

## REZENSIONEN

HANS WEIGERT: Geschichte der europäischen Kunst. Bd. 1: 544 S.; Bd. 2: 544 Abb. Stuttgart (1951), W. Kohlhammer Verlag.

Eine Kunstgeschichte, die mit dem Gedanken der europäischen Einheit Ernst macht, ist *fällig* geworden. Man hatte sich bisher mit einem polyhistorischen Gänsemarsch der Nationen begnügt, wobei die eigene den Vortritt haben mußte. Eine rühmliche Ausnahme hatte Richard Hamann gemacht, als er 1932 seine „aus einer einzigen Erfahrung und Überzeugung“ gestaltete „Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart“ vorlegte. Es ist zu begrüßen, daß sein Werk nunmehr in dritter Auflage wiedergekehrt ist. Vor dieser war bereits im deutschen Sprachgebiet unserer Nachkriegszeit eine neue Gesamtdarstellung erschienen (vgl. vom Schreiber dieser Besprechung: „Eine europäische Kunstgeschichte“ in „Das literarische Deutschland“, Nr. 24, Jahrg. II). Ihr Verfasser, der Züricher Architekt und Kunsthistoriker Peter Meyer, ist Schweizer. Damit war ihm ein übernationaler Standpunkt gleichsam selbstverständlich sowie eine Reiseerfahrung, die uns erst langsam wieder möglich wird. Trotzdem ist es keineswegs überflüssig, daß uns jetzt auch ein Deutscher eine Geschichte der europäischen Kunst besichert hat. Hans Weigert, Autor einer (freilich in unersprißlichem Klima entstandenen) *gesamtdeutschen* Kunstgeschichte, bringt für seine Aufgabe gute Voraussetzungen mit. Er besitzt den Blick für das Wesentliche, ist der geborene Didaktiker und dazu ein Schriftsteller, welcher mit leichter Hand die stil-, künstler- und werkgeschichtlichen Daten und Beziehungen in ihren geistesgeschichtlichen, politischen und sozialen Rahmen zu fügen weiß. Geschichtsphilosophische Leitmotive regen den Leser zu überschauendem Nachdenken an. Daß Weigerts Werk unter denkbar ungünstigen Umständen abgefaßt werden mußte, merkt man ihm nicht an.

Die Epoche seiner Darstellung ist die christliche, ihr Raum der abendländische, in welchen er mit dem byzantinischen auch den altrussischen einbezieht. Als „geschichtlichen Auftrag“ eines Zeitalters, das mit der altchristlichen Kunst beginnt und, nach des Verfassers Meinung, in unserem Zeitalter zu Ende geht, betrachtet Weigert die „Versinnlichung der christlich-mythischen Überwelt und die ästhetische Wiedergewinnung der diesseitigen Welt“. Das erstere ist wesentlich Anliegen des Mittelalters (und Vormittelalters), das zweite Sache der Neuzeit — wobei das zweite im ersten schon vorbereitet wird, während das erste im zweiten weiter wirkt. In der mittelalterlichen Kunst haben wir je einen einheitlichen Impuls, den Weigert, Pindersche Anregungen auswertend, mit biologischen Entfaltungen, gelegentlich auch mit einer ballistischen Kurve vergleicht. Der gleiche Impuls hatte sich schon in der abendländischen Antike ausgelebt — hier noch frei von Überlagerung vorangegangener Epochen. Er verläuft dreistufig (Pinders „Stufengleichheit“), wobei eine gewisse Anziehungskraft früherer Stufen auf „gleiche“ in späteren Epochen wirkt. Immer handelt es sich um einen Anstieg von der typisch „archaischen“ Stufe zur

