



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die neuesten Darstellungen der deutschen Kunstgeschichte.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

mittelbarer Beziehung zu einem großartigen System, er mußte darin, wie befremdlich ihm dies auch scheinen mochte, die „gegenseitige Belehrung“ anerkennen. Was Schopenhauer von Goethe entlehnt hat, ist deutlich erkennbar und von Schopenhauer selbst in seinen Werken als entlehnt bezeichnet. Es ist, wie Harpf (in der oben angeführten Abhandlung) es sehr gut entwickelt hat, vor allem die Methode der zusammenhängenden unmittelbaren Anschauung, die schon in der Verbindung der zweifellosen Phänomene oder Experimente das hinreichende Wissen, man könnte sagen den „zureichenden Grund“ setzt, dann die hohe Bedeutung der Idee oder des Typus der organischen Wesen für die Naturforschung. Ebenso interessant ist es aber auch, wie bei Goethe die Gedanken Schopenhauers nachklingen und bald mehr, bald weniger deutlich zu Tage treten. Eine kleine Blumenlese solcher Anklänge darf in dem Jahre, wo die litterarische Welt den hundertsten Geburtstag Schopenhauers gefeiert hat, seinem Andenken nicht fehlen und wird auch der Goethegemeinde nicht unwillkommen sein.

(Schluß folgt.)



Die neuesten Darstellungen der deutschen Kunstgeschichte.



em Versuche, drei neue zusammenfassende Darstellungen der deutschen Kunstgeschichte bei dem Leserkreise dieser Blätter einzuführen, müssen wir einige Worte vorausschicken, die uns in den Stand setzen sollen, einen gerechten Maßstab an die drei schon äußerlich ungleichartigen Arbeiten zu legen.

Die auch ihrem Erscheinen nach zuerst zu nennende Geschichte der deutschen Kunst, die im Verlage von Grote in Berlin erscheint, und die wir daher schlechtweg die „Grotische“ Kunstgeschichte nennen wollen, behandelt die Entwicklung der einzelnen bildenden Künste in Deutschland getrennt, und zwar ist für jede einzelne Abteilung ein bewährter Fachmann gewonnen worden. Die Geschichte der deutschen Baukunst von R. Dohme und die der Plastik von Wilhelm Bode liegen bereits in abgeschlossenen Bänden vor, während die der Malerei von Hubert Janitschek, sowie die Darstellungen des Kunstgewerbes und des Kunstdruckes noch ihrer Vollendung harren. Eine Verzögerung der beiden letztgenannten Abteilungen hat das Zurücktreten Julius Lessings und Friedrich Vippmanns von dem Unternehmen hervorgerufen. An ihre Stelle werden aber Jakob von Falke und Karl von Lützow treten, so daß die Fortsetzung des Werkes auch auf diesen Gebieten gesichert ist. Unsere Besprechung kann sich natürlich nur an die bisher erschienenen Lieferungen halten, da jeder

Grenzboten IV. 1888.

17

Abteilung ihre Selbständigkeit bis auf die gleichartige äußere Ausstattung gewahrt ist.

