

Schwierigkeiten bereitet die Verwandlung von *belfragium* in das deutsche *berfride* und verwandte Formen insofern, als eine Lautverschiebung vom gutturalen „...*fragium*“ zum dentalen „...*fride*“ im Mittelhochdeutschen an sich ausgeschlossen ist. Ob hier das Französische, etwa von „*bierfroit*“ zu „*berfrid*“, eine Mittlerrolle gespielt hat, oder das Wort bei der Verdeutschung lediglich verballhornt wurde, läßt sich kaum mehr ermitteln. In diesem Punkt sind wir — wahrscheinlich für immer — auf Vermutungen angewiesen.

Anmerkungen:

- 1) Zusammenstellung der ältesten deutschen Wohntürme von Günther Stein, Frühe deutsche Wohntürme. In: Bericht über die Tagung der Koldewey-Gesellschaft in Berlin 1961, Trier 1961, S. 36 ff.
- 2) Herrmann Wäscher, Die Baugeschichte der Burg Querfurt, Halle/S. 1958, S. 7 ff. Vgl. dazu Stein, wie vor, S. 37.
- 3) Karl Heinz Clasen, Bergfried. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, II, 1948, Sp. 269 ff.
- 4) Leo Hugot, Die Pfalz Karls des Großen in Aachen. In: Karl der Große, III (Karolingische Kunst), Düsseldorf 1965, S. 534 ff.
- 5) Möglicherweise hat der Granusturm eine ähnliche Funktion erfüllt wie der in mancherlei Hinsicht verwandte staufische Turm der Reichsburg Trifels, wo jedoch die Verwendung als Tresor der Kroninsignien und als Staatsgefängnis nur zu vermuten ist.
- 6) Zuletzt Walter Freier, Bergfried — Berchfrit. Wort und Begriff: in dieser Zeitschrift, Jg. 1960, Heft I, S. 16; Werner Bornheim gen. Schilling, Rheinische Höhenburgen, Neuß 1964, I, S. 72 f.
- 7) Ausführlich erklärt und durch Beispiele belegt von Otto Piper, Burgenkunde, München 1895, S. 654 ff.

Wenn die hier vorgebrachte Ableitung des Begriffes „Bergfried“ von „*belfragium*“ zutrifft, wäre zweierlei gewonnen: nämlich einmal die gemeinsame Wurzel für *befroy*, *belfry* und *Bergfried* erkannt und zum anderen das Charakteristische in der Funktion und äußeren Erscheinung des Bergfrieds als eines wehrhaften Turmes bereits mit seinem Namen erfaßt. So gesehen wird die Frage, ob es heute richtiger *Bergfried* oder *Berchfrit* heißen müßte, zweitrangig, da beides den ursprünglichen Sinngehalt nicht mehr trifft.

- 8) Vgl. dazu Freier, wie Anm. 6, S. 16, und Piper, wie Anm. 7, S. 196.
- 9) Piper, wie Anm. 7, S. 197.
- 10) Diese Hinweise werden Herrn Dipl.-Ing. Lamei, Kairo, z. Z. Doktorand in Aachen verdankt.
- 11) Abzuleiten vom römischen *burgus*, wie das kleine, oft turmförmige Nebencastell oder Vorwerk seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. genannt wird. Gegen die Herleitung des Begriffes *burgus* vom griechischen *pyrgos* (Turm, Mauer) und für eine Übernahme aus dem Germanischen spricht sich — gestützt auf germanische Ortsnamen bei Tacitus-Seeck aus: Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, III, Stuttgart 1899, Sp. 1065.
- 12) Encyclopaedia Britannica, III, Chicago 1962, S. 341; zusammenfassend Enlart—Verrier, Manuel d'Archéologie Française, 2. Auflage, II. Paris 1932, S. 480 ff. mit Quellen.
- 13) Guillaume le Breton, Gesta Philippi Augusti, éd. Fr. Delaborde, VII, 656.
- 14) Vgl. die analoge italienische Form *battifredo* (von *battere* = schlagen, streiten, kämpfen).

