariser Denkmalskünstler entdeckte, Chile bestellte in den Jahren 1883 und 1884 bei ihm zwei Denkmäler, deren Modelle aber im nächsten Bürgerkrieg wieder zugrunde gingen. Das ist vor allem zu beklagen für das Reiterdenkmal des Generals Lynch, in dem Rodin den Typus des amerikanischen Kondottiere gezeichnet hatte, eine energische bewegliche Gestalt auf einem prachtvollen Roß, das auf dem felsigen Terrain noch zu tänzeln und zu courbettieren scheint, der Reiter den bloßen Kopf mit dem kurzgeschorenen Haar hochmütig zur Seite gewandt, den rechten Arm befehlend erhoben. Wie oft ist diese gleiche Haltung bei den Denkmälern Viktor Emanuels und Garibaldis versucht worden; aber nie ist die herbe Straffheit und Geschlossenheit dieser Rodinschen Skizze erreicht worden. Als im Jahre 1880 ein Wettbewerb für die Gruppe der Défense nationale ausgeschrieben ward, schuf er die wunderbare Skizze, die noch erhalten ist. Das Vaterland ist ihm eine geflügelte Gestalt mit nacktem Oberkörper, die mit einer wilden Bewegung unbesiegbarer Kraft auffährt, die beiden Arme mit den geballten Fäusten ausreckt und mit geöffnetem Munde zu rufen scheint, ihr Gewand ist zerrissen, der eine Flügel ist geknickt — aber ihr Mut ist ungebrochen. Ein sterbender nackter Krieger bricht vor ihr zusammen, der linke Arm, der das abgebrochene Schwert hält, sinkt schwer hernieder; wie eine Walküre und wie ein Racheengel schwebt der Genius über ihm. Wenn man die von der Jury damals preisgekrönte Gruppe des Barrias dagegenstellt,

die jetzt den Rondpoint de Courbevoie schmückt: wie lahm und ausdruckslos ist sie, wie sehr lebendes Bild, während aus dem Rodinschen Entwurf etwas wie der Racheschrei einer Mutter aufzusteigen scheint, der man den einzigen Sohn vor ihren Füßen getötet hat.

Im Jahre 1883 ward Rodin der Auftrag zuteil, für Claude Lorrain ein Denkmal in Nancy zu schaffen. Erst nach langen Kämpfen fand das Standbild, das schon 1889 ausgestellt, zuerst zurückgewiesen worden war, im Jahre 1892 Aufstellung in Nancy. In dem Park der Pepinière steht es frei in einer kleinen Lichtung auf dem Rasen vor alten Bäumen. In dem einen vielleicht hatten die Kritiker von Nancy recht: das war nicht das getreue Bild des großen Landschafters, das sie vielleicht suchten. Der ehemalige Pastetenbäcker hat hier einen Zug ritterlicher Kraftfülle bekommen, der ihm wohl fehlte; und wenig entspricht auch der wilde Sockel der klaren und unge-trübten Seelenstimmung, dem reinen und ruhigen Schönheitsgefühl, das seine Bilder atmen. Den erobernden Künstler und den künstlerischen Genius hat Rodin hier geschildert wie im Victor Hugo den in sich versunkenen Dichter und die dichte-rische Inspiration. Der Künstler oben als Bronzefigur, in hohen Stiefeln, in einer kühnen leicht vornübergebeugten Haltung, in der Linken die Palette, in der Rechten den Pinsel, das Haupt mit dem vollen, in den Nacken flutenden, im Winde flattern- den Lockenschmuck, der zugleich dem energischen Gesicht mit dem kurzen harten Schnurrbart den Rahmen gibt. Der Unterbau besteht, zwischen dem Sockel und der Abschlußplatte, die beide recht wenig architektonisch profiliert erscheinen, aus einem einzigen großen, auf drei Seiten nur ungefähr behauenen Steinblock; auf der Vorderseite aber brechen mit einer Bewegung von beispiellosem Ungestüm zwei schäumende Rosse aus dem Stein heraus, hinter ihnen ihr Lenker, der Sonnengott Apollo. Eine unwiderstehliche Gewalt liegt in dieser Bewegung, das siegreiche Genie selbst ist es, das die Sonnenrosse hier vorwärts treibt.

Rodin hat noch einmal, an dem Sockel für den argentinischen Präsidenten Sarmiento (1898) einen ähnlichen belebten Steinblock angebracht: hier schwebt Apollo, den Bogen in der Rechten, als Hydratöter aus dem Stein heraus, gleich züngelnden Feuerflammen umgibt und umschließt ihn noch der Stein. Aber dort ist es noch ein wirkliches Relief, durchaus steinmäßig, und man möchte auf die Figur des Gottes das Wort anwenden, das Justi einmal von Michelangelo gebraucht: wie ein Schwim- mer, dessen Leib noch von den Wellen umflossen ist. In Nancy ist der Rahmen des Reliefs völlig zersprengt, die Rosse und der Wagenlenker zur Hälfte voll plastisch ausgearbeitet. Die wunden Stellen dieser Behandlungsart enthüllen sich erst in den Seitenansichten des Sockels, die Art, wie die Rosse aus dem Stein sich loslösen, herauswachsen, hat in dieser Ansicht immer etwas Befremdliches. Gerade dies Denkmal ist nicht auf volle Ansicht von allen Seiten berechnet.

Im Jahre 1895 wurde in Calais, am Eingang in die alte Stadt, vor dem Jardin Richelieu, das seltsame Denkmal der Bürger von Calais errichtet, Rodins umfang- reichste Monumentalschöpfung. Es soll die Erinnerung an die sechs Bürger fest- halten, die im Jahre 1347, bei der Belagerung von Calais durch König Eduard III. von England, sich für ihre Stadt opferten. Froissart erzählt in seiner Chronik die

Geschichte in dem Kapitel: „Wie der König Philipp von Frankreich die Stadt Calais nicht befreien konnte und wie König Eduard von England sie einnahm.“ Die Stadt ist ausgehungert, aller Widerstand umsonst, der Belagerer verlangt Übergabe auf Gnade und Ungnade; aber endlich verspricht er, das Leben der Bewohner zu schonen, unter der Bedingung, daß sechs der vornehmsten Bürger aus der Stadt ihm entgegenkommen, barhäuptig und barfuß, den Strick um den Hals und die Schlüssel der Stadt und des Schlosses in ihren Händen; mit ihnen wolle er nach seinem Gutdünken verfahren. Der Bürgermeister Messire Jean de Vienne läßt die Glocken läuten, versammelt das Volk in der großen Halle. Ein Jammern und Wehklagen steigt zu den Gewölben auf, wie die Bedingung verkündet wird. Aber unter den Männern, die hier versammelt, erheben sich einer nach dem anderen die Helden, die bereit sind, für ihre Stadt zu sterben. Zuerst tritt der reichste Bürger der Stadt vor — Männer und Frauen werfen sich ihm weinend zu Füßen „und das war ein großer Jammer, sie zu sehen und zu hören“. Es erhebt sich ein zweiter, „ein Mann von großem Vermögen, der zwei schöne Töchter zu Hause hatte“, und so nacheinander noch vier. Nur von den vier ersten sind uns die Namen aufgezeichnet: Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire, Jacques und Pierre de Wissant. Sofort legen die Todgeweihten ihre Kleider ab, nur die Hemden behalten sie an, Stricke legen sie um ihren Hals und ergreifen die Schlüssel der Stadt. So schicken sie sich an, ausziehen. Froissart erzählt dann weiter, wie die sechs Geiseln im englischen Lager ankamen, wie sie der König zuerst hart anließ und sie dem Henker überliefern wollte, wie er ihnen aber dann auf die Fürbitte seiner Gemahlin das Leben schenkte, „weil sie guter Hoffnung war“.

Was hat Rodin daraus gemacht? Er vergegenwärtigte sich den Moment, wo die sechs ihren Todesweg antreten wollen. Noch einmal lastet die ganze Zentnerschwere des Entschlusses auf ihnen, und ihr ganzes vergangenes, glückliches Leben versammeln sie noch einen Augenblick in sich. Mühsam heben sie die Füße: das Fürchterliche, was sie erwartet, die langsamen Martern und der Tod von Henkershand, lähmt ihre Glieder, und doch treibt sie alle der heilige Opfermut vorwärts. Sie bilden keine schöne Gruppe, sie sind vielzusehr mit sich beschäftigt. In zwei ungefähren Reihen sind die sechs aufgestellt. In der Mitte steht der Alte, der zuerst den Entschluß gefaßt, Eustache de Saint-Pierre, ein Greis, schwach und gebückt. Mit kleinen müden Schritten stapft er voran, die zitternden mageren Hände mit den geschwollenen Adern des Alters hängen lose herab, wie gelöst in den Gelenken. Er hat abgeschlossen mit dem Leben, eine tiefe Resignation spricht aus dem gesenkten müden Antlitz. Neben ihm dann ein Mann mit kahlem Schädel, aufgereckt stehend, der ganz Wille und Entschluß ist. Ein eckiger energischer Kopf, die Augen liegen tief in den Höhlen unter der massiven Stirn, der schmale Mund ist eingekniffen, das Kinn vorgeschoben. Er knirscht gegen das Schicksal, seine Hände krampfen sich um den riesigen Stadtschlüssel und die Verschlußkette zusammen, seine gebogenen Zehen scheinen sich an den Boden festklammern zu wollen. Und dann ist der dritte in der vorderen Reihe le Passant, wie ihn Geffroy genannt. Wie taumelnd hebt er die Glieder, er schreitet schon und dreht sich doch noch einmal halb um, den rechten

Arm hebt er halb empor und läßt ihn wieder fallen mit einer Bewegung des Abschiednehmens, der Verzweiflung. Er schwankt wie trunken — „es ist ja alles verloren“, sagt diese unbestimmte Bewegung. Und im Hintergrund dann jener Bürger, der fast zusammenbricht, den seine Füße kaum mehr tragen: mit beiden nervigen Händen hat er den gesenkten Kopf gefaßt, preßt sie fest an seine Stirn, als ob die Größe des Entschlusses und all der schmerzlichen Gedanken, die jetzt in diesem letzten Augenblicke auf ihn einströmen, ihm deren Decke zersprengen wollten. Da ist der eine Schreitende, der die Rechte vor das Gesicht hält, und da ist endlich jener Jüngling in dem langen Gewande, mit dem zurückgewandten Antlitz, der den Fuß vorwärts setzt und doch den Schritt wieder einhält, der nach beiden Seiten mit seinen redenden Armen und den ausdrucksvollen Gesten der Hände zugleich spricht — und es ist eine doppelte Beteuerung der Verzweiflung, des Unabänderlichen.

Rodin hat all seine Figuren erst nackt als Akte gebildet, den Körper nur eben angedeutet — „in der ganzen Gesprächigkeit ihrer fröstelnden Leiber“, wie Rilke sagte — und man braucht nur die Reihenfolge der Entwürfe für eine Figur sich vor Augen zu stellen, um zu sehen, wie schon in der ersten Studie das Hauptbewegungsmotiv mit aller Energie gegeben ist. Es sind Menschen mit groben, schweren Gliedern und derben schwieligen Fäusten, aus einem Geschlecht von Kriegern und Lastträgern hervorgewachsen, aber ihre Häßlichkeit ist ergreifend und packend, und in diese ausgehungerten und vergrämten Gesichter konnte das Leiden, die Verzweiflung und die heilige Begeisterung der Selbstaufopferung um so gewaltiger seine Züge eingraben. Alles, was an Konvention erinnert, scheint hier weggewischt. Welche erschütternde Tiefe des Ausdrucks, welche Skala des Leidens in diesen sechs Gestalten, welche bewegliche Sprache reden hier die ganzen gequälten Körper mit! Rodin wollte die sechs zuerst auf dem Markt von Calais auf einem ganz niedrigen Sockel aufstellen, an der Stelle, an der sie ihren Todesweg begonnen hatten, mitten unter ihren Nachkommen. Eine Übersicht über die ganze Gruppe wäre dann kaum möglich gewesen. Und ist es überhaupt eine Gruppe? Im gewöhnlichen Sinne, ernsthaft: nein. Treu sagt sehr richtig: Wie sollten die sechs in ihrer Todesnot auch dazu kommen, sich zu einer wohlgeordneten Gruppe zusammenzuschließen. Der jugendliche Claude Lorrain in Nancy wendete sich noch zum Publikum, die Bürger von Calais sind nur mit sich beschäftigt: nur zwei geben mit ihren Gesten noch eine Vermittlung, eine Brücke zum Publikum, aber nur der vorderste, der Passant, blickt von dem Sockel herunter, er ist gewissermaßen der Sprecher. Und doch sind die sechs bronzenen Riesen nicht willkürlich zusammengesetzt, durcheinandergestellt. Man beachte wohl die überlegten Gegensätze, den Schlüsselträger zwischen dem Alten mit den hängenden Gliedern und dem Verzweifelten. Wie die Bewegung auf der einen Seite in jenen beiden mit allen Gliedern pendelnden Figuren einsetzt und auf der anderen Seite ins Stocken gerät und endlich in dem Schlüsselträger völlig zum Stillstand kommt. Aber freilich: eine Gruppe ist das nicht. Fernwirkung haben die einzelnen Figuren wohl, aber der Masse fehlt sie, schon weil hier immer die Gliedmaßen der Hinterstehenden die Umrisse der vorderen zerschneiden. Und in der geschwärtzten Bronze ertrinken ja doch auch die scharfen Lichter und Schatten. Aber

wenn man rund um das Denkmal geht, empfindet man erst den Rhythmus in diesen sechs Gestalten, sieht man erst die Fülle der Silhouetten, auf die die einzelnen Gestalten hin gearbeitet sind. Sicher: das ist nicht Denkmalsplastik im bisherigen Sinne. Die Gruppe gewinnt nicht, wenn man sie erst aus weiter Entfernung sieht. Aber vielleicht ist es eine andere Art von Monumentalplastik, als wir bisher in der französischen Kunst kannten.

Das Victor-Hugo-Denkmal beschäftigt Rodin nun fast schon zwei Jahrzehnte. Der erste Entwurf stammt aus dem Jahre 1886. Das Modell ward 1890 von der Commission des travaux d'art zurückgewiesen — und erst zwei Jahre darauf nach erbitterten Kämpfen angenommen. In den Ateliers der rue de l'université geht jetzt das große Werk der Vollendung entgegen — schon hat sich die Figur des Dichters selbst fast ganz aus dem Marmor losgelöst. Aber dieser ursprüngliche Entwurf wird nicht mehr im Pantheon seinen Platz finden; im Park des Luxembourg, der schon eine ganze Reihe von Dichtermonumenten besitzt, soll auch ihm eine Stelle werden. Im Salon des Marsfeldes erschien die Gruppe zum ersten Male in der endgültigen Größe zusammengebaut. Zunächst der Dichter allein. Das ganze Denkmal stand fertig vor dem Auge des Künstlers, als ihm zum ersten Male jene wunderbare imperatorische und beschwörende Geste des ausgestreckten linken Armes erschien. Diese Zeuspose des Genies, wie sie Meier-Gräfe genannt. Der greise Dichter sitzt am Meeresufer an einen Felsblock hingelehnt — wir möchten ihn uns in seinem Asyl auf dem Felsen von Guernsey denken — sein Mantel liegt auf der Klippe und fällt von dort über sein rechtes Knie. Der rechte Arm ist aufgestützt, er lauscht mit leicht geneigtem Haupt, die Hand an das Ohr gelegt. Den linken Arm aber streckt er in einer gebieterischen Haltung aus: er gebietet den unter seinen Füßen tosenden Wellen Ruhe und beschwört die aufsteigende Geisterwelt. Man bleibt an dem Ausdruck dieses sinnenden gewaltigen Kopfes hängen: es ist eine Stirn, hinter der königliche Gedanken thronen. Die Augenhöhlen sind ganz tief eingeschnitten, tiefer als bei den beiden Büsten Victor Hugos, die der Künstler gefertigt — als plastische Wiedergabe der Form unmöglich, aber diese tiefen Höhlen geben das Düstere, in sich Gekehrte des Blickes, das Rodin hier suchte.

Und nun schweben um den Dichter, hinter ihm, zwei Gestalten, ihm selbst unsichtbar. Auf der felsigen Lehne hinter ihm hat sich ein nackter Genius niedergelassen, die Linke beschwörend erhebend: Die Stimme des Zornes. Die „Inspiration“ hat sie der Künstler einmal genannt. Das erste Bewegungsmoment der Gestalt, die noch ganz Skizze ist, gibt hier schon alles: die schöne Linie des weichen Rückens, wie der schlanke weibliche Körper auf den Knien und Oberschenkeln sich leise aufrichtet, das beschwörende Sichvornüberbeugen. Und neben dem Dichter, in der Vorderansicht ganz unsichtbar, steigt wie ein Schemen noch eine Gestalt auf, die voix intérieure, wie sie Rodin getauft hat — wohl im Anklang an die Lieder des Dichters vom Jahre 1837, die den Titel der inneren Stimme tragen — oder die Méditation. Traumbefangen scheint diese Gestalt von einer Gewalt außer ihr emporgetragen zu sein, aber ihr Haupt sinkt wie bei den Schatten über dem Höllentor nach vorn über: so ist sie in sich selbst zusammengebogen, lauscht in sich selbst hinein und nähert

sich doch wie unwissentlich dem Dichter. Sie ist wie eine Verkörperung einer Kraft, die in ihm ist und doch außer ihm.

Und wie zur Ergänzung dieses Dichterbildes steht im Atelier Rodins in Meudon der andere Entwurf da, der nun das Denkmal Victor Hugos für das Pantheon bilden soll. Der Dichter steht hier halb an eine steile Klippe gelehnt und scheint herunterzuschreiten zu wollen. Wieder ist die Figur nackt, aber kräftiger, mit breitem ausgebildetem Torso, der rechte Arm hält das entgleitende Gewand fest. Mit einer unendlich kühnen Bewegung beugt sich ein geflügelter Genius — ist es Iris, die Götterbotin? — über ihn; sie hält nur einen Augenblick von ihrem Sturmflug inne und scheint ihn auf die Stirn küssen zu wollen. Vor ihm am Boden drei Wellentöchter, die von den Wogen getragen, dem Dichter entgegenschweben scheinen, eine eng verschlungene Gruppe, — die mittlere hat ihre Arme auf die Schultern ihrer Schwestern gelegt, mit halbgeschlossenen Augen geben sie sich ganz der Bewegung des Wassers hin. Auch in diesem Entwurf ist wieder eine wunderbare Wirkung, auf der das Ganze aufgebaut ist: das ist dieses gesenkte schwere Dichterkopf, das sich aus dem tiefen Schatten loslöst, den der vornübergebeugte Genius wirft.

Die beiden Entwürfe stammen in der Konzeption noch ganz aus jenem malerischen Stile, ihre Ausführung gehört aber dem letzten, dem großen Stile an. Malerisch ist die Gesamtwirkung bei dem sitzenden Victor Hugo — und nur die Einzelfiguren wirken im höchsten Sinne plastisch. Der marmorne Dichter selbst, der schon 1900 einmal ausgestellt war: das ist wirkliche Steinplastik — und wie bei dem Kuß erscheint hier die Figur nur soweit wie nötig aus dem Blocke losgelöst. Aber die beiden Seitenfiguren? Sie müssen jede aus einem besonderen Block gearbeitet und dann aufgesetzt, eingepaßt werden. Und warum aus Stein, warum das Ganze aus Stein? Sollte diese bewegte Gruppe mit der vielen Luft zwischen den Figuren nicht eigentlich für Bronze gedacht sein? Selbstverständlich nicht in der Durchführung der Hauptfigur: die Modellierung würde hier schärfer, zumal in der Gewandung härter sein, mehr Unterscheidungen zeigen müssen. Aber im ganzen Aufbau? Die Gesetze dieser Kunst sind nicht mehr aus dem Material gewonnen, dem Material abgewonnen; auf dies Material scheint von vornherein gar keine Rücksicht genommen zu sein. Es ist auch keine „Bildhauerkunst“ und am wenigsten eine Steinhauerkunst im Hildebrandschen Sinne mehr, sondern eine Tonknetekunst, eine Modellierkunst.

Und dann der Grad der Durchführung. Gerade bei der Gestalt des sitzenden Dichters hat Rodin die stärkste Charakteristik durch das erreicht, was er selbst *amplification* und *exagération* nennt: Steigerung und Übertreibung der wichtigsten Teile. Daher auch die Riesenhand, die der Dichter ausstreckt. Sie erscheint auf manchen Aufnahmen, als sei sie durch einen ungeschickt zu nahe gewählten Standpunkt des Photographen so vergrößert. Aber das Modell zeigt sie wirklich so kolossal. Nur war das in Ton ausgeführt und zeigte die ganze weiche skizzenhafte, biegsame Behandlung des Tones. Wird das aber durch die Marmorari direkt und sklavisch in Marmor übertragen, so wirkt das schon ganz anders. Eine weiße Marmorhand wirkt gegen den dunklen Grund viel voller, saftiger als eine graue Tonhand. In der Tonskizze

sind die von dem weichen Finger gekneteten oder hingestrichenen Kissen verständlich; im harten Marmor, der nicht mit dem Finger, sondern mit dem Meißel bearbeitet wird, gibt diese Behandlung die im Ton niedergelegte Intention des Künstlers nicht mehr klar wieder. Jedes Material hat seine eigenen Gesetze.