klassischen Kulmination und um ein (nicht wertmäßig zu verstehendes) Absinken der Lebensbahn. Was das Mittelalter angeht, so integriert sich etwa um das Jahr 1000 aus der Akkumulation von spätantiker Formerbe (dazu aus der Unverbrauchtheit des nordisch-bronzezeitlichen Volkstums) eine neue, freilich nur noch *relative* Altertümlichkeit. Auf ihr baut sich der romanische Stil auf, dessen Entelechie die Frühgotik bildet, diese eigenständig mittelalterliche Verkörperung des „Klassischen“, Spiegel des Ordo-Ideals, als Gipfel zugleich auch die Vorbedingung abgebend zu dem Stilphänomen der späteren und spätesten Gotik. Sozial- und auch tiefenpsychologisch entsprechen dem drei typische Bewußtseinsstufen. Die erste nennt Weigert die *magische*, eine Haltung, die er bereits als integrierenden Faktor in seiner Arbeit über das germanische Ornament (Pinderfestschrift) herauszuarbeiten versucht hat. Diese Seelenverfassung wird jetzt allgemein zu der „archaischen“ Kunst von der Vorzeit bis zur romanischen Epoche in Beziehung gesetzt — wobei unter Magie Apotropäik, Bann- und Abwehrzauber verstanden wird. Auf die magische Stufe folgt etwa um 1200 die typisch mythische im Mittelalter. Die letzte Phase bringt den Durchbruch des Erfahrungswesens, würde also der spätgotischen Stilstufe entsprechen. Nun tritt freilich die neue realistische Gesinnung viel reiner in der Kunst Italiens hervor, die aber bei Giotto, in der Franziskanergotik, später in der ausdrücklich so genannten Frührenaissance eher einen neuen Anfang bildet, welcher sich dem gleichzeitigen Ausleben der nordischen Gotik gegenüberstellt. An den Beginn einer neuen Kurve denkt auch Weigert. Sonst würde er nicht auch fernerhin von einer „Stufengleichheit“ auch mit dem Altertum sprechen, indem er etwa eine Hille Bobbe mit der Trunkenen Alten, die Alexanderschlacht mit Rubensgemälden, Tanagra-Figürchen mit Skulpturen von Falconet, den Weg vom Palazzo Pitti zum Palazzo Farnese mit dem von der frühromanischen Kirche zur gotischen Kathedrale vergleicht. Das Barock des 17. Jahrhunderts ist entelechistisch schon in der klassischen Hochrenaissance enthalten, so wie diese als gerichtete Spannung in der Frührenaissance angelegt war. Auch im Norden bildeten sich ja inmitten der spätgotischen Auflösung Zellen archaischer Reintegration — gleichfalls auf der neuen Ebene des perspektivischen Illusionismus: so etwa in der altniederländischen Malerei besonders deutlich bei einem Dirk Bouts, einem Gerard David, deren koordinierende Figurenreihung der altertümlich-epischen Weise eines Piero della Francesca verglichen werden darf. Da sich die Archaik im 15. Jahrhundert gerade auch den neoempirischen Strömungen verbunden zeigt, scheint die Verbindung der drei Stilstufen mit jenen drei Bewußtseinslagen für die Neuzeit zu versagen. Weigert hätte indessen darauf verweisen können, daß sich selbst in dieser, wenn auch ohne die früher ziemlich genaue Verzahnung mit den drei Stilphasen, jene Abfolge der Bewußtseinsphasen zeigt — wenigstens andeutungsweise. Man übersieht meistens, daß der Aufbruch zum Erfahrungswesen auch eine Erneuerung des spätantik-magistischen Aberglaubens gebracht, daß faustisch-paracelsische Naturmystik sich dem neuen Wirklichkeitserleben verbunden hat. Sie lieferte einen bestimmten Beitrag zur Kunst der Uebergangszeit. Mit der Hochrenaissance und freilich noch

tief in das Barock hinein erneuerte sich dann, während jenes magistische Naturgefühl abklang, noch einmal eine gewisse Beziehung zu mythischem Erleben. Bis mit der eigentlichen Aufklärung, anfangs parallel mit Spätbarock und Rokoko, der große empiristische Antrieb entscheidend durchbrach.

Versuche, in der Entwicklung der Kunst (die ja selber eine „zweite Natur“ darstellt) sowohl in der organischen wie in der mechanischen Welt vorgebildete Entfaltungsrhythmen wieder zu erkennen, dürfen nicht zu dogmatischer Einzwängung verleiten. Weigert weiß das wohl. So läßt ihn die Barock-Idee keineswegs die friedvolle Insel der malerischen Klassik bei dem späten Rembrandt übersehen, bei einem Vermeer sowie überhaupt in der Malerei um 1650, womit auch der Klassizismus der Baukunst in diesem Jahrhundert zusammenhängt.

Die Qualitäten von Weigerts Kunstgeschichte liegen überhaupt keineswegs nur in solchen interessanten Beiträgen zu einer „Biologie des objektiven Geistes“ im Spiegel der Kunstentwicklung. Ein nicht geringerer Vorzug ist zum Beispiel darin zu suchen, daß innerhalb der generellen Kunstgeschichtsschreibung endlich einmal der *Ikonographie* ihr Recht eingeräumt wurde. Das Kapitel „Der Inhalt der mittelalterlichen Bildkünste“ kann in dieser Beziehung als vorbildlich gelten. Erhellend wirkt weiter die Belesenheit des Autors in den Quellenschriften zur Kunstgeschichte. Dazu kommt das Einprägsame so mancher Einleitungen oder Einzelbeobachtungen — etwa der Abschnitt, welcher die nordische Baukunst und Ornamentik des späten 16. Jahrhunderts aus dem Manierismus ableitet, die Uebersicht der Grundlagen der Barockkunst, weiter die Gegenüberstellung eines Josef Anton Koch mit C. D. Friedrich, die Bemerkungen über den Neomanierismus bei Füssli und Sergel u. ä.

