DIE KUNST NORDOST DEUTSCHLANDS

PILTZ · PETER

DIE KUNST NORDOST DEUTSCHLANDS

DIE KUNST NORDOST DEUTSCHLANDS

SACHSENVERLAG DRESDEN

DIE KUNST NORDOST DEUTSCHLANDS

TEXT: GEORG PILTZ

FOTOS: RICHARD PETER

BAUERN- UND KLOSTERKUNST

RUND zweihundert Jahre waren vergangen, seitdem die Heere des jungen deutschen Feudalstaates sengend und brennend bis zur Oder vorgedrungen waren, rund hundertfünfzig Jahre, seitdem der große Slawenaufstand von 983 die Zwingburgen der Eroberer gebrochen und die verhaßten Symbole der Unterdrückung, die Kirchen, in Flammen hatte aufgehen lassen. Die Elbniederung war wieder zur Grenze geworden, zu einer blutenden, heiß umkämpften Grenze, zum Schauplatz unzähliger Scharmützel, in denen Pardon weder gegeben noch genommen wurde. Den Sachsen, welche die Hauptlast des Grenzkrieges zu tragen hatten, wuchsen aus der Tiefe ihres Hinterlandes immer neue Kräfte zu; die Slawen standen tödlich allein. Über den Ausgang des Ringens konnte kein Zweifel herrschen. Es endete mit der gewaltsamen Christianisierung und der massenhaften Ausrottung der slawischen Bevölkerung.

In der Mitte des 12. Jahrhunderts war der organisierte Widerstand der Elbslawen endgültig zusammengebrochen. Der Wendenkreuzzug Heinrichs des Löwen (1147) hatte ihnen den Rest gegeben. Der Zynismus des Welfenherzogs, die Schamlosigkeit, mit der er als Bekehrungswerk ausgab, was in Wahrheit skrupellose Jagd nach Beute war, setzte selbst hartgesottene Zeitgenossen in Erstaunen. „Bei all seinen verschiedenen Feldzügen", schrieb der Chronist Helmold, „war niemals vom Christentum die Rede, sondern nur von Geld." Zwar gelang es dem Welfen nicht, seine Eroberungen zu behaupten. Die Niederlage, die er im Kampfe gegen Friedrich Barbarossa erlitt (1179/80), zwang ihn, den größten Teil seiner Beute wieder preiszugeben. Aber das änderte nichts daran, daß die elbslawischen Stämme furchtbar dezimiert waren. Weite Strecken des Landes lagen brach und fielen der Verwilderung anheim.

Schon 1143 hatte Adolf von Holstein Boten nach Flandern, Holland, Westfalen, Friesland gesandt und die dort ansässigen Bauern aufgefordert, nach Osten zu ziehen und das eroberte Land in Besitz zu nehmen. Von nun an nahm der Strom der Siedler ständig zu. Mecklenburg, Brandenburg, Vorpommern und Rügen überzogen sich mit einem Netz planmäßig angelegter deutscher Dörfer und Städte. Bezeichnend war, daß auch die slawischen Fürsten deutsche Bauern in ihre Länder holten; bezeichnend, weil es belegt, daß die einheimischen Dynastien sich auf Kosten ihrer eigenen Landsleute mit den Eroberern zu verständigen begannen. Die slawischen Fürsten hatten bald begriffen, daß die deutsche Oberhoheit ihrem persönlichen Vorteil nutzbar gemacht

werden konnte: Sie gab ihnen Gelegenheit, ihre Feudalmacht auszubauen und zu festigen. Die deutsche Einwanderung versprach ihnen eine wesentliche Steigerung ihrer Einkünfte; sie diente aber auch dem Zweck, den letzten verzweifelten Widerstand der bis dahin freien slawischen Bauern zu brechen.

Was trieb die flämischen, holländischen, westfälischen und friesischen Bauern dazu, ihre Heimat zu verlassen und einer ungewissen Zukunft entgegenzuziehen? Ein altes niederländisches Kolonistenlied, das in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden sein muß, endet mit den Worten: „Daer ist een betere stêe." „Stêe" heißt wörtlich übersetzt „Stand" und im übertragenen Sinne „Lebensbedingungen". In der Tat, dort im Osten waren die Lebensbedingungen besser als im Mutterland. Wer nach Osten zog, entrann nicht nur der heimatlichen Enge, welche die zweiten und dritten Söhne dazu verdammte, sich irgendwo als Knecht zu verdingen, er entrann auch der Unfreiheit, die auf der bäuerlichen Klasse lastete, den Frondiensten, der Vielzahl von Abgaben, der Beschränkung des Verfügungsrechtes über Grund und Boden usw. usf. Das Land, das der Siedler in Besitz nahm, war von grundherrlichen Lasten frei. Die Rente, die der Bauer dem Herrn zu zahlen hatte, war vertraglich festgesetzt und zudem sehr mäßig. Die Geistlichkeit verzichtete in einigen Gebieten sogar auf die Erhebung des Kirchenzehnten. Ferner wurde den Einwanderern eine Anzahl von „Freijahren" gewährt, damit sie der Schwierigkeiten des Anfangs besser Herr werden konnten. Diese überaus günstigen Bedingungen trugen dazu bei, immer neue Siedler anzulocken, Menschen, die dem heimatlichen Elend entrinnen wollten, kühne, wagemutige Naturen, die das Schwert ebensogut zu gebrauchen verstanden wie den Pflug.

Mit den Bauern kamen Mönchsorden in das Land, vor allem Prämonstratenser und Zisterzienser. Die Prämonstratenser nahmen an der praktischen Kolonisationsarbeit so gut wie keinen Anteil; sie widmeten sich hauptsächlich dem Bekehrungswerk und der Seelsorge. Die wichtigsten Werkzeuge der Kolonisation waren die Zisterzienser. Der Landbesitz des Ordens hatte bereits gegen Ende des 12. Jahrhunderts einen riesigen Umfang erreicht. Landschenkungen von 2000 oder 3000 Hufen (1 Hufe = 7 bis 15 ha) gehörten nicht zu den Seltenheiten. Die Wirtschaftsorganisation der Zisterzienser mußte sich den veränderten Umständen anpassen. Bis dahin hatte der Orden sein Land mit einem System von Meierhöfen bewirtschaftet, deren Leitung in den Händen von Laienbrüdern, sog. Konversen, lag. Aber die Zahl der Konversen reichte nicht mehr aus: Wollte der Orden die weiten Gebiete, die er besaß, nicht brachliegen lassen, so war er gezwungen, wenigstens die entfernteren Ländereien weltlichen Pächtern anzuvertrauen. Die günstigen Pachtbedingungen riefen neue Einwanderer herbei.

Der Zustrom deutscher Siedler erreichte in den Jahren nach 1210 seinen Höhepunkt. Um 1240 war die Oder erreicht. Die slawische Bevölkerung hatte dem planmäßigen Vorgehen der Deutschen nichts mehr entgegenzusetzen. Ihre Dörfer blieben bestehen, oft als Anhängsel deutscher Kolonistensiedlungen, mitunter als abgesonderte „Kietze". Aber ihr Einfluß auf die Geschicke ihres eigenen Vaterlandes wurde mit jedem Tag geringer. Das Land geriet in das Fangnetz der

deutschen Kirchspielorganisation, deren Spuren man noch heute auf Schritt und Tritt begegnet. Acht bis zwölf Dörfer bildeten ein Kirchspiel. Die jeweilige Größe des Kirchspiels hing in erster Linie von der Beschaffenheit des Bodens ab. Im fruchtbaren Hinterland der Küste rückten die Dörfer enger zusammen als in den oft sandigen Landstrichen der Mark. Im Mittelpunkt des Kirchspiels, gewöhnlich im größten Dorf, lag die Kirche. Die Kirchspiele wiederum gruppierten sich um eine kleine Stadt. Diese enge Verbindung von Dorf und Marktort gab den Gründungen eine wirtschaftliche Stabilität, die ihresgleichen suchte. Der Bauer brauchte sich nicht um den Absatz seiner überschüssigen Produkte zu sorgen: Der Marktort nahm sie auf und leitete sie zu den Zentren des Handels weiter.

Die Bauern waren die ersten, die den Drang in sich verspürten, ihrem Wohlstand, ihrer Stärke auch baukünstlerisch Ausdruck zu geben. Die ältesten und ehrwürdigsten Zeugnisse der nordostdeutschen Kunst sind bäuerlicher Herkunft. Solange die Gründungen noch nicht gefestigt, noch nicht tief im Boden verwurzelt waren, mochten hölzerne Notkirchen ausreichen. Aber schon der zweiten Generation genügten diese Bauten nicht mehr. Jetzt entstanden Dorfkirchen von wahrhaft unverwüstlicher Wucht und Stärke. Für welchen Kirchentyp die Siedler sich entschieden, für den ostfälischen oder den westfälischen, hing von ihrer Herkunft ab. In der Altmark und in Brandenburg herrscht der ostfälische Typ vor: Er besitzt in der Regel einen quergestellten rechteckigen Westturm, einen rechteckigen Gemeinderaum und einen quadratischen Chor mit Apsis; Chor und Gemeinderaum sind stets flach gedeckt. Der westfälische Typ fand in Mecklenburg und Vorpommern eine neue Heimstatt: Sein Turm ist nicht rechteckig, sondern quadratisch, und seine beiden Innenräume, die im Grundriß denen des ostfälischen Typs gleichen, sind stets überwölbt. Einige reiche Dörfer in Vorpommern und Mecklenburg entschieden sich sogar für die westfälische Hallenkirche.

Wer diese Kirchen einmal gesehen hat, wird sie nie wieder vergessen. Sie sagen mehr über Charakter und Gesinnung der Einwanderer aus, als es Bücher und Urkunden tun können. Sie sind nicht schön im herkömmlichen Sinne. Wer von einem Bauwerk Feinheit der Gliederung, Gefälligkeit der Erscheinung verlangt, findet nicht, was er sucht. Diese Kirchen sind weder fein noch gefällig, sondern schwer, klobig und wehrhaft. Die einzelnen Teile setzen sich stets klar voneinander ab: hier der Turm, dort der Gemeinderaum, am östlichen Ende der Chor. Die Fenster haben schießschartenartigen Zuschnitt. Der Turm ist gewöhnlich nur vom Gemeinderaum aus zugänglich. Wie oft mag er den Männern und Frauen des Dorfes als letzte Zuflucht gedient haben! Hinter diesen felsenhaften Mauern konnte man ausharren, bis Entsatz herbeieilte und den Feind vertrieb. Die Kirche war nicht nur Versammlungsort der Gemeinde, sie war die Festung, die das offene Dorf schützte.

Die Sauberkeit der Bauausführung ist erstaunlich. Das einzige Baumaterial, das in ausreichendem Maße zur Verfügung stand, war Granit, ein harter, spröder Stein, der sich jeder feineren Bearbeitung widersetzt. Aber auf Feinheit kam es den Bauern auch nicht an. Sie schlugen die Findlings-

blöcke zu handlichen Quadern und glätteten deren Oberfläche. Sie hatten ihre Freude daran, den Mauerverband so regelmäßig wir nur irgend möglich zusammenzufügen. Sie drückten kleine, glitzernde Kiesel in die Mörtelfugen, sie hoben die Kanten hervor, indem sie die Quadern übereck stellten, sie treppten die Portalgewände ab und bildeten einfache Fensterlaibungen. Schmuckform und Gesamterscheinung stehen nicht in Widerspruch zueinander, und der schönste Schmuck des Bauwerks bleibt seine trotzige Größe.

Der Backstein spielte in der Frühzeit noch keine ausschlaggebende Rolle. Die Errichtung eines Ziegelofens lohnte sich bei kleineren Bauvorhaben nicht. Die Backsteine mußten mit Fuhrwerken herangeholt werden, und ihre Verwendung entsprach ihrer Kostbarkeit. Sie tauchen zuerst an Portalgewänden und Fensterlaibungen auf, also an Stellen, die hervorgehoben, geschmückt werden sollten. Dann erobern sie sich die Ostgiebel, die nun Blendengliederungen von oft überraschender Schönheit erhalten. Reine Backsteinkirchen gehören in der Frühzeit der Kolonisation noch zu den Seltenheiten. Es dauerte rund zwei Generationen, bis der Backstein den Feldstein endgültig verdrängt hatte.

Die westfälischen Einwanderer, die im Laufe des 13. Jahrhunderts Mecklenburg und Vorpommern besiedelten, brachten Handwerker mit, welche die Kunst des Gewölbebaus beherrschten. Gewölbe mit einer Spannweite von zehn bis zwölf Metern zählen nicht zu den Seltenheiten. In Kirchbaggendorf, Kreis Grimmen, haben die Gewölbe eine Höhe von etwa neun Metern, aber ihr Ansatz liegt tief, so daß sie nicht frei emporstreben, sondern den Raum mit mächtigem Griff umklammern. Die Rippen sind den Gewölben gleichsam angeheftet, sie dienen lediglich dekorativen Zwecken. Das Raumbild ist schwer, ruhig und von einer unbeschreiblichen Feierlichkeit. Die Innenseiten des Triumphbogens, der Chor und Gemeinderaum voneinander trennt, sind mit mittelalterlichen Fresken geschmückt: links die klugen, rechts die törichten Jungfrauen, darunter einige Heilige. Es handelt sich nicht um Bauernmalereien, sondern um Arbeiten eines städtischen Meisters. Wie selbstbewußt mußten diese Bauern sein, daß sie wagten, was sonst ein Vorrecht patrizischer Geschlechter, reicher Zünfte oder des Adels war: einen Künstler in ihren Dienst zu nehmen!

Die Dorfkirche in Kirchbaggendorf ist nicht das einzige Bauwerk aus der Zeit der Kolonisation, das Beachtung verdient. Die Gemeinden wandelten den überlieferten westfälischen Typ ab, sie hoben bald diesen, bald jenen Teil hervor. Vor allem waren sie in den Turm verliebt, wie überhaupt die Bewohner des Flachlandes ein viel innigeres Verhältnis zum Turm haben als die Menschen des Gebirges. Sie bauten Türme von einer atemberaubenden Wucht und Größe, so in Kavelstorf, Kreis Rostock, wo Gemeinderaum und Chor zu einem bloßen Anhängsel des Turms geworden sind, so in Levin, Kreis Malchin, wo der Turm, einem Wächter gleich, über die geduckten Häuser des Dorfes emporragt. Mitunter hatten die Gemeinden ihre Kräfte überschätzt, dann blieb der Turm halbfertig liegen und erhielt später einen Schindel- oder Fachwerkaufsatz. Das ist in Sanitz, Kreis Rostock, und sogar in Kirchbaggendorf der Fall. Auf die Apsis wurde im

westfälischen Einwanderungsgebiet gewöhnlich verzichtet. Die Chöre erhielten in der Regel einen geraden Schluß. Auch diese Schroffheit ist für die Baugesinnung der Kolonisten bezeichnend.

Der ostfälische Typ, von dem nun die Rede sein soll, war nicht so wandlungsfähig wie der westfälische. Je weiter er nach Osten vordrang, desto mehr verkümmerte er: Zuerst verzichtete man auf die Apsis, dann auch auf den Chor, so daß von den ursprünglichen vier Stufen nur noch zwei – Turm und Gemeinderaum – übrigblieben. Es gibt im Osten der Mark Brandenburg nur wenige Dorfkirchen, die sich an Reichtum und Schönheit mit den Kirchen der Altmark und des Jüterboger Landes messen können. Diese Verkümmerung des ostfälischen Typs hatte vor allem ökonomische Ursachen: Die Besiedlung der östlichen Mark, die erst 1236 begann, lag in den Händen kleiner Adliger, was zu einer Zersplitterung des Gebiets in viele kleine Herrschaften führte. Der Umfang der Kirchspiele war daher gering, und die Bauerngemeinden waren materiell nicht in der Lage, mehr als das unbedingt Notwendige zu tun.

Der ostfälische Typ ist straffer, sehniger als der westfälische. Der stufenweise Aufstieg von der Apsis zum Chor, vom Chor zum Langhaus, vom Langhaus zum Turm gibt dem Baukörper etwas Kauerndes, Sprungbereites. Die Türme streben nicht so trotzig empor wie die der mecklenburgischen Dorfkirchen, sie überragen die Langhäuser gewöhnlich nur um einige Meter. Ihre breiten, fensterlosen Stirnflächen haben einen schroff abweisenden Charakter. Es ist so gut wie sicher, daß das ottonische Westwerk bei der Entstehung dieses Bauteils Pate gestanden hat. Der Verzicht auf Gewölbe zog eine Vereinfachung des Raumbildes nach sich. Die ostfälischen Innenräume sind schlichter, strenger und herber als die westfälischen. Ihre Schönheit beruht im wesentlichen auf dem guten Verhältnis der Teile zum Ganzen und auf dem rhythmischen Wechsel von Enge und Weite. In Dahnsdorf, Kreis Belzig, ist das Langhaus ungefähr doppelt so lang wie breit, und der Triumphbogen, der Langhaus und Chor voneinander trennt, besitzt eine Weite, die auf den Zentimeter genau die Hälfte der Langhausbreite beträgt. In Groß-Schwechten, Kreis Stendal, verhält sich die Höhe des Chores zu seiner Breite wie 1:1.

In der Altmark, einem Landstrich, dessen Besiedlung bereits in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts abgeschlossen war, vollzog sich der Übergang vom Feldstein zum Backstein rascher und reibungsloser als in den Gebieten östlich der Elbe. Ja es scheint, als sei die Entscheidung darüber, welchem Material man den Vorzug geben solle, lediglich von praktischen Erwägungen abhängig gewesen: War ein Ziegelofen in der Nähe, so griff man zum Backstein, war dies nicht der Fall, so blieb man beim Granit. Beide Bauweisen existierten friedlich nebeneinander, ohne daß es zu einer Vermischung oder zu einer Verdrängung der einen durch die andere kam. Im Kreise Osterburg gibt es z. B. elf vierteilige Feldsteinkirchen und acht Backsteinkirchen gleichen Typs: Die Granitbauten sind in der Regel nicht älter, mitunter sogar jünger als die Backsteinbauten. In Brandenburg hielt man dagegen bis tief in das 13. Jahrhundert an der Feldsteinbauweise fest. Backsteinkirchen des ostfälischen Typs gehören hier zu den ganz seltenen Ausnahmen.

Zu welchen außerordentlichen künstlerischen Leistungen gerade die Bauern der Altmark fähig waren, bezeugen die Dorfkirchen in Schönhausen und Redekin. Beide Orte liegen nur wenige Kilometer von Jerichow entfernt, und die dortige Klosterkirche, ein Prämonstratenserbau aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts, bot viele Anregungen, die bereitwillig aufgenommen und verarbeitet wurden. Dennoch standen die Bauern dem Jerichower Beispiel völlig frei gegenüber, mit der Selbstsicherheit von Menschen, die sich des Wertes ihrer Kunst bewußt sind. Sie weigerten sich nicht zu lernen, was es zu lernen gab, aber sie hüteten sich davor, der überlieferten Gliederung untreu zu werden. In Schönhausen bildete man das Langhaus dreischiffig und gab dem Chor, nach dem Vorbild der Jerichower Nebenchöre, ein Tonnengewölbe. Aber auch hier setzen sich die vier Teile klar voneinander ab, und der stufenweise Aufstieg hat nichts von seiner Schönheit verloren. Die Bauten blieben, was sie waren: Bauernkirchen.

Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß an den Außenwänden beider Kirchen typische Jerichower Schmuckformen auftauchen: Lisenen, Rundbogen- und Zickzackfriese, teils einfach, teils verschränkt, Bänder aus übereck gestellten Steinen, Rundfenster usw. usf. Auch diese Formen ordnen sich dem Gesamteindruck unter; sie wurden einem Gefüge eingegliedert, das mit dem Gefüge der Klosterkirche so gut wie nichts gemein hat. Die Sicherheit, mit der die bäuerlichen Meister die neuen Formen handhabten, ist bewunderungswürdig. Schmuck und Baukörper gerieten nicht in Widerspruch zueinander. Der Schmuck gliedert, bezeichnet, hebt hervor, hellt auf. Aber er lenkt nicht vom Wesentlichen ab. Und das Wesentliche ist die denkmalhafte Wucht des Ganzen, die felsenfeste Geschlossenheit des Kirchenkörpers.

Eine der interessantesten Erscheinungen der bäuerlichen Baukunst sind die Hallenkirchen. Die Hallenkirche ist ihrem Ursprung nach eine städtische Form, und der Umstand, daß sie schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in mecklenburgischen Dörfern auftaucht, legt wiederum Zeugnis ab für das Selbstbewußtsein der ersten Kolonistengenerationen. Auch diese Kirchen verleugnen ihre westfälische Herkunft nicht, sowenig wie die Bauten in Kirchbaggendorf, Kavelstorf und Levin. Mit den spätgotischen Hallen, diesen weiten, luftigen Raumgebilden, haben sie nur wenig gemeinsam. Ihre Seitenschiffe sind in der Regel sehr eng. Ihre Gewölbe lasten auf dem Raum, sie setzen oft schon in halber Schiffshöhe an. Ihre Pfeiler besitzen gewöhnlich quadratischen oder rechteckigen Grundriß. Turmbau und Langhaus bilden in vielen Fällen eine Einheit: Das Turmuntergeschoß ist von zwei Seitenschiffen eingefaßt, und der Turm wächst aus dem Langhausdach hervor. So entstanden Bauwerke von wahrhaft urtümlicher Rauheit.

Bei den einschiffigen Dorfkirchen des westfälischen Typs ging die Hauptwirkung vom Turm aus, hier ist es das Dach, das die Umgebung beherrscht. Seine riesige, ungegliederte Masse überragt das Dorf um ein Vielfaches. Die niedrigen Bauernhäuser mit ihren tief herabgezogenen, strohgedeckten Dächern verschwinden neben der Kirche; sie gleichen Kücken, die sich in den Schutz der Glucke flüchten. Gute Beispiele solcher frühen Hallenkirchen finden sich in Trent auf Rügen und in Brandshagen, Kreis Grimmen. Auch die zweischiffige Hallenkirche bürgerte sich gegen

Ende des 13. Jahrhunderts in den mecklenburgischen Dörfern ein. Man begegnet ihr unter anderem in Lüdershagen, Kreis Ribnitz-Damgarten, und in Ankershagen, Kreis Waren, dem Ort, in dem Heinrich Schliemann, der Wiederentdecker Trojas, seine Kindheit verlebte. Die Kirche in Lüdershagen zeichnet sich durch besonders schöne Formgebung aus. Sie gehört zu den eindrucksvollsten Zeugnissen einer Kunst, die selbst dort bäuerlich blieb, wo sie den Einflüssen der Stadt nachgab.

Die bäuerliche Baukunst hat in späteren Jahrhunderten nie wieder die Höhe dieser Zeit erreicht, weder in Nordostdeutschland noch anderswo. Zwar gelang es ihr noch eine Zeitlang, ihr Niveau zu halten. Die wunderschöne dreischiffige Hallenkirche in Hohen-Viecheln, Kreis Schwerin, die um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein muß, legt hierfür Zeugnis ab. Aber dann ging es rapide bergab. Die Dorfkirchen teilten das Schicksal der bäuerlichen Klasse. Sie gerieten unter das Joch der Feudalherren. Die Renaissance-Dorfkirche in Bristow, Kreis Malchin, ist bereits eine Herrenkirche, nicht von Bauern, sondern für Bauern erbaut, ein baukünstlerischer Beweis für das Bündnis des Gutshofs mit dem Pfarrhaus. Die Dorfkirchen des 18. Jahrhunderts sind gewöhnlich armselig, und ihre Armseligkeit ist ebenso bezeichnend wie die Tatsache, daß sie nun oft in direkter räumlicher Beziehung zum Schloß stehen. So in Weisdin, Kreis Neustrelitz, wo Herrenhaus und Kirche einander gegenüberliegen. Die Bauern der ersten Generationen hatten dagegen noch steife Nacken, sie behaupteten auch im künstlerischen Bereich ihre Unabhängigkeit. Ihre Kirchen gehören zu den bedeutendsten Leistungen der gesamten deutschen Volkskunst.

Die binnenländische Stadt des frühen 13. Jahrhunderts war dem Dorf noch sehr nahe. Ihre Handwerker arbeiteten hauptsächlich für die Bedürfnisse des Landvolks, und ihre Kaufleute trieben Zwischenhandel, indem sie das überschüssige Getreide zu den Stapelorten an der Küste weiterleiteten. Es gab noch andere Berührungspunkte: Die Bürger der Städte kamen gewöhnlich aus den gleichen Gegenden wie die Bauern, in Mecklenburg und Vorpommern vor allem aus Westfalen, in Brandenburg und der Altmark aus Flandern, Holland und Niedersachsen, und das Gefühl der Stammesverwandtschaft wurde noch verstärkt durch den Umstand, daß man in einem feindlich gesinnten Lande lebte. Man war aufeinander angewiesen. Die Gemeinsamkeit der Interessen fand ihre Ergänzung in der Gemeinsamkeit der Gefahren: Fielen die Dörfer einer Katastrophe, einem Aufstand oder dergleichen zum Opfer, so mußte der Handwerker seine Werkstatt, der Kaufmann sein Kontor schließen.

Es ist daher nicht verwunderlich, daß die Kunst der Stadt und die Kunst des Dorfes in diesem Zeitabschnitt noch eng miteinander verwandt sind. Freilich, die Stadt hat eine andere bauliche Struktur als das Dorf. Die nordostdeutsche Kolonialstadt erhebt sich in der Regel über einem schachbrettartigen Grundriß, der einem Kreis oder einem Oval eingeschrieben ist; ihre Straßen sind breiter, ihre Plätze geräumiger als die Straßen und Plätze in den Städten Altdeutschlands. Der Siedelmeister, der „Locator", dessen Hauptaufgabe es war, Einwanderer zu werben und zum Ort ihrer Bestimmung zu bringen, sorgte dafür, daß die Familien annähernd gleichwertige Grund-

stücke erhielten; er achtete ferner darauf, daß Rathaus und Kirche die ihnen gebührenden Plätze im Stadtraum zugewiesen bekamen. Die Folge war eine hohe Einheitlichkeit des Stadtbildes; eine Einheitlichkeit, die dem Dorf unerreichbar bleiben mußte.

Trotzdem: Es gab verwandtschaftliche Beziehungen. Als erstes fällt auf, daß sich die meisten binnenländischen Städte für die Hallenkirche entschieden, und zwar für den gleichen Hallentyp, den auch die Dörfer bevorzugten. Das älteste Beispiel ist die Stadtkirche in Gadebusch, deren Baubeginn in das Jahr 1203 fällt; weitere Beispiele finden sich u. a. in Ribnitz, Wittenburg, Plau, Grevesmühlen und Parchim. Mit anderen Worten: Das repräsentativste Gebäude der Stadt verzichtete darauf, sich anders als durch eine Steigerung der absoluten Maße von der Dorfkirche abzugrenzen. Die Formen sind die gleichen, hier wie dort: rechteckige Grundrisse, deutliches Breitenübergewicht der Mittelschiffe, schwere, massige Pfeiler, wenn auch mitunter von sorgfältigerer Ausführung als in den Dorfkirchen, lastende Gewölbe, die schon in halber Schiffshöhe ansetzen, Türme, die aus dem Langhausdach hervorwachsen oder vor das Westende des Langhauses gestellt sind.

Und noch etwas anderes ist bemerkenswert: das Verhältnis des Kirchenkörpers zu den ihn umgebenden Häusern. Das Stadthaus hat gewöhnlich die zwei- bis dreifache Höhe des Bauernhauses. Die städtischen Baumeister trugen dieser Tatsache Rechnung, indem sie die Höhe der Kirchen ebenfalls um das Zwei- bis Dreifache steigerten. Die städtische Hallenkirche steht also zur Stadt im gleichen Verhältnis wie die dörfliche Hallenkirche zum Dorf. Die relativen Maßstäbe beider Typen sind gleich. Wer sich von ferne einem Ort nähert, aus dessen Mitte eine Hallenkirche aufragt, weiß oft nicht, ob er ein Dorf oder eine kleine Stadt vor sich hat. Die riesige Dachmasse der Hallenkirche, umgeben von niedrigen, geduckten Häusern, ist aus dem Landschaftsbild der nordostdeutschen Tiefebene nicht wegzudenken; sie gehört zu ihm wie die ragenden Türme, die weithin sichtbaren Landmarken zum Bilde der Küstenstädte.

Das fortschrittliche, die Entwicklung vorantreibende Element in der nordostdeutschen Baukunst des frühen 13. Jahrhunderts waren die Orden, vor allem die Zisterzienser. Die Ordensbaukunst hatte vor der Baukunst anderer Gemeinschaften einiges voraus: Sie unterstand Regeln, die so streng und eindeutig formuliert waren, daß kein Meister es wagen durfte, sie zu verletzen. Hinzu kam, daß die Orden über weitgespannte Organisationen verfügten, was den Erfahrungsaustausch zwischen den einzelnen Werkstätten ungemein erleichterte. Dem Zisterzienserorden gehörten im 13. Jahrhundert etwa 2000 Mönchs- und 6000 Nonnenklöster an, und das Generalkapitel, das alle drei Jahre zusammentrat, sorgte dafür, daß die Fäden der Organisation nicht abrissen. Welche Bedeutung dem künstlerischen Erfahrungsaustausch zukam, bedarf kaum einer Erläuterung. Die Orden standen dem neuen Baumaterial, dem Backstein, anfangs genauso mißtrauisch gegenüber wie die Bauern oder die Städter. Aber sie wurden, dank ihrer Organisation, der Schwierigkeiten des Anfangs schneller Herr als die anderen. Sie gingen planmäßig vor, sie experimentierten; die Eigentümlichkeit ihrer Bauvorschriften zwang sie, neue Wege zu beschreiten.

Wer heute einen jener alten Backsteine in der Hand hält, einen Stein im sogenannten lombardischen Format, größer und schwerer als die Ziegel späterer Zeiten, kann sich kaum noch vorstellen, wie schwierig es einst war, mit diesem Material zu bauen. Der Backstein ist uns so vertraut geworden, daß wir über seine Eigenarten nicht mehr nachdenken. Dabei besitzt er Eigenschaften, die ihn von jedem anderen Stein unterscheiden. Zuerst einmal: Er ist der einzige Stein, der fabrikmäßig hergestellt werden kann. Der Haustein muß im Steinbruch gebrochen und vom Steinmetzen in die gewünschte Form gebracht werden. Der Backstein wird so verwendet, wie er den Ziegelofen verläßt. Diesem Vorteil stehen als Nachteile sein kleines Format und seine geringere Druck- und Schubfestigkeit gegenüber. Eine Hausteinmauer ist elastischer und standfester als eine Backsteinmauer. Beim Hausteinbau fällt die Hauptarbeit dem Steinmetzen zu, beim Backsteinbau dem Maurer. Backsteinkunst ist Maurerkunst.

Die geringere Druck- und Schubfestigkeit des Backsteins brachte es mit sich, daß die Begriffe „Fläche" und „Masse" in der Backsteinkunst eine größere Rolle spielten als in der Hausteinkunst. Der Auflösung der Wand, der Zerlegung der Mauermasse in einzelne Kräftebahnen, Kennzeichen der nach 1210 in Deutschland eindringenden nordfranzösischen Gotik, waren bestimmte Grenzen gesetzt, die nicht ungestraft überschritten werden durften. Die Mauermasse blieb ein aktives Element: Die Wand diente nicht nur als Raumabschluß, sondern in mindestens ebenso hohem Maße als Stütze und Widerlager. Auch die Pfeiler mußten schwer und klobig sein, wenn die Standfestigkeit des Gebäudes nicht gefährdet sein sollte. Die besonderen Bedingungen des Materials führten zur flächigen, massigen Erscheinung des Baukörpers, und gerade diese Massigkeit, die in deutlichem Gegensatz zum immer feiner werdenden Aufbau des Hausteinbauwerks stand, gab der Backsteinbaukunst des deutschen Nordostens ihr einmaliges, unverwechselbares Profil.

Auch das Verhältnis zum Schmuck war in der Backsteinbaukunst ein anderes als in der Hausteinarchitektur. Der Steinmetz konnte dem Sand- oder Kalkstein jede beliebige Form abgewinnen. Das Material leistete willig, was man von ihm verlangte. Beim Backsteinbau mußten auch die Schmuckformen fabrikmäßig, in Serien hergestellt werden, und der Maurer hatte lediglich die Aufgabe, gleichartige Formsteine in eine bestimmte, möglichst phantasievolle Ordnung zu bringen. Die geringe Größe und die Sprödigkeit des Backsteins führten noch zu anderen Resultaten: Die Schmuckformen laden nicht aus, sondern bleiben in der Fläche. Sie fügen sich dem Bauwerk ein. Es gibt hochgotische Kirchen, bei denen die Struktur hinter einem Wald von Zierformen verschwindet. Das berühmteste Beispiel ist der Chor des Kölner Doms. In der Backsteinbaukunst sucht man solche Beispiele vergebens. Hier liegt die Struktur stets offen zutage, und der Schmuck dient dem Zweck, sie zu unterstreichen und ihre Strenge zu mildern.

Solange die nordostdeutsche Baukunst sich noch nicht von der Romanik gelöst hatte, blieben die Eigenheiten des Backsteins verborgen. Die romanische Mauermasse mit ihren kleinen Fenstern, die schweren Grat- oder Tonnengewölbe, die den Unterbau gleichmäßig belasteten, widersprachen den Gesetzen des Backsteins nicht. Die Meister konnten das neue Material so verwenden, wie sie

es vom alten gewohnt waren. Grundriß und Aufbau blieben unverändert, und fast alle Werke der Backsteinromanik ließen sich Zug um Zug in Haustein wiederholen, ohne daß auch nur eine einzige architektonische Form abgewandelt zu werden brauchte. Der Dom zu Ratzeburg, das großartigste Denkmal der nordostdeutschen Frühzeit, legt hierfür Zeugnis ab. Und was für Ratzeburg gilt, gilt auch für die Nonnenklosterkirche in Arendsee und die Nikolaikirche in Brandenburg: Das Material fügt sich dem Gesetz des Stils, nicht umgekehrt. Es tritt als Farbe, nicht als Form in Erscheinung, als engmaschiges Netz roter Steine und weißer Fugen.

Die Auseinandersetzung mit dem Material vollzog sich in Etappen, und nicht jede Etappe endete mit einem Sieg. Es gab auch Rückzüge und Niederlagen. Wer den Innenraum der Prämonstratenser-Klosterkirche Jerichow betritt, erblickt statt der sonst zu dieser Zeit schon allgemein üblichen Gewölbe eine flache Holzdecke. Hat er zufällig eine Kunstgeschichte zur Hand, so findet er dort die Erklärung: Einfluß der Hirsauer Bauschule. Diese Erklärung mag richtig sein, aber sie läßt die Frage nach dem Warum unbeantwortet. Warum, so fragt sich der Besucher, griffen die Prämonstratenser auf die Lösungen einer bereits überalterten Bauschule zurück? Warum wichen sie in einer wichtigen Einzelheit vom Hirsauer Schema ab? Jerichow hat eine Unterkirche, eine Krypta, und eines der Hauptmerkmale der Hirsauer Baukunst ist der Verzicht auf Krypten. Es besteht die Möglichkeit, daß der Rückgriff auf das Hirsauer Schema nur deshalb erfolgte, weil man dem Bau von Backsteingewölben aus dem Wege gehen wollte. Wie sehr die Prämonstratenser der Standfestigkeit des Backsteins mißtrauten, belegen die stämmigen Rundpfeiler und die massiven Wände, die viel zu schwer sind für die leichte Last, die sie zu tragen haben. Die Säulen, welche die Gewölbe der Unterkirche stützen, sind bezeichnenderweise aus Haustein. Die Tonnen über den Nebenchören haben eine Spannweite von nur 4,40 m.

Die Jerichower Prämonstratenser gingen den Weg des geringsten Widerstandes. Den Zisterziensern war dieser Weg versperrt. Die Zisterzienser-Baukunst hatte im übrigen Deutschland schon eine Höhe erreicht, die einen Rückgriff auf romanische Formen von selbst ausschloß. Sie war den deutschen Bauschulen um einige Jahrzehnte voraus, vor allem im Gewölbebau. Die Ordensbaumeister trennten bereits die tragenden von den raumabschließenden Gliedern. Die tragenden Glieder, die Rippen, schwangen sich im Halbkreis über das Joch; als Raumabschluß dienten dünne Kappen, die nur ein geringes Eigengewicht besaßen. Der Seitenschub dieser Gewölbe wurde mit Hilfe von Widerlagern und Strebepfeilern aufgefangen. Die Innenräume, die auf diese Weise entstanden, unterschieden sich von gotischen Räumen nur noch durch das Fehlen von Spitzbögen und die Schwere der Gesamterscheinung.

Die Zisterziensermeister gehörten von der Jahrhundertwende an zu den umworbenen Nothelfern aller Bauherrn, die durch unüberlegte Planungen oder aus anderen Gründen in Bedrängnis geraten waren. Um 1230 kam die Erbauung des Magdeburger Domchores ins Stocken, weil die einheimischen Meister der Schwierigkeiten der Einwölbung nicht Herr zu werden vermochten: Zisterzienser aus Walkenried lösten die Probleme und führten den Bau fort. Ungefähr zur

gleichen Zeit stand man in Bamberg vor einer ähnlichen Aufgabe: Zisterzienser aus Ebrach wölbten die Schiffe des Doms mit Kreuzrippen ein. Zisterzienser schufen das Langhaus der Nürnberger Sebalduskirche und die unteren Teile der Westfassade des Doms zu Halberstadt. Zisterzienser-meister arbeiteten in allen Ländern Europas. Von dieser Höhe aus gab es kein Zurück, nur ein Vorwärts.

Es fehlte auch hier nicht an Versuchen, dem neuen Material aus dem Wege zu gehen. Um 1170 siedelten sich die Zisterzienser in Zinna an. Der Backstein war zu dieser Zeit noch unerprobt: So zogen sie es vor, ihre Kirche in Feldstein zu errichten. Die Sauberkeit der Bauausführung ist bewunderungswürdig, und bewunderungswürdig ist auch die Geduld, die dazu gehörte, die Granitblöcke zu Quadern zu schlagen und deren Oberfläche aufs allerfeinste zu glätten. Die Schlichtheit der Gliederung und die Schlichtheit des Materials stimmen in wundervoller Weise überein; der Eindruck ist dort, wo der graue Stein offen zutage tritt, stärker als an Stellen, wo er unter einer Putzschicht verborgen liegt. Aber das Verfahren war zu umständlich, zu zeitraubend, als daß es zur Nachahmung gereizt hätte. Die gewaltigen Bauaufgaben, die vor dem Orden standen, erzwangen eine Abkehr vom Feldstein.

Das Experimentierfeld der Zisterzienser war Lehnin. Hier erprobten sie, was man dem neuen Material in technischer und künstlerischer Hinsicht abverlangen könne. Sie verschmähten es dabei nicht, sich der Hilfe wandernder normannischer Meister zu bedienen, ein in der Geschichte der Zisterzienserarchitektur wohl einmaliger Vorgang. Die Erbauung der Kirche nahm rund achtzig Jahre in Anspruch, von 1180 bis 1262, und diese ungewöhnlich lange Bauzeit beleuchtet ebenfalls die Schwierigkeiten, mit denen der Orden zu kämpfen hatte. Er wurde dieser Schwierigkeiten schließlich Herr. Aber er mußte auch seinen Preis dafür zahlen: Keine andere Zisterzienserkirche in Deutschland besitzt so viele Nahtstellen wie Lehnin. Die Formen wechseln von Joch zu Joch, und es ist von hohem Reiz, zu beobachten, wie die Meister im Laufe der Jahrzehnte vom noch Unvollkommenen zum Vollkommenen fortschritten.

Was den Grundriß betrifft, so hielten die Meister zäh und beharrlich am überlieferten Schema fest: Lehnin ist eine turmlose, dreischiffige Basilika im gebundenen System mit Querhaus, östlichen Querhauskapellen und Chor. Die Chorapsis, der älteste Teil, zeigt noch rein romanische Formen. Der Widerstand des Materials war hier am geringsten, die Ausführung daher frei von jeder Unsicherheit. Die Schwierigkeiten begannen erst, als man die Einwölbung von Chor und Querhaus in Angriff nahm. Man entschied sich für Kreuzrippengewölbe, ohne sich von vornherein auf ein bestimmtes Rippenprofil festzulegen. Es verging einige Zeit, bevor man das zweckmäßigste Profil – eine Kombination aus drei Rundstäben – gefunden hatte. Und wie bei den Rippen, so war es auch bei den Pfeilern: Die Vierungspfeiler sind im Gegensatz zu den späteren Langhauspfeilern noch von einer Mächtigkeit (3 × 2 m), die in keinem Verhältnis zur tatsächlichen Last der Gewölbe steht. Die Meister des Chors und des Querhauses legten vor allem auf Sicherheit Wert.

Aber die Sicherheit der Konstruktion war nicht das einzige Problem, das gelöst werden mußte. Je weiter der Bau voranschritt, desto mehr drängte sich die Frage nach der Gliederung der Hochschiffswand in den Vordergrund. Die Zisterzienser mißtrauten nicht nur der Standfestigkeit, sondern auch der künstlerischen Wirkung des neuen Materials. Sie bemühten sich daher, unbelebte Flächen zu vermeiden. Der erste Versuch im Chor schlug fehl: Der Backsteinfries, der die Fensterzone von den unteren Teilen der Chorwand trennt, war zu schwach, das Fenster zu klein, als daß sie die Flächen hätten füllen können. Beim zweiten Versuch im östlichen Langhausjoch tat man des Guten zuviel, indem man die beiden Arkaden mit Hilfe eines Blendbogens zusammenfaßte, diesen Blendbogen dann noch einmal unterteilte, oberhalb des Bogens einen Backsteinfries anbrachte und den beiden Hochschiffsfenstern einen schmalen, schießschartenartigen Zuschnitt gab. Erst beim dritten Versuch gelang es, eine annehmbare Lösung zu finden: Unterhalb der Fenster, die nun einen gefälligeren Zuschnitt erhielten, zieht sich ein breiter Formsteinfries hin; die Mauer unterhalb des Frieses blieb unangetastet. Damit war der Fläche endlich ihr Recht geworden.

Aber das Mißtrauen gegen die Fläche war noch nicht überwunden. Anders läßt sich die Tatsache nicht erklären, daß die Meister am Außenbau verleugneten, was sie soeben im Inneren akzeptiert hatten. Sie trauten ihren eigenen Erfahrungen nicht. So kam es, daß sie gerade das Gegenteil von dem taten, was logisch gewesen wäre: Sie gliederten die Hochschiffsaußenwände, indem sie die Flächen zwischen den Fenstergruppen mit schmalen, spitzbogigen Blenden ausfüllten. Niemand wird leugnen, daß diese Gliederung ihren eigenen Reiz besitzt. Dennoch steht sie in Widerspruch zu den Formgesetzen des Materials, die eine ruhige, flächige, sich in langen Zügen entwickelnde Gliederung fordern, wie auch zum Charakter der Ordensbaukunst, deren Regeln vor allem Schlichtheit, Beschränkung auf das Notwendige verlangen. Sie bringt von neuem Unruhe in das Bauwerk.

Dieses Nebeneinander verschiedenartigster Lösungen, von denen die erste die zweite hervorbringt und die dritte mitunter der zweiten widerspricht, diese leidenschaftliche Auseinandersetzung mit den Wirkungsmöglichkeiten des Materials, diese Freude am Experiment ist es, die jede Begegnung mit Lehnin zu einem unvergeßlichen Erlebnis macht. Die Baukunst redet in anderen Zungen als Malerei oder Bildhauerkunst, und es fällt oft schwer, ihre Sprache zu verstehen. Aber nirgendwo redet sie so deutlich und unverstellt wie in Lehnin. Sie spricht von Menschen, die sich mühten, von Meistern, die dachten, planten und diskutierten, von plötzlichen Entschlüssen und ebenso plötzlichen Kehrtwendungen, von Fehlern und ihrer Korrektur. Und der Besucher spürt, daß der Preis, den die Meister zahlen mußten, in einem gerechten Verhältnis zu den Ergebnissen steht, die sie nach acht Jahrzehnten schließlich erreichten.

Es gibt nur wenige Zisterzienserklöster östlich der Elbe, die nicht in dieser oder jener Hinsicht von Lehnin gelernt hätten. In Eldena geht die Westfassade vermutlich auf Lehniner Anregungen zurück. In Kolbatz, einem Kloster, tief im slawisch gebliebenen Lande, das gegen Ende des

12. Jahrhunderts von dänischen Zisterziensern gegründet wurde, tauchen Rundbogenfriese auf, die mit den Lehniner Friesen auf den Zentimeter genau übereinstimmen. Am nachhaltigsten wirkte der Lehniner Einfluß verständlicherweise in der Mark. Lehnin war das Zentrum der zisterziensischen Kolonisation, das Mutterkloster, dessen Weisungen und Ratschlägen die Tochtergründungen gehorchten. Von Lehnin aus drang der Orden weiter nach Norden und Osten vor, hauptsächlich in die Prignitz und die Uckermark. Viele der von Lehnin gegründeten Klöster sind im Laufe der Jahrhunderte spurlos verschwunden, andere, wie Himmelpfort bei Lychen, nur noch als kümmerliche Ruinen erhalten. Aber eine Gründung, die größte und schönste von allen, hat die Zeiten überdauert: Chorin.

In Chorin erreichte die Baukunst des Ordens den Gipfelpunkt ihrer Entwicklung. Hier war sie noch einmal sie selbst, bevor auch sie verflachte, verweltlichte und ordensfremden Einflüssen unterlag. Die Choriner Meister gehören zu den eigenwilligsten und stärksten Baumeister-Persönlichkeiten des deutschen Mittelalters. Nur solchen Persönlichkeiten konnte es gelingen, das Ordensfremde und das Ordenseigene, die von außen andrängende Gotik und die zisterziensischen Baugewohnheiten in so vollendeter Weise miteinander in Einklang zu bringen. Die Choriner Meister traten dem Ordensfremden mit einem Selbstbewußtsein entgegen, zu dem nur ganz starke, ihrer selbst und ihrer Sache völlig sichere Naturen fähig sind. Sie waren frei von jedem Sektenfanatismus. Sie lehnten das Neue nicht ab, aber sie behielten sich vor, es auf seine Verwendbarkeit zu prüfen. Sie übernahmen nur jene gotischen Formen, die den erprobten Grundriß- und Aufrißlösungen zwanglos eingefügt werden konnten.

Theodor Fontane vermißte in Chorin das „eigentlich Malerische", das „eigentlich Ruinenhafte der Erscheinung". Er hat recht. Obwohl die Kirche seit über dreihundert Jahren Ruine ist, obwohl die Gewölbe längst eingestürzt und die südlichen Seitenschiffsjoche abgetragen sind, geht der stärkste Eindruck nicht von ihrer Ruinenhaftigkeit, sondern von der strengen Sachlichkeit ihrer Gliederung aus. Wie die Joche des Langhauses sich in hartem, schnellem Rhythmus aneinanderreihen, wie die hohen und schmalen Chorfenster – sieben an der Zahl, dem siebenseitigen Chorschluß entsprechend – in ununterbrochenem Fluß bis über den Gewölbeansatz emporsteigen, wie das Querhaus sich reckt und dehnt, wie die Teile sich zum Ganzen zusammenfügen und das Ganze sich vom Grün des Waldes und vom Blau des Himmels absetzt – das gehört zu den schönsten Erlebnissen, die der deutsche Nordosten dem Wanderer zu bieten hat.

Die Anmut und die Vornehmheit dieser Schöpfung sind im Großen wie im Kleinen unbeschreiblich. Hier ist jedes zu jedem in ein festes Verhältnis gebracht, die Langhausbreite zur Gewölbehöhe – sie verhalten sich wie 1:1 –, die Arkadenweite zur Seitenschiffsbreite, die Breite des Querhauses zur Tiefe des Chors, die Länge des Langhauses zur Breite des Mittelschiffs, das Kapitell zum Pfeiler, der Pfeiler zum Joch, die Konsole zum Dienst usw. usf. Es gibt kein einziges Anzeichen dafür, daß die Meister an irgendeiner Stelle unsicher geworden wären. Sie drückten selbst der belanglosesten Einzelheit den Stempel ihres Könnens auf. Sie verschmähten es, die Herbheit

ihrer Schöpfung zu versüßen, dem Zeitgeschmack Konzessionen zu machen. Sie waren einfach im Großen und groß selbst im Einfachen.

Die Choriner Westfassade, die phantasievollste aller Fassaden, die der Orden hervorgebracht hat, ein wahres Wunderwerk an Schönheit, wurde erst um 1334 vollendet. Die Periode der Kolonisation war zu dieser Zeit schon lange vorüber. Wenn auch die Slawen rein zahlenmäßig immer noch das Übergewicht besaßen, so lag die Herrschaft doch in den Händen der Deutschen, und es gab niemanden, der ihnen diese Herrschaft hätte streitig machen können. Die bedeutendsten Kunstdenkmäler dieser Periode sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bäuerlicher oder klösterlicher Herkunft. Die binnenländischen Städte spielten noch keine ausschlaggebende Rolle. Und die Küstenstädte hatten alle Hände voll zu tun, sich der andrängenden Gegner zu erwehren.

Es war das Verdienst der Bauern wie der Mönche, daß die nordostdeutsche Kunst von Anfang an einen ausgeprägten Sondercharakter zeigte. Während im übrigen Deutschland die Gotik ihren Siegeszug antrat, während die Räume immer höher, die Konstruktionen immer gewagter wurden und die abschließenden Wände schließlich ganz verschwanden, blieb man hier mit beiden Beinen auf der Erde. Die Öffnung des Raumes, der Verzicht auf feste Wände setzte Sicherheit voraus, und diese Sicherheit war noch nicht vorhanden. Die Wand versprach Schutz, und man konnte des Schutzes noch nicht entbehren. Wer das Schwert selbst bei der Arbeit nicht ablegen darf, baut anders als jemand, der sich von festen Mauern und unbezwingbaren Bastionen behütet weiß. Auch gab es kein Material, das sich ähnlich leicht formen ließ wie der süddeutsche Sandstein oder der rheinische Tuff. Beides, das Bedürfnis nach Schutz und der Mangel an formfähigen Steinen, wirkte wechselseitig aufeinander ein. Das Ergebnis waren schwere, ernste, wehrhafte Bauten, die das eroberte Land festungsähnlich beherrschten.