Die wundervolle Méditation hatte ursprünglich eine Andeutung von Gewand, das von dem gehobenen linken Knie herniederfiel und so zugleich der ganzen Gestalt nach unten Breite und Halt gab. Das hat der Künstler jetzt kurzerhand abgeschnitten, und so erscheint diese unfertige innere Stimme nun immer mit diesem fehlenden gewissermaßen amputierten linken Knie. Die Gestalt hat keine Arme, die wohl auch die Linien hier störend zerschneiden würden, das sieht zunächst bizarr aus. Auf die Antike können sich die bedingungslosen Bewunderer hier doch nicht berufen: denn wenn wir uns bei der Venus von Milo auch an die Sprache dieses herrlichen Körpers gewöhnt haben und das Hinzutreten von Armen in einer jeden der allzuvielen Rekonstruktionen, die doch fast alle Möglichkeiten ausgeschöpft zu haben scheinen, bisher nur störend empfunden haben, so hat doch die Antike selbst ihre Gestalten in voller Harmonie aller Körperformen ersonnen. Auch auf Klinger nicht. Seine Amphitrite ist doch nur armlos, weil er sie in die geschlossene Form der antiken Stele, aus der er diesen Leib gewann, bannen mußte. Man möchte vielmehr sagen: hier ist etwas, das noch nicht gelöst ist — wie man in der Architektur von etwas Ungelöstem spricht. Der Künstler ist hier auf halbem Wege stehengeblieben. Ihn hat die grandiose Idee verlockt, der erste Triumph, sie auszusprechen, hat ihn berauscht, die Durchbildung hat er ihr versagt — oder ist sie ihm versagt geblieben? Eine plastische Idee braucht sicher nicht immer durchgebildet zu werden: wenn sie aber die Durchbildung nicht verträgt, so war irgendetwas an ihr eben noch ungelöst, unfrei.

Was heißt Vollendung bei einem Kunstwerk? A. Fontainas gibt einmal die Definition: „Eine Skulptur ist vollendet, wenn der Bildhauer, der die Ursachen seiner Erregung erkannt und gebändigt hat, den Abschein davon mit solcher Energie in den Ton zu bannen versteht, daß sich seine Energie ganz oder teilweise dem Geist des Beschauers mitteilt.“ Die Energie der großartigen Vision, die der Künstler gehabt, teilt sich gewiß vor dem Victor Hugo dem Beschauer mit: aber hält sie stand? Whistler hat den Begriff der Vollendung nach einer anderen Seite hin zu fassen gesucht. Er sagt zunächst mit Bezug auf ein Gemälde: Ein Kunstwerk ist fertig durchgeführt, sobald nichts mehr getan werden kann, um es zu verbessern — und gegen Burne-Jones: Ein Kunstwerk ist vollendet, sobald jede Spur der Mittel, die zur Herstellung nötig waren, verwischt ist. Das trifft vielleicht den wunden Punkt dieses Werkes, man spürt zu sehr noch die Mittel, die zur Herstellung nötig waren: den Ton und wieder den Ton. Und die Energie, die das Kunstwerk ausströmt, soll sich doch nicht nur auf den ersten Blick, wie vor einer genialen Improvisation dem Beschauer mitteilen, sondern es will diese doch dauernd ausströmen; wenn die Unfertigkeiten aber so groß sind, daß sie das Auge auf sich ziehen und das Auge festhalten, dann wird selbst der stärkste elektrische Strom zwischen Kunstwerk und Beschauer unterbrochen und die Wirkung erscheint geschwächt.

Die Kämpfe um den Balzac sind noch in aller Erinnerung. Die Société des gens de

lettres hatte dem Bildhauer den Auftrag gegeben und sich von vornherein mit der Form, in der er den großen Dichter darstellen wolle, einverstanden erklärt. Zögernd, fast widerwillig gab Rodin dem Auftrag nach. Er sammelte alle Porträts des Dichters — aber da gab es wenige, die ihm die ganze Persönlichkeit offenbarten. Da ist die Büste von David in der Comédie française, da ist ein Bildnis von Louis Boulanger. Aber schwächlich und kraftlos sind die meisten zeitgenössischen Bildnisse, der Stahlstich von Gustave Levy, der sich vor der Ausgabe seiner Briefe findet, und selbst der Stahlstich von Berthall in seinen gesammelten Werken, der ihn in der Klosterkutte zeigt. Und auch die alten Daguerreotypien, wie zivilisiert und frisiert geben sie den Menschen. Und was war dieser Honoré de Balzac für ein Kerl! Lamartine hat sein Porträt gezeichnet: „Er hatte das Gesicht eines Elementes, einen dicken Kopf, Haare, die in Strähnen auf seinen Kragen fielen und seine Backen, wie eine Mähne, die der Meißel niemals auszuhauen vermag, Augen wie Flammen, einen kolossalen Körper — er war dick, korpulent, viereckig an der Basis und an den Schultern, hatte viel von der Rassigkeit Mirabeaus, aber keine Schwere; er hatte soviel Seele in sich, daß sie all dies leicht trug, dies Gewicht schien ihm eher Kraft zu geben, als ihm welche zu nehmen.“ Und man erinnerte sich an diesen Balzac noch in seiner traditionellen Dominikanerkutte, die er stets, bei der Arbeit, im Hause trug und um seinen riesigen Leib zu wickeln pflegte. — Rodin wollte aber noch mehr geben. Den Rausch des Schaffens, der Balzac trug, der aus den wunderbaren „Briefen an die Fremde“ allenthalben spricht, wenn er schildert, wie er sich gemüht, geplagt, und wie er jetzt triumphiere, den wollte er geben — so sah er Balzac. Und nun vergleiche man diese vielgeschmähte Skizze, diesen formlosen Klumpen, diesen faulen Witz, wie sie seine Gegner nannten. Ist das nicht dieser Riese mit den mächtigen Schultern, der trunken von Schaffenslust auftritt; erkennt man nicht in diesem Löwenhaupte alle die Züge wieder, die Lamartine angegeben, und verstärkt, ins Gewaltige übersetzt? Welcher Hochmut und welche Menschenverachtung sprechen aus dieser Haltung des Kopfes, aus den geblähten Nüstern. Lamartine schildert den Dichter an anderer Stelle: „Er saß oft mit vornübergeneigtem Haupt da und warf es dann gebieterisch zurück, mit einer Art heroischen Stolzes, er berauschte sich selbst beim Sprechen.“ Ist das nicht ganz dieser Moment, den Rodin festgehalten hat? Der Leib erscheint vielleicht zunächst nur angedeutet, aber er sitzt unter dieser groben Kutte, die er um sich geworfen, die mit leeren Ärmeln an ihm herunterhängt und die er über dem Leib mit verschränkten Händen festhält, ein völlig ausgebildeter Körper. Im Atelier zu Meudon steht der wunderbare Akt eines Athleten, den Rodin erst geschaffen, um ihn dann in diesen langen Mantel zu hüllen. Und hierin liegt zugleich eine weise künstlerische Berechnung. Diese großen, leeren Flächen der Gewandmassen leiten das Auge ganz von selbst zu dem bekrönenden Haupt über, dem einzigen Teil, der tiefer ausgearbeitet erscheint. Er allein soll vom ersten Moment an alle Blicke aufsaugen. Man vergleiche die in Bronze gegossene Maske, die die Formen des Gesichtes noch schärfer betont zeigt. Auf der Figur sitzt dieser Kopf hintenübergeworfen, als ob er von der strähnigen Mähne gestützt würde. Und dann: in der Unterordnung aller Details, man möchte sagen: in der Unterdrückung aller Details

zugunsten der Silhouette konnte man kaum weiter gehen. Hier ist das Ende von Rodins Kunst erreicht. Eine ungeheure Kraft scheint in diesem grotesken und monströsen Körper zu liegen mit dem drohenden schrecklichen Haupt, und auch das Theatralische gehört zu diesem schaffensstrunkenen Riesen; ganz zahm erscheint dagegen der Balzac, den Falguière geschaffen: vergeblich hat er durch das Mönchshabit seiner Gestalt Größe zu verleihen versucht.

Es ist, als ob die Gedanken Rodin in seiner letzten Periode zu rasch, zu reich zuflössen, als ob er sie alle in Form bändigen, gestalten möchte, auch wenn diese Gedanken bloße Einfälle sind, als ob ihm die erste Niederschrift, die für ihn selbst die Energie des innerlich geschauten Bildes festhält, genüge und als ob er selbst bei der Durchbildung seiner großen Werke sich nicht aufhalten wolle. Er ist heute 64 Jahre alt und er hat noch soviel vor sich: unter seiner ehernen Stirn schlummern noch soviel Entwürfe, daß ihn das Fieber des Schaffensmüssens packt und vielleicht auch die Furcht, all dies nicht vollenden zu können. Noch immer steht das Höllentor unfertig da, unfertig die beiden Hugo-Denkmäler, und das gigantische Projekt der Säule der Arbeit ist nie über die erste Skizze hinausgekommen, zum Glück vielleicht für Rodin, dessen Kraft sich daran verblutet hätte. Es sind fast durchweg Skizzen, die der Künstler in den letzten Jahren geschaffen. Er ist sich des künstlerischen Reizes des Skizzismus wohl bewußt: wir lieben eben das Halbgesagte, nur Angedeutete, das unsere Phantasie zum Mitarbeiten, Weiterarbeiten, Ergänzen, Enträtseln zwingt. Vielleicht kann der Beschauer nicht energischer gezwungen werden, künstlerisch zu fühlen, als wenn er einen Teil des Weges, den letzten Teil, der zum vollendeten Genusse führt, selbständig neben dem Künstler hergehen muß. Aber wie wenige finden diesen Weg.

Immer ist es der menschliche Körper, der Rodin in seinen ungekünstelten Stellungen, in seiner natürlichen unbewußten Haltung und Biegung reizt. Nie geht er der banalen Schönheit, nie konventionellen Bewegungsmotiven nach. Was ihn lockt, ist das Charakteristische — alles, was Leben und Bewegung ist. „Man kann den menschlichen Körper ebensowenig verbessern, wie man ein Element zu verwandeln vermag“, sagt er. Da ist im Luxembourg seine vieille Heaulmière, die Alte mit dem hageren Körper, durch den die Knochen überall durchschlagen, mit den vertrockneten hängenden Brüsten, die da auf ihrem Block hockt, müde und gekrümmt, gradeso, wie sie sich unbeobachtet vor dem Künstler hingesezt. Lassen wir Rodin selbst das Wort: „Die Natur komponiert sich selbst. Und mir scheint diese Komposition sehr viel schöner als die andere, die man durch Verwendung willkürlicher Gesetze erzielt. Dem Modell seine eigenen Bewegungen lassen, ist mein Gesetz. Hier allein ist Leben, Schönheit. Die überlieferten Posen, die man dem Modell in den Schulen aufnötigt, erklären die Steifheit und Härte des Akademischen. Sie brechen in Wirklichkeit das Gleichgewicht und zerstören die Harmonie und Komposition der Natur.“ Aus diesem Streben, sich über die unwillkürlichen Bewegungen des Körpers, selbst über die nur ganz momentanen Rechenschaft zu geben, sind auch die bekannten letzten Zeichnungen Rodins entstanden, in denen er seine Modelle in ihren Ruhepausen beobachtet und ihre Umrisse in einer einzigen flüssigen vereinfachenden Kontur festhält.

Aus dieser Beobachtung der Bewegung entspringt eigentlich auch seine ganze Kunst. Es sind Bewegungsmotive, neue überraschende Stellungen und Verschlingungen von Körpern, die ihm zunächst vorschwebten — der geistige Inhalt stellte sich später ganz von selbst ein. Das Formale war bei ihm wie allen wahren Plastikern das Primäre, das Stoffliche das Sekundäre. Seine Schüler hat er immer gewarnt, sich nicht von der „literarischen Skulptur“ verführen zu lassen, von der, die eine Idee in Formen ausdrücken will. Und erkennt man diesen Urquell der künstlerischen Kraft Rodins, so scheint plötzlich ein guter Teil all der Interpretationsversuche, mit denen zumal die französische Kritik seine Werke umwuchert hat wie mit einem erstickenden Geflecht von exotischen Lianen, schief und unfruchtbar und vor allem nicht als eine Erklärung, die eben den Ursprung des Kunstwerkes aufzudecken suchen sollte. „In der Kunst liegt der Sinn“, hat Max Klinger vor zwölf Jahren geschrieben, „viel mehr in der Spitze unserer Werkzeuge und deren Kontakt mit dem Material als in Gemüt, Verstand, Wissen oder Kombinieren. Über diese Farben verfügen auch Nichtkünstler reichlich, ohne ihnen Form geben zu können. Ein Glanz der Kristalle, des Steins oder der Farben oder von Tongebilden: und neue Perspektiven eröffnen sich dem Künstler.“

Wenn es eine kühne und neue Bewegung ist, die Rodin skizzieren will, so legt er im Ton oder Wachs zunächst mit ein paar Strichen die Hauptmassen an, so wie der Zeichner in einer scharfen und eckigen Behandlung dann zuerst das Charakteristische betont. Es ist, als ob der Körper ihm dann nur als ein Instrument, der Torso als eine Brücke zwischen den agierenden Gliedern erschiene, dieser Körper wird dann ganz hager, überschlang fast, gebildet; nur dort, wo die Hebel der Bewegung dieses Körpers sitzen, an den Schultern, am Becken, werden die markanten Stellen verstärkt. Und immer wird das im Körperlichen gesteigert, worin das Charakteristische liegt, die Verve, der Elan, die Bewegung. Die Hände und Füße sind an diesen Figuren oft übermäßig groß, die Ellenbogen, die Schultern, die Hüftknochen übermodelliert, wie man bei einigen neueren deutschen Malern von einem Überzeichnen sprechen kann: es ist ein Realismus, der hier in dem Streben nach Akzentuieren der Bewegung fast wieder zum Stilisieren führt. Rodin nennt das selbst *déformation du vrai en vue d'un renforcement de l'expression*.

Diesen rastlosen Eroberer interessiert nur noch, was ihm neu ist. Das ist das Motiv selbst. Die Ausführung und die Vollendung, das hält er fast für gering, weil es alle können. An die vielen Marmorwiederholungen, die in seinen Ateliers entstehen, legt er selbst nie mehr Hand an, nur durch Bleistiftstriche korrigiert er hier. Er hat eine solche Verachtung des Publikums, das ihn jahrzehntelang verkannt und verhöhnt, daß es ihn fast reizt, diesem Publikum Rätsel aufzugeben. Ihm entgegenzukommen, ist nicht seine Art. Und wenn er sich ein Publikum denkt, so stellt er sich ein Publikum von Künstlern und Kunstfreunden vor, wie er es draußen in dem lichten Museum der Villa des Brillants in Meudon hat, wo im allseitigen Lichte seine Werke aufgestellt sind. Aber das arme Publikum, das in den großen Ausstellungen plötzlich einer ganzen Schar seiner Werke gegenübersteht, ohne Führer, selbst ohne Erläuterung, wofür diese Skizzen, diese Studien bestimmt, wie sie zusammenge-

hören, das ist verloren. Selbst die großartige Ausstellung seiner Werke im letzten Sommer in Düsseldorf, in der Rodin persönlich über 60 seiner Werke angeordnet hatte, verwirrte durch das Nebeneinander der Studien und der vollendeten Werke und vermochte deshalb ihre Bestimmung nicht ganz zu erfüllen. Sie gab doch auch wieder kein geschlossenes Bild seiner ganzen Entwicklung. Man darf es ruhig aussprechen: diese Skizzen und Studien gehören nicht in den Rahmen unserer gewöhnlichen Ausstellungen für die große Masse, wo doch auch bei der Malerei ein gewisser, wenigstens äußerer Grad von Fertigkeit Aufnahmebedingung ist. Man führe hier nicht etwa den Vergleich mit Menzelschen Skizzen an. Ein plastisches Werk kann amorph sein, wie ein Weiser dies Formlose genannt hat, weil es die Form noch nicht gefunden hat, oder weil es die Form flieht. Der Künstler wird in einer solchen bewunderungswürdigen Abbrüchigkeit überall den blitzschnellen Beobachter, den kühnen Gestalter, den Herrscher über die Formen sehen, das Publikum ahnt es höchstens — und das ist zu wenig. Und die schreitenden Menschen ohne Kopf, die lebensgroßen Akte ohne Hände oder Arme erinnern oft nur an die in der erstarrten Asche Pompejis vorgefundenen Leichen. Nur wenn das ganze Oeuvre des Künstlers vorgeführt werden soll, dann sind diese Studien unbedingt notwendig. Das klingt den bedingungslosen Rodinisten vielleicht ketzerisch. Aber je größer die Bewunderung ist, mit der man selbst vor diesen Offenbarungen einer unerschöpflichen genialen Kraft steht, um so tiefer bedauert man alle die, die mit gutem Willen vor diese Studien treten und denen sie nichts sagen, weil ihnen diese stenografische Form unverständlich ist, selbst wenn sie ihren Sinn ahnen. Und die Superlativisten, die gerade die am flüchtigsten angedeuteten Werke am lautesten bewundern, säen nur Verwirrung und schaden des Künstlers Ruhm am meisten: nicht weil jene Werke Skizzen sind, sondern obgleich sie Skizzen sind, spricht eine große künstlerische Kraft aus ihnen. Rodin müßte wie Stendhal seinen Besuchern das Wort zurufen: „Ich rate aller Welt und selbst mir, mißtrauisch gegen mich zu sein. Die Hauptsache ist, nichts zu bewundern, als was wirklich eine Erregung hervorgebracht hat.“ Wahrlich, unerschöpflich scheint diese Kraft. In den großen Glasschränken seines Ateliers in Meudon schlummern Hunderte von kleinen plastischen Skizzen, und was gäbe manch einer darum, wenn er in seinem ganzen Leben einen einzigen solchen Einfall gehabt. Wir stehen hier vor einer geheimnisvollen Urkraft, die wie aus einem kochenden Krater immer neue Gebilde heraufschleudert, und mag man auch rechten und hadern wollen mit ihm: immer wieder zwingt er uns zur Ehrfurcht. Seine Kunst ist etwas für die Starken und Mächtigen, seine kraftvolle und leidenschaftliche Persönlichkeit redet zu jedem, der weiß, was dies Wort heißt: Persönlichkeit. Nur eines fehlt seinem letzten Stile: Ruhe, Stille, die große Schlichtheit, aber seine suggestive Kraft ist so groß, daß wir das kaum vor seinen Werken selbst empfinden, immer erst hinterher. Und vielleicht empfindet das der Franzose überhaupt nicht. Und wenn er die Grenzen des Materials, der Darstellungsmöglichkeit überschreitet: bei einem Genie sind auch die Irrtümer wichtig. Und doch irrt das Genie nie für sich, nur für die anderen. Aber das Publikum ist merkwürdig duldsam, sagt Oskar Wilde, es verzeiht alles, nur nicht das Genie.

Wer so tief nachgegrübelt hat über seine Kunst, wer so innerlich auf eigensten Bahnen der Skulptur der Ägypter und der Griechen und der Plastik des Mittelalters sich genähert und als Schaffender vor ihr gestanden, der weiß das auch, wohin diese seine Kunst führt. Und dieser harte und milde, leidenschaftliche und träumerische Mensch glaubt an sich und seinen Stern und an seine Mission mit der Unbeirrtheit eines Cäsars. Ich gestehe, daß ich vor keinem Künstler, nicht Frankreichs und nicht Deutschlands, so sehr die Offenbarung der Kraft und des Genies empfunden habe. Ob man Rodin, dem einzigen, eine Schule wünschen soll? Wir hören schon von einem Impressionismus in der Skulptur und Edmond Claris hat ein Buch darüber geschrieben. Bourdelle und Bareaux, Loisel und Fix-Masseau wandeln in seinen Bahnen, die Deutschen und die Russen folgen ihnen nach, und von Jahr zu Jahr mehrt sich die Schar derer, die dem Meister seine Äußerlichkeiten absehen. Michelangelo ist das Schicksal der römischen Kunst geworden, aber er hat selbst gesagt: „Meine Kunst ist geschaffen, große Narren zu machen.“ Den persönlichsten aller Künstler nachahmen zu wollen, das heißt den Meister selbst gröblich mißverstehen.

ARISTIDE MAILLOL UND DIE FRANZÖSISCHE PLASTIK VON HEUTE

Es sind in diesem Frühjahr genau dreißig Jahre, daß Maillol im jungen Salon sich zuerst mit Plastiken zeigte. In dem Menschenalter, das nun hinter uns liegt, ist die Welle des Impressionismus für die Skulptur so gut wie für die Malerei abgelaufen, und für die Welt des plastischen Sehens stellt Maillol die Mauer dar, an der sie sich brach und zerschellte. In der Abfolge der mitteleuropäischen Plastik fängt mit Maillol eine neue Periode an.

Ich erinnere mich, daß ich im Weltausstellungsjahr 1900 an Rodin, der damals erst an dem Höllentor seines Weltruhms stand, schüchtern die Frage richtete (weil ein deutscher Gelehrter nun einmal immer nach Ordnung und Entwicklung zu suchen verurteilt ist), wer unter den Jüngeren nach ihm die stärkste Potenz darstelle. Er nannte nur den einen Namen: Maillol. Nicht Bourdelle, nicht einen der anderen. Und drei Jahre später war es wieder Rodin, der in dem Salon der société nationale Maillol einen Ehrenplatz gab. Maurice Denis, der jüngere Künstlerkollege, der damals die feine und lebendige Charakteristik des Bildhauers schrieb, ganz erfüllt von dem Epochalen in der Erscheinung dieses klassischen Primitiven, wie er ihn nannte, spricht von dem „Meister seines Geschicks“ — aber hat Maillol dieses Geschick wirklich gemeistert? Wo steht er heute, wo steht die französische Plastik mit ihm? Haben diese Heroldsrufe zweier Großen ein Echo in der französischen Kritik gefunden?

Um die Jahrhundertwende, als die Kunst Maillols sich zuerst manifestierte, schien die französische Plastik, soweit sie nicht in den ausgefahrenen Geleisen der akademischen Dekoration wandelte, bei einem impressionistischen Barock haltzumachen, über das sie nicht hinauskonnte. Als Erbe von Dalou und darüber hinaus von Carpeaux und Rude stand Rodin einsam als der ungekrönte König der neuen Kunst da: in der Sonderschau, die er draußen vor den Toren der Weltausstellung aufgebaut hatte, erhoben sich schon die Hauptwerke seiner mittleren Zeit, die Bürger von Calais waren fünf Jahre alt, das Victor-Hugo-Denkmal drei. Was hatten daneben die Mercié, Delaplanche, Fremiet, Chapu u. a. zu sagen — und selbst ein so starkes Temperament wie Falguière schien in der Schultradition erstickt. Das Jahr vorher hatte Bartholomés Monument aux morts vollendet gesehen, — und vieler Blicke, die nach einem Erretter und Führer ausschauten, sahen wartend auf ihn hin. Aber dies alles war noch zu kompliziert, das Körpergefühl noch nicht von dem Nebensächlichen erlöst. Aus dem panischen Schrecken, den der hemmungslose Illusionismus von Rodins porte de l'enfer brachte, dessen enger Rahmen mit genialischen Skizzen für ein halbes Hundert von Gruppen vollgestopft war, wuchs die Sehnsucht nach der Katharsis, — die Welt war reif für einen Gegenspieler zu Rodin, für das absolut Einfache. Aus diesem kultivierten Sensualismus ging das Suchen nach dem Primitiven hervor; und für die, die den Kairos dieser Plastik verstanden, bedeutete die hier geschaute Wandlung die Notwendigkeit einer Rückkehr von dem male-
rischen Impressionismus zu der Plastizität an sich.