Wenn wir uns daher über die Grotische Kunstgeschichte im allgemeinen ein Urteil bilden wollen, werden wir der buchhändlerischen Ausstattung des Unternehmens gebührende Aufmerksamkeit zuzuwenden haben. Man hat oft über die in unsern Tagen so beliebt gewordenen „authentisch“ illustrierten Werke gespottet, und in der That schien beinahe Kants Kritik der reinen Vernunft vor einer solchen „authentischen“ Illustration nicht mehr sicher zu sein. Das in seinen Auswüchsen oft lächerliche und den schriftstellerischen Wert vieler Werke äußerlich zurückdrängende Verfahren darf indes als Leistung des Buchgewerbes seine selbständige Würdigung beanspruchen. Unsrer von Tag zu Tag sich vervollkommnenden Reproduktionsverfahren sollen nicht ausschließlich der streng wissenschaftlichen Forschung zu gute kommen, auch weitere Kreise verfolgen diese Entwicklung mit Interesse und steigern ihre Ansprüche mit den ihnen gebotenen Leistungen. Mehr als jede andre Wissenschaft fordert aber die Kunstwissenschaft die Beihilfe treuer Abbildung, und so bedarf es denn, zumal bei einer Darstellung der auch in dieser Hinsicht bisher so gar stiefmütterlich behandelten deutschen Kunstgeschichte keiner besondern Rechtfertigung oder Entschuldigung, wenn man auf diese hier eben nicht lediglich äußerliche Ausstattung Nachdruck und Wert legt. Die bisher vorliegenden Proben bewähren den Ruf, den sich die Verlags-handlung namentlich im Laufe der letzten Jahre durch ihre umfangreiche illustrierte Weltgeschichte erworben hat, in vollem Maße. Als eine besonders aner kennenswerte und gelungene Leistung mögen die Holzschnitte der Geschichte der deutschen Plastik hervorgehoben werden, die mit einer oft über photographische Treue hinausgehenden Schärfe und Klarheit die charakteristischen Züge der Originale wiedergeben. Daß vereinzelt Minderwertiges uns in diesem Gesamturteil nicht beirren kann, ist bei einem Werke, das durchweg neue, eigne Aufnahmen bietet, selbstverständlich. Gegenüber den Clichépublikationen manches Verlegers, der sich das Monopol für kunstgeschichtliche Werke gesichert zu haben glaubt und fremde wie eigne Werke in augenfälligster Weise plündert, ist diese vornehme Gediegenheit doppelt hoch anzuschlagen. Gleichwohl dürfen wir ein Bedenken nicht unterdrücken, das sich gegen die farbigen Steindrucke richtet. Daß man hier und da dem Leser eine lebendigere Anschauung von dem Wesen farbiger Plastik und Architektur des deutschen Mittelalters zu geben versucht, ist durchaus gerechtfertigt, und für diesen Zweck sind die Farbendrucke (von Hülcker und Kürth) — wir nennen nur die besonders gelungene Wiedergabe der schwäbischen Madonnenstatuette des Berliner Museums — ausreichend. Auch einzelne Drucke mehr dekorativer mittelalterlicher Miniaturen geben in ihrem bunten Gewande zur Not die Originale wieder. Als einen Mißgriff aber müssen wir es bezeichnen, wenn man Bilder wie die Kölner Madonna des Meister Wilhelm in Buntdruck dem — Spott

des Kenners und der Bewunderung des Laien preisgiebt. Ein Leser, der sich an die „Authentizität“ solcher Abbildungen hält, wird zu einem argen Irrglauben verleitet, der weder der Kunstgeschichte noch dem Verleger zu gute kommt. Wir meinen auch, daß die mit den heutigen Mitteln vielleicht annähernd erreichbare wirklich treue Wiedergabe der Farbenwirkung bedeutender Denkmäler der Malerei weit über den Rahmen der Buchillustration hinausgeht. Wenn man die Opferwilligkeit des Verlegers für selbständige Publikationen einzelner Kunstwerke der Art in Anspruch nähme, wäre das weit eher zu rechtfertigen, als bei der Illustration eines kunstgeschichtlichen Handbuches, dessen Preis eine mäßige Höhe nicht übersteigen darf.