HANSISCHE GOTIK

IM Jahre 1143 gründete ein Holsteiner Graf an der unteren Trave eine bürgerliche Niederlassung und einen Hafen. 1158 ging der Ort, Lübeck mit Namen, nach langwierigen und zähen diplomatischen Verhandlungen in den Besitz Heinrichs des Löwen über. Der Welfe trat 1180 von der politischen Bühne ab. Der Stadt schlug dieses Ereignis zum Segen aus: Friedrich Barbarossa unterstellte sie dem kaiserlichen Schutz, Friedrich II. von Hohenstaufen verlieh ihr die Reichsfreiheit (1226). Ungefähr zur gleichen Zeit wurde Wismar gegründet, 1228 Rostock, 1234 Stralsund, um 1250 Greifswald. Diese Städte waren anfangs durchaus nicht ein Herz und eine Seele: Als die Macht Stralsunds allzu bedrohlich anwuchs, zögerte Lübeck nicht einen Augenblick, es zu überfallen und niederzubrennen (1249). Aber gemeinsame wirtschaftliche und politische Interessen führten sie schließlich zusammen und ließen sie zum Grundstock einer Gemeinschaft werden, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bereits neunzig Städte umfaßte: die deutsche Hanse.

Schon Heinrich der Löwe hatte Lübeck eine besondere Rolle zugedacht. Lübeck sollte Basis und Hauptstützpunkt eines Unternehmens werden, dessen glücklicher Ausgang dem Welfen die Herrschaft im Ostseeraum gesichert hätte. Der Sieg Friedrich Barbarossas machte diese hochfliegenden Pläne zunichte. Aber auch die rheinisch-westfälischen Kaufleute, die das wirtschaftlich stärkste Element unter den Einwanderern waren, wußten die unvergleichliche Gunst der Lage zu schätzen. Lübeck, so erkannten sie, lag an der wichtigsten Nahtstelle des Ost-West-Handels. Wer Lübeck besaß, beherrschte den Sund und die Straße, die quer durch Holstein zur unteren Elbe führte. Er konnte nach Belieben sperren oder durchlassen, er konnte den Handel regulieren und auf diese Weise das Monopol an sich reißen. Aber er konnte es erst, nachdem der Hauptkonkurrent ausgeschaltet war. Dieser Hauptkonkurrent hieß Dänemark.

Das schnelle Anwachsen des dänischen Herrschaftsbereichs in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts machte den Kampf unvermeidlich. Kurz nach 1201 geriet Holstein unter dänische Oberhoheit. 1214 war auch die Grafschaft Schwerin dänisches Lehen geworden. 1219/20 setzten sich die Dänen am östlichen Ende der Handelsstraße, in Estland fest. Rügen und die Odermündung beherrschten sie ohnehin, die Pommernherzöge gehörten zu ihren treuesten Verbündeten. Es stellt dem politischen Weitblick des Lübecker Rats ein glänzendes Zeugnis aus, daß er

den Kampf nicht sofort begann, sondern gelassen auf eine günstige Gelegenheit wartete. Er nahm sogar Demütigungen auf sich, wenn diese der Sache nützten. Die Gelegenheit kam 1224. Einige norddeutsche Fürsten, unter ihnen der Erzbischof von Bremen und der Graf von Schwerin, schlossen sich zur Abwehr des dänischen Angriffs zusammen und errangen 1225 einen ersten Erfolg. Nun trat auch Lübeck dem Bündnis bei. Am 22. Juli 1227 trafen das Heer der Verbündeten und das dänische Aufgebot bei Bornhöved südlich von Kiel aufeinander. Die Schlacht endete mit einer vernichtenden Niederlage der Dänen.

Es war nicht der einzige Krieg, den Lübeck im 13. Jahrhundert führen mußte. Aber es war der einzige, bei dem tatsächlich alles, die nackte Existenz auf dem Spiel stand. Sosehr die Dänen sich später auch bemühten, die Scharte von Bornhöved auszuwetzen, es gelang ihnen nicht, die politischen Ergebnisse dieser Schlacht aus der Welt zu schaffen. Lübeck hatte einen entscheidenden Vorsprung gewonnen, und es verstand ihn zu nutzen. Im übrigen zwang die überlegene Kriegstaktik der Hanse, eine Kombination von Wirtschaftsblockade, Kaperkrieg und Flottenangriff, jeden Gegner früher oder später in die Knie, mochte er am Anfang auch noch so erfolgreich gewesen sein. Von der Mitte des 13. Jahrhunderts an gab es keine Macht, die Lübeck und den mit ihm verbündeten Städten die Vorherrschaft im Ostseeraum hätte ernsthaft streitig machen können. Als sich die deutschen Kaufleute 1290 dazu entschlossen, das organisatorische Zentrum des Ost-West-Handels von Wisby auf Gotland nach Lübeck zu verlegen, trugen sie nur der Tatsache Rechnung, daß Lübeck das Handelsmonopol längst an sich gerissen hatte.

Das Wirtschaftssystem der Hanse war auf Lübeck zugeschnitten, und Lübeck zog den größten Nutzen aus ihm. Aber auch die übrigen Städte gingen nicht leer aus, obwohl ihr Anteil gewöhnlich weit hinter dem Lübecks zurückblieb, und dieser gegenseitige Vorteil sicherte den Bestand der Hanse besser als alle Verträge und Absprachen. Das kunstvolle Netz, das Lübeck gespannt hatte, widerstand jeder Zerreißprobe. Der Boykott hansischer Waren, ein beliebtes Kampfmittel konkurrierender Kaufleute, traf den Boykottierenden in der Regel empfindlicher als den Boykottierten. Der hansische Kaufmann besaß unendlich viele Möglichkeiten, den Schlag aufzufangen und die erlittenen Verluste wieder einzubringen. Kam die „Baienfahrt" nach den westfranzösischen Salzhäfen aus irgendwelchen Gründen zum Erliegen, so gingen die Schiffe mit Getreideladung nach Skandinavien. Verweigerte Brügge die Annahme russischen Pelzwerks, so nahm der Handel seinen Weg über London. Widersetzte sich Nowgorod dem Preisdiktat der Hanse, wollte es die Waren, die es brauchte, lieber von Holländern oder Dänen beziehen, so verödeten seine Märkte, und die Flotte der Hansestädte blockierte seine Küsten.

Der hansische Kaufmann hatte seine Hände überall. Er beobachtete das politische Leben genauso sorgfältig wie das Steigen oder Fallen der Warenpreise. Er fühlte sich in den Vorzimmern der Fürsten genauso zu Hause wie in seinem Kontor. Er setzte Könige ein und, wenn es not tat, auch wieder ab. Er hielt das Wohl und Wehe ganzer Länder in seiner Hand. So wuchs in den Küstenstädten der Ostsee ein Bürgertum heran, das aus härterem Holz geschnitzt war als das Bürger-

tum anderer deutscher Städte; ein Bürgertum, unsentimental und skrupellos, reich, aber nicht behäbig, berechnend, aber nicht engherzig. Und dieses Bürgertum brachte eine Kunst hervor, die zum Schönsten gehört, was im mittelalterlichen Deutschland geschaffen worden ist. Der hansischen Kunst fehlt alles Weiche und Überschwengliche, alles Elegante und Hübsche. Sie ist groß, einfach, rauh und wahrhaft männlich. Sie mußte es sein, wenn sie sich gegen die Unendlichkeit des Meeres behaupten wollte. Mit anderen Worten: Ihr Charakter entsprach dem ihrer Schöpfer.

Es gibt in Deutschland viele schöne Städte: Rothenburg mit seinen winkligen Gassen und Gäßchen, Nürnberg, überragt von der Burg, beherrscht von den behäbigen Baumassen der Sebaldus- und der Lorenzkirche, Freiburg mit der schlank aufschießenden Spitze des Münsterturms, Erfurt mit dem Doppelklang von Dom und St. Severi u. a. m. Diese Städte haben vieles gemeinsam, vor allem daß sie organisch gewachsen sind, in Jahrhunderten, nicht in Jahrzehnten. Schicht fügt sich hier an Schicht, und die romanische Klosterkirche steht oft unmittelbar neben einem Renaissance-Rathaus. In den Küstenstädten hatte man weder Zeit noch Lust, der organischen Entwicklung freien Lauf zu lassen. Der Grundriß lag von vornherein fest, die Einwanderer erhielten ihre Grundstücke zugewiesen. Die Bauvorschriften waren streng; ihre Strenge nahm zu, nachdem einige Brandkatastrophen das schon Erreichte wieder zunichte gemacht hatten. Die Häuser schossen wie Pilze aus dem Boden, und den Häusern folgten die Kirchen, in der Regel dreischiffige Hallen nach westfälischem Muster. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts gab es in diesen Städten kaum noch einen freien Bauplatz.

So unterscheiden sich die Städte der Ostseeküste von den Städten Altdeutschlands vor allem durch die hohe Einheitlichkeit ihres Grundrisses und ihrer Massenverteilung. Gassenromantik sucht man hier vergeblich. Die Straßen verknüpfen Wesentliches mit Wesentlichem, den Dom mit dem Markt, das Rathaus mit dem Stadttor, den Stapelplatz mit dem Hafen. Sie schmiegen sich dem Gelände an, sie weiten sich aus und ziehen sich wieder zusammen, aber sie streben unbeirrbar ihrem Ziele zu. In Lübeck verbinden die beiden Hauptstraßenzüge Burg und Dom; sie sind das Rückgrat, dem die übrigen Straßen sich wie Rippen unterordnen. Der Markt mit dem Rathaus und der Hauptpfarrkirche St. Marien liegt im Zentrum, und zwar dort, wo die Straße zum Holstentor und die westliche Hauptstraße einander kreuzen. Er ist Mittelpunkt der Anlage, aber zugleich auch die wichtigste Station auf dem Wege vom Dom zur Burg. Schönheit und Zweckmäßigkeit sind hier in wahrhaft wunderbarer Weise miteinander in Einklang gebracht.

Wer sich einer Küstenstadt von ferne nähert, sei es von der See, sei es von der Landseite, sieht zuerst die Kirchtürme aus dem Dunst auftauchen, klobige, kantige Massen mit spitzen Helmen oder schöngeschweiften welschen Hauben. Keine andere deutsche Landschaft war so turmfreudig wie das nordostdeutsche Küstengebiet. Turm reiht sich hier an Turm, einer immer höher als der andere, die höchsten in der Regel jenen Kirchen zugehörig, die den Namen Mariens, unter deren besonderem Schutz die Kolonisten zu stehen glaubten, oder den Namen des Schutzpatrons der

Seefahrer, Nikolaus, tragen. Die Türme grüßen und locken, sie verheißen Schutz und Geborgenheit. Wer sie erblickt, weiß, die Gefahr ist vorüber, der Hafen nah. Sie sind die Warte, von der aus der Wächter Land und Meer überschaut, die Landmarke, die der Schiffer anpeilt, ersehntes Ziel der Kaufmannszüge, die von Süden her der Küste zustreben. Sie sind die Krone der Stadt, stolzes Wahrzeichen ihrer Macht und ihres Reichtums.

Es vergingen viele Jahrzehnte, bevor die Küstenstädte eine ihrer Eigenart gemäße Kirchenform gefunden hatten. In Lübeck folgte dem ersten Notbau eine romanische Basilika mit Querschiff, drei Apsiden und Westturm, dieser eine dreischiffige Halle nach westfälischem Vorbild, dieser wiederum eine Basilika, die heutige Marienkirche. Auch die Wismarer und Rostocker Hauptpfarrkirchen waren ursprünglich Hallenbauten. Die Entwicklung nahm also einen umgekehrten Verlauf wie in Altdeutschland: Auch dort rangen Halle und Basilika um die Vorherrschaft, aber der Kampf endete mit einem vollständigen Sieg der Halle. Hier oben, an der Küste, setzte sich schließlich die Basilika durch, und die Halle wurde in das Hinterland verdrängt. Die Gründe für dieses überraschende Bekenntnis zu einer Gliederung, deren Gebrauch bis dahin als ein Vorrecht geistlicher Feudalherren galt, müssen in den gesellschaftlichen Verhältnissen gesucht werden. Die Patrizier der Hansestädte dachten, fühlten und handelten wie Aristokraten; sie bildeten eine streng abgeschlossene Kaste, die nur in Ausnahmefällen einem Niedriggeborenen den Aufstieg in ihre Reihen gestattete. Im Bekenntnis zur Basilika offenbarte sich der Wille dieser Kaste, es den Feudalherren auch in der Baukunst gleichzutun.

Die Sprödigkeit des Backsteins erzwang eine Vereinfachung des hochgotischen Formenschatzes, einen weitgehenden Verzicht auf Formen, die lediglich Schmuckzwecken dienten. Während die hochgotischen Meister des Rheintals das Strebewerk so üppig wie irgend möglich ausbildeten, war man hier oben darauf bedacht, nicht mehr als das unbedingt Notwendige zu tun. Die Strebebögen schwingen sich schlicht und einfach vom Pfeiler zur Hochschiffswand. Während man in Freiburg daranging, den Turm in Stabwerk und seinen Helm in filigranhaftes Maßwerk aufzulösen, hielt man hier an der Schichtung der einzelnen Turmgeschosse fest, so daß die Türme nicht leicht und schwerelos emporwachsen, sondern sich gleichsam emporstemmen. Ähnlich knapp und lakonisch ist die Gliederung der Wände und der Fenster: Auch in diesem Falle verzichtete man auf Maßwerkverkleidungen oder -füllungen. Die Fenster wurden mit Hilfe von Backsteinpfosten geteilt, die entweder direkt an die Bogenlaibungen stoßen oder aber sich zu einfachen Spitzbögen zusammenschließen. Die Höhe der Innenräume schwankt in der Regel zwischen 25 und 35 m, das Verhältnis der Breite zur Höhe beträgt nie mehr als 1:1,5. In der Stralsunder Nikolaikirche verhalten sich Höhe und Breite sogar wie 1:1.

Die hansische Backsteingotik unterscheidet sich auch noch in anderer Beziehung von der gotischen Kunst der übrigen deutschen Landschaften. Die Meister der hochgotischen Hausteindome an Rhein und Donau hatten ihr Handwerk gewöhnlich in den Bauhütten der Ile-de-France, der Champagne oder der Picardie gelernt. Der erste Meister des Kölner Doms, Gerardus mit Namen,

kam zum Beispiel aus Amiens. Die hansischen Meister holten sich die Anregungen, die sie brauchten, nicht aus den französischen Kernlanden, sondern aus Flandern und Westfrankreich, Gebieten, die lebhafte Handelsbeziehungen mit den Ostseestädten unterhielten. Es ist bisher nicht möglich gewesen, bestimmte Vorbilder nachzuweisen. Dies deutet darauf hin, daß es sich tatsächlich nur um Anregungen allgemeiner Art handelte und nicht, wie etwa in Köln, um die fast buchstabengetreue Wiederholung französischer Muster. An Selbstbewußtsein hat es den hansischen Meistern jedenfalls nicht gefehlt: Wenn sie sich dazu entschlossen, den westfranzösischen Chorgrundriß zu übernehmen, so deshalb, weil er sich gut in die durchaus unfranzösische Gliederung ihrer Kirchen einfügte.

Die Meister von St. Marien in Lübeck waren die ersten, welche die Wirkung des neuen Chorgrundrisses erprobten. Die Erbauer der nordfranzösischen Kathedralen hatten den Umgang und die Kapellen, die sich ihm anschließen, voneinander abgesetzt, indem sie ihnen gesonderte Gewölbe gaben. Die Westfranzosen zogen Umgang und Kapelle mit Hilfe eines beiden gemeinsamen sechsteiligen Kuppelgewölbes zu einer Einheit zusammen, und die Lübecker Meister folgten ihnen auf diesem Wege. Die in sich ruhende, umgreifende Form des Kuppelgewölbes entsprach ihrer ruhigen, bedächtigen Sinnesart. Die Joche des Umgangs gehen nicht, wie etwa in Amiens oder Köln, geschmeidig und rasch ineinander über, sondern Raum reiht sich an Raum, Kuppel an Kuppel, so daß sich die Vorwärtsbewegung wie von selbst verlangsamt. Die Kuppelräume laden den Gast zum Verweilen ein, der regelmäßige Wechsel von Enge und Weite lockt ihn weiter: Die Spannungen, die sich aus diesem Gegensatz ergeben, sind mitunter so stark, daß sie am Verhalten des Besuchers, an seinem Zögern, am Rhythmus seines Schritts abgelesen werden können.

So nimmt die hansische Gotik von Anfang an eine Sonderstellung ein, die sie deutlich von der gotischen Baukunst der deutschen Kernlande absetzt. Nirgendwo sonst ist man den Verlockungen des Fremden so wenig erlegen wie hier, nirgendwo sonst hat man sich so früh auf die eigene Art besonnen wie in den Küstengebieten der Ostsee. Während man im übrigen Deutschland noch nach einer Form suchte, die den Bedürfnissen des Bürgertums entsprach, hatte man sie hier oben längst gefunden. Und man hielt zäh und beharrlich an ihr fest, auch nachdem endgültig klar war, daß die Zukunft der Halle, nicht der Basilika gehörte. Dieses rasch formulierte kompromißlose Bekenntnis zur eigenen Art steht in der Geschichte der deutschen Kunst ohne Beispiel da. Es legt Zeugnis ab für die noch ungebrochene Kraft eines Bürgertums, das seinen Reichtum erwarb, indem es sich dem Meer anvertraute. Das Meer erzieht harte Männer, und männlich hart mußte auch die Kunst sein, die solchen Männern gefallen sollte; männlich hart in Gliederung, Aufbau und Gestalt.

Man weiß nicht genau, in welchem Jahr der Bau der Lübecker Marienkirche begonnen wurde. Es muß in den sechziger oder siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts gewesen sein. Auch ist es ungewiß, ob die schon erwähnte dreischiffige Hallenkirche zu dieser Zeit bereits vollendet oder

erst halbfertig war. Der Rat entschied sich jedenfalls dafür, sie niederreißen zu lassen und eine neue Kirche zu errichten.

Der Chor kam noch im 13. Jahrhundert zustande. Die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts brachte dann die Erbauung des Langhauses und der Türme, so daß die gesamte Bauzeit nicht mehr als siebzig, achtzig Jahre betrug. Sieht man davon ab, daß der älteste Teil, der Chor, ein Triforium besitzt, das Langhaus aber nicht, so fügen sich die Teile naht- und bruchlos aneinander. Diese hohe Einheitlichkeit der Gesamterscheinung ist für die hansische Gotik ebenso bezeichnend wie die ungewöhnlich kurze Bauzeit. Unterbrechungen des Bauablaufs, in Süd- oder Westdeutschland durchaus nicht selten, gehören hier zu den Ausnahmen.

Die Meister der Marienkirche waren von Anfang an darauf bedacht, ihr Werk zum Ganzen, zur Gesamtstadt wie zur näheren Umgebung in Beziehung zu setzen. Sie legten den Bau nicht frei, obwohl die Weite des Marktes zu einer solchen Freilegung geradezu aufforderte. Sie rückten die umliegenden Häuser im Gegenteil so nahe wie nur möglich an ihn heran und schufen auf diese Weise eine Fülle von kleinen, höchst intimen Platzräumen, die zur Masse des Kirchenkörpers in bezeichnendem Kontrast stehen. Sie verzichteten darauf, die Massenwirkung mit Hilfe perspektivischer Kunstgriffe noch zu steigern, in der richtigen Erkenntnis, daß eine Kirche mit einer Länge von 102 m, einer Firsthöhe von rund 50 m und einer Turmhöhe von 123 m einer solchen Steigerung nicht bedarf. Sie führten die Gassen und Straßen seitlich an ihr vorbei, so daß die Masse im Rhythmus der Vorwärtsbewegung ins Blickfeld tritt, Zoll für Zoll und Glied um Glied. Wer die Kirche in ihrer ganzen Größe kennenlernen will, muß schon die Mühe auf sich nehmen, sie zu umschreiten.

Der Innenraum ist von einer überwältigenden Schönheit. Vertikale und Horizontale ringen miteinander um die Vorherrschaft. Der Sieg neigt sich schließlich der Vertikalen zu, verkörpert in den Arkaden, den Diensten, den schlanken Fenstern, aber die Horizontale spricht auch weiterhin entscheidend mit, sei es als Triforium, sei es als Fries, sei es als nackte Wand. Mochte man im übrigen Deutschland den Ehrgeiz haben, die Räume ins Überdimensionale zu steigern, die Gläubigen durch Maßlosigkeit zu verblüffen und einzuschüchtern, hier blieb man mit beiden Beinen auf der Erde. Man hütete sich davor, Gefühle zu erregen, die unkontrollierbar bleiben mußten. Man scheute sich, dem kühl rechnenden Verstand den Abschied zu geben, denn es war nicht der Glaube, sondern die Vernunft, die dieses Geschlecht groß gemacht hatte. Man baute, nach einem schönen Wort von Georg Dehio, nicht Kirchen im herkömmlichen Sinne, man baute Stadtheiligtümer. Im Raumbild der Lübecker Marienkirche halten Vernunft und Glaube einander die Waage, und der Stolz auf Reichtum und Macht des städtischen Gemeinwesens ist in mindestens ebenso hohem Maße wirksam wie die Scheu vor dem vermeinten Übersinnlichen.

Unmittelbar neben der Marienkirche wuchs seit der Mitte des 13. Jahrhunderts das Rathaus empor. Die ursprüngliche Anlage bestand aus zwei Langbauten, die durch einen zehn Meter breiten Hof voneinander getrennt waren; der eine Langbau diente als Kaufhaus, der andere beherbergte

Ratsstuben, Festsaal und Kellerei. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts entschloß man sich, die Anlage zu erweitern. Der Hof wurde mit einem dritten Gebäude ausgefüllt und der so entstandenen Gruppe eine Schaufassade (1315) vorgesetzt, eine riesige Wand, die einen waagerechten Abschluß erhielt und lediglich mit Hilfe einiger Blenden, dreier Fialen und zweier kreisrunder Windlöcher gegliedert war, eine Backsteinmasse, düster, drohend und mächtig. Es gibt keine andere deutsche Stadt, die ähnliches wagte. Welch eine Kühnheit gehörte zu einem solchen radikalen Verzicht auf alles Kleine und Kleinliche! Und wie stark mußte ein Bürgertum sein, das diese Radikalität als schön und seiner Art angemessen empfand!

Ein weiterer Lübecker Bau, der höchste Beachtung verdient, ist das Heiliggeistspital (1276 bis 1286). Die Krankenpflege lag zu dieser Zeit noch sehr im argen, und wenn es überhaupt Spitäler gab, so waren sie in der Regel Gründungen der Franziskaner. In Lübeck kam der Rat dem Orden zuvor, vielleicht weil er die Popularität der Franziskaner fürchtete und ihren Einfluß auf die Masse der Stadtarmen von vornherein begrenzen wollte. Da die Krankenpflege im Mittelalter als eine Art Gottesdienst galt, folgten die Spitäler im Grundriß und Aufbau dem Vorbild der Kirchen. Die Lübecker Anlage besitzt eine dreischiffige Eingangshalle, die zugleich als Kapelle diente, und einen langgestreckten einschiffigen Saal, in dem die Betten der Kranken aufgestellt waren. Die drei Satteldächer der Eingangshalle treten an der Schauseite als Giebel in Erscheinung. Über dem mittleren Giebel erhebt sich ein schlanker Dachreiter, die Seitengiebel werden von fialenartigen Türmchen flankiert. Dieser phantasievolle rhythmische Wechsel von Breite und Höhe gehört zu den schönsten lübischen Baugedanken des 13. Jahrhunderts.

Die Vorbildlichkeit der lübischen Bauschöpfungen blieb bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts unbestritten. Selbst außerdeutsche Städte erkannten die Führerschaft Lübecks an. Der Chor des Doms zu Riga, eine fast wortgetreue Wiederholung des Chors der Marienkirche, ist hier das berühmteste Beispiel. Daß die Städte des „wendischen Quartiers" – Wismar, Rostock, Stralsund – unter die Herrschaft lübischer Baugedanken gerieten, gehörte gewissermaßen zu den Selbstverständlichkeiten. Am erstaunlichsten aber war, daß auch der selbstbewußteste aller Orden, daß auch die Zisterzienser die Mustergültigkeit der lübischen Grundrißlösungen nahezu widerspruchslos akzeptierten. In Doberan und Dargun fügten sie ihren turmlosen Langhäusern Chöre mit Umgang und Kapellenkranz an.

Die Bindung an das Lübecker Vorbild gab der Baukunst der deutschen Ostseeküste eine großartige Einheitlichkeit. Aber sie führte nicht dazu, den Bauten ihre Eigenart zu nehmen, sie zu uniformieren. Es blieb genügend Spielraum für individuelle Lösungen, sei es der Massenverteilung, sei es der Gliederung des Innenraums. In Wismar, also in der unmittelbaren Nachbarschaft Lübecks, hielt man z. B. an der Einturmfront fest und trieb die Mittelschiffe so gewaltig in die Höhe, daß die Innenräume ausgesprochen steile Verhältnisse erhielten. In der Wismarer Nikolaikirche (begonnen um 1381), zu deren ersten Meistern ein gewisser Heinrich von Bremen gehörte, beträgt die Mittelschiffshöhe 35,5 m, in der Marienkirche (seit 1339) sogar rund 40 m. Wenn man

bedenkt, daß das Straßburger Münster eine Mittelschiffshöhe von nur 31,5 m besitzt, so wird der titanenhafte Bauwille, der diese Raumgebilde schuf, um so bewunderungswürdiger. Aber auch hier spricht die Horizontale entscheidend mit: Die Rundpfeiler sind massig und schwer, die Arkadenbögen stark profiliert; oberhalb dieser Bögen ist gewöhnlich ein breiter Fries angebracht, der den Anstieg der Dienste hemmt und verzögert. Die Baugesinnung war anders, sie war erdverbundener als in Straßburg.

Eine der interessantesten Nachfolgebauten der Lübecker Marienkirche ist St. Marien in Rostock, interessant vor allem deshalb, weil hier die alte deutsche Neigung zur Zentralisierung des Raumes, zum Zentralbau wieder einmal zum Durchbruch kam. Die erste Kirche, begonnen um 1230, hatte die Form einer westfälischen Halle. Um 1290 riß man den Chor dieser Halle nieder und begann mit der Errichtung einer querschiffslosen Basilika, deren Chor dem Lübecker Schema folgte. Im Gegensatz zu dem flotten Bautempo in den übrigen Küstenstädten kam der Rostocker Bau zuerst nicht recht vom Fleck, man weiß nicht genau, aus welchen Gründen. Und als die Vollendung gegen Ende des 14. Jahrhunderts greifbar nahe war, stürzten die Gewölbe ein (1398). Aber diese Katastrophe schlug dem Vorhaben zum Segen aus. Die Bürgerschaft entschloß sich zu einer radikalen Planänderung: Sie fügte der Basilika ein einschiffiges Querhaus an, das die Kirche genau in der Mitte durchschneidet. Dieses Querhaus, das gewaltigste der gesamten Ostseeküste, besitzt eine Länge von 59 m und eine Breite, welche die Mittelschiffsbreite um fast einen Meter übertrifft; es erhielt an seinem Nordende einen fünfseitigen Chorschluß.

So sind hier im Grunde zwei Kirchen miteinander verschmolzen worden: das einschiffige Querhaus mit seinen ausgesprochen steilen Verhältnissen – Breite und Höhe verhalten sich wie 1:3 – und das dreischiffige Langhaus, das durch die nach innen gezogenen Strebepfeiler der Seitenschiffe noch breiter wirkt, als es ohnehin ist. Man muß schon lange suchen, bevor man im übrigen Deutschland eine Gliederung findet, die so krasse Gegensätze ähnlich phantasievoll vereint. Die Auseinandersetzung zwischen den beiden Räumen nimmt mitunter dramatische Formen an. So in der Vierung, von der aus beide mit einem einzigen Rundblick überschaut werden können und die Gleichwertigkeit der Teile offensichtlich ist. Die schlanken Fenster des Querhauschores, die ohne Unterbrechung bis zum Gewölbeansatz emporsteigen, locken den Besucher nach Norden, der vielschichtige, sehr reiche Aufbau des Langhauschores zieht ihn nach Osten, und es hängt von seinem Temperament, seiner Stimmung, seinem Raumgefühl ab, welchem der beiden Teile er schließlich den Vorzug gibt.

In der nördlichen Turmkapelle der Marienkirche befindet sich eines der ältesten plastischen Kunstwerke des deutschen Nordostens, ein bronzener Taufkessel, ein Fünte, wie der Fachausdruck lautet, mit dem Entstehungsdatum 1290. Ihr Meister kam vermutlich aus Hildesheim, dem alten Mittelpunkt niedersächsischer Bronzekunst, und niedersächsisch ist auch das Motiv der Paradiesströme, vier kniende bärtige Männer mit Krügen in den Händen, auf deren Schultern der Kessel ruht. Die Wand des Kessels ist mit kleinfigurigen Reliefs geschmückt, die Szenen aus dem Marien-

leben und der Leidensgeschichte Christi darstellen, darunter die Heimsuchung, das Gleichnis vom Zinsgroschen, Gefangennahme, Geißelung und Kreuzigung. Die Arbeiten sind, alles in allem genommen, nicht von hohem Rang, aber sie zeigen schon einige Hauptmerkmale der nordostdeutschen Bildhauerkunst: den scharfen Blick für die Wirklichkeit, die summarische Behandlung mancher Einzelheit zugunsten einer möglichst knappen, schlagenden Formulierung, einen ausgeprägten Sinn für dramatische Effekte und nicht zuletzt einen breiten, volkstümlichen Humor, der besonders in der Darstellung des Bösen, des Teufels, zutage tritt.

Auch in Stralsund, der damals zweitgrößten Stadt der deutschen Ostseeküste, war die erste Hauptpfarrkirche vermutlich ein Hallenbau. Eine Feuersbrunst legte sie 1271 in Schutt und Asche. Die zweite Kirche, wie die erste dem Schutzpatron der Seefahrer, Nikolaus, geweiht, entstand in der Zeit von 1271 bis um 1320; sie folgte in Grundriß und Aufbau dem Vorbild der Lübecker Marienkirche, hatte aber noch eine Einturmfront. Der Turm stürzte 1366 ein. Dieses Mißgeschick gab den äußeren Anlaß zu einer Neufassung der Westteile. Die neue Anlage, die in den Jahrzehnten nach 1366 erbaut wurde, war zweitürmig. Sie unterschied sich von der Lübecker Westfront lediglich durch eine etwas klobigere Gestalt und eine wesentlich reichere Blendgliederung. Gleichzeitig rückte man die Wände der Seitenschiffe in die äußere Flucht der Strebepfeiler hinaus und benutzte die so gewonnenen Räume als Grab- oder Nebenkapellen. Der Chor erhielt in seinen südlichen Abschnitten sogar einen zweiten Kapellenkranz.

Die Lebhaftigkeit der Schmuckformen und des Choraufbaus steht zur monumentalen Ruhe des gesamten Baukörpers in einem wunderschönen Gegensatz. Der Chor der Kirche ringt sich nur mühsam von der Erde los: Dem niedrigen, breitgelagerten zweiten Kapellenkranz folgt der Umgang mit seinem rhythmischen Wechsel von Vor- und Rücksprung, diesem der schlanke Hochchor, dessen Aufwärtsbewegung im Dach ausklingt. Bei den Türmen ist Geschoß auf Geschoß gesetzt, und breite Friesbänder sorgen für eine deutliche Trennung der einzelnen Stockwerke. Die reiche Blendengliederung hebt die Schwere der Gesamterscheinung nicht auf, aber sie nimmt ihr das Dumpfe und Rohe. Das Weiß der Blenden und das tiefe Rot der Mauermasse vereinigen sich zu einer wunderbaren Melodie, deren Schönheit in ihrer volksliedhaften Einfachheit liegt. Diesen Meistern genügte es nicht mehr, groß zu bauen; sie wollten, daß das Große auch schön sei.

Der Innenraum bleibt nicht hinter den Erwartungen zurück, die der Außenbau weckte. Hatte man in Wismar den Ehrgeiz, den Raum in die Höhe zu treiben, ging man in Rostock darauf aus, krasse Gegensätze miteinander zu vereinen, so war das Ziel der Stralsunder Meister der in sich harmonische Ausgleich aller im Bauwerk wirkenden Kräfte und Tendenzen. Es gibt keine andere Kirche des Ostseegebietes, St. Marien in Lübeck als einzige ausgenommen, die ähnlich vollkommen wäre. Die Breite des Raumes entspricht seiner Höhe, und die Höhe steht in einem ausgewogenen Verhältnis zu allen übrigen Maßen. Der Schritt der Arkaden ist ruhig und gelassen, der Fluß der vertikalen Glieder gemessen, ja bedächtig. Es fällt schwer, sich aus dem Banne dieses Raumes zu lösen. Die Harmonie der Proportionen teilt sich dem Besucher mit: Er wandert

bald hierhin, bald dorthin, betrachtet bald diese, bald jene Einzelheit und fühlt sich überall wie zu Hause. Mit Recht, denn die Maße der Kirche sind so gewählt, daß sie zwar Ehrfurcht, aber nicht Furcht erzeugen; Ehrfurcht vor einem Bauwillen, der Großes wollte und dem Großes gelang, nicht Furcht vor dem Übersinnlichen.

Auch in der Stralsunder Nikolaikirche finden sich einige Werke der frühen nordostdeutschen bildenden Kunst, so eine überlebensgroße heilige Anna selbdritt, die um 1300 entstanden sein muß, und verschiedene Wandgemälde, die wohl um 1340/50 gemalt worden sind. Der heiligen Anna fehlt das sprühend Lebendige der Rostocker Bronzearbeiten, und wenn man sie genau betrachtet, so merkt man, daß sie in Auffassung wie Gestaltung noch der romanischen Plastik des frühen 13. Jahrhunderts nahesteht. Die Wandgemälde gehen auf rheinisch-westfälische Miniaturen zurück. Sie haben weiche, schwingende Linien und helle, freundliche Farben, viel Blau, mitunter auch ein kräftiges Rot. Ihre Meister hielten sich eng an die gewählten Vorbilder, nicht immer zum Vorteil der Werke, sie wagten es noch nicht, ihren Blick auf die Wirklichkeit zu richten.

Selbst im 15. Jahrhundert, als die Hanse sich schon darauf beschränkte, Erreichtes zu verteidigen, war das Stralsunder Bürgertum noch zu einer außergewöhnlichen Bauleistung fähig: Der Westbau von St. Marien, der zweitältesten Kirche der Stadt, entstand erst in den Jahrzehnten nach 1416. Er ist trotzdem Geist vom Geiste der hansischen Gotik, eine letzte Tat, die einen Schlußpunkt hinter das Heroenzeitalter der deutschen Ostseestädte setzte, ein Werk, das so trotzig in den Himmel ragt, als fürchte es weder Tod noch Teufel. Den Kern der Anlage bildet ein im Grundriß quadratischer, von vier achteckigen Treppentürmen eingefaßter Unterbau, an den die beiden Seitenjoche querschiffsartig angefügt sind, auch sie werden von Treppentürmen umgeben. Der Unterbau trägt einen viereckigen Aufsatz, dieser einen achteckigen Turm, der in einer welschen Haube mit Laterne endet. So steigt die Masse stufenweise auf, stets von Türmen begleitet, felsenhaft fest in den Grundformen, lebhaft und abwechslungsreich in der Silhouette. Die Höhe des Turmes beträgt 102 m.

Greifswald war die einzige Stadt des Küstengebiets, die dem Lübecker Beispiel nicht widerspruchslos folgte. Zwar wurde die Nikolaikirche in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in eine Basilika umgewandelt, aber die Meister der Hauptpfarrkirche St. Marien hielten an der Hallenanlage fest. Der Bau, im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts begonnen, muß, den überlieferten Nachrichten zufolge, gegen Ende des 14. Jahrhunderts so gut wie vollendet gewesen sein. Sein Grundriß ist sehr einfach: Gerader Chorschluß, Verzicht auf Trennung von Langhaus und Chor, ein mäßiges Breitenübergewicht des Mittelschiffs, weite Pfeilerabstände, einfache Kreuzrippengewölbe – das sind seine Hauptmerkmale. Aber diese Einfachheit paart sich mit einer wundervollen Anmut des Aufbaues und der Formgebung. Der Raum breitet sich gleichmäßig aus, die Pfeiler durchdringen ihn, statt ihn in einzelne Abschnitte zu zerlegen. Nichts zwingt den Besucher, in einem bestimmten Raumteil zu verharren: Die Seitenschiffe sind nicht weniger wert als das Mittelschiff, und der Schrägblick ist aufschlußreicher als der Längsblick.

Auch Greifswald brachte einen Turmbau von wahrhaft großartiger Wucht hervor: den Turm der Nikolaikirche. Es vergingen rund 350 Jahre, bevor er seine heutige Gestalt erhalten hatte. Das Untergeschoß, ein klobiger, quadratischer Mauerblock mit glatten Seitenwänden, entstand um 1300. Ihm folgten um 1350 die beiden Mittelgeschosse, deren oberer Teil von vier gedrungenen Ecktürmen eingefaßt ist. Diese Türme vermitteln den Übergang zum achteckigen Obergeschoß (nach 1400), das einst mit einer schlanken Holzpyramide gekrönt war und erst nach deren Zerstörung eine welsche Haube mit doppelter Laterne erhielt (1652). Die Mächtigkeit dieses Bauwerks ist unbeschreiblich, und ebenso unbeschreiblich ist die mit wachsender Höhe zunehmende Eleganz des Aufbaus. Wie der Turm sich langsam von seiner erdhaften Schwere befreit, wie die Formen von Stockwerk zu Stockwerk schlanker, straffer, energischer werden, bis die Aufwärtsbewegung endlich in den luftigen Laternen ausklingt – das gehört zu den unvergeßlichen Beispielen hansischer Baukunst.

Im Hinterland der Küste verband sich der Lübecker Chorgrundriß mit der überlieferten Gliederung der Bischofs- oder der Klosterkirche. So in Schwerin, wo dem nach Lübecker Vorbild angelegten Chor (um 1350) ein basilikales Langhaus mit Querschiff folgte. So in Doberan, wo die Zisterziensermeister dem Querhaus die Form einer zweischiffigen Halle gaben und ihm, streng nach der Ordensregel, im Osten niedrige Kapellen anfügten. Der Schweriner Dom gehört nicht zu den überragenden Leistungen der nordostdeutschen Baukunst. Seine Formen sind hart, kalt, trocken, ja nüchtern, und die Riesenhaftigkeit seiner Gestalt vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, daß seinen Meistern gerade jene Eigenschaften fehlten, von deren Vorhandensein der künstlerische Wert eines Bauwerkes in entscheidendem Maße abhängt: Es mangelte ihnen an rhythmischem Feingefühl und an Sinn für wohlklingende Verhältnisse.

In der Klosterkirche Doberan, deren Baubeginn in die Jahre nach 1291 fällt, ist die Synthese weit besser gelungen. Die zisterziensischen Baugewohnheiten sind hier in geradezu vollendeter Weise den neuen Erfordernissen angepaßt, und wenn die Abkehr von den traditionellen Grundrißlösungen auch ein Zeichen dafür war, daß der Orden nicht mehr die gleiche Kraft wie früher besaß, so hatte er doch noch Kraft genug, sich einer kritiklosen und schematischen Übernahme des Neuen zu widersetzen. Die Doberaner Meister standen dem Lübecker Vorbild frei und unbefangen gegenüber. Ihr ausgeprägtes rhythmisches Feingefühl bewahrte sie davor, ins trockene abzugleiten. Sie fügten die beiden Bestandteile, den zisterziensischen und den hansisch-lübischen, naht- und bruchlos aneinander. Und nicht nur dies: Es gelang ihnen auch, etwas aus eigenem hinzuzutun. Grundriß und Aufbau des Doberaner Querhauses galten bis tief in das 15. Jahrhundert als vorbildlich. Die Querhäuser der Klosterkirchen in Dargun und Pelplin sowie der Stadtkirchen in Kopenhagen und Malmö legen hierfür Zeugnis ab.

Der Innenraum der Doberaner Kirche ist von einer überwältigenden Schönheit. Er zeichnet sich vor allem durch knappe, treffsichere Formulierungen aus. Die Dienste und Rippen haben einfache Profile, sie streben rasch und unaufhaltsam ihrem Ziel entgegen. Aber der breite Wand-

streifen, der die Langhausarkaden von den Hochschiffsfenstern trennt, sorgt dafür, daß auch die Horizontale zu ihrem Recht kommt. Mittelschiff und Querhausarme sind durch Scheinarkaden voneinander getrennt. Der Rhythmus des Mittelschiffs beschleunigt sich in Richtung auf den Chor. Der Pfeilerabstand verringert sich von Abschnitt zu Abschnitt: Er beträgt im Langhaus 5,70 m, im Querhaus 3,70 m und im Chor 3,20 m. Die Eleganz dieser Gliederung hat in der Zisterzienser-Baukunst kaum ein Gleiches.

Diese Gliederung rechtfertigt auch die Absonderung der Querhausarme. Ein Verzicht auf die Scheinarkaden hätte den Tiefenzug des Mittelschiffs unterbrochen und den Innenraum auf diese Weise seiner Haupteigentümlichkeit beraubt. Die Querhausarme wollen für sich betrachtet sein. Ihre genau quadratischen Grundrisse stehen zu den rechteckigen Gewölbejochen der Schiffe in Widerspruch, und ihre lichte, freundliche Weite hat mit der strengen Zielstrebigkeit der übrigen Raumteile so gut wie nichts gemein. Beides deutet darauf hin, daß die Meister sie von Anfang an als bauliche Sonderexistenzen werteten. Aber diese Gegensätze treten nicht störend in Erscheinung. Der Sinn für knappe Formulierungen, der sich hier wie dort bewährt, hebt sie auf und schließt sie zu einer höheren Einheit zusammen.

Die straffe, flächige Gliederung des Innenraums wiederholt sich am Außenbau. Die Fenster sind schmal und sitzen bündig in der Mauer. Die Verwendung von Schmuckformen ist auf ein Mindestmaß beschränkt. Die Strebepfeiler an den Mittelschiffs- und Seitenschiffswänden treten nicht allzu stark hervor; an den Langhaus- und Querhausecken, wo sie mit achteckigen Treppentürmen abwechseln, sind sie dafür um so stärker. Das Licht spielt über die Flächen dahin und läßt das Rot des Backsteins hell aufleuchten. Der einzige Bauteil, der eine lebhaftere Gliederung besitzt, ist der Chor. Der Umgang, mit seinem Wechsel von Vor- und Rücksprung, seiner Vielzahl von Strebepfeilern, steht zur strengen Geschlossenheit des übrigen Baukörpers in wunderschönem Kontrast.

Lübeck, Wismar, Rostock, Stralsund, Doberan – wo sonst in Deutschland gäbe es eine Gruppe von Bauten, die es an Einheitlichkeit der Gesinnung und der Ausführung mit dieser aufnehmen könnte? Diese Kunst ist Geist vom Geiste und Fleisch vom Fleische der Hanse: Ihr Wesen entsprach dem Wesen eines Bürgertums, das in großen Zusammenhängen dachte, plante und handelte. Ihre Kompromißlosigkeit spiegelte die Denkweise einer Kaufmannsaristokratie wider, die in der Wahl ihrer Mittel ebenso großzügig wie skrupellos war. Die Hanse blickte nach Osten, Westen und Norden, sie wandte dem übrigen Deutschland den Rücken zu. Ihre Kunst tat ein Gleiches: Sie holte sich die Anregungen, deren sie bedurfte, aus Westfrankreich und Flandern; sie beeinflußte die Architektur des skandinavischen Nordens und des slawischen Ostens, aber sie strahlte nur in geringem Maße nach Süden aus. Sie blieb auf einen schmalen Küstenstreifen beschränkt.

Es gibt einige Wissenschaftler von Rang und Namen, die in der hansischen Gotik den absoluten Höhepunkt der gesamten gotischen Stilentwicklung in Deutschland sehen. Wir wollen diese Be-

hauptung auf sich beruhen lassen. Tatsache ist, daß die hansische Gotik die deutsche Kunst um viele Charakterzüge bereicherte, die in der gotischen Architektur der anderen deutschen Landschaften nur untergeordnete Rollen spielten. Zu diesen Charakterzügen gehören: Klarheit des Aufbaus, Festigkeit der Erscheinung, Männlichkeit der Gesinnung. Während im übrigen Deutschland die Räume ins Unendliche wuchsen und der Zug zum Irrationalen immer deutlicher in Erscheinung trat, hielt man hier oben an dem Grundsatz fest, daß der Glaube für den Menschen da sei und nicht der Mensch für den Glauben. Man blieb sachlich selbst dem Heiligen gegenüber. Diese Sachlichkeit sollte der nordostdeutschen Kunst nie wieder verlorengehen. Sie ist das Erbteil, das die hansische Gotik den kommenden Epochen hinterließ.

DAS SPÄTMITTELALTER

UM die Mitte des 14. Jahrhunderts hatte die Hanse den Scheitelpunkt ihrer Entwicklung erreicht. Ihr Einflußgebiet erstreckte sich von der Maas und dem Niederrhein im Westen bis zum Peipussee im Osten; es reichte im Norden bis Stockholm und Bergen, zeitweilig sogar bis zu den Lofoten. Die Tragfähigkeit ihrer Handelsflotte betrug, nach einer Schätzung, 40000 bis 50000 Last, das sind 80000 bis 100000 BRT. Im Jahre 1368 verzeichnete das Lübecker Pfundzollregister 900 ein- und auslaufende Schiffe. Aber der Widerstand, dem der hansische Ausdehnungsdrang begegnete, wurde mit jedem Jahrzehnt stärker. Der Städtebund sah sich von Mal zu Mal mächtigeren Gegnern gegenüber, zuerst den Dänen, dann den Holländern und Engländern, zuletzt auch den Russen. Er begnügte sich fortan damit, das Erreichte zu sichern und zu verteidigen. Er handelte nach dem Wort, das einer der letzten großen Bürgermeister Lübecks, Hinrich Castorp, prägte: „Leicht ist das Kriegsfähnlein an die Stange gebunden, aber es kostet viel, es in Ehren wieder herunterzunehmen."

Aber es war nicht nur der wachsende Widerstand der auswärtigen Mächte, sondern in mindestens ebenso hohem Maße der sich verschärfende Klassenkampf im Innern der Städte, der zur Vorsicht mahnte. Das Patriziat fühlte sich nicht mehr sicher. Überall, in den Küstenstädten wie in den Gemeinwesen des Binnenlandes, drängten die Zünfte zur Macht. Die Zunftaufstände in Braunschweig (1374) und Stralsund (1391) konnten erst nach jahrelangen Kämpfen und nur mit Hilfe eines scharfen Wirtschaftsboykotts niedergeworfen werden. Auch stimmten die wirtschaftlichen Interessen vieler Städte nicht überein, und die Vormachtstellung Lübecks wurde von den meisten als drückend empfunden. Die wichtigste Hansestadt des Binnenlandes, Köln, mußte 1471 wegen Ungehorsams aus der Hanse ausgeschlossen werden.

Der schleichende Verfall hansischer Macht trat in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts offen zutage. In den fünfziger Jahren mußte das hansische Kontor in Brügge seine Pforten schließen, und die Gründung eines neuen Kontors in Antwerpen war eine Verlegenheitslösung, die als solche wenig Wirkung hatte. Im sog. Kopenhagener Stillstand 1474 bis 1479 weigerten sich die Holländer mit Erfolg, die hansischen Handelsmonopole anzuerkennen. 1494 hob Zar Iwan III. das Nowgoroder Kontor auf. Mit anderen Worten: Die Hanse erlag der Konkurrenz der sich entwickelnden Nationalstaaten. Ohne Hinterland, ja selbst ohne zuverlässige Verbündete, von

der tödlich geschwächten deutschen Zentralgewalt mehr als einmal verraten und verkauft, mußte sie Schritt um Schritt zurückweichen. Hinter ihr stand nichts als sie selbst. Und das war zu wenig in einer Zeit, die bereits spanische und portugiesische Karavellen auf dem Wege nach Amerika und Indien sah.

Dafür begann in den übrigen Gebieten des deutschen Nordostens sich neues Leben zu regen. Die Mark Brandenburg war 1374 in den Besitz Kaiser Karls IV. gelangt, des Luxemburgers, dessen Hausmacht neben Brandenburg noch Böhmen, Schlesien und die Lausitz umfaßte. Diese Eingliederung in ein Staatswesen, das zu den größten des damaligen Deutschlands gehörte, schlug den Städten zum Segen aus, und wenn es den Nachfolgern Karls auch nicht gelang, die Erwerbung zu behaupten, so war das Selbstbewußtsein der Städte doch beträchtlich gestiegen, jedenfalls so beträchtlich, daß die Hohenzollern, die ab 1415 in der Mark herrschten, alle Machtmittel einsetzen mußten, um es wieder zu brechen. Berlin, Tangermünde, Stendal, Neubrandenburg, Prenzlau, bis dahin Zentren von lokaler Bedeutung, schalteten sich in den Fernhandel ein und zogen aus ihm große Gewinne. Tangermünde gehörte zu den Residenzen Karls IV. Berlin, an dem Schnittpunkt zweier Handelsstraßen gelegen, die das Rheinland mit Polen und Leipzig mit der Ostsee verbanden, trat sogar schon 1359 der Hanse bei.