Er kam zur guten Stunde, wie von der Vorsehung ausgewählt, zur Reinigung des plastischen Gefühls. Er kam unverdorben, nicht als Plastiker geschult, sondern als Maler, mit der Gnade des Autodidaktentums und doch mit einem ausgereiften künstlerischen Gefühl, ursprünglich, bäuerisch, animalisch, mit einem ungeheuren Fonds von Gesundheit und strotzender Kraft, und doch zugleich Verwalter eines zwei Jahrtausend alten Erbes, in dem Hellenentum und Keltentum sich vereinten.

Maillol war schon fast 35 Jahre alt, als er sich der Plastik endgültig zuwandte. Wunderliche Schickung, daß ein Maler ihn die große Form in der Skulptur erkennen lehrte. Er stand damals bewundernd vor den späten Werken Gauguins — und aus der Schule von Port-Aven kamen Genossen zu ihm, die in der Welt des Malerischen das gleiche suchten. Keine Zeit mehr mit Schulübungen, mit langsamem Aufbau der Lehre zu verlieren. In der Mitte der 90er Jahre setzt seine Arbeit als Plastiker ein — die zwei Dutzend Figurinen, die er damals ausstellte, zeigen ihn schon ganz fertig, in ihnen schlummern schon die elementaren Motive zu den Arbeiten der nächsten Jahrzehnte. Eine Entwicklung im schulmäßigen Sinne, wie sie der Kunsthistoriker nun einmal sucht, vermag ich in seinem Oeuvre nicht zu finden: manches wird nach 20 Jahren reicher, manches einfacher gesagt. Im Anfang herrscht gelegentlich, durch den gleichen Maßstab und das ähnliche Motiv bedingt, ein Wett-eifern mit den Tanagrafiguren vor, das dann verschwindet — nicht diese entzückende griechische Kleinkunst, sondern die feierliche archaische Marmorskulptur des fünften Jahrhunderts, daneben die ägyptische Steinplastik des alten und des mittleren Reiches, indische und javanische Skulpturen scheinen für ihn die gegebene Parallele darzustellen. Die letzte Vereinfachung im geschlossenen monumentalen Block wird erst in der Mitte dieses Menschenalters erreicht, aber sonst ist es das Erstaunliche in seinem Lebenswerk, daß von Anfang an dieser gleiche Instinkt für die „Kunst starker Gesundheit“ (wie Maillol sie selbst genannt hat) darin lebt, das nie trügende Gefühl für das Statische, für das der Skulptur zu sagen Gegebene (wie oft irrt hier das Genie Rodins), das Gefühl für das Beruhigende und Ausgeglichenere, die Empfindung für das Gewachsene, das Selbstverständliche, das Naturhaft-Urweltliche.

Während, von der Parteien Haß und Gunst verwirrt, das Charakterbild des jungen Rodin in der Geschichte schwankte, vom lärmenden Preis bis zum verachtenden Spott, stand das Urteil über Maillol sofort einheitlich fest, von Anfang an gab es eine communis opinio über ihn, er teilte sich gleichmäßig mit, seine Naturhaftigkeit ward allen mühelos offenbar, er gab keine Rätsel auf. Und dieses ist wohl das Wichtige: daß seine Kunst von Beginn an die absolut klare Erfassung des Kubischen zeigt, daß seine Plastik im höchsten Sinne taktisch ist, d. h. vor allem eben wieder gegenüber einer Periode, die den Begriff des Plastischen mißverstanden und mißhandelt hatte, plastisch selbst im ganz strengen und einfachen Sinne. Die Kunst Rodins arbeitet zu einem guten Teil mit unplastischen Mitteln, sie erscheint uns heute durchaus als die Parallele zum Impressionismus der Malerei, sie ist eben malerisch und illusionistisch: hier bei Maillol tritt uns wieder eine Kunst der durch Tasten festzustellenden Werte entgegen. Ganz einfach bauen sich seine Figuren auf, schwer

am Boden hängend, mit der absolut sicheren Empfindung für die Statik. Unter allen Umständen ist ihm das Statische wichtiger als das Dynamische, wichtiger das beruhigte Sein als die dramatische Gebärde.

Der Zug zum Klassischen in ihm hat seine besondere Form erhalten. Es gibt einen Typus Maillolscher Menschen — ganz überwiegend Frauen — der sein persönliches Schönheitsbekenntnis darstellt. Ein unverkennbarer Typus: niemand in der Welt der französischen Plastik besaß ihn vor ihm — nach ihm wirkt er sich deutlich in der Skulptur Frankreichs wie Deutschlands weiter aus. Dieser Typus, in dem Maillol seine Vision von dem vollkommen Schönen zusammengefaßt hat, zeigt jenen erden-schweren, wuchtenden, saftstrotzenden, massigen Körper, den Ausdruck einer urzeitlich gewaltigen, reinen und unverfälschten, triebhaften Kraft, etwas Elementares und zugleich Animalisches, Enkelkinder des aus dem Paradies vertriebenen ersten Elternpaares, weder sinnlich noch keusch an sich (weil diese beiden Begriffe in die Welt dieser Gestalten nicht hineinragen) und doch die Vorstellung einer starken Sinnlichkeit und natürlichen Keuschheit erweckend.

Seine Frauengestalten haben nie das knabenhaft knospende Herbe des jungfräulichen Körpers und nie das delikate Überfeinerte einer hochgezüchteten Rasse, es ist nichts Mondänes darin, und einem ästhetischen Empfinden, das nur die Reize einer solchen sensiblen, dünnblutigen, masochistischen Zivilisation sucht, mögen sie als roh und bäuerisch erscheinen — aber diese dumpfen, primitiven, in steigendem Saft strotzenden Erscheinungen, die uns den Duft der dampfenden Scholle und reifenden Felder vermitteln, sind die Gesundheit und die Urkraft selbst, sind Güte und Mütterlichkeit, sind die fruchtbare Erde. Ihre Formen tragen den Beweis ihrer Notwendigkeit, ihrer pflanzenhaften Erdenbedingtheit in sich. Es ist keine Erotik in ihnen, aber die Stimme der nach Befruchtung rufenden, sich selbst ewig erneuernden Natur.

Maillols Oeuvre zählt nicht viel große Werke. Deutschland, das ihn in seiner säkularen Bedeutung am frühesten erkannt hat, besitzt die beiden großen steinernen Gestalten der Sitzenden — die eine aus schöneren Zeiten allen den Besuchern der Villa rustica von Osthaus im westfälischen Hagen in beglückender Erinnerung, jetzt in der „Gesolei“ in Düsseldorf aufgestellt. Noch einfacher die kauernde nackte Gestalt im Besitz des Grafen Keßler, deren schwerer Oberkörper durch den aufgestützten rechten Arm gehoben erscheint. Von den vielen Motiven der Sitzfigur, an denen der Künstler sich oft versucht hat, ist dies die vollkommenste Lösung in der wundervollen, weichen Geschlossenheit des Umrisses, dem scheinbar Selbstverständlichen, das von der höchsten künstlerischen Weisheit zeugt, dem nach innen Gekehrten aller Linien, das durch den nach innen gekehrten Blick noch symbolisiert wird. Es gibt eine ganze Reihe von Skizzen, in denen Maillol die „Hockende“ variiert hat — die am stärksten vereinfachte Lösung ist in der Gestalt der „Schlafenden“ gegeben: wie ein Berg steigt die Masse auf, die Durchlöcherungen geben einfachste Dreiecksformen, alles ist zusammengezogen, abgeschliffen, gerundet. Träumende Gää, der der Erwecker noch nicht genaht ist. Aber die große Steinfigur ist doch nicht das, was dem Künstler eigentlich liegt. An dem Denkmal für Cézanne, der

einzigsten Monumentalaufgabe, die ihm schließlich zuteil geworden (wenn man von der Gestalt der „Trauernden“ in dem heimatlichen Céret absieht), hat er sich müde gearbeitet. Eine liegende Gestalt, die Natur selbst sollte es werden. Es gibt eine Reihe von „Recherches“ voll sprühenden Lebens, die am Eingang dieser Denkmalsgeschichte stehen, nackte und auch gewandete Gestalten. Diese reicher organisierte Denkmalsidee ist dann zugunsten einer einfacheren aufgegeben: ein langgestreckter, nackter Frauenkörper auf einem Lager ruhend, der Oberkörper aufgestützt, der linke Arm gehoben. In der Ausführung im Kolossalen ist das alles matt geworden und ungenügend motiviert, der majestätische Leib hat etwas Akademisches erhalten: das sind nicht mehr die schweren Formen der Maillolschen Visionen in ihrer ergreifenden Ursprünglichkeit. Die Affäre dieses Monuments ist eine Passionsgeschichte — bis heute ist das Denkmal noch nicht aufgebaut. Nur an einer Stelle in Europa gab es ein wirkliches Heiligtum für Maillol — in der Sammlung A. W. Morosow in Moskau: vier lebensgroße Bronzefiguren zu einer Einheit vereint. Der für diesen neuerweckten Griechen und die alte Mittelmeerkunst in gleicher Weise erglühende Russe hatte die Flora und die Pomona erstanden und der Künstler hatte auf den Wunsch dieses seines einzigen großen Mäzens noch zwei andere Gestalten hinzugeschaffen — die vier Jahreszeiten hat er die vier Figuren genannt, die doch eigentlich nur vier Wiederholungen des einen Grundgedankens sind: Blühen und Fruchtbarkeit.

Die Flora ist eine ganz geschlossene Figur, deren prangender Leib von einem dünnen, wie naß angeklebten, vom Hals bis auf die Füße herabgleitenden Gewand umwallt wird, die beiden schlaff am Körper herabhängenden Arme heben eine Falte des Schleiergewandes hoch, in der vor dem Schoße ein dünner Kranz von Blüten ruht. Der Bausch ist kaum angedeutet, im Profil spricht er weniger in der Umrißlinie als das königliche Schwesternpaar der stolzen Brüste. Höchstes Kunstwerk der Stabilisierung der Masse auf schmalster Basis.

Daneben steht die Pomona (auch im Museum in Winterthur), die trächtige Riesin, deren reifer Körper sicher in dem Gestell des schweren Beckens ruht, das von den zwei dorischen Säulen gleichenden kolossalen Schenkeln getragen wird, von so breiten Hüften wie nur die verwandte Bronzevenus von Renoir. Prallste Formen in voller Ruhe, der Rhythmus der beiden gefüllten Euter begleitet durch die gleiche Bewegung der beiden Hände, die reife Äpfel darreichen. Dieser Körper einer Gigantenmutter mit den kraftvollen Gliedern ist von dem Künstler noch einmal nicht in der ausgeglichenen Ruhe der Pomona, sondern mit einem fast allzu komplizierten Doppelmotiv zur Schau gestellt in der überlebensgroßen Bronzefigur der „Schreitenden“, die die Hände auf den Rücken gelegt hat, um die Silhouette des gewaltigen athletischen Torsos nicht zu durchbrechen, der Blick richtet sich über das zurückgesetzte linke Bein nach hinten, bringt dadurch in die Veduta principale die erwünschte Profillinie des jugendlichen Kopfes. Echter Maillol ist wieder die ganz geschlossene Holzstatue der „Träumenden“, die mit dem erhobenen rechten Arm ein Gewand hinter dem Kopf hochhebt, dessen Masse hinter dem stehenden Körper herabflutet und sich unten um das linke Bein windet — ganz weich, vereinfacht, zusammengehalten, materialecht.

Es ist vielleicht eine müßige Fragestellung, die immer wiederkehrt: ob das künstlerische Vorstellungsvermögen Maillols sich überwiegend kubisch oder flächig äußert. Ich glaube: in beiden Formen. Ausgesprochen körperhaft, und zwar runde- bosse, mit den Blicken zu umkreisen, sind die Leiber der Freifiguren — bei der großen „Schreitenden“ sucht man fast schmerzhaft nach der Hauptansicht — die vereinfachten kleinen Hockerinnen oder Sitzfigürchen begnügen sich mit zwei Hauptansichten. Ganz instinktmäßig wie bei allen geborenen großen Plastikern der Vergangenheit ist die Fernwirkung getroffen bei dem Relief der „Liebenden“, deren fast lebensgroße Körper wunderbar in die Fläche, in zwei Ebenen gerückt sind, im Rahmen bleibend die ganze Bewegung in der Silhouette verlaufend zeigend, die Komposition völlig quadratisch, in den vier Ecken jedesmal eine reicher organisierte Form, das Spiel der Linien von der höchsten Schönheit, menschlich ergreifend und von feinsten Psychologie — und dabei ist alles naiv auf die Wirkungsform eingestellt: man fragt gar nicht danach, wo das linke Bein des Jünglings bleibt. Man stelle die aufgeregt zerrissenen Reliefs von Bourdelle für das Theater in den Elysäischen Feldern daneben — welch peinigende Unruhe dort! Ganz flächig gedacht sind auch die vielen herrlichen Zeichnungen, die ganze Skizzenbücher füllen, Zeugungen seiner urweltlichen Töchter, Studien und Akte, Visionen für Hunderte von plastischen Gebilden, verschwenderisch hingeworfen. Ich erinnere mich, daß ich im Frühjahr bei dem Künstler in Marly-le-Roi war und die Fülle der ganz bildmäßig geschlossenen geistreichen Entwürfe bewunderte, die der Künstler einfach auf die weiß gekalkte Wand seines Häuschens gestrichelt hatte — ganz gelassen äußerte er dazu: Ja, und morgen lasse ich das Zimmer neu streichen. Und eine letzte sehr merkwürdige Transkription und Stilisierung dieser Zeichnungen bringen endlich Maillols Illustrationen zur Odyssee und zu Vergils Aeneis, Beschwörungen des homerischen Erbes in seiner Mittelmeernatur, Visionen schlummernder Schönheiten — aber darüber wäre noch besonders zu sprechen.

Dieser nachgeborene Sproß und Erbe der Mittelmeerkunst, der ein hellsehender Bildner ist und dabei den „erdensicheren Instinkt des Bauern“ hat, wie Alfred Kuhn sagt (der im Verlag von E. A. Seemann im Vorjahr ein eigenes, schönes Buch über den Künstler hat erscheinen lassen), der „linkisch wird, sobald er aufrichtig“ ist, nach den Worten von Maurice Denis, hat nicht das Talent zum Organisator seines Ruhms mitgebracht, das Rodin, der immer sein eigener Impresario war, hochgetragen hat — er ist kein großer Europäer, sondern Franzose, Südfranzose geblieben, nur ein europäisches Ereignis. Er ist auch nie ein Pariser geworden: er arbeitet draußen weit vor den Toren der Stadt in dem königlichen Marly, wo sein bescheidenes Atelier in einem verwilderten Garten steht, und ein gutes Drittel des Jahres bringt er in der Heimat seines Geschlechtes, in Banyuls am Mittelmeer, zu, unverstanden von seinen Landsleuten, die nicht begreifen, daß hier der biblische Thubalkain in eigener Person unter ihnen wandelt wie der letzte Kentaur, aber dieses Stehen auf dem heimatlichen Boden gibt ihm wie Antäus immer wieder frische Kräfte und die Gnade der elementaren Vision. In der Geschichte der französischen Kunst verbindet ihn kaum etwas mit den Plastikern vor ihm, er knüpft an die Tra-

dition an, die die romanischen Meister von Arles und Toulouse im 12. Jahrhundert verlassen haben. Aber er gehört mit Cézanne, mit Gauguin, mit Denis zusammen — sie waren die großen Synthetiker ihrer Generation. Immer wieder ergibt sich der Vergleich zwischen ihm und Gauguin, der 1903 auf der Insel St. Dominique starb, in dem Augenblick, da Maillol sichtbar in die vordere Reihe der französischen Plastiker rückte. Vielleicht ist heute die Epoche Maillols vorüber, so gut wie die der drei Maler, mit denen er eine Einheit bildet. Wenn man in der französischen Kunstgeschichte die klare Erfassung der Erscheinung Maillols vermißt, so liegt das wohl daran, daß der gallische Genius das Naturhafte in der Manifestation seiner Kunst als etwas Selbstverständliches hinnimmt, weil es eben der Urgrund der eigenen Wesensart ist, auch wenn es Menschenalter lang verlorengegangen ist — und auch das latente Hellenentum in ihm empfindet der französische Instinkt als etwas ihm Gemäßes, auch wenn es in einem Zeitalter völlig verkapselt ist. Um so mächtiger mußte die Erscheinung dieses Künstlers in den Nachbarländern wirken, wo diese Naturnähe als Allgemeingut längst verlorengegangen ist, wo das Land der Griechen nur mit der Sehnsucht und man darf sagen, oft nur mit der Sehnsucht einer hohen Bildungskultur gesucht wird. Der künstlerische Verstand war auf der anderen Seite in Deutschland ungleich besser vorbereitet auf die Erfassung der historischen Bedeutung dieser Erscheinung, die wie eine Bejahung, aber auch wie eine Korrektur zu dem erschien, was Adolf Hildebrand mühsam in Gesetzparagraphen gezwungen hatte.

JULIUS BERGMANN

Die Geschichte der deutschen Landschaft im letzten halben Jahrhundert steht wie ein geschlossenes Kapitel, fest umrissen, innerhalb der Gesamtentwicklung der deutschen Malerei, von jener bestimmt und doch scheinbar von eigenen Gesetzen regiert, selbständig und auf sich gestellt, unbeirrbar durch die neuen und sich allzu schnell wandelnden Formeln, weil am festesten mit der Natur verkettet, und doch zugleich empfindsamstes Spiegelbild unserer wechselnden Sehnsucht nach der großen oder stillen Natur, der heroischen oder der idyllischen Musik der Landschaft selbst. In diesem Sonderkapitel steht der Name Julius Bergmann, eingefügt in die Linie der süddeutschen Malerei, als Fortsetzer der Tradition von Baisch und Weißhaupt, als Erbe der Kunst von Schönleber und darüber hinaus von Lier, an seinem festen Platze. Künstler, die wie er sich langsam und gerade entwickeln, sich stetig auswirken, aufgehen wie ein gesunder starker freistehender reichverzweigter Waldbaum, fast mit Regelmäßigkeit blühend, verschwenderisch seine Früchte aussäend, die ganz von selbst als kleine Sprößlinge aufgehen, schattenspendend, labalbringend — in deren ruhigem Jahresfluß keine aufregenden Akzente, keine gewaltsamen Einschnitte stehen, die wegen des alljährlichen Reichtums eigentlich auch ohne Hauptwerke sind, bei denen wir uns an der schönen Fülle und Reife freuen, geben vielleicht weniger dem nach dem Neuen ausschauenden Berichterstatter und gar nicht dem nach Sensationen hungrigen Kritiker Anlaß, ihr Bild im Zusammenhang zu zeichnen — der Geschichtsschreiber, der die Entwicklung der deutschen Landschaftskunst und der deutschen Tiermalerei, den inneren Aufbau und die Befruchtung der Schulen von Karlsruhe wie von Düsseldorf verfolgt, wird das Werk Julius Bergmanns an dem ihm gebührenden Platze zu würdigen haben. Die Ausstellungen des Badischen Kunstvereins zu Karlsruhe von 1915, 1921, 1931, 1936 und endlich die umfassende Gedächtnisausstellung des Jahres 1941 haben immer wieder einen Überblick über das gesamte Werk des Künstlers gestattet. Zu den drei ersten Ausstellungen hat der 1937 verstorbene, unermüdliche Geschichtsschreiber der oberrheinischen Kunst, der mit Bergmann fast gleichalterige Josef August Beringer Einführungen mit einer feinen und liebevollen Einfühlung geschrieben.