Ob freilich die Popularität solcher Werke lediglich durch niedrigen Preis zu erreichen ist, wie dies die beiden andern Verlagsfirmen anzunehmen scheinen, die der „gebildeten Familie“ die ganze deutsche Kunst „von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart“ für 15—20 Mark „liefern“ wollen, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls verbieten solche Preisunterschiede einen Vergleich der drei Kunstgeschichten in Bezug auf ihre Ausstattung von vornherein. Die billigste Deutsche Kunstgeschichte, die von Wilhelm Lübke (im Verlag von Ebner und Seubert in Stuttgart) ist begreiflicherweise am ärmlichsten ausgestattet; wir begegnen unter den Holzschnittillustrationen vielen alten Bekannten aus jener guten Zeit, wo man an die Wiedergabe der Kunstdenkmäler noch bescheidene Ansprüche machte und schon erfreut war, wenn der langweilige Text überhaupt nur hier und da von Abbildungen unterbrochen wurde. Diese keusche Zurückhaltung von dem Fortschritt der Illustrationstechnik macht das Werk Lübkes schon als historisches Vergleichsobjekt interessant, und wir werden weiter unten sehen, daß der Text sich diesem archaisirenden Wesen in vielen Stücken anpaßt. Neu dagegen dürfte die Art sein, in der die Deutsche Kunstgeschichte von Hermann Knackfuß in die Erscheinung tritt, der, wie den meisten Veröffentlichungen der Firma Belhagen und Klasing in Leipzig, das Prädikat „modern“ im guten wie im bösen Sinne nicht abzusprechen ist. Wie der Verfasser das „Kotwisch der Kunstgelehrsamkeit“ vermieden hat (wohl um der „gebildeten Familie“ verständlich zu bleiben), räumt auch die Illustration dem „Familiengeschmack“ eine vielleicht allzu große Berechtigung ein, indem sie das Auge des Lesers gewöhnt, die Kunstdenkmäler in malerischer Umgebung, wie sie sich etwa dem flüchtigen Blick des Vergnügungsreisenden oder vielmehr seinem photographischen „Liebhaberapparat“ bieten, zu betrachten. Vieles geht auch auf eigene Skizzen des Verfassers, der Maler ist, zurück. Die Beschreibung macht dazu noch gelegentlich auf den Hintergrund „des seit Jahrtausenden sich in ewig jungem Wechsel erneuenden Pinienwaldes“ (S. 11) und seinen „unbeschreiblichen Eindruck“ aufmerksam. Daß es aber für die Erkenntnis des auf so interessantem Hintergrunde geschilderten Kunstdenkmals, des Grabmals Theodorichs, wichtiger ist, zu wissen, daß die auf der Abbildung wiedergegebene Freitreppe, die zum

obern Stockwerk desselben führt, ein entstellender Zusatz des achtzehnten Jahrhunderts ist, übersieht der Verfasser (der in diesem Falle zugleich der Illustriator ist), sei es daß er solche Kenntnis bei den Angehörigen der „gebildeten Familie“ als selbstverständlich voraussetzt, sei es, daß er sie selbst nicht besitzt. Lübke, der das Denkmal ebenfalls in seiner heutigen Gestalt (S. 25, vergl. Schnaases Kunstgeschichte III, S. 513) vorführt, rechtfertigt sich wenigstens durch die allerdings recht vage Vermutung, daß man an dem Denkmal ursprünglich wohl zwei ähnliche Treppen, die im vorigen Jahrhundert nur erneuert worden seien, voraussetzen habe. Wir bekennen, von Dohmes Rekonstruktion (S. 5 seiner Geschichte der Baukunst), die auch die durch Terrainaufhöhungen heute verschobenen Verhältnisse zwischen Ober- und Unterbau wiederherstellt, mehr überzeugt zu sein. Doch kehren wir zu den Abbildungen der Kunstgeschichte von Knackfuß zurück. Die Ansichten der Godehardskirche in Hildesheim (S. 114), des Domes zu Speyer (S. 122), des Kaiserhauses zu Goslar (S. 129, in stimmungsvoller Schneelandschaft; warum nicht lieber gleich während des Schneefalles selber aufgenommen?), der Apostelkirche zu Köln (S. 199) u. s. w. würden in ihrer Einzigkeit und mürben Verschommenheit nicht einmal als Illustrationen einer Reisebeschreibung genügen. Grundrisse zu geben, verschmäht der Verfasser durchaus; und doch giebt nichts ein so lehrreiches Bild von der Entwicklung der Baukunst, namentlich in ihrem Übergange vom romanischen Stile zur Gotik, als die Ausgestaltung der Grundrisse. Dagegen würden wir z. B. gern — und der Laie sicherlich noch lieber — auf die Ansicht der Dominikanerkirche zu Konstanz während des Umbaus (S. 227), ihre wüsten Schutthaufen und ähnliches verzichten. Die Abbildungen einzelner plastischen Denkmale sind um ein wenig besser, während die Wiedergabe der Schöpfungen deutscher Wandmalerei des Mittelalters (z. B. S. 80 und S. 416) als völlig ungenügend bezeichnet werden muß.*)

Im ganzen kann uns das Illustrationsverfahren dieses Werkes als warnendes Beispiel dafür dienen, daß die industrielle Ausbeutung einer an und für sich ja nicht wertlosen Erfindung, als die das Meisenbachsche Verfahren gelten darf, zu bedenklichen Ergebnissen führt. Da lassen wir uns immer noch lieber die zwar nicht neuen, aber doch klaren Holzschnitte von Ebner und Seubert gefallen, an denen nicht jeder Formensinn zu Schanden wird.