\*

Zu den rühmenden Ausrufungszeichen, die sich der Leser am Rande machen möchte, gesellen sich auch Fragezeichen. Eine allgemeine Kunstgeschichte wird allerdings niemals alle Wünsche befriedigen; sie muß im Augenblick ihres Erscheinens schon partiell veraltet sein. In Bezug auf die Gesamtanlage kann man bedauern, daß der Verfasser nicht, ähnlich wie Peter Meyer, die antike Kunst mit einbezogen hat. Alles, was mit den Erneuerungen von Kunstformen des Altertums zusammenhängt, könnte noch eindrucksvoller wirken, hätte der Geschichtsschreiber seinem Leser vorher die Hauptzüge antiker Kunst mitgegeben. Leichter werden sich im Rahmen neuer Auflagen einige speziellere Wünsche verwirklichen lassen. So wünscht sich beispielsweise der Berichterstatter in den Abschnitten über die Baukunst des frühen Mittelalters eine Hervorhebung des westromanischen Gliederungsstiles, da von diesem zum ostromanischen Kirchenbau hin ein deutliches Wertgefälle festzustellen ist. Bei der Betrachtung der Kathedrale sollten die Sedlmayrschen Thesen, je nach der Einstellung des Verfassers, verarbeitet werden. Gern hätte man etwas über die Möglichkeit von Beziehungen zwischen Gotik und Sarazenenkunst gelesen oder, innerhalb der neuzeitlichen Entwicklung, über das Nachleben der Gotik auf englischem Boden.

Vielleicht wird es überhaupt möglich sein, der Behandlung der englischen (ebenso der spanischen) Architektur noch mehr von der primären Frische zu verleihen, wie sie z. B. in den Abschnitten über russische Baukunst uns anspricht. Anlässlich der Deutung von Dürers „Melancholie“ wäre ein Hinweis auf die geistesgeschichtlich so wesentlichen Aufschlüsse angebracht, die die Warburgschule in Bezug auf das Wiederaufleben spätantik-magistischer Vorstellungen vermittelt hat. Endlich darf man fragen, ob nicht selbst in einer Darstellung von so begrenztem Umfang gewisse Künstler von hohem Rang hätten erwähnt werden müssen — etwa der Sienese Francesco di Giorgio, ein Ignaz Günther, Kaspar Wolff (der Schweizer vorromantische Landschaftler), William Blake, James Ensor.

Grundsätzlicher als solche gewiß diskutablen Einwendungen scheint uns ein Vorbehalt zu sein zu den Ausführungen der beiden letzten Kapitel. Weigert, der schon in seiner „Geschichte der deutschen Kunst“ eine Kampfstellung eingenommen hatte, stellt sich heute, wenn auch mit passableren Gründen, an die Seite der Hausenstein, Sedlmayr, Seewald, R. A. Schröder oder auch seines Kollegen Peter Meyer: derjenigen also, die sich mit aller Entschiedenheit gegen bestimmte Entwicklungstendenzen der modernen Kunst wenden und den längst problematisch gewordenen Begriff der „Verfallkunst“ wieder aufnehmen, obgleich diese Kategorie angesichts einer Gegenwart, zu der uns noch der Abstand fehlt, besonders bedenklich ist. Wir würden es begrüßt haben, wenn Weigert, statt nur zu klagen über eine „Katastrophe der Malerei“, über „Zeroismus“, über die „grausame Verarmung des modernen funktionalistischen Baustils“ oder „den leeren Formalismus der abstrakten Malerei“, statt uns also immer wieder die Verlustrechnung der Kunst seit 25, 50 oder noch mehr Jahren aufzumachen, einmal auch unbefangen gefragt haben würde, welcher *Gewinn* solchen, z. T. nicht zu bestreitenden Opfern gegenübersteht — da ja stets ein Stilumbruch auch mit Einbuße an Ausdruckswerten verbunden war. Warum zeigt sich der Verfasser so wenig dankbar für das Wunder, daß mitten in einer Umbruchsituation von vielleicht seit Jahrtausenden nicht mehr erlebtem Ausmaße der Genius der Kunst immer noch unbekümmert eine solche Fülle von Begabungen oft so hohen Ranges hervorbringt! Eine spätere Kunstgeschichtsschreibung wird sich bei Verherrlichern des Daseins wie Matisse oder Braque, bei Lebensdeutern wie Munch, Beckmann, Kokoschka, Entdeckern wie Marc, Klee, Kubin, Picasso, Max Ernst, bei Sehern wie Nolde oder Rouault kaum kürzer aufhalten als bei den gesicherten Größen *unserer* Vergangenheit. Stimmt es, daß der Expressionismus nur „eine schmale Gefolgschaft“ gefunden hat? — da doch (in unserem Zeitalter der farbigen Reproduktion) Maler wie van Gogh oder Franz Marc bei der Jugend geradezu populär geworden sind. Die abstrakte Malerei sollte von einem Historiker zunächst einmal als interessantes Neuland der Kunst, als bisher unbekannt gebliebene Möglichkeit reinen Ausdruckes und reiner Form — weit über die Grenzen des alten Ornaments hinaus — gewürdigt werden. Neben ihr, der gewiß keine Alleinherrschaft in unserer vielschichtigen Kultur zusteht, gibt es heute viele Möglichkeiten von