Dieser Umschwung spiegelte sich auch in der nordostdeutschen Baukunst wider. Während die Küstenstädte sich im wesentlichen damit begnügten, alte Formen zu wiederholen und abzuwandeln, während die Bautätigkeit in Lübeck, Wismar, Rostock und Stralsund auf einen Bruchteil der früheren absank, drängten sich die binnenländischen Städte merklich in den Vordergrund. Sie waren es, die den bedeutendsten Meistern der Epoche jene Aufgaben stellten, an denen ihr Talent sich entfalten und erproben konnte. Sie allein besaßen den Mut, in künstlerisches Neuland vorzustoßen. Die Küstenstädte leisteten ihr Bestes in der Plastik, später auch in der Malerei, also in Künsten, die nicht, wie die Architektur, alle Kräfte der Gemeinschaft in Anspruch nahmen, sondern von privaten Auftraggebern abhingen. Lübeck brachte an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert sogar zwei der bedeutendsten Bildschnitzer des Spätmittelalters hervor: Bernt Notke, der auch als Maler zu den Großen gehörte, und Claus Berg. Aber in der Baukunst war die führende Rolle schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts endgültig und unwiderruflich auf die Städte des Hinterlandes übergegangen.

Wenn man die bedeutendsten Bauschöpfungen der deutschen Spätgotik im Geiste an sich vorüberziehen läßt – den Chor der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd, die Martinskirche in Landshut, die Annenkirche in Annaberg, die Wolfgangskirche in Schneeberg usw. usf. –, so fallen einem als erstes nicht die trennenden, die individuellen, sondern die verbindenden, die kollektiven Merkmale auf. Diesen Werken ist vor allem etwas gemeinsam: die gegensätzliche Haltung von Innenraum und Außenbau. Die spätgotischen Innenräume sind von einer Schönheit ohnegleichen: Ihre schlanken Pfeiler, die in der Regel weite Abstände haben, streben frei und leicht empor, die Rippen der Gewölbe verschlingen sich zu komplizierten Mustern und gleiten schwungvoll über

die Jochgrenzen hinweg, das Licht fällt gleichmäßig ein und breitet sich gleichmäßig aus, die Schiffe bis in die letzten Winkel füllend. Der Raummantel ist dagegen stets schlicht, ja nüchtern: Seine glatten Wände – die Strebepfeiler sind gewöhnlich nach innen gezogen und begrenzen dort Kapellen –, seine einfachen Fenster, sein riesiges Dach, das auf dem Unterbau wie eine Glucke auf ihrem Nest sitzt, beeindrucken durch die Massenhaftigkeit ihrer Erscheinung, nicht durch die Schönheit ihrer Gliederung.

Musikalität des Aufbaus wie der Formen ist das hervorragendste Merkmal der spätgotischen Innenräume. Auch die nordostdeutsche Spätgotik war musikalisch gestimmt, aber sie war es auf eine andere Weise als die Spätgotik der Hausteingebiete. Während man im übrigen Deutschland seine Aufmerksamkeit vor allem dem Innenraum zuwandte, ging man hier den umgekehrten Weg: Man ließ die Gliederung des Innenraums auf sich beruhen und schmückte statt seiner den Außenbau. Die spätgotischen Hallenkirchen des nordostdeutschen Binnenlandes unterscheiden sich in Grundriß und Aufbau nur geringfügig von den Hallen des 13. Jahrhunderts. Ihre Pfeiler sind stämmig, ihre Joche gewöhnlich klar voneinander geschieden, ihre Mittelschiffe haben stets ein deutliches Breitenübergewicht, Netz-, Stern- oder Fächergewölbe gehören zu den seltenen Ausnahmen. Dafür ist der Außenbau um so prächtiger: Seine Giebel verschwinden hinter einem unbegreiflich leichten Maßwerkgewebe, die Blenden nehmen an Zahl und Schönheit zu, die Friese sind aus violetten oder tiefroten Formsteinen zusammengesetzt; das Licht spielt über die Glieder dahin, fängt sich in tiefen Höhlungen, wirft flirrende, tanzende Schatten. Wenn es nicht vermessen wäre, zwei so verschiedene Begriffe miteinander zu verknüpfen, so könnte man von einem „gotischen Rokoko" reden.

Wer von der Küste, etwa von Wismar oder Stralsund, in eine Stadt des Hinterlandes kommt, betritt eine andere, weniger strenge, fröhlichere Welt. Die Nachbarschaft des Meeres zwang zu Einfachheit und Größe; das Meer macht wortkarg, nicht beredt. Das nordostdeutsche Binnenland hat dagegen einen anderen Charakter: Seine von sanft geschwungenen Hügeln, weiten Feldern, tiefen Wäldern umgebenen Dörfer und Städte sind von einem Menschenschlag bewohnt, dem das Gefühl für Harmonie in Fleisch und Blut übergegangen ist. Der Baukunst des Binnenlandes fehlt daher das jäh Aufschießende, Trotzige, Klobige der hansischen Gotik. Die binnenländischen Meister waren stets darauf bedacht, Größe mit Anmut zu verbinden. Selbst die Wehrbauten haben in Mecklenburg und der Mark einen anderen Charakter als an der Küste. Ein Werk von der strengen Geschlossenheit des Lübecker Holstentores sucht man hier vergebens. Dafür findet man solche Schöpfungen wie das Treptower Tor in Neubrandenburg und das Ünglinger Tor in Stendal; Bauten, deren Mauermassen mit Hilfe von Blenden und Maßwerkschleiern aufgelockert, ja zum Verschwinden gebracht worden sind.

Der Meister des Ostgiebels der Marienkirche in Neubrandenburg ist, wie so viele andere, namenlos. Wir wissen nicht einmal, woher er kam. Aber wer er auch gewesen und woher er auch gekommen sein mag, er gehört zu den ganz großen Schöpferpersönlichkeiten der spätmittel-

alterlichen deutschen Kunst. Die neuere Forschung setzt die Entstehungszeit des Giebels in die Jahrzehnte nach 1350. Rund achtzig Jahre waren vergangen, seitdem Erwin von Steinbach der Westfassade des Straßburger Münsters ihre Gestalt gegeben hatte, indem er einen Schleier aus Stab- und Maßwerk vor den Mauerkern legte. Es ist möglich, daß der Neubrandenburger Meister die Straßburger Fassade nicht nur vom Hörensagen kannte. Aber nur im Kopfe eines Genies konnte der Gedanke entstehen, die Straßburger Gliederung in Backstein zu übertragen. Welch eine Kühnheit gehörte zu solchem Tun! Dergleichen war noch nie geplant, geschweige denn ausgeführt worden. Und wie ehrgeizig mußte eine Bürgerschaft sein, die diesem Genie Geld und Material zur Verfügung stellte!

Die Neubrandenburger Marienkirche ist dem Krieg zum Opfer gefallen. Ihr Ostgiebel blieb wie durch ein Wunder erhalten. Er widerstand dem Luftdruck explodierender Bomben und der sengenden Glut der Flächenbrände. Er steht heute inmitten eines riesigen Bauplatzes, umtost vom Lärm der Betonmischmaschinen und der Preßluftbohrer. Aber dieser Lärm ficht ihn nicht an, er setzt ihm seine eigene Melodie entgegen; eine Melodie, vielstimmig, reich an Akkorden, von herrlichem Rhythmus und ebenso herrlicher Zielstrebigkeit des Aufbaus. Alle Formen, auch die Fialen, die der Maßwerkarchitektur des Giebels Halt geben, haben ihre Festigkeit verloren; sie sind gleichsam skelettiert. Das Maßwerk selbst, ein anmutiges Gewebe aus Stäben, Kreisen und Rosen, ist frei vor die Wand gestellt, so daß Hell und Dunkel, Licht und Schatten sich verklammern und der Eindruck von Sekunde zu Sekunde wechselt. Die Übergänge sind bald hart, bald weich, das warme Rot des Backsteins glüht und flammt im Schein der Sonne. Der Schöpfer dieses Giebels hat, so meint man, ein Äußerstes erreicht, ein Äußerstes an Reichtum, Lebendigkeit und Schönheit. Aber Neubrandenburg war erst ein Auftakt.

Ob wir in jenem Meister Thydericus, den die Urkunden erwähnen, tatsächlich den Erbauer des Prenzlauer Ostgiebels zu sehen haben, ist nach den neuesten Forschungen mindestens zweifelhaft. Fest steht nur, daß der Prenzlauer Meister mit dem Neubrandenburger Giebel sehr vertraut gewesen sein muß. Aber die Neubrandenburger Formen gerieten ihm ins Breite, Behäbige, der Rhythmus ihres Anstiegs ist bedächtiger, ihr Aufbau weniger straff. Dafür besaß er einen ausgeprägten Sinn für farbliche Zusammenhänge. In Prenzlau tauchen zum ersten Mal glasierte Formsteine auf, Steine von tiefvioletter oder tiefgrüner Farbe, die im Licht der Sonne diamantengleich funkeln und glitzern. Die Schmuckformen haben ebenfalls an Schönheit und Vielgestaltigkeit zugenommen. Ihr Reichtum beweist, wie sicher der Meister sich fühlte. Die Lösung der technischen Probleme bereitete ihm nicht die geringste Schwierigkeit. So konnte er seine Aufmerksamkeit den Einzelheiten zuwenden, den Stäben, Rosen, Fialen, Wimpergen, die hier zu einem wahrhaft zauberhaften Ganzen, zu einer architektonischen Symphonie von überwältigender Klangfülle verflochten sind.

Die Giebellösungen von Neubrandenburg und Prenzlau reizten die späteren Generationen nicht in dem Maße zur Nacheiferung an, wie man es eigentlich hätte erwarten müssen. Als um 1480

ein Unbekannter sich dazu entschloß, der Ostseite der Marienkirche in Gransee einen Giebel nach Prenzlauer Muster vorzulegen, zeigte es sich bald, daß er nicht die gleiche schöpferische Kraft wie seine Vorgänger besaß. Er wagte es nicht, das Steingitterwerk frei vor die Wand zu stellen; seine Formen drängen in die Fläche zurück, sie sind trocken, schwung- und phantasielos. Dennoch erwies sich das Wirken der beiden Großen auch in der Folge als segensreich. Es bildete die Basis, von der aus ein dritter Großer, Heinrich von Brunsberg, in künstlerisches Neuland vorstieß. In dem Werk dieses Meisters, des ersten, der nicht nur als Name, sondern auch als Persönlichkeit faßbar ist, erreichte die nordostdeutsche Spätgotik ihren absoluten Höhepunkt. Als Architekt leistete er Durchschnittliches, als Dekorateur kam ihm in Deutschland kein anderer gleich. Der Backstein verlor unter seinen Händen den letzten Rest seiner irdischen Schwere.

Wieder kommt einem der Begriff „Rokoko" in den Sinn, nicht nur weil die Schmuckformen immer leichter, zierlicher, farbenprächtiger werden, sondern weil sie in zunehmendem Maße den Zusammenhang mit dem architektonischen Gerüst verlieren. Die Meister von Neubrandenburg und Prenzlau waren im Innersten sachlich geblieben. Ihr Gittermaßwerk paßte sich dem Querschnitt des Giebels an, es hob einen Bauteil hervor, der auf Grund seiner Größe und seiner architektonischen Funktion eine solche Hervorhebung geradezu verlangte. Im „Brunsberg-Stil" erhält der Schmuck einen selbständigen Wert. Er bezeichnet in der Regel Bauteile, die im architektonischen Gefüge der Baukörper nur untergeordnete Rollen spielen, dafür aber optisch reizvolle Motive bieten: Kapellen, Vorhallen, Sakristeien usw. Die Dreiecksform des Giebels verschwindet hinter Maßwerk-Schleiern, die nicht an den architektonischen Aufbau gebunden sind, sondern ihm in vielen Fällen sogar bewußt entgegenwirken. Die horizontalen Glieder nehmen an Zahl und Stärke zu, die Schmuckfassaden haben gewöhnlich waagerechte Abschlüsse.

Das Hauptwerk des Heinrich von Brunsberg ist die Katharinenkirche in Brandenburg a. d. Havel (1381 bis 1401), ein dreischiffiger Hallenbau mit Umgang und fünfseitig geschlossenem Chor, einfach in den Formen, klar im Aufbau, ruhig im Raumbild, mit einem Wort: nichts Außergewöhnliches, aber guter Durchschnitt. Die Eigenart des Brunsberg-Stils tritt erst am Außenbau in Erscheinung, an den Langhauswänden, an den Vorhallen und vor allem an der Fronleichnamskapelle. Die Schmucklust des Meisters kennt keine Grenzen. Die Architektur dient ihm nur noch als Gerüst, er weist ihr die Rolle eines Rahmens zu, in den die Maßwerkstickereien eingespannt sind. Schwerelos, mühelos, schier unbegreiflich in ihrer festlichen Pracht – so wachsen die Schauwände und Fassaden empor. Ihre Schönheit gleicht der Schönheit zarter Stoffgewebe, ihre farbliche Wirkung erinnert an das Farbenspiel orientalischer Teppiche. Licht und Schatten vereinigen sich zu einem wirbelnden Tanz, die Glasuren funkeln und sprühen, die Formen verschlingen sich oder fliehen einander. Das Spätmittelalter war eine ungewöhnlich fruchtbare Zeit: Aber man muß schon lange suchen, bevor man ein Bauwerk findet, das ähnlich genial geschmückt ist.

Ob die Schauwand des Rathauses in Tangermünde (um 1430) ebenfalls ein Werk des Heinrich von Brunsberg ist oder ob sie ihre Entstehung dem Wirken eines seiner begabtesten Schüler ver-

dankt, konnte noch nicht ermittelt werden. Ihre verwandtschaftlichen Beziehungen zur Fronleichnamskapelle der Katharinenkirche in Brandenburg sind jedenfalls sehr eng. Hier wie dort ist dem festen Baukörper ein Maßwerkschleier vorgelegt, hier wie dort wechseln die Formen und Farben in unbeschreiblich schönem Rhythmus. Wenn das Tangermünder Rathaus, alles in allem genommen, einen stärkeren Eindruck hinterläßt als die Fronleichnamskapelle, so liegt das hauptsächlich an seiner großartig gewählten städtebaulichen Lage. Wer die Fronleichnamskapelle eingehend betrachten will, stößt auf einige Hindernisse: Eine Hauswand schiebt sich eng an sie heran, und der Schrägblick, für den man sich schließlich notgedrungen entscheiden muß, verkürzt und verzerrt Aufbau wie Gliederung der Formen. Anders in Tangermünde: Das Rathaus erhebt sich inmitten eines weiten rechteckigen Platzes. Es bleibt genügend Raum, zurückzutreten und den Bau aus verschiedenen Entfernungen auf sich wirken zu lassen. Auch die atmosphärischen Bedingungen sind günstiger als in Brandenburg: Die leichten Nebelschleier der Elbniederung machen das ohnehin schon Zierliche noch schwereloser, zarter und feingliedriger; sie verbinden Bau und Landschaft zu einer unauflöslichen Einheit.

Die Giebel und Schauwände von Neubrandenburg, Prenzlau, Brandenburg und Tangermünde zählen zu den Höhepunkten nicht nur der nordostdeutschen, sondern der gesamten deutschen Kunst. Solche Gipfelleistungen setzen ein ausgesprochen hohes Durchschnittsniveau voraus. Daß es den Städten des Binnenlandes gelang, dieses Niveau zu erreichen und über ein Jahrhundert lang zu halten, ist eine der erstaunlichsten Tatsachen der nordostdeutschen Kunstgeschichte. Selbst kleine Städte wie Gransee oder Friedland schmückten sich mit Bauten, deren auch große Gemeinwesen sich nicht hätten zu schämen brauchen. Der Ehrgeiz dieser Orte stieg oft ins Ungemessene. Sie machten Pläne, die sie auf Grund ihrer vergleichsweise geringen künstlerischen Leistungsfähigkeit nicht oder nur unvollkommen verwirklichen konnten. Das ist z. B. in Osterburg der Fall, wo ein Unbekannter den mißglückten Versuch unternahm, dem Hallenbau der Nikolaikirche einen lübischen Chor mit Umgang und Kapellenkranz anzufügen. Ein anderes Beispiel bietet Neuruppin, wo der Meister der im Raumbild wunderschönen Siechenkapelle gegen Schluß der Arbeiten plötzlich merkte, daß die Berechnungen, die seiner Gewölbebildung zugrunde lagen, falsch waren.

Die Großartigkeit mancher Schöpfung erregt noch heute staunende Bewunderung. Stendal brachte im Spätmittelalter zwei Kirchenriesen hervor, den Dom und St. Marien, beides Hallenbauten, der Dom mit einem weitausladenden Querschiff, St. Marien mit einem Umgang, an den flache Kapellen angefügt sind. In Tangermünde erinnert das mächtige, in den Formen schwere Langhaus der Stephanskirche an die Zeit, als Karl IV. von hier aus die deutschen Geschicke in günstigere Bahnen zu lenken versuchte. In Berlin erhielten Langhaus und Chor der Marienkirche ihre endgültige Fassung. In Wilsnack entstand eine der eigenartigsten Wallfahrtskirchen des gesamten Mittelalters, ein Bau, der wie kein anderer darauf angelegt war, naive Gemüter zu verblüffen und zu erschrecken, architektonisches Spiegelbild der an offenem Betrug und geheimer

Erpressung reichen Geschichte des Wilsnacker „Wunderbluts". Die Liste der Kirchenbauten ist unendlich lang, sie reicht hinunter bis zu den kleineren Stadtkirchen in Pasewalk, Demmin, Altentreptow, Grimmen oder Malchin. Es gibt keine andere deutsche Landschaft, die eine nach Art und Gesinnung so einheitliche Baukunst hervorgebracht hätte.

Aber der Kirchenbau war nicht das einzige Gebiet, auf dem das wachsende Selbstbewußtsein des binnenländischen Bürgertums sich kundtat. Die weltliche Baukunst, bis dahin eine Erscheinung minderen Ranges, erkämpfte sich Gleichberechtigung. Auch hier stand der künstlerische Ehrgeiz der Städte oft in krassem Widerspruch zu ihrer tatsächlichen wirtschaftlichen und politischen Bedeutung. Orte wie Salzwedel oder Wittstock haben in der Geschichte des nordostdeutschen Binnenlandes nie eine ausschlaggebende Rolle gespielt, aus seiner Kunstgeschichte sind sie nicht wegzudenken. Die Qualität der binnenländischen Rathäuser und Tortürme ist ebenso erstaunlich wie die Dichte ihrer Verbreitung. Es gibt kaum eine Stadt, die nicht in diesem oder jenem Bautyp Hervorragendes leistete. Die besondere Liebe der Bürgerschaft galt in der Regel den Tortürmen. Ihr Verteidigungswert war gering, sie boten der Artillerie des Belagerers ideale Ziele, ihr Wert als Symbol des bürgerlichen Selbstbewußtseins dafür um so größer. Sie waren, wenn man so sagen darf, die Visitenkarte der Stadt.

Die Fülle der Bauten läßt sich auch mit einer summarischen Aufzählung nicht erschöpfen. Werke wie das Ünglinger Tor in Stendal (vollendet 1440), das seine endgültige Fassung dem Wirken des Meisters Steffen von Buxtehude verdankt, wie das Treptower Tor in Neubrandenburg (Mitte 15. Jahrhundert), dessen Feldseite eine ungewöhnlich reiche Maßwerkgliederung besitzt, ja selbst Schöpfungen von geringeren Ausmaßen wie das Ruppiner Tor in Gransee, das Anklamer Tor in Friedland, das Neuperwertor in Salzwedel gehören zu den hervorragendsten Leistungen der deutschen Wehrarchitektur. Was den Rathausbau betrifft, so gibt es nicht ein einziges Werk, das an Pracht und Schönheit mit dem Tangermünder Rathaus wetteifern könnte, dafür aber viele Bauten, die, für sich genommen, höchsten Respekt verdienen. Als Beispiele seien das Altstädter Rathaus in Brandenburg mit seinem steil aufschießenden Turm, das Rathaus in Frankfurt an der Oder, dessen prächtiger spätgotischer Südgiebel zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit Renaissanceformen durchsetzt wurde, und das Rathaus in Grimmen mit seiner straffen Fialengliederung genannt.

Der Rathausbau führt uns wieder zur Küste zurück. Die Stralsunder Bürgerschaft entschloß sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, ihrem Rathaus, das bis dahin aus zwei anspruchslosen Saalbauten bestand, eine repräsentative Schaufassade vorzulegen. Noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts wäre es selbstverständlich gewesen, auch hierin dem Lübecker Vorbild zu folgen. Aber die Zeitströmung, die zum Melodischen und Musikalischen führte, war mittlerweile so stark geworden, daß Stralsund sich ihr nicht länger entziehen konnte. Zwar sorgte die angeborene Sachlichkeit des küstenländischen Bürgertums dafür, daß die Formen knapper und strenger gehalten wurden als im Binnenland. Trotzdem: Die innere Verwandtschaft mit den Giebeln in Neubrandenburg und Prenzlau ist offensichtlich. Die von unten nach oben fortschreitende Er-

leichterung der Mauermasse, die Unterteilung in schmale und breite Felder, die Verbindung von Wimpergen und Rosen, der Wechsel von dunklen und roten Steinen – dies alles kam von dorther. Das hansische Element, das einst das Recht der Ausschließlichkeit für sich in Anspruch nahm, spielt nur noch die Rolle einer Begleitmelodie. Wie stark der Eindruck war, der von dieser Fassade ausging, belegt der letzte Erweiterungsbau des Lübecker Rathauses (1442): Auch hier, im Hauptort der Hanse, wandelten sich Aufbau und Gliederung nach Stralsunder Vorbild ins Lebhafte und Heitere.

Nur im Bürgerhausbau waren die Küstenstädte dem Binnenland nach wie vor überlegen. Aber auch er wurde in zunehmendem Maße von binnenländischen Baugedanken beeinflußt. Das küstenstädtische Bürgerhaus kehrte seinen Giebel der Straße zu, und dieser Giebel hatte die Schmucklust von jeher herausgefordert. Schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts kam es zur Bildung abgetreppter und reich mit Blenden verzierter Fassaden, deren Aufgabe darin bestand, die strenge Dreiecksform des Giebelquerschnitts zu verdecken und zu mildern. In der zweiten Jahrhunderthälfte nahmen diese Fassaden an Schönheit zu. Die Verwendung glasierter Steine gehörte von nun an zu den Selbstverständlichkeiten, die einzelnen Fassadenabsätze erhielten fialenartige Endungen, der Wechsel von Vor- und Rücksprung wurde lebhafter und mit ihm auch das Spiel von Licht und Schatten. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts, als der Brunsbergstil auf die Küstenkunst einzuwirken begann, war der Höhepunkt der Entwicklung erreicht. Unter den unzähligen Beispielen, die sich anbieten, ragt eines besonders hervor: das Giebelhaus am Platz der Freundschaft in Greifswald. Die Anmut seines Aufbaus wie seiner Gliederung ist unbeschreiblich; die Farben und Formen verbinden sich zu einem Gesamteindruck, der jeden, auch den für Schönheit sonst Unempfindlichen, in seinen Bann zieht.

Das Bürgerhaus hat mit Plastik und Malerei eines gemeinsam: Es verdankt seine Entstehung dem Unternehmungsgeist einzelner Personen oder Familien. Der Entschluß, sich ein Haus zu bauen oder ein schon vorhandenes zu verschönern, unterscheidet sich seinem Wesen nach nicht von dem, einen Altar oder ein Marienbild zu stiften. Ja selbst die Beweggründe sind in vielen Fällen die gleichen: Hier wie dort geht es darum, der Macht und dem Wohlstand einer Person oder einer Familie meist patrizischer Herkunft Ausdruck zu geben. Der politische Einfluß der Hanse verringerte sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt: Aber der Reichtum der städtischen Geschlechter nahm eher zu als ab. Vermögen von 14000, 15000, ja sogar von 20000 Gulden gehörten noch im 16. Jahrhundert nicht zu den Seltenheiten (der Preis eines Scheffels Korn betrug zu dieser Zeit zwei bis drei Groschen), und wenn der Vermögenszuwachs sich auch bedenklich verlangsamte, so war die elastische Geschäftsführung der großen Handelshäuser doch in der Lage, Verluste auszugleichen und krisenhaften Erscheinungen zu begegnen. Der Reichtum des Patriziats bildete die materielle Grundlage für den nun einsetzenden Aufstieg der hansischen Bildhauer- und Bildschnitzerkunst.

Die Backsteingotik bot dem Bildhauer wenig Gelegenheit, sein Können zu zeigen. Die Bauplastik, im übrigen Deutschland eine Erscheinung höchsten Ranges, hat im Nordosten nie eine Rolle gespielt. Tauchte, selten genug, doch einmal der Wunsch auf, einem kultischen Gerät oder einer

Kapelle eine reichere plastische Ausstattung zu geben, so behalf man sich, wie etwa in Rostock, mit den Arbeiten eingewanderter westfälischer oder niedersächsischer Meister. Die Verwirklichung der gigantischen Baupläne nahm alle Kräfte in Anspruch; für die Bildhauerkunst blieb weder Zeit noch Geld übrig. So verlief die Entwicklung ungleichmäßig, und die Qualität der Werke hing von Zufällen ab. Es dauerte über ein Jahrhundert, bevor die nordostdeutsche Plastik ihre Form gefunden hatte. Erst um 1400 war die Zeit des Tastens und Suchens endgültig vorüber. Erst von jetzt an kann man von einer hansischen Plastik in dem Sinne reden, wie man von einer hansischen Baukunst spricht. Es ist der gleiche Formensinn, hier wie dort, das gleiche Temperament, die gleiche Denkweise. Noch einmal erhob sich die hansische Kunst zu ihrer vollen Größe.

Die deutsche Bildhauerkunst, die im 14. Jahrhundert solche Werke wie das Scheuerfelder Vesperbild (um 1330) oder das Grabmal des Fürstbischofs Friedrich von Hohenlohe im Bamberger Dom (nach 1352) hervorgebracht hatte, Gestalten mit gleichsam ausgedörrten Gliedern, von mystischem Feuer beseelt, unheimlich lebendige Verkörperungen einer Epoche, die wie keine andere weltfeindlich, asketisch gesinnt war – diese Kunst wandelte sich um 1400 ins Feine, Zierliche, Elegante. Der Körper verschwand unter einem Gewoge schön stilisierter Falten, die Haltung drückte Empfindsamkeit aus, das Gesicht, einst herb und streng, erhielt einen weichen, versonnenen Ausdruck. Das Zentrum dieses „weichen Stils" lag in Böhmen, dem Land, von dem aus die Luxemburger das zerfallende Reich in eine festere Form zu bringen versuchten. Und die entscheidenden Anregungen gingen vom Hofe, d. h. von Prag aus. Die Anmut des „weichen Stils", seine Empfindsamkeit, seine Vornehmheit, seine Musikalität waren höfischer Natur. In der ausgeprägten Abneigung gegen alle dramatischen seelischen Effekte tat sich eine Denkweise kund, wie sie nur in der Luft des Hofes entstehen und gedeihen konnte.

Die Küstenstädte sind der Auseinandersetzung mit diesem ihnen wesensfremden Stil nicht ausgewichen. Das hansische Patriziat dachte und fühlte aristokratisch, aber sein Denken und Fühlen war mit einem Realitätssinn gepaart, der jeder Überspitzung, jeder Ausschweifung des Gefühls feindlich gegenüberstand. Der höfische Idealtyp mußte auf die Erde heruntergeholt, mußte vermenschlicht werden, bevor ihn die Auftraggeber akzeptieren konnten. Genau dies taten die hansischen Meister. In den klugen und törichten Jungfrauen der Lübecker Burgkirche (um 1405) ist der „weiche Stil" bereits mit wirklichkeitsnahen Elementen durchsetzt. Aber was heißt wirklichkeitsnah? Die böhmischen Meister hatten bewußt darauf verzichtet, den sanften S-Schwung ihrer „Schönen Madonnen" irgendwie zu begründen. Die hansischen Meister weigerten sich, diesen Weg zu beschreiten. Da sie auf die Ausbiegung der Hüfte und die Neigung des Oberkörpers noch nicht verzichten zu können glaubten, banden sie diese Haltung an bestimmte Motive. Zu diesen Motiven gehören: Abneigung, Neugier, Zurückhaltung, Verzweiflung, Freude, Schreck usw., also Sinnesregungen, die in einem festen Verhältnis zum Thema stehen.

Diese Motivgebundenheit war nicht das einzige Merkmal, das die hansische Plastik von ihrem Vorbild unterschied. Der bürgerliche Wirklichkeitssinn brach sich auch in anderer Hinsicht Bahn.

Der Körperbau drängte deutlich hervor, die Gesichtszüge erhielten eine individuelle Prägung von oft überraschender Lebendigkeit, der Fall der Gewänder vereinfachte sich, die Haltung nahm an Natürlichkeit zu. Die Bildhauerkunst der Küstenstädte entwickelte sich, nicht anders als einst ihre Baukunst, zum Großen, Einfachen und Klaren. Um 1420 war bereits eine Höhe erreicht, die Bewunderung verdient. Ein Werk wie die Darssow-Madonna der Lübecker Marienkirche braucht einen Vergleich mit anderen hervorragenden Schöpfungen der mittelalterlichen deutschen Plastik nicht mehr zu scheuen. Der Einfluß des böhmischen Typs ist hier kaum noch zu spüren. Die Gestalt wächst nicht, wie dort, leicht und schwerelos empor, sie steht, tatsächlich wie sinnbildlich, mit beiden Beinen auf der Erde. Ihre Schönheit hat mit der mädchenhaften Anmut der böhmischen Madonnen so gut wie nichts gemein. Wir sehen eine Frau, die das Schicksal kennt, das ihrer wartet; eine Frau, die auch die Kraft besitzt, es zu tragen.

Der Kopf der Darssow-Madonna mit seiner hohen Stirn, seiner geraden, kräftigen Nase, seinem schön gezeichneten Mund ist unvergeßlich. Während die Meister der anderen deutschen Landschaften sich gern auf einen bestimmten Typ festlegten – wir erinnern an die schmachtende Süße Riemenschneiderscher Madonnen –, war man in den Küstenstädten stets darauf bedacht, unverwechselbare und unwiederholbare Charaktere zu formen. Der Wirklichkeitssinn der Meister wie der Auftraggeber verlangte möglichst präzise Formulierungen: Man wollte genau wissen, wie die Gestalten ausgesehen haben, von deren Taten und Lehren der Priester allsonntäglich berichtete. Man verdeutschte die Lehre der Kirche, indem man die Heiligen als Deutsche darstellte, genauer: als harte, kantige, mitunter auch vergrübelte Niederdeutsche. Körper und Gewand blieben Beiwerk, dessen oft summarische Behandlung man den Meistern nicht sonderlich übelnahm. Die besondere Aufmerksamkeit galt den Köpfen, nicht den Körpern. Die Genauigkeit der Beobachtung wie der Wiedergabe hat in der deutschen Kunstgeschichte kaum ein Gleiches.

Der Darssow-Madonna folgten die Stuckapostel der Lübecker Bergenfahrerkapelle (um 1425), diesen die Werke aus dem Brigittenkloster in Vadstena (Schweden), die um 1430 entstanden sein müssen. Auch hier spielen Gewand und Körper untergeordnete Rollen. Sie halten sich, alles in allem genommen, im Rahmen der Überlieferung, sie sind schön, ohne originell zu sein. Dafür ist der Reichtum der Köpfe um so bewunderungswürdiger, ebenso bewunderungswürdig wie die Sicherheit der Technik. Die Stuckmasse, ein Gemisch aus Gips, Kalk und Sand, hat die Eigenschaft, schnell zu erhärten. Sie zwingt den Meister, rasch zu arbeiten; sie läßt ihm keine Zeit zu Korrekturen. Stellt man diese Schwierigkeiten gebührend in Rechnung, so verdient der Meister der Bergenfahrerapostel höchstes Lob. Wie er der Masse Formen abgewann, deren Klarheit an jene Klarheit erinnert, die den Meistern des 13. Jahrhunderts eigen war, wie er Charaktere prägte, die vom Verträumten bis zum Feurigen reichen, vom Schmachtenden bis zum Brutalen, wie er die Teile des Gesichts zueinander in Beziehung setzte, die niedrige Stirn zur gleichsam kauenden Energie der Kinnbacken, den schläfrigen Ausdruck der Augen zum weichen, halbgeöffneten Mund, dies alles stellt dem Können des Unbekannten ein glänzendes Zeugnis aus.

Es gibt Stimmen, die behaupten, die heilige Brigitta von Vadstena sei ein Alterswerk des Meisters der Bergenfahrerapostel. Auf alle Fälle ist sie Geist vom Geiste der hansisch-lübischen Kunst. Nur ein reifer, seiner selbst und seiner Sache völlig sicherer Künstler vermochte eine solche Schöpfung hervorzubringen, nur ihm konnte es gelingen, an sich Unvereinbares in so vollendeter Weise miteinander zu vereinen. Das Mittelalter dachte sich die Heiligen schön, die körperliche Schönheit galt als Abglanz himmlischer Vollkommenheit. Der Brigittenmeister setzte äußere und innere Erscheinung zueinander in Widerspruch. Seine Heilige hat den Kopf eines Bauernweibes, ohne daß sie deshalb aufhört, eine Heilige zu sein; einen schweren, mächtigen Kopf mit trägen Lidern, breiter Nase und wulstigen Lippen. Aber dieser Kopf ist von innen her beseelt und erleuchtet, er drückt eine Hingabe aus, vor deren Bedingungslosigkeit man erschrickt. Der hansische Wirklichkeitssinn begnügt sich hier nicht mehr damit, äußeren Merkmalen nachzuspüren, er begreift den Menschen als eine in sich widersprüchliche Einheit von Leib und Seele. Eine Kunst von solcher Vollkommenheit mußte, wie in Vadstena geschehen, den skandinavischen Norden in ihren Bann ziehen.

Den skandinavischen Norden, auch die Schwesternstädte des „wendischen Quartiers" – aber nicht das eigene Hinterland. Es wiederholt sich das gleiche Schauspiel, das wir schon im 14. Jahrhundert beobachten konnten: Das Binnenland geht andere Wege. Während die hansisch-lübischen Meister sich zu immer größerer Klarheit durchrangen, während sie danach strebten, Werke zu schaffen, die klassisch genannt zu werden verdienen, klassisch in ihrer Übereinstimmung von Inhalt und Form, klassisch auch in ihrer Ausgeglichenheit, ihrem Maßhalten – meldete das Binnenland Protest an, vielleicht weil es spürte, daß die Zeit des klassischen Maßes, der inneren Sicherheit bereits vorüber war. Die Hussitenkriege standen vor der Tür, die Bauern begannen sich zu regen, zuerst in England, dann in Frankreich, zuletzt auch in Deutschland, die Ketzerbewegungen, religiös verkleideter Ausdruck tiefer sozialer Unzufriedenheit, nahmen an Zahl und Stärke zu. Die binnenländischen Städte gehörten nicht zu den Zentren der sich entwickelnden revolutionären Bewegung, aber die wachsende Unsicherheit der Verhältnisse wirkte auch auf sie zurück.

Die große repräsentative Gestalt der binnenländischen Kunst um 1400 ist der Meister des Havelberger Lettners, eine gewaltige und gewalttätige Natur, ein Fanatiker, dem die innere Wahrheit seiner Aussage über alles ging, ein Aufrührer vom Scheitel bis zur Sohle. Die Leidensgeschichte Christi hatte den Künstlern von jeher die Möglichkeit gegeben, Ansichten und Meinungen zu äußern, die zu den Lehren der Kirche in Widerspruch standen. Die Passion ließ verschiedene Ausdeutungen zu: Man konnte sie, wie es die höfische Kunst um 1400 tat, als Triumph des Glaubens über die Macht des Fleisches darstellen; man konnte aber auch den sozialen Charakter der Erzählung in den Vordergrund rücken. In diesem Falle trat der gepeinigte, leidende Christus an die Stelle des triumphierenden, und seine Widersacher erhielten Züge, die ein Spiegelbild ihrer Niedertracht waren.

Im Werk des Havelberger Lettnermeisters besitzt das Häßliche programmatisch revolutionären Charakter. Christus: ein langes, schmales Gesicht, eingefallene Wangen, nach Atem ringender Mund, stolpernd, zusammenbrechend, sich wieder aufraffend, Fleisch vom Fleische aller Gepeinigten dieser Erde. Maria: breitschädlig, mit breitem Mund, kräftiger Nase, gefurchter Stirn, tiefliegenden, vom Weinen blinden Augen, eine Matrone, die ihren Schmerz in die Welt hinausschreit. Die Häscher: spinnenbeinig, affenarmig, fischmäulig, mit Schädeln, die nur Haut und Knochen sind, eine atemberaubende Ansammlung menschlicher Gemeinheit. Kaiphas, der Hohepriester: fliehendes Kinn, Raffzähne, vorstehende Oberlippe, fleischige Hakennase, tückisch glotzende Augen, die Mundpartie von tiefen, lasterhaften Falten umkreist, Inbegriff alles Bösen, ja das Böse schlechthin. Der Meister stand so sehr im Banne seiner Vision, daß er den Einzelheiten wenig Aufmerksamkeit schenkte. Die Körper- und Gewandformen sind auf die einfachste Formel gebracht, sie ordnen sich der Aussage unter; der Aussage, die da lautet: Die Zeit ist reif, die Sichel scharf, und der Schnitter pocht schon an die Pforte!

Der Havelberger Lettnermeister war zweifellos das Haupt einer großen Werkstatt. An einigen Reliefs, besonders an denen, die sich im Seitenschiff befinden, haben Gesellenhände mitgearbeitet. Um so erstaunlicher ist es, daß er nach Vollendung seines Werkes spurlos verschwand. Er hinterließ weder eine Schule noch Nachfolger, die sein Werk in dieser oder jener Form fortsetzten. Die meisten binnenländischen Städte begnügten sich mit der Einfuhr süddeutscher oder böhmischer Bildwerke. Und die küstenländischen Meister standen dem Rebellentum des Havelbergers ablehnend gegenüber, falls sie überhaupt von seiner Leistung Kenntnis erhielten. Ihre Welt war noch zu festgefügt, ihre Eigenart schon zu ausgebildet, als daß sie seinem Einfluß hätten erliegen können.

Die hansisch-lübische Kunst strebte nach 1450 ihrem höchsten Gipfel zu. Man darf sich durch die geringere Qualität der Werke, die um die Jahrhundertmitte entstanden, nicht täuschen lassen: Sie beweist nur, daß die Kunst von neuem Kräfte sammelte, daß sie tief Atem holte. Während man in Lübeck damit beschäftigt war, errungene Positionen zu sichern und auszubauen, wuchs in dem Dorf Lassahn, unweit Ratzeburgs, der bedeutendste Meister heran, den der deutsche Nordosten hervorbringen sollte: Bernt Notke (um 1430/40 bis 1509). Obwohl Notke zu den stärksten Persönlichkeiten der Dürerzeit gehört, obwohl sein Werk höchste Bewunderung verdient und auch gefunden hat, ist es der Forschung bisher noch nicht gelungen, seine soziale Herkunft zu enträtseln. Wir wissen nur, daß er um 1460 in Lübeck eingewandert sein muß. Eine Ratsurkunde von 1467 bezeichnet ihn als „Freimeister", d. h. als Meister, der keiner Zunft angehörte, sondern seine Tätigkeit auf Grund eines vom Rat ausgestellten Freibriefs ausübte.

Rätselvoll wie seine Herkunft ist auch sein Werdegang. Wir können nicht einmal ahnen, was die patrizischen Geschlechter, was die hohe Geistlichkeit und den dänischen Königshof dazu veranlaßte, den jungen, unbekannten Freimeister mit lohnenden und sehr ehrenvollen Aufträgen zu bedenken. War es tatsächlich nur die außerordentliche Qualität seiner Werke? Oder besaß Notke

mächtige Beschützer, einflußreiche Verwandte, die ihn förderten? Sein ständig wachsender Ruf veranlaßte den schwedischen Reichsverweser Sten Sture, ihn 1483 nach Stockholm zu holen. In Stockholm bekleidete Notke das Amt eines Reichsmünzmeisters, eines der höchsten Ämter, die der schwedische Hof zu vergeben hatte. In Stockholm steht auch sein bildhauerisches Hauptwerk, die herrliche St.-Georgs-Gruppe der Nikolaikirche, vollendet 1489. Erst 1498 kehrte Notke nach Lübeck zurück. Zu seinen Spätwerken gehören die besten Holzschnitte der sog. Lübecker Bibel (1494) und ein Gemälde, das den Vergleich mit Dürers Malwerken nicht zu scheuen braucht: die Gregorsmesse der Lübecker Marienkirche (um 1504).

Es fehlt uns hier der Platz, die nachweisbaren Werke Notkes so ausführlich zu würdigen, wie sie es eigentlich verdienen: das Triumphkreuz des Lübecker Doms (1477), den Hochaltar des Doms zu Aarhus (1479), den Altar des Heiliggeisthospitals in Reval (1483), die Messinggrabplatte des Hermen Hutterock (gest. 1505) in der Lübecker Marienkirche u. a. m. Wir müssen uns notgedrungen damit begnügen, eines von ihnen auszuwählen: die schon erwähnte Stockholmer Georgsgruppe, eine Schöpfung, die wie keine andere geeignet ist, Notkes einsame Genialität zu beweisen. Die Gruppe steht am Choreingang der Kirche, mitten im Raum, der sie umflutet und umspielt. Sie kann von allen Seiten betrachtet werden, sie fordert dazu auf, den günstigsten Blickwinkel zu suchen. Es vergeht einige Zeit, bevor man erkennt, daß es einen solchen Blickwinkel nicht gibt. Die verschiedenen Ansichten sind gleichwertig, und jede Überschneidung hat ihren eigenen Reiz. Die Bindung an die Architektur, Hauptkennzeichen aller mittelalterlichen Bildwerke, ist, wenn auch noch nicht gelöst, so doch schon gelockert. Der Kirchenraum spielt nur noch die Rolle eines Rahmens. Die Gruppe würde nicht einen Zollbreit ihrer Schönheit verlieren, wenn man ihr einen anderen maßstabgerechten baukünstlerischen Rahmen gäbe.

Über alle Maßen großartig der Aufbau der Gruppe: Zu Füßen des sich bäumenden, starkknochigen Pferdes windet sich der Drache, ein stachliges Ungetüm, drohend, furchteinflößend, schrecklich noch in seinem Todeskampf. Sein dunkelbrauner Leib zuckt in einer letzten Abwehrbewegung. Das Pferd ist aufs höchste erschrocken; man spürt, es möchte seitlich ausbrechen, der Drohung entrinnen. Aber der Schenkeldruck des Reiters treibt es vorwärts. Der Reiter selbst gehört zu den wunderbarsten Verkörperungen hansischer Jugend: ein ranker, schlanker Jüngling, dem das dunkelblonde Haar frei über die Schultern fällt, steil in den Bügeln aufgerichtet, herrlich sicher in seinen Bewegungen, kühl und gelassen den günstigsten Augenblick erwartend und die Blöße, die sich sein urwelthafter Gegner gibt, blitzschnell ausnutzend. Wir sind Zeugen eines Kampfes, dessen Ausgang von vornherein feststand: So grimmig der Drache sich auch gebärden mag, sein Schicksal war besiegelt, noch bevor der erste Schwertstreich fiel.

Großartig auch die gleichsam selbstverständliche Vereinigung an sich widersprüchlicher Elemente: Die phantastisch gezackte Erscheinung des Drachens und der gleißende Aufputz des Pferdes stehen ebenso zueinander im Gegensatz wie die wilde Unruhe der Tierkörper und die siegessichere Gelassenheit des Reiters. Aber diese Gegensätze haben die Bedeutung von Symbolen,

sie machen das Finstere noch finsterer und das Lichte noch lichter. Sie geben der Aktion des Reiters die Weihe eines heiligen Kampfes gegen Tod und Teufel. Das Pathos dieses Kampfes hebt die Gegensätze auf und schließt sie zu einer höheren Einheit zusammen. Wer diese Gruppe einmal gesehen hat, sei es im Original, sei es auch nur in einer maßstabgetreuen Kopie, dem drängt sich unwillkürlich das Wort „Reformation" auf die Lippen. In der Tat, mit den Georgsgruppen vergangener Jahrzehnte hat sie so gut wie nichts mehr gemeinsam. Sie ist, vom weltanschaulichen Bekenntnis her beurteilt, eine erste Selbstdarstellung des reformatorisch gesinnten hansischen Bürgertums.

Der gleiche reformatorische Geist, gepaart mit der gleichen Neigung zur dramatischen Zuspitzung der Handlung, tritt auch in den Notke zugeschriebenen Holzschnitten der Lübecker Bibel von 1494 in Erscheinung. Wie Notke mit wenigen, unheimlich sicher gezogenen Strichen eine Situation umreißt, wie er seine Gestalten gliedert und zueinander in Beziehung setzt, wie er sie in die Landschaft stellt – es ist stets eine Landschaft mit weitem Horizont und hohem Himmel –, wie er den Betrachter zu packen, zu führen versteht, von Handlung zu Handlung, von Erkenntnis zu Erkenntnis – dies alles weist ihn einmal mehr als einen ganz Großen der deutschen Kunstgeschichte aus. Wo sonst in Deutschland gab es zu dieser Zeit Holzschnitte von ähnlich dramatischer Kraft? Der wilde Ausbruch Kains hat hier die Elementargewalt eines Naturereignisses. Abel, sein Opfer, liegt schon am Boden, er stützt sich auf den rechten Arm und streckt den linken vor, um den tödlichen Schlag abzuwehren. Aber sein Schicksal ist bereits besiegelt: Kain, ganz Mordwille, drückt ihn mit dem linken Fuß zu Boden, seine Rechte hält die Kehle des Bruders umklammert, seine Linke schwingt einen Kinnbackenknochen. Die Glieder des Mörders und des Opfers sind miteinander verklammert, ineinander verzahnt; man glaubt, die Kämpfenden keuchen zu hören.

Die geistige und künstlerische Spannweite der Werke Bernt Notkes ist erstaunlich: Die Stockholmer Georgsgruppe zeigte ihn als meisterhaften Gestalter symbolträchtiger Erscheinungen, in den Holzschnitten der Lübecker Bibel kam seine Begabung für knappe, schlagende Formulierungen zum Vorschein. In der Gregorsmesse der Lübecker Marienkirche erweist er sich als Seelenkenner von hohem Rang, als geduldiger, genau beobachtender Schilderer feinster psychologischer Vorgänge. Der wiedergegebene Vorgang entstammt dem mittelalterlichen Legendenkreis: Als Papst Gregor I. (590 bis 604) einst in der Kirche S. Croce in Rom Messe gelesen habe, sei, so heißt es, Christus vor seinen Augen vom Kreuze herabgestiegen. Aber für Notke war diese Legende nur der Anlaß, eine vom kirchlichen Standpunkt aus gesehen höchst bedenkliche Frage zu stellen und zu beantworten: Auf welche Weise, so fragt der Meister, reagieren Menschen, die eines Wunders teilhaftig werden? Seine Antwort ist ebenso überraschend wie wahrheitsliebend: Die Mehrzahl nimmt von ihm keine Notiz, und wer es sieht, traut seinen Augen nicht. Die alte Abneigung des hansischen Bürgertums gegen Erscheinungen, die sich der Kontrolle des Verstandes entziehen, die gleiche Abneigung, die auch im Raumbild der Kirchen zum Ausdruck kam – hier endlich hat sie ihren Maler gefunden.

Fünfzehn Menschen – der Papst, Bischöfe, Priester, Ministranten – stehen oder knien um den Altar, auf dem sich das Wunder vollzieht. Doch nur der Papst, eine ausgemergelte, asketische Erscheinung, ist tatsächlich von ihm ergriffen. Die übrigen sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, mit sich selbst oder mit ihrem Nebenmann beschäftigt: Der eine blättert in einem Buch, der zweite neigt sich dem dritten zu und flüstert ihm etwas ins Ohr, der vierte weist die Schwätzer zur Ruhe, zwei weitere blicken sogar aus dem Bild heraus. Der Priester, der das Vortragekreuz hält, bemerkt das Wunder zwar, aber man spürt, er ist kühl bis ans Herz hinan. Nur ein Alter rechts am Bildrand, eine großartige Greisengestalt, hinfällig, zahnlos, gichtig, starrt mit weitaufgerissenen Augen auf den vom Kreuz sich lösenden Christus. Prachtvoll das Mienenspiel der Gesichter mit seinem Wechsel von Gleichgültigkeit, Andacht, Erstaunen, Ärger und Pfiffigkeit; prachtvoll auch die Gesichter selbst: Die Skala des Meisters reicht hier vom Hageren bis zum Feisten, vom Männlichen bis zum Greisenhaften, und jeder Pinselstrich verrät eine geradezu beispiellose Sicherheit der Vorstellung wie des Könnens. Das Bild erstrahlt im Glanze wundervoller Farben: sehr viel leuchtendes Rot, einiges Weiß, dazu ein warmes Braun und ein samtenes Schwarz. Es sollten drei Jahrhunderte vergehen, bevor die nordostdeutsche Malerei wieder Werke hervorbrachte, die mit dieser Schöpfung verglichen werden können.

„Auf dem Gipfel der Zustände erhält man sich nicht lange" (Goethe). Die beiden Nachfolger Bernt Notkes, Henning von der Heide und Claus Berg, besaßen schon nicht mehr die Kraft zu ähnlich umfassenden, zupackende Genauigkeit und erstaunliche geistige Feinheit in sich vereinenden Leistungen. In Notkes Werk hatten Ruhe und Bewegung, Symbol und Wirklichkeit einander die Waage gehalten. Seine Nachfolger entschieden sich für das eine oder das andere: Entweder sie beraubten die Wirklichkeit ihres symbolischen Gehalts, oder aber sie steigerten den Symbolwert auf Kosten der Wirklichkeitsnähe. Das eine führt folgerichtig zu einer renaissancehaften Verweltlichung der Kunst, das andere zu wildbewegten, „barock" anmutenden, stark religiös gefärbten Schöpfungen.