Armgard Ekhardt

Über die Aktualität der mittelalterlichen Kunst

Wenn im Rahmen dieser Überlegungen von „Mittelalterlicher Kunst“ gesprochen wird, so wird darunter diejenige Kunst verstanden, die das Produkt aus der Auseinandersetzung des Nordwestens Europas mit der Kunst der späten Antike ist, mit anderen Worten: mit der Kunst der karolingischen und ottonischen Zeit als Vorstufen die romanische und die gotische Kunst. Diese Definition sei vorangestellt, weil der Begriff des „Mittelalters“ keineswegs eindeutig ist, weder in bezug auf die zeitliche Dauer noch im Hinblick auf die räumliche Ausdehnung.

Die Bezeichnung „Mittelalter“ wurde im 17. Jahrhundert in Humanistenkreisen geprägt und enthielt von Anfang an eine Abwertung. Als Übergangszeit zwischen dem Verfall der Antike und ihrer Wiedergeburt in der Renaissance verstanden, bedeutete sie in den Augen jener Zeit eine Periode des Stillstandes, wenn nicht gar des Niederganges der Kultur. Die Geringschätzung dieses so außerordentlich wichtigen Stadiums in der geistigen und kulturellen Entwicklung der europäischen Völker — auf dem alles nachfolgende Geistesleben bis in die unmittelbare Gegenwart ebenso aufbaut wie auf der klassischen Antike — erreichte ihren Höhepunkt im 18. Jahrhundert, in der Zeit der Aufklärung. Den Aufklärern galt das Mittelalter als eine „finstere Zeit“, in der der natürliche Menschenverstand unter dem Joche der Theologie verkümmert war; die Kunst dieser Zeit wurde als bar jeder Schönheit empfunden, als ein Rückfall in die Barbarei. Noch Goethe hat über die Künstler jener Zeit geurteilt, daß es ihnen „schwer“, ja beinahe unmöglich gewesen sei, „vom Formlosen zur Gestalt überzugehen“ und sich, falls sie bis dahin vorgedrungen wären, „dabei zu erhalten“, und er empfand als ein großes Manko, was wir heute gerade als Stärke dieser Kunst empfinden.

Erst in der Romantik wurde das Mittelalter in einer neuen positiven Weise erlebt. Obgleich die romantische Verklärung der Zeit des „Ritter- und Mönchtums“ von einem echten Verständnis weit entfernt war, ist letztlich doch hier — in der Philosophie des Deutschen Idealismus — der Ansatz zu suchen zu der ein halbes Jahrhundert später erfolgten Entdeckung der mittelalterlichen Kunst durch die Künstler des Expressionismus einerseits, wie z. B. Barlach oder die Künstler der „Brücke“, und durch Kunsthistoriker andererseits, wie z. B. Tschudi, Worringer, Pinder, Panofsky und Dvorcak.

Die Gleichgestimmtheit im Grundsätzlichen, die zu dieser „Entdeckung“ geführt hatte, liegt freilich nicht in dem spezifisch religiösen Charakter, der die mittelalterliche Kunst so weitgehend bestimmt hat; sie ist allgemeiner zu fassen als eine totale Umkehr der bislang geltenden Wertordnung, die in ähnlicher Weise in der altchristlichen Kunst, bzw. dem frühen Mittelalter, und an der Wende zum 20. Jahrhundert sich vollzogen hat. Hatte die Antike eine ästhetisch-sinnliche Kultur hervorgebracht, die in ihrer Vollgültigkeit zwar auch in der Renaissance nicht wieder erreicht worden war, die jedoch als erstrebenswertes Ideal bis ins 19. Jahrhundert maßgebend geblieben ist, so hatte das Mittelalter eine ethisch-übersinnliche Kultur entwickelt, in der die im Subjekt sich enthüllenden objektiven Wahrheiten und die ethischen Gefühle überwiegen, in der alle sinnlichen Werte und materiellen Beziehungen dem Gesichtspunkt einer rein geistigen und übersinnlichen Bedeutsamkeit untergeordnet wurden.