Ein paar äußere Daten und Tatsachen vorerst, um den Lebensweg des Künstlers zu umreißen, von Herkunft, Schule, Lehrern, Vorbildern, Förderern zu erzählen, die Luft und die Landschaft zu nennen, die ihn getragen und gereift haben. Julius Bergmann ist am 28. Februar 1861 in Nordhausen in Thüringen geboren. Der junge Sohn der mitteldeutschen Kleinstadt, der schon von dem kunstsinnigen Vater die ersten Anregungen erhalten hat, kommt in frühester Jugend mit den Eltern nach Frankfurt am Main, wo er immer mehr, durch den Genius der Stadt angeregt, sich als der Kunst verfallen empfindet, mit achtzehn Jahren in die Kunstschule des Staedelschen Instituts eintritt, die damals in ihrem Flor stand, in den Jahren 1879 bis 1883 die so ganz persönlich geführte Erziehung durch den Professor Heinrich Hasselhorst, dazu auch die Korrektur durch Eduard von Steinle genießt. Er lernt

hier alles, was diese Schule geben konnte, die Beherrschung des Metiers, das Handwerkliche, die Sicherheit mit Stift und Pinsel. Es war ein besonderes Glück für ihn, daß er daneben auch eifrig anatomische Studien, besonders vergleichende Anatomie, unter Leitung von Professor Lucae am Senckenbergianum betreiben konnte. Seine ersten Arbeiten sind Zeichnungen von naturwissenschaftlicher Treue, aus dem Zoologischen Garten wie dem Aquarium, dazu Illustrationen für wissenschaftliche Veröffentlichungen des Hofrats Stein. Eine erstaunliche Treffsicherheit, ein zoologisch exakt arbeitendes Auge, eine umfassende Formenkenntnis war der Ertrag dieser nicht ganz leichten Lehrzeit. Hier trat der junge Maler zum erstenmal auch mit dem Kreis der Frankfurter Künstler und Kunstfreunde in Verbindung. Neben den Naturstudien aus jener ersten Zeit stehen die reizvollsten, zarten, mit spitzem Bleistift und Feder gezeichneten Porträtköpfe aus Frankfurter Patrizierhäusern, vor allem aus dem Hause des kunstsinnigen Stadtrats Heinrich Flinsch, als Erinnerung an diese Jahre einer erst tastenden künstlerischen Betätigung. Noch in der letzten Gedächtnisausstellung erregte ein erstaunliches großes Aquarell des Einundzwanzigjährigen, die Familie Flinsch im Viererzug darstellend, berechtigtes Aufsehen. Aber das Suchen nach einer weiteren Ausbildung führt den jungen Künstler 1883 nach Karlsruhe. Es ist der neue Aufschwung der Karlsruher Landschaftschule, die seit 1880 unter dem jungen Gustav Schönleber ihre zweite Blüte erlebte, was ihn unwiderstehlich anzieht. Der Weg zu der großen badischen Landschaftskunst von gestern und heute führt über die Heidelberger Malerromantik vom Anfang des 19. Jahrhunderts zu Johann Wilhelm Schirmer, der zur Organisation der 1854 gegründeten Karlsruher Kunstschule berufen ward. Die Karlsruher Akademie ward nun für ein Menschenalter die eigentliche Hochschule für das Fach der Landschaftskunst in ganz Deutschland. Man muß sich vorstellen, wer alles durch diese Schule und durch die Klasse Schirmer durchgegangen ist. An der Spitze stehen, gleichalterig und eng befreundet, beide Söhne des oberbadischen Landes, Hans Thoma und Emil Lugo, der erste 1839 in Bernau, der zweite 1840 in Stockach geboren. Hier in der Schirmer-Schule entfaltete sich zuerst die stille und innige Landschaftspoesie Thomas, der auf dem Umweg über Düsseldorf, München, Frankfurt, dann 1899 wieder nach Karlsruhe zurückkehrte. Einem Jahrzehnt später gehören Ludwig Dill, der 1848 geboren ist, und Gustav Schönleber mit dem Geburtsjahr 1851 an. Aber der im badischen Gernsbach geborene Ludwig Dill gehört mit der entscheidenden Tat seines langen Künstlerlebens, der Schöpfung seines mächtigen, breiten Landschaftsstiles mit den weichen, großflächigen Moor- und Felsen- und Baummassen, in die Entwicklung der Münchener Landschaftskunst als der Begründer der Dachauer Schule. Seine gedämpfte Farbenharmonie hat in ganz Deutschland Schule gemacht, im letzten Abschnitt seines Lebens hat er sie nach Karlsruhe übertragen. Hier war nun für zwei Jahrzehnte die stärkste Kraft als Lehrer und Schulhalter Gustav Schönleber, der noch einmal Karlsruhe zur hohen Schule der süddeutschen Landschaftsmalerei machte. An seinem 60. Geburtstag bekannten sich nicht weniger als fünfundvierzig Maler als seine unmittelbaren Schüler. Auf dem Umweg über Italien, die Normandie und Holland hat er spät erst den Weg zu der schwäbischen und

badischen Landschaft gefunden, die er in seinen leuchtenden und tonigen Bildern verklärt hat. Das war in demselben Zeitraum, da Wilhelm Trübner, der im gleichen Jahr mit Schönleber geborene, im gleichen Jahr mit ihm gestorbene, seine Wandlung zu der äußersten Vereinfachung seiner Palette in den großgesehenen Landschaften seiner letzten Etappe erlebte, die den Einbruch des Impressionismus in die badische Malerei bedeutete.

Gleichzeitig mit dem jungen nur neunundzwanzigjährigen Urschwaben Schönleber aus Bietigheim war der ältere Dresdener Hermann Baisch nach Karlsruhe berufen worden, und diese beiden mit ihrer ganz neuen, großen und zugleich einfachen Art, die Landschaft zu sehen, mit den helleren und lebendigen Farben, mit dem starken Wirklichkeitssinn, auf das glücklichste zusammenwirkend, lockten eine stattliche Zahl von Kunstjüngern aus ganz Deutschland herbei: Der junge Bergmann war unter den Begabtesten. Es ist Hermann Baisch, der ihn in seine Bahn zwingt und ihm die eigene Besessenheit von der Schönheit der tierischen Erscheinung in der Landschaft übermittelt. Immer neue, geheimnisvolle Reize, farbige Schönheiten in Gegensatz und Verbundenheit entdeckt der junge Künstler im Zusammenerleben. Zusammensehen der Stimmungslandschaft mit den Tierstücken, die sich für ihn wie selbstverständlich notwendig in sie einfügen. Da ist das erste große selbständige Bild, mit dem der junge Meisterschüler bei Hermann Baisch sich die Meisterschaft erwarb (1885), das in den Besitz der Stadt Frankfurt übergegangene Bild, das der Künstler „Mittag“ getauft hatte, eine erstaunliche Leistung für einen erst vierundzwanzig Jahre zählenden, in dem in Komposition, Ausgeglichenheit, Verteilung des Lichtes zu allen farbigen Vorzügen schon der ganze spätere fertige Julius Bergmann lebt, vor allem in der unaufdringlichen und doch so stark sprechenden Stimmung, in der Beseeltheit dieses Bildes Mörikescher oder Stormscher Mittagslyrik. Aus demselben Jahre stammt ein anderes überraschendes Werk, das große Bild „Unter den Weiden“, das der preußische Staat ankauft, das nun die Nationalgalerie besitzt, und ein Gemälde „Der Steg“, das als erstes die Stadt Karlsruhe von ihm erwirbt.

Ausgedehnte Studienreisen durch einen guten Teil des mittleren Europas schließen sich an. Der Wunsch, die Tiere nicht nur in der ruhigen Behaglichkeit zu beobachten, sondern sie in der Freiheit, in einer ganz anderen Vitalität in wildester Bewegung zu studieren, führte ihn schon 1886 zum erstenmal in die Ungarische Tiefebene. Es war die weite Pußta von Debreczin mit ihren fast im Hunnenzeitalter stehengebliebenen Hirten, die endlos sich dehnende Fläche, die Petöfi und Lenau besungen, die ihn lockte und immer wieder festhielt — wie oft hat er dort mit den wilden Gesellen die unendlichen Flächen durchmessen: ein paar prachtvoll bewegte Bilder, das große Gemälde „Auf der Hortobagyer Pußta“ und „Markttag in Kraczag“, in Karlsruher Privatbesitz, ein Hohlweg mit übereinandergetürmten Pferdeleibern und ein Haufen kühner Skizzen sind Zeugen dieser Periode. Und wieder zog ihn die erste Bekanntschaft mit den Schotten und ihren tiefen und verschleierte Farben, ihrer schwärmerischen und melancholischen Landschaftsauffassung nach den Hochmooren Schottlands, nach der künstlerischen Heimat der Glasgowboys wie nach den Orkney- und

Shetlandsinseln. Aber nachdem er den Norden und Süden durchwandert, die ungezähmte Natur an der Peripherie, in der Mitte in Holland, in der Heimat seiner großen Vorbilder Potter und Cuyp, die gebundene und nur allzu gezähmte kennengelernt hat, zieht es ihn wieder nach Süddeutschland, und er findet wie Schönleber auf dem Umweg über die Ferne die enge Heimat, eine Landschaft mit geheimnisvollen Weihern und verborgenen Waldwiesen, auf denen prächtige schwere Rinder weiden, mit Wildwässern und einer von der weichen Feuchtigkeit üppig gesteigerten Vegetation, wo die mit Wasserdunst geschwängerte Luft mit dem Himmel und den schleppenden Wolken sich eint, wo die Farben satt und glänzend und zugleich gedämpft, von zitternder Weichheit sein können, ein Spiegel für die frohe jubelnde Morgenstimmung wie für schwermütigen Abendzauber — er findet dies geträumte und gesuchte Idealland seiner Motive in einem der herrlichsten Erdenwinkel des südwestlichen Deutschlands, der Gegend nördlich von Straßburg. In den Niederungen der Ill, die dort „Fuchs am Buckel“ heißen, hat er zehn Sommer hintereinander, von Karlsruhe und später von Düsseldorf aus, von den Schnaken zerstoehen, die Landschaft belauscht und sein zahmes Wild geliebt wie ein Jäger, er ist ein Prediger der fruchtbaren und idyllischen Schönheit dieses Landes geworden. Als ein Gegengewicht zu diesem camping-life ward ihm das Glück einer starken künstlerischen Anregung ganz besonderer Art — der Aufenthalt in dem gastlichen Hause des Grafen Oriola in Büdesheim, der sich durch vier Jahrzehnte hindurchzieht — in diesen feinsinnigen Mäzenen entstanden ihm zugleich auch die lebendigsten Förderer seiner Kunst.

Den nur 36jährigen berief dann 1897 der preußische Staat als Professor auf den neugegründeten Lehrstuhl für Tiermalerei an der Düsseldorfer Akademie, wo er bis 1904 wirkte und eine ganz neue Schule bildete. Der Staat kam ihm großzügig entgegen, baute nach seinen Vorschlägen vor der Akademie ein eigenes Freilichtatelier, in dem der erste Unterricht stattfand, wie Bergmann auch, von den in Frankfurt erworbenen Kenntnissen Gebrauch machend, Vorlesungen für Tieranatomie einrichtete. Neben den Gewerbsmodellen, die für die damaligen Großmeister Peter Janssen und Eduard von Gebhardt am Tor der Akademie warteten, wurde die „Akademiekuh“ bald eine fröhliche Düsseldorfer Berühmtheit. Das Schaffen und Lehren in solcher Gebundenheit war freilich nicht Bergmanns Sache — es drängte ihn ins Freie, er führte, wann er konnte, seine Schüler in die vielfältigen Niederungen am Niederrhein, wie auch in den Latumer Bruch bei Düsseldorf, er fand dort eine anmutige und intime Landschaft, die zugleich einen großen Stil hatte. Von hier nimmt er als Erlebnis die große Raumform des Flachlandes am niederen Rhein mit, die er mit dem Geist und dem Stimmungsgehalt dieses Landstrichs mit seinen vielen verborgenen Reizen durchdringt und verschmilzt. Das mächtige, 1901 entstandene Temperabild „Fischzug bei hohem Wasser“ zeugt in der Klarheit des Aufbaues, der Größe der Linienführung von dem, was er damals suchte.

Aber den Künstler und den Menschen lockte es doch immer wieder zurück in die süddeutsche Welt, der er verfallen war, 1904 gab er das Düsseldorfer Lehramt auf, um sich ganz frei seinem Schaffen hinzugeben. Jahrelang hat er nun in den geliebten oberrheinischen Jagdgründen gelebt und sich vergraben, wie einst Rousseau im Tal

von Montmorency in einer nun selbst geschaffenen „Eremitage“ oder die von ihm bewunderten französischen Meister von Fontainebleau im Wald von Barbizon. Das waren wieder die Niederungen an der Ill unweit Straßburg, bei Ruprechtsau im Elsaß, wo er sich 1904 ein Atelier gebaut hatte und später, 1911, Wolfisheim am Breuschkanal, durch zwei Jahrzehnte die Heimat seiner Lieblingsmotive. Dort fand er in den stillen Waldungen und den verschwiegenen Weihern die satten, klaren, schweren Farben in ihrer sinnlichen Frische wie in den gedämpften Tönen, in der dunstigen Weichheit der Luft die Sprache seiner Stimmungsbilder, in der er seine Landschaftslyrik auströmen ließ, wehmütig melancholisch oder feierlich wie einen Lobgesang auf die Größe und Heiligkeit der Natur. Eine ganze Reihe der bedeutendsten großen Gemälde sind in dieser Zeit entstanden — die versteckten Waldwiesen und verlorenen Tümpel, schmale Wasserläufe, an denen die braunscheckigen Rinder in einem beruhigenden Rhythmus wohlabgewogen zu der reichen Farbenskala grün und grau stehen. Das große Bild „Abend am Tümpel“ von 1896 im Besitz der Kunsthalle Karlsruhe steht ganz am Anfang dieser Reihe, in der Mitte der „Schafhof im Elsaß“, schon am Ende das Bild „Bei den alten Weiden“ von 1915, das das Kurpfälzische Museum in Heidelberg erwarb.

Von Ruprechtsau war Bergmann im Jahre 1905 als Nachfolger von Viktor Weishaupt zum Leiter der Tierklasse an die Akademie in Karlsruhe berufen. Durch vierzehn Jahre konnte er diese zweite segensreiche Lehrtätigkeit in einer ihm gemäßen Form in enger Verbindung mit seinen elsässischen Sitzen ausführen. Aus dem schönen, wohlausgestatteten Anwesen in Wolfisheim vertrieb ihn dann der tragische Ausgang des Weltkrieges 1918 — und in der Welt der neuen staatlichen Formen und der neuen, lauten Gesellschaft — Gustav Schönleber und Wilhelm Trübner waren im letzten Kriegsjahre verstorben — fand der stille Arbeiter sich so wenig zurecht, daß er sich in den Ruhestand flüchtete. Und nun erlebt der Unermüdliche in einem Alter, in dem andere sich auf sich selbst zurückziehen und von dem Erbe aus ihrer hohen Zeit leben, eine dritte Jugend — er fährt aufs neue als Eroberer in die heimische Landschaft aus und findet für das ihm verlorengegangene Paradies im Elsaß eine neue malerische Welt: das sind die sich ihm nun zum ersten Male erschließenden stillen Landschaften an der jungen Donau bei Sigmaringen und an der Schwäbischen Alb bei Giengen an der Brenz, von wo die Flußlandschaften und die Felsszenarien seiner letzten Periode stammen mit ihren hellen, lichten Tönen neben dem Zauber des verdämmernden Halbdunkels — eine Bereicherung seiner bildlichen Vorstellung, eine feine Sublimierung seiner Palette bringend. Man spürt, wie dieses neue Gebiet ihn gereizt, zur letzten Reife gebracht, und ihn zugleich wieder jung gemacht hat. Es ist, dem Charakter dieser sich seinem Malerauge hier zum ersten Male offenbarenden Landschaft entsprechend, eine neue Welt auch der Lieblichkeit und Klarheit. Die ganz großen Formate verschwinden, die kühne, großflächige Malerei der mittleren Zeit mit den starken Akzenten, in denen der Künstler mit dem um zehn Jahre älteren Heinrich Zügel wetteiferte, tritt zurück. Alles wird noch sorgfältiger, überlegter in Thematik und Melodik aufgebaut und stellt sich zugleich als noch unabsichtlicher dar. Es ist nicht nur das Schillerwort, das ihn zu leiten scheint:

„Weisere Fassung ziemet dem Alter“ — man möchte ein anderes Dichterwort daneben stellen: „Am Abend duftet alles, was man gepflanzt hat, am lieblichsten.“ Es sind stille, feine Schöpfungen, voll inniger Naturverehrung, die jetzt hier entstanden sind, eine ganze Reihe von Gemälden, die alle den Titel „An der Donau“ führen könnten, wie das eine von 1936 mit dem dominierenden Fleck der hellen, sich im Fluß spiegelnden Felswand. Immer wieder sucht er den verschwiegenen, keuschen Schönheiten dieser jungfräulichen Natur neue Reize abzulauschen. Und könnte nicht auch über seiner Kunst der beiden letzten Jahrzehnte das Wort stehen, das Hans Thoma wie ein rührendes Selbstbekenntnis hinterlassen hat und das nun auch für die ganze in seinen Bahnen wandelnde Landschaft gilt: „Die Kunst ist der menschliche Ausdruck der Zufriedenheit mit den Schöpfungen Gottes und des Wohlgefallens an ihnen.“

Ein ganzes glänzendes Kapitel der oberrheinischen Kunst schließt mit Julius Bergmann ab, er steht sichtlich am Ende einer Linie. Andere jüngere Kräfte regen sich jetzt und suchen die junge Karlsruher Malerei auf eine neue Höhe zu führen. Josef August Beringer, der durch vierzig Jahre die badische Malerei als ihr Interpret und ihr aufmunternder Herold begleitet hat, lange vor Arthur von Schneider, dem wir die letzte große „Badische Malerei des 19. Jahrhunderts“ verdanken, hat einst für Bergmann die Formel gesucht: „Man merke deutlich in seiner Kunst, wie der Erdgeist zum Weltgeist Beziehungen spinnt, wie die Realistik von Courbet und Bastien-Lepage sich zur Naturmystik Millets erweitert, über das Hautliche der Erscheinung wolle er zu ihrem inneren Leben vordringen, ein Seelenvolles geben.“ Das umreißt vielleicht das letzte Ziel seiner Kunst — aber seinen Weg hat Bergmann gesucht als unermüdlicher Beobachter und demütiger Diener der Natur, um deren Erscheinungswelt er ein ganzes Leben lang leidenschaftlich geworben hat. So stark war dieser Drang zum völligen Sichversenken in das Zusammenleben mit der Natur, daß er eben auch das ihm freigebig bereitete bequeme Bett in Düsseldorf verschmähte, um ganz als Einsiedler in dem von ihm fanatisch geliebten Waldrevier zu leben. „Aber Kunst ist nicht Nachahmung, sondern Auslegung, es kommt darauf an, *was* einer in einem Stück Natur sieht“ — so beginnt der große Schotte Paterson sein persönliches Bekenntnis zur Sprache der Malerei. Auch an Bergmann trat die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit dem internationalen Impressionismus heran, die in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende zu einer Gewissensfrage für einen jeden ernsten Maler ward, eine Aufforderung zur Selbstprüfung und zur Revision der künstlerischen Mitgift. Von der auflösenden Sehform, der Technik, der Farbenskala des deutschen Impressionismus, wie dieser in Karlsruhe durch die hohe und strenge Kunst von Wilhelm Trübner vertreten ward, nahm er nur die Neigung zur Zusammenfassung seiner großgesehenen Landschaften, zur Vereinfachung der Palette auf — seine hohe Gewissenhaftigkeit, sein ehrfürchtiger Respekt vor der Natur ließ ihn die Verführung zum raschen, allzu flotten Fertigmachen meiden. Noch weniger konnte Bergmann sich mit dem späten deutschen Neo-Impressionismus oder der expressionistischen Malweise verständigen. Zu dem Gesamtbild der badischen Landschaft um den Beginn des neuen Jahrhunderts gehört, daß seit 1899

Hans Thoma wieder für Karlsruhe gewonnen war, wo er nun neben dem jüngeren Schönleber als gefeierter Lehrer wirkte, das gesamte künstlerische Erbe des alemannischen Bodens mit all seinen verborgenen Kräften erschien in ihm noch einmal zusammengefaßt: Als er 1924 als Fünfundachtzigjähriger starb, war er der verehrungswürdige Patriarch der deutschen Malerei und zugleich Hüter der Sehnsucht des geheimen Deutschlands. Neben Thoma hatte von der alten Generation noch der mit ihm gleichalterige Emil Lugo gewirkt und sichtlich die Tradition von Schirmer weitergetragen, der zugleich die letzte Etappe der oberrheinischen Romantik verkörperte. Und etwas von unbewußter verspäteter Romantik ist es, was auch in Bergmanns Kunst als Unterströmung weiterlebt.

Das Lebenswerk dieses Künstlers erscheint mir mehr als eine Einheit, als ein Ganzes, als daß man sich gezwungen sehen müßte, die verschiedenen Perioden scharf zu scheiden. Die Wandlung und die Fortschritte liegen in der Bildvereinfachung und in der Farbengebung, kaum im Stofflichen. Zu dem, was der frühe Bergmann sich hier erobert, ist eigentlich kaum Neues hinzugetreten — es ist nur einiges ausgeschieden worden, die Pferdebilder seiner Abenteurer- und Wanderzeit sind später ganz verschwunden und leider auch die sehr aparten Porträts, nur vereinzelt steht in der letzten Karlsruher Zeit etwa das markige Bildnis des Karlsruher Geheimrats Schwoerer (1916) und das Bild eines bekannten Nimrods — sie sind bezeichnend alle im Freien, mit Landschaft als Hintergrund gemalt. Auf einem ungeheuren Vorrat von Studien — Pferde, Rindvieh, Schafe, Federvieh — baut sich die Tiermalerei auf, und dieser leidenschaftliche Wirklichkeitsmaler hat hier wahre Bildnisse und Steckbriefe seiner prachtvollen Tiere gegeben: wie ein guter Rinderhirt und ein alter Schäfer weiß er sehr wohl, daß jede Kuh eine Sache für sich und jedes Schaf eine Art Individuum ist mit einem ganz anderen Bau und ganz anderem Gesicht. Jenes erste große Bild „Unter den Weiden“ (1885), das eine Gruppe aus praller Sonne in den Schatten einer Weidengruppe geflüchteter Kühe zeigt, das damals durch die feine und klare Hellmalerei frappierte, bringt im Aufbau schon die Sicherheit und Abgewogenheit, die alle künftigen Bilder auszeichnet. Es gibt aus jedem Jahr fast ein großkomponiertes Bild mit bewegten, vor dem Gewitter fliehenden Kühen, wie auf dem Bilde des Kölner Museums (1905), oder ruhig im Wasser stehenden oder auf der Weide in der ganzen Pracht ihrer gelblichen, scheckigen, braunroten, schwarzweißen Leiber behaglich und ruhig in Gruppen und einzeln sich schaukelnden Rindern. Die monumentale Erscheinung hat ihn mitunter verleitet, in einer Zeit, da die Worpsweder den Maßstab verdarben, auch ein monumentales Format für diese Kühe zu wählen (wie in dem Bild der Düsseldorfer Galerie vom Jahre 1900), nicht immer zum Vorteil der Bildwirkung, wie ich denn den kleinen Potterschen Stier im Buckingham Palace dem großen Tier im Haag vorziehen möchte. Ein Hirtenmädchen steht einsam am Ufer, folgt dem Zuge der Kühe oder sieht traumverloren den Weidenden zu, eine Alte füllt für die durstigen Tiere den Brunnentrog, eine Gänseliesel mit einer weißschimmernden bewegten Herde am Bach, Schafe in der Hürde, im Durchzug durch einen Engpaß unter alten Bäumen, die heimkehrende Herde mit dem müde sich schleppenden greisen Hirten, weidende Schafe, deren

Wolle weißlich durch den Halbnebel schimmert, wo die Masse der Tiere oft wie eine einzige große Welle wirkt, der Einzug der Herde in breiter Front im Frühmond, wie bei dem magistralen Bild in der Karlsruher Galerie (1915), einsame Hirten, durch die feuchte Luft wie in einer *Fata Morgana* vergrößert, eine schreitende Hirtin von einer feierlichen Typik, bei der man ohne Blasphemie den Namen Millet nennen darf, Holzfuhren im Walde und schwere majestätische Schiffspferde mit Reitern, bei denen man an seinen jüngeren Frankfurter Schulgenossen Boehle denken möchte. Und daneben — und das sind vielleicht die feinsten — jene Bilder, in denen die Landschaft allein spricht und die Staffage höchstens wie ein kleiner Akzent drin steht und nicht anders als eine Vogelstimme, ein Kuckucksruf in der Natur spricht und das große Schweigen durchbricht. Der Schatten undurchdringlicher Gebüsche nimmt uns auf, der geheimnisvolle Spiegel der Waldtümpel blinkt unbeweglich, einsame Wiesen, vor deren jungem Grün ein alter grauer Wildapfelbaum seine Zweige erhebt, verlorene, unergründliche Teiche, vergessene Altwässer; daran hagere zerfetzte Erlen und schlanke weiße Buchenstämme — und alles eingehüllt in die feuchte Atmosphäre, die schmeichlerisch diese Wunder der Farbe umspielt und sie in ihre weichen Schleier einhüllt.