Henning von der Heide ist der Vertreter der ersten Richtung. Sein Hauptwerk, ein St. Jürgen im Lübecker Annenmuseum (1504/05), lehnt sich in Aufbau und Gliederung eng an Notkes Stockholmer Gruppe an. Aber für Notke war der Kampf des Reiters nicht nur Wirklichkeit, sondern auch Gleichnis, ein Ringen des Lichtes mit der Finsternis, der Wahrheit mit der Lüge, des Lebens mit dem Tod. Henning dagegen sieht in ihm eine Art ritterliches Turnier, ein Treffen gleichwertiger Gegner. Während Notkes Georg steil in den Bügeln aufgerichtet gegen das Untier anritt, sieghaft und siegessicher, muß Hennings Jürgen alle Kraft einsetzen, um den Kampf siegreich zu bestehen: Der Reiter, ein breitschädliger, grobgesichtiger Kriegertyp, legt sein volles Körpergewicht in den Schlag, der auf den Drachen niedersaust. Aus dem Wunder ist eine Tat geworden, die Tat eines schwertgewaltigen Schlagetots, dem man wohl den Kämpfer, aber nicht den Heiligen glaubt.

Die „barocke" Richtung fand in Claus Berg (um 1475 bis um 1535) ihren bedeutendsten Repräsentanten. Berg trat 1504 in den Dienst des dänischen Hofes, und Dänemark beherbergt die

schönsten seiner Werke: den Allerheiligenaltar in der Knudskirche zu Odense (um 1517 bis 1522), den Altar in Tistrup (1522), das Kruzifix in Sorö (1527) u. a. m. Dem deutschen Nordosten hat er nur ein Werk geschenkt: die Güstrower Domapostel, die vermutlich nach 1530 entstanden sind. Hier ist alles wilde Bewegung, rauschendes Pathos, symbolträchtige Übersteigerung. Die Gewänder flattern und bauschen sich, als ob ein Sturmwind sie zaust. Die Gestalten stemmen sich dem Sturm entgegen, trotzig, reckenhaft, jeder einzelne ein Fels der Kirche. Andreas klammert sich am Kreuz fest, Bartholomäus packt das Buch, als wollte er es einem Gegner an den Kopf werfen, Judas Thaddäus und Thomas, der eine mit Hellebarde, der andere mit Spieß, gleichen Landsknechten, die sich zur Abwehr eines Angriffs rüsten, Jakobus der Jüngere endlich, die großartigste Kriegergestalt unter den zwölfen, holt zum Stoß aus. Ihre Gesichter flammen und lodern, und selbst dem Sanftmütigsten ist ein harter, ja grausamer Zug eigen.

Wir wissen, daß Claus Berg zu den erbitterten Gegnern der Reformation gehörte. Es wird berichtet, daß er seinen eigenen Sohn, ersten lutherischen Bischof von Oslo, zurückzubekehren versucht habe. Aber selbst wenn wir es nicht wüßten – die antireformatorische Haltung der Güstrower Apostel läßt sich mit Händen greifen. Nur ein konservativer, leidenschaftlich dem Alten ergebener Künstler konnte noch um 1530, also mitten im Getümmel der sozialen und weltanschaulichen Auseinandersetzung, ein solches Werk schaffen, ein Werk, das in Haltung und Gebärde, in Auffassung und Wiedergabe der Herrschaft des reinen Wortes den Kampf ansagt. Berg setzte der Vergeistigung der Heilslehre die Sinnlichkeit plastischer Symbole entgegen. Er löste die von Notke geschaffene Einheit auf, indem er die Wirklichkeit nur noch als Gleichnis gelten ließ. Er wandte sich an das Gefühl, nicht an die Vernunft. Die Jesuiten hätten einen solchen Meister zu schätzen gewußt. Seine Zeitgenossen nahmen von dem Protest kaum Notiz, sie hatten Wichtigeres zu tun. Die Apostel gerieten in Vergessenheit und mit ihnen ihr Schöpfer. Ihre Wiederentdeckung fällt in die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts.

So klingt das Spätmittelalter mit einem Werke aus, das den Ideen der Reformation den Rücken kehrte. Es gehört dennoch mit jedem Zoll seines Wesens der Kunst dieser Landschaft an. Claus Berg ist ein Gipfel, wenn auch nur einer unter vielen und zudem für lange Zeit der letzte. Seine Kunst wurzelt in dem gleichen Boden, dem der Darssow-Meister und Bernt Notke entsprossen, und wie diesen, so gelang es auch ihm, Formen zu bilden, die tief musikalisch waren. Freilich, er verstand nicht maßzuhalten, er mußte schreien, wenn er sich im Lärm der Kämpfe bemerkbar machen wollte. Von der ruhigen Selbstsicherheit eines Bernt Notke trennt ihn eine ganze Welt. Die wilde Ungebärdigkeit seiner Gestalten verrät innere Unsicherheit, eine Zerrissenheit des Geistes und des Gemüts, ein Zerfallensein mit der Zeit und den Menschen, vor allem mit sich selbst. Auch diese Zerrissenheit gehört zum Bilde des nordostdeutschen Künstlers. Wir werden ihr später noch oft begegnen, so in den Werken Philipp Otto Runges und Caspar David Friedrichs.

Das für unsere Darstellung wichtigste Ergebnis des Spätmittelalters ist dies: Die nordostdeutsche Kunst, die bis dahin allein im Sachlichen ihre Wirkungen gesucht und gefunden hatte, war

schmuckfreudig, war musikalisch geworden. Von der Mitte des 14. Jahrhunderts an beginnt es in der nordostdeutschen Architektur zu schwingen und zu schweifen. Wichtige Teile des Außenbaus verschwinden hinter Maßwerkschleiern, sie verlieren ihre Eindeutigkeit. Das Spiel der Lichter und Schatten nimmt an Lebhaftigkeit zu. Die Meister entdecken Wert und Schönheit des Farbenwechsels. Aber so schmuckfreudig sie sich auch gebärden, im Innersten bleiben sie sachlich. Ihre Grundrißlösungen gehen nach wie vor von Zweckmäßigkeitserwägungen aus. Die Bildhauerkunst gehorcht ab 1400 den gleichen Gesetzen: Auch hier sind Sachlichkeit der Auffassung und Musikalität der Formgebung in wunderbarer Weise miteinander vereint, am vorbildlichsten im Werk Bernt Notkes. In den bildhauerischen, zeichnerischen und malerisehen Schöpfungen Notkes erreicht die spätmittelalterliche bildende Kunst des Nordostens ihre höchste Höhe.

Von der Gesamterscheinung der nordostdeutschen Kunst her gesehen, bedeutet diese Verschmelzung des Sachlichen mit dem Musikalischen Gipfelpunkt und Ende einer vielhundertjährigen Entwicklung. Mit anderen Worten: Erst jetzt ist die Charakterbildung dieser Kunst abgeschlossen. Sachlichkeit und Musikalität gehören von nun an zusammen, sie sind Merkmale eines unmittelbaren Ganzen. Die Stile wandeln sich, der Renaissance folgt der Barock, diesem der Klassizismus: Der Charakter der nordostdeutschen Kunst bleibt der gleiche. Gewiß, es kommen Zeiten, die das Musikalische betonen, und andere, die der Sachlichkeit den Vorzug geben. Aber mag das Mischungsverhältnis auch schwanken, nie tritt das eine Merkmal ohne das andere auf. Selbst der Klassizismus, im übrigen Deutschland eine Erscheinung zweiten Ranges, hat hier oben einen musikalischen Schwung, einen Melodienreichtum, der seinesgleichen sucht. Und der Barock, der im Süden Werke von unerschöpflicher Klangfülle hervorbrachte, ist im Nordosten so sachlich wie nirgendwo sonst.

DIE RENAISSANCE

DIE Reformation, die im übrigen Deutschland die rasche Ausdehnung der Bauernbewegungen beschleunigte, hatte im Nordosten den Charakter einer schiedlich friedlichen Bewegung. Der Übergang von der alten zur neuen Lehre vollzog sich im allgemeinen reibungslos. Nur in den Städten, wo die sozialen Gegensätze besonders kraß in Erscheinung traten, kam es mitunter zu Unruhen und Aufständen. Die mecklenburgischen und pommerschen Fürsten waren vor allem auf ihre Sicherheit bedacht: Sie gaben ihre zweideutige Haltung erst auf, nachdem die übrigen Fürsten Norddeutschlands sich für den Protestantismus erklärt hatten. Aber auch nach ihrem Übertritt hüteten sie sich davor, alle Brücken zum Gegner abzubrechen. Dem Schmalkaldischen Bund, einem Schutz- und Trutzbündnis der protestantischen Landesherren, traten sie als letzte bei, und an dem Krieg, den der Bund 1546/47 gegen den Kaiser führte, nahmen sie lediglich als Zuschauer teil. Die Bauern, deren Lage sich sehr vorteilhaft von der Lage der Bauern in Thüringen, Franken oder Schwaben unterschied, blieben ruhig; sie schlossen sich der Erhebung von 1525 nicht an.

Dennoch waren die Ergebnisse der Reformation die gleichen wie im übrigen Deutschland. Allein die Fürsten verstanden aus dem Geschehen Nutzen zu ziehen. Sie gewannen vor allem durch die Aneignung des Kirchengutes, aber auch durch die Schwächung aller übrigen Stände, der Bürger, der Bauern und des Kleinadels. Die Hanse konnte dem Druck ihrer Gegner nicht länger widerstehen, sie zerfiel. Als es in den dreißiger Jahren zur entscheidenden Auseinandersetzung mit Dänen, Schweden und Holländern kam, mußte Lübeck den Kampf allein ausfechten. Die vernichtende Niederlage der lübischen Flotte im Juni 1535 zog einen Schlußstrich unter das Zeitalter hansischer Größe. Die einzelnen Hansestädte gingen von nun an eigene Wege. Hamburg und Bremen bemächtigten sich des England- und Islandhandels, ohne auf Lübeck irgendwelche Rücksicht zu nehmen. Als Hamburg, trotz eines Lübecker Protestes, 1567 den Engländern eine Niederlassung in seinen Mauern einräumte, bedeutete dies einen völligen Bruch mit allen hansischen Überlieferungen.

Die nordostdeutschen Bauern erhielten nach 1525 die Quittung für ihren Verrat an der Sache ihrer Klassengenossen. Sie verfielen derselben Unterdrückung wie diese. Der freie Lehnbauer sank zum Hörigen oder Leibeigenen, mitunter sogar zum landlosen Kotsassen herab. Bis zur

Reformation war der Raub, in Mecklenburg und Vorpommern speziell der Seeraub, die Haupteinnahmequelle des Adels gewesen. Die wachsende Macht der Landesfürsten zwang ihn, von diesen oder ähnlichen Unternehmungen künftig Abstand zu nehmen. Die luxuriöse Hofhaltung der Fürsten ließ ihn seine kümmerliche Lage doppelt schmerzlich empfinden. Der einzige Ausweg, der sich ihm bot, bestand darin, den Bauern einen Teil ihres Landes zu nehmen und dieses Land für eigene Rechnung zu bewirtschaften. So kam es zum „Bauernlegen", d. h. zur gewaltsamen Vertreibung des Bauern von seinem Grund und Boden. Da der Gutsbetrieb laufend Arbeitskräfte brauchte, diese aber nicht in ausreichendem Maße bekommen konnte, wurden die Frondienste der noch nicht vertriebenen Bauern ins Unerträgliche gesteigert.

Die Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts spiegelt den Machtzuwachs der Fürsten ebenso wider wie den Niedergang der Städte und die Verelendung der Bauernschaft. Weder Lübeck noch Rostock oder Stralsund brachten ein Bauwerk hervor, das an Größe und Schönheit mit den Schlössern in Güstrow, Gadebusch und Schwerin, mit dem Fürstenhof in Wismar wetteifern könnte. Die Bauern, deren Baukunst noch im Spätmittelalter ein recht beachtliches Niveau besessen hatte, gerieten auch auf diesem Gebiet unter die Herrschaft des Adels. Die Bauernkirche wich der Herrenkirche, bei deren Errichtung die Bauern nur noch Handlangerdienste zu leisten hatten. Allein die Fürsten besaßen die Mittel zu einer Baukunst großen Stils. Sie waren es, die den Architekten lohnende Aufgaben stellten; ihr Ruf lockte Meister aus aller Herren Länder herbei, vorwiegend aus den Niederlanden und Italien. Die Baukunst der Städte spielte dagegen nur eine untergeordnete Rolle. Die bedeutenden Werke der nordostdeutschen Renaissance sind nahezu ausschließlich fürstlicher Herkunft.

Wer das Gesamtbild der deutschen Renaissance überschaut, bemerkt bald, daß diesem Stil die Zeit fehlte, auszureifen, sich organisch zu entwickeln. Im Grunde hat die deutsche Renaissance nur mit einem einzigen Bauwerk die Höhe der italienischen erreicht, und dieses Werk findet sich bezeichnenderweise in einer Stadt, die an der Spätgotik nur gelegentlich und nie mit einer Schöpfung ersten Ranges Anteil nahm: Es ist das 1615 begonnene Augsburger Rathaus des Elias Holl. Erst Holl gelang es, die deutsche Renaissance aus dem Banne der spätgotischen Überlieferung zu befreien; einer Überlieferung, die bis dahin im geheimen, d. h. unter der Oberfläche der Bauten wirksam gewesen war. Der Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges im Jahre 1618 machte der nun einsetzenden Entwicklung ein Ende. Mit anderen Worten: Der Widerstand der Spätgotik war selbst in Gegenden, die nicht zu den Kerngebieten dieses Stils gehörten, so stark, daß es der Arbeit zweier Generationen bedurfte, ihn zu brechen. Wie stark mußte er erst in Landschaften sein, in denen die Spätgotik Höhepunkt und Abschluß einer vielhundertjährigen Stilentwicklung bedeutete!

Aber selbst wenn man diese Tatsache einmal außer acht läßt: In den Städten des Nordostens war für eine Renaissancebaukunst großen Stils einfach kein Platz vorhanden. Diese Städte besaßen bereits alles, was sie brauchten: Kirchen, Rathäuser, Spitäler, Bürgerbauten u. a. m. Es mangelte

also auch an jenen Bauaufgaben, an denen ein überragendes Talent sich hätte erproben und entwickeln können. Die Renaissancebauten haben hier den Charakter einer Zutat, einer Verschwendung, wenn man so will, sie verdanken ihre Entstehung fast ausschließlich dem Wirken auswärtiger Künstler. Ein Beispiel hierfür ist der Vorbau des Lübecker Rathauses, den ein niederländisch geschulter Meister namens Fleminck um 1570 erbaute, eine an sich sehr reizvolle, in diesem städtebaulichen Zusammenhang aber kleinlich wirkende Schöpfung. So fehlte die breite Werkgrundlage, ohne die Höchstleistungen nicht möglich sind, und die fürstlichen Bauherren waren gezwungen, ihre Architekten, zum Teil auch deren Werkleute, aus anderen Landschaften, in vielen Fällen sogar aus dem Ausland zu holen. Die Geschichte der nordostdeutschen Renaissance ist eine Geschichte wechselnder Einflüsse. Die besonderen nordostdeutschen Elemente – Knappheit der Formulierung, Sachlichkeit der Gliederung, Musikalität des Aufbaus usw. – spielen in ihr nur die Rolle einer Neben- und Unterströmung.

Es war ein bedeutsames Anzeichen für die langsame Verschiebung des politischen Schwergewichts, daß nicht die mecklenburgischen Herzöge, sondern die brandenburgischen Kurfürsten den ersten Schloßbau der Renaissance in Auftrag gaben. Der Meister, den sie mit der Aufgabe betrauten, die alte Burg der Hohenzollern auf der Spreeinsel in Berlin durch ein in jeder Beziehung repräsentatives Gebäude zu ersetzen, gehörte zu den berühmtesten Architekten des damaligen Deutschlands: Konrad Krebs (1492 bis 1540), Schöpfer des Schlosses Hartenfels in Torgau. Ihm zur Seite stand Kaspar Theyss, Erbauer des kleinen Jagdschlosses im Berliner Grunewald (1542). Von ihrem gemeinschaftlichen Werk ist nichts erhalten geblieben. Aber alte Stiche lassen erkennen, daß die drei Flügel des Schlosses einen rechteckigen Hof umfaßten. Die vierte Seite war vermutlich nicht offen, sondern durch einen niedrigeren Flügel, vielleicht auch nur durch eine Mauer, gegen die Stadt abgeschirmt. Das Hauptstück, der Saalbau, ähnelte dem Saalbau des Schlosses Hartenfels. Die Einzelheiten – vor allem der Treppenturm, die Giebel, die Dachaufbauten und die Galerien der Hofseite – weisen auf starke französische Einflüsse hin. Wir wissen, daß Konrad Krebs 1535, also kurz vor Baubeginn, einige Wochen in Frankreich weilte. Die Pracht des Berliner Schlosses, seine Größe, seine Vielgestaltigkeit erregten die Bewunderung aller Zeitgenossen.

Konrad Krebs stand im Dienste der sächsischen Kurfürsten, und nur dem gutnachbarlichen Verhältnis der beiden Herrscherhäuser war es zu danken, daß ihn sein sächsischer Bauherr so bereitwillig „auslieh". Dynastische Beziehungen erklären auch die besondere Form eines anderen Bauwerks der nordostdeutschen Renaissance, des Fürstenhofes in Wismar (1553/54). Sein Bauherr, Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg, war mit den Este in Ferrara freundschaftlich verbunden. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß ihm die Este jenen Baumeister vermittelten, der die beiden Fassaden des Gebäudes entwarf. Die durchlaufende Horizontalgliederung der Straßenfront, die Pilastergliederung der Hofseite, die strenge Regelmäßigkeit des Aufbaus, das sorgfältig errechnete Verhältnis der Stockwerkshöhen, dies alles läßt einen in Oberitalien geschulten

Künstler vermuten. Die Forschung hat versucht, den Namen dieses Meisters zu ermitteln, bisher ergebnislos. Der in den Urkunden mehrfach genannte Maurermeister Gabriel van Aken aus Lübeck, vermutlich ein Niederländer, bekleidete wohl nur die Stellung eines Bauführers.

Trotz dieser offenkundigen Anlehnung an oberitalienische Vorbilder steht der Fürstenhof in Wismar dem nordostdeutschen Empfinden näher als etwa das alte Berliner Schloß. Da formfähige Natursteine nach wie vor knapp waren und nur unter großen Opfern herbeigeschafft werden konnten, mußten die Friesbänder und die Fensterumrahmungen aus gebranntem Ton, sog. Terrakotta, hergestellt werden. Der Meister, aus dessen Werkstatt die Tonreliefs hervorgingen, war Statius von Düren, ein in den Niederlanden geschulter Rheinländer, der um 1557 nach Lübeck übergesiedelt war. Die Terrakotten des Statius von Düren brachten Farbigkeit in den Bau, sie milderten seine Strenge, lockerten ihn auf, gaben ihm eine fröhliche Note. Die Kunst der Niederlande war der Kunst des deutschen Nordostens in vieler Beziehung stammverwandt. Die Aneignung niederländischer Formen bereitete den nordostdeutschen Meistern weniger Schwierigkeiten als die Übernahme italienischer Baugedanken. So ist es verständlich, daß gerade die Kunst des Statius von Düren die nachfolgende Generation in starkem Maße beeinflußte.

Terrakottenreliefs in der Art des Statius von Düren bestimmen das Bild des Schlosses in Gadebusch (1570/71), dessen Baumeister Christoph Haubitz zu den wenigen Deutschen gehört, die am Baugeschehen dieser Jahre planend und leitend Anteil nahmen. Das Schloß in Gadebusch ist ein Einflügelbau. Die in Backstein aufgeführten Außenwände sind verputzt, so daß die rotbraunen Terrakotten sich auch hier kräftig vom Hintergrund absetzen. Die Meister der Tonreliefs waren deutscher Herkunft. Das beweist die Häufung der Motive und die Schwerfälligkeit der Ausführung. Sie mögen in der Werkstatt des Statius von Düren gelernt haben, aber sie besaßen noch nicht die Fähigkeit, es ihrem Lehrer gleichzutun. Ähnliche Reliefs, meist in Form von Friesen, Giebeln und Pilastern mit Ornamentfüllung, finden sich am Schloß zu Freyenstein in der Prignitz, einem reizvollen kleinen Werk, das ebenfalls um 1570 entstanden sein muß. Auch die älteren Teile des Schlosses in Schwerin (1843 abgebrannt) wiesen reichen Terrakottenschmuck auf: Hier waren sogar einige Säulen aus gebranntem Ton geformt.

Ein anderer Fürst, Herzog Ulrich von Mecklenburg-Güstrow, holte um 1558 vier Mitglieder einer berühmten Künstlerfamilie ins Land: die Brüder Franziskus, Johann Baptista, Christoph und Dominikus Parr. Die Parrs, die in den Urkunden auch Bahr oder Bawor genannt werden, stammten aus Mailand. Sie waren um 1544 in den Dienst der schlesischen Piastenherzöge getreten und hatten unter der Leitung ihres Familienoberhauptes Jakob Parr an der Erbauung des Schlosses in Brzeg, eines Hauptwerkes der westslawischen Renaissance, teilgenommen. Zu ihren Werkleuten gehörten neben Italienern auch Franzosen, und der französische Einschlag ihrer Kunst ist mindestens ebenso deutlich wie der italienische. Nun wanderten vier der Brüder nach Norden, in ein Gebiet, in dem der Mangel an Natursteinen von vornherein zu einer anderen, sachlicheren Gestaltung zwang, als sie in dem an wertvollen Steinsorten reichen Schlesien üblich war. Es stellt

dem Können der Parrs ein glänzendes Zeugnis aus, daß sie die Gesetze des neuen Materials sofort erkannten und aus dieser Erkenntnis entsprechende Schlußfolgerungen zogen.

Das mecklenburgische Hauptwerk der Parrs, das Schloß in Güstrow, entstand in den Jahren 1558 bis 1564. Es sollte vermutlich eine Vierflügelanlage werden, aber nur zwei Flügel kamen zustande. Den dritten, nördlichen Flügel schuf der Niederländer Philipp Brandin aus Utrecht nach 1587. Wer das Güstrower Schloß aus der Nähe betrachtet, dem fällt vor allem die flächige, knappe Gliederung der einzelnen Bauteile auf. Jene Überfülle plastischen Schmucks, die z. B. das Bild des Schlosses in Brzeg bestimmt, sucht man hier vergebens. Dafür findet man starke Risalite, achteckige Türme, bandartige Friese und eine Rustikaquaderung, der man auf den ersten Blick ansieht, daß sie falsch, d. h. nicht in Naturstein hergestellt ist. Dies alles sind Ergebnisse einer bewußten Ausnutzung der Materialgesetze. Die Parrs verzichteten darauf, dem Betrachter etwas vorzutäuschen, was nicht der Wirklichkeit entsprach. Das Material widersetzte sich einer bildhauerischen Belebung der Mauerfläche. Das einzige, was der Baumeister tun konnte, war, den Ziegelrohbau mit einer dicken Putzschicht zu überziehen und die absolut unerläßlichen Schmuckformen in sie gleichsam einzuritzen. Aber die entscheidende Wirkung geht nicht von diesen Schmuckformen, sondern von der architektonischen Gestaltung des Baukörpers aus. Die aus den Materialgesetzen gefolgerte Rückbesinnung auf die Werte der rein architektonischen Formen ist die größte Leistung der Brüder Parr.

Das Schloß in Güstrow stellt sich, vom Formalen, Stilkritischen her gesehen, als eine seltsame Mischung italienischer, französischer und typisch nordostdeutscher Elemente dar. Die luftigen Arkaden der südlichen Hofseite mit ihrem Wechsel von korinthischen und ionischen Säulen sind unzweifelhaft italienischer Herkunft. Die Eckpavillons, die lebhafte, gleichsam stachlige Silhouette, die Quaderbildung an den unteren Geschossen, das alles kommt ebenso unzweifelhaft aus Frankreich. Aber die verschiedenartigen Anleihen treten nicht störend in Erscheinung. Es gelang den Meistern, die Teile zu einem in sich harmonischen Ganzen zusammenzuschließen; zu einem Ganzen, das in jedem Zoll Talent, ja Genie verrät. Wie die Risalite aus der Mauerfläche hervordrängen, wie die Baumassen in rhythmischem Auf und Ab sich aneinanderfügen, wie die einzelnen Glieder mit zunehmender Höhe an Schwere verlieren, wie die Höhe zur Breite und die Breite zur Tiefe in Beziehung gesetzt ist, das erinnert in seiner kraftvollen Eigenart an die besten Leistungen der Backsteingotik. Hier endlich hat die nordostdeutsche Renaissance sich selbst gefunden, wenn auch nur für die Dauer eines geschichtlichen Augenblicks.

Es ist nicht leicht, die Anteile der vier Brüder voneinander zu trennen. Die architektonischen Entwürfe gehen wohl auf Franziskus Parr zurück, jedenfalls lag die Bauleitung in seinen Händen. Johann Baptista, Dominikus und Christoph Parr scheinen sich mehr mit der Innenausstattung beschäftigt zu haben. Sie erwiesen sich bei dieser Gelegenheit als Gestalter von hohem Rang. Die Stukkaturen der Säle und Stuben gehören zu den bewunderungswürdigsten Leistungen der nordostdeutschen Renaissance. Wappen und Fruchtgehänge, figürliche Szenen aus dem Land- und

Jägerleben, der Schiffahrt und der antiken Mythologie sind hier zu einem Ganzen verwoben worden, das zauberhaft genannt zu werden verdient. Leider ließen es die mecklenburgischen Fürsten zu, daß die Brüder sich trennten. Sie besaßen wohl nicht die Mittel, ihnen auch künftig ähnlich lohnende Bauaufgaben zu stellen. Franziskus und Johann Baptista Parr wanderten nach Schweden aus und erbauten dort die gewaltigen Schlösser in Kalmar und Upsala. Nur Christoph Parr, der auch als Bildschnitzer Vortreffliches leistete, scheint bis zu seinem Tode im Dienste der mecklenburgischen Fürstenhäuser geblieben zu sein.

Der letzte bedeutende Baumeister der nordostdeutschen Renaissance war Ghert Evert Piloot aus Emden. Sein Wirken fällt in die letzten Jahre vor Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges. Zu seinen Hauptwerken gehören Schloß und Festung Poel, wesentliche Teile des Schweriner Schlosses und das Schloß in Neustadt-Glewe. Diese Bauten, wie auch die übrigen, zum Teil unverbürgten Schöpfungen Piloots, fielen dem Krieg oder späteren Brandkatastrophen zum Opfer. So sind wir auf Pläne und Bauzeichnungen angewiesen. Sie beweisen, daß Piloot, wie es bei seiner Herkunft fast selbstverständlich ist, von der niederländischen Renaissance abhängig war. Aber sie zeigen ihn auch als einen Meister, der weiträumig zu gestalten und diese Weiträumigkeit mit einem Höchstmaß an künstlerischer Geschlossenheit zu verbinden verstand. Piloot gehörte zu den ersten, die sich darum bemühten, Bauwerk und Landschaft in möglichst enge, planvoll geordnete Beziehungen zu bringen. Seine Entwürfe für den Schweriner Schloßkomplex sahen u. a. die Anlage großer Gärten vor. Piloot erlebte die ersten Jahre des Krieges als Kommandant der von ihm erbauten Festung Poel. Er starb, noch bevor das Gemetzel seinen Höhepunkt erreicht hatte, im Frühjahr 1629.

Die Bildhauerkunst brachte in den Jahrzehnten von 1550 bis 1618 nur wenige bedeutende Schöpfungen, die Malerei so gut wie nichts hervor. Die nordostdeutsche Plastik geriet um die Mitte des 16. Jahrhunderts unter die Herrschaft der Niederländer oder niederländisch geschulter Meister. Philipp Brandin aus Utrecht schuf um 1585 das Wandgrabmahl des Herzogs Ulrich im Güstrower Dom, ein riesiges, kaum noch überschaubares Werk, übersät mit Wappentafeln und Marmorreliefs. Die klar aufgebauten rundplastischen Gestalten der Knienden gehören zu den besten Leistungen dieser Jahre. Ein anderer Niederländer, Robert Coppens aus Antwerpen, fertigte um 1595 das Freigrab des Herzogs Christoph und seiner Gemahlin Elisabeth von Schweden im Dom zu Schwerin. Hier ist es vor allem die Relieftechnik, die höchste Bewunderung verdient. Der einzige Deutsche, der neben den Niederländern bestehen kann, Frantz Julius Döteber, Schöpfer des Reiterstandbildes im Doberaner Grabmal des Kanzlers Samuel von Behr (1622), kam aus Leipzig. So schön die genannten Werke auch sind, es fehlt ihnen jene kraftvolle Originalität, die wir selbst an geringwertigeren Schöpfungen des Spätmittelalters bewundern konnten. Man darf sie mit einigem Recht wurzellos nennen; wurzellos wie die gesamte höfische Kultur dieser Zeit und dieser Landschaft.

Italiener, Niederländer, wenige Deutsche, die zudem meist aus anderen Landschaften kamen, das waren die tragenden Kräfte der nordostdeutschen Renaissance. Fragt man nach den Gründen

dieser Überfremdung, so darf man nicht an der Tatsache vorübergehen, daß die Abkehr von der Spätgotik einen geradezu beispiellosen Bruch mit der Überlieferung bedeutete, nicht nur in künstlerischer, sondern auch – und vor allem – in gesellschaftlicher Hinsicht. Die Kunst, wie überhaupt die gesamte Kultur des deutschen Nordostens, war bisher von den Städten, vom Bürgertum getragen und geformt worden. Wenn die Fürsten tatsächlich einmal lohnende künstlerische Aufträge zu vergeben hatten, was selten genug vorkam, so wandten sie sich in der Regel an städtische Meister, und diese lösten die Aufgaben in bürgerlichem Geiste. Das Scheitern der Revolution von 1525 machte diesem Abhängigkeitsverhältnis ein Ende. Die ohnehin geschwächten Städte besaßen nicht die Kraft, ihre Vormachtstellung zu behaupten. Der wachsende wirtschaftliche und politische Druck zwang sie, Schritt um Schritt zurückzuweichen.

Aber wer übte diesen Druck aus? Die nordostdeutschen Fürsten? Gewiß nicht. Die Hanse, das Rückgrat des nordostdeutschen Städtewesens, erlag der Konkurrenz der Nationalstaaten und dem erwachenden Selbstbewußtsein jener Völker, die sie jahrhundertelang beherrscht und ausgebeutet hatte. Die Früchte der Reformation fielen den nordostdeutschen Fürsten gewissermaßen in den Schoß. Sie waren weder politisch noch kulturell auf die Rolle vorbereitet, die ihnen die Geschichte zuwies. Sie suchten Anlehnung, sie beobachteten, was jenseits der Grenzen ihrer Länder geschah, sie buchstabierten nach, was ihnen ihre Vettern im Süden und Westen Deutschlands vorsprachen. Aus dem Lande selbst wuchsen ihnen keine Kräfte zu. Die städtischen Meister weigerten sich, von heute auf morgen umzulernen, die Ergebnisse einer vielhundertjährigen Kunstentwicklung sang- und klanglos über Bord zu werfen. Zudem standen die Wünsche der Fürsten und der ausgesprochen bürgerliche Charakter der Spätgotik zueinander in Widerspruch. Der einzige Ausweg, der sich den Bauherrn bot, war die Berufung von Meistern, die ihr Handwerk in anderen Gebieten gelernt hatten und folglich das Gewicht der Tradition nicht spürten. Sie bewiesen hierbei eine glückliche Hand. Aber so großartig diese Meister auch zu bauen verstanden, ihre Werke besaßen, alles in allem genommen, den Charakter einer Importware. Die typisch nordostdeutschen Elemente drangen lediglich auf dem Umweg über das Material in die Baukunst ein.

BAROCK UND KLASSIZISMUS

DREISSIG Jahre lang war Deutschland das Schlachtfeld, auf dem die Habsburger und die französischen Bourbonen ihren Machtkampf austrugen. Schwedische, dänische, französische, spanische, deutsche Heere durchzogen das Land und hinterließen brennende Dörfer und verödete Städte. Wen die Soldateska verschonte, den raffte die Pest hinweg. Es gab keine deutsche Landschaft, die von der Kriegsfurie verschont geblieben wäre. Aber nirgendwo hatte sie so furchtbar gehaust wie in den Landstrichen zwischen Elbe und Oder. Nordostdeutschland bildete die Basis, von der aus Dänen und Schweden in die Kernlande des Reiches vorzustoßen versuchten. Nordostdeutschland war das Ziel aller Gegenoffensiven der kaiserlichen Heere. Christian von Dänemark, Wallenstein, Gustav Adolf von Schweden, Tilly, Piccolomini, Torstenson, jeder trug seinen Teil zur Verelendung des Landes bei. Die schwankende, feige Haltung der nordostdeutschen Fürsten, besonders der Hohenzollern, die es stets mit dem im Augenblick Stärkeren hielten, lockte die Heere geradezu an. Als die allgemeine Erschöpfung dem längst sinn- und zwecklos gewordenen Gemetzel endlich ein Ende setzte, glich der Nordosten einem riesigen Totenacker.

Der Friedensvertrag von Münster und Osnabrück (1648) sprach Schweden u. a. Wismar, Vorpommern mit Stralsund und die Odermündung zu. Damit war der Nordosten von der See abgeschnitten. Hamburg, Bremen und Lübeck, die letzten Häfen, die die Oberhoheit des Reiches wenigstens nominell anerkannten, schlossen im Jahre 1630 ein Verteidigungsbündnis ab, dem sie den ehrwürdigen Namen der Hanse gaben. Aber mit der alten Hanse hatte dieses Bündnis nichts mehr gemein. Seine Auswirkungen beschränkten sich auf gelegentliche diplomatische Hilfen. Nur die Nordseehäfen Hamburg und Bremen verstanden aus der neuen Lage einigen Gewinn zu ziehen, indem sie sich der Leinen- und Getreideausfuhr nach Holland und England bemächtigten. Der Westfälische Friede verbürgte ferner die sogenannte Libertät der Stände, er erlaubte den deutschen Fürsten, mit auswärtigen Mächten Verträge zu schließen. Von nun an fanden die habsburgischen Kaiser in jedem Krieg deutsche Reichsfürsten unter den Verbündeten ihrer Feinde. Die ausländischen Bestechungsgelder, die im 17. und 18. Jahrhundert nach Deutschland flossen, bildeten für lange Zeit die Haupteinnahmequelle der deutschen Höfe. Frankreich zahlte z. B. noch in den Jahren 1770 bis 1772 „Hilfsgelder" in Höhe von 137 Millionen Livres.

Bald nach Abschluß des Friedensvertrages drängte sich im Nordosten eine neue Macht in den Vordergrund: der brandenburgisch-preußische Militärstaat. Kurfürst Friedrich Wilhelm (1640 bis 1688) verstand es wie kaum ein anderer, Gut und Blut seiner Untertanen bald der einen, bald der anderen Macht meistbietend zu verkaufen. Er unterstützte die Schweden gegen die Polen und trat auf die polnische Seite über, als der Krieg für Schweden ungünstig verlief. Er ließ seine Truppen gegen Frankreich fechten und bot sich wenig später den Franzosen als Verbündeter an. Er erhob den Vertragsbruch in den Rang eines politischen Systems und sparte nicht mit moralischen Reden, wenn ihm seine Verbündeten mit gleicher Münze heimzahlten. Aber der preußische Absolutismus, der hier gewissermaßen über die Hintertreppe zu europäischer Bedeutung emporstieg, war doch von anderer Art als etwa der französische. Die französischen Könige hatten Adel und Bürgertum gleichermaßen dem Willen der Krone unterworfen; sie verbündeten sich mit dem Bürgertum, um die Macht des Adels zu brechen, und benutzten den unterworfenen Adel, um das Bürgertum im Zaum zu halten. In Preußen dagegen war die Macht des Herrschers erborgt: Der Fürst gestattete dem Adel, sich auf Kosten aller übrigen Bevölkerungsklassen zu bereichern, und dieser gestattete dem Fürsten, sich absolut zu nennen.

Die Hauptlast dieser Vereinbarung hatte die ohnehin verelendete Bauernschaft zu tragen. Die Junker zogen die herrenlos gewordenen Äcker ein und bürdeten den überlebenden, in ihren Besitzrechten beeinträchtigten Bauern Abgaben und Fronden auf, die das Maß des Erträglichen weit überstiegen. Die Gutswirtschaften vergrößerten sich in den Jahrzehnten nach dem Krieg um ein Vielfaches. Da der adlige Grundbesitz das Privileg der Steuerfreiheit besaß, hielten die Steuereinkünfte nicht mehr mit den Ausgaben Schritt. Die schüchternen Versuche der preußischen Herrscher, der Verelendung der Bauern Einhalt zu gebieten, blieben erfolglos. Der Wille der Despoten zerbrach wie Glas, wenn er sich gegen die Macht der ökonomischen Verhältnisse kehrte, welche die Grundlage des Staates bildeten.

Wollten die Hohenzollern ihre Einkünfte steigern, so mußten sie danach trachten, neue Menschen ins Land zu holen; Menschen, deren Arbeitsergebnisse dem Zugriff der Junker weitgehend entzogen waren. Eine solche Gelegenheit bot sich den Hohenzollern nach der Aufhebung des Edikts von Nantes (1685). Das Edikt von Nantes hatte den französischen Protestanten, den Hugenotten, Glaubensfreiheit und Gleichheit vor dem Gesetz zugesichert; seine Beseitigung trieb sie in Scharen über die Grenze. Die Hugenotten brachten mit, was den kläglichen Überresten des nordostdeutschen Bürgertums fehlte: bürgerlichen Unternehmungsgeist, gewerbliche Erfahrung, kaufmännische Tüchtigkeit und vor allem Kapital. Die preußischen Herrscher sparten daher auch nicht mit Vergünstigungen und Sonderrechten: Die Hugenotten durften eigene Gemeinden bilden und eigene Schulen errichten, sie waren von jedem Militärdienst befreit, sie erhielten besondere Steuertarife und unterstanden nicht der gewöhnlichen Gerichtsbarkeit. Diese günstigen Bedingungen lockten bald neue Einwanderer herbei, hauptsächlich protestantische Salzburger und Niederländer, die in der Fremde ihr Glück machen wollten.

Der nordostdeutsche Barock verdankt diesen Einwanderern nahezu alles. Erst ihrer ungebrochenen Schöpferkraft gelang es, das Land aus seiner Lähmung zu befreien und in den Kreis der europäischen Kulturländer zurückzuführen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, zu denen allerdings ein Schlüter gehörte, waren die Architekten der ersten und zweiten Generation ausländischer, vorwiegend niederländischer und französischer Herkunft. Michael Matthias Smids, Cornelius Ryckwaerdt, die beiden Boumann, Vater und Sohn, kamen aus Holland, Charles Philippe Dieussart und Jean de Bodt stammten aus Frankreich, Philipp de Chieze und Giovanni Simonetti aus Italien. Johann Friedrich Eosander, Schlüters Rivale, war geborener Balte, Johann Gregor Menhardt, Schöpfer der ersten Berliner Stadtplanung, geborener Österreicher. Ja selbst Knobelsdorff war nicht märkischer, sondern schlesischer Herkunft: Sein Vater hatte sich erst um 1670 in der Mark niedergelassen.

Die Bindung an die Baukunst Frankreichs und der Niederlande leitete eine Entwicklung ein, die im Laufe der Jahrzehnte, ja Jahrhunderte, zu höchst eigenartigen Resultaten führte. In beiden Ländern trug der Barock klassizistische Züge, wobei die Franzosen sich bemühten, den klassizistischen Ordnungen eine höfisch-absolutistische Deutung zu geben, während die Niederländer, dem Stand ihrer gesellschaftlichen Entwicklung entsprechend, den bürgerlichen Charakter des Klassizismus betonten. Der Wert eines klassizistischen Bauwerks hängt in entscheidendem Maße von seinen Verhältnissen ab. Die besonderen Formgesetze des Klassizismus zwangen den Baumeister, den Verhältnissen stärkste Beachtung zu schenken, ein Umstand, der sich als folgenreich erweisen sollte. Denn der preußische Staat war arm, und diese Armut gebot dem Architekten strengste Sparsamkeit. Für Schmuckzwecke stand kein Geld zur Verfügung. Wer künstlerische Wirkungen erzielen wollte, konnte dies nur mit Hilfe guter Verhältnisse tun. Die Verschmelzung des niederländisch-französischen Klassizismus mit der brandenburgisch-preußischen Armut – das ist die Grundlage, von der die Entwicklung des nordostdeutschen Barocks ihren Ausgang nahm. Die Eigenschaften, die wir heute an den frühen Bauten des nordostdeutschen Barocks bewundern: Schlichtheit, Sachlichkeit, Zweckmäßigkeit, Klarheit des Aufbaus wie der Formgebung, sie sind von den materiellen Bedingungen erzwungen worden.

Die Armut des Landes sowohl an Menschen als auch an Kapital wirkte noch in anderer Beziehung auf die Baukunst ein: Sie zwang die Fürsten, nicht dem Schloßbau, sondern dem Bürgerhausbau den Vorrang zu geben. Sieht man von dem Riesenwerk des Berliner Schlosses ab, so hielt sich der Schloßbau nach Art und Umfang in vergleichsweise bescheidenen Grenzen. Auf alle Fälle stand er bis zum Jahre 1740 im Schatten der bürgerlichen Nutzarchitektur. Flächeninhalt und Bevölkerungszahl der beiden Residenzstädte Berlin und Potsdam vergrößerten sich um ein Vielfaches: In Berlin, das gegen Ende des Dreißigjährigen Krieges 6500 Einwohner besaß, stieg die Bevölkerungszahl auf 20000 im Jahre 1688 und weiter auf 91000 im Jahre 1740. In Potsdam lagen 1648 von 198 Hausstellen 119 verödet; im Jahre 1700 betrug der Flächeninhalt der Stadt 174, 1740 sogar schon 568 Morgen. Baukostenzuschüsse, Steuererleichterungen, unentgeltliche Zuweisung

von Material regten die Baulust der Bürger an, so daß die Verwüstungen des Krieges verhältnismäßig schnell aus dem Bilde der Städte verschwanden. Die Einwanderer brauchten in der Regel überhaupt nichts zu bezahlen.

Auch der Städtebau unterschied sich grundlegend von den barocken Stadtplanungen im übrigen Deutschland. Für den süddeutschen Baumeister war es eine Selbstverständlichkeit, daß das Schloß Kern und Ziel der städtebaulichen Gliederung zu sein habe. In Mannheim liegt das Schloß am Kopfende der schachbrettartigen Stadtanlage, und die Hauptstraße führt direkt auf das Schloßtor zu. In Karlsruhe bildet der Schloßturm den Mittelpunkt von insgesamt 32 Radialstraßen. Anders in Brandenburg: Hier sind die Beziehungen zwischen Stadt und Schloß viel lockerer als im Süden. Als Johann Arnold Nering 1688 den Plan der Berliner Friedrichstadt entwarf, hielt er sich zwar an das allgemein übliche Schachbrettmuster, machte aber nicht einmal den Versuch, den neuen Stadtteil zum Schloß in Beziehung zu setzen. Und wie in Berlin, so ist es auch in Potsdam: Das Schloß ordnet sich der Stadt ein, die Straßen führen seitlich am Schloß vorbei. Fragt man nach den Ursachen dieser überraschenden Abkehr von den wichtigsten Grundsätzen des barocken Städtebaus, so darf man die bürgerliche Herkunft der niederländischen und hugenottischen Meister nicht vergessen. Aber ungleich wichtiger war doch die Beschränktheit mit Mitteln, die Sparsamkeit um jeden Preis forderte, auch um den Preis städtebaulicher Wirkungen.

Spätere Zeiten haben die städtebaulichen wie architektonischen Besonderheiten dieser Siedlungen verdeckt, überlagert oder zum Verschwinden gebracht. Von der Berliner Friedrichstadt ist z. B. nur die alte Straßenführung erhalten geblieben. Aber die wenigen Überbleibsel etwa in Potsdam lassen doch erkennen, wie charaktervoll man damals zu bauen verstand. Die Meister, unter ihnen Hugenotten wie Cayette, Niederländer wie Johann Boumann d. Ä., machten aus der Not des Landes die Tugend der Schlichtheit. Ihre Häuser passen sich den bescheidenen Bedürfnissen des zeitgenössischen Bürgertums an wie ein gutgeschnittenes Kleid dem Körper. Sie spiegeln die Denkweise einer Klasse wider, die noch nicht zum Bewußtsein ihrer selbst erwacht war. Der König befahl, daß die Häuser in Reih und Glied stehen müßten, nicht anders als die Grenadiere auf dem Exerzierplatz. Die Architekten beugten sich diesem Befehl, aber sie gaben dem Haus eine Würde, die ihren Ursprung nicht im Soldatischen, sondern im bürgerlich Ehrbaren hat. Sie verzichteten darauf, die Bauten voneinander abzusetzen; sie vereinigten gewöhnlich mehrere Häuser unter einem gemeinsamen Dach. Man mag diese Gliederung nüchtern, phantasielos, „zopfig" nennen: Was man ihr nicht absprechen kann, ist Charakter, ist Eigenart, ist Stil.

Die Stadtschlösser des Adels, seine Land- und Gutshäuser, auch die Nutzbauten des Staates – Kammergerichte, Rechnungshöfe, Schulen usw. – zeigen die gleiche stilvolle Nüchternheit. Das mutet auf den ersten Blick sonderbar an. Der Adel, die tatsächlich herrschende Klasse des Landes, und erst recht der sich allmächtig dünkende Staat müßten, so meint man, schon aus Repräsentationsgründen prunkvoller, lärmender, aufwendiger bauen als das Bürgertum. Sie taten es auch, gegemessen an der völligen Schmucklosigkeit der Bürgerhäuser. Aber wenn ein französischer Reisender

einmal sagte, der Pariser Bürger wohne besser als der märkische Junker, so steckt in diesem Satz ein Körnchen Wahrheit. Das Land war so gründlich ausgeplündert worden, daß auch die Lebenshaltung des Adels darunter litt, trotz der bis ins Unerträgliche verschärften Ausbeutung der Bauern. Der Abstand, der den Junker vom Bürger trennte, war in Preußen ebenso groß wie in den übrigen deutschen Staaten, wenn nicht sogar größer, aber das allgemeine Niveau lag im Süden höher als im Nordosten. Und was für den einzelnen Junker gilt, gilt auch für den junkerlichen Staat.

Das Können der Baumeister gewann der Armut auch in diesem Falle überraschende Resultate ab; überraschend vor allem deshalb, weil diese Resultate in Widerspruch zur historischen Rolle des märkischen Adels zu stehen scheinen. Man ist oft geneigt, vom Charakter des Hauses auf den Charakter seiner Bewohner zu folgern. Das war beim Bürgerhaus richtig – und wäre hier völlig fehl am Platze. Junker, so anmutig heiter wie das Schlößchen in Caputh (1671), so sprühend geistvoll wie das Landhaus Kamecke in der Dorotheenstraße zu Berlin (1711/12), so kompromißlos ehrlich wie die Stadtschule in Potsdam (1736) oder das alte Berliner Kammergericht in der Lindenstraße (1734/35) hat es in der brandenburgisch-preußischen Geschichte nie gegeben. Bau und Bauherr sind hier nicht wesensgleich, wohl aber Bau und Baumeister.

Die Privilegien, die man den Einwanderern gewährte, lockten, wie wir gesehen haben, viele Menschen an, die ihre alte Heimat aus Glaubensgründen verlassen mußten. Die Gründung neuer Gemeinden gab dem Kirchenbau Auftrieb. In keiner anderen norddeutschen Landschaft sind in den Jahrzehnten bis 1740 so viele Kirchen gebaut worden wie in der Mark. Auch hier war Sparsamkeit oberstes Gebot. Die Baumeister sahen sich einmal mehr veranlaßt, nur das unbedingt Notwendige zu tun und den umbauten Raum bis zum Äußersten auszunutzen. Ob es sich im einzelnen um einen Zentralbau, eine Saalkirche, eine Querhausanlage oder einen gewöhnlichen Langbau handelt, stets ist der Innenraum mit Emporen versehen. Wir begegnen diesen Emporen sowohl in der Potsdamer Garnisonkirche (1731 bis 1735), dem großartigsten Sakralbau dieser Zeit, als auch in vergleichsweise bescheidenen Dorfkirchen, wie etwa der in Christinendorf, Kreis Zossen.

Aber die Bauherren mochten einsehen, daß diese schlichten Zweckbauten wenig Werbekraft besaßen. So wehrten sie den Architekten nicht, ja förderten sie sogar, als diese vorschlugen, wenigstens den Kirchtürmen, diesen weithin sichtbaren Wahrzeichen hohenzollernscher Einwanderungspolitik, eine abwechslungsreichere Gestalt zu geben. Selbst Friedrich Wilhelm I. (1713 bis 1740), der sparsamste unter den preußischen Herrschern, war von diesem Vorschlag angetan. Noch einmal erhielten die Baumeister Gelegenheit, Turmriesen zu schaffen, noch einmal schmückte sich die nordostdeutsche Landschaft mit jenen Machtsymbolen, die von alters her zu ihrem Bilde gehörten. Die Großartigkeit der Leistungen beweist, daß die Meister seit langem auf eine solche Gelegenheit gewartet hatten. Die Pläne stiegen bald ins Ungemessene, ja ins Vermessene. Zwei der berühmtesten Turmprojekte, Schlüters Münzturm und der von Friedrich Jakob Grael entworfene Turm der Petrikirche, beide in Berlin, fielen noch vor Vollendung dem unsicheren Berliner Baugrund zum Opfer. Ihr Einsturz kostete den Architekten Ansehen und Stellung. Das

einzige Werk Graels, das unversehrt erhalten geblieben ist, der Turm der Sophienkirche in der Großen Hamburger Straße in Berlin (1729 bis 1735), belegt, welch ein Talent der Mark damals verlorenging. Der Sophienturm gehört zu den anmutigsten Gebilden des nordostdeutschen Barocks. Seine lebhafte Silhouette, seine mit zunehmender Höhe wachsende Schwerelosigkeit, die Musikalität seiner Gliederung, der Wohllaut seiner Verhältnisse, dies alles zeigt, daß unter der erstarrten Oberfläche des brandenburgisch-preußischen Militärstaates neue Kräfte sich regten. Und Grael war nicht der einzige, der solche Türme zu bauen verstand. Neben ihm arbeitete ein Philipp Gerlach, Schöpfer der Potsdamer Garnisonkirche und des Turms der Berliner Parochialkirche (1714), in dessen Werken Sachlichkeit und Musikalität ähnlich eindrucksvoll miteinander verflochten sind.