Es würde zu weit führen, näher darauf einzugehen, warum es — beginnend in der Romantik — zu diesem Mißtrauensvotum gegen die sinnliche Erfahrung

und zu dieser neuerlichen Abwendung von der Natur gekommen ist, die, trotz aller Unterschiede, ein geistiges Band zwischen dem Mittelalter und der Gegenwart knüpfen. Dazu sei nur gesagt, daß diese geistige Haltung, die ihre großartigste Formulierung in der Philosophie des deutschen Idealismus bei Fichte oder Schelling und in der Kunsttheorie jener Zeit bei Novalis oder Friedrich Schlegel gefunden hatte, eine Reaktion war gegen den rationalistischen Positivismus und das reine Nützlichkeitsdenken des heraufsteigenden technischen Zeitalters, das nicht nur zu einer vollständigen Entzauberung der Welt zu führen drohte, sondern dem schließlich auch der Mensch als Mensch zum Opfer fallen mußte. Kasimir Edschmid hat das Sendungsbewußtsein der Künstler um die Jahrhundertwende in seinen Vorträgen 1917/18, in denen er sich um eine Deutung der geistig-künstlerischen Bewegung des Expressionismus bemühte, in die Worte gefaßt: „... ein neues Weltbild mußte geschaffen werden, das nicht mehr Teil hatte an jenem nur erfahrungsmäßig zu Erfassenden der Naturalisten, nicht mehr Teil hatte an jenem zerstückelten Raum, den die Impression gab, das vielmehr einfach sein mußte, eigentlich, und darum schön ... so wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Die Tatsachen haben Bedeutung nur so weit, als, durch sie hindurchgreifend, die Hand des Künstlers nach dem faßt, was hinter ihnen steht“. Zusammengefaßt: es ging nicht darum, die Dinge in ihrer natürlichen Erscheinung wiederzugeben — „die Welt ist da, sie braucht nicht wiederholt zu werden“ —, sondern darum, das Wesen der Dinge durch die Kunst sichtbar zu machen.

Somit ist die Entdeckung der mittelalterlichen Kunst den Künstlern des 20. Jahrhunderts eine Bestätigung auf ihrem Wege; nur eine Zeit, die am absoluten und alleinigen Wert der Naturnähe so irre

geworden ist wie die unsrige, kann verstehen, daß auch im Mittelalter nicht Unvermögen, sondern Absicht zu einer dem klassischen Schönheitsideal konträr entgegengesetzten Naturferne geführt hatte.

Der Vorrang der inneren vor der äußeren Wirklichkeit wird besonders deutlich in der Verehrung, die dem Worte Gottes zuteil wurde, der die Buchkunst dieser Zeit Rechnung trug, und sie wird in der Ornamentik greifbar, die Sinnbilder und Symbole bedeutungsvoll verwendete. Die hier in Abb. 1 abgebildeten Sarkophagdeckel, die im friesischen Raum und vereinzelt entlang der Wasserwege, des Rheins und der Weser, gefunden wurden und die aus dem 11.—13. Jahrhundert stammen, zeigen eingeflochten in geometrische Ornamentik solche Chiffren der Ewigkeit. Die Auffassung der Kunst als Sprache ist uns heute durchaus geläufig, wobei die Zeichen freilich der absoluten Verbindlichkeit der religiösen Symbolik des Mittelalters ermangeln.

Abschließend soll an einem Beispiel der figuralen Plastik der Versuch unternommen werden, diesen Gesinnungswandel im Formalen anzudeuten, der uns, im Unterschied zu den vergangenen Jahrhunderten, in Stand gesetzt hat, mit so völlig anderen Voraussetzungen an die Kunst des Mittelalters heranzugehen: während man früher die Primitivität der blockhaften Körper, die in der romanischen Kunst zu kaum mehr differenzierten Gebilden geworden waren, als handwerkliches Unvermögen auslegte, wurden sie nun in ihrer kraftvollen, alles Zeitliche transzendierenden Aussage erkannt, und man verstand auf einmal, daß sie Symbole waren, Zeichen, bei denen es nicht auf die Wirklichkeitsillusion ankam, sondern auf die Überzeugungskraft. Die Kreuztragungsgruppe aus dem Oldenburger Raum (hier in Bild 2 wiedergegeben), obwohl sie in der Zeit zwischen 1440 und 1460 entstanden ist, eine Auffassung des Körpers, die stark der Romanik verhaftet erscheint; hier, wie überhaupt im nordwestdeutschen Bereich, behält das Wort von Pansofsky (Anm. 1) seine Gültigkeit, demzufolge zwar der romanische Stil kein spezifisch deutscher, der eigentlich deutsche aber der romanische Stil ist — bis zum Ende des Mittelalters, wo durch Einflüsse von außen die eigenen schöpferischen Kräfte erlahmen.