Mischformen zwischen Gegenständlichkeit und freier Invention. Beiden enteletichetisch zu verstehenden Erscheinungen gegenüber wäre unvoreingenommen zu untersuchen, ob sie sich mit Strukturveränderungen auf anderen Gebieten vergleichen lassen. Das betrifft auch die viel beklagte Tatsache, daß das Menschenbild heute durch die Maske und Larve ersetzt oder gar ganz ausgelassen wird. Man sollte eine solche Ermüdung am Menschen leidenschaftslos als Symptom nehmen, bevor man zu den Wunschbildern verlorener Epochen eilt, die wir nicht mehr beschwören können. Was endlich das neue Bauen angeht — wir haben es gelegentlich schlagwortartig das betonale gegenüber dem lapidaren genannt, — so genügt es wiederum nicht, festzustellen, was es gegenüber der klassischen Baukunst einbüßen mußte, deren Verbrauchtheit das 19. Jahrhundert ja erwiesen hat. Es wäre vielmehr der unpessimistische, lebenserleichternde Wille anzuerkennen, die Entschlossenheit, angesichts unseres kollektivistischen Schicksals und mit den uns zugewachsenen Mitteln der Technik in Freiheit das Menschlich-Beste zu leisten. Zu konstatieren wäre, daß wir es hier mit einem eigenen Stil unserer Zeit, einem *Weltstil* sogar, zu tun haben: mit dem also, was das Abendland seit 150 Jahren nicht mehr zu erzeugen vermochte. Stil und nicht nur Uniformität! Denn sonst würde das moderne Bauen nicht so selbstverständlich den Rahmen abgeben für jene neuartigen Ausdrucksformen der Malerei und Plastik.

Uns bedünkt, daß ein Kunsthistoriker jede Epoche — so auch unsere eigene — mit ihren immanenten Maßstäben messen sollte. Was dann Qualität, Kraft und Originalität enthüllt und damit zugleich charakteristisch für die Zeit erscheint, ist der geschichtlichen Einordnung würdig. Die Kritik der Hintergründe, die die modernen Künstler so gestalten lassen, wie sie es heute tun, ist Sache des Moralisten, des Philosophen, des religiösen Propheten. Wie darf man die Künstler anklagen für eine Situation, in die sie geworfen sind und der sie nur auf ihre Weise ehrlich Ausdruck geben können!

G. F. Hartlaub

## ZUM PROBLEM DES KAROLINGISCHEN WESTWERKS

ALOIS FUCHS: Entstehung und Zweckbestimmung der Westwerke. Westfälische Zeitschrift, Bd. 100, 1950, S. 227 — 291.

Die vorliegende Schrift gilt einem Problem, das dem Vf. aus seiner verdienstvollen Tätigkeit als Herausgeber des Nachlasses von Wilhelm Effmann von Grund auf vertraut ist und das seit des Vfs. eigener Untersuchung von 1929 mehrfach, vor allem von W. Rave, E. Lehmann, O. Gruber sowie in ausführlichen und gründlichen Aufsätzen von H. Reinhardt und E. Fels behandelt wurde. Fuchs faßt seine Kritik am gegenwärtigen Stand der Forschung in den Einwand zusammen, daß es nicht befriedigen könne, wenn die Westwerke bisher „aus dem mehr oder weniger zufälligen Zusammenwirken mehrerer Zweckbestimmungen“ erklärt worden seien; „mit