Grael und Gerlach gehören zu jener Generation, die bald nach 1700 das Erbe Schlüters antrat. Es liegt nahe, das Wiedererwachen des Schönheitssinns mit Schlüters Wirken in Verbindung zu bringen. Als Schlüter 1694 in den Dienst des preußischen Hofes trat, und zwar als Hofbildhauer, nicht als Architekt, war der nordostdeutsche Barock noch eine Erscheinung zweiten Ranges. Als er Berlin 1713 verließ – er ging, einem Rufe Peters des Großen folgend, nach Petersburg –, hatte er seiner Wahlheimat einige Werke geschenkt, deren Großartigkeit auch der an Großartiges gewöhnte Süddeutsche nicht anzuzweifeln wagte. Schlüter gab der nordostdeutschen Kunst einen geradezu beispiellosen Auftrieb: Er riß sie mit einem einzigen Ruck in die Höhe empor, auf der sie sich aus eigener Kraft noch nicht zu halten vermochte. Die Beispiellosigkeit seines Beginnens zog seine Vereinsamung nach sich. Die großen Süddeutschen – Fischer von Erlach, Lukas von Hildebrandt, Maximilian von Welsch u. a. m. – konnten des Beifalls ihrer Zeitgenossen wie der Unterstützung ihrer Bauherren stets gewiß sein; sie arbeiteten für eine relativ sachverständige Verbraucherschicht. Hier oben, in der verarmten Mark, mußte jede Leistung den widrigsten Verhältnissen abgerungen werden, zu denen auch der Unverstand der Bauherren, ihre Einsichtslosigkeit, ihre Beschränktheit, ihr Mittelmaß gehörten. Schlüter fiel nach der Münzturmkatastrophe (1706) in Ungnade. Sein Leben verging in Armut und Bitterkeit. Der Ruf Peters des Großen erreichte einen Sterbenden. Die preußischen Herrscher hatten die Chance, die sich ihnen in der Person Schlüters bot, nur unvollkommen zu nutzen verstanden.

Trotzdem: Die Leistung Schlüters bleibt auch ihrem Umfang nach bewunderungswürdig. Das Berliner Schloß verdankte ihm seine wertvollsten Teile, darunter die Fassaden des östlichen Hofes, das prächtige Treppenhaus und den über alle Maßen schönen Weißen Saal. Dem Berliner Zeughaus schenkte er den plastischen Schmuck der Attika und die grandiosen Masken der sterbenden Krieger. Für das Zeughaus war auch das Bronzestandbild Kurfürst Friedrichs III. bestimmt, das 1801 aus Berlin entfernt wurde. Die schon erwähnte Villa Kamecke, wie das Berliner Schloß ein Opfer des Bombenkrieges, beweist, daß Schlüter auch im Kleinen groß sein konnte. Sein bildhauerisches Hauptwerk, das Reiterstandbild des Kurfürsten Friedrich Wilhelm (gegossen 1700), konnte 1949 aus dem Tegeler See, in den die Faschisten es versenkt hatten, geborgen werden; es befindet sich zur Zeit in Charlottenburg.

Schlüter war, wie schon angedeutet, von Haus aus Plastiker, Bildhauer. Er hat diese Herkunft auch als Architekt nicht verleugnet. Die niederländischen und hugenottischen Baumeister, die vor Schlüters Ankunft das Baugeschehen bestimmten, bevorzugten flächige, in strenger Reihung sich entwickelnde Gliederungen. Schlüter hingegen betrachtete die Baumasse mit den Augen des Bildhauers: Er formte und knetete sie mit mächtigem, kühnem Griff. Er höhlte sie aus oder ließ sie in den Raum vorstoßen, er unterbrach das Gleichmaß der Fassaden mit Hilfe starker Risalite, wuchtiger Gesimse, schwerer Attiken. Er faßte Baukörper und Schmuck als Einheit auf und brachte beide in eine unauflösliche Verbindung. Er sah das Ganze vor seinen Teilen und sorgte dafür, daß der Teil in einem maßgerechten Verhältnis zum Ganzen stand. Die Forschung hat wiederholt auf die Bedeutung der Italienreise hingewiesen, die Schlüter 1696 unternahm. In der Tat, die meisten seiner Formen sind italienischer, genauer, römischer Herkunft. Aber die Ergebnisse der Formbenutzung belegen, daß Schlüter dem Vorbild des römischen Barocks völlig frei gegenüberstand. Das Genie schuf sich seine eigenen Gesetze.

Schlüters Handschrift ist unverkennbar. Selbst am Berliner Zeughaus (1695 bis 1706) lassen sich die von Schlüter geschaffenen Teile verhältnismäßig leicht von jenen anderen unterscheiden, für die Nering, dessen Schüler Martin Grünberg oder Jean de Bodt verantwortlich zeichnen. Den Entwurf des Zeughauses lieferte, dem Vernehmen nach, der Pariser Akademiedirektor François Blondel, der nach dem Frieden von St. Germain (1679) einige Zeit als französischer Gesandter in Berlin weilte. Die typisch französisch-klassizistische Gliederung der Fronten geriet dem in den Niederlanden geschulten Nering wie von selbst ins Flächige, und Martin Grünberg folgte ihm auf diesem Wege. 1698 übernahm Schlüter die Bauleitung. An der Fassung des Ganzen war zu dieser Zeit wohl nicht mehr viel zu ändern, das bereits flächig gebaute mußte flächig bleiben. Immerhin gelang es Schlüter, die Baumasse wenigstens an den Hauptpunkten energischer, kraftvoller zu gestalten. Von ihm stammt der Gedanke, oberhalb der nur schwach hervortretenden Risalite Trophäengruppen anzubringen, so daß die sonst kaum sichtbaren Gebäudevorsprünge in der Silhouette in Erscheinung treten. Der Mittelrisalit der Lindenfront ist nachweislich von Jean de Bodt. Aber es war Schlüters Einfluß, der den Franzosen dazu bewegte, die Tiefe des Risalits zu betonen, indem er die Baumasse im Bereich des Portals aushöhlte.

Die Leistungen des Architekten Schlüter können zu den Schöpfungen der großen Süddeutschen in Beziehung gesetzt werden. Obwohl seine Formensprache sich von der feineren, melodischen Art der Süddeutschen unterscheidet, die Qualität ist hier wie dort die gleiche. Dem Bildhauer Schlüter läßt sich in Deutschland niemand an die Seite stellen. Ebenbürtige Arbeiten finden sich nur in Italien und Frankreich, unter den Werken Berninis, Girardons und Pugets. Die Bildhauer des Barocks liebten die pathetische Übersteigerung, die heroische Geste war für sie schon zum Selbstzweck, fast möchte man sagen: zum Ornament geworden. Schlüter holte die Plastik wieder auf die Erde herunter, indem er das Pathos, die Geste an die Wirklichkeit band. Die fürstlichen Auftraggeber forderten eine symbolhafte Darstellung ihrer Person. Die Bildhauer erfüllten ihre Wünsche,

indem sie Machtsymbole schufen, die zur Wirklichkeit nur noch in einem sehr losen Verhältnis standen. Schlüter ging den umgekehrten Weg: Für ihn war die objektive Realität das Entscheidende, und selbst die symbolträchtigste Übersteigerung galt ihm als Erscheinungsform dieser Realität. Weniger philosophisch ausgedrückt: Schlüters Gestalten sind nie so weit der Wirklichkeit entrückt, daß an ihren Stiefeln nicht doch ein Quentchen märkischer Erde klebte.

Der Barock hat unzählige Reiterstandbilder hervorgebracht. Selbst nachweislich hasenherzige Herrscher liebten es, sich in römischer Imperatorentracht, den Marschallstab in der Rechten, darstellen zu lassen. Aber es gibt nur wenige Werke, die mit Schlüters Schöpfung verglichen werden können. Schlüters Genie triumphierte über die Zeitgebundenheit des Stoffes. Wer denkt angesichts der strotzenden Lebensfülle dieser Gestalt noch daran, daß der dargestellte Fürst ein höchst zweifelhafter Charakter, ein mäßig begabter, dabei brutaler Despot war? Der Aufbau des Denkmals gehört zu den bewunderungswürdigsten Leistungen der Epoche: An den Ecken des Sockels vier gefesselte Sklaven, schwere, finstere, trotzige Gestalten, dumpf in ihr Schicksal ergeben. Darüber der Reiter, auf einem mächtigen Pferde sitzend, klar im Umriß, den Kopf nach rechts gewendet, so daß das Profil beherrschend in Erscheinung tritt. Ebenso bewunderungswürdig die Ausführung, deren sprühende Lebendigkeit zur Klarheit des Umrisses in wirkungsvollem Gegensatz steht: Wie die Glieder der Gestalten sich verschränken, wie ihre Muskeln spielen, wie der Rhythmus ihrer Bewegungen den Blick des Betrachters mitreißt, bald in die Höhe, bald in die Tiefe lenkt, wie endlich der Bewegungsstrom im energiegeladenen Kopf des Reiters ausklingt, verebbt, das zählt zu den großartigsten Äußerungen barocken Schöpfertums.

Die Masken der sterbenden Krieger im Lichthof des Berliner Zeughauses (1696) bleiben an Ausdrucksgewalt nicht hinter dem Kurfürstendenkmal zurück. Ja man kann sagen, daß sie das menschliche Empfinden noch stärker ansprechen als dieses. Was Schlüter hier wagte, hatte vor ihm noch niemand gewagt. Welche Kühnheit gehörte dazu, ein Haus, das dem Kriege dienen sollte, mit Masken zu schmücken, die den Schlachtentod seines Pathos entkleiden! Hier ist kein Platz für heroische Gesten, hier herrscht der Jammer, nackt und absolut. Die Münder ringen nach Luft, der Atem pfeift und röchelt, die Augen brechen, die Züge erschlaffen, das Leben erlischt. Wir wissen nicht, was Schlüter bewegte, als er diese Köpfe schuf. Eines ist sicher: Seinen Schöpfungen fehlt jede versöhnliche Note. Der Krieg wirft seine Maske ab und enthüllt sich als Mord. Die großen Worte, die den zum Ruhme der Dynastie geführten Krieg zu begleiten pflegten: Ehre, Treue, Standhaftigkeit und jenes hochmütige „Gott mit uns", sie alle werden schal angesichts der strengen Unerbittlichkeit des Todes. Die schuldlos Geopferten des Dreißigjährigen Krieges, die unzähligen Gefallenen der Kabinettskriege, hier endlich sind sie Gestalt geworden, gewaltige Form, erschütternd und aufwühlend.

Der Bildhauer Schlüter blieb ohne Nachfolger. Die nordostdeutsche Plastik sank nach seinem Tode in die Bedeutungslosigkeit zurück, aus der sie sich soeben emporgearbeitet hatte. Das Genie überstieg das Maß seiner Zeit. Anders in der Architektur: Zwar fehlte es auch hier an Meistern, die

Gleichwertiges zu leisten imstande waren, aber das allgemeine Niveau der Baukunst lag dank Schlüters Wirken beträchtlich höher als in den Jahren von 1694. Schlüters Beispiel regte die Architekten an, den Baumassen eine größere Fülle zu geben. Erst jetzt gelang es, die Vorherrschaft der Fläche zu brechen. Vergleicht man den von Matthias Smids erbauten Alten Marstall (1665 bis 1670) mit dem Kammergericht in der Lindenstraße (1734/35), einem Werk Philipp Gerlachs, so fällt einem vor allem auf, daß der jüngere Bau viel energischer, viel kraftvoller gegliedert ist als der alte: Der Risalit, der dort in der Fläche verharrt, stößt hier in den Straßenraum vor; ausladende Gesimse und starke Pilaster sorgen für ein lebhaftes Licht- und Schattenspiel. Aber es wäre falsch, anzunehmen, Schlüter habe die nordostdeutsche Baukunst von ihrem Wege abgebracht, ihr eine neue Richtung gegeben: Der Barock veränderte nur seine Qualität, nicht seinen Charakter. Das Verhältnis von Sachlichkeit und Musikalität verschob sich zugunsten des Musikalischen. So wurde die Grundlage geschaffen, von der die Entwicklung Knobelsdorffs ihren Ausgang nehmen konnte.

1740 bestieg Friedrich II. den preußischen Thron. Die feudale Struktur des brandenburgisch-preußischen Staates blieb von diesem Regierungswechsel unberührt. So „aufgeklärt" Friedrich sich auch gab, die Herrschaft des Adels wagte auch er nicht anzutasten. Nur dort, wo das Klasseninteresse des Adels nicht unmittelbar im Spiele war, konnte der König schalten und walten, wie es ihm gefiel. Für die Kunst hatte der Adel von jeher mäßiges Verständnis gezeigt. Die Beschäftigung mit künstlerischen Dingen, die vertrauliche Unterhaltung mit Musikern, Dichtern, Malern, Architekten, die Friedrichs müßige Stunden ausfüllte, galt dem Adel als eine Marotte des Herrschers, die man tunlichst respektieren müsse. So verzichtete er darauf, Widerstand zu leisten, als Friedrich nach seinem Regierungsantritt an die Verwirklichung seiner hochfliegenden künstlerischen Pläne ging. Er mochte instinktiv spüren, was der König später selbst einmal offen aussprach: Die Kunst, so meinte Friedrich, sei die Puppe, mit der er spiele.

Es war ein Glück, daß Friedrich in Knobelsdorff einen Gestalter fand, der seine Pläne mit echtem Leben erfüllte. Als er sich später geringerer Talente bediente, Talente, die sich geschmeidiger in seine Launen fügten, als es Knobelsdorff getan hatte, zeigte es sich, daß seinen künstlerischen Vorstellungen Selbständigkeit und Tiefe fehlten. Knobelsdorff führte den nordostdeutschen Barock zu seinem logischen Schluß, bis dorthin, wo er gleichsam mühelos in den Klassizismus hinüberwuchs. Er trat das Erbe der vorangegangenen Generationen an, indem er das im Laufe eines Jahrhunderts Erreichte zusammenfaßte und in ein neues System brachte. In Knobelsdorffs Werk ist die Vergangenheit im doppelten Sinne aufgehoben: Sie ist überwunden und bewahrt. Schon Grael und Gerlach hatten versucht, die strenge Sachlichkeit der Niederländer und das festliche Pathos eines Schlüter miteinander zu verbinden. Aber erst Knobelsdorff gelang es, eine Synthese zu schaffen, die höchsten Ansprüchen gerecht wurde. Sachlichkeit und Musikalität sind – wieder einmal – zu einer Einheit verschmolzen worden: Das Sachliche erscheint als selbstverständliche Beifügung des Musikalischen, und die Musikalität hat ihre Wurzeln im Sachlichen.

Der Klassizismus, mag er nun von der Antike oder von der Spätrenaissance, von Palladio beeinflußt sein, ist seinem Wesen nach ein bürgerlicher Stil. Überall dort, wo die Baukunst sich klassizistischen Formen ergibt, hat das Bürgertum Einfluß auf das Baugeschehen gewonnen. Wir sahen dies schon am Beispiel jener niederländischen und hugenottischen Klassizisten, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Brandenburg einwanderten. Auch Knobelsdorffs Frühklassizismus ist in entscheidendem Maße von bürgerlichen Gedanken und Vorstellungen beeinflußt worden, ohne darum doch, im ganzen gesehen, bürgerlich zu sein. Schon am Ruppiner und Rheinsberger Hof des damaligen Kronprinzen war der Baumeister mit den Ideen der Aufklärung in Berührung gekommen. Wir wissen, daß er an dem Briefwechsel Friedrichs mit Voltaire lebhaft Anteil nahm. Aber der aufgeklärte „Absolutismus" Friedrichs fand in der Staatsräson des Junkerstaates seine natürliche Grenze. Die Zugeständnisse, die Friedrich der bürgerlichen Ideologie seines Zeitalters machte, verringerten sich oder hörten ganz auf, sobald ein wesentliches Klasseninteresse des Junkertums in Gefahr geriet. Knobelsdorff stand den Ideen der Aufklärung wesentlich freier und unbefangener gegenüber als sein Bauherr; er nahm ernst, was für diesen nur Spiel bedeutete. Sein Künstlertum drängte zur Produktivität, seine musische Begabung erlaubte ihm, abstrakte Gedanken in sinnlich-konkrete Vorstellungen zu verwandeln. Reisen nach Italien (1737) und Frankreich (1740) öffneten ihm den Blick für die Möglichkeiten einer Baukunst, die sich des klassischen Formenschatzes bediente.

Das Opernhaus in Berlin (1741 bis 1743) zeigt Knobelsdorff als einen Künstler, der die Herrschaftsform des Absolutismus zwar noch nicht grundsätzlich ablehnt, sie aber von ihren menschenfeindlichen Zügen zu reinigen versucht. Knobelsdorff hat die feudale Klassenposition nicht aufgegeben, er hat sie gemildert. Er trug den Wünschen des Bürgertums Rechnung, indem er das Opernhaus aus dem Schloßkomplex löste und es frei in die Stadt, an den Rand der Hauptstraße stellte. Aber sein Plan sah gleichzeitig vor, daß das Opernhaus Teil eines größeren Ganzen von eindeutig unbürgerlichem Zuschnitt werden sollte, Teil jenes Forum Friderici, das in den Entwürfen als streng symmetrische Gruppierung eines Schlosses, des Opernhauses und eines Akademiegebäudes erscheint. Die zahlreichen Kriege, die Friedrich führte, verhinderten die Ausführung des Plans. Das Schloß, die heutige Universität, kam lediglich in verkleinerter Form, das Akademiegebäude überhaupt nicht zustande.

Ähnlich bezeichnend ist das Verhältnis der Innenräume zum Außenbau. Die äußere Erscheinung des Opernhauses gehört zu den überzeugendsten Leistungen des märkischen Frühklassizismus. Knobelsdorff gab dem Gebäude die Gestalt eines rechteckigen Blocks. Die der Straße zugewandte Schmalseite erhielt einen von korinthischen Säulen getragenen Giebelvorbau, die beiden Langseiten mußten sich mit einfachen Pilasterstellungen begnügen. Der schönste Schmuck des Gebäudes sind seine Verhältnisse. Die Klarheit der Gliederung, eine Klarheit, die von der Nüchternheit der frühen märkischen Bauten ebenso weit entfernt ist wie von der festlichen Hochstimmung eines Schlüter, die Eleganz des Aufbaus und die Harmonie der Gesamterscheinung haben in der

deutschen Kunstgeschichte kaum ein Gleiches. Aber diese Klarheit, diese Harmonie verträgt sich mit den heitersten Phantasiegebilden des Rokokos: Die Innenräume, Schöpfungen jener genialen Dekorateure, die der märkischen Spielart des Rokokos ihre Ausprägung gaben, erstrahlen im Glanze herrlichster Farben und prachtvoll beschwingter Ornamente. Keckste Leichtigkeit, sprühende Lebendigkeit, unbeschwerte Freude am Spiel, hier sind sie zu einem zauberhaften Ganzen vereint. Mit anderen Worten: Unter der bürgerlichen Tracht schlägt ein adliges Herz. Das Opernhaus, seiner äußeren Erscheinung nach bereits ein Bürgertheater, im Innern ist es die alte Hofbühne geblieben, eine Stätte des Festes, der Zerstreuung, des ästhetischen Genusses, nicht der Belehrung.

Die Ideen der Aufklärung sind auch in Knobelsdorffs größter Schöpfung, in Sanssouci (1745 bis 1748) wirksam. In der Gartenkunst des Barocks war das Schloß Kopf und Ziel der gesamten Parkanlage. Der Barockgarten verlöre seinen Wert, falls das Schloß aus irgendwelchen Gründen verschwände. In Versailles, dem unerreichten Vorbild fast aller deutschen Barockgärten, strebt die in einer Länge von 3700 m freigelegte Hauptachse schnurstracks auf den Mittelteil des Schlosses zu. Anders in Sanssouci: Hier führt die Hauptallee seitlich am Schloß vorbei. Das Schloß, einst Zielpunkt der Anlage, ist nur noch ein Gebäude unter vielen, ausgezeichnet vor anderen, aber dem Rhythmus der Allee unterworfen wie diese. Es herrscht, aber nicht mehr absolut, sondern als Erster unter Gleichen. Trotzdem steht diese Gartenordnung den Werken eines André Lenôtre näher als etwa den bürgerlichen Landschaftsgärten des späten 18. Jahrhunderts. Denn Knobelsdorff bediente sich der gartenkünstlerischen Mittel des Barocks: Er faßte die Wege des Parks mit Hecken ein, er weitete diese Wege an entscheidenden Punkten zu Rondellen aus, so vor der Bildergalerie, den Neuen Kammern und dem Schlosse selbst, er belebte diese Rondelle mit Hilfe von Bassins, Fontänen und Bildwerken meist allegorischen Inhalts. Auch hier treten die kompromißhaften Züge der Knobelsdorff-Kunst offen zutage.

Das 18. Jahrhundert ist die Zeit der kleinen Lustschlösser, der Eremitagen und Solitüden. Die Herrscher waren des Prunkes und der großen Gesten müde geworden; die wachsenden Widersprüche in der feudalabsolutistischen Gesellschaftsordnung veranlaßten sie, sich Bereiche zu schaffen, in denen sie wie Privatleute leben konnten. Es gelang Knobelsdorff, die auch bei seinem Bauherrn vorhandene Neigung, sich von der Welt zurückzuziehen, künstlerisch sichtbar und nutzbar zu machen. Der eingeschossige Bau des Schlößchens ist von einer Intimität ohnegleichen. Kunst und Natur sind in einer Weise miteinander verschmolzen worden, die höchste Schlichtheit und geistvollste Lebendigkeit in sich vereint. In dem rhythmischen Schwung der Terrassen, in der plastischen Fülle der Gartenfront, in der Verbindung von Architektur und Bildhauerkunst, verkörpert in den Hermenpaaren, die das Gebälk tragen, feiert der Barock, feiern die genialen Gedanken eines Schlüter Wiederauferstehung. An der vom Park abgewandten Nordseite hielt Knobelsdorff die Formen knapper: Er verzichtete auf Hermen und verwendete statt ihrer korinthische Säulen und Pilaster. Eine Halbkreiskolonnade trennt den Schloßhof von der Außenwelt.

Diese Kolonnade gehört zu den schönsten Werken, die Knobelsdorff in Sanssouci geschaffen hat: Sie schwingt so leicht und frei dahin, daß es eine Lust ist, ihrem Schwung schreitend zu folgen.

Die Innenräume sind Gipfelleistungen des märkischen Rokokos. Hier arbeiteten die gleichen Meister, die wir schon im Opernhaus am Werke sahen: die Brüder Hoppenhaupt, Johann Michael und Johann Christian, ferner Johann August Nahl, Berliner von Geburt, Sohn eines Gehilfen Schlüters. Das märkische Rokoko ist formgewordene Musik, ist genialer, mit dem Verstand nicht mehr faßbarer Schwung der Linien, ist Äußerung eines Spieltriebes von geradezu kindlicher Unbekümmertheit. Es kommt einem Wunder gleich, daß der karge märkische Boden eine solche Frucht hervorbringen konnte. Wie das schwingt und schweift, sich verbindet oder einander flieht! Hier schießen Wellen empor, überschlagen sich, zerflattern, versprühen; dort treiben Affen, Papageien, Eichhörnchen ihr übermütiges Spiel. Die Lust an der Verwandlung der Formen, die Freude an Gewagtheiten aller Art, das Vergnügen an der Täuschung treibt die tollsten Blüten, Treibhausblüten, wenn man so will, wie sie nur in der Luft des Hofes gedeihen, zarte Gebilde, die dem ersten Frost zum Opfer fallen müssen. An solchen Frösten hat es dann auch nicht gefehlt. Der Siebenjährige Krieg (1756 bis 1763) und die Ereignisse, die ihm folgten, ließen das märkische Rokoko ebenso jäh verwelken, wie es aufgeschossen war. Die neue Zeit bekannte sich zu einer ernsteren Formenwelt.

Es ist hochinteressant, zu beobachten, wie in den Werken der Nachfolger Knobelsdorffs ein weniger eleganter, weniger musikalischer Klassizismus langsam die Oberhand gewinnt. Die kompromißhaften Züge der Knobelsdorff-Kunst, das bezeichnende Nebeneinander von Frühklassizismus und Rokoko, der barocke Schwung, die Freude am Spiel, dies alles verschwindet, nicht plötzlich, nicht von heute auf morgen, aber doch im Laufe einer einzigen Generation. Die Baumeister gingen Wege, die der König in zunehmendem Maße als gefährlich erkannte. Er versuchte, die Entwicklung aufzuhalten oder wenigstens in andere Bahnen zu lenken. Er schrieb den Architekten vor, nicht nur was, sondern auch wie sie bauen sollten. Die Liste der Baumeister, die in Ungnade fielen oder aus dem Lande getrieben wurden, ist lang: Knobelsdorff selbst war von 1745 an zur Untätigkeit verdammt, der Franzose Legeay, Erbauer der Hedwigskathedrale in Berlin (vollendet 1773), wanderte nach Schweden aus, Büring zog es vor, von einem Urlaub nicht zurückzukehren, Manger, Verfasser einer aufschlußreichen Baugeschichte Potsdams, mußte sogar mit dem Gefängnis Bekanntschaft machen. Die Entwicklung nahm trotzdem ihren Fortgang. Die Architekten bekannten sich je später um so deutlicher zu einem Klassizismus, der zwar noch nicht „antikisch" im Sinne Winckelmanns, aber seinem Charakter nach doch schon bürgerlich war. Der begabteste Nachfolger Knobelsdorffs, Karl von Gontard, leistete sein Bestes im Verwaltungsbau, und die Bürgerhäuser seines Schülers Unger sind so beschaffen, daß selbst ein Schinkel sich ihrer nicht hätte zu schämen brauchen.

Die Entwicklung der Geschichte, und damit auch der Kunstgeschichte, vollzieht sich in dialektischer Weise. Die quantitativen Veränderungen im Gefüge der Gesellschaft schlagen rasch, jäh, in Gestalt eines sprunghaften Übergangs in eine neue Qualität, d. h. in einen höherwertigen

Zustand um. Der Frühklassizismus eines Knobelsdorff und der „antikische" Klassizismus eines Langhans, eines Gilly, eines Schinkel sind durch einen solchen dialektischen Sprung voneinander getrennt. Anders gesagt: Langhans, Gilly und Schinkel waren Bürger, die bürgerliche Aufgaben in bürgerlichem Geiste lösten; Knobelsdorff gehörte zu jenen human denkenden, „aufgeklärten" Adligen, die sich bemühten, den Feudalabsolutismus wenigstens im baukünstlerischen Bereich zu vermenschlichen, indem sie übersichtlichere, klarere und weniger laute Formen wählten, als es bisher üblich war. Aber dieser Sprung trat nach außen hin, in der Welt der Formen nicht so deutlich in Erscheinung wie etwa in der Welt des Geistes, in Dichtung und Philosophie. Die klassizistische Prägung, die der Barock in Knobelsdorffs Händen erhalten hatte, und die stärkere Betonung des Klassizistischen in den Werken seiner Nachfolger sorgten für einen fließenden Übergang. Im übrigen war auch das „Antikische" nicht so neu, daß es keine Vorläufer gehabt hätte. „Man kann es gantz merklich wahrnehmen, wieviel die Griechen die alten Römer in ihrer Kunst übertroffen, und wieviel die Heutigen noch unter ihre Vorfahren sind." Das ist nicht etwa Winckelmann, sondern Knobelsdorff im Jahre 1737.

Das einzige, was sich tatsächlich und grundlegend änderte, war der Charakter der Bauaufgaben. Der Schloßbau spielte fortan nur noch eine untergeordnete Rolle, das Schloß verbürgerlichte, es glich sich in zunehmendem Maße der bürgerlichen Villa an. Obwohl das preußische Bürgertum nach wie vor alles andere als revolutionär gesinnt war, obwohl die ökonomische Entwicklung Preußens äußerst schleppend voranging, sahen sich die Bauherren doch veranlaßt, den Wünschen des Bürgertums Rechnung zu tragen und ihre Architekten mit der Lösung jener Bauaufgaben zu betrauen, an deren Erfüllung das Bürgertum ein handgreifliches Interesse hatte. Zu diesen Bauaufgaben gehörten u. a. Theater, Museen, Akademien und Universitäten. Der bürgerliche Klassizismus erlebte seinen Höhepunkt in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts, also noch bevor Napoleon das morsche Gebäude des preußischen Staates mit einem einzigen Fußtritt zum Einsturz gebracht hatte. Der Friede von Tilsit, in dem Preußen zwei Drittel seines Gebietes verlor, gab, wie Lenin schrieb, einer „Handvoll Adliger und einigen Häuflein bürgerlicher Intellektueller" die Möglichkeit, wenigstens die gröbsten Auswüchse des Feudalabsolutismus zu beseitigen. Sie leiteten damit eine Entwicklung ein, die schließlich zur Vertreibung Napoleons führte. Zwar gelang es den Reformern nicht, ihren Erfolg auch innenpolitisch auszunutzen, die deutschen Verbündeten Napoleons behielten ihre Länder, und der Absolutismus gebärdete sich reaktionärer als je zuvor, aber das Selbstbewußtsein des Bürgertums, das neben der Bauernschaft die Hauptlast des Kampfes getragen hatte, war doch beträchtlich gestiegen, jedenfalls so beträchtlich, daß es dem König geraten erschien, gerade auf dem Gebiet der Baukunst weitere Zugeständnisse zu machen. Die Befreiungskriege und der patriotische Aufschwung, der sie begleitete, sind der Boden, in dem die Kunst eines Schinkel wurzelt.

Ein Mahnmal des Sieges bürgerlich klassizistischer Baugesinnung ist das Brandenburger Tor in Berlin (1789 bis 1794). Sein Schöpfer Karl Gotthard Langhans kam aus den preußischen

Provinzen, und provinziell derb waren die Bauten, die er bis dahin geschaffen hatte. Seine Jugend stand noch im Zeichen des Rokokos, eines müde gewordenen, „verzopften" Rokokos, das bereits mit dem Klassizismus liebäugelte. Wie sehr dieser Stil dem Schönheitsgefühl der Langhans-Generation widersprach, belegt eines der frühesten Werke des Meisters, der Muschelsaal im Rheinsberger Schloß (1769). Das einst genial Improvisierte ist hier zur Routine geworden, zur Manier. Erst dem Siebenundfünfzigjährigen gelang es, sich zur vollen Höhe seiner Zeit zu erheben. Das Brandenburger Tor gehört zu den sog. Immediatbauten, das sind Bauten, die vom König selbst in Auftrag gegeben und bezahlt wurden. Der König schrieb Langhans vor, er sollte sich an das Vorbild der Propyläen in Athen halten. Aber Langhans, hierin von typisch märkischer Sachlichkeit, weigerte sich, das antike Muster sklavisch nachzuahmen; er paßte es vielmehr dem Gesamtbild der Stadt, den Verhältnissen der näheren Umgebung und den praktischen Bedürfnissen des Verkehrs an. Die schweren dorischen Formen gerieten ihm ins Schlanke, Elegante, rhythmisch Beschwingte. Wo sonst in Deutschland gibt es ein klassizistisches Bauwerk, das eine ähnlich raumfüllende Kraft besitzt? Dieses Tor trennt nicht, es zieht an, lädt ein, verbindet. Wie sicher mußte sich dieser Meister seiner Mittel fühlen, daß er es wagen durfte, sein Werk mit einer schweren Attika statt mit einem leichten Giebeldach zu krönen! Und wie glücklich ist die Höhe dieser Attika zur Höhe der Stützen in Beziehung gesetzt! Das Brandenburger Tor gehört zu den vornehmsten Bautaten des vorschinkelschen Klassizismus.

Auch die beiden Gillys, Vater und Sohn, kamen aus den Provinzen. Der Vater, David Gilly, hatte sich seine Sporen als Landbaumeister in Pommern verdient. Die Aufgaben eines solchen Landbaumeisters waren vorwiegend praktischer Natur. So nimmt es nicht wunder, daß aus Gillys Werkstatt Typenentwürfe für Bauernhäuser, für Brücken, Speicher und Mühlen hervorgingen; daß sein Hauptwerk, das „Handbuch der Landbaukunst" (1797), den Fragen der Konstruktion wesentlich mehr Beachtung schenkt als den künstlerischen Problemen der Architektur. Das Künstlerische verstand sich gewissermaßen von selbst. Die Beschränktheit der Mittel erlaubte es nicht, überflüssigen Aufwand zu treiben. Einem Landbaumeister, der seinen Werken ein Mindestmaß an Schönheit mitgeben wollte, standen lediglich zwei Mittel zur Verfügung: Symmetrie und gute Verhältnisse. Auch dieses eiserne Muß leitete zum Klassizismus hin, zu einem „Klassizismus aus Sparsamkeit", wie man ihn treffend genannt hat. Die Gefahr, ins Trockene abzugleiten, lag nahe. David Gilly ist ihr jedoch nicht erlegen. Das Schlößchen Paretz bei Potsdam (1797) zeigt ihn als einen Künstler, der äußerste Schlichtheit mit bequemster Wohnlichkeit zu verbinden verstand.

Aber erst in den Entwürfen seines Sohnes Friedrich Gilly verschmolz dieser „Klassizismus aus Sparsamkeit" mit dem großgesinnten Klassizismus bürgerlich-demokratischer, ja revolutionärer Prägung. Die Vorläufer Friedrich Gillys hatten sich mit den engen preußischen Verhältnissen irgendwie abgefunden; Friedrich Gilly setzte sich über sie hinweg. Seine Kunst ist Geist vom Geiste der Französischen Revolution, und gerade deshalb verlor sie den Boden unter den Füßen.

Die preußische Wirklichkeit rächte sich an ihrem Verneiner, indem sie ihn zur bloßen Reißbrettarbeit verdammte. Die meisten seiner Entwürfe blieben Papier. Es ist ein erschütterndes Erlebnis, die Pläne, Skizzen und Zeichnungen Friedrich Gillys zu betrachten, der Feuerspur dieses Genies nachzuschreiten. Wie er die Massen türmt und wuchtet, wie er seine Bauten stets aus einfachsten Grundformen zusammensetzt, aus Würfeln, Rechtecken, Kreisausschnitten, wie er Öffnung und Fläche, Baukörper und Ornament zueinander in Beziehung bringt, das gehört zu den großartigsten Äußerungen klassizistischer Baugesinnung. Friedrich Gilly starb 1800, ein Neunundzwanzigjähriger. Die lodernde Flamme seines Geistes, die eine Welt hätte läutern können, sie verbrannte ihn selbst.

Zu den Schülern Friedrich Gillys gehörte auch Karl Friedrich Schinkel, Pastorensohn aus Neuruppin. Er schrieb später über seinen Lehrer, „daß, wenn das Geringste in mir aufkeimt und einigen Fortgang findet, ich diese Vorteile allein dem lehrreichen Umgang mit ihm zuzuschreiben habe". Seine ersten Arbeiten, so das inzwischen verschwundene Gutshaus in Buckow (1803), zeigen ihn als einen begabten Nachahmer des Meisters. Aber der Zusammenbruch des preußischen Staates unterbrach seine Entwicklung, das Land ächzte unter der Last der französischen Besetzung, die Bautätigkeit ruhte. Der junge Architekt war gezwungen, sich als Maler durchzuschlagen. Erst 1810 gelang es ihm, vermutlich auf Grund einer Fürsprache Wilhelm von Humboldts, bei der königlichen Oberbaudeputation unterzuschlüpfen. Es vergingen weitere fünf Jahre, bevor man ihm eine größere Bauaufgabe anvertraute. Inzwischen hatten sich die gesellschaftlichen Voraussetzungen des Bauens gewandelt. Die Französische Revolution war nur noch eine ferne Erinnerung. Der Klassizismus kehrte von seinem Höhenflug auf die Erde zurück. Er paßte sich der Entwicklung an, indem er sie ins Ideale verlängerte.

Noch nie waren die Beziehungen der Baukunst zur Wirklichkeit so verwickelt, so vieldeutig wie in der Schinkel-Zeit. Die hansische Gotik entsprach der wirtschaftlichen und politischen Kraft des hansischen Bürgertums. Die Bauten der Renaissance spiegelten den realen Machtzuwachs der nordostdeutschen Fürsten wider. Aber der Machtzuwachs, den das vormärzlich-biedermeierliche Bürgertum Preußens zu verzeichnen hatte, war gering, die Koalition der absoluten Herrscher, „Heilige Allianz" genannt, beantwortete das schüchtern vorgebrachte Verlangen nach größerer Selbständigkeit mit Verhaftungen und Polizeischikanen, und auch die wirtschaftliche Entwicklung hielt sich in vergleichsweise bescheidenen Grenzen. Die Steinkohlenförderung Preußens belief sich 1825 auf 1,1 Millionen t, die Eisenproduktion auf knapp 100000 t. Diese Zahlen sind alles andere als eindrucksvoll: Die englischen Kohlengruben produzierten im gleichen Jahr das Zwanzigfache, die englischen Eisenhütten das Fünffache. Preußen gehörte nach wie vor zu den am weitesten zurückgebliebenen Staaten des europäischen Kontinents. Und doch brachte dieser Staat eine Baukunst hervor, die den Vergleich mit der Architektur wirtschaftlich stärkerer Länder nicht zu scheuen braucht.

In Marx' „Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie" (1844) finden sich die Sätze: „Wie die alten Völker ihre Vorgeschichte in der Imagination erlebten, in der Mythologie, so haben wir

Deutsche unsere Nachgeschichte im Gedanken erlebt, in der Philosophie. Wir sind philosophische Zeitgenossen der Gegenwart, ohne ihre historischen Zeitgenossen zu sein. Die deutsche Philosophie ist die ideale Verlängerung der deutschen Geschichte." Seltsam, einem ähnlichen Gedanken begegnen wir in einer Baubeschreibung Schinkels: „Jedem Menschen wird es Pflicht, die neue Gestaltung zu finden, welche durch die Idee nach dem Vernunftgesetz erscheinen soll, und in diesem ‚Soll' liegt das Grundgesetz der Vernunft für den handelnden Menschen." Was sich hinter den idealistischen Begriffen „Idee nach dem Vernunftgesetz" und „Soll" verbirgt, ist nichts anderes als eine vorsichtig formulierte Aufhebung der Wirklichkeit, ist jene „ideale Verlängerung", von der Karl Marx sprach. Anders ausgedrückt: Schinkel nahm vorweg, was die Entwicklung noch nicht hergegeben hatte. Er baute für ein Deutschland, das es noch nicht gab, und für ein Bürgertum voll Kraft und Selbstbewußtsein, das erst als Wunschbild vorhanden war.

Daß die Baukunst künftige Entwicklungen vorwegnimmt, ist im Grunde nicht neu. Der klassische architektonische Hintergrund der Französischen Revolution, das Pariser Pantheon des Jacques Germain Soufflot, entstand bereits in den Jahren 1764 bis 1781. Aber nirgendwo ist das Vorgefühl der Baumeister so grausam enttäuscht worden wie in Deutschland. Während die Französische Revolution der vorausgeahnten Größe nicht entbehrte, erwies sich die Hoffnung, das deutsche Bürgertum könne sich zu gleicher Leidenschaft aufschwingen, als Illusion. Eine der großartigsten Bauten Schinkels, das Schauspielhaus in Berlin, ist nur ein einziges Mal Hintergrund eines Ereignisses von revolutionärer Bedeutung gewesen: Das war, als sich vor ihm jene Berliner versammelten, die den Märzgefallenen das letzte Geleit gaben. „Wir, unsere Hirten an der Spitze", heißt es bei Marx, „befanden uns immer nur einmal in der Gesellschaft der Freiheit, am Tag ihrer Beerdigung." Trotzdem: Es bleibt bewunderungswürdig, daß es gelang, der erbärmlichen preußisch-deutschen Wirklichkeit solche Schöpfungen abzutrotzen. Mochte am Ende der Entwicklung auch die platte Misere einer gescheiterten, weil verratenen Revolution stehen, die dem Bürgertum, und mit ihm der bürgerlichen Baukunst, endgültig das Rückgrat brach, der Schinkelsche Klassizismus verdient die Hochachtung, die ihm spätere Generationen zollten. Noch einmal verbanden sich Sachlichkeit und Schönheit, noch einmal, bevor die Baukunst auf ein geradezu beispiellos niedriges Niveau herabsank.

Die erste große Bauaufgabe, die Schinkel zu lösen hatte, stellte das Können des nun vierunddreißigjährigen Architekten auf eine harte Probe. Dabei war die Aufgabe selbst nicht einmal so ungewöhnlich: Die Hauptschwierigkeit lag vielmehr darin, daß die Neue Wache (1816 bis 1818) einem bereits vorgeformten Ensemble eingegliedert werden mußte; einem Ensemble, gebildet aus Opernhaus, Universität und Zeughaus. Die Großartigkeit dieser Schöpfungen, die unmittelbare Nachbarschaft solcher Namen wie Schlüter und Knobelsdorff hätte einem weniger selbstbewußten Meister den Mut geraubt, hätte ihn veranlaßt, sich zu bescheiden. Aber Schinkel gehörte nicht zu den zaghaften Naturen: Er nahm die Herausforderung an. Sein künstlerisches Feingefühl sagte ihm, daß nur das Einfache, Klare sich in diesem Zusammenhang behaupten

könne. So gab er der Neuen Wache die Form eines von vier Ecktürmen eingefaßten Würfels, eines Kastells, und hellte diesen Würfel auf, indem er ihm eine dorische Tempelfront vorsetzte. Damit nicht genug: Er zog die Neue Wache hinter die Flucht der beiden seitlichen Gebäude – Zeughaus und Universität – zurück und schuf ihr auf diese Weise einen eigenen Wirkungsraum. Nicht die klassizistische Form ist hier entscheidend, sondern die vollkommene Übereinstimmung dieser Form mit dem Zweck des Bauwerks. Schinkel baute von innen nach außen, hier wie anderswo. Seine Schöpferkraft widersetzte sich jeder dogmatischen Beschränkung der Bauphantasie.

Die Fortschritte der Altertumswissenschaft: die Ergebnisse der Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum, die Wiederentdeckung der Bauwerke Athens, Verdienst der Engländer Stuart und Revett, die Enträtselung mancher antiken Bauregel, dies alles führte den Klassizismus an den Rand der Erstarrung. Man wußte nun ganz genau, wie die Griechen gebaut hatten, und unselbständige Geister machten sich dieses Wissen zunutze, indem sie nachbuchstabierten, was die Gelehrten ihnen vorsprachen. Schinkel ging einen anderen Weg: Für ihn war die Aufgabe entscheidend, der Zweck des Gebäudes, das „Nützliche und Notdürftige", um es mit seinen eigenen Worten zu sagen, und die antiken Formen waren ihm Mittel zu diesem Zweck. Sein zweckhaftes Denken triumphierte über das klassizistische Dogma, und diese Bindung an den Zweck gab seinen Bauten jene sprühende Lebendigkeit, die sie vor anderen klassizistischen Schöpfungen auszeichnet. Sprühend lebendig, weil vollendet zweckhaft, ist auch das zweite seiner Hauptwerke, das Schauspielhaus in Berlin (1818 bis 1821).

Die Zeit der alten Hofbühne war endgültig vorüber. Das Theater, einst eine Stätte des Genusses und der Zerstreuung, war zur „moralischen Anstalt" im Sinne Schillers geworden. Das Bürgertum, zum Bewußtsein seiner selbst gekommen, verlangte Erhebung, Belehrung, sittliche und ästhetische Illusion. Die Bühnentechnik hatte sich vervollkommnet. Dies alles mußte nicht nur berücksichtigt, es mußte sichtbar, künstlerisch nutzbar gemacht werden. Schinkel bewältigte diese Aufgabe, indem er zwei Baukörper einander durchdringen ließ. Der erste Baukörper führt in die Tiefe, er beherbergt Bühne und Zuschauerraum, also die wichtigsten Teiles des Organismus; der zweite, quergelagerte enthält den Konzertsaal sowie die Proben- und Verwaltungsräume. Das innere Gefüge des Baus und seine äußere Erscheinung stimmen in vorbildlicher Weise überein.

Aber vollkommene Zweckhaftigkeit ist noch nicht Kunst, sondern nur eine ihrer Voraussetzungen. Schinkel bildete das Zweckhafte schön, indem er die Schmuckformen so verteilte, daß sie Zwecke verdeutlichen. Wie die breite, von zwei Wangen begrenzte Freitreppe Platzraum und Säulenvorhalle miteinander verbindet, wie die Säulenvorhalle zum Hauptbaukörper in Beziehung gesetzt ist, wie der Bau sich reckt und dehnt, wie seine Breite in der ragenden Höhe des Bühnenhauses ihre Ergänzung findet und die Höhe wiederum mit der Breite der Nebentrakte zusammenklingt, das gehört zu den bedeutendsten baukünstlerischen Leistungen seit Beginn der Neuzeit. Großartig auch die Einordnung in das Platzgefüge: Obwohl das Schauspielhaus beträchtlich

niedriger ist als die beiden Gontardschen Prunktürme, die es flankieren, trägt es doch kraft der Klarheit seines Aufbaus den Sieg über sie davon. Man sieht auf den ersten Blick, wer hier der Meister war.

Die Vorbildlichkeit der Schinkelschen Hauptwerke, denen 1824 bis 1831 noch das Alte Museum am Berliner Marx-Engels-Platz folgte, ist unbestritten. Fragt man nach ihrem gemeinsamen Hauptmerkmal, so muß vor allem ihre Reinheit genannt werden, ihre künstlerische und sittliche Lauterkeit. Wer so baute, wie Schinkel es tat, war eines niedrigen Gedankens unfähig, war unfähig zu jenen Kompromissen, die dem Spätklassizismus anderer Länder das Gepräge gaben. Schinkel wollte alles oder nichts. Er fühlte sich stets als Erzieher seines Volkes. Sein Lebenswerk hat eine Breite, die ihresgleichen sucht. Er nahm jede Aufgabe ernst, auch wenn es sich darum handelte, Nutzbauten in des Wortes weitester Bedeutung zu entwerfen: Wohngebäude, Ställe, Scheunen, Kasernen, Gefängnisse, Warenhäuser, Bibliotheken, Leuchttürme usw. Die Arbeitslast, die er sich aufbürdete, war schließlich so groß, daß er sie nicht länger zu tragen vermochte. Sein erschöpftes Gehirn verweigerte den Dienst. Dieses Feuer, diese Unrast, dieser Vorwärtsdrang, woher kamen sie? Vielleicht aus dem Gefühl, sich mit Riesenschritten einer Zeitenwende zu nähern, einer Wende nicht zum Guten, sondern zum Unmenschlichen, Barbarischen.

Es war England, das ihm die Augen öffnete. Er besuchte es 1826; er wollte dort Anregungen für seinen Museumsbau sammeln. Aber nicht die Museen, sondern die neuen Fabrikstädte erregten seine höchste Aufmerksamkeit. „Die Wunder neuerer Zeit sind mir hier die Maschine und die Gebäude dafür, Faktoreien genannt", schrieb er an einen Freund. „So ein Kasten ist acht, auch neun Stock hoch, hat mitunter vierzig Fenster Länge und gemeinhin vier Fenster Tiefe." An einer anderen Stelle heißt es, diese Gebäude seien „bloß von einem Werkmeister, aber nicht von einem Architekten gestaltet, als nacktes Bedürfnis, ohne alle Architektur". Zustimmung und Ablehnung, Begeisterung und geheimes Grauen mischen sich hier in seltsamer Weise. Ein Wunder, aber ohne alle Architektur! Acht, neun Stock hoch, aber ein Kasten, nacktes Bedürfnis, Werkmeisterarbeit! War diese Entwicklung unabwendbar? Bot sich nirgendwo ein Ausweg? Schinkel setzte seine letzte Kraft daran, ihn zu finden.

Das Ergebnis dieser letzten Kraftanstrengung ist die Bauakademie in Berlin (1831 bis 1836). Die Zeitgenossen achteten sie gering, sie vermißten an ihr das „Griechische". Sie übersahen, daß hier ein Beispiel gegeben, daß hier gezeigt worden war, wie man der Entwicklung zum Barbarischen Herr werden konnte. Die englischen Faktoreien und die Bauakademie haben eines gemeinsam: Sie sind aus billigem Werkstoff, aus gewöhnlichem Backstein errichtet. Aber Schinkel weigerte sich, den Schritt zu tun, den die Werkmeister von Birmingham und Manchester nur allzu bereitwillig getan hatten: Er verzichtete nicht darauf, die Baumasse zu gliedern. Er entschied sich im Gegenteil dafür, die baukünstlerischen Gestaltungsmittel den Bedingungen des Industriezeitalters anzupassen. Er besann sich auf Formen, deren Herstellung den Bauablauf nicht verzögerte, auf Formen, deren Billigkeit ebenso unbestreitbar war wie ihre Schönheit.