Indes, der Prospekt belehrt uns, daß der Schwerpunkt des Werkes von Knackfuß „trotz allen Reichtums der Abbildungen“ in seinem Texte liege. Wenden wir uns also endlich zu dem Inhalte der drei neuen deutschen Kunstgeschichten. Leider müssen wir von vornherein bekennen, daß die beiden letztgenannten von Lübke und Knackfuß als buchhändlerische Unternehmungen immerhin noch mehr interessiren, denn als wissenschaftliche Leistungen. Ernstere Würdigung beansprucht dagegen der Text der Grotischen Publikation.

*) Die Illustrationen der dritten Abteilung, die uns erst während der Korrektur zugehen, bekunden einen Fortschritt, der schon hier nicht mit Stillschweigen übergangen werden soll.

Das Interesse für die Geschichte der deutschen Kunst, das seit den Tagen der Romantiker geschlummert hatte, ist neuerdings wohl durch Vermittlung des Kunstgewerbes in weitem Kreise wieder rege geworden; aber die wissenschaftliche Behandlung hat auf sich warten lassen. Im Jahre 1573 bereits wandte sich der Straßburger Verleger Bernhard Jobin in der Vorrede zu den „eygenwissenlichen und wolgedenkwürdigen Contrafeytungen oder Antlitzgestaltungen der römischen Päpste“ gegen das durch Vasari hervorgerufene und bis auf unsre Tage nicht ganz überwundene Vorurteil, als ob der Kunst „Ursprung und beste Übung“ allein bei den Welschen zu suchen sei. „Gleichwohl, auf daß dem gemeinen Wahn ein wenig (dann ausführlich möcht mit der Weil noch geschehen) begegnet und dem vielfaltigen Verunglimpfen der Fremdden von unserm Vaterland ein Ziel geendet würde, hab ich nothalb, als ein Freund solcher Kunst etwas zu Schutz unsrer Sachen müssen fürbringen und des Mercurii Caduceum oder Friedstab einwerfen: auf daß man die Deutschen nicht allerdings also für grob und ungeschlacht (wie etwann die römischen Historici unser Land, das sie oft nie gesehen, pflegten zu beschreiben) hielten.“ So der biedere und nationalgesinnte Kunstfreund Jobin vor 300 Jahren. Die Erfüllung seiner Hoffnung sollte indes noch hundert Jahre auf sich warten lassen. Als dann, nachdem in den Wirren des dreißigjährigen Krieges so manches Denkmal und viele Überlieferungen zu Grunde gegangen waren, Joachim Sandrart in seiner pomphaften „Teutschen Akademie der edeln Bau-, Bild- und Malereikünste“ die armseligen Trümmer einer teutschen Kunstgeschichte gleichsam aus dem Staube aufklaß, beklagte er sich, daß ihm „von selbst erfahrener Hand niemals genugsame Beyhülfe geschehen,“ und wir müssen stark bezweifeln, ob er selbst bei einem reicheren Quellenmaterial eine wertvolle deutsche Kunstgeschichte zu schaffen imstande gewesen wäre. Die Männer, die sich nach ihm mit dem Stoffe in wirklich förderlicher Weise befaßten, sind an den Fingern herzuzählen: Murr, Meusel, Fiorillo, Moeller, Heller, Förster, Schnaase, Waagen, Otte, Vogt. In nahezu zwei Jahrhunderten zehn Namen, unter denen kaum einer von nennenswerter Bedeutung fehlen dürfte! Und man vergleiche nur einmal etwa Försters traurige Deutsche Kunstgeschichte (1861) mit den dreißig Jahre früher geschriebenen glänzenden italienischen Forschungen Rumohrs! Es galt eben noch bis in die Mitte unsers Jahrhunderts herein das Vorurteil, mit dem Heineken 1768 sein Vorwort zu den Nachrichten von Künstlern und Kunstfachen einleitete: „Es wäre wohl zu wünschen, daß man von den Deutschen, meinen Landsleuten, in Betracht der bildenden Künste sagen könnte: sie hätten wo nicht die Italiener, Franzosen und Niederländer übertroffen, doch wenigstens es ebensoweit als sie gebracht. Allein es ist auf keine Weise zu leugnen, daß wir unter allen obengenannten Schulen, im allgemeinen Verstande zu reden, noch die schlechtesten sind.“