Was diesen Landschaftler auszeichnet und was mir immer vor allem als Ausdruck der ihm gemäßen künstlerischen Reife erschienen ist, das ist der hohe Sinn für den Aufbau, für die innere Gesetzmäßigkeit der Kompositionen. Man möchte zumal die großen Bilder daraufhin genau prüfen: daß die Gründe sich ebenso und nur so ineinander schieben, daß die Vordergrundssoffiten so und eben nur so den Himmel überschneiden, daß man für die Verteilung von Hell und Dunkel keinen anderen Rhythmus sich denken kann, daß die Hauptlichter mit innerer Notwendigkeit an ihrem Fleck stehen, daß die große Bewegung der Massen nur in diesem und keinem anderen Rahmen verrauschen kann, das wird immer wieder bei jedem dieser Bildaufbauten klar. Wenn man heute von Komposition in der Landschaft spricht, ist das Geschlecht von gestern schon geneigt, die Achseln zu zucken, weil der Impressionismus eigentlich die Forderung des Aufbaus leugnete. Was der Generation von 1880 in Deutschland, wie der von 1850 in Frankreich, als Ausdruck höchster Weisheit erschien, ist vielen nicht nur ein Überflüssiges, sondern fast etwas Schädliches: hat aber nicht gerade die Landschaft der Expressionisten wieder erneut den Sinn für das Tektonische — recht eigentlich das Gebaute, Getürmte — gelehrt? Notwendig ist nur, daß dies Rationalistische oder gar das Rezeptmäßige einer schön komponierten Landschaft uns nie störend bewußt wird. Ich habe bei den Bergmannschen Landschaften oft an die Lehren des alten Corot und die Art of Landscapepainting von Alfred East denken müssen. Der Unterschied zwischen Skizze und ausgeführtem Bild ist bei Künstlern von dem Schlage Bergmanns dann sehr lehrreich. Die Gefahr ist dabei, daß bei dem Wiederholen des Bildes im Atelier die erste Frische der Anschauung, die Kraft und Überzeugung des künstlerischen Erlebnisses verlorengeht. Ist es nicht manchmal der Versuch, eine Vision zu destillieren oder auf Flaschen zu ziehen? Es gibt auch unter den Bergmannschen Bildern einige, die vielleicht überkomponiert und müdegemalt sind. Und seine Freunde haben dann ungestüm die

vielleicht weniger gesetzmäßig gesehenen, aber mit viel mehr Bravour und Verve gemalten Skizzen an die Stellen der großen Bilder rücken wollen, sehr gegen den Widerstand des Künstlers. Das sind Szylla und Charybdis für diese Malerei. Überkomponiert in diesem Sinne ist vielleicht auch das seltsame große, in der daran gesetzten ernstlichen Arbeit rührende Bild des Paradieses, mit dem der Sechzigjährige auch denen, die seine Kunst kannten, eine große Überraschung bereitet hat. Es lebt, vielleicht dem Vater unbewußt, zuviel Thomasche Romantik darin — und die Gänse in den Idyllen aus Ruprechtsau führen ein wahrhaft paradiesisches Leben als hier Pfau und Flamingos. In einem anderen Bild des Jahres 1921 „Flucht nach Ägypten“ ist dafür die Einheit dieses blühenden Landschaftsmotivs von der oberen Donau unter dem aufziehenden Gewitter mit der Staffage glücklich vorhanden. Man traut der Echtheit der Gruppe vorn, die dem Künstler erschienen, wie Schwind den Zweiflern an der Welt seiner Erscheinungen immer mit großen Augen entgegnete: „Glauben Sie nicht daran, ich glaube daran.“ — Was aus dieser letzten Wendung der Bergmannschen Kunst spricht, ist das sichtliche konsequente Weiterwollen des Künstlers. Bei einer Erscheinung, die nun ein halbes Jahrhundert zu den festen Werten der süddeutschen Landschaftskunst gehört hat, kann man wohl am Schluß die Frage beantworten, wohin sie gehört. Diese Kunst kommt zunächst und unverfälscht her von der Natur, man spürt den tiefen ehrfürchtigen Respekt und die fromme Andacht vor dieser, aber auch die Schöpferwonne, und man fühlt etwas wie eine Liebkosung heraus, wenn der Maler mit seinen weichen Tönen — „stille Farben“ hat Karl Scheffler diese Töne einmal genannt — seinen Grund füllt. Will man ihn in Reih und Glied stellen, so kommt diese Kunst her von den großen Meistern von Barbizon und etwa noch von Dupré und Troyon. Vielleicht darf man dazu auch an den Schotten Paterson erinnern. Man möchte das Selbstbekenntnis hören: „Corot, Daubigny, Millet und die alten großen Klassiker sind mir helleuchtende Gestirne gewesen, aber mein eigentlicher Morgenstern ist und bleibt mir: Claude Lorrain, der Unerreichbare! In ihm finde ich alles harmonisch vereinigt, was eine Landschaft haben soll: vor allem Größe und dabei den Zauber der Intimität! Stimmung — ist er nicht der erste gewesen, der das fand — die weiche und starke Farbe, dekorative Wirkung. Hat Corot nicht von ihm vor allem gelernt? Corot! hat er nicht seine besten Bilder im Greisenalter gemalt?“ Innerhalb der deutschen Entwicklung steht Bergmann als Erbe seines Lehrers Baisch und seines Vorbildes Schönleber, zugleich als ein Enkel von Adolf Lier da, und er gehört so auch in die Ausläufe der Münchener Schule. Wenn einmal, wie Uhde-Bernays das in einem Buch für die Münchener Landschaftskunst getan hat, die ganze süddeutsche Landschaftsmalerei ihre historische Darstellung finden wird, muß man Bergmann auch im Flusse der Frankfurter und der Münchener wie der Karlsruher Tradition nennen. Er hat nicht die Brillanz wie Zügel, den er selbst den größten deutschen Tiermaler nennt, er sucht in seinen Landschaften nicht das Großdekorative, das er in seinem Nachbar Ludwig Dill (Nachbar im eigentlichen Wortsinne des Über-den-Gartenzaun-Guckens) immer bewundert und das unter den Süddeutschen etwa Langhammer und Hoelzel gepflegt haben.

Es ist nicht gut und nicht gesund für eine Zeit, wenn die Auguren, sich die Hände drückend, für beste Kunst nur das Wort „stark“ finden, das nun heute nur allzuviel auch hinkende Schwäche und hohles Bramarbasieren decken soll. Die Kenner und Liebhaber, die vor der erlesenen Kunst von Buchholz und Theodor Hagen, von Sperl und Seibels bewundernd standen, haben wohl nie „stark“ gesagt, aber um so mehr „fein“. Wenn einer mit der Sicherheit eines strengen Bekenntnisses seinen Weg unbeirrt weitergeht, ohne Anleihen bei den jüngsten ihm schlecht zu Gesicht stehenden Moden zu machen, nur das ihm eigene tüchtige Können zu sublimieren suchend, so heißt er heute allzu leicht altmodisch — aber es gibt nur eine gute alte und neue Mode: sein Metier beherrschen und gute Malerei machen, alles übrige ist Programmkunst und Selbsttäuschung, Messieurs (was freilich auch schon eine Binsenwahrheit ist). Die Bergmannsche Kunst war vor allem, was man allzuoft bei der heutigen Art, einen Künstler zu werten, vergißt, sehr gute Malerei von der allerbesten Tradition, von bewundernswerter Sicherheit der Pinselführung, getragen von einem feinen und sicheren Geschmack in der farbigen Behandlung, intim und groß zugleich, und zumal die ganz frischen und halb skizzenhaften unmittelbar vor der Landschaft gemalten Stücke von einer prachtvollen Kraft und Jugend der Farbe. Immer mehr suchte seine Kunst in den letzten Jahrzehnten die große Ruhe — die Ruhe, von der Ruskin einmal gesagt hat, daß kein Kunstschaffen ohne sie wirkliche Größe erreichen könne.

Von Sisley stammt das Wort, daß jedes Bild eine Stelle aufweise, in die der Künstler verliebt sei — wie viele Stellen sind es in den Werken von Bergmann, die hier von seiner heißen Liebe getragen sind. Dabei sind es immer wiederkehrend in allen drei Perioden seines Lebens, nur wechselnd nach den Vorbildern und der Umwelt, scheinbar ganz einfache Motive, wie diese verschiedene Natur sie ihm nahebrachte, Waldestiefen, stille Sümpfe, schmale Flußläufe, umbuschte Halden mit weidendem Vieh, Pferden und Schafherden, als menschliche Staffage nur ein heimkehrender Hirt, ein Fischer, ein Hirtenmädchen, ein Schnitter, die Menschen in einer wunderbaren Form des Zusammengewachsenseins mit ihren Tieren — selten einmal ein etwas deutlicher romantischer Akzent wie ein nackter Jüngling auf einem mächtigen weißen Pferd in einer durchsonnten Landschaft oder die wiederholt von ihm in den letzten Jahrzehnten als ein Motiv für den Abendfrieden aufgeführte Gruppe des Auszugs, der Flucht nach Ägypten, oder auch im Thomaschen Sinne Adam und Eva in einer mit allerlei Getier erfüllten Landschaft. „Landschaften mit tiefem Sinn“, wie Edmund Steppes gesagt hat. Das letzte von ihm im Münchener Haus der Kunst ausgestellte Bild trägt den Namen „Schäfers Sonntag“. Immer ist es die Seele einer Landschaft, die er sucht, die sich auch dem Beschauer, der sich in diese Bilder hineinzusehen weiß, beglückend erschließt. In den Gemälden aus der mit Wasserläufen durchsetzten Waldestiefe mit den leichten, lockeren, gern in Dunst und in feinen grauen Nebel sich auflösenden Baumgruppen, mit den weichen Umrissen, in die dann ein paar kräftige Lokaltöne mit den großen weiß und rotbraun gefleckten Rindern oder eine einsame Figur eingefügt sind — in den ersten frischen Studien und Entwürfen ebenso wie in den ausgeführten großen Bildern — wird der Künstler

vor allem leben. Was seinen Bildern ihre Überzeugungskraft verleiht, das ist die Sicherheit im Aufbau, das Wissen von der inneren Tektonik und der Gesetzmäßigkeit einer Landschaft, das den ganzen Eindruck beherrscht. Wenn man bei den reichstaffierten Bildern sich an Troyon, Rousseau und andere Meister der späteren Schule von Barbizon, mit der ihn das Suchen nach den gleichen Zielen verbindet, erinnert fühlt, dann aber vor allem an Corot, so herrscht unsichtbar, aber ohne Konvention bei ihm die große Komposition von Claude Lorrain, zu dem der Künstler sich so oft als seinem Vorbild bekannt hat. Was die Galerien zu Berlin, Frankfurt, Düsseldorf, Köln, Krefeld, Worms, Karlsruhe, Freiburg von ihm zeigen, sind zumeist belebte Landschaften und Tierbilder der frühen und der mittleren Zeit, aber die Museen bergen daneben auch eine ganze Reihe von Entwürfen und Zeichnungen, und die Gesamtausstellungen, die der Badische Kunstverein veranstaltet hatte, offenbarten dazu den ganzen Umfang seiner künstlerischen Möglichkeiten. Da waren auch als Zeichnungen, Aquarelle oder ausgeführte Ölbilder sehr eigenartige Porträts von Frankfurter und Karlsruher Patriziern, von ungarischen Notabeln, darunter dem Dichter Essedy oder dem Gesandten Baron von Eperieszy oder Viktor von Scheffel auf dem Totenbett — seltener die Auswertung literarischer Anregungen wie in einer Komposition der Löwenbraut oder des Erlkönig (1932) oder Hans Thoma folgend das Thema Adam und Eva variierend.

Dieser rastlose Arbeiter, über dessen letztem Lebenskapitel das Wort Solons stand: „Ich altere, indem ich immer noch viel hinzulerne“, war als Mensch von einer unendlichen, sich verschwendenden Güte gegen die Seinen und seine Freunde, dazu aber von einer unerbittlichen Strenge gegen sich, oft an sich zweifelnd, mißtrauisch, aber immer wieder den Weg zu seinem Kairos findend, von seinem guten Genius geführt, im Wesen still und bescheiden, jedes Aufheben von sich vermeidend. Vor der schönen Einführung, die J. A. Beringer zum Kataloge der Gesamtausstellung von 1931 geschrieben hat, steht als von dem Maler ausgewähltes Motto ein Satz von Richard Wagner vom Jahr 1851, der mit den Worten beginnt: „Den Freunden aber rufe ich zu: Habt Nachsicht mit meiner Kraft!“ Vielleicht liegt in der Gesetzmäßigkeit und Selbstzucht, die diese Entwicklung des Künstlers und des Menschen, eines einzelnen, aufweist, auch etwas Typisches, Vorbildliches, etwas für viele Geltendes. Und ist es nicht wie ein Symbol, daß auf der Staffelei, vor der der Künstler zusammenbrach, eine neue Fassung seines großen Bildes der kämpfenden Rosse stand, eine heroische Auswertung frühester ungarischer Studien, ganz Sturm und Drang — und daß sein letztes ausgestelltes Bild den friedlichen und erlösenden, den tröstenden und beglückenden Namen trägt „Schäfers Sonntag“?

LUDWIG VON HOFMANN ZU SEINEM 80. GEBURTSTAG

Als einer der letzten bedeutenden Künstler, deren erster Aufstieg noch in das alte Jahrhundert fällt, vollendet am 17. August 1941 Ludwig von Hofmann im Schloß zu Pillnitz sein 80. Lebensjahr. Mit ihm stieg noch einmal die Welle der Schilderung verklärter idealer Daseinsfreude auf, die ein Menschenalter vorher von dem jungen Boecklin und Feuerbach (geb. 1827 und 1829) getragen erschien, der in Frankreich Puvis de Chavannes und Gustave Moreau (geb. 1824 und 1826), in England Rosetti und Burne Jones (geb. 1828 und 1833) antworteten — aber es war nicht eine verspätete Romantik oder die Renaissance eines letzten Klassizismus, sondern eine mit neuem Lebensgefühl erfüllte Kunst, der die Augen, die Welt der Farben und des Lichtes zu sehen, scheinbar neu-geschenkt waren: so stehen um ihn die Franzosen Seurat und Signac (geb. 1859 und 1863) und im selben Jahr mit ihm ins Leben tretend Maillol und Bourdelle. Und will man Hofmanns Linie in der deutschen Kunst kennzeichnen — die mit ihm zusammen, oft auf Umwegen, nach ähnlichen Zielen wanderten, sind alle schon tot: Hodler (geb. 1853), Klinger (geb. 1857), Tuailon und Welti (geb. 1862), Stuck (geb. 1863), Klimt (geb. 1867), Fr. Erler und Slevogt (geb. 1868), Greiner (geb. 1869).

Es ist ein halbes Jahrhundert her, daß in Berlin die „Vereinigung der Elf“ hervortrat, in deren Kämpferfront der junge noch nicht dreißigjährige Ludwig von Hofmann zum ersten Male sichtbar ward, mit Klinger, Leistikow, Skarbina, Corinth und anderen sich gegen den alten Akademismus stellte. Aufhorchen, Erschrecken, aber auch begeisterte Zustimmung riefen die hellen und leuchtenden Schöpfungen des jungen Darmstädters hervor, der nun bald als einer der Führer einer neuen Jugend zu einer reinen sonnedurchglühten idealen Welt erschien. „Sänger und Vortänzer der neuen Generation“ nannte ihn 1900 E. Klossowski — Wilhelm Bode war unter den ersten — und den stärksten —, die ihn zustimmend begrüßten, Karl Scheffler durfte ihn auf seiner ersten Höhe neben Renoir und van Gogh stellen. Der Künstler, der am 17. August 1861 in Darmstadt geboren war, hatte schon eine bewegte Zeit der Entwicklung hinter sich — nach Universitätsjahren, in denen ihm in Bonn im Hause seines späteren Schwiegervaters, des großen Archäologen Kekulé von Stradonitz die klassische Welt in ihrer ganzen Fülle aufging, spät, erst mit 22 Jahren, der Malerei zugewandt, Schüler der Dresdener Akademie, durch seinen Onkel, den Maler Heinrich Hofmann dorthin gezogen, dann Schüler von Ferdinand Keller in Karlsruhe. Sein Weg führte aber weiter nach Paris, wo er durch die Anschauung von Puvis de Chavannes, durch die Begegnung mit der Kunst von Albert Besnard und durch den Kreis des französischen Impressionismus entscheidende Anregungen erhielt. Mächtiger noch, verwandte Saiten in ihm zum Ertönen bringend, packte ihn die Kunst von Hans von Marées, die er 1892, fünf Jahre nach dessen frühem Tode, in München erlebte, die ihm den Weg zu den Quellen von dessen Sehnsucht, nach Italien, wies. Dort fand er, vielleicht was Gauguin in der östlichen Ferne gesucht hatte, die ihm gemäße Welt, das Zusammenklingen einer begnadeten lichterfüllten

Natur mit Menschen, die nicht wie Staffage in diese gesetzt, sondern als ihre gegebenen Glieder, selbst ein Stück unbefangener Natur erscheinen. Mit Italien blieb er dann verbunden, verwachsen, dort heimisch geworden, auch als er 1903 eine Professur an der Kunstschule in Weimar übernahm, um in das seltsame Rinascimento einzutreten, das damals in Weimar mit Graf Keßler und Henry van de Velde als starken Anregern alle Kräfte zu einer sehr isoliert dastehenden künstlerischen Kultur zusammenfaßte. Hier erlebte er seine entscheidendsten fruchtbarsten Jahre, bis er 1916 an die Dresdener Akademie als Nachfolger Prells gerufen ward — ein unablässiges Weiterschreiten und Aufsteigen, mit neuen Eroberungszügen, in fortwährendem Reifen, nichts von Altersstil, füllt das letzte Vierteljahrhundert des ewig Jugendlichlichen aus.

Mit Ausnahme früher Arbeiten sind die Stoffe seiner Bilder durch 50 Jahre der selbstgeschaffenen Welt seiner Visionen entnommen, einer arkadisch freien, sich in großartigem Linienspiel aufbauenden Landschaft — und zu selbständigen Landschaftsbildern ist noch der Hofmann der letzten Jahrzehnte immer wieder zurückgekehrt — belebt von Menschen, denen das göttliche Geschenk ewiger Jugend geworden zu sein scheint. Nach den großen Werken der ersten römischen Zeit, der Epoche der Entdeckung der schicksalsmäßig ihm zugedachten Möglichkeiten, bei denen noch Titel und Themen, wenn auch nachträglich gefunden wie bei Rodin, den Bildinhalt charakterisieren wollen — „Frühlingserwachen“ — „Paradies“ — „Versuchung“ — „Frühlingssturm“ — „Idyll“ — „heiße Nacht“ — sind es Schöpfungen ohne Namen, weder mythologischen noch symbolischen Inhalts, in denen die landschaftlichen und die figürlichen Elemente wie zusammengeboren erscheinen, Ausdruck eines natürlichen Glücks- und Kraftgefühls. Die absolute Herrschaft über die menschliche Form ist durch unablässiges Beobachten der Bewegung erworben, den großen Bildern liegen sorgfältigste Studien und Akte zugrunde, etwa dem schönen „Idyll“, mit dem Hofmann 1906 auf der Berliner Ausstellung seinen großen Erfolg erlebte, das lange Zeit im Treppenhaus der Berliner Nationalgalerie hing. Er bringt nicht die Durchsetzung des Reiches seiner Phantasie mit naturalistischen Grotesken, wie der reifgewordene Boecklin sie liebte, und vor der Wiederholung des tragischen Falles von Hans von Marées behütete ihn die beglückende Mitgift der Anmut, Frische und Leichtigkeit, die selbst das Schwere bei ihm entbürdete, die ihm die letzte organische Lösung als ein Göttergeschenk scheinbar mühelos bescherte, diese nicht in unendlichem zerquältem Sichabmühen, Überzeichnen, Übermalen wie der römische Marées suchen ließ. Wenn man die Erfindungen des Künstlers in Gruppen sondern möchte, käme man immer wieder auf Gattungsnamen, wie die Folgen von Blättern unter der Bezeichnung „Tänze“, „Rhythmen“, „Träume“ sie tragen, und es erschien wie das Natürliche, daß sie durch Stimmen der Dichter, durch Hugo von Hofmannsthal, durch Theodor Däubler, durch Gerhart Hauptmann, durch Herbert Eulenberg eingeführt wurden — oder daß dem Maler, der innerlich voll von Musik ist, von selbst sich musikalische Namen einstellten, wie „Largo“, „Nocturno“, und bei dem großen Triptychon der 90er Jahre das „Lied an die Freude“. Immer kehrt das Gefühl für den Rhythmus, das Ringen um den Rhythmus wieder, sei es bei grup-

pierten ruhenden Figuren, sei es bei tanzenden sich in edler Haltung reckenden Gestalten oder bei Kämpfenden mit stoßartigen zuckenden Bewegungen, leidenschaftlich vorwärtsstürmenden Jünglingen oder endlich bei seinen Reitern und Rossen, in denen Mensch und Tier so selbstverständlich vermählt erscheinen. Griechisch ist viel an dieser Kunst — wie mag ihm bei seiner griechischen Reise mit Gerhart Hauptmann die ihm aus seinen Anfängen vertraute Welt aufgegangen sein — aber er hat nie Griechisches, Mythologisches gemalt. Dionysos und Apollo stehen nur unsichtbar im Hintergrunde. Ihm hat der große Pan sein Geheimnis anvertraut: Nymphen, Dryaden und Oreaden, Elfen und Nebelgeister, aber eigener Zeugung, sind es, die seine Erinnerungsbilder füllen, die Natur belebt sich für ihn aufs neue aus eigener Kraft. „Die Farben sind die Taten des Lichtes, Taten und Leiden“ — heißt es bei Goethe im Beginn der Farbenlehre. Mit dem in Paris bereicherten, an den Werken der großen dortigen Zeitgenossen geschulten Farbensinn war der junge Künstler auf die Berliner Bühne gesprungen — und man sah eine Zeitlang in ihm zunächst den Vertreter eines extremen Impressionismus: aber die Farbenskala, die Hofmann aufstellte, war eine andere als die der französischen Meister; eine ihm ganz persönlich gemäße, er ist zu einem der größten Interpreten der Wunder des Lichts geworden, auf seinem „Farbenklavier“ hörte er seine Töne in der Skala Gelb, Orange, Rosa, Rot, Hellblau, Violett, Saftgrün, in schmeichlerischen Akkorden, die in seinen Pastellen wie zartes Spiel auf einer kostbaren Amati wirkten, sich in den großen Werken zu einer festlichen Musik vereinten. Zuletzt hat jeder selbständige Maler aus der Oktave des prismatischen Spektrums, das der in seine Dunkelheit hineinfallende Sonnenstrahl entzündet, seinen ganz persönlichen Akkord — und der wirkliche Künstler wird ihm immer treu bleiben. Weder die Eingliederung bei den Neoimpressionisten noch bei den Neuidealisten oder der Durchgang durch den Jugendstil vermag die Stellung von Ludwig von Hofmann in der Entwicklung der deutschen Kunst ganz zu bezeichnen — er bleibt wie ein jeder Großer einer für sich, kein Neuklassiker, aber ein neuer Klassiker.