Der Bau verharrt im Gleichmaß seiner vier Seiten. Sein schönster Schmuck sind seine Verhältnisse, ist seine bis zu den Fenstersprossen maßstablich feine Gliederung. Lisenen, Wandflächen und Fenster fügen sich in rhythmisch beschwingtem Wechsel naht- und bruchlos aneinander. Die senkrechten Glieder haben das Übergewicht, sie wirken der lastenden Schwere der Würfelform entgegen, sie reißen den Blick empor, machen das Dunkle heiter. Auch die Farbe spielt wieder eine Rolle, die Farbe, die den klassizistischen Dogmatikern ein Greuel gewesen war: Die Mauerflächen, einst grau oder gelb verputzt, erstrahlen im kräftigsten Rot. Kann man diese Schöpfung noch klassizistisch nennen? Feiert hier die Backsteingotik Wiederauferstehung? In einer seiner Schriften philosophiert Schinkel über den „neuen Styl". „Dieser neue Styl", heißt es dort, „wird deshalb nicht so aus allem Vorhandenen und Früheren heraustreten, daß er ein Phantasma ist, welches sich schwer allen aufdringen und verständlich werden würde, im Gegenteil, mancher wird kaum das neue darin bemerken, dessen größtes Verdienst mehr in der consequenten Anwendung einer Menge im Zeitlaufe gemachter Erfindungen werden wird, die früherhin nicht kunstgemäß vereinigt werden konnten." In der Bauakademie ist dieser neue Stil Wirklichkeit geworden, freilich nur für die Dauer eines Augenblicks.

Als Schinkel 1841 starb, gehörten Berlin und Potsdam wenn auch nicht zu den schönsten und erst recht nicht zu den reichsten, so doch zu den einheitlichsten Städten Europas. Das war nicht allein Schinkels Verdienst, vielmehr das Verdienst der Entwicklung, die zu Schinkel geführt, die in Schinkel ihren Höhepunkt erreicht hatte. Im Süden Deutschlands sind Barock und Klassizismus durch einen tiefen Graben voneinander getrennt. Hier oben, in der Mark, trug der Barock von vornherein klassizistische Züge, und der Klassizismus entbehrte nicht jener Musikalität, die jenseits des Mains ein Vorrecht des Barocks gewesen war. Diese Einheitlichkeit der Gesinnung, die Anfang und Ende eines nahezu zweihundertjährigen Wachstums miteinander verknüpft, ist im höchsten Grade achtunggebietend.

Die Schule, die Schinkel begründet hatte, blieb noch eine Zeitlang lebendig. Unter Schinkels Nachfolgern befanden sich bedeutende Talente: Friedrich August Stüler, der Erbauer des Neuen Museums in Berlin, Ludwig Persius, der Schöpfer der Friedenskirche in Potsdam, Heinrich Strack, der den Bau der Berliner Nationalgalerie leitete, Eduard Knoblauch, Friedrich Hitzig und andere. Die meisten von ihnen bekleideten hohe und höchste Ämter. Man sollte meinen, sie hätten die Chance, die ihnen die Entwicklung der Großstadt bot, begierig ergriffen. Das Gegenteil war der Fall: die Nachfolger Schinkels schenkten dem Städtebau so gut wie keine Beachtung. Sie begnügten sich damit, Repräsentationsbauten zu errichten und die finanzkräftigsten Vertreter der Berliner Bourgeoisie mit geschmackvollen Landhäusern zu versorgen. Sie besaßen nicht mehr die Kraft, einem größeren Ganzen ihren Willen aufzuzwingen; sie teilten diese Kraftlosigkeit mit der Klasse, der sie entstammten. Der Städtebau, die Nutzarchitektur gerieten indessen in die Hände trockener Baupraktiker, die gewöhnlich nur über eine sehr brüchige Elementarbildung verfügten.

Die Bauaufgaben wuchsen nach 1870 ins ungemessene, aber die große Stunde fand ein kleines Geschlecht, klein nicht nur im Künstlerischen, sondern vor allem auch im Moralischen. Die Baukunst borgte sich die Kostüme vergangener Zeiten aus, um zu verbergen, daß sie sich der nackten Barbarei verschrieben hatte. Der Stilmischmasch spottete jeder Beschreibung. Wir erlebten eine „Bahnhofsromanik", eine „Postgotik", eine „Polizeipräsidiumsrenaissance" und einen „Landgerichtsklassizismus". Aber dies alles verblaßt vor der puren Niederträchtigkeit des „Mietskasernenbarocks". Welch eine schäbige Gesinnung gehörte dazu, die Wohnhöhlen der Ärmsten mit solchem Flitterkram zu behängen! Die Masse der Bevölkerung wurde in entlegene Quartiere abgedrängt und dort in Hinterhöfe gepfercht, die nach der baupolizeilichen Vorschrift nur 5,3 m im Quadrat zu messen brauchten. 70 Prozent aller Berliner Kleinwohnungen lagen in Hinterhofgebäuden, 22 Prozent der Wohnungen waren überfüllt. Noch nie hatte die Baukunst einen solchen Sturz erlebt wie in den Jahren nach 1870. Die architektonische Schlammflut der Gründerjahre spülte das organisch Gewachsene hinweg. Bauten von unvergänglichem Wert fielen der Spitzhacke zum Opfer, und das schlechthin Unkünstlerische erhob den Anspruch, Kunst zu sein.

MALER UND BILDHAUER

DER Barock war der letzte Stil, der alle Künste unter sein Gesetz zwang. Im Barock, ja, noch im Rokoko sind Architektur, Plastik und Malerei zu einer unauflöslichen Einheit verschmolzen, zu einem Gesamtkunstwerk, in dem die Teile zum Ganzen gehören wie die Äste zum Stamm. Man kann, schreibt Wölfflin, diese Einheit nicht auflösen, ohne daß der Bau zu „bluten" beginnt. Im Klassizismus ging diese Einheit verloren, nicht von heute auf morgen, wie die Werkgemeinschaft des Baumeisters Langhans mit dem Bildhauer Schadow bei der Gestaltung des Brandenburger Tores beweist, aber doch im Laufe einer einzigen Generation. Malerei und Plastik sonderten sich von der Architektur und schlugen eine Entwicklungsrichtung ein, die vom Klassizismus hinwegführte. Dieser Riß spaltete nicht nur die Kunst, er spaltete in vielen Fällen auch den einzelnen Künstler. Ein Schinkel leistete auch als Maler Bedeutendes, aber er war als Maler ein anderer denn als Architekt. Der Architekt Schinkel ordnete seine Bauten in die Gegebenheiten der Landschaft ein; der Maler Schinkel rückte die Landschaft zurecht, er korrigierte sie, indem er ihre Bestandteile so zusammenfügte, daß ein „romantisches", ideales, in sich harmonisches Abbild der Natur entstand; ein Abbild, das nicht geschaut, sondern erfühlt, nicht Wirklichkeit, sondern erträumte Vorstellung war.

Solche Veränderungen im Gefüge der Kunst haben in der Regel gesellschaftliche Ursachen. Die erste dieser Ursachen ist, daß dem deutschen Bürgertum von Anfang an die Kraft fehlte, alle Künste unter sein Diktat zu zwingen. Der Mangel an einer tragfähigen wirtschaftlichen Grundlage führte im Weltanschaulichen, und damit auch in der Kunst, zu Kompromißlösungen, zu einem eigentümlichen Ineinander von Fortschritt und Reaktion. Schinkels klassizistische Bauten und seine romantischen Gemälde sind zwei Seiten ein und derselben Sache: Das Bekenntnis zum Klassizismus beweist, daß das Bürgertum sich seiner historischen Rolle bewußt zu werden begann; die romantische Neigung zur Korrektur des Tatsächlichen deutet darauf hin, daß eben dieses Bürgertum noch nicht die Fähigkeit besaß, der Wirklichkeit ins Gesicht zu schauen. Es suchte seine Poesie in der Vergangenheit, es träumte sich in eine Welt, in der die Widersprüche wie von selbst sich lösten, es horchte auf die Stimme seines Innern, statt seiner Stimme nach außen hin Gehör zu verschaffen. Tatenarmut und Gedankenreichtum bedingten einander, der Höhenflug der Ideen fand seine Ergänzung in dem Unvermögen, praktische Folgerungen zu

ziehen. Das deutsche Bürgertum stand mit dem Weltgeist selbst auf du und du – und ließ es sich gefallen, von einem Gardeleutnant mit „Er" angeschnarrt zu werden.

Freilich muß man sich gerade hier vor Verallgemeinerungen hüten. Klassizismus und Romantik, Fortschritt und Reaktion lassen sich nur in seltenen Fällen fein säuberlich voneinander trennen. Auch der Klassizismus eines Schinkel trug romantische Züge, und die romantische Malerei, besonders des deutschen Nordostens, war nicht so bar jedes Wirklichkeitssinnes, daß sie den Boden unter den Füßen verloren hätte. Der Versuch, eine erhoffte Entwicklung architektonisch gestaltend vorwegzunehmen, die Geschichte ins Ideale zu verlängern, ist in mindestens ebenso hohem Maße vom romantischen Denken beeinflußt wie jene Abkehr vom Tatsächlichen, die zur romantischen Malerei führte. Aber auch in der Malerei darf Romantik nicht gleich Romantik, darf vor allem Romantik nicht in jedem Falle gleich Reaktion gesetzt werden: Den Lukasbrüdern, den Nazarenern, die in der Abgeschiedenheit eines römischen Klosters blutleere Madonnenbilder malten, stand ein Caspar David Friedrich, stand ein Philipp Otto Runge gegenüber, und in deren Werken bedeutet Romantik nicht Flucht vor der Wirklichkeit, sondern Dienst, selbstloser, entsagungsvoller Dienst am großen Ganzen der Natur. In Friedrichs Landschaften, in Runges Bildnissen ist die Wirklichkeit nicht zurechtgerückt, sie ist durchschaut, beseelt, in ihrem Innersten begriffen, gestaltet auch in dem, was unter ihrer Oberfläche lebt. Die Zeitströmung der Romantik verbindet sich hier mit einem Realismus, der die Dinge von ihrem Kern, ihrem Wesen her zu erfassen versucht.

Caspar David Friedrich war der Sohn eines Greifswalder Seifensieders, Philipp Otto Runge das neunte Kind eines Wolgaster Schiffsreeders. Der Zufall der Geburt erhält hier einen tieferen Sinn. Es ist, als ob der deutsche Nordosten Protest anmeldet gegen die Wirklichkeitsferne süddeutsch-romantischer Malerei, gegen das Nixen- und Ritterwesen, gegen die Idealisierung der Landschaft, gegen das Liebäugeln mit der reaktionärsten aller Ideologien, dem Katholizismus. Schwache Naturen, wie der Nazarener Friedrich Overbeck, flüchteten sich in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche, in eine Gemeinschaft, die Geborgenheit verhieß. Sie bezahlten diese Geborgenheit mit dem Besten, was sie besaßen: mit ihrem Künstlertum. Overbeck, Lübecker Patriziersohn, war seiner Anlage nach dazu berufen, Großes zu leisten: Er erschöpfte sich im Malen frommer Fresken und kraftloser Andachtsbilder. Nur manchmal blitzt es in seinem Werk auf, bricht sich sein eingeborener Wirklichkeitssinn Bahn. Dann schüttelt er diese Fesseln ab, die er selbst geschmiedet hat, dann zeichnet er mit raschen, sicheren Strichen, setzt Fläche neben Fläche – und vor uns steht der Kopf einer alten Frau, ein Kopf von tragischer Größe, ein Menschenantlitz voll Güte und geheimer Bitterkeit. Aber solche Leistungen sind ohne Beziehung zum Gesamtwerk Eingebungen eines glücklichen Augenblicks.

Die Nazarener suchten Geborgenheit, Schutz vor einer Welt, die sie als feindlich empfanden. Friedrich und Runge zogen aus, die Wahrheit dieser Welt zu ergründen; die Wahrheit, die in den Dingen ist, und wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Sie standen allein, nur wenige ihrer

Gesinnungsgenossen begriffen, wonach sie strebten, und wenn sie es begriffen, so konnten sie ihnen doch nicht helfen. Denn es war die Zeit selbst, die ihnen Widerstand leistete, die erbärmliche deutsche Wirklichkeit, die das Mittelmaß förderte, aber das Genie zur Einsamkeit verdammte. Was nutzten schon die anerkennenden Worte eines Goethe, die begeisterten eines Kleist? Sie wogen den Unverstand der vielen nicht auf, nicht die hämische Glosse, die ihr Tun begleitete, nicht die kaltherzige Abneigung der Kritiker, nicht die Blicklosigkeit auch solcher, die es eigentlich besser hätten wissen müssen. In einer solchen Zeit konnte nur der Höchstes leisten, der alles, wenn es not tat, auch das Leben einzusetzen gewillt war. Beide, Friedrich und Runge, haben diesen Preis gezahlt. Runge starb schon 1810, ein Dreiunddreißigjähriger, ausgezehrt von der Schwindsucht. Friedrichs Leben verging in düsterster Schwermut.

„Der Maler soll nicht nur malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er nicht sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er zu malen, was er vor sich sieht." Das ist die Stimme Caspar David Friedrichs, ist die Stimme eines Menschen, der alle Höhen zu messen und alle Tiefen auszuloten verstand. Der Maler blickt in sich hinein, gehorcht den Empfindungen seines Inneren. Sucht auch er seine Poesie in der Vergangenheit? Trachtet auch er danach, sich eine widerspruchsfreie Welt zu bauen? Er tat es, weil die innere Welt reicher, bewegter, hoffnungsvoller war als die äußere, die sie umgab. Das Genie überwand die platte Misere deutscher Wirklichkeit, indem es die Hoffnung, die in ihm lebte, nach außen wendete, Teil dieser Wirklichkeit werden ließ. Der Mensch mag klein und wie verloren sein, verirrtes Kind, das nach der Mutter schreit, Wanderer im Nebel, Mönch am Meer, aber über ihm wölbt sich die Schale des Himmels, schwingt sich der Regenbogen, Sinnbild der Hoffnung, von Horizont zu Horizont. Friedrich gab dieser Hoffnung einen Namen: Er nannte sie „Gott". Aber es war nicht der Gott der Nazarener, den er verehrte, und erst recht nicht der Gott, den die Hofprediger anriefen. „Gott" steht hier für das Göttliche in uns, den Menschen, steht für die Möglichkeiten, die in unserer Brust beschlossen liegen, für die Zukunft, die unser harrt.

Wir wissen, daß Caspar David Friedrich seine Landschaften nicht, wie es heute üblich ist, im Freien, vor der Natur, sondern zu Hause, im Atelier malte. Auch das hat einen tiefen Sinn. Denn das Malen selbst bedeutete für Friedrich Abschluß des schöpferischen Prozesses. Er griff erst zum Pinsel, wenn die beiden Bilder, das äußere, das er in Bleistiftskizzen von wundervoller Zartheit festhielt, und das andere, das in seinem Innern lebte, sich miteinander verbunden hatten. Die Natur war das Gefäß, in das er seine Hoffnungen füllte, aber sie hörte deshalb nicht auf, Natur, geschaute Wirklichkeit zu sein. Erträumtes und Gesehenes sind zu einer festgefügten Einheit geworden: Der Traum ist Bestandteil der Wirklichkeit und die Wirklichkeit Bestandteil des Traumes. So gelang dem Maler, was den übrigen Romantikern versagt blieb: die Natur selbst zum Bürgen der Zukunft zu machen; einer Zukunft, deren malerisches Abbild das Licht ist, das über der Landschaft glänzt, die Morgensonne, die den Nebel vertreibt, der unendliche Horizont, der zum Vorstoß ins Unbekannte auffordert, und der Baum, der trotzig in den Himmel ragt.

Die nordostdeutsche Landschaft – hier endlich hat sie ihren Gestalter gefunden. So wie sie Friedrich malte, so steht sie vor unserem inneren Auge, wenn wir ihr fern sind: Ebene unter weitem Himmel, Wiesen, von Kiefernwäldern begrenzt, Kirchtürme, die ins Unendliche weisen, Hünengräber, von entlaubten Eichen umrahmt, Land, das zum Meer sich senkt, und aus diesem Meer wachsen Inseln. Sturm und Stille, Sonne und Schnee, Morgen und Abend, Herzschlag der Landschaft, ihre Seele – hier sind sie eingefangen, Form geworden, Farbe, die von innen her leuchtet. Immer wieder zog es Friedrich zu den Stätten seiner Kindheit. Er malte die Wiesen bei Greifswald: grüne Flächen, mit hauchzarten Übergängen ins Gelbliche, ragende Türme, von bläulichem Dunst umwebt, und ein Himmel, der sich unmerklich wandelt, herrlichstes Ineinanderfließen von Fahlgelb und Hellblau. Er malte die Landschaft mit Regenbogen, und der Kundige weiß, daß diese Küste die Küste Rügens und jene Insel die Insel Vilm ist. Man spürt den Wind, der über das Land streicht, man riecht die Frische des Meeres und den Duft des Heus, hört das ferne Rauschen der Brandung. Er malte die Klosterruine Eldena, die Kreidefelsen Stubbenkammers, das Mastengewirr im Greifswalder Hafen, die Silhouette Neubrandenburgs, und stets ist das Vergängliche ein Gleichnis, sei es der Hoffnung, sei es der Hoffnungslosigkeit.

Denn es gab in Friedrichs Leben viele dunkle Stunden; Augenblicke, da alles zusammenzufallen schien, Tage, vom drohenden Schicksal der Umnachtung überschattet, Abende, in Einsamkeit vergrübelt, Wochen, Monate, so hoffnungsleer wie eine Eiswüste. Aber auch in diesen Stunden ließ ihn die Heimat nicht los. War sie in glücklichen Zeiten von Hoffnung überglänzt, so wurde sie nun zum Sinnbild äußerster Hoffnungslosigkeit. Die Eisschollen schieben sich krachend ineinander und zermalmen das Schiff, das in ihre Umklammerung geraten ist. Ein Leichenzug bewegt sich auf eine Ruine zu, das Land, unter einer Schneedecke verborgen, hat das Atmen verlernt, die Bäume sind kahl und ihrer Kronen beraubt. Ein Mönch steht am Ufer des Meeres, der Wind pfeift und heult, die Wogen schäumen, eine Wolkenwand zieht herauf, den Himmel verdunkelnd, den Einsamen ängstigend. Auch dies ist geschaute Wirklichkeit, sinnliches Erlebnis, belauschte Natur. Nur wer diese Landschaft nicht nur im Blick hatte, sondern auch im Herzen trug, konnte sie so malen, wie es Friedrich tat. Er war es, der den Reiz der Herbheit entdeckte, die Musikalität sanftgeschwungener Hügellinien, die Schönheit ungebrochener Horizonte und die satte Fülle eines Lichts, das Dunstschichten durchdringen muß, bevor es die Erde erreicht.

In einem Brief, den Goethe ungefähr ein Jahr nach dem Tode Philipp Otto Runges an dessen Bruder Daniel schrieb, steht der merkwürdige Satz: „Der Gang, den er nahm, war nicht der seine, sondern des Jahrhunderts, von dessen Strom die Zeitgenossen willig oder unwillig fortgerissen werden." In der Tat, Runge stand der Geistesströmung der Romantik viel näher, er ließ sich von ihr in viel stärkerem Maße mitreißen als etwa Caspar David Friedrich. Nicht zu seinem Glück, wie wir uns heute eingestehen müssen. Die Wortführer der romantischen Literatur, seine Freunde Tieck, Arnim und Brentano bestärkten ihn in seiner Neigung zur gedanklichen Abstraktion, zur „Gedankenmalerei". Der Fünfundzwanzigjährige faßte den Plan, den Ablauf des mensch-

lichen und natürlichen Lebens in vier großen Sinnbildern einzufangen; in Sinnbildern, die, nach seinen eigenen Worten, nur „aus der tiefsten Mystik der Religion" begriffen werden konnten. Sein Leben verging über dem Versuch, unsinnliche Vorstellungen in die sinnliche Sprache der Malerei zu übertragen. Als der Tod ihm den Pinsel aus der Hand nahm, war nur die kleine Fassung des „Morgen" vollendet; die große, später in mühseliger Arbeit wiederhergestellte, sie lag zerschnitten in irgendeiner Schublade. Runge, im schmerzlichen Gefühl des Ungenügens, hatte sie zerstört.

Aber Runge war ein Genie, trotz alledem, und es gehört zu den Wesensmerkmalen des Genies, daß auch das im Grunde Unfruchtbare in seinen Händen fruchtbar wird. Das Ziel, das Runge zu erreichen versuchte, zwang ihn zur äußersten Anspannung seiner Kräfte, zwang ihn, die ohnehin weitgezogenen Grenzen seines Könnens in stetem Ringen Schritt für Schritt hinauszuschieben. Die Bildnisse, die Runge in den letzten acht Jahren seines Lebens schuf – er nannte sie einmal „Übungen" –, gehören zu den großartigsten Äußerungen eines Wirklichkeitssinns, der sich nicht in der Darstellung der Oberfläche erschöpfte, vielmehr in die Tiefe ging und ins Innere der Erscheinung eindrang. Der Maler gab sich hier dem Natürlichen hin, er war frei von jenen programmatischen Kunstabsichten, die ihm sonst den Blick verstellten. Er malte, was er sah, aber er sah mehr, sah schärfer als die anderen. Seine Bildnisse sind ehrlich bis zum Entlarvenden, charakteristisch bis zu den Fingerspitzen. Wir wissen, daß Runge nicht zu den harten Naturen gehörte. Seine Briefe, die Zeugnisse seiner Weggefährten zeigen ihn als einen weichen, gefühlsbetonten, in sich gekehrten Menschen. Diese Weichheit verschwand, sobald er zum Pinsel griff. Dann betrachtete er sein Modell nicht mehr mit liebendem Blick, sondern mit dem Blick eines Seelenforschers, mit einem Blick, dem nichts verborgen blieb, weder die starken noch die schwachen Seiten der Gestalt, die er malte, weder ihre Größe noch ihre Begrenztheit.

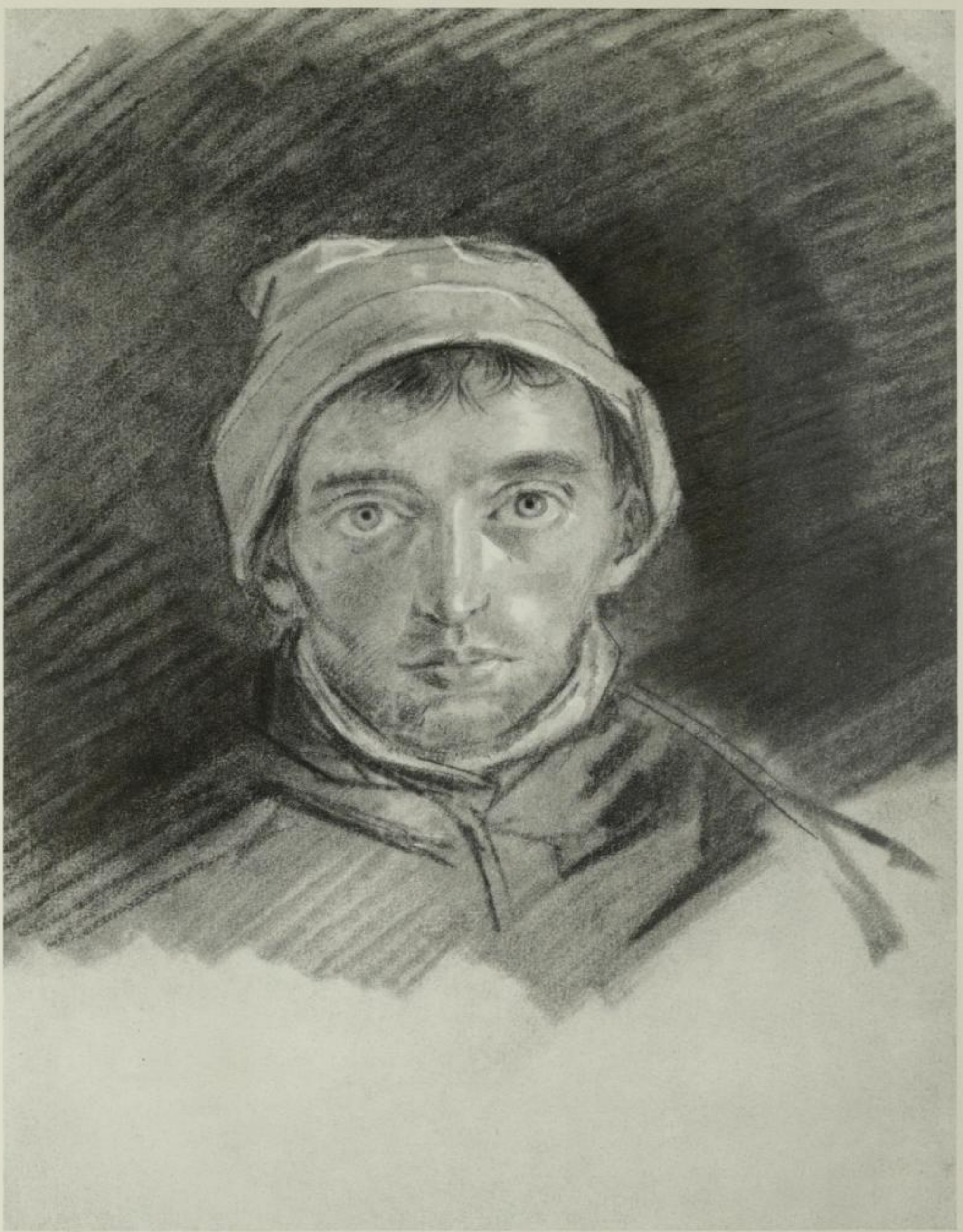
Wir stehen vor dem Bild seiner Eltern: Gebeugt die Mutter, noch aufrecht der Vater, ein Paar, dem Ehrbarkeit höchste Pflicht bedeutet, Menschen, vom Lebenskampf gezeichnet, hart geworden und im Tiefsten unliebenswürdig. Deutsches Bürgertum an der Schwelle eines neuen Jahrhunderts – und man spürt, daß dieses Bürgertum vielleicht einmal Freiheit verlangen, aber nie anderen Freiheit gewähren wird. Mitunter fordert eine alltägliche Erscheinung Runge zu augenblicklicher Reaktion heraus: Dann zieht er Papier und Stift hervor und hält fest, was er sieht, eine Scheuerfrau, den Besen in der Hand, mit halboffenem Mund nach Luft ringend, großartig in ihrer Mühsal, erschütternd in ihrer leidgeprägten Häßlichkeit. Oft malte Runge sich selbst: Wir sehen, wie die Züge seines Gesichts von Jahr zu Jahr schärfer werden, wie sein Kopf an Festigkeit gewinnt, aber an Frische verliert, wie die Zeichen der Enttäuschung sich verdichten, das Wissen um den frühen Tod von diesem Antlitz Besitz ergreift. Auch hier leuchtet die Farbe von innen her, Licht und Schatten gehen unendlich zart ineinander über, und die Gestalten sind von einer seltsam dunstigen Luft umgeben, die das Nahe noch deutlicher und das Ferne noch ferner macht. Was hätte dieser Maler leisten können, wenn er ein wenig älter geworden, wenn er selbstsicherer,

I Georg Friedrich Kersting (1783–1847), Frau am Fenster, Gemälde

II Friedrich Overbeck (1789–1869), Kopf einer alten Frau, Zeichnung
III Daniel Chodowiecki (1726–1801), Mutter mit zwei Kindern, Zeichnung
IV Philipp Otto Runge (1777–1810), Alte Frau, einen Besenstiel in den Händen

V Caspar David Friedrich (1774–1840), Klosterfriedhof im Schnee, Gemälde

VI Caspar David Friedrich, Landschaft mit Regenbogen, Gemälde



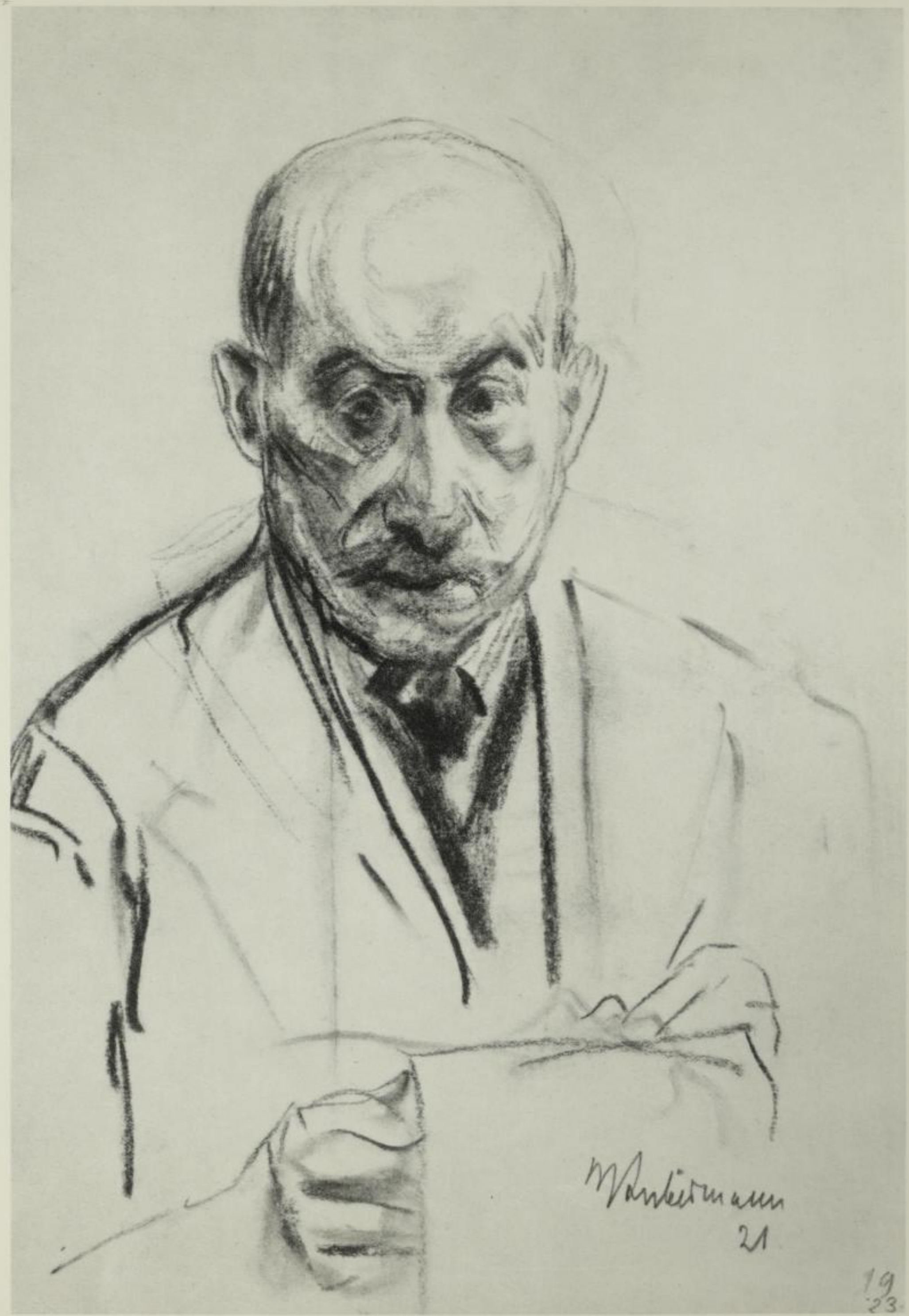
VII Franz Krüger (1797–1857), Selbstbildnis als Kranker, Zeichnung

VIII Franz Krüger, Parade auf dem Opernplatz in Berlin, Gemälde

IX Walter Leistikow (1865–1908), Grunewaldsee, Gemälde

X Carl Blechen (1798–1840), Märkische Landschaft, Aquarell

XI, XII, XIII Adolph Menzel (1815–1905),
Schlafender Herr im Eisenbahnabteil, Zeichnung – Selbstbildnis, Zeichnung – Wirtshausszene, Zeichnung


Wanbeitmann
21
19
23

XIV Max Liebermann (1847–1935), Selbstbildnis, Zeichnung
XV Max Liebermann, Die Flachsspinnerinnen, Gemälde

XVI, XVII Johann Gottfried Schadow (1764–1850),
Prinzessinnengruppe und Grabmal des Grafen von der Mark

Umstehend: XVIII
Ernst Barlach (1870–1938), Gefesselte Hexe

weniger leicht zu beeinflussen gewesen wäre. Das Höchste und das Tiefste, sie waren seinem Zugriff nicht entzogen.

Runge und Friedrich starben, ohne Schüler zu hinterlassen. Ihre Kunst war so tief im Persönlichen verwurzelt, daß jeder Versuch, sie nachzuahmen, zwangsläufig zur Manier führen mußte. Gewiß, es gab einige gleichgesinnte Geister, den Güstrower Georg Friedrich Kersting, den Norweger Clausen Dahl. Aber in Dahls Werken überwiegt das Kleinliche, das „Kläubelnde", um mit Dürer zu sprechen, und in Kerstings Bildern ist das Feuer, das einen Friedrich beseelte, zur stillen Herdflamme geworden, an der man sich behaglich die Hände wärmt. Eine Frau sitzt am Fenster, sie beugt sich über einen Stickrahmen, und es ist Licht um sie; Licht, aber keine Weite. Die blitzblank gescheuerten Dielen, das bescheidene Mobiliar, die sorgfältig gerafften Vorhänge, das umkränzte Bild an der Wand, dies alles bedeutet Flucht vor der Welt, Flucht auch vor der Hoffnung, die sie in sich birgt. Je weiter die Entwicklung voranschritt, je deutlicher das Bürgertum seinen Willen bekundete, mit den Mächten der Reaktion einen Vergleich abzuschließen, desto unbequemer wurden Mahnung und Mahner. Die Schöpfungen Friedrichs und Runges gerieten in Vergessenheit. Erst um die Jahrhundertwende gelang es den Bemühungen einiger weniger, der Nachwelt die Augen zu öffnen.

In Berlin wehte von vornherein ein anderer, schärferer Wind. Berlin war nicht Greifswald, war auch nicht Wolgast. Dort oben verlief das Leben immer noch in genau vorgezeichneten, herkömmlichen Bahnen; hier, in der Großstadt, regte sich ein frischer Unternehmungsgeist, bildete sich ein Bürgertum, das der herrschenden Klasse besonders auf geistigem Gebiet mit wachsendem Selbstbewußtsein gegenübertrat. Es ist die Zeit der Humboldts, der Fichte und Hegel, die Zeit einer Rahel Varnhagen, einer Bettina von Arnim, die Zeit endlich, da ein junger Studiosus mit Namen Karl Marx die Bänke der Berliner Universität drückte. Schon im 18. Jahrhundert hatte diese Stadt Protest angemeldet, Protest gegen das verspielte Wesen des Rokokos, gegen eine höfische Kultur, die dem Volke unendlich fernstand. Damals stach ein Chodowiecki seine Kupfer, und sie fanden reißend Absatz, denn sie entsprachen in ihrer nüchternen Verständigkeit, in ihrer trockenen Ehrbarkeit dem Denken und Fühlen einer Klasse, die ihre Benachteiligung in zunehmendem Maße als entwürdigend empfand und darum anders sein wollte als jene, die sie benachteiligten. Dem Berliner Bürgertum war das Verschwommene und Gefühlsselige der romantischen Malerei tief verdächtig, so verdächtig, daß es bedenkenlos Romantik gleich Romantik setzte. Es lehnte das Madonnenwesen der Nazarener ebenso schroff ab wie die hoffnungsüberglänzten Landschaften eines Friedrich. Es wollte Wirklichkeit, nackt, unverfälscht, von jedem erkennbar und für jeden begreifbar.

„In Berlin scheint, außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister, der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren." So Goethe in den „Propyläen". Und Schadow erwiderte ihm: „Wer Prosa im Busen hat, der rede solche"; der gleiche Schadow, der die Prinzessinnengruppe

schuf, ein Werk, so beschwingt, so tief musikalisch wie kein anderes in jener Zeit. Die Poesie liegt hier in der Wirklichkeit verborgen wie der Kern in der Schale. Es bedarf nur der kundigen Hand, sie hervorzuholen. Schadow besaß diese Hand, besaß den Blick für die Schönheit blühender Mädchenleiber, für den Zauber unberührter Frische, für die Anmut eines Paares, das sich umschlungen hält. Die Gestalten leben und atmen, die Brust, noch jugendlich zart, drängt sich unter dem Kleid hervor, die Gewänder schmiegen sich den Körpern an, umspielen sie in leichtem, freiem Fall, in den Gesichtern ist ein ferner Widerschein vergangenen Glücks, eine leise Schwermut, Ahnung des Kommenden. Der Gatte der älteren Prinzessin, der spätere König Friedrich Wilhelm III., betrachtete die Gruppe und sagte: „Mir fatal." Vielleicht mißfiel ihm ihre feine Sinnlichkeit, vielleicht spürte er auch das Unehrerbietige derart genauer Beobachtung.

Nein, ehrerbietig sind die Berliner, dieser „verwegene Menschenschlag", nie gewesen. Das Hochtrabende und Geschwollene, das Gottesgnadentum in seinen zahlreichen Erscheinungsformen forderte ihren Spott heraus, einen beißenden Spott, der selbst an Königsworten so lange drehte und deutelte, bis endlich die Phrase ihren wahren Sinn offenbarte. Friedrich Wilhelm IV. pflegte seine Thronreden mit der Floskel zu schließen: „Das gelobe und schwör' ich." Der Berliner machte daraus: „Det jlobe ick schwerlich." Nur eines blieb von ihrem Spott verschont: echte menschliche Tragik. Als Schadow 1788 den Auftrag erhielt, einem soeben verstorbenen unehelichen Sohn Friedrich Wilhelms II. ein Grabdenkmal zu setzen, war es diese Tragik, die ihn anzog. Es hieß, der Knabe sei vergiftet worden. Der Tod hatte ihn jäh, mitten im Spiel überrascht. Dieser plötzliche Übergang vom Sein zum Nichtsein fesselte Schadow in weit stärkerem Maße als die hohe Geburt des Kindes. Das Spielzeugschwert ist der Hand entglitten, der Helm zur Seite gerollt; der Körper streckt sich, die Augen sind geschlossen, und man weiß nicht, ist es Schlaf oder Tod, was diese Glieder gefangenhält. Nichts deutet darauf hin, daß es sich hier um einen Königssohn handelt. Ein Kind schickt sich an, die große Schwelle zu überschreiten; ein Kind, sonst nichts.

Schadow war nicht der einzige, der den Blick für die Schönheit des Sachlichen besaß. Neben ihm arbeitete ein Maler, der die Erscheinungen der Wirklichkeit bis in ihre feinsten Verästelungen verfolgte, ein Maler, bei Hofe wohlgelitten und doch alles andere als ein Hofkünstler: Franz Krüger. Er ist der Chronist des biedermeierlichen Berlin geworden, der spottsüchtigen Residenz, der Stadt der Gelehrten, Künstler und Soldaten. Kritische Absichten lagen ihm fern, er malte und zeichnete, was er sah, und wenn er mitunter in Gebiete vordrang, die vor ihm noch niemand betreten hatte, so war es allein sein Wirklichkeitssinn, der ihn führte. Schnurgerade ausgerichtet marschieren die Gardebataillone die Linden entlang, der Marschtritt dröhnt, der König nimmt die Parade ab. In der rechten Bildhälfte drängt sich die Berliner Bürgerschaft, neugieriger Betrachter des Spektakulums, in gehörigem Abstand von den Majestäten und Exzellenzen, hinter einem Zaun milchbärtiger Kadetten, wie es sich für Zivilisten geziemt. Schadow, Schinkel, der Bildhauer Rauch, der Historiker Wach, die Sängerin Henriette Sontag, das Tänzer-

ehepaar Taglioni, sie alle sind hier versammelt, stehen umher, zur mächtigen Gruppe geballt. Krüger spürt der Wirklichkeit nach wie ein Jagdhund dem Wild. Nichts bleibt seinem Blick verborgen, nicht die Regungen des menschlichen Gesichts, nicht das Spiel der Lichter auf glattgestriegelten Pferderücken, nicht das sprühende Funkeln blanker Waffen. Hier ist höchste Sachlichkeit zugleich höchste Kunst.

Krügers Generationsgefährte Carl Blechen war anders gestimmt, war weicher, lyrischer, verträumter, als man es sonst im Nordosten zu sein pflegte. Aber auch er, der gebürtige Cottbusser, besaß den sachlichen Blick des Märkers, auch er hatte seine Freude daran, ins Unbekannte vorzustoßen. Sein Verdienst ist die Entdeckung der märkischen Landschaft, ihrer Form und ihrer Farbe, ihres melancholischen Reizes. Er öffnete seinen Zeitgenossen die Augen für die Werte, die vor den Toren der Stadt lagen, für das Schwarzgrün der Kiefern und das Graugrün des Grases, für das tiefe Blau verträumter Seen und das fahle Gelb weiter Sandflächen. Er malte eine Kirchenruine, und es ist Stille um sie, so daß man das Rauschen der Wipfel zu hören vermeint, dieser grünen, nur als Laubmasse erfaßten Wipfel, die dennoch mit höchster Genauigkeit wiedergegeben sind. Er malte einen Hügel, auf dessen Höhe zwei Kiefern stehen: Wie das helle Braun der Stämme in das Braungrün der unteren Äste und dieses wiederum in das Dunkelgrün der Kronen übergeht, wie von rechts ein Grünstreifen sich in die Sandfläche hineinschiebt, wie der Himmel sich wölbt, ein märkischer Himmel, zartblau und duftig, das gehört zu den schönsten Äußerungen einer Kunst, die sich allein der Wirklichkeit verpflichtet fühlte.

Chodowiecki, Schadow, Krüger, Blechen – das ist die Linie, die zu Adolph Menzel führt; zu Menzel, dem Genie der Sachlichkeit, dem scharfäugigsten Künstler, den Deutschland hervorgebracht hat, dem einzigen, der auf der vollen Höhe seiner Zeit stand. Auch Krüger und Blechen malten, was sie sahen, aber sie wählten ihre Themen sorgfältig aus; sie suchten den günstigsten Blickwinkel, die gefälligste Anordnung, und wenn die Wirklichkeit diesen Blickwinkel, diese Anordnung nicht freiwillig hergab, so scheuten sie sich nicht, sie ein wenig zurechtzurücken, unauffällig, unaufdringlich, versteht sich, so daß der Eindruck des Tatsächlichen gewahrt blieb. Menzel rückte die Wirklichkeit nicht zurecht, er überfiel sie, sprang sie an wie ein Panther. So wie sie war, in diesem Augenblick, dieser Sekunde, so hielt er sie fest, unbekümmert um die Art des Gegenstandes. Ein ausgedienter Stiefel hatte für ihn den gleichen ästhetischen Reiz wie der Innenraum einer Barockkirche. Alle Gegenstände galten ihm gleich.

Es gibt einige Tausend Menzel-Zeichnungen. Aber nichts ist so aufschlußreich wie das Studium der kleinen, in Leder gebundenen Notizbücher, die der Meister ständig bei sich trug. Zeichnen bedeutete für Menzel schreiben. So schrieb er nieder, was seine Aufmerksamkeit erregte, ein Besessener, getrieben von dem Verlangen, die Wirklichkeit auch ihres letzten Geheimnisses zu entkleiden, ein Prediger äußerster Wahrhaftigkeit, der nur das nackte, unverfälschte Sein gelten ließ. Die Idyllen eines Ludwig Richter, die Götter- und Nymphenbilder eines Arnold Böcklin waren ihm tief zuwider. Als die preußische Akademie der Künste Böcklin den Orden Pour le

mérite verleihen wollte, fuhr er hoch: „Dieser Mensch ist an dem ganzen Unfug schuld, der jetzt in der Malerei getrieben wird." Ein ungerechtes Urteil, aber typisch für die Richtung, die Menzel vertrat! Die Sachlichkeit Menzels machte selbst vor der eigenen Person nicht halt. Einst litt er an einer Zahnrose, sein Gesicht schwoll an, verzog sich ins Unförmige, bekam etwas Bulldoggenartiges. Gerade das reizte den Meister. Obwohl er von Schmerzen gepeinigt war, holte er sein Notizbuch hervor und hielt fest, was der Spiegel zeigte. Ein anderes Mal lockte ihn eine Wirtshausszene: Ein Mann, ein „besserer Herr", wie man damals sagte, legte einer Kellnerin den Arm um die Hüfte. Striche und Flächen sind rasch hingesetzt, man sieht noch heute, wie der Stift über das Papier flog, huschend, mitunter auch fetzend, der Daumen wischt darüber hin und zaubert Licht und Schatten hervor.

Genauigkeit, Genauigkeit um jeden Preis, das war es, was Menzel wollte. Die „schmissige" Art mancher jungen Maler nannte er „faul". Er lebte sich in seinen Gegenstand hinein, beobachtete ihn von allen Seiten, belauschte, belauerte ihn, bis er endlich sein Wesen offenbarte. Kein Gemälde, das nicht durch Hunderte von Zeichnungen vorbereitet wäre. Und die Zahl der Zeichnungen wächst, je neuartiger die Aufgabe ist, die er sich gewählt hat. Als er Anfang der siebziger Jahre zum ersten Mal die Halle eines modernen Industriewerkes betrat, fesselte ihn das, was er sah, aufs höchste. Die Vielzahl der Vorgänge, der Rhythmus der Arbeit, die Weite des Raumes, der Dunst, der über ihm schwebt, das Durcheinander der Hebel und Stangen, dies alles zog ihn an und ließ ihn nicht eher los, bis er sicher war, es malerisch bewältigen zu können. Wochenlang zeichnete er in Lärm und Hitze des Walzraums. Er skizzierte die Männer, die das weißglühende Eisen in die Walze schieben, und jene anderen, die es mit riesigen Zangen packen, er beobachtete das Spiel der Muskeln, den Sitz der Arbeitskleidung, die ausgemergelten, harten Gesichter, die Fäuste, die das Werkzeug umklammern oder den Essentopf halten. Es ist ein heiliger Ernst in seinem Tun. Nie war Menzel mehr der Sache hingegeben, nie war sein Blick schärfer, sein Strich sicherer als in den Wochen, da er der deutschen Arbeiterklasse von Angesicht zu Angesicht gegenüberstand.

Hier schweigt auch sein Witz, seine Neigung, die Dinge von ihrer komischen Seite zu sehen. Er verzichtete darauf, seinem „Eisenwalzwerk" anekdotenhafte Züge zu geben. Er mochte spüren, daß das Leben der Menschen, die er zeichnete und malte, ernst und schwer war, so ernst und schwer, daß die Verniedlichung auch nur einer einzigen Figur unter Umständen die Bedeutung einer Lüge erhalten konnte. Menzel besaß einen unheimlich sicheren Blick für die Schwächen seiner Mitmenschen. Er durchschaute das Protzentum des Bürgers und den Hochmut des Adels. Er hatte seine Freude daran, sie bloßzustellen, nicht indem er die Wirklichkeit karikaturistisch verzerrte, sondern indem er sie unverfälscht wiedergab. Er zeichnete einen Reisenden, der sich gähnend auf den Polstern eines Eisenbahnabteils räkelt – und hinter dem Individuum steht seine Klasse, steht ein Bürgertum, das sich darin gefiel, Karriere zu machen. Er malte ein Ballsouper am Hofe Wilhelms I. – und es ist eine Schale funkelnder Bosheiten, die er seiner Zeit präsentiert. Es stand ihm frei, einen feierlichen Augenblick festzuhalten, etwa die Eröffnung des Balls: Er wählte den

Moment, in dem die Herrschaften sich zum Büfett drängen. Bejahrte Exzellenzen balancieren glücklich eroberte Gläser und Teller, und da der Mensch nur zwei Hände hat, müssen Helm oder Hut mit den Knien festgehalten werden.

Menzel war Maler, war es auch, wenn er zum Zeichenstift griff. Das Spiel von Licht und Schatten gehört zu den reizvollsten Erscheinungsformen der Wirklichkeit. Menzel spürte ihm nach, fing es ein, nicht nur mit dem Pinsel, sondern auch mit Zimmermannsblei und Wischer. Stets ist Luft um die Dinge, die er zeichnet, und die Schatten spielen über sie dahin. Es gibt Zeichnungen, die nur aus Schatten, hingetupften Wischflächen zusammengesetzt sind, unendlich zarte Gebilde, letztmögliche Erfassung des Menschlichen in seinem Verhältnis zur Umwelt. Zwei alte Männer blicken einander an, und das Licht, das sie umhüllt, das den kahlen Schädel des einen aufleuchten, das Haar und Bart seltsam flockig werden läßt, kommt es von außen oder von innen? Der Meister, nun vierundachtzigjährig, durchforscht sein eigenes Antlitz, das Licht fällt von rechts ein, die Konturen verschwimmen, das Feste löst sich auf; was bleibt, sind Höhen und Tiefen, sind Schatten, Flächen, die ineinandergreifen oder voreinander fliehen. Die Schönheit dieses Blattes grenzt ans Wunderbare. Hier ist Höchstes und Tiefstes gesagt, ist ein Genie bis an die äußersten Grenzen der Wirklichkeit vorgestoßen.

Menzel gehörte zu den berühmtesten Künstlern seiner Zeit. Aber es war nicht der ganze Menzel, es war der Maler der Friedrichsbilder, den die Herrschenden mit Auszeichnungen bedachten. Der Bürger betrachtete die „Tafelrunde" oder das „Flötenkonzert" und sonnte sich im malerischen Abglanz einer Vergangenheit, die er in seiner Kleinheit als groß empfand. Der letzte Kaiser, eine zutiefst banausische Natur, Schöpfer des Kläglichsten vom Kläglichen, der Berliner Siegesallee, nannte ihn „unseren Michelangelo"; der gleiche Kaiser, der vor den Werken eines Liebermann, einer Kollwitz den Begriff „Rinnsteinkunst" prägte. Die volle Bedeutung Menzels trat erst ans Licht, nachdem die Nationalgalerie seinen gesamten Nachlaß angekauft hatte. Die Öffentlichkeit stand plötzlich einem Menzel gegenüber, mit dem sie nichts anzufangen wußte; nicht der „kleinen Exzellenz", dem liebevollen Gestalter friderizianischer Uniformröcke, sondern einem Maler, so vielseitig, so modern wie kein anderer in Deutschland. Ein Vorhang weht zur Seite, Sonnenschein fällt schräg herein und zaubert helle Flecken auf Fußboden und Wände, die Stühle stehen so, wie der Zufall sie stellte – das ist Menzels „Balkonzimmer", ist Menzel im Jahre 1845, lange bevor die Impressionisten den Reiz durchsonnter Luft entdeckten.