Mit dem Aufschwunge kunstwissenschaftlicher Studien, der namentlich durch die Anbahnung einer gesunden Methode auf historischer Grundlage sich kund-

gab, erwachte auch das Interesse für die so lange stiefmütterlich behandelte vaterländische Kunst wieder, und zwei der bedeutendsten Kunstgelehrten unsrer Zeit, Woltmann und Thausing, erwarben ihren Ruf durch die Biographien der beiden deutschen Kunstheroen Holbein und Dürer (Leipzig, bei Seemann). Umfassender noch wurde das Studium unsrer Kunstdenkmäler durch deren auf Anregung der deutschen Regierungen überall vorgenommene Inventarisierung gefördert. Mit der Lösung dieser Aufgabe sind gegenwärtig fast in allen Teilen Deutschlands tüchtige Kräfte beschäftigt; abgeschlossen ist sie noch keineswegs. Gleichwohl schien der Zeitpunkt für eine geschichtliche Zusammenfassung des so errungenen, die weitem Kreisen gegenüber gleichsam als ein Rechenschaftsbericht über das geleistete und in Angriff genommene gelten kann, gekommen, und es ist daher nicht zu verwundern, daß von drei Seiten zu gleicher Zeit der Plan einer deutschen Kunstgeschichte auftauchte.

Die oben kurz überblickten Vorarbeiten erleichtern gewiß die Arbeit des deutschen Kunstgeschichtsschreibers nicht unwesentlich, ebensosehr aber auch ihre Kontrolle und Beurteilung, die selbstverständlich jetzt einen andern Maßstab anzulegen hat, als in den Zeiten Fiorillos oder Ruglers. Die Hauptaufgabe liegt in der übersichtlichen Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Künste in Deutschland; diese muß aber an die Stelle der philosophischen Konstruktion, die noch Schnaase bei einem lückenhaften Denkmälervorrat nicht vermeiden konnte, eine Durchdringung und sachliche Sichtung des immer reicher und vollständiger zufließenden Stoffes setzen. Diese von Tag zu Tag anwachsende Thatfachenfülle läßt sich nur durch methodisch geschulte Geister in historische Formen gießen. Die Gefahr, am Einzelnen haften zu bleiben oder die Herrschaft über das Ganze zu verlieren, ist heute größer als je. Untersuchen wir daher, wie sie in den uns vorliegenden Werken überwunden, umgangen oder verhängnisvoll geworden ist. Soweit man sich bei der fragmentarischen Gestalt einzelner Teile der Grotischen und nach den bisher erschienenen Lieferungen der beiden andern Kunstgeschichten eine Meinung auf vergleichendem Wege bilden kann, möchten wir Dohmes Geschichte der deutschen Baukunst den Preis zuerkennen. Hier finden wir Klarheit und Übersichtlichkeit mit streng sachlicher Prüfung der einzelnen Denkmäler in ausgeglichener Form vereinigt, während Bodes und Janitscheks Darstellungen der Skulptur und Malerei nicht durchweg von den Schladen der vorbereitenden Sammlung und Durcharbeitung des Stoffes frei sind, wobei wir allerdings billiger Weise berücksichtigen müssen, daß den letztgenannten beiden Forschern der Weg von ihren Vorgängern weit weniger geebnet ist, als Dohme. Die Inventare der einzelnen Provinzen sind eben in erster Linie Inventare der Baudenkmäler, woneben den beweglichen Kunstwerken der Malerei und Bildnerei nur ein beschränkter Platz eingeräumt ist. Auch ein ähnlich übersichtliches Werk wie Dehios systematische Darstellung der kirchlichen Baukunst des Abendlandes sucht man für die Geschichte der darstellenden Künste vergebens. An einem Schrift-

steller wie Knackfuß sind freilich auch die gediegensten Vorarbeiten verloren, da er sie, offenbar um sich seine Unbefangtheit in vollstem Maße zu wahren, ignorirt, während W. Lübke den Leser, der eingehende Belehrung sucht, wenigstens in den Anmerkungen auf die meist brauchbaren Quellen seiner Erkenntnis hinweist.

Es würde den Rahmen dieser Besprechung bedeutend überschreiten, wollten wir an der Hand einer auch nur andeutenden Schilderung der Schicksale deutscher Kunst den Lesern ein Bild von dem Gesamtinhalte der zum Teil noch gar nicht zum Abschluß gelangten drei Publikationen zu geben versuchen. Wir beschränken uns daher auf einzelne Stichproben, die eine eingehendere Wertschätzung ermöglichen.