Durch dies ganze Leben hindurch geht das Suchen nach der monumentalen Form, nach Größe, nach Ruhe, nach Stil. Ludwig von Hofmann ist vielleicht einer der ganz wenigen deutschen Meister, die wirklich eine monumentale Sprache handhabten, nicht nur in Vergrößerungen des Maßstabes, sondern in der Vereinfachung der Darstellung im Fernbild, in dem Bekenntnis zu der Aufgabe des Schmückens — wir nennen es das Dekorative — und vor allem der Wahl des Stoffes. Puvis de Chavannes ist, wenn auch in feierlicher Sprache, doch Historienmaler an der Wand.

Bei Hofmann ist es die gewissermaßen über dem Erdendasein schwebende freie himmlische Atmosphäre, die er in den oberen Regionen der von ihm zu schmückenden Räume darstellt. Das erste große Hauptwerk, in dem es ihm vergönnt war, sich in musikalischer Polyphonie auszusprechen, war der für den Weimarer Museumssaal bestimmte Zyklus, bei dem sich seine Bilder in die Wellenkurven von van de Veldes Jugendstil einfügen mußten, uns heute kaum mehr als erträglich erscheinend. Es sind z. T. dieselben Themen, die sich Marées in seinen bekannten Triptychen gestellt hat: Figuren im Raum in schöner Daseinsfreude rhythmisch bewegt zu zeigen. Das

glücklichste der „Frühlingsreigen“, sechs weibliche Gestalten, die sich neigen und tanzend von links vorstoßen, bis die Bewegung mit einer nackten stehenden Gestalt als Fermate endet. Immer wieder ist der Reigen das gegebene Motiv, im neuen Hoftheater in Weimar die dionysischen Tanzlegenden, im Senatssaal der Universität Jena der Musenreigen — die schönste Lösung vielleicht gibt das eine 9 m lange Wandgemälde, das den großen Lesesaal der deutschen Bücherei in Leipzig schmückt, das einen sinnfälligen Ausdruck auch dieses Kraftspeichers und Gesundbrunnens bringen soll, in dem Idyll des Lebensfestes, ganz zentral komponiert um die Mutter mit dem Kinde, vor ihr über der sprudelnden Quelle eine liegende weibliche Gestalt, von beiden Seiten der Mitte zuströmende Bewegung, Jünglinge, Frauen und Kinder, zwischen ihnen zwei weiße Stiere. Wenn Botho Graef in seinen schönen Würdigungen der monumentalen Kunst Hofmanns den Vergleich mit Mozarts Musik ausgesponnen hat, so möchte man hier wie vor den Friesen im Weimarer Theaterfoyer eher an den reifen Gluck denken, an Alceste und Iphigenie.

Es bleibt hier nicht der Raum, von der Fülle der Zeichnungen, Pastelle zu reden, die Kunstwerke ganz hohen Ranges für sich darstellen, von manchen in die vorderste Front von Hofmanns Werk auch über die großen Bilder gesetzt, in denen mit höchster Ökonomie der Modellierung die stärkste Ausdrucksdynamik der Linie gefunden ist, aber alles in entzückender Leichtigkeit und Grazie. Eine Verschwendung von Bildgedanken, erste Visionen und Studien — abgekürzte Vollkommenheiten, bei denen die Verhältnisse der Massen, die Richtungen der Bewegung mit sicherem Fingerspitzengefühl ertastet sind. Man denkt an antike Vasenbilder und vielleicht manchmal an eine Linie, die von Pisanello über Pollajuolo bis zu Giorgione führt. Und die ganze Strenge und Gewalt der Linie spricht dann aus der langen Reihe der Illustrationsfolgen zur Ilias und anderem — wirklich homerische Kompositionen.

Es ist echtes Griechentum darin, es lebt Romantik auf, es ist die Welt Goethes, Hölderlins, Stefan Georges, und immer wieder kommen dem nachdenklichen Betrachter Verse von ihnen auf die Zunge — vielleicht auch Zeilen aus jenem Sonett von Jacob Burckhardt auf Claude Lorrain:

Geweiheter Geist, den die Natur erkoren,
Als Hoherpriester ihr mit reinen Händen
Des Abendopfers Weihrauchduft zu spenden,
Wenn schon die Sonne naht des Westens Toren —.

Und ein Wort Hölderlins „Daß uns etwas heilig ist“ — diese beschwörende flehende Sehnsucht der Jahrhunderte, wie sie Richard Benz einmal nennt, findet hier in der Sprache der Malerei ihre Erfüllung, es ist das Gefühl der Weihe in der Andacht vor den Sinnbildern der gesteigerten Menschlichkeit, eine neue Frömmigkeit und eine Feierlichkeit, die sich auf uns auszuströmen die Gewalt hat. Und wenn irgendeinem von der ältesten Generation die Gabe verliehen war, das zu verkörpern, was heute als höchstes Ziel der Kunst uns vor die Augen gestellt wird, die Darstellung von hinreißender Kraft und Schönheit in ewiger Jugend, so hat dies Ludwig von Hofmann auf seine Weise gelöst.

Zuletzt darf man auch auf unsere großen bildenden Künstler das Wort anwenden, das Goethe von Beethoven gesagt hat: — Was aber ein solcher von Dämonen Besessener ausspricht, davor muß ein Laie Ehrfurcht haben. Denn hier walten die Götter und streuen Samen zu künftiger Einsicht.

VERZEICHNIS DER SCHRIFTEN PAUL CLEMENS

1887

Geschichte des romanischen Kapitāls in Deutschland. Mit 10 Tafeln und 160 Abbildungen: Jahrbuch des Vereins für deutsches Altertum, Schriftentum und Kunst „Tafelrunde“ an der Universität Leipzig 1886/87.

Die Sage von der Welterneuerung im Zusammenhange der Frühlings- und Wintermythen: Ebenda. Vereinsgeschichte (des Vereins „Tafelrunde“): Ebenda.

1889

Beiträge zur Kenntnis älterer Wandmalereien in Tyrol: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission . . . N. F. XV, S. 11—18, 82—88, 185—192, 237—244.

1890

Die PorträtDarstellungen Karls des Großen: Zsch. d. Aachener Geschichtsvereins 11, S. 184—271; 12, S. 1—142. Auch selbständig als Buch erschienen: Aachen 1890. VIII, 233 S., 8°, und als Phil. Diss. Frankfurt a. M. 1889.

Der karolingische Kaiserpalast zu Ingelheim: Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst 9, 1890, S. 54—92, 97—148. Auch selbständig als Buch erschienen: Trier 1890. 94 S., 8°. Vgl. auch Allgemeine Zeitung, Beil. 1889, Nr. 269.

Studien zur Geschichte der Karolingischen Kunst. I. Die Schreibschule zu Fulda: Repertorium f. Kunstwissenschaft XIII, S. 1—3, 123—125.

1891

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Im Auftrage des Provinzialverbandes herausgegeben. Band I, Abt. 1: Kreis Kempen. Düsseldorf. XIV, 137 S.

— Band I, Abt. 2: Kreis Geldern. II, 113 S.

Die verlorene Fuldaer Handschrift der Volksrechte: Jahrbuch des Vereins für Geschichte und geschichtl. Hilfswissenschaften an der Universität Leipzig „Roter Löwe“ 1890/91.

Reste merowingischer und karolingischer Monumentalplastik: Ebenda.

Bilderhandschriften Schweizer Chroniken: Ebenda.

Die Meisterbücher der Bäckerzunft zu Frankfurt a. M., ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der bürgerlichen Wappen im 17. Jahrhundert: Ebenda.

Studien zur Geschichte der Karolingischen Kunst II. Die Beschreibung des Aachener Münsters durch den Anonymus Aquensis vom Jahre 1166: Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 117—123.

Vom Schauplatz europäischer Kritik: Das Magazin für Literatur 60, Nr. 28.

1892

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . Band I, Abt. 3: Kreis Moers. VI, 170 S.

— Band I, Abt. 4: Kreis Kleve. VI, 180 S.

— Band II, Abt. 1: Kreis Rees. VI, 158 S.

Merowingische und karolingische Plastik. Bonn. III, 146 S., 8°. Erschien gleichzeitig in: Bonner Jahrbücher 92, S. 1—146.

Studien zur Geschichte der französischen Plastik des Mittelalters: Zeitschrift für christl. Kunst V:
1. Der Skulpturenschmuck der Kathedrale von Amiens und die Bildhauerschule der Isle de France, Sp. 225—240; 2. Die Königsportale der nordfranzösischen Kathedralen, Sp. 265—274;
3. Die Anfänge der Bildhauerschule von Reims, Sp. 329—340.

Zu Bartholomäus de Bruyn? Repertorium f. Kunstwissenschaft XV, S. 245—248.

1893

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . Band II, Abt. 2: Stadt Duisburg, Kreise Mülheim a. d. Ruhr und Ruhrort. VI, 85 S.

— Band II, Abt. 3: Stadt und Kreis Essen. VI, 120 S.

Berichte über die Tätigkeit der Geschichts- und Altertumsvereine der Rheinprovinz sowie über die städtischen und Vereinssammlungen I ff. Gleichzeitig in den Bonner Jahrbüchern erschienen.

Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz und der Provinzialmuseen zu Bonn und Trier I ff.

Biographie von Anton Heinrich S. Springer: Allgemeine Deutsche Biographie XXXV. Leipzig. S. 315—317.

1894

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band III, Abt. 1: Stadt und Kreis Düsseldorf. VI, 172 S.
— Band III, Abt. 2: Städte Barmen, Elberfeld, Remscheid und Kreise Lennep, Mettmann, Solingen. VI, 134 S.

1895

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band III, Abt. 3: Kreis Neuß. VI, 127 S.

Zur Geschichte der Kunst in den Rheinlanden. Köln (Verlag J. P. Bachem).

Über die Rezeption der Gotik in den Rheinlanden (Vortragsbericht): Ann. d. Histor. Vereins f. d. Niederrhein 61, S. 252.

Über die mittelalterlichen Wandmalereien in den Rheinlanden (Vortragsbericht): Ebenda S. 265.

1896

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band III, Abt. 4: Städte und Kreise M.-Gladbach und Krefeld. VI, 167 S.

Die Denkmalspflege in der Rheinprovinz. Düsseldorf. V, 175 S., 8^o.

(Hrsg.) Berichte über die Thätigkeit der Kunst- und Geschichtsvereine und über die Vermehrung der städtischen und Vereinssammlungen innerhalb der Rheinprovinz: Bonner Jahrbücher Heft 100 ff., 1896 ff.

Überblick über die baugeschichtliche Entwicklung der Abteikirche von Brauweiler (Vortragsbericht): Annalen d. Histor. Vereins f. d. Niederrhein 63, S. 238.

Altenberg. Wiederherstellung und Ausschmückung der Zisterzienserabteikirche: Ber. Prov.-Komm. I, S. 12—14; II, S. 17—21; IV, S. 8—11; V, S. 13 f.

Büderich bei Neuß. Erhaltung des Turmes der alten Pfarrkirche: Ber. Prov.-Komm. I, S. 23.

Merten bei Bonn. Erhaltung des Chörchens der ehemaligen Pfarrkirche: Ebenda S. 38.

Odenthal. Erweiterung und Restauration der kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 41 f.

Bacharach. Wiederherstellung der evangel. S. Peterskirche: Ebenda S. 14—20.

(Zusammen mit Cuno) Boppard. Restauration der Wandmalereien in der S. Severuskirche: Ebenda S. 20—22.

Burg an der Wupper. Wiederaufbau des Schlosses: Ebenda S. 24; V, 1900, S. 21—26.

Gielsdorf. Instandsetzung der Jakobikapelle: Ebenda S. 31.

Hönningen. Umbau der kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 31 f.

(Zusammen mit Cuno) St. Goar. Restauration der evangel. Pfarrkirche: Ebenda S. 52—56.

Seligenthal. Wiederherstellung der ehemal. Franziskanerklosterkirche. Ebenda S. 49—52.

1897

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band III, Abt. 5: Kreis Grevenbroich. VI, 106 S.

— Band IV, Abt. 1: Landkreis Köln. (In Verbindung mit Ernst Polaczek.) VI, 205 S.

(Zusammen mit Lucas) Meisenheim. Instandsetzung der Grabkapelle an der Schloßkirche: Ber. Prov.-Komm. II, S. 37—43.

Anfertigung von Kopien der mittelalterlichen Wandmalereien der Rheinprovinz: Ebenda S. 59—62.

Kirn. Restauration und Erweiterung der evangel. Pfarrkirche: Ebenda S. 27 f.

(Zusammen mit Busch) Neuwerk. Restauration der ehemaligen Klosterkirche: Ebenda S. 43—48.

1898

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band IV, Abt. 2: Kreis Rheinbach. (In Verbindung mit Ernst Polaczek.) VIII, 172 S.

Die Denkmalspflege in Frankreich. Berlin. 134 S. Erschien gleichzeitig in der Ztschr. f. Bauwesen 48, S. 489 ff., 593 ff.

Der Düsseldorfer Schloßplan des Grafen Matthaeus Alberti (Cetna 1709): Zeitschrift f. Bauwesen 48, S. 589.

Anfertigung von Kopien der mittelalterlichen Wandmalereien der Rheinprovinz: Ber. Prov.-Komm. III, S. 55—58.

- Altenberg. Wiederherstellung des Domes: Ebenda S. 12—16.
 Bacharach. Wiederherstellung des alten Holzhauses am Markte: Ebenda S. 16—18.
 Blankenheim. Sicherungsarbeiten an der Schloßruine: Ebenda S. 19—24.
 Brauweiler. Wiederherstellung des Hochkreuzes auf dem Kirchhofe: Ebenda S. 24.
 Düsseldorf. Wiederherstellung des Grabdenkmals Herzog Wilhelms des Reichen in der Lambertuskirche: Ebenda S. 25 f.
 Gruiten. Wiederherstellung des Turmes der alten kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 26—28.
 Heisterbach. Wiederherstellung des Chores der Abteikirche: Ebenda S. 29—37.
 Köln-Niehl. Wiederherstellung der alten kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 49—51.

1899

- Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band IV, Abt. 3: Kreis Bergheim. (In Verbindung mit Ernst Polaczek.) VI, 168 S.
 Die Fürsorge für die mittelalterlichen Denkmäler in Griechenland: Denkmalspflege I, S. 31—33.
 Die Verhandlungen über Denkmalschutz und Denkmalspflege auf der Hauptversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine in Straßburg: Ebenda S. 106—107.
 Anfertigung von Kopien der mittelalterlichen Wandmalereien der Rheinprovinz: Ber. Prov.-Komm. IV, S. 52—54.
 Hochelten. Wiederherstellung der ehemaligen Abteikirche: Ebenda S. 11—18.
 Mayen, Instandsetzung der kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 18—20.
 Niedermendig. Wiederherstellung der Wandmalereien der alten kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 26 bis 30.
 Saarbrücken. Wiederherstellung der Grabdenkmäler der Grafen und Fürsten von Nassau-Saarbrücken in der Schloßkirche: Ebenda S. 30—32.
 Trechtinghausen. Wiederherstellung der Klemenskirche: Ebenda S. 33—36.
 Uckerath. Wiederherstellung des Turmes der alten kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 48—51.

1900

- Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band IV, Abt. 4: Kreis Euskirchen. (In Verbindung mit Edmund Renard.) VII, 265 S.
 (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band V, Abt. 1: Kreise Gummersbach, Waldbroel und Wipperfürth. Bearbeitet von Edmund Renard. VI, 135 S.
 Die Erhaltung der Kunstdenkmäler in Deutschland. Vortrag, gehalten auf dem Internationalen kunsthistorischen Kongreß zu Lübeck am 18. September 1900. Sonderabdruck aus den Verhandlungen des Kongresses nach dem stenographischen Bericht. 19 S., 8^o.
 Schloß Burg an der Wupper, seine Geschichte und Bedeutung. Düsseldorf. 7 S., fol.
 John Ruskin. Leipzig. 33 S., 4^o. Erschien gleichzeitig in der Ztschr. f. bildende Kunst. N. F. XI, S. 156 ff., 186 ff.
 Gesetzgebung zum Schutze der Denkmäler: Stenographischer Bericht des Tages für Denkmalspflege 1900, Dresden, S. 11 ff.
 Anfertigung von Kopien der mittelalterlichen Wandmalereien der Rheinprovinz: Ber. Prov.-Komm. V, S. 81—83.
 Alken. Wiederherstellung der St. Michaelskirche: Ebenda S. 10—13.
 Dattenberg. Erhaltung des Chores der alten kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 26.
 Isenburg. Sicherung des Tores der Ortsbefestigung: Ebenda S. 29.
 Kaiserswerth. Untersuchung und Ausgrabungen der Hohenstaufenpfalz: Ebenda S. 30—40.
 Kastellaun. Sicherung der Burgruine: Ebenda S. 41.
 Linz. Sicherung des Neutores: Ebenda S. 54.
 Lissingen. Sicherung des äußeren Tores der Burg: Ebenda S. 55.
 Sponheim. Sicherung des Bergfrids der Burgruine: Ebenda S. 65—66.
 Zell a. d. Mosel. Sicherung des Stadtmauerturmes an der Bergseite: Ebenda S. 80.
 Andernach. Umbau und Wiederherstellung des Rheintores: Ebenda S. 14—20.
 Bacharach. Ausbau des Postenturmes: Ebenda S. 20.
 Frauenberg. Wiederherstellung des Triptychons des Meisters von S. Severin in der katholischen Pfarrkirche: Ebenda S. 27.

- Gerolstein. Wiederherstellung der Burgruine: Ebenda S. 27—29.
 Hemmerich. Wiederherstellung des Chores der alten kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 29.
 Nideggen. Aufdeckung und Wiederherstellung der Wandmalereien in der kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 56—59.
 Oberhammerstein. Wiederherstellung des Glockenturmes der kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 59.
 Schleiden. Wiederherstellung der Glasmalereien in der kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 60—62.
 Simmern. Wiederherstellung der Grabdenkmäler in der evangel. Pfarrkirche: Ebenda S. 60—65.

1901

- Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band V, Abt. 2: Kreis Mülheim am Rhein. (In Verbindung mit Edmund Renard.) VI, 160 S.
 Die Thätigkeit der rheinischen Provinzialverwaltung auf dem Gebiete der Denkmalpflege seit dem Jahre 1875: Ber. Prov.-Komm. VI, S. 1—6.
 Bacharach. Sicherungsarbeiten an der Wernerskapelle: Ebenda S. 15—19.
 Birnbach. Wiederherstellung der evangelischen Pfarrkirche: Ebenda S. 19—21.
 Carden a. d. Mosel. Erhaltung des romanischen Klostergebäudes: Ebenda S. 21—25.
 Cornelimünster. Wiederherstellung der Cornelikapelle an der ehemaligen Abteikirche: Ebenda S. 25—29.
 Edingen. Wiederherstellung des Turmes der kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 29 f.
 Mechernich. Sicherungsarbeiten an der alten kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 35—37.
 St. Goar. Wiederherstellung der Grabdenkmäler in der Stiftskirche: Ebenda S. 38—42.
 Sargenroth. Wiederherstellung der evangel. Nunkirche: Ebenda S. 42 f.
 (Zusammen mit Faust) Siegburg. Wiederherstellung der kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 43—48.
 Sobernheim. Wiederherstellung der evangel. Pfarrkirche: Ebenda S. 48—52.
 Anfertigung von Kopien der mittelalterlichen Wandmalereien der Rheinprovinz: Ebenda S. 62—65.
 (Zusammen mit Frentzen, Janssen, Schnütgen) Bericht der Provinzialkommission über die Wiederherstellungen älterer Wandmalereien und über die letzten Ausmalungen von älteren rheinischen Kirchen: Ebenda S. 66—73.
 Kunstgeschichte des Altenberger Domes (Vortragsbericht): Annalen d. Histor. Vereins f. d. Niederrhein 70, S. 154.
 Die Erhaltung der Burgruine zu Reuland: Eifelvereinsblatt II, S. 18.
 Das Berliner Tor in Wesel: Die Denkmalpflege III, S. 91—92.
 Das Rheintor in Andernach: Die Denkmalpflege III, S. 10—13.
 Die Wiederherstellung der alten Burg in Koblenz: Die Denkmalpflege III, S. 102—103.