Ein anderes Bild, ebenfalls nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, eine Pinselübung, wenn man so will, und dennoch ein Meisterwerk, zeigt einen Bauplatz mit Weiden: Die Stadt breitet sich aus, frißt sich in die Natur hinein, und die Weiden, flirrende Lichter in dunklem Grün, gleichen Soldaten auf verlorenem Posten. Es ist Staub über der Landschaft, Kalkgeruch und Maurerlärm; wir schreiben das Jahr 1846, und der Bürger hängt sich einen zechenden Mönch in die gute Stube. Ein drittes Bild, aus der Erinnerung gemalt wie die beiden anderen, stellt Zuschauerraum und Bühne des Théâtre Gymnase in Paris dar: Helligkeit und Dunkelheit sind aufs feinste gegeneinander

abgewogen, das Proszenium erstrahlt in kräftigstem Gelb, daneben steht ein dunkel glühendes Rot, ein leuchtendes Blau; aus dem Schatten, der über dem Zuschauerraum liegt, tauchen Köpfe auf, männliche und weibliche, schemenhaft und doch wundervoll genau. Auch hier malte Menzel nur, was er sah; von Ismen, d. h. von Kunstabsichten und -programmen hat er zeit seines Lebens nichts gehalten: Er gab sich der Wirklichkeit hin, bedingungslos, unbefangen, und sein unheimlich scharfer Blick führte ihn in Bereiche, in die vor ihm noch niemand eingedrungen war. Impressionismus aus Sachlichkeit – so möchte man seine Malweise nennen.

Von diesen Bildern fiel ein neues Licht auf Menzels historische Gemälde. Das Historienbild galt jener Zeit als der Gipfelpunkt aller Malerei, und die Künstler wetteiferten miteinander, irgendein geschichtliches Ereignis zu entdecken, das der Aufmerksamkeit der Nebenbuhler bisher entgangen war. Hus auf dem Scheiterhaufen oder Thusnelda als Gefangene vor dem römischen Imperator – damit erwarb man Ruhm, Geld und eine Professur. „Welchen Unglücksfall gedenken Exzellenz heuer zu malen?" So lautete die Frage, die Moritz von Schwind an Karl von Piloty richtete. Was hier als historische Wahrheit sich gebärdete, entstammte in Wahrheit der Welt des Theaters. Die Requisitenkammer der Hofbühne eilte der Phantasie zu Hilfe, der Held borgte sich den Harnisch des ersten Liebhabers aus. Menzel ging einen anderen Weg. Er suchte die Geschichte dort, wo sie zu finden war: in den Zeughäusern, den Museen, an den Orten, die den Rahmen des Ereignisses bildeten, das er gestalten wollte. Er betrachtete die Historie mit sachlichem Blick, er ließ sie Wirklichkeit werden, nicht erdachte, gestellte, sorgfältig zurechtgerückte, sondern geschaute Wirklichkeit, im Großen wie im Kleinen. Der Sitz der Montur und die Beschwingtheit der Rokoko-Ornamente in Sanssouci – er kannte sie, hatte sie im Kopf und auf dem Papier seines Skizzenblocks.

Die kleine Zeit, in der Menzel lebte, klein vor allem im Geistigen, bewunderte gerade das, was uns heute vergleichsweise nebensächlich erscheint: die Genauigkeit der Einzelheiten. Der Bürger, bar jedes echten ästhetischen Gefühls, war so gut wie blind für alles, was jenseits des Kostüms lag, blind für die Werte von Form und Farbe, blind auch für das Licht, das über die Szene ausgebreitet ist. In der linken Bildhälfte ein wirrer Haufe verzweifelt kämpfender Grenadiere, im Vordergrund ein Offizier, der einen Hügel erklettert, ein zweiter, der halb angezogen herbeieilt, Hand eines Stürzenden, die nach einem Halt sucht, Nacht, vom Feuerschein der Brände erhellt, und der Pulverdampf zieht in Schwaden vorbei, umwölkt den König und sein Gefolge – wo sonst in Deutschland gab es zu jener Zeit ein Schlachtenbild, das dieser Schlacht bei „Hochkirch" gleicht? Hier gelang Menzel, was sonst niemandem gelungen war und auch niemandem weiter gelingen sollte: Vergangenheit zu sprühendem Leben zu erwecken. Nur ein mit allen Erscheinungen der Wirklichkeit zutiefst vertrauter Künstler konnte solches erreichen. Nur ein Genie, das mit den Dingen lebte, und nicht neben ihnen, konnte beide, das Dramatische und das Malerische eines historischen Ereignisses, so erfassen, wie es Menzel tat. Wahrheit ist das Hauptmerkmal seiner Schöpfungen.

Von dieser Höhe gab es kein Aufwärts mehr, nur noch ein Abwärts. Selbst das Werk eines Max Liebermann, des letzten Großen der Berliner Malerei, bleibt in seiner geistigen wie thematischen

Spannweite hinter dem Werk Menzels zurück. Immerhin, „Abwärts" bedeutet nicht Absturz, bedeutet vielmehr ein langsames, zunächst kaum merkliches Abgleiten ins Begrenzte. Der junge und auch der reife Liebermann steht Menzel noch sehr nahe, er ist sachlich wie dieser, hat den gleichen unbestechlichen Blick, die gleiche Freude an der exakten Wiedergabe des Wirklichen. Inzwischen war in Deutschland eine Arbeiterbewegung entstanden und hatte sich Aufmerksamkeit erzwungen. Liebermann gehörte zu den ersten, die den arbeitenden Menschen zum Gegenstand ihrer Kunst machten, freilich nicht den Industriearbeiter, sondern den Handwerker und das Landproletariat: Seine „Gänserupferinnen" entstanden bereits 1872, also drei Jahre vor Menzels „Eisenwalzwerk". Das Bürgertum reagierte, wie nicht anders zu erwarten, mit wütenden Protesten. „Für Karikaturen gibt es keine goldenen Medaillen", rief ein damals berühmter, heute vergessener Maler aus, als die Jury einer Münchner Ausstellung Liebermanns „Schusterwerkstatt" auszeichnen wollte.

Liebermann, Sohn einer alteingesessenen Berliner Patrizierfamilie, war kein Sozialist, war nicht einmal ein mit sozialistischen Ideen Sympathisierender. Seine Kunst wurzelt im Bürgertum, genauer: in jenem liberalen Bürgertum, das der neudeutschen Kraftmeierei der Gründerzeit schroff ablehnend gegenüberstand. Wenn es ihm trotzdem gelang, die sinnliche Schönheit und die sittliche Würde harter körperlicher Arbeit darzustellen, und zwar so darzustellen, daß der Bourgeois sich angegriffen, bedroht fühlte, so hatte er dies allein seinem Wirklichkeitssinn zu verdanken, seiner unbefangenen Hingabe an die Erscheinungen der belebten und unbelebten Natur. Nur dort unten, im Proletariat, fand Liebermann, was er suchte: Natürlichkeit. Mag sein, daß die staubige Luft der Flachsscheuer ihn in genauso starkem Maße zum Malen anregte wie die Frauen, die hier den Faden bereiten. Einige seiner Aussprüche deuten darauf hin. In der Tat, das Bild ist atmosphärisch von höchstem Reiz. Aber seine Bedeutung erschöpft sich nicht im Atmosphärischen: Das Licht, das durch die Fenster einfällt, ein Licht, das aus verhangenem Himmel kommt, schließt die Gestalten zu einer Einheit zusammen, die als malerisches Abbild eines sittlichen Wertes gelten darf. Und dieser Wert heißt Gemeinschaftsgefühl. Die Menschen, die Liebermann malte, gehören nicht zu den Kämpfern, nicht zu jenen, die ihrer Klasse den Weg bahnen. Sie haben noch nicht gelernt, ihre Köpfe zu heben. Aber in ihnen lebt eine Kraft, die Berge versetzen kann, und ihre Gesichter sind von einem fernen Widerschein der Hoffnung erleuchtet.

Liebermanns Kampf- und Weggefährte Walter Leistikow war vor allem Landschaftsmaler. Er gehörte, wie Blechen, zu jenen, die Schönheit nicht in der Ferne, sondern vor den Toren Berlins suchten, im Grunewald und an der Havel. Wer heute vor seinem „Grunewaldsee" steht, kann es kaum noch begreifen, daß auch dieses Bild zu heftigsten Kämpfen Anlaß gab. Man meint, allein die Stille, die über diesen See ausgebreitet ist, müsse das allzu Laute zum Schweigen bringen. Leistikow faßte die Elemente der Landschaft, Wald, Wasser, Sand und den Himmel über ihnen, zu großen Flächen zusammen. Er drang so tief wie noch niemand vor ihm in das Wesen dieser Landschaft ein. Ein tiefes, fast schwarzes Blau steht neben einem dunklen Grün und dem ebenso dunklen Braun der Kiefernstämme. Die Sonne wirft ihre letzten Strahlen über den See, der Himmel

flammt noch einmal auf, das Land verharrt für die Dauer eines Augenblicks an der schmalen Grenze zwischen Tag und Nacht.

Max Liebermann starb im Februar 1935, ein Verfemter. Die Nazis wagten es nicht, ihn anzutasten. Aber seine Bilder verschwanden in den Kellern der Museen oder wurden beschlagnahmt und ins Ausland verkauft. Das gleiche Schicksal traf auch einen anderen Großen, diesmal nicht der Malerei, sondern der Bildhauerkunst: Ernst Barlach. Die Wortführer äußerster Entartung nannten ihn „entartet", die Verwüster Deutschlands warfen ihm „Mangel an Deutschtum" vor; ihm, der wie kaum ein anderer im Boden der Heimat verwurzelt war. Aber was bedeutet hier Verwurzelung? Der nordostdeutschen Tradition des 19. Jahrhunderts stand Barlach fern. Von Schadow trennt ihn eine ganze Welt. In seinem Werk feierte die strenge Schönheit mittelalterlicher Holz- und Erzbildnerei Wiederauferstehung. Der mittelalterliche Künstler schuf Typen, nicht Individuen, Charaktere, keine Porträts. Das Irdische – Körper, Antlitz, Gewand usw. – galt ihm als Gleichnis des vermeinten Göttlichen. Die Bedeutung seiner Gestalten war nicht von ihrem Tun abhängig, etwa von einer Gebärde oder einer bestimmten Kopfhaltung, sondern von ihrem Sein, ihrer bloßen Existenz. Eine lächelnde Madonna hatte den gleichen Wert wie eine weinende, und die Verehrung, die man dem gekreuzigten Christus zollte, unterschied sich nicht von der, die einem auferstehenden zukam. Standen die Gestalten in persönlichen Beziehungen zueinander, so waren diese Beziehungen stets auf die allereinfachste Formel gebracht.

Auch Barlach spürte nicht dem Tun der Menschen nach, nicht ihren individuellen Regungen, ihren persönlichen Freuden und Leiden, sondern ihrem Sein. Er schuf Typen, Verallgemeinerungen menschlichen Schicksals, Figuren, die von einem einzigen Gefühl ergriffen sind. Er wandte sich ab „vom unbedachten Hinnehmen jeder Zufallsform", er wollte alles gestalten, wofür es einen Ausdruck gab, „das Äußerste, das Innerste, Gebärde der Frömmigkeit und Ungebärde der Wut". Eines seiner Werke heißt „Gefesselte Hexe", ein anderes, wohl das letzte, das er schuf, „Der Zweifler". Die schmale Frau blickt mit großen Augen in die Welt, die sie nun bald verlassen muß, und in ihren Augen ist Trauer, nicht über das eigene Schicksal, sondern über jene, die es ihr bereiteten. Der Mann kniet am Boden, seine Arme sind eng an den Körper gepreßt, seine Hände ineinander verkrampft; er wagt es nicht mehr, frei zum Himmel aufzuschauen, er wagt nur noch einen schrägen Blick, wie jemand, der Strafe fürchtet. Die Form ist Dienerin des Ausdrucks, ihre Einfachheit entspricht der Einfachheit des Gesagten, der Formelhaftigkeit des inneren Vorgangs. Die Gestalten – und hier liegt die Grenze, die auch Barlach nicht zu überschreiten vermochte – gehen in ihrem Sein auf, sie blicken nach innen, sie haben kein Verhältnis zu ihrer Umwelt. Optimismus, Zukunftsgläubigkeit, also Gefühle, die nur aus dem Erlebnis der Gemeinschaft erwachsen können, sucht man in Barlachs Werk vergebens. Und selbst der Zorn des „Rächers" ist ein Zorn ohne Ziel in der wirklichen Welt.

So sind wir wieder einmal an einem Ende angelangt, nun an dem Punkte, wo Vergangenheit in Gegenwart umschlägt. Wir sahen, daß die Kunst des deutschen Nordostens auch im 19. Jahr-

hundert ihre Eigenart wahrte. Wir betrachteten Werke vor allem der Malerei, die mit jedem Zug ihres Wesens dieser besonderen Landschaft angehören; Werke, sachlich in ihrer Grundhaltung, tief musikalisch in ihrer Formgebung, großartigste Äußerungen eines Kunstwollens, das dem Tatsächlichen, der Wirklichkeit zugewandt war, der Wirklichkeit mit ihren ständig wechselnden, unendlich mannigfaltigen Erscheinungen. Friedrich, Runge, Schadow, Krüger, Blechen, Menzel, Liebermann, Leistikow – wo sonst in Deutschland gibt es eine Entwicklungslinie, die mit dieser verglichen werden kann? Hier greift eines ins andere, und die Kunst gleicht einer Fackel, die aus einer Hand in die andere wechselt. Aber das Wunderbarste ist: Diese Fackel brennt seit acht Jahrhunderten. Sie erhellt die Gegenwart, wie sie einst die Vergangenheit erhellt hat.

ERBE UND GEGENWART

WENN man das Baugeschehen der letzten zehn Jahre im Geiste an sich vorüberziehen läßt, wenn man, Rückschau haltend, die Diskussionen verfolgt, die es begleiteten, so begegnet einem mehr als einmal der Name Schinkel. Das Bestreben, sich so eindeutig wie nur möglich von der kosmopolitischen Architektur des Westens abzugrenzen, führte folgerichtig zu dem Versuch, das Erbe der Vergangenheit schöpferisch und kritisch auszuwerten. Und hier war es gerade der Klassizismus Schinkelscher Prägung, der letzte organisch gewachsene Baustil, den Deutschland hervorgebracht hat, der die Architekten anzog und fesselte. In der Tat, bei Schinkel gab es viel zu lernen. Die für Schinkels Bauten typische Verbindung strengster Sachlichkeit und höchster poetischer Schönheit reizte in hohem Maße zur Nacheiferung an. Wer in Berlin bauen wollte, mußte sich mit Schinkel auseinandersetzen, mußte versuchen, ihm gleichzukommen. Die ersten Jahre nach der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik waren von dem Bemühen erfüllt, sich der großen Vergangenheit würdig zu erweisen. Die ersten Schritte, welche die sozialistische Baukunst tat, standen unter der Schirmherrschaft des nordostdeutschen Klassizismus.

Im Laufe der Entwicklung traten noch andere Traditionen ins Licht, an der Küste und im mecklenburgischen Binnenland z. B. das Erbe der Backsteingotik. Die Architekten bauten auch hier unter den Augen einer Vergangenheit, deren Größe einen Maßstab setzte. Es ist die vornehmste Aufgabe der Stadtbaukunst, dem Menschen nicht nur ein Heim, sondern auch eine Heimat zu geben; eine Heimat, die der Niederdeutsche als niederdeutsch und der Märker als märkisch erkennt. Der Charakter dieser Aufgabe, der schwersten von allen, bedingte eine Anlehnung an die Tradition. Aber um sie zu lösen, mußte man die Tradition von innen, von ihrem Wesen her zu begreifen versuchen; mußte versuchen, in die Tiefe zu gehen, Grundgesetze zu finden, Vergangenheit und Gegenwart in ein Verhältnis zu bringen, das beiden gerecht wurde. Hier lag die Hauptschwierigkeit, in Berlin wie oben im Norden. Das Ziel war bekannt und eindeutig genug formuliert: Der sozialistische Inhalt sollte eine nationale, an Mensch und Landschaft gebundene Form erhalten. Jedoch der Weg, der zu diesem Ziele führte, wies manche Krümmung auf und manche ungepflasterte Stelle, die den Fortgang der Entwicklung verlangsamte.

Es ist auch heute noch von Wert, diesen Weg nachzumessen. Am Anfang stand die Nachahmung, oder sagen wir besser: das Nachbuchstabieren klassizistischer und backsteingotischer Formen.

Niemand hat das Recht, über die Unsicherheit, die hier zum Ausdruck kam, zu spotten. Wer in Neuland vorstoßen will, muß diese Unsicherheit in Kauf nehmen. Die Architekten, in dem Bemühen, ihre Bauten den Werken der Vergangenheit anzugleichen, bedienten sich einiger Bauelemente, die nicht in den Zusammenhang paßten, in den sie nun gestellt waren. Sie hatten übersehen, daß Wert und Wirkung einer Form von dem Verhältnis abhängt, in dem sie zum Ganzen steht. Eine gotische Fiale oder ein klassizistisches Giebeldreieck läßt sich nicht beliebig vergrößern oder verkleinern. Ein Blendgiebel, höchst eindrucksvoll im Gefüge eines mittelalterlichen Hauses, kann nicht ohne weiteres der Fassade eines achtstöckigen Wohnblocks angeglichen werden. Eine Säule, die keine Funktion im Bauwerk zu erfüllen hat, also lediglich der Verzierung dient, ist ihres Sinnes und damit ihrer Würde beraubt. Das Ergebnis dieser ersten Versuche, sich des nationalen Erbes schöpferisch zu bemächtigen, waren Bauten, die trotz ihrer Größe kleinlich wirkten, seltsame Mischungen aus Vergangenheit und Gegenwart, Schöpfungen, großartig in der Anlage, aber unselbständig in der Ausführung.

Trotzdem: Es war nicht ohne Sinn, was hier geschah. Wir haben es nicht nötig, uns dieses Anfangs zu schämen. Das Bemühen rechtfertigt sich selbst. Und die Resultate dieses Bemühens, mochten sie im einzelnen auch mißraten sein, wiesen, alles in allem genommen, Qualitäten auf, die der bürgerlichen Baukunst unerreichbar blieben. Zum ersten Mal seit dem Ende des Barocks konnten die Städtebauer aus dem vollen schöpfen. Sie brauchten die Einmischung profithungriger Grundstücksspekulanten nicht mehr zu fürchten. Von nun an hatte niemand mehr das Recht, seine Privatinteressen über die Interessen der Gemeinschaft zu stellen. Die Großzügigkeit der Planung machte die vorhandenen Schwächen mehr als wett. Die Berliner Stalinallee ist die Probe aufs Exempel. Wer ihre Bauten aus der Nähe betrachtet, findet manches, was als mißlungen bezeichnet werden muß: Die Überfülle der Einzelheiten, der Säulen, Gesimse, Dachaufsätze, Ornamente usw., verwirrt den Blick, lenkt ihn vom Wesentlichen ab. Aber diese Einzelheiten verschwinden, werden nebensächlich, sobald man sich vom einzelnen Bauwerk löst und die Gesamterscheinung zu erfassen versucht: Der Rhythmus der Baukörper, die in den Straßenraum vorstoßen oder sich hinter die Fluchtlinie zurückziehen, und die sinnliche Fülle der Perspektive zwingen den Betrachter in ihren Bann und nötigen auch dem Widerstrebenden Bewunderung ab.

Die Stalinallee war ein Anfang und daher nicht frei von den Schwächen jedes Anfangs. Die Bedingungen, unter denen die Entwicklung sich vollzog, sorgten für eine Korrektur der Fehler. Die Beseitigung der Zerstörungen, die der Faschismus hinterlassen hatte, forderte die äußerste Anspannung aller Kräfte. Das bedeutete, daß man mit den zur Verfügung stehenden Mitteln haushalten, sparsam wirtschaften mußte. Die Architekten lernten, die Formen knapper zu halten; sie lernten vor allem, den Blick zuerst auf das Ganze zu richten; lernten, von innen nach außen zu bauen, d. h. die Fassade dem Grundriß anzupassen, und nicht umgekehrt. Die Streitgespräche, die das Baugeschehen der Jahre nach 1952 begleiteten, beschäftigten sich mit Fragen, deren Beantwortung noch ausstand, z. B. mit der Frage, wie denn die Notwendigkeit, bestimmte Typengrund-

risse zu erarbeiten und den Bauprozeß zu industrialisieren, mit der Forderung nach Wahrung der nationalen Traditionen in Übereinstimmung zu bringen sei. Auch mehrten sich die Stimmen jener, die an das Marx-Wort erinnerten: „Die soziale Revolution ... kann ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schöpfen, sondern nur aus der Zukunft." Das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart kehrte sich um: Hatte man bisher vor allem danach gefragt, in welcher Beziehung das Bauwerk zur Tradition stünde, so fragte man nun, ob es den Besonderheiten der sozialistischen Gesellschaft Ausdruck verleihe.

Gerade auf diese Weise kam man der Überlieferung so nahe wie noch nie zuvor. Was Schinkel vor anderen Klassizisten auszeichnete, war nicht zuletzt sein unbeirrbar sicherer Blick für die Bedürfnisse seiner Gegenwart. Wer die Höhe Schinkels erreichen wollte, durfte sich nicht darin erschöpfen, seine Formen zu kopieren; er mußte vielmehr versuchen, genauso sachlich zu sein, wie es Schinkel gewesen war. Ob er sich in einem solchen Falle des klassizistischen Formenschatzes bedienen konnte, hing von dem Charakter der jeweiligen Aufgabe ab. Im übrigen gab es bei Schinkel viel mehr zu lernen, als man im ersten Augenblick ahnte, z. B. wie man ein Bauwerk in die Landschaft einordnet, wie man die Massen zueinander in Beziehung setzt, wie man Verhältnisse wählt, und zwar so wählt, daß auch die sachlichste Schöpfung von Musikalität erfüllt ist. Je mehr die Architekten sich der Gegenwart zuwandten, desto besser verstanden sie, von der Überlieferung Gebrauch zu machen. Mitten im Strom der Zeit stehend, erkannten sie, daß auch die Meister der Vergangenheit mitten im Strome ihrer Zeit gestanden hatten. Sie begriffen, welch ein Schatz ihnen zugefallen war; ein Schatz, schier unerschöpflich in seiner Fülle, und unerschöpflich auch in den Anregungen, die er bot.

Die Aufgaben wuchsen, und mit ihnen die Möglichkeiten, neue Lösungen zu finden. Ging es 1952 noch um die Bebauung einzelner Straßen und Plätze, so kam es nun zur Errichtung von Wohnkomplexen, Wohnvierteln, ja ganzer Städte. Standen die Jahre 1952/53 im Zeichen der Stalinallee, so die folgenden im Zeichen von Stalinstadt. Die Erbauung von Stalinstadt gehört zu den wichtigsten Ereignissen in der Geschichte der sozialistischen Baukunst. Hier gelang es, die Tradition in die Gegenwart überzuführen, das Erbe im Doppelsinn des Wortes „aufzuheben", d. h. zu überwinden und gleichzeitig zu bewahren. Wer durch die Straßen von Stalinstadt geht, ist nicht einen Augenblick lang darüber im Zweifel, daß es sich um eine sozialistische Stadt handelt; um eine Stadt, großzügig in der Planung, weiträumig in der Gesamterscheinung, höchst eindrucksvoll in der rhythmischen Gruppierung ihrer Baumassen. Aber er spürt auch, daß die Stadt dieser besonderen Landschaft angehört, dem äußersten südöstlichen Zipfel der Mark, der Oderniederung mit ihren weiten Auen, ihren Kiefernforsten und Talsanden. Er spürt es im Großen wie im Kleinen, spürt es, wenn er das Ganze betrachtet und wenn er dem Lauf einzelner Straßen folgt.

Aneignung des Erbes bedeutet hier nicht Anlehnung an einen bestimmten Stil, bedeutet vielmehr Fortsetzung des vor acht Jahrhunderten Begonnenen. Die nordostdeutsche Stadt hat viele Besonderheiten. Die meisten von ihnen sind uns schon begegnet. Wir erinnern uns der Tatsache, daß die

Marktplätze vieler nordostdeutscher Städte etwas abseits liegen; die Hauptstraßen führen in der Regel seitlich an ihnen vorüber. Wir erinnern uns ferner der Eigentümlichkeiten des nordostdeutschen Barocks, seiner Abneigung gegen jene Zentralisation, wie sie im Süden Deutschlands üblich war, seiner höchst lebendigen und abwechslungsreichen Straßenführung. Die Stalinstädter Meister kannten diese Besonderheiten und bedienten sich ihrer. Auch in Stalinstadt weichen die Hauptverkehrsadern dem Zentralen Platz aus, sie schneiden ihn an, ordnen ihn in das Gesamtgefüge der Stadt ein, aber sie überqueren ihn nicht. Die Straßen, stets mehr oder minder stark gekrümmt, führen von Station zu Station, sie berühren kleine Platzräume, Grünflächen, Punkthäuser, bevor sie endlich den Mittelpunkt erreichen. Das Ergebnis dieser schöpferischen Verarbeitung des Erbes war ein Gemeinwesen, das bequemste Wohnlichkeit und höchste städtebauliche Schönheit in sich vereint.

In Stalinstadt bewahrheitete sich, was Schinkel über den „neuen Styl" gesagt hatte. Der neue Stil, der auf den Bauplätzen an der Oder Gestalt gewann, trat tatsächlich nicht „aus allem Vorhandenen und Früheren" heraus, sondern war im Gegenteil das Resultat der „konsequenten Anwendung einer Menge im Zeitlaufe gemachter Erfindungen", die unter den Bedingungen des Kapitalismus „nicht kunstgemäß vereinigt werden konnten". Stalinstadt bezeichnet einen Wendepunkt in der Entwicklung der sozialistischen Architektur. Der Begriff „Tradition" bekam einen neuen Klang. „Tradition" bedeutete von nun an nicht mehr Fessel, sondern Ansporn zu höchsten Leistungen. Die Bemühungen vieler einzelner wuchsen zu einem Ganzen zusammen, das den Namen „Stil" mit Recht trägt. Die Äußerungen dieses neuen Stilgefühls muten den Nordostdeutschen seltsam vertraut an. Hier ist alles vereinigt, was er an der Kunst seiner Heimat liebt: Sachlichkeit der Auffassung, Knappheit der Formulierung, Musikalität des Aufbaus. Aber die Gesinnung, von der diese Schöpfungen erfüllt sind, ist anders, ist freundlicher, menschlicher als die Baugesinnung vergangener Epochen.

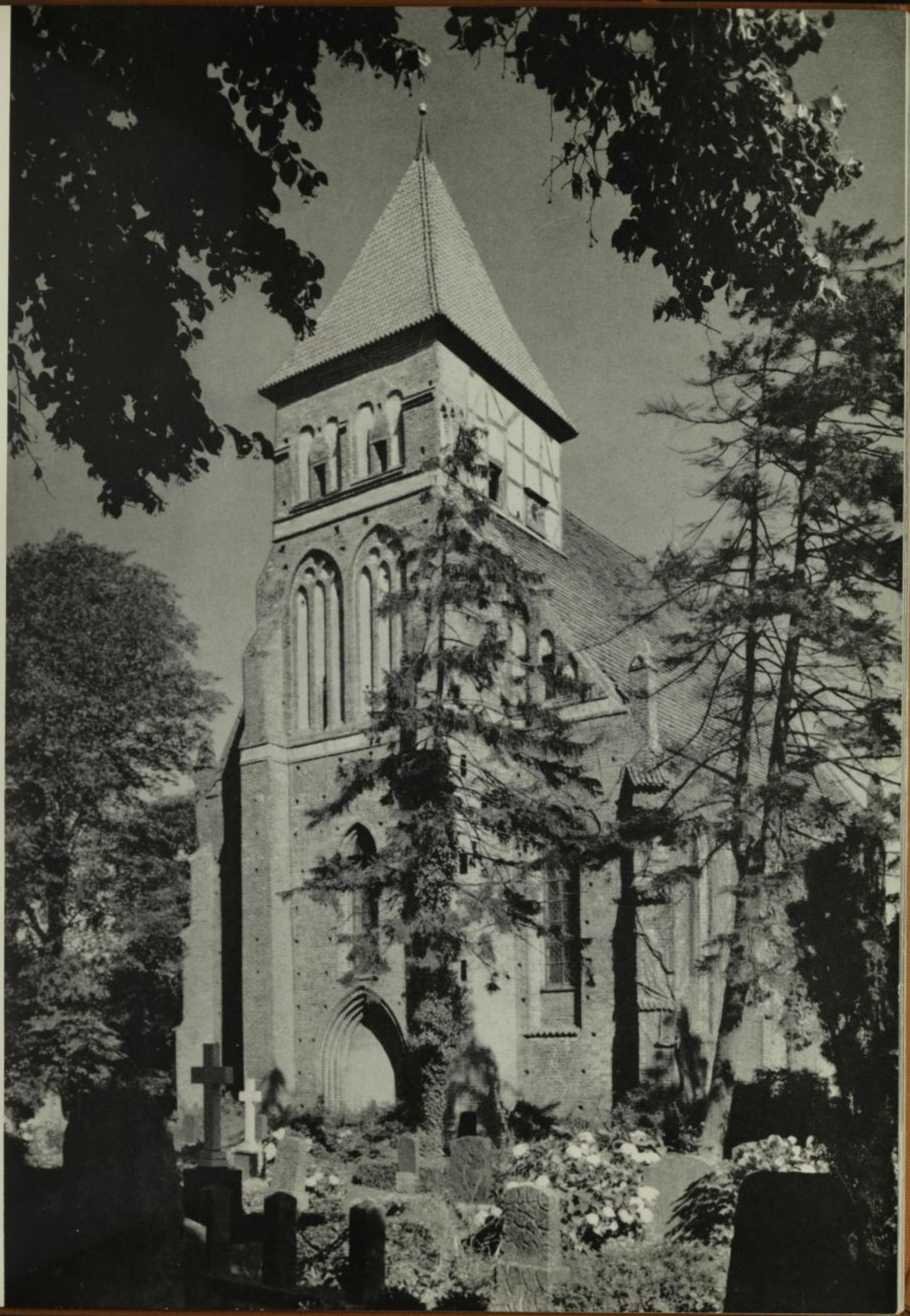
Es gehört zu den Wesensmerkmalen eines Stils, daß er nicht nur im Großen, sondern auch im Kleinen sich offenbart; daß er die gesamte Baukunst umbildet und unter sein Gesetz zwingt. In Stalinstadt ging es um die Lösung einer großen Aufgabe. Aber solche Aufgaben werden den Architekten nur selten gestellt. Ihr täglich Brot ist das Kleine, sind Wohnbauten, Schulen, Läden, Kaufhäuser usw. Auch hier kam es bald zu einer Wandlung. Es entstanden Werke, die jeder auf den ersten Blick als sozialistisch und als deutsch erkennt; Bauten, die sich der Landschaft einfügen, als ob sie von jeher zu ihr gehören. Unzählige solcher Bauten sind in den letzten Jahren entstanden. Es gibt kaum noch ein Dorf, das nicht von diesem Prozeß ergriffen wäre. Auch hier ist die Zeit, da man Gehöfte in die Landschaft setzte, unbekümmert darum, ob Bau und Landschaft zusammenklingen, endgültig vorüber. Auch in diesem Falle haben die Architekten gelernt, die Landschaft zu befragen, bevor sie mit der Arbeit am Reißbrett beginnen. Die Landgemeinden erhalten ein neues Gesicht, die Narben der Gründerzeit verschwinden. Ob Wohnhaus, Stall oder Scheune, sie alle sind der Tradition nahe, ohne auch nur einen Augenblick lang zu verleugnen,

daß sie dem zwanzigsten, dem sozialistischen Jahrhundert angehören. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, diese Bauten im einzelnen zu würdigen; ein solches Unterfangen würde ein neues Buch erfordern. Wichtig allein ist die Bestätigung der Tatsache, daß die Kunst des Nordostens ihre Jugendfrische bis in die Jetztzeit bewahrt hat.

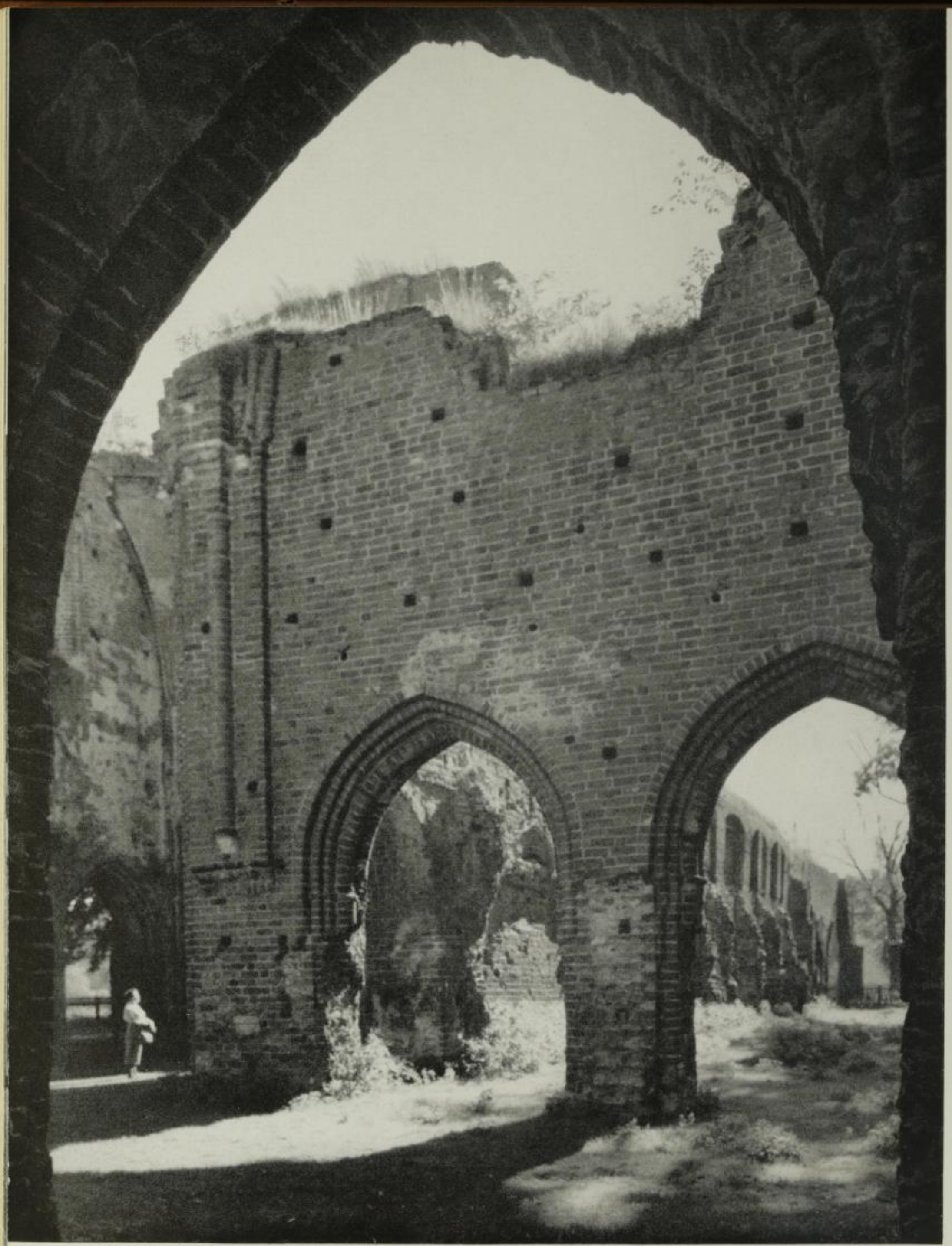
Keine andere deutsche Landschaft kann sich einer solchen folgerichtigen Entwicklung rühmen. Nirgendwo sonst ist es gelungen, Vergangenheit und Gegenwart so fest und so organisch miteinander zu verknüpfen. Diese Folgerichtigkeit verdient höchste Bewunderung, und sie eröffnet weite Perspektiven; denn auch die Gegenwart ist nur ein Glied jener Kette, die Vergangenes mit Zukünftigem verbindet, ist Übergang zu neuer Schönheit, neuer Größe. Noch nie waren die gesellschaftlichen Voraussetzungen des Bauens so günstig wie hier und heute. Nichts hindert uns, die Lebenden, daran, ebenso großartig, ja großartiger zu bauen als unsere Vorfahren. Nichts deutet darauf hin, daß es uns an Entschlußkraft mangelt. Die Jahre des Tastens und Suchens liegen hinter uns. Die Baukunst hat festen Boden unter die Füße bekommen. Das Entwicklungstempo beschleunigt sich. Die Trümmerfelder verschwinden. Neue Städte wachsen empor; Städte, so prächtig, so menschlich, so tief im Boden der Heimat verwurzelt wie noch in keiner anderen Epoche der deutschen Geschichte, würdige Heimstätten eines Volkes, das einem großen Ziel zustrebt.

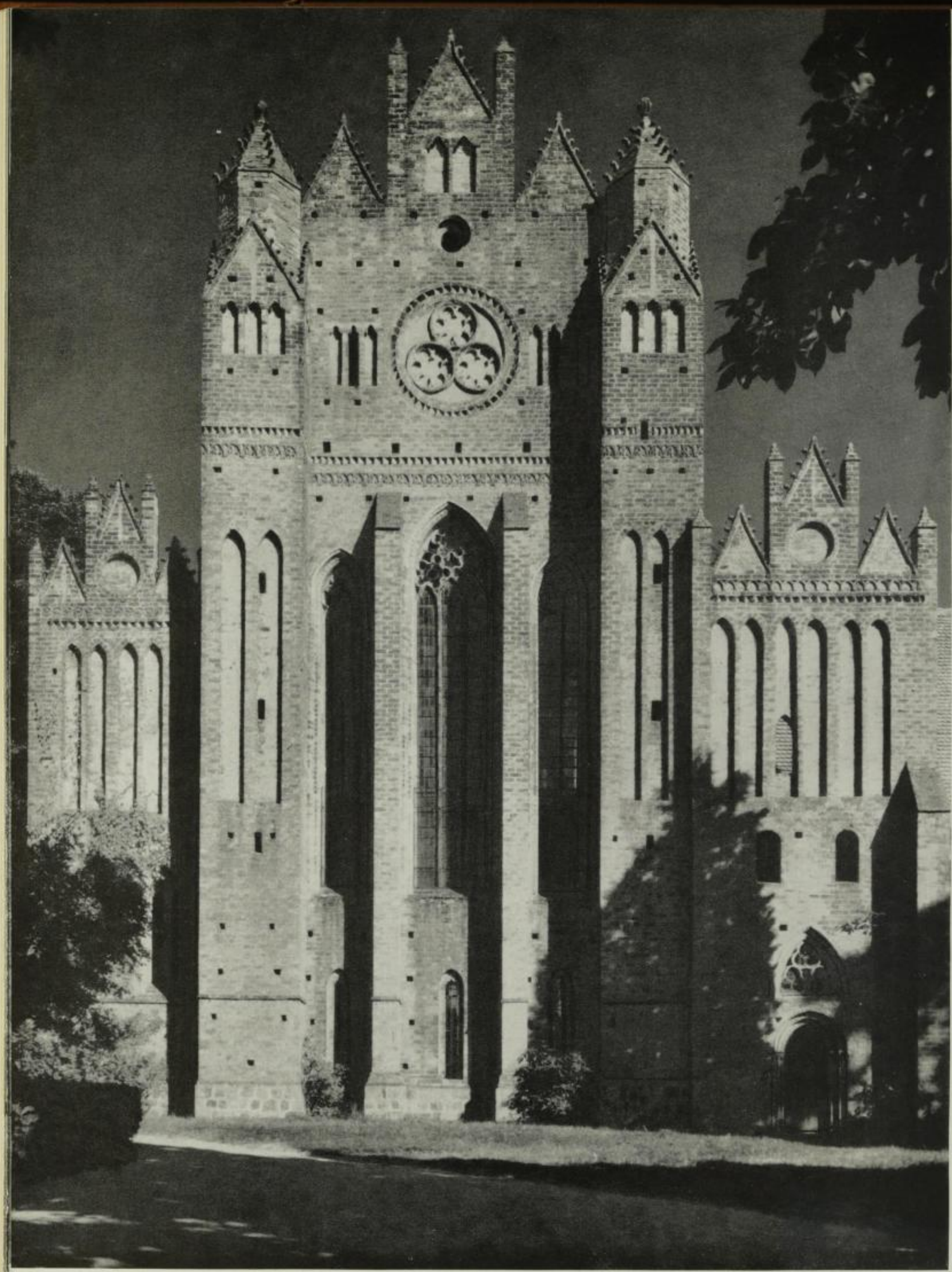
DIE BILDER

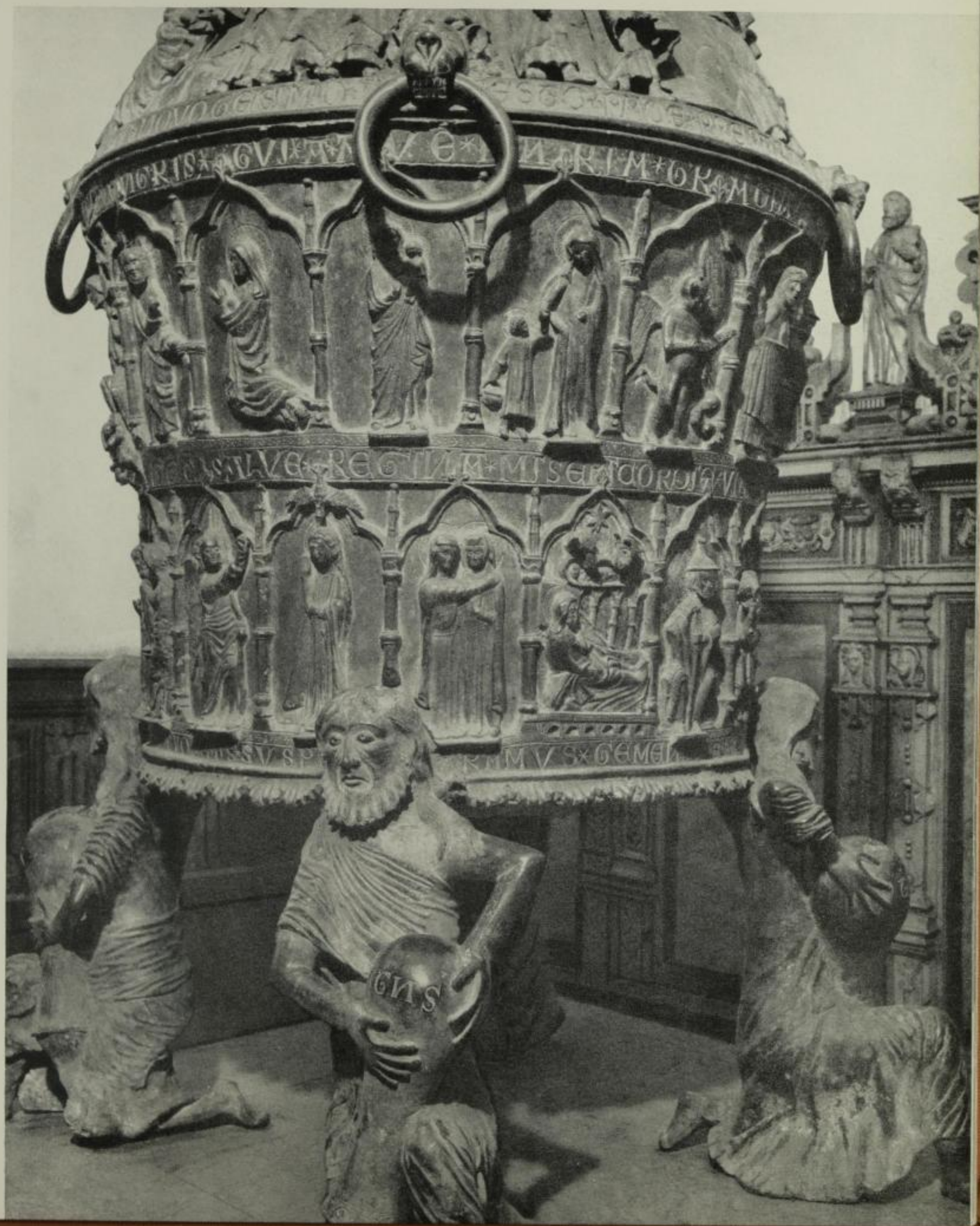
Die Bildunterschriften befinden sich am Schluß des Bandes