Über die Abgrenzung des Gebietes, das wir mit Fug und Recht „Deutsche Kunstgeschichte“ nennen dürfen, kann man verschiedener Meinung sein. Die ersten Reime nationaler Kulturgegensätze finden sich bekanntlich erst im neunten Jahrhundert, und auf dem Gebiete der bildenden Künste vollends hat die karolingische Epoche nur ein beschränktes Anrecht auf die Bezeichnung „deutschnational.“ Gleichwohl wird sich wohl kein Einspruch dagegen erheben lassen, daß man die vorbereitenden Entwicklungsstufen deutscher Kunst in den Rahmen einer zusammenfassenden Darstellung hineinzieht. Bode und Dohme weisen der Frühzeit nur einen beschränkten Raum zu; über Gebühr ausgedehnt erscheint ihre Schilderung dagegen bei Knackfuß, namentlich in dem Kapitel, welches die Kunstthätigkeit der germanischen Stämme in den unterworfenen römischen Gebieten behandelt. Da werden uns z. B. die Herrlichkeiten des Domschatzes zu Monza vorgeführt, und dies, wie ihre Abbildung, auf folgende absonderliche Weise begründet: (S. 13) „Wenn wir daher auch nicht daran zweifeln können, daß die reizende, der Natur getreulich abgelauichte Darstellung (der goldnen Henne mit sieben Küchlein, Abbildung 8) von einem italienischen Künstler herrühre, so ist doch der Gedanke, aus dem sie entsprungen ist, die harmlose Freude an der Tierwelt und die daraus hergeleitete naive Bildersprache durchaus germanisch.“ An dem an gleicher Stelle geschilderten Diptychon desselben Domschatzes ist umgekehrt, wie der Verfasser (S. 14) hervorhebt, nichts des (langobardischen?) „Schmuckers Eigentum, als die unbeholfen weit hervortretende Schrift, die Tonsur des Papstes und die formlose Blume“ am Szepter Davids. Bei dieser Einsicht hätte der Verfasser besser gethan, zwei so bedenkliche Belege für die bildnerische Befähigung der Langobarden aus dem Spiele zu lassen und sich zu dem Satz Bodes (S. 3 seiner Geschichte der deutschen Plastik) zu befehlen: „Von einer altgermanischen oder gar von einer ureigenen germanischen Plastik kann daher nicht die Rede sein.“

Auch in der karolingischen Kultur und Kunst nehmen wir die eigentlich deutschen Züge mehr in der mißverständlichen Umbildung antiker Elemente, als in selbständigen Neuschöpfungen wahr. Freilich haben wir uns gewöhnt,