1902

- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band VIII, Abt. I: Kreis Jülich. Bearbeitet von Karl Franck-Oberaspach und Edmund Renard. VI, 243 S.
 Über die Frage der Errichtung von provinziell beschränkten Denkmälerarchiven oder eines Reichs-Denkmälerarchivs: Dritter Tag für Denkmalpflege... 1902, Stenograph. Bericht, S. 86—89.
 Über die Aufgaben der Kommunalverwaltungen auf dem Gebiete der praktischen Denkmalpflege: Ebenda S. 123—129.
 Der Düsseldorfer Schloßplan des Grafen Matthäus Alberti: Beiträge zur Geschichte des Niederrheins XVII, S. 181—187.
 Gummersbach. Wiederherstellung der evangel. Pfarrkirche: Ber. Prov.-Komm. VII, S. 29—33.
 Kalkar. Wiederherstellung der Altäre in der kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 33—38.
 (Zusammen mit Pickel) Kranenburg. Wiederherstellung der kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 38—43.
 Lobberich. Wiederherstellung der alten kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 43—45.
 Saarburg. Sicherungsarbeiten an der Hochburg der Schloßruine: Ebenda S. 51—53.
 Siegburg. Wiederherstellung des Reliquienschatzes in der kathol. Pfarrkirche: Ebenda S. 54—64.
 Siersdorf. Wiederherstellung der kathol. Pfarrkirche und des geschnitzten Lettnerbogens: Ebenda S. 64—67.
 Anfertigung von Kopien der mittelalterlichen Wandmalereien der Rheinprovinz: Ebenda S. 68—70.
 Die Grabdenkmäler des Landgrafen Philipp II. von Hessen und der Landgräfin Anna Elisabeth in der Stiftskirche zu St. Goar. Bonn. 4 Bll., 4^o.

1903

- Die rheinische und westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Leipzig. 47 S., 6 Taf., 4^o. Erweiterter Sonderdruck aus der Ztschr. f. bildende Kunst. N. F. XIV, S. 1—40.
- Über das Verhältnis der Altertumsmuseen zur Denkmalspflege: Stenograph. Bericht des Tages für Denkmalspflege, Erfurt 1903, S. 17—29 u. 38 f.
- Die Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1904: Die Rheinlande. Düsseldorfer Monatshefte für deutsche Art und Kunst VII, S. 227—228.
- Albert Bartholomé: Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst, VII, S. 33—53.
- Die Hohenstaufenpfalz zu Kaiserswerth: Die Denkmalspflege V, S. 68—70, 98—99.

1904

- Das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. (In Gemeinschaft mit Adolph Goldschmidt, Ludwig Justi und Paul Schubring.) Leipzig. 56 S. Zugleich als Heft 2 der Ztschr. f. bildende Kunst N. F. XVI erschienen.
- Kunsthistorische Ausstellung, Düsseldorf 1904. Katalog. (Zusammen mit E. Firmenich-Richartz.) 2. Aufl., ausgegeben im August 1904. Düsseldorf. XXXI, 234 S.
- Meisterwerke westdeutscher Malerei und andere hervorragende Gemälde alter Meister aus Privatbesitz auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1904. (Zusammen mit E. Firmenich-Richartz.) München. XXVIII, 42 S., 90 Tafeln, Fol.
- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . Band VIII, Abt. 2: Kreise Erkelenz und Geilenkirchen. Bearbeitet von Edmund Renard. VI, 223 S.
- Stegg. Instandsetzung der evangel. Pfarrkirche: Ber. Prov.-Komm. VIII, S. 41—44.
- Xanten. Wiederherstellung des Hochkreuzes: Ebenda S. 48—50.
- Denkschrift über die Kunsthistorische Ausstellung, Düsseldorf 1904: Ebenda S. 51—55.

1905

- Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande. (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde XXV.) Düsseldorf. 20 S., 64 Taf., Fol.
- Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . Band V, Abt. 3: Stadt und Kreis Bonn. VII, 403 S. Daraus separat erschienen: Schloß Gudenau. Düsseldorf 1905. 15 S., 8^o.
- Über Verzeichnung von beweglichen Kunstdenkmälern in Privatbesitz: Tag für Denkmalspflege, Bamberg 1905, Stenograph. Bericht, S. 78—85.
- Auguste Rodin: Die Kunst XI, S. 289—307, 321—335.
- Trier. Instandsetzung des Hauptportals der Liebfrauenkirche: Ber. Prov.-Komm. IX, S. 18—22.

1906

- Kirche und Kunst. Vortrag auf dem 2. Kongreß für protestant. Kirchenbau in Dresden am 6. IX. 1906. Dresden 1907. 19 S. Dasselbe in: Zweiter Kongreß für protestantischen Kirchenbau 1906. Dresden 1907. S. 19 ff.
- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . Band VI, Abt. 1 u. 2: Quellen und das römische Köln. 1. Quellen, bearbeitet von Johannes Krudewig. 2. Das römische Köln, bearbeitet von Joseph Klinkenberg. XI, 393 S.
- Band VIII, Abt. 3: Kreis Heinsberg. Bearbeitet von Karl Franck-Oberaspach und Edmund Renard. VI, 171 S.
- Die Straßburger Ausstellung der Denkmalspflege im Elsaß: Die Denkmalspflege VIII, S. 46—47. Paul Tornow: Ebenda S. 63—64.
- (Zusammen mit Heinrich Schröers) Die Weiheinschrift von Schwarz-Rheindorf: Annalen des Histor. Vereins f. d. Niederrhein 81, S. 71—111.
- Oberwesel. Wiederaufstellung des ehemaligen Hochaltaraufsatzes in der Liebfrauenkirche: Ber. Prov.-Komm. X, S. 18—21.
- Die Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1904: Ebenda S. 30—51.

1907

- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . Band V, Abt. 4: Siegkreis. Bearbeitet von Edmund Renard. VI, 293 S.
- Die kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1904: Bonner Jahrbücher 116, S. 74—95.

- Was wir wollen. Ziele und Aufgaben: Mitt. d. Rhein. Vereins f. Denkmalpflege und Heimatschutz I, S. 7—15.
- Essen. Erhaltung der goldenen Madonnenstatue im Schatz der Münsterkirche: Ber. Prov.-Komm. XI, S. 7—12.
- Neuß. Wiederherstellung des Obertores: Ebenda S. 26—38.
- Wetzlar. Wiederherstellung des Domes: Ebenda S. 46—54.
- Nachruf auf den Geheimen Justizrat Professor Dr. Hugo Loersch († 1907): Deutsche Geschichtsblätter 8, S. 327—331.
- Burg Blankenheim: Eifelvereinsblatt VIII, S. 61.
- Die Wiederherstellung des Obertores in Neuß: Die Denkmalpflege 1907, S. 25—28.

1908

- Schutz der Grabdenkmäler und Friedhöfe: Neunter Tag für Denkmalpflege am 24. u. 25. September 1908. Stenograph. Bericht, S. 89—100. — Auch als Sonderabdruck, Karlsruhe 1908, 14 S., 8°, und als Flugschrift des Dürerbundes, Dresden 1909.
- Gondorf a. d. Mosel. Wiederherstellung des von der Leyenschen Schlosses: Ber. Prov.-Komm. XII, S. 10—17.
- Trier. Erhaltung des heiligen Grabes aus der Liebfrauenkirche: Ebenda S. 60—66.
- Aufnahmen gotischer Wandmalereien der Rheinlande: Ebenda S. 67—69.
- (Mitverf.) Gutachten über die kirchliche Monumentalmalerei in den Rheinlanden: Ebenda S. 70—73.
- Zum hundertsten Geburtstage August Reichenspergers: Mitt. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpfl. u. Heimatschutz II, S. 130—134.

1909

- Von neuer deutscher Kunst: Die Kunst XIII, S. 351—359.
- Sterbende Bauwerke: Die Woche, Berlin, Nr. 22 v. 29. V. 1909.
- Der Klarenaltar im Kölner Dome: Kunstchronik N. F. 20, S. 129—135.
- Ahrweiler. Wiederherstellung der katholischen Pfarrkirche: Ber. Prov.-Komm. XIII, S. 4—18.
- Arnoldsweiler. Erhaltung der alten katholischen Pfarrkirche: Ebenda S. 18—26.
- Kaiserswerth. Sicherungsarbeiten an der Hohenstaufenpfalz: Ebenda S. 44—59.
- Errichtung des Verwaltungsgebäudes für die Denkmalpflege der Rheinprovinz: Ebenda S. 138—143.
- Ausführungen über die Erhaltung des röm. Kaiserpalastes in Trier: Zehnter Tag für Denkmalpflege... 1909, Stenograph. Bericht, S. 113—115.
- Über die Ausgestaltung des Platzes an der Südseite des Wormser Domes: Ebenda S. 135—138.
- Über die Stilfrage bei Wiederherstellung alter Baulichkeiten: Ebenda S. 171—173.
- Nekrolog Professor Dr. Ernst Aus'm Weerth: Kunstchronik 20, Nr. 22.
- Besprechung von: Faymonville, Karl, Der Dom zu Aachen und seine liturgische Ausstattung vom IX. bis zum XX. Jahrhundert: Zentralblatt für kunstwissenschaftliche Literatur und Bibliographie, Jg. I, S. 159—160.

1910

- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band IX, Abt. 1: Kreis Düren. Bearbeitet von Paul Hartmann und Edmund Renard. VII, 365 S.
- Sammlung deutscher Kunstwerke, Brüssel 1910. Ausgewählt und eingeleitet von Paul Clemen Siegburg (Deutsche Photogr. A.-G.). XXVI, 77 S., 4°.
- (Zusammen mit Heribert Reiners) Schloß Burg an der Wupper. Herausgeg. vom Schloßbauverein, Düsseldorf. 52 S. 2. Aufl. 1912. 3. Aufl. 1918. 64 S., 8°.
- Hochschulunterricht und Denkmalpflege und Geistlichkeit und Denkmalpflege: Elfter Tag für Denkmalpflege... 1910, Stenograph. Bericht, S. 69—72.
- Die Anfänge der amerikanischen Landschaftsmalerei: Kunst für Alle XXV, S. 107 ff.
- Augustus Gaudens: Ebenda S. 252 ff., 281 ff.
- Die Ausstellung amerikanischer Kunst in Berlin: Ebenda S. 361.
- Léon Dabo: Die Kunst XXX, S. 133 ff.
- Cleve. Aufnahme, Untersuchungen und Ausgrabungen der Schwanenburg: Ber. Prov.-Komm. XIV, S. 4—16.

Marienhagen. Wiederherstellung der evangel. Pfarrkirche und ihrer frühgotischen Wandmalereien. Ebenda S. 25—27.

Zons. Sicherungsarbeiten an der Stadtbefestigung: Ebenda S. 58—71.

1911

(Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band VII, Abt. 1: Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Köln. St. Gereon, St. Johann-Baptist, die Marienkirchen, Groß-St. Martin. Bearbeitet von Hugö Rahtgens, mit Quellenübersichten von Johannes Krudewig. X, 359 S.

Die mittelalterlichen Profanbauten. Die Kaiserpfalzen: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Erster Bericht über die Arbeiten an den Denkmälern deutscher Kunst. Berlin. S. 4—15.

Entwicklung und Ziele der Denkmalpflege in Deutschland: Gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz, Salzburg 14. u. 15. Sept. 1911, Stenograph. Bericht, S. 51—64.

George Grey Barnard: Kunst für Alle XXVI, S. 385 ff.

Baerl. Instandsetzung der evangel. Pfarrkirche: Ber. Prov.-Komm. XV, S. 7—9.

Münstereifel. Erhaltung und Sicherung der Stadtbefestigungen: Ebenda S. 31—42.

Oberwinter. Erhaltung des Gütgemannschen Hauses: Ebenda S. 43.

Raubach. Instandsetzung der evangel. Pfarrkirche: Ebenda S. 45—47.

1912

(Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band IX, Abt. 2: Landkreise Aachen und Eupen. Bearbeitet von Heribert Reiners. VI, 285 S.

Die mittelalterlichen Profanbauten. Die Kaiserpfalzen: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Zweiter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst, S. 20—39.

Fouilles et explorations dans l'enceinte du palais impérial carolingien et de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle: Revue de l'art chrétien 62, S. 213—220.

Zur Erhaltung und Wiederbelebung des niederrheinischen Backsteinbaues: Mitt. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpfl. u. Heimatschutz VI, S. 159—166.

Jules Dalou: Kunst für Alle XXVII, S. 365—377.

Das Jubiläum der Universität Athen: Kölnische Zeitung, Nr. 451 v. 23. IV. 1912.

Zum Tode von Carl Justi: Bonner Zeitung, Nr. v. 11. XII. 1912.

Carl Roettgen, in: Sammlung Carl Roettgen, Bonn. Köln (Math. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat). 4^o.

1913

Carl Justi: Chronik der Rhein. Friedrich-Wilhelm-Universität zu Bonn für das Rechnungsjahr 1912. 38, 1913, S. 12—26.

1914

Die mittelalterlichen Profanbauten. Die Kaiserpfalzen: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. Dritter Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst, S. 15—23.

Unser Schutz der Kunstdenkmäler im Kriege: Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik IX, Nr. v. 15. XII. 1914.

Der Schutz der Kunstdenkmäler im Kriege: Mitt. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpfl. u. Heimatschutz VIII, S. 191—203.

Über die Kriegsschäden an den Baudenkmalern Belgiens: Zentralblatt der Bauverwaltung 1914, S. 658.

1915

Der Schutz der Kunstdenkmäler im Kriege (Flugschrift des Dürerbundes 132). München. 18 S., 8^o.

Erhaltung und Zerstörung der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz (Flugschrift des Dürerbundes 146). München. 14 S., 8^o.

Der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz: Ztschr. f. bildende Kunst 51, 1915/16, S. 49—96. Erschien als selbständige Veröffentlichung Leipzig 1916. 48 S., 4^o.

Der Krieg und der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz: Kriegstagung für Denkmalpflege, Brüssel 28. u. 29. August 1915, Stenograph. Bericht, S. 11—41.

Bericht über die Fürsorge für die Kunstdenkmäler in den besetzten Teilen Frankreichs: Ebenda S. 50—54.

Über die Fürsorge für die Kunstdenkmäler auf dem östl. Kriegsschauplatz: Ebenda S. 56—58.

Der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem östlichen Kriegsschauplatz: Kunstchronik N. F. XXVII, Sp. 121—130.

Die Kathedrale von Reims (Vortragsbericht): Bonner Jahrbücher 123, S. 104—107.

1916

Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden (Publikationen der Gesellschaft für rhein. Geschichtskunde XXXII). Düsseldorf. XXIII, 833 S., 4^o.

(Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band VI, Abt. 4: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln: St. Alban, St. Andreas, Antoniterkirche, St. Aposteln, St. Cäcilia, St. Columba, St. Cunibert, Elendskirche, St. Georg. Bearbeitet von Wilhelm Ewald und Hugo Rahtgens. Mit Quellenübersichten und Beiträgen von Johannes Krudewig. Düsseldorf. VIII, 379 S.

— Band X, Abt. 1: Das Münster zu Aachen. Bearbeitet von Karl Faymonville. VIII, 344 S.

(Hrsg. zusammen mit Cornelius Gurlitt) Die Klosterbauten der Cistercienser in Belgien. Im Auftrag des Kaiserl. Deutschen Generalgouvernements in Belgien. Berlin XLI, 162 S., 2^o.

Das Kunsthistorische Institut in Bonn. Düsseldorf. 11 S., 4^o.

Das Rathaus in Aachen: Die Denkmalpflege XVIII, S. 59 f.

Vorwort zu: Hartig, Erdmann, Flandrische Wohnhaus-Architektur. 96 S., 9 Taf., 4^o.

Besprechung von: Hauptmann, Karl, Die Münsterkirche in Bonn und ihr Kreuzgang. Bonn 1915, und Hauptmann, Karl, Angewandte Geschichte. I. Cassius. Bonn 1914: Die Denkmalpflege XVIII, S. 120.

1917

Zerstörte Kunstdenkmäler an der Westfront. Weimar. 2. Aufl. 34 S., 8^o. Dasselbe französisch: La destruction des monuments artistiques. 36 S., 8^o.

Die Zerstörung der Kathedrale von St. Quentin. Berlin. 22 S., 8^o. Dasselbe französisch: La destruction de la collégiale de St. Quentin. Lausanne 1918.

Denkmalpflege und Heimatschutz auf dem westlichen und östlichen Kriegsschauplatz: Dreizehnter Tag für Denkmalpflege, Augsburg 1917, Stenograph. Bericht, S. 46—65. Auch als Sonderabdruck erschienen.

Bericht über die Tätigkeit der Vereinigung von Freunden des Kunsthistorischen Instituts in Bonn in den Jahren 1914—1916. Mit einer Übersicht über die Bibliothek des Instituts. Düsseldorf. 86 S., 4^o.

1918

Alexander Schnütgen: Kunstchronik und Kunstmarkt Jg. 54, Leipzig, S. 165—172.

Die Zerstörung der großen kirchlichen Baudenkmäler an der Westfront: Kunstchronik N. F. XXIX, Sp. 473—486.

1919

(Hrsg.) Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Maßnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung, Erforschung. 2 Bde. Leipzig. 148 und 221 S., 4^o.

Die Trennung von Kirche und Staat in ihrer Bedeutung für die Denkmalpflege. Erweiterte Ausschußsitzung des Tages für Denkmalpflege, Berlin 1919, Stenograph. Bericht, S. 107—111.

Gefährdung des deutschen Kunstbesitzes: Tägliche Rundschau Nr. v. 26. u. 27. XI. 1919.

Der österreichische Kunstaussverkauf: Frankfurter Zeitung Nr. v. 22. XI. 1919.

1920

Die Gefährdung des deutschen Kunstbesitzes und gesetzliche Maßnahmen dagegen: Dritte gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz, Eisenach ... 1920, Stenograph. Bericht, S. 95—108.

Die Abwanderung des deutschen Kunstbesitzes und die neue Kunstschutzverordnung: Der Cicero XII, S. 193—205.

1921

Text zu: Moehler, Karl, Schloß Burg. Federzeichnungen (Heimatbilder Folge 7). Moers. 7 Bl., 2^o.

1922

(Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band X, Abt. 2: Die Kirchen der Stadt Aachen, mit Ausnahme des Münsters. Bearbeitet von Karl Faymonville. VIII, 344 S.

(Hrsg.) Belgische Kunstdenkmäler. 2 Bde. München. 4^o.

Das Münster zu Aachen. Ein Führer. Berlin. 39 S., 8°.

Lancelot Blondel und die Anfänge der Renaissance in Brügge: Belgische Kunstdenkmäler II, S. 1—40.

Die Kunst am Niederrhein: Westermanns Monatshefte, März 1922. Auch als Sonderdruck Braunschweig 1922 (18 S.) erschienen.

Julius Bergmann: Die Kunst 37, S. 105—118.

Carl Anton Reichel: Ebenda S. 283—296.

1923

Das Stadthaus zu Stockholm und die europäischen Monumentalbauten in alter und neuer Zeit: Stockholms Stadshus I. Stockholm. S. 134—143, 4°.

1924

Rheinisches Barock. Bibliothek d. Kunstgeschichte, Bd. 15. Leipzig o. J. 11 S., 10 Taf., 8°.

(Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band X, Abt. 3: Aachen. Quellen und Geschichte der Stadt, Das römische Aachen, Die Profanbauten, Denkmäler, Museen und Sammlungen. Bearbeitet von Karl Faymonville, Joseph Laurent, Richard Pick, Max Schmid-Burgk. VIII, 275 S.

Von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes: Wallraf-Richartz-Jahrbuch I, Köln, S. 29—61.

Aufgaben und Arbeiten des Kunstschatzes im Weltkrieg, in: M. Schwarte, Der große Krieg. Bd. X: Die Organisationen der Kriegsführung, S. 389—421.

1925

(Zusammen mit Max Braubach u. a.) Tausend Jahre deutscher Geschichte und deutscher Kultur am Rhein. Düsseldorf. 523 S., 8° u. 4°.

Bartolomeo Colleoni: Bilder und Studien aus drei Jahrhunderten. Eberhard Gothein zum 70. Geburtstag als Festgabe. München u. Leipzig. S. 109—142.

Einleitung zu: Hertel, Bernhard, Die Glasgemälde des Kölner Domes. Bd. I. Berlin. Gr. 2°.

Von rheinischer Baukunst: Das Echo, Nr. v. 18. 6. 1925.

Die kirchliche Baukunst in den Rheinlanden: Kölnische Zeitung, 1. Sondernummer zur rhein. Jahrtausendfeier, v. 15. V. 1925.

Eduard zur Nedden: Ztschr. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpfl. u. Heimatschutz XVII, S. 105—108.

Besprechung von: Rosenberg, Marc, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Frankfurt 1908—1924: Repertorium f. Kunstwissenschaft XLV, 1925, S. 190—200.

1926

Rheinfahrt. Führer durch Geschichte, Kunst und Landschaft des Rheintales. Zum 100jährigen Jubiläum der Köln-Düsseldorfer Rheindampfschiffahrt. Nebst historischem Rückblick von Albert Arnecke. Hrsg. von der Köln-Düsseldorfer Rheindampfschiffahrt G. m. b. H. (1926). 138 S., 8°.

(Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band XI, Abt. 1: Kreis Monschau. Bearbeitet von Karl Faymonville. X, 138 S.

— Band XII, Abt. 1: Kreis Bitburg. Bearbeitet von Ernst Wackenroder. X, 315 S.

— Band XII, Abt. 2: Kreis Prüm. X, 222 S.