Wenn wir den römischen Soldaten, der den Zug nach Golgatha anführt (Abb. 2), betrachten, so scheint uns, als säße sein Kopf verkehrt auf dem Hals, weil Hals und Kopf ohne Übergang aneinandergesetzt sind und somit die Drehung des Kopfes gar nicht aus dem körperlichen Verband heraus geschieht; dasselbe gilt für die Arme, die am Rumpf oft geradezu angeklebt zu sein scheinen; aber auch Kopf und Rumpf, Hand und Arm der Figuren sind unvermittelt und ohne gelenkmäßige Verbindung aneinandergesetzt. Diese Körperdarstellung, die dem in der antiken Plastik entwickelten „Körperstil“

ganz entgegengesetzt ist, hat ihre Wurzel in der Auffassung des Körpers als einer homogenen Masse, in die die Glieder und Zäsuren des Körpers gleichsam eingezeichnet werden; je weniger aber eine innerliche, gelenkmäßig durchgreifende Trennung der einzelnen Körperabschnitte vorliegt, um so entschiedener ist eine äußerliche Sonderung der einzelnen Massenteile vollzogen.

Diese Körperauffassung, die keinesfalls auf die mittelalterliche Kunst beschränkt ist, sondern auch in längst vergangenen Kunstperioden immer dort auftrat, wo die Kunst ihre Ideale jenseits der natürlichen Gesetzmäßigkeiten suchte, ging auch in der Gotik nicht verloren, obgleich der schwere, massive Block zuerst in Frankreich und im französischen Einflußgebiet in einen Kraftstrom verwandelt wird, dessen Bewegungsimpuls außerhalb des Körpers zu liegen scheint. Am schönsten läßt sich dies — wie ebenfalls Panofsky gezeigt hat — am Verhältnis von Körper und Gewand demonstrieren, die einander gegenseitig negieren, weil sie nur verschiedene Erscheinungsformen einer und derselben Substanz sind: dort, wo die oft so selbstherrliche Gewandung, z. B. in der reifen Gotik, in Schüssel- und Röhrenfalten, lose hängend oder sich am Boden stauend, pfeilerhaft gesammelt oder in mannigfachen Brechungen auseinander knickend, sich entfaltet, verschwindet der Körper vollständig; andererseits wird da, wo die Gewandmasse sich der Körperform anlegt, das Gewand gleichsam transparent und verschwindet. Am deutlichsten wird dies am Beispiel der Figur der Madonna aus einer Kreuzigungsgruppe (Abb. 3). Das Gleiche gilt auch für die Maria-Johannes-Gruppe aus der Kreuztragung (Abb. 2).

Mit dieser Auffassung des Körpers als einer homogenen Masse hängt auch zusammen, was unter der Bezeichnung Materialgerechtigkeit sich geradezu die Rolle eines Axioms in der plastischen Kunst erobert hat: die Eigenart der stofflichen Materie, das Stein-Sein oder das Holz-Sein als solches ist hier in einem viel höheren Maße konstitutiv für das Kunstwerk als dort, wo mit dem Ziel der Naturtreue eine Verlebendigung oder Fleischwerdung des Materials angestrebt wird. Dabei muß freilich vermieden werden, den bestehenden gewichtigen Unterschied zwischen dem Mittelalter und der Gegenwart, der sowohl im geistigen Konzept als auch im formalen Ausdruck besteht, aus der eigenen Situation heraus zu übersehen: schon wenn wir uns die Holzplastik des Mittelalters, vornehmlich die der Hochgotik, in ihrer farbigen Fassung vergegenwärtigen, geht viel von ihnen, in unseren Augen eminent plastischen Tugenden verloren — zugunsten einer malerischen Wirkung, die der Kunst unserer Tage in dieser Art fremd ist (Anm. 2).

Auch in der Frage der Deformation, die in der Auseinandersetzung um die moderne Kunst einen so breiten Raum einnimmt, konnte das Mittelalter als Kronzeuge angerufen werden: die Körperhaltung der Figuren ist starr und umgekehrt, da, wo sie lebhaft erscheinen soll, von einem wilden, den organischen Zusammenhang des Körpers verneinenden Bewegungsdrang beherrscht; das klassische Standmotiv wird entweder überhaupt aufgegeben oder — in der reiferen Gotik — zu jenem charakteristischen Schwung umgedeutet, der in ununterbrochenem Flusse das ganze Gebilde durchwaltet und gleichsam nach oben zieht. Auch ist das Größenverhältnis der einzelnen Glieder des Körpers schwankend und nach klassischen Begriffen meist unschön weil unnatürlich; dasselbe gilt auch für die Größenordnung der Figuren untereinander, die oft, entsprechend ihrer Bedeutung, entweder



Abb. 3 MARIA AUS EINER KREUZIGUNG, Eichenholz, H = 160 cm, 1460—80, aus Westerstede, vollplastisch, die Fassung ist bis auf geringe Farbspuren abgelautet. Der dazugehörige Johannes ist ausgestellt, das Kreuzifixus befindet sich in der Kirche zu St. Peter in Westerstede.