unser Urteil einseitig nach den erhaltenen Prachtschöpfungen der karolingischen Hofkunst zu bilden, auch ist die frühkarolingische Zeit von der spätkarolingischen nicht scharf genug geschieden (ein Vorwurf, der auch die neuesten drei Darstellungen mit Ausnahme der Geschichte der Malerei von Janitschek trifft), um der Entwicklung dieses so interessanten Zeitabschnittes völlig gerecht werden zu können. Auch bricht diese Entwicklung, die ihre Ausläufer bis in das elfte Jahrhundert hineinsendet, ziemlich unvermittelt ab, um dem Aufleben einer neuen christlichen und im engeren Sinne mittelalterlichen Auffassung Platz zu machen. Am klarsten und eindringlichsten hat Dohme den nach seinem Ausdruck durch „das Aufkommen der mönchstheokratischen Ideen“ hervorgerufenen Umschwung zu Anfang des elften Jahrhunderts geschildert, indem er sich damit zu einer Auffassung bekennt, der zuerst, wenn wir nicht irren, Anton Springer in seiner Studie über die deutsche Kunst des zehnten Jahrhunderts Geltung verschaffte. Bode markirt zwar auch die Wende des ersten Jahrtausends durch einen neuen Abschnitt, worin er die Schicksale der um diese Zeit sich entfaltenden monumentalen Bildnerkunst bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts zusammenfaßt; doch ist es bezeichnend für seine Auffassung der Aufgabe, daß er das Aufkommen einer leitenden bildnerischen Technik, des Erzgusses, anstatt der politischen und geistigen Umwälzungen, zum Ausgangspunkte seiner Darstellung wählt. Diese seine Art der „Kunstgeschichte aus den Denkmälern“, denen er freilich mehr als die meisten andern abzufragen versteht, darf man aber nur mit der Darstellungsform von Knackfuß vergleichen, um sie zu würdigen. Auch Knackfuß beschränkt sich auf die Aneinanderreihung einzelner Beschreibungen von Denkmälern, er sieht oft mit dem Feinblick eines Künstlers Einzelheiten, die er mit anregender Frische seinen Lesern zu schildern weiß, und doch wollen sich seine Schilderungen nicht zu einem klaren Bilde geschichtlicher Entwicklung ordnen, das willkürliche und unorganische Gefüge seiner Darstellung tritt überall zu Tage. Bei Bode ordnen sich die Einzelvorstellungen zu klaren Bildern der verschiedenen Schulen und Richtungen, wir empfinden überall, trotz einzelner Nachlässigkeiten, die sichere Führung eines kundigen Forschers, während uns die Lektüre des Wertes von Knackfuß den Eindruck einer willkürlichen Flucht von Wandelbildern hinterläßt. Lübke läßt uns die Gewandtheit eines bewährten Schriftstellers nicht vermissen, aber der eindringende Blick, das treffende Wort für Stilunterschiede, wie wir sie bei Bode und Knackfuß finden, fehlt; selbst seinen eignen ältern Werken gegenüber ist eine gewisse Farblosigkeit, die nicht mit Objektivität zu verwechseln ist, schwer abzuleugnen.

Doch wenden wir uns wieder zum Einzelnen. Von eingreifender Bedeutung für die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland ist die rheinische Baugruppe des frühromanischen Stiles, aus der die drei mittelhheinischen Dome von Worms, Mainz und Speyer schon durch ihre historischen Erinnerungen ein besonders Anrecht auf den Namen deutscher

Denkmäler haben. Über die Datirung dieser Bauten oder vielmehr der in ihnen zum erstenmale folgerichtig durchgeführten Einwölbung ist bekanntlich viel gestritten worden. In den Tagen der Romantiker (Boisseree 1843) gefiel man sich darin, diese urdeutsche Schöpfung soweit als irgend möglich zurückzudatiren; Quast versiel bei einem Versuche, diese Auffassung zu berichtigen, in den entgegengesetzten Irrtum. Es fehlt uns nicht an zahlreichen Nachrichten über Bauzeit und Bauperioden dieser Denkmäler, neuerdings sind sie namentlich für den Mainzer Dom von Friedrich Schneider in mustergiltiger Weise zusammengestellt worden; die Schwierigkeit ihrer Benutzung liegt in den zahlreichen Veränderungen, die jedes mittelalterliche Bauwerk erfahren hat. Dem meist hastig und oberflächlich vorgenommenen Notbau folgte in nicht zu langer Zeit die eigentliche Anlage der heute noch erhaltenen Bauten, der aber zahlreiche Erweiterungen oder Umbauten meist ein so widerspruchvolles Ansehen geben, daß dem Spürsinn und leider auch der willkürlichen Grübelelei weiter Spielraum gegeben ist. Dohme spricht sich sehr zurückhaltend aus: (S. 54) „Nachdem ungezählte Werke in Trümmer gesunken oder durch Neubauten verdrängt sind, ist der Nachweis, wo die erste gewölbte Basilika des gebundenen Systems errichtet worden, heute mit Sicherheit nicht mehr zu führen. In das allmähliche Ausreifen des Gedankens aber gewährt die Betrachtung der drei großen romanischen Dome von Mainz, Speyer, Worms einen lehrreichen Einblick. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß in dem ältesten von ihnen, dem Dome von Mainz mit seinen primitiven Formen, die große Neuerung zuerst auf deutschem Boden einsetzt.“ Es folgen dann nach seiner Anordnung der Dom zu Speyer (erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts) und der Dom zu Worms (zweite Hälfte desselben Jahrhunderts), denen er die Abteikirche zu Laach anschließt, ohne ihr Verhältnis zu den genannten Bauten genauer zu bestimmen. Lübke, der auf dem Gebiete mittelalterlicher Baukunst mehr Selbständigkeit als sonst bekundet, stellt die Laacher Kirche den drei Domen voran, die er in der gleichen, auch von Knackfuß beliebten Anordnung aneinanderreicht. Diese auf Quasts Ausführungen zurückgehende Zeitstellung ist, was das Verhältnis der Dome von Speyer und Mainz anlangt, noch immer anfechtbar. Zunächst läßt die große Kryptenanlage des Speyerer Domes, die bereits 1039 vollendet war, die ursprüngliche Absicht eines großräumigen Langschiffes vermuten, und wir werden die damals geplante Anlage im wesentlichen auch in dem heutigen Bau, was die Pfeilerstellung u. s. w. anlangt, wiedererkennen können, da der Brand vom Jahre 1159 unmöglich auch die Fundamente zerstört haben kann. Gerade die enge, abwechselnde Pfeilerstellung weist uns auf die schon ursprünglich beabsichtigte Einwölbung des Langhauses hin, die wir daher sehr wohl auch in der urkundlich am Ende des elften Jahrhunderts vollendeten ersten Domkirche annehmen dürfen. Auch die Einwölbung des Mainzer Doms mit den ältern Forschern, denen sich Knackfuß anschließt, in das Jahr 1137 herabzurücken, sind wir keineswegs gezwungen,