Zwei Reden des Vorsitzenden des Denkmalrates der Rheinprovinz, Geh. Reg.-Rats Prof. Dr. Paul Clemen. Sonderdruck. Düsseldorf, Rheinischer Verein für Denkmalpflege u. Heimatschutz. 12 S., 4°.

Geleitwort zu: Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz Freiburg im Breisgau 1925, Stenograph. Tagungs-Bericht... Berlin 1926.

Bemerkungen zu dem Preußischen Entwurf eines Denkmalschutzgesetzes: Landtagsdrucksache Nr. 4298 v. 26. 10. 1926.

Georg Dehios Geschichte der deutschen Kunst: Ztschr. für Denkmalpflege I, S. 3—9.

Die neuere schwedische Kunstliteratur auf dem Gebiete der skandinavischen Forschung: Jahrb. f. Kunstwissenschaft 1926, S. 193—227.

Besprechung von: Doering, Oskar, Bodo Ebhardt, ein deutscher Baumeister, 1865—1925. Berlin-Grünwald 1925: Ztschr. für Denkmalpflege I, S. 78—80.

1927

- Der Mittelrhein. Ein Blick über das Land und seine Kultur in Vergangenheit und Gegenwart, hrsg. von der Reichsbahndirektion Mainz mit einem Einführungswort von Prof. Dr. Paul Clemen. Mainz. 109 S., 8^o.
- Zum Gedächtnis von Erika Eleonore Huysen. Worte, gesprochen bei der Trauerfeier im Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn am 6. Mai 1927. 4 S., 8^o.
- Die rheinische Kunst als Symbol. Ansprache bei Eröffnung der Jahrtausendausstellung der Rheinlande in Köln am 15. Mai 1925: Ztschr. d. Rhein. Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz XIX, Heft 3, S. 1—5.
- Der Kölner Dom in Gefahr. Ansprache bei der Befreiungsfeier der Rheinlande im Reichstagsgebäude zu Berlin am 5. März 1926: Ebenda Heft 3, S. 7—10.
- Vorwort zu: Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz. Mittelrheinische Studienfahrt für Denkmalpflege. Mainz 1927, Tagungsbericht . . . Berlin. 8^o.
- The Cologne School of Painting in the fourteenth Century, and English Art: Apollo VI, No. 31, S. 1—8.
- Aristide Maillol und die französische Plastik von heute: Die Kunst LV, S. 41—54.
- Vorbemerkung zu: Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz, Breslau 1926, Tagungsbericht . . . Berlin 1927.
- Marc Rosenberg: Badeblatt der Stadt Baden-Baden, Nr. v. 10. III. 1927.
- Hubert Wilm: Der Kunstwanderer 1927, S. 408—411.
- Anton Bardenhewer: Kölnische Volks-Zeitung, Nr. 258 v. 7. IV. 1927.
- Glückwunsch für das Bonner Provinzialmuseum: Bonner Jahrbücher 132, S. 247 f.
- Literatur zur rheinischen Denkmalkunst: Ztschr. für Denkmalpflege II, S. 203—204.

1928

- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . Band XII, Abt. 3: Kreis Daun. Bearbeitet von E. Wackenroder. X, 271 S.
- Betrachtungen über die Denkmalpflege in Preußen und den Gesetzentwurf der preußischen Regierung. Berlin.
- Sprachen und Überlieferung der malerischen Gestaltung im späten Mittelalter: Festgabe für Karl Koetschau von seinen Freunden und Verehrern zum 60. Geburtstag am 27. März 1928. Düsseldorf. S. 9—20.
- Der Mainzer Dom in der deutschen Kunstgeschichte: Mainzer Anzeiger, Nr. v. 15. X. 1928, Sonderbeilage.
- Besprechung von: Beenken, Hermann, Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben. Leipzig 1927: Zeitschrift für Denkmalpflege III, S. 132.
- Besprechung von: Stempel, Aloys, Die Rettung des Mainzer Domes. Mainz 1926: Ebenda S. 163f.
- Besprechung von: Knapp, Fritz, Mainfranken, Bamberg — Würzburg — Aschaffenburg. Würzburg 1928: Ebenda S. 164.
- Ernst Bertrams „Strassburg“: Kölnische Zeitung, Nr. v. 25. XI. 1928.

1929

- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . Band VII, Abt. 2: Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Köln. Minoritenkirche, St. Pantaleon, St. Peter, St. Severin. Bearbeitet von Hugo Rahtgens und Hermann Roth, mit Quellenübersichten von Johannes Krudewig. X, 336 S.
- Zum 100. Geburtstag von Ernst aus'm Weerth: Kölnische Zeitung, Nr. v. 11. IV. 1929, und General-Anzeiger für Bonn und Umgegend, Nr. 13 394 v. 11. IV. 1929.

1930

- Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande. Mit Beiträgen von Burkhard Freiherr v. Lepel u. Margot Remy. Düsseldorf. Textband und Tafelband. 2^o.
- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . Band VII, Abt. 4: Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln. Die profanen Denkmäler. Bearbeitet von Hans Vogts. X, 592 S.
- Die Dome von Mainz, Köln und Xanten. Drei Paradigmen der heutigen Denkmalpflege: Kölnische Zeitung, Nr. 503 v. 14. IX. 1930.
- Anfänge, Entwicklung und Ziele der rheinischen Denkmälerstatistik: Nachrichten-Blatt für rhein. Heimatpflege II, 1930/31, S. 105—109.
- Einleitung zu: Die Sammlung Dr. Leopold Seligmann, Köln. Versteigerungskatalog der Firmen Hermann Boll/Paul Graupe. 2^o.

1931

- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band XIII, Abt. 1: Der Dom zu Trier. Bearbeitet von Nikolaus Irsch. XI, 378 S.
- Die Erhaltung des Kölner Domes: Die Denkmalpflege, 1931, S. 112—113.
- German Cathedrals: Art and archaeology publ. by the Archaeological Society of Washington XXXI, S. 77.
- Erinnerungen an die Vereinsgründung (des Rhein. Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz): Ztschr. d. Rhein. Vereins f. Denkmalpfl. u. Heimatschutz XXIV, Heft 2, S. 27—37.
- Besprechung von: Curman, Sigurd und Roosval, Johnny, Sveriges Kyrkov. Stockholm seit 1912: Die Denkmalpflege, 1931, S. 39—40.
- Besprechung von: Ginhart, Karl, u. Grimschitz, Bruno, Der Dom zu Gurk. Wien 1930: Ebenda S. 114.
- Besprechung von: Diepen, Hubert Adriaan, Die romanische Bauplastik in Klosterrath und die Bauornamentik an Maas und Niederrhein im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts. Würzburg 1930: Ebenda S. 197—198.
- Besprechung von: Phleps, Hermann, Die farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter. Berlin 1930: Ebenda S. 198.

1932

- Kunst und Künstler in Not. Ein Dreigespräch. Leipzig. 63 S., 8°.
- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band XI, Abt. 2: Kreis Schleiden. Bearbeitet von Ernst Wackenroder. XII, 480 S.
- Zum Gedächtnis an Georg Dehio: Die Denkmalpflege, 1932, S. 76—78.
- In memoriam Marie Luise Gothein: Frankfurter Zeitung, Nr. v. 8. I. 1932.
- Monumentalwerk zur rheinischen Kunst (zu Fritz Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst): Kölnische Zeitung (Literaturblatt), Nr. v. 21. VIII. 1932.
- Besprechung von: Friederich, Karl, Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom II. bis zum 18. Jahrhundert. Augsburg 1932: Die Denkmalpflege, 1932, S. 196.
- Besprechung von: Lohmeyer, Karl, Die Baumeister des rheinisch-fränkischen Barock. Wien-Augsburg 1931: Ebenda S. 239.

1933

- Die deutsche Kunst und die Denkmalpflege. Ein Bekenntnis. Berlin. 140 S., 8°.
- Der Denkmalbegriff und seine Symbolik. Eine Rede zum 18. Januar 1933 (Bonner Akademische Reden, Heft 15). Bonn. 21 S., 8°.
- Sammler und Gegenwart: Kunst- und Antiquitäten-Rundschau, S. 103.
- Das Kunsthistorische Institut. In: Geschichte der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn am Rhein II. Bonn 1933. S. 280—288.
- Carl Justi, Gedächtnisrede zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages. Bonn. 63 S., 8°.
- Das Kind in der alten deutschen Kunst: Kunst, Wissen, Leben. Beilage zur Frankfurter Zeitung, Nr. v. 9. XI. 1933.
- Dem Gedächtnis Stefan Georges: Rheinisch-Westfälische Zeitung, Nr. v. 30. XI. 1933.
- Geleitwort zu: Emmerling, Ernst, Die St. Katharinenkirche zu Oppenheim. Oppenheim. 8°.
- Johannes Horion: Die Denkmalpflege, 1933, S. 69.

1934

- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band VII, Abt. 3: Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Köln. St. Ursula, Ursulinenkirche, St. Elisabeth, St. Maria-Ablaß, Kartause, Deutz und die übrigen Vororte. Die Friedhöfe. Bearbeitet von Ludwig Arntz, Hugo Rahtgens, Heinrich Neu und Hans Vogts. 332 S.
- Band XII, Abt. 4: Kreis Wittlich. Bearbeitet von Ernst Wackenroder. VIII, 366 S.
- Das kunsthistorische Institut der Universität Bonn. Bonn. 15 S., 4°.
- Gedenkrede auf Stefan George, gehalten am 13. Dezember 1933 in der Aula der Universität Bonn (Bonner Akademische Reden, Heft 20). Bonn. 24 S.
- Besprechung von: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hrsg. von Otto Schmitt: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1934, S. 93—94.
- Die Kunstdenkmäler des Saargebiets: Kölnische Zeitung, Nr. v. 14. II. 1934.
- Das Wallraf-Richartz-Jahrbuch: Kölnische Zeitung (Literaturblatt), Nr. v. 2. XII. 1934.

1935

- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . Band XV, Abt. 1: Kreis Bernkastel. Bearbeitet von Hans Vogts. Mit einer Darstellung der Denkmäler der Frühgeschichte von H. Eiden. VIII, 437 S.
- Band XVI, Abt. 1: Kreis Altenkirchen. Bearbeitet von Margot Bitterauf-Remy in Verbindung mit Josef Busley und Heinrich Neu. Düsseldorf. VIII, 183 S.
- Band XVIII, Abt. 1: Kreis Kreuznach. Bearbeitet von Walther Zimmermann. Düsseldorf. VIII, 444 S.
- John Ruskin: Thieme-Becker, Künstlerlexikon, 29, S. 224.
- Paul Schubring gestorben: Kölnische Zeitung, Nr. v. 16. XI. 1935.
- Das Handbuch der österreichischen Kunstdenkmäler: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1935, S. 61—63.
- Besprechung von: Die Kunstdenkmäler Kärntens, hrsg. von Karl Ginhart: Ebenda S. 63—64.
- Besprechung von: Dehio, Georg, Handb. d. deutschen Kunstdenkmäler, neu bearbeitet von Ernst Gall, I. Bd. Niedersachsen und Westfalen. Berlin 1935: Ebenda S. 119—120.

1936

- Das Münster zu Aachen (Rheinische Kunststätten, Reihe I, Heft 1). Düsseldorf.
- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . -Band XV, Abt. 2: Kreis Trier-Land. Bearbeitet von Ernst Wackenroder in Verbindung mit Heinrich Neu. X, 420 S.
- Lob der Stille. Düsseldorf. 66 S., 8°. 2. Aufl. 1937. 3. Aufl. 1937. 4. durchgesehene Aufl. 1938. 5. durchgesehene Aufl. 1941. 6. durchgesehene Aufl. 1946. 76 S., 8°.
- Erste Begegnung mit dem Rhein bei Mainz. Friedliche Erinnerungen an 1886: Festschrift für Professor Neeb, Mainz, S. 9—11. Auch als Rheinische Schicksalsstunden in: Unterhaltungsblatt der Kölnischen Zeitung 1936, Nr. 208.
- Vorwort zu: Italienische Kunst. Plastik, Zeichnung, Malerei. Ausgew. Meisterwerke in 128 Aufn. Einl. Texte v. Fritz Baumgart. Berlin. 171 S., 4°.

1937

- Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . Band VI, Abt. 3: Der Dom zu Köln von Paul Clemen in Verbindung mit Heinrich Neu und Fritz Witte. Düsseldorf. XIV, 404 S. 2. verm. Aufl. 1938. XII, 416 S.
- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . Band VII, Abt. 3. Ergänzungsband: Die ehemaligen Kirchen, Klöster, Hospitäler und Schulbauten der Stadt Köln. Bearbeitet von Ludwig Arntz, Heinrich Neu, Hans Vogts. Düsseldorf. X, 404 S.
- Band XX, Abt. 1, Band I: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Koblenz. Bearbeitet von Fritz Michel. Düsseldorf. X, 332 S.
- Der Mittelrhein. Ein Blick über das Land und seine Kultur, Vergangenheit und Gegenwart. Mit Einführungswort von P. Clemen. 6. verb. Ausg. Mainz. 114 S.
- Burgen, Schlösser, Sitze im Kreise Rees. (Der Niederrhein, Bdeh. I.) Duisburg. 95 S., 8°.
- Text zu: Gotische Kathedralen in Frankreich. Paris, Chartres, Amiens, Reims. Aufnahmen von Martin Hürlimann. Zürich u. Berlin. XI, 167 S. 2. Aufl. 1938.
- Ansprache des Herrn Geheimrat Prof. Dr. Paul Clemen zu Ehren des scheidenden Vorsitzenden des Rhein. Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz Herrn Oberlandesgerichtspräsident i. R. Dr. Franz Schollen während einer Feierstunde am 29. Juni 1937 im Schloß zu Benrath. Düsseldorf. 8 S., 8°.
- Fritz Witte zum Gedächtnis: Westdeutscher Beobachter, Jg. 13, Nr. 111 v. 3. III. 1937.
- Von alten und neuen Museumsgedanken und vom Rheinischen Museum: Kölnische Zeitung, Nr. v. 22., 25. u. 29. X. 1937.

1938

- (Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz . . . Band XIII, Abt. 3: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier mit Ausnahme des Domes. Bearbeitet von Hermann Bunjes, Nikolaus Irsch, Gottfried Kentenich, Friedrich Kutzbach, Hanns Lückger. Düsseldorf. XII, 512 S.
- Band XIX, Abt. 3: Kreis Zell an der Mosel. Bearbeitet von Hans Vogts. Mit einem Beitrag von Hans Eiden. Düsseldorf. VII, 396 S.
- Rheinische Dome: Illustrierte Zeitung, 1938. Sondernummer 4852: Das Rheinland, S. 369—370.

Eduard von Gebhardt. Zu seinem 100. Geburtstag: Beiträge zur Kunde Estlands, Tallinn, XXI, Heft 2/3, S. 75—78.

Eduard von Gebhardt. Ein Nachwort zu seinem 100. Geburtstag: Kölnische Zeitung, Nr. v. 13. X. 1938.

Rudolf Kautzsch. Zum 70. Geburtstag: Frankfurter Zeitung, Nr. v. 6. XII. 1938.

Zum Andenken an Cornelius Gurlitt: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1938, S. 107—108.

Badische Landschaftskunst: Frankfurter Zeitung, Nr. v. 11. VIII. 1938.

Besprechung von: Boethius, Gerda, u. Romdahl, Axel L., Uppsala Domkyrka 1258—1435. Uppsala 1935: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1938, S. 110 f.

Besprechung von: Rydbeck, Monica, Skanes Stenmästare före 1200. Lund 1936: Ebenda S. 111—112.

1939

(Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band XV, Abt. 3: Kreis Saarburg. Bearbeitet von Ernst Wackenroder in Verbindung mit Heinrich Neu. Mit Beiträgen von Hans Eiden. Düsseldorf. VII, 304 S.

Einführung zu: Köln. Antlitz einer alten deutschen Stadt. Hrsg. von Hans Peters. (Die Rheinbücher, hrsg. von H. Peters, Große Reihe Band 1.) Düsseldorf. S. 9—22. 2. Aufl. 1940.

Die Kunst der deutschen Romantik: Kölnische Zeitung, Nr. v. 4. XII. 1939.

Henry von Heiseler: Deutsche Zukunft, Berlin, Nr. v. 26. II. 1939.

Besprechung von: Kautzsch, Rudolf, Der Dom zu Worms. Berlin 1938: Deutsche Literaturzeitung 1939, Sp. 849—852.

Deutsche Volkskunst. Im Anschluß an Hans Karlinger, Die deutsche Volkskunst: Frankfurter Zeitung, Nr. v. 5. II. 1939.

Von hessischer Volkskunst. Zu Adolf Spamer, Hessische Volkskunst: Frankfurter Zeitung (Literaturblatt), Nr. v. 18. VIII. 1939.

Ferdinand Georg Waldmüller. Zu dem Buch von K. K. Eberlein: Frankfurter Zeitung (Literaturblatt), Nr. v. 13. VIII. 1939.

Jugend deutschen Geistes. Im Anschluß an Hajo Jappe, Jugend deutschen Geistes: Das Bild des Jünglings in der Blüte der deutschen Dichtung, 1939. Auch in der Ztschr. Das Prisma, Die Bühne der Stadt Bochum, Heft 16, 1939, S. 245, erschienen.

Besprechung von: Jungkenn, Ernst, Neue Forschungen zur Geschichte Oppenheims und seiner Kirchen, 1938: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1939/40, S. 138—139.

1940

(Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band XVI, Abt. 2: Kreis Neuwied. Bearbeitet von Heinrich Neu und Hans Weigert. Mit Beiträgen von Karl Heinz Wagner. Düsseldorf. X, 448 S.

Jugend deutschen Geistes: Kölnische Zeitung, Nr. v. 21. III. 1940.

Vom Veitsdom in Prag: Kölnische Zeitung, Nr. v. 2. X. 1940.

Von Alfred Rethel zu Werner Heuser. Um einen Totentanz: Die Kunst, 83. Bd., 42. Jg., Freie Kunst 1941, S. 252—256.

Julius Bergmann: Frankfurter Zeitung, Nr. v. 16. II. 1940.

Besprechung von: Rott, Hans, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, 1933—1938: Deutsche Literaturzeitung 61, Sp. 139 bis 144.

Besprechung von: Vogts, Hans, Das alte Köln, 1940: Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, Nr. v. 21. VII. 1940.

Besprechung von: Lemaire, Raymond, La restauration des monuments anciens. Antwerpen 1938: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1940/41, S. 79—81.

Besprechung von: Wilm, Hubert, Die gotische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Entstehung. Stuttgart 1940: Ebenda S. 205.

Besprechung von: Zimmermann, Walther, und Neu, Heinrich, Das Werk des Malers Renier Roidkin. Düsseldorf 1939: Ebenda S. 118—119.

1941

(Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band XVII, Abt. 2: Die Kunstdenkmäler des Kreises Mayen. I. Halbband. Bearbeitet von Josef Busley und Heinrich Neu unter Benutzung der Vorarbeiten von Adalbert Schippers. Düsseldorf. XII, 463 S.

Rede zum Gedenken an Dombaumeister Ludwig Arntz: Jb. d. Kölnischen Geschichtsvereins 23, S. 221—224.

Adolf Hildebrand. Zu seinem 20. Todestag: Frankfurter Zeitung, Nr. v. 13. IX. 1941.

Ludwig von Hofmann. Zu seinem 80. Geburtstag: Kunst für Alle LVI, S. 279 ff.

Vorwort zu dem Katalog der Gedächtnisausstellung für Julius Bergmann. Karlsruhe 1941.

Die „wandernde Burgenkunde“. Zum 100. Geburtstag Otto Pipers: Münchener Neueste Nachrichten, Nr. v. 22. XII. 1941.

Von der bayerischen Denkmalpflege: Frankfurter Zeitung, Nr. v. 21. XI. 1941.

Besprechung von: Zschimmer, E., Malerbüchlein. Pinneberg 1939: Deutsche Literaturzeitung 62, Sp. 26—28.

1942

Joseph Kurthens zweierlei Gestalt: Velhagen und Klasings Monatshefte, Jg. 56, S. 550—555.

Ansprachen bei der feierlichen Verleihung des volksdeutschen Joseph von Görres-Preises an den rheinischen Kunstforscher Paul Clemen aus Bonn am 4. Juli 1942 von K. F. Chudoba, H. Naumann, A. Stange, P. Clemen. Bonn. 31 S., 8^o.

Monumentalarchitektur im Wandel der Zeiten: Münchener Neueste Nachrichten, Nr. 358, Weihnachtsbeilage.

Neue Literatur über Prag: Pantheon XV, H. 5, S. I—IV.

Joseph Sauer zum 70. Geburtstage: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1942/43, S. 21—22.

Besprechung von: Hörmann, Hans, Kathedralen in Frankreich unter deutschem Schutz. Paris 1942: Ebenda S. 99—100.

1943

Tiepolo und die bayerisch-fränkische Barockmalerei (Vortrag, gehalten im Deutschen Kunsthistorischen Institut zu Florenz Oktober 1942): Geist der Zeit XXI, S. 113—130.

Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XXI, Heft 3.

1944

(Hrsg.) Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ... Band XVI, Abt. 3: Landkreis Koblenz. Bearbeitet von Hans Erich Kubach, Fritz Michel, Hermann Schnitzler. Mit Beiträgen von Adam Günther. Düsseldorf. XII, 415 S.

Strawberry-Hill und Woerlitz. Von den Anfängen der Neugotik: Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag. Königsberg. S. 37—60.

Erinnerungen an die Akademie um die Jahrhundertwende: Jahresbericht der Kunstakademie zu Düsseldorf 1944.

Ernst Bertram und seine Sendung: Volksblatt, Euskirchen, Nr. 32 v. 8. II. 1944. Dasselbe als Sonderdruck Euskirchen (Volksblatt-Verlag) erschienen.

Hüter des Erbes. Zum sechzigsten Geburtstag von Richard Benz: Kölnische Zeitung, Nr. v. 16. VI. 1944.

Denkmalpflege und Kunstschutz im Krieg: Kölnische Zeitung, Nr. v. 8. I. 1944.

1946

Rheinische Baudenkmäler und ihr Schicksal, Düsseldorf, 8^o, 37 S.

1017
65

A 695

70-8° 5925

SLUB Dresden



2 0192492