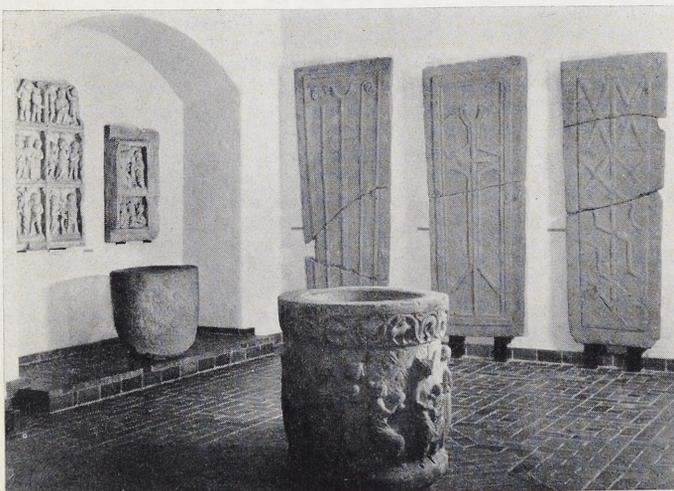


Abb. 1 Sarkophag-Deckel in Buntsandstein, rot, links, Mitte 12. Jahrh., aus Rodenkirchen, Mitte, Anfang 12. Jahrh., aus Bant, rechts, Ende 11. Jahrh., aus Langwarden zeigen eingeflochten in geometrische Ornamentik christliche Symbole. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg, Lapidarium.



Abb. 2 KREUZTRAGUNG. Eichenholz. 1440—50. Aus Zwischenahn. Von links nach rechts: Maria-Johannes-Gruppe, H = 160 cm, Simon von Kyrene, H = 141 cm, Hauptmann d. Kriegsknechte, H = 166 cm, Christus als Kreuzträger, H = 187 cm, Römischer Soldat, H = 157 cm. Vollplastisch die Fassung fehlt bis auf geringfügige Farbspuren, der zugehörige Kreuzifixus fehlt.

größer oder kleiner sind. Als besonders ausgeprägtes Beispiel dafür bietet sich aus der Oldenburger Sammlung wiederum die Kreuztragungs-Gruppe an, wo Christus, als zentrale Figur, den vor ihm gehenden römischen Soldaten um Haupteslänge überragt; der Bogen der Komposition fällt bei der vorletzten Figur, bei Simon von Kyrene, am stärksten ab und steigt in der Maria-Johannes-Gruppe wiederum leicht an; durch diese rhythmische Reihung werden die Figuren, unabhängig von natürlichen Stellungs- und Bewegungsmotiven, in eine übernatürliche, einheitliche Bewegungsrichtung zusammengefaßt.

Gerade an diesen Figuren läßt sich noch ein weiteres Merkmal der mittelalterlichen Kunst beispielhaft ablesen: die **Typenbildung**, die auch den expressionistischen Künstlern als Mittel gedient hat, um zum **Wesentlichen vorzudringen**. Diese Typen oder Symbole schildern weder alltägliche noch außergewöhnliche Individuen, sondern sind **Urbilder, Personifizierungen von Werten bzw. Unwerten**, wobei die Ethik des Expressionismus — im Unterschied zur christlichen Ethik des Mittelalters — in einer pantheistischen Humanität gipfelt.

Diese Beispiele für die geistige Verwandtschaft zwischen Mittelalter und Moderne mögen genügen.