Grenzboten IV. 1888.

vielmehr verdient die auch von Dohme und Lübke anerkannte Zeitbestimmung (seit 1082) als die wahrscheinlichere angenommen zu werden. Aber selbst dann bleibt nach unsrer Datirung die Priorität des Speyerer Doms gewahrt, und die Laacher Kirche, deren Grundsteinlegung frühestens 1092 angesetzt werden kann, und bei der die klare Folgerichtigkeit der Gewölbanlage ohnehin auf vorhergegangene Versuche hinweist, dürfen wir vollends nicht mit Lübke als die eigentlich bahnbrechende Schöpfung für den romanischen Gewölbekbau betrachten.

Für die Geschichte der deutschen Plastik bedeutet das dreizehnte Jahrhundert, in welchem das französische Strebesystem eine Umwandlung der Baukunst hervorruft, die eigentliche Zeit der Reife und Ausgestaltung der romanischen Keime. Hier erkennen wir, wie unabhängig von einander die verschiedenen Künste sich Bahn brechen und wie sehr gerechtfertigt daher die geschichtliche Einzelbehandlung der verschiedenen Kunstzweige ist. Knackfuß sieht sich gezwungen, die Dokumente der ersten Blütezeit deutscher Plastik zwischen die Schilderung des romanischen und des gotischen Stiles hineinzuklemmen, während sie zeitlich in die gemeinhin als gotisch bezeichnete Periode gehören. Die Naumburger Bildwerke z. B. schmücken die Wände eines gotischen Chors, stehen unter gotischen Tabernakeln, und doch würde die Bezeichnung „gotische Plastik“ für sie durchaus nicht zutreffen. Man hat früher den erstaunlichen Aufschwung der deutschen, insbesondre der mitteldeutschen Bildnerei auf Beziehungen der Hohenstaufen zu Italien zurückführen wollen; doch kann diese Ansicht selbst mit der Einschränkung Bode's (S. 40) kaum Anspruch auf Glaubwürdigkeit machen, wenigstens erklärt sie nicht mehr und nicht weniger, als die oberflächlichen Redensarten, mit denen Knackfuß sein Kapitel von der ersten Blütezeit der bildenden Künste (S. 232) einleitet. Richtiger leitet uns wohl auch hier der technische Gesichtspunkt, unter dem Bode die überraschende Erscheinung betrachtet: Sandstein und Stuck treten an die Stelle des früher bevorzugten Erzes. Dabei begegnete freilich Bode der Irrtum, die aus Holz geschnitzte Kreuzigungsgruppe zu Wechselburg zu einem Werke der Thonplastik zu machen, was ebenso häufig behauptet, wie widerlegt worden ist.

Da mit der romanischen Kunst die bisher erschienenen vier Lieferungen des Lübkeschen Werkes abschließen, heben wir uns die Fortsetzung dieser gemeinsamen Besprechung bis zum erfolgten Abschluß aller drei Werke auf, in der angenehmen Hoffnung, dann vielleicht einen Teil unsrer Bedenken beschränken und unsre beistimmende Anerkennung verallgemeinern zu können.