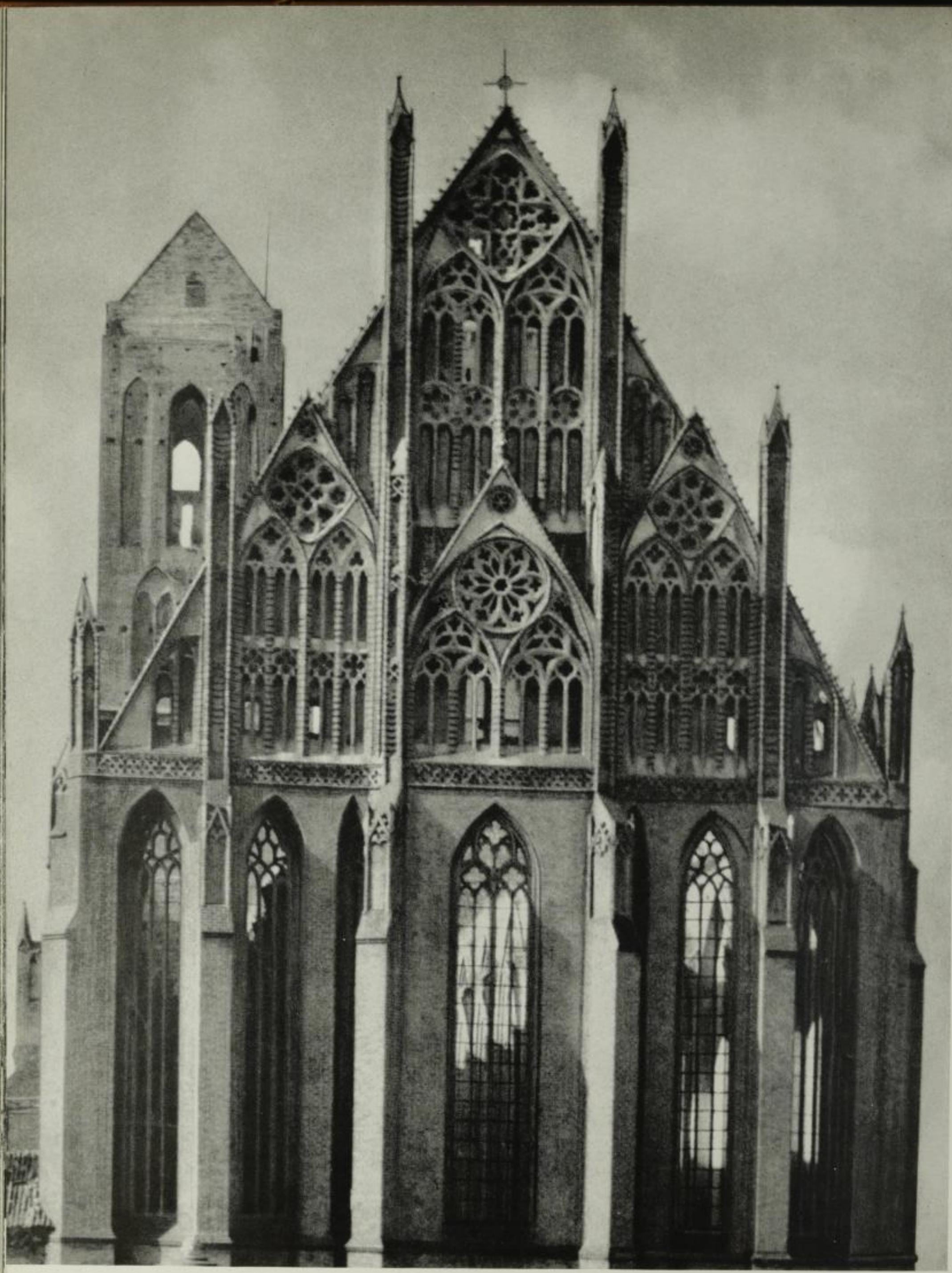
11

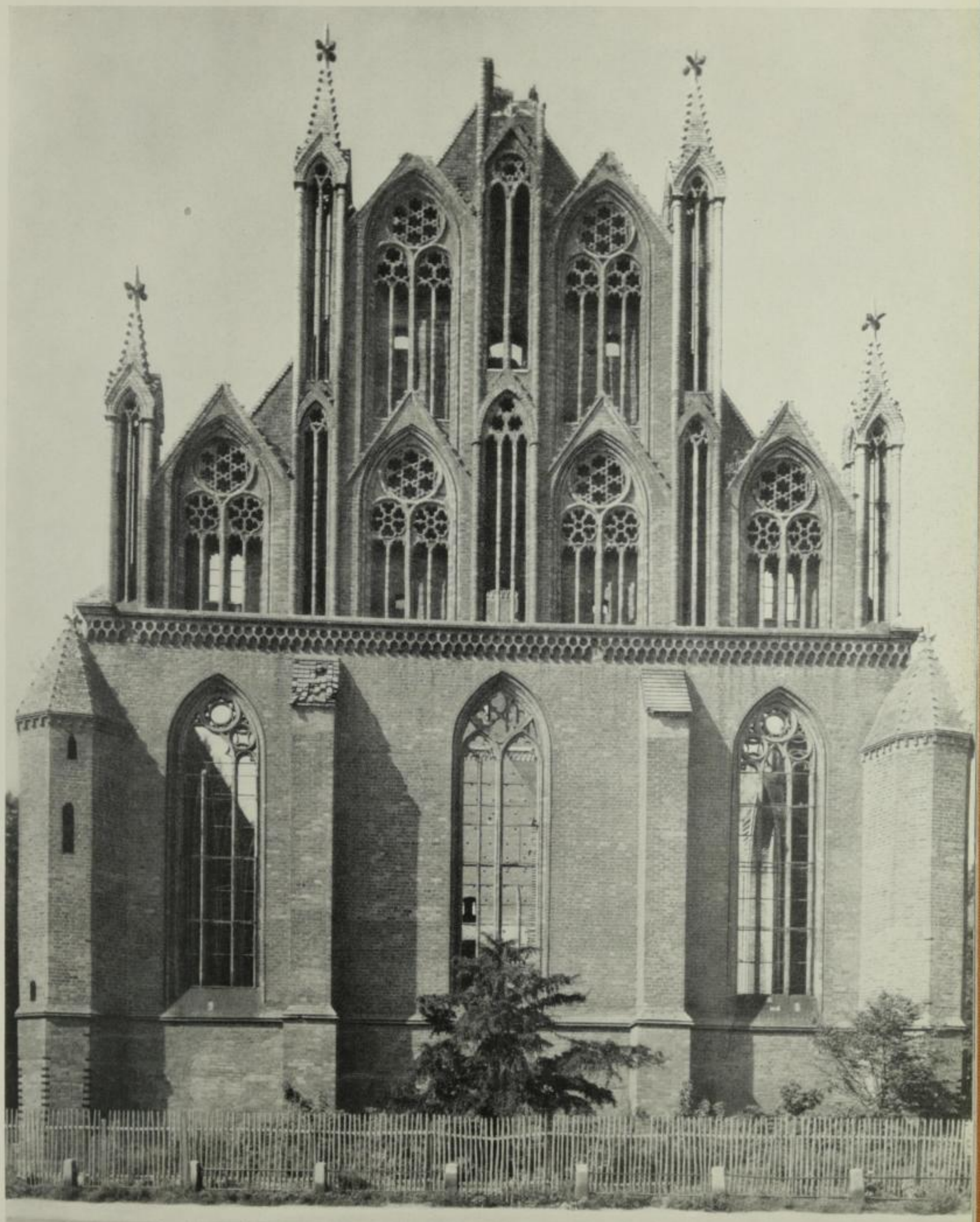


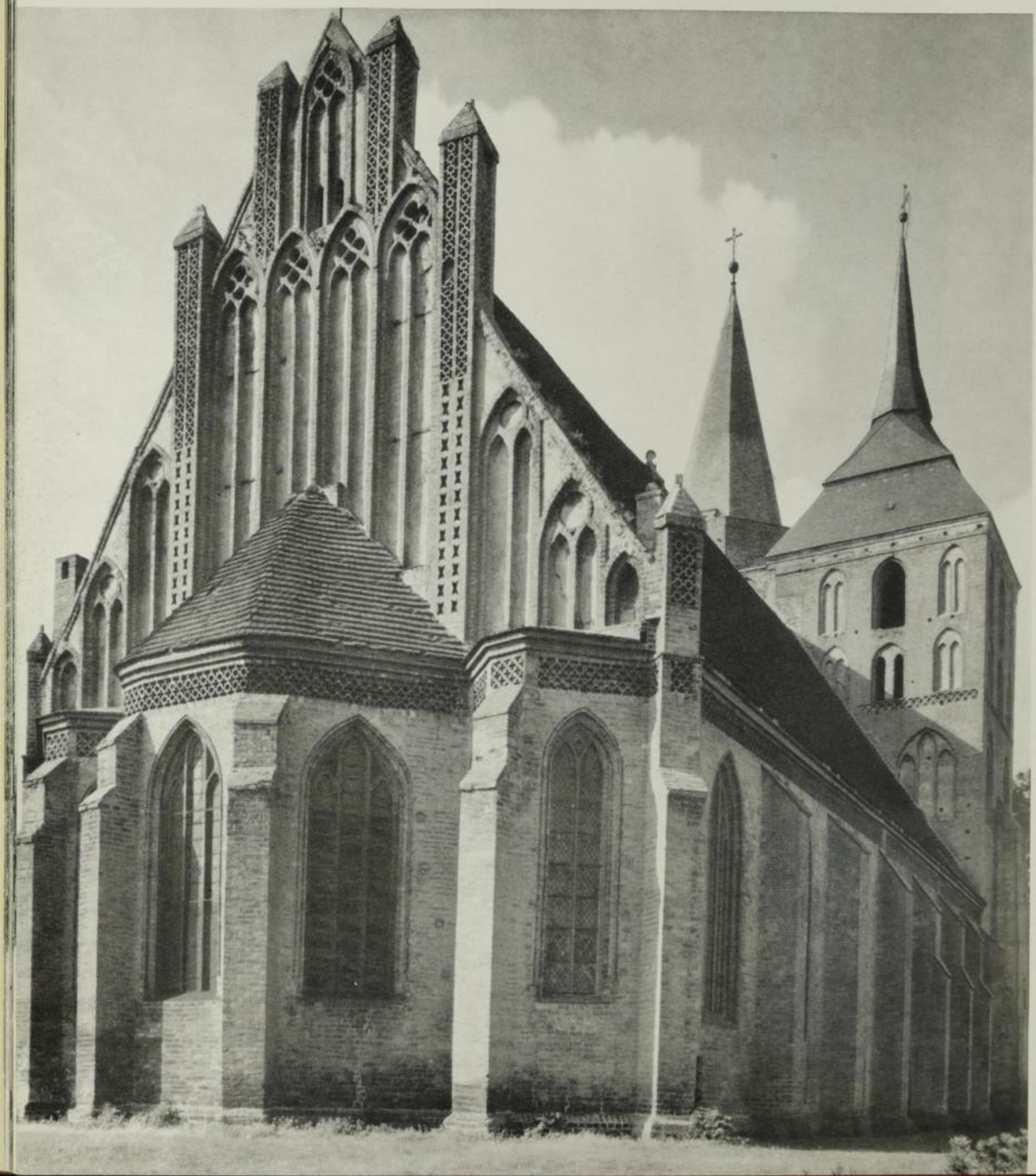


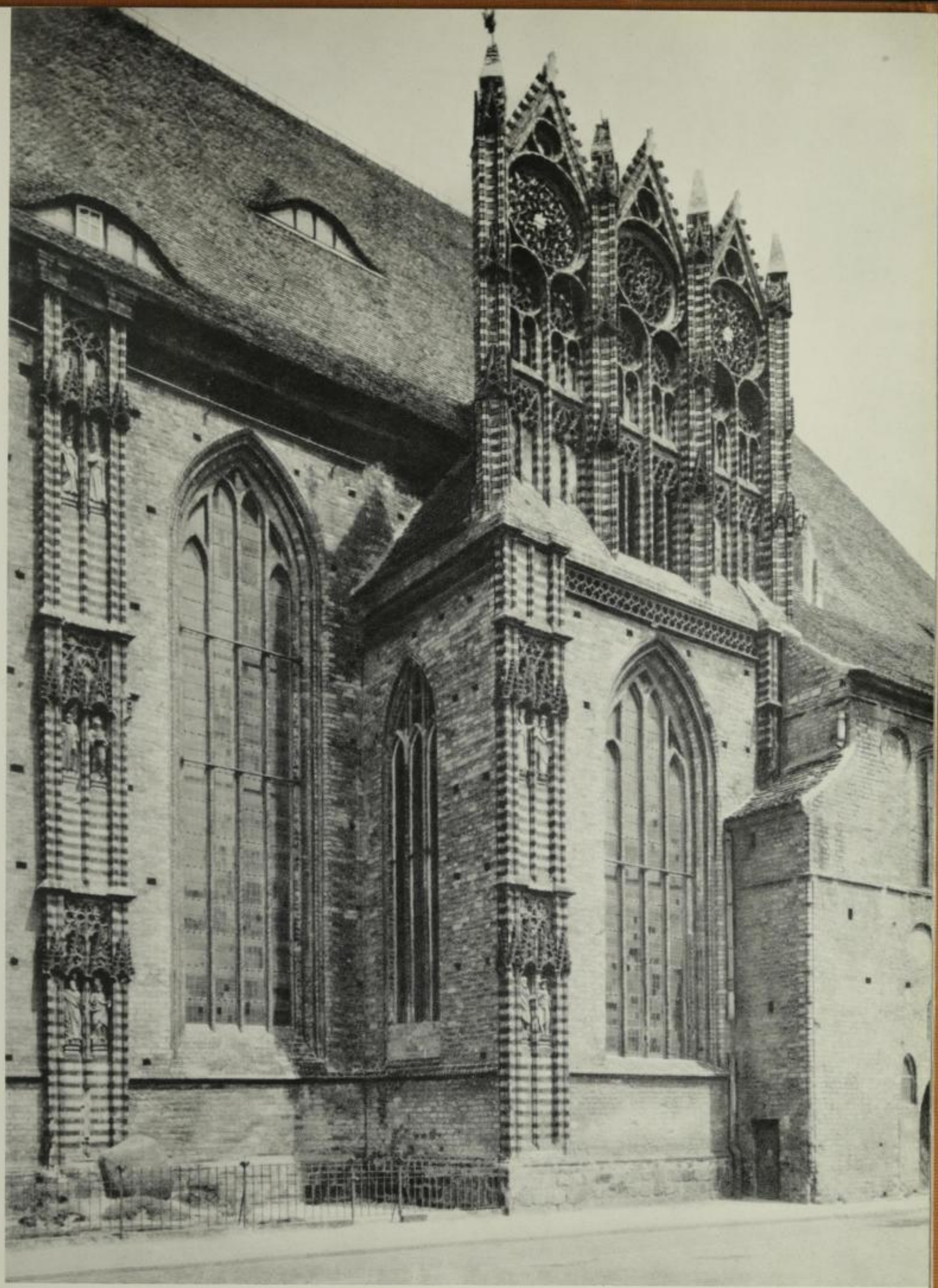


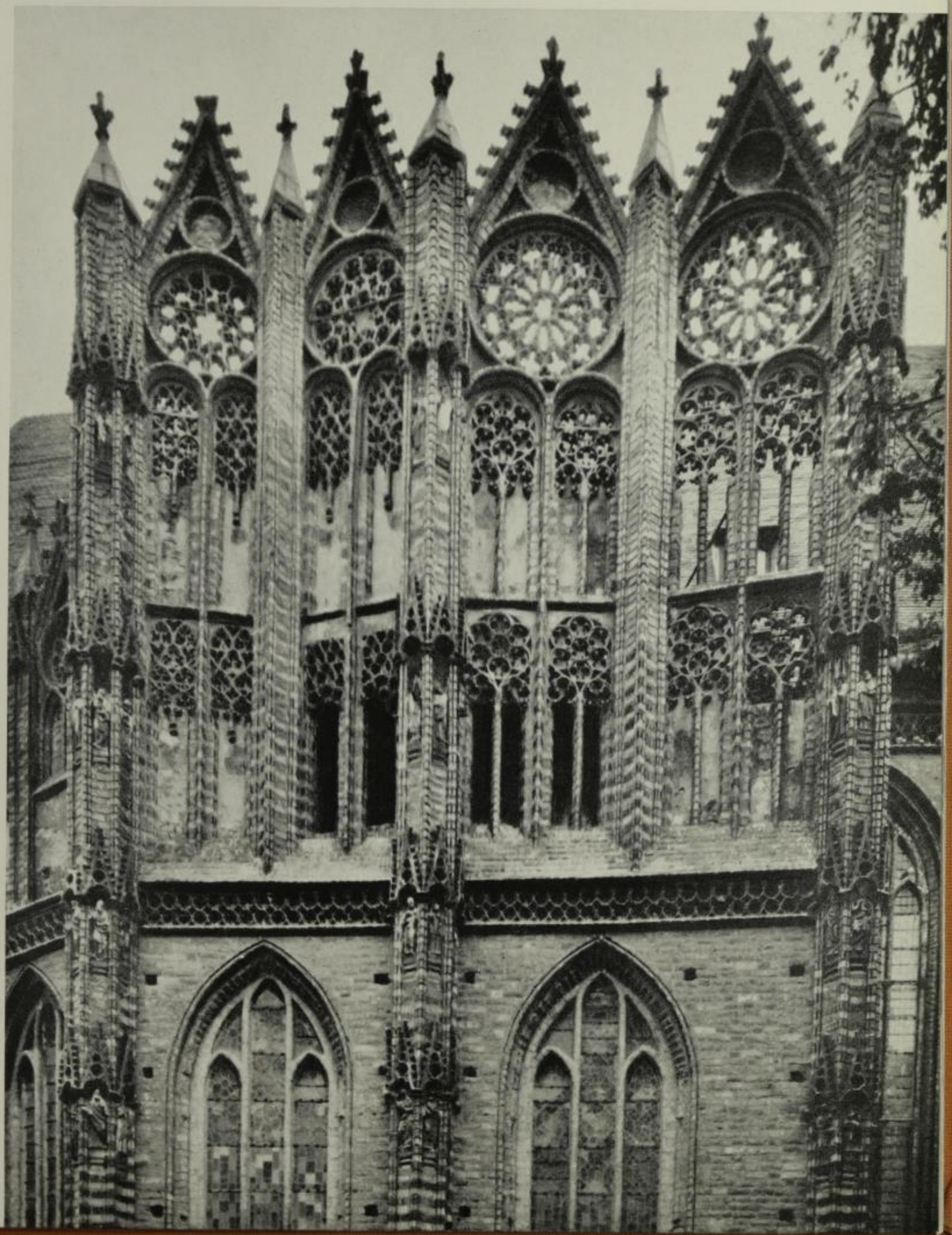
32



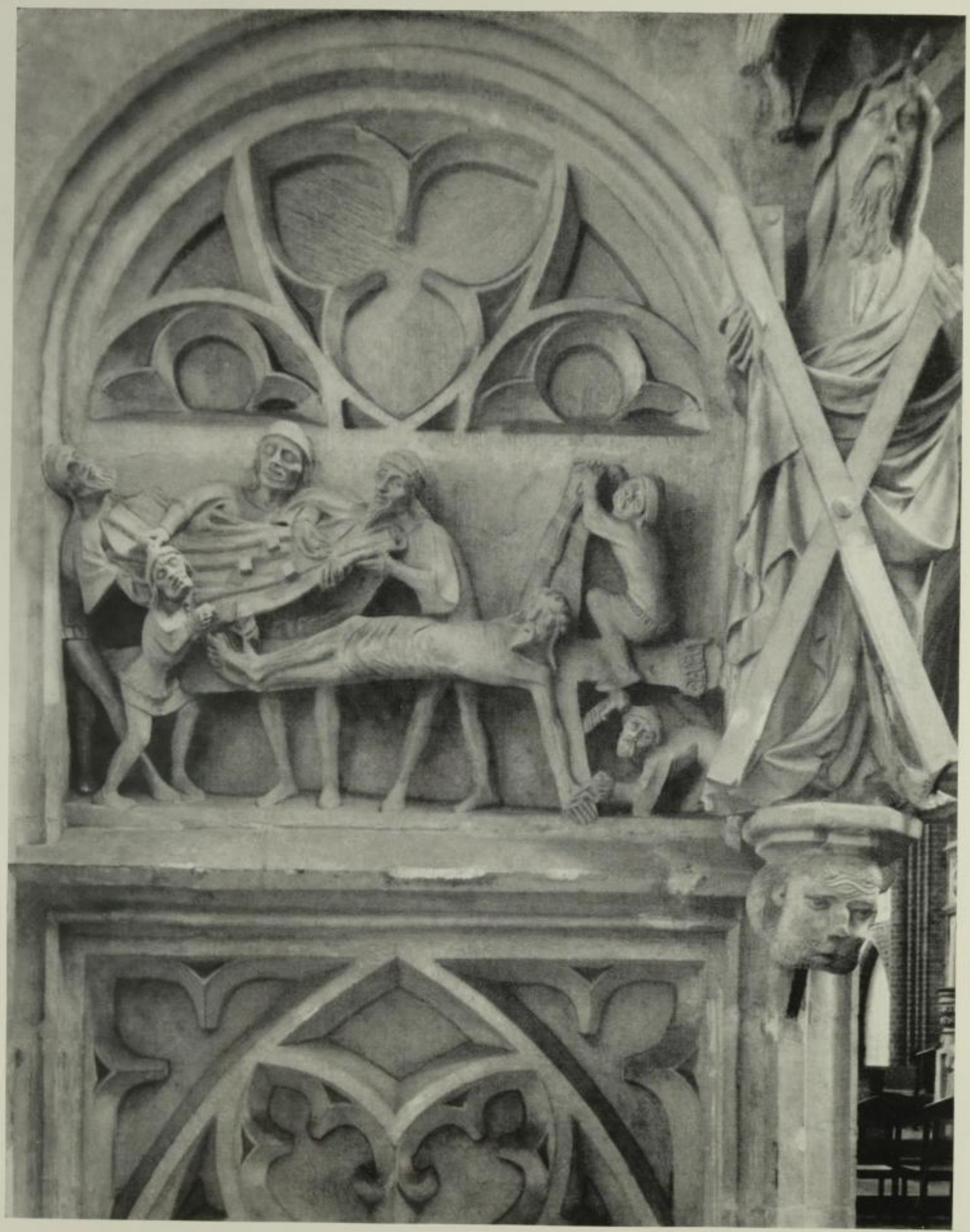


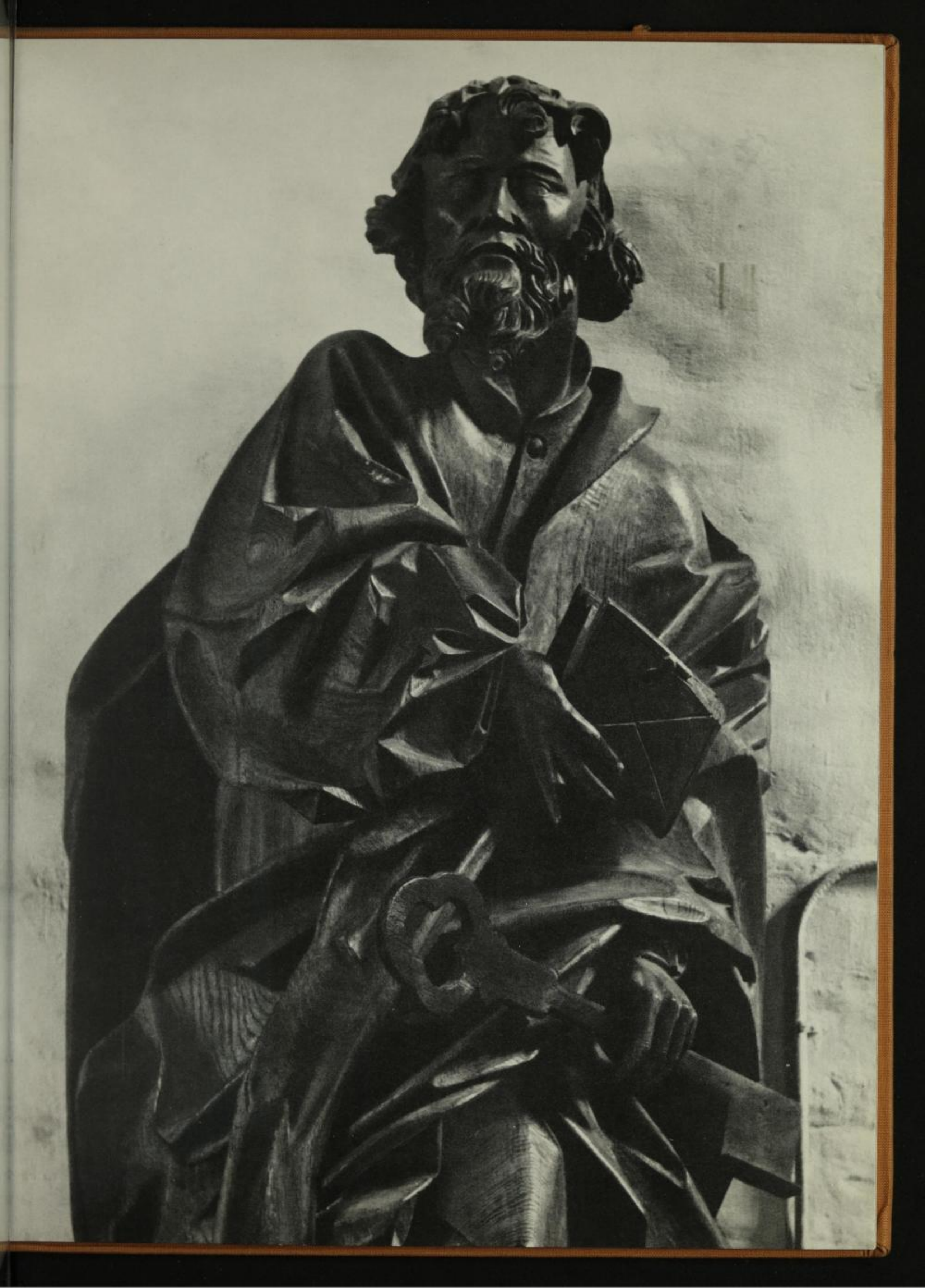


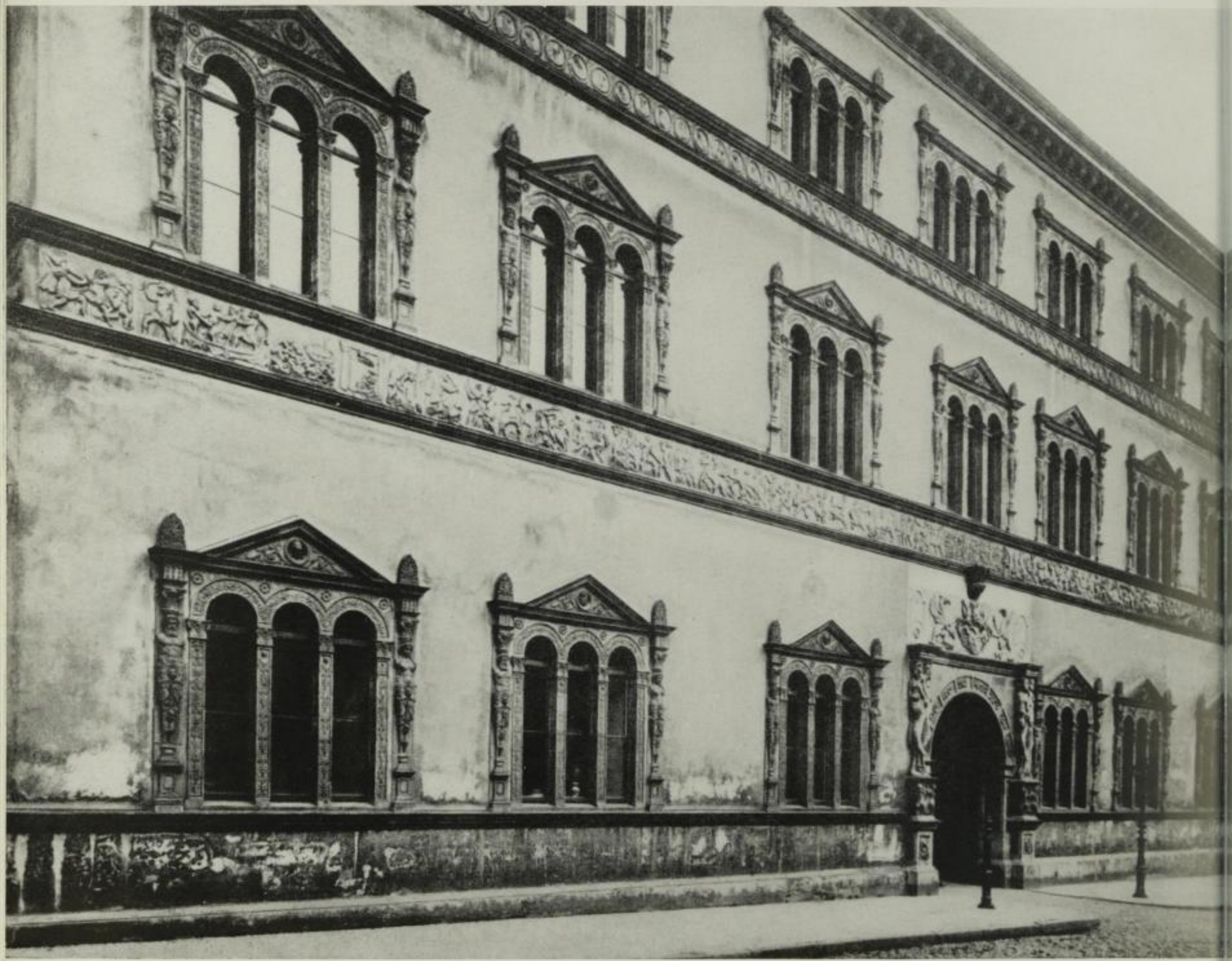




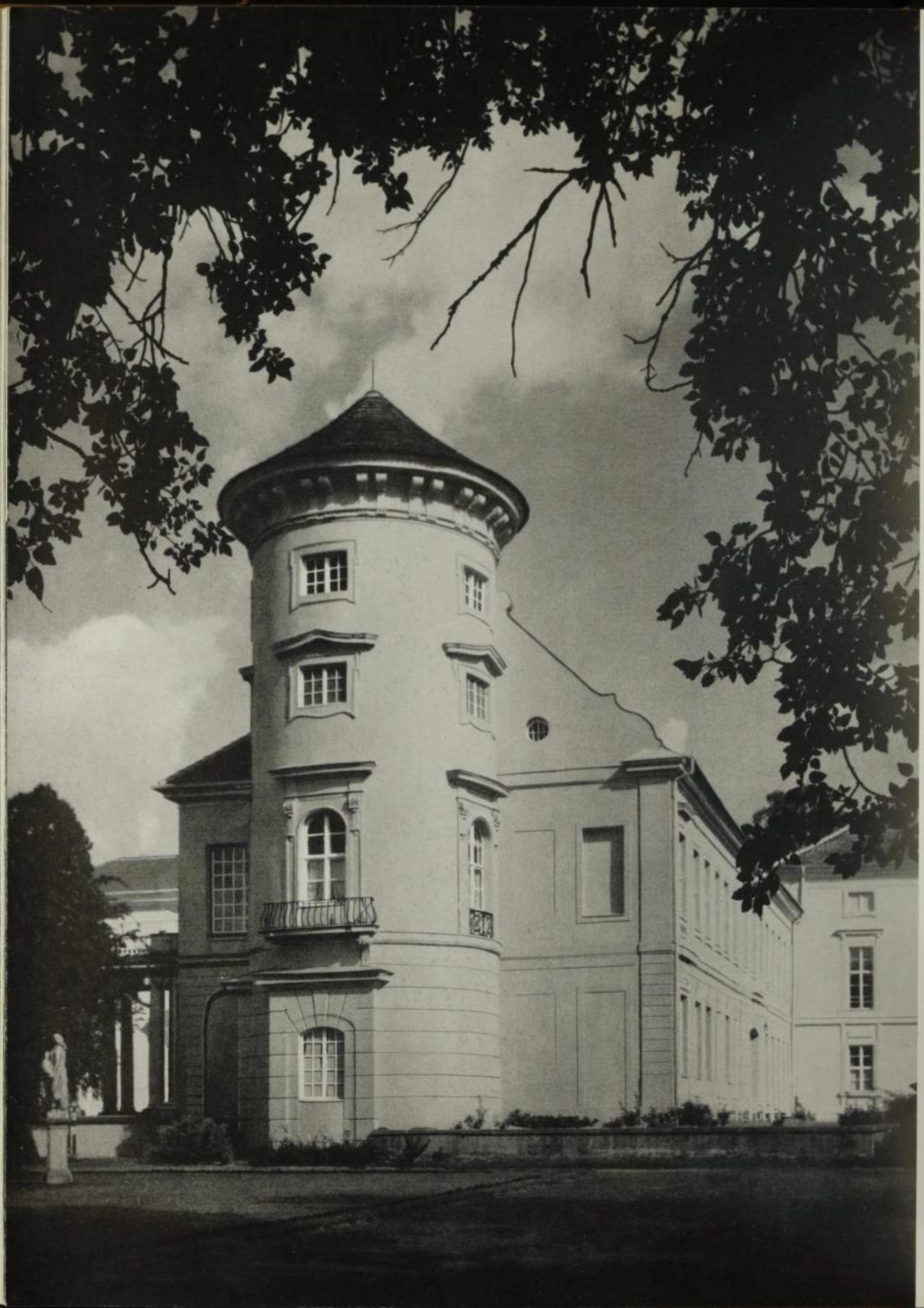

CONCORDIA DOMI FORIS PAX

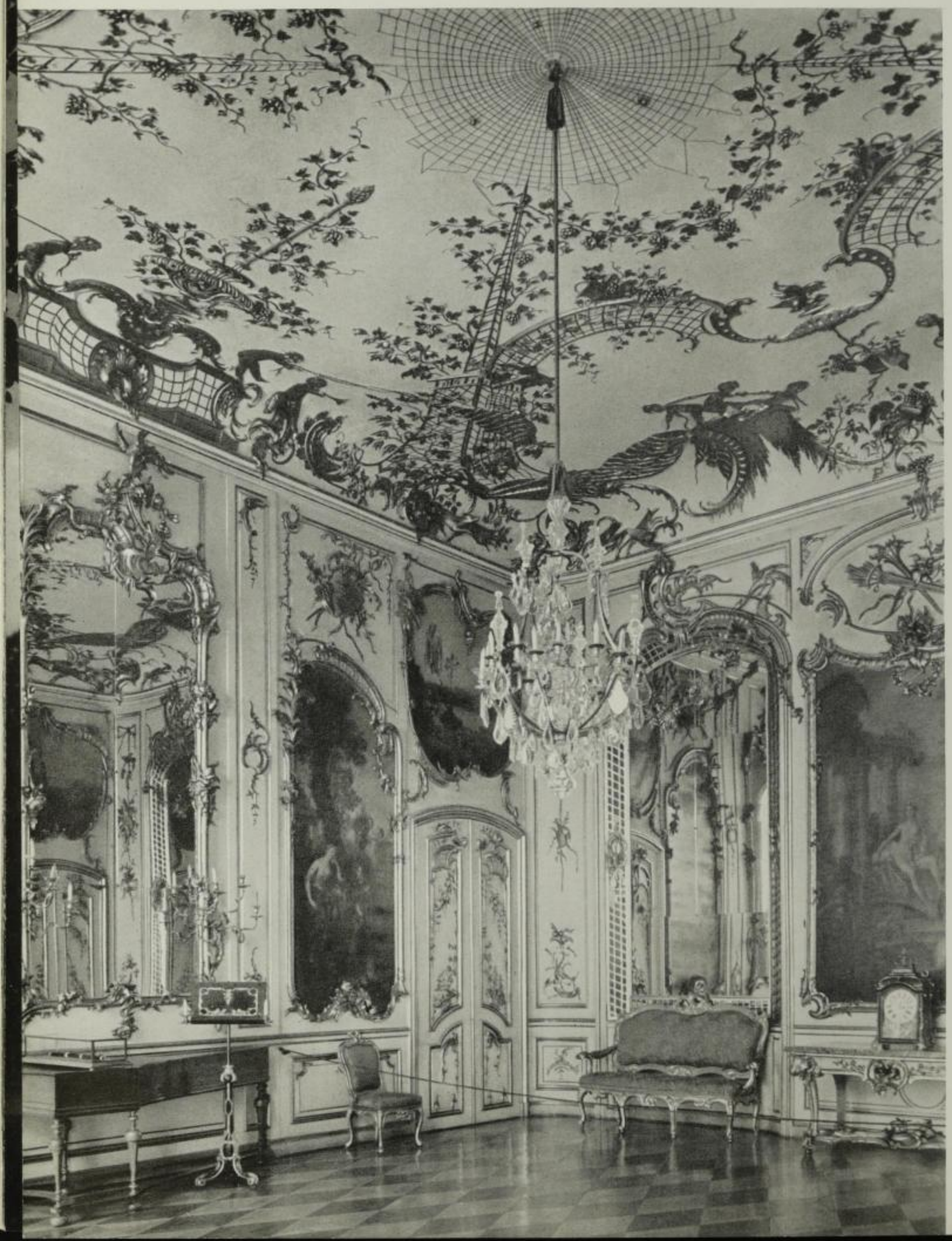


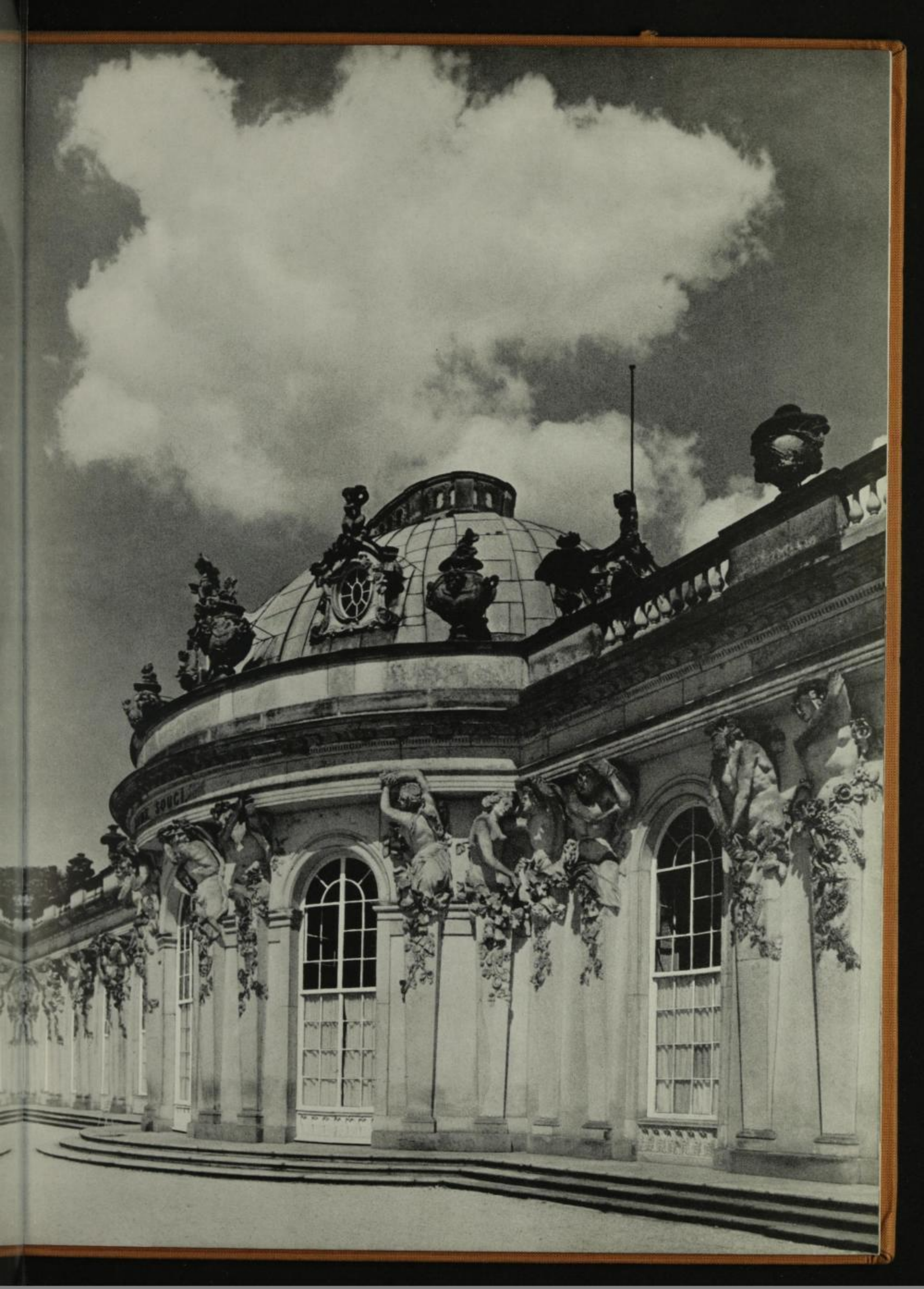


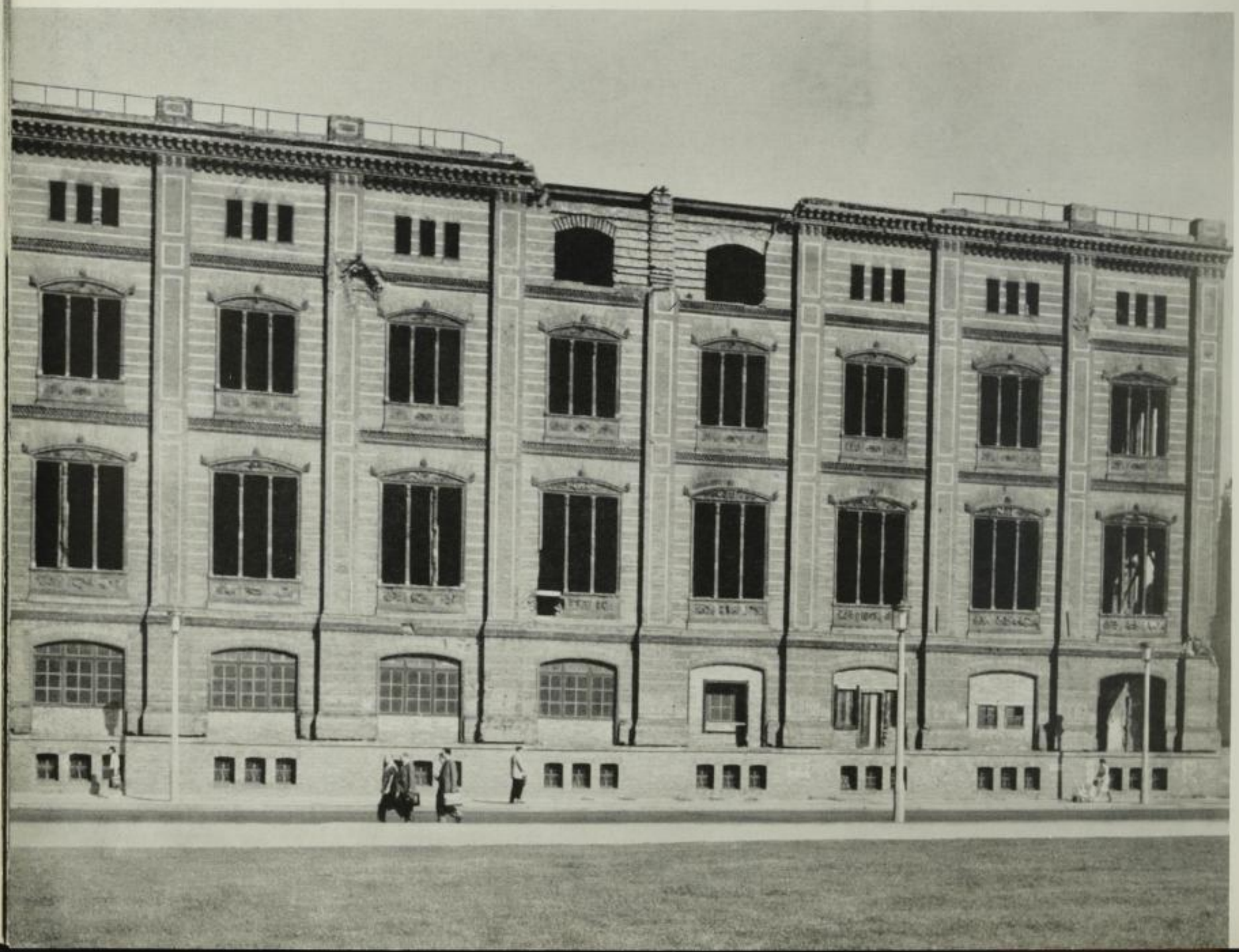



FRIDERICVS · I










VOLKSBUCHHANDLUNG


38

1 Levin, Dorfkirche, geweiht 1258
2 Trent, Dorfkirche, Ende 13. Jh.
3 Brandshagen, Dorfkirche, Anfang 14. Jh.
4 Groß-Schwechten, Dorfkirche, Mitte 12. Jh.
5 Redekin, Dorfkirche, Ende 12./Anfang 13. Jh.
6 Havelberg, Dom, Westbau, 1138–1170
7 Ratzeburg, Dom, um 1178–1204
8 Arendsee, Klosterkirche, Langhaus, zweite Hälfte 12. Jh.
9 Arendsee, Klosterkirche, Blick auf die Nonnenempore
10 Jerichow, Prämonstratenser-Klosterkirche, Westbau
11 Jerichow, Prämonstratenser-Klosterkirche, Langhaus, letztes Viertel 12. Jh.
12 Jerichow, Prämonstratenser-Klosterkirche, Krypta
13 Gramzow, Ruine der Prämonstratenser-Klosterkirche, 1355–1363
14 Eldena, Ruine der Zisterzienser-Klosterkirche, begonnen nach 1199
15 Zinna, Zisterzienser-Klosterkirche, begonnen nach 1170
16 Lehnin, Zisterzienser-Klosterkirche, Chor, 1180–1262
17 Chorin, Zisterzienser-Klosterkirche, Langhaus, begonnen um 1274
18 Chorin, Zisterzienser-Klosterkirche, Kapitelle
19 Chorin, Zisterzienser-Klosterkirche, Blick auf den Westflügel des Kreuzgangs
20 Chorin, Zisterzienser-Klosterkirche, Westfassade, vollendet um 1354
21 Lübeck, Marienkirche, begonnen um 1260/70, vollendet um 1350
22 Lübeck, Marienkirche, Langhaus
23 Lübeck, Rathaus, begonnen um 1220, vollendet 1442, Renaissance-Vorbau vor der Schauwand 1570 von Meister Flemincck
24 Lübeck, Heiliggeistspital, 1276–1286
25 Wismar, Nikolaikirche, begonnen um 1571, Langhaus im 15. Jh. vollendet
26 Rostock, Marienkirche, Querschiff, nach 1398
27 Rostock, Marienkirche, Chor, nach 1290
28 Rostock, Marienkirche, nördlicher Querschiffflügel
29 Rostock, Marienkirche, Taufbecken, 1290
30 Stralsund, Nikolaikirche, 1271 bis um 1520, Türme nach 1366
31 Stralsund, Nikolaikirche, Arkaden des Langhauses
32 Stralsund, Nikolaikirche, Anna selbdritt, um 1300
33 Schwerin, Dom, Langhaus, vollendet zweite Hälfte 14. Jh.
34 Stralsund, Marienkirche, Chor und Querschiff
35 Stralsund, Marienkirche, begonnen um 1248, Turm nach 1416, Haube 1708
36 Greifswald, Marienkirche, Ostgiebel, letztes Viertel 13. Jh.
37 Greifswald, Nikolaikirche, Turm, begonnen um 1300, Haube 1652
38 Doberan, Zisterzienser-Klosterkirche, Chor
39 Doberan, Zisterzienser-Klosterkirche, Langhaus, begonnen nach 1291, geweiht 1378
40 Doberan, Zisterzienser-Klosterkirche, Querschiff
41 Doberan, Zisterzienser-Klosterkirche, Blick in den Chorumgang
42 Prenzlau, Marienkirche, Ostgiebel, zweite Hälfte 14. Jh.
43 Neubrandenburg, Marienkirche, Ostgiebel, nach 1550
44 Gransee, Marienkirche, Ostgiebel, um 1480
45 Brandenburg, Katharinenkirche, Giebel an der Südseite, nach 1381–1411
46 Tangermünde, Rathaus, um 1430
47 Brandenburg, Katharinenkirche, Giebel der Fronleichnamskapelle, um 1400 von Heinrich von Brunsberg
48 Stendal, Dom, Blick in den Chor, Ende 14. Jh. bis um 1460
49 Stendal, Dom, Querschiff
50 Tangermünde, Stephanskirche, Turmfront vollendet um 1500, Haube 1711
51 Stendal, Marienkirche und Rathaus, Marienkirche vollendet 1446, Rathaus um 1345–1397
52 Wilsnack, Wallfahrtskirche, Chor, begonnen 1384
53 Wilsnack, Wallfahrtskirche, Westgiebel, zweite Hälfte 16. Jh.
54 Neubrandenburg, Treptower Tor, Feldseite
55 Neubrandenburg, Treptower Tor, innerer Torturm, Mitte 15. Jh.
56 Lübeck, Holstentor, 1466–1478
57 Stendal,Ünglinger Tor, vollendet 1440
58 Brandenburg, Altstädter Rathaus, 1325–1380
59 Stralsund, Rathaus, zweite Hälfte 14. Jh.
60 Greifswald, Bürgerhaus am Platz der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft, Anfang 15. Jh.
61 Greifswald, Blick auf den Platz der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft, links die Marienkirche
62 Lübeck, St.-Annen-Museum, Törichte Jungfrauen aus der Burgkirche, um 1405
63 Stralsund, Nikolaikirche, Madonna der Familie Junge, um 1450
64 Lübeck, St.-Annen-Museum, Kopf eines Apostels aus der Bergenfahrerkapelle, um 1425
65 Lübeck, Marienkirche, Kopf der Darsow-Madonna, um 1420
66 Havelberg, Dom, Lettner, links Christus vor Pilatus, rechts Christus vor Kaiphas, um 1400 (Madonna um 1360)
67 Havelberg, Dom, Lettner, Kreuznagelung

68 Lübeck, St.-Annen-Museum, St. Georg, 1504–1505
von Henning von der Heide
69 Lübeck, Katharinenkirche, St. Georg, 1489 von Bernt Notke
vollendet (Kopie des Originals in Stockholm)
70 Güstrow, Dom, Apostel von Claus Berg, um 1550
71 Güstrow, Dom, Apostel von Claus Berg
72 Wismar, Fürstenhof, 1553–1554
73 Güstrow, Schloß, Arkaden im Hof, 1558–1564
von Franziskus Parr
74 Berlin, Landhaus Kamecke, 1712 von Andreas Schlüter
75 Berlin, Museum für Deutsche Geschichte, früher Zeughaus,
1695–1706 von Nering, Grünberg, Schlüter und de Bodt
76 Berlin, Museum für Deutsche Geschichte,
früher Zeughaus, Maske eines sterbenden Kriegers,
1696 von Andreas Schlüter
77 Berlin, Museum für Deutsche Geschichte, früher Zeughaus,
Maske eines sterbenden Kriegers
78 Berlin, Schloß Charlottenburg, Kurfürstendenkmal,
1698–1703 von Andreas Schlüter
79 Oranienburg, Schloß, 1690–1694 von Johann Arnold Nering
80 Weisdin, Dorfkirche, 1749
81 Potsdam, Garnisonkirche, 1731–1735 von Philipp Gerlach
82 Rheinsberg, Schloß, 1737–1739 von G. W. von Knobelsdorff
83 Berlin, Deutsche Staatsoper,
1741–1743 von G. W. von Knobelsdorff
84 Potsdam, Schloß Sanssouci, Musikzimmer
85 Potsdam, Schloß Sanssouci, Gartenfront, 1745–1748
von G. W. von Knobelsdorff
86 Potsdam, ehemaliges Militär-Waisenhaus, Treppenhaus,
1771–1777 von Karl von Gontard
87 Potsdam, Marmorpalais, 1787–1790 von Karl von Gontard
und Karl Gotthard Langhans
88 Berlin, Brandenburger Tor, 1788–1791 von K. G. Langhans
89 Berlin, Neue Wache, 1816–1818 von Karl Friedrich Schinkel
90 Berlin, Bauakademie, 1831–1836 von Karl Friedrich Schinkel
91 Berlin, Schauspielhaus, 1818–1821 von Karl Friedrich Schinkel
92 Berlin, Stalinallee, begonnen 1952
93 Berlin, Stalinallee, begonnen 1952
94 Berlin, Haus des Kindes, Strausberger Platz
95 Neubrandenburg, Ernst-Thälmann-Straße
96 Stalinstadt, Wohnkomplex
97 Stalinstadt, Wohnkomplex
98 Rostock, Verwaltungsgebäude des Fischereikombinats,
vollendet 1956
99 Berlin, Pestalozzi-Schule, 1956
100 Rostock, Lange Straße

BILDUNTERSCHRIFTEN

SACHSENVERLAG DRESDEN 1961

Lizenz-Nummer 419-141/18/61 · Printed in the German Democratic Republic

Schutzumschlag- und Einbandentwurf: Alfred Brückner

Typografische Gestaltung: Fritz Klimpel

Satz, Chemigrafie und Druck: VEB Landesdruckerei Sachsen

Buchbinderei: VEB Leipziger Großbuchbinderei

Der Bildteil wurde ergänzt durch Fotos von: Foto-Arppe, Rostock: Nr. 58, 100

Wilhelm Castelli, Lübeck: Nr. 21 bis 24, 56, 62, 64, 65, 68, 69

Deutsche Fotothek, Dresden: Nr. 25, 72, 74, 91 · Ernst Eichgrün, Potsdam: Nr. 82

Ulrich Frewel, Potsdam: Nr. 93 · Foto-Fricke, Frankfurt (Oder): Nr. 96, 97

Max Irmenbach, Berlin: Nr. 92, 93 · Anneliese Wilcken, Ratzeburg: Nr. 7

Abbildungen im Textteil: Staatliche Museen zu Berlin

Louis Held, Weimar: Nr. I, VI · Richard Peter, Dresden: Nr. XVIII

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

Hinweise

Signatur	Stok
35.4° 1982	Ka

RS	Bub	AK
		Bu.
	Titelaufn.	AKB
	W	—

FK

1 Kunstgesch. Ku

Bio K

Bild K

SWK

Kunst (Nordost-Deutschlands: Bildende) x

Sonderstandort	Signum	Ausleihe-vermerk

III/9/280 Id-G 54/60

35.4° 1982