Die innere Berechtigung und Größe der mittelalterlichen Kunst, die, gleichsam als geistiges Ferment, weitergewirkt hat durch alle Jahrhunderte abendländischer Kultur bis in die Gegenwart — auch aus der Renaissance ist das Prinzip der „Verneinung des Organischen“ nicht wegzudenken — ist dennoch bis heute nicht allgemein anerkannt, was um so erstaunlicher ist, als gerade sie unserer heutigen Erlebnisform so sehr entspricht. Aber gerade diese extreme Eigengesetzlichkeit der mittelalterlichen Kunst, die oft als „Häßlichkeit“ empfunden wird, ist der konzentrierten Aufmerksamkeit wert. Die ausgemergelten, asketischen Figuren der Gotik (vgl. „Christus als Kreuzträger“ auf der Abbildung 2) werden in einem anderen, abstrakten Bereich wieder schön; es ist eine ergreifende Schönheit, die nicht sinnlicher Natur ist, sondern der Identität von Wahrheit und Schönheit entspringt.



Abb. 4 Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg, Schloß, Eichenholzplastik des XV. Jahrhunderts, Ammeiland (Oldb.)

Anmerkungen:

- 1) E. Panofsky, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, München 1924.
- 2) Veröffentlicht u. a. im Handbuch für Kunstwissenschaft von W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Potsdam 1929.
- 3) Nach Bernhard S. Meyers, Die Malerei des Expressionismus, Köln 1957.

Martin Seitz

Der Gemmenschnitt, eine uralte Kunst

Die alten Burgen sind — so meint wenigstens der Laie — Zeugen einer einst bestehenden Notwendigkeit: daß nämlich in jenen rauen Zeiten des Mittelalters bis in die Renaissance hinein sich eine Privatfestung bauen mußte, wer ein verlockendes Gut oder eine Eifersucht erregende Machtstellung mit Erfolg gegen die Begehrlichkeit des lieben Nächsten verteidigen, oder falls er selbst in dieser Beziehung kein gutes Gewissen hatte, sich dem Zugriff einer strafenden Gewalt entziehen wollte.

Heute ist dieser Zweckgedanke hinfällig, aber trotzdem möchten wir seine Zeugen nicht untergehen und in Vergessenheit geraten lassen, besitzen sie doch für uns ganz unabhängig vom ursprünglichen Zweck einen Wert nicht materieller, sondern geistiger Natur: Sie sind umweht vom Zauber der Romantik, vom Erahnen menschlicher Schicksale, verknüpft mit den großen und kleinen Ereignissen der Geschichte und nicht zuletzt sind sie Mittelpunkte historischer Assoziationen und Quellen ästhetischen Genießens. Würden diese alten Bauten doch mit sicherem Gefühl nicht nur glänzend der umgebenden Landschaft eingefügt, deren schönsten Punkten sie wie ein Akzent aufsitzen, sondern es hat der sichere Instinkt für das Bauen, den unsere Altvorderen besaßen, ihnen bei aller Rücksicht auf die praktischen Erfordernisse auch eine würdige architektonische Form zu geben gewußt, der sich auch gegebenenfalls alle Er-

weiterungen harmonisch anpaßten, so daß ein solcher Burgkomplex wie eine gewachsene Kristalldruse seinen Felsen krönt.

Etwas Verwandtes — verzeihen Sie den gewagten Sprung — können wir auch bei der Gemme feststellen. Auch sie hat ihren Ursprung in einem Zweckgedanken: dem des Siegelns. In frühen Zeiten, da kaum noch jemand schreiben konnte, waren die Siegel ein notwendiges Mittel zur Beurkundung. Und weil hier ebenfalls der eingeborene Drang zur beseelten Form auch vor dem in erster Linie zweckdienlichen Gegenstand nicht halt machte, so zeigen schon die frühesten, aus dem 4. vorchristlichen Jahrtausend stammenden Gemmen — Siegelzylinder der Sumerer, zum Abrollen auf weichem Ton — in Anordnung und Ausführung der Bildmotive musisches Empfinden. In Babylonien und auf Kreta finden wir dann im 2. Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung wahre Kunstwerke der Glyptik (Steinschneidekunst), die schließlich ihre erste und schönste Hochblüte im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. im klassischen Griechenland erlebte. Aus dieser Zeit sind uns auch bereits signierte Gemmen und literarisch bezeugte Künstlernamen, z. B. des Dexamenos von Chios, überliefert. Der berühmte Ring des Polykrates trug eine Gemme des Bildhauers Theodoros von Samos, der auch als Architekt bedeutend und am Bau des Dianatempels von Ephesus beteiligt war.

