

Köln, Städt. Museum für ostasiatische Kunst: umfangreiche und bedeutende Sammlung von Werken der chinesischen, koreanischen und japanischen Kunst (Malerei, Plastik, Kunstgewerbe), mehr als 5000 Nrn. Leiter: Dr. Werner Speiser.

Leipzig, Deutsches Buch- und Schriftmuseum: eine Anzahl chinesischer Schriftrollen (magaziniert).

Mannheim, Völkerkundliche Sammlungen der Städt. Museen (Zeughaus): chinesische, tibetanische, japanische, islamische sowie kleinere indische und indonesische Bestände. Konservator: Dr. Robert Pfaff-Giesberg.

München, Staatl. Museum für Völkerkunde: islamische, indische und ostasiatische Werke guter Qualität (Plastik, Bronzen, Kunstgewerbe, Teppiche); noch nicht zugänglich. Kustos: Dr. Max Loehr.

München, Staatl. Graphische Sammlung: einzelne indische Miniaturen und chinesische Farbenholzschnitte.

Rastatt, Schloß Favorite: ostasiatische Porzellansammlung (noch verpackt).

Stuttgart, Museum für Völkerkunde (Lindencmuseum): etwa 4—5000 Nrn. Plastik, Keramik, sonstiges Gerät, Schmuck aus dem islamischen, indisch-indonesischen, zentral- und ostasiatischen Bereich; Durchschnittsqualität. Größtenteils noch verpackt.

Wiesbaden, Treuhandverwaltung beim Hessischen Ministerium für Erziehung und Volksbildung: Teile der orientalischen Abteilungen der ehem. Staatl. Museen Berlin; nicht zugänglich. Dietrich Seckel

(Ein zweiter Teil folgt im nächsten Heft.)

REZENSIONEN

HANS SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950: Atlantisverlag. 584 S., 16 Tf., 36 Abb. im Text.

Das sehr dicke Buch ist eine Zusammenfassung älterer Arbeiten des Verfassers, z. T. „unterbaut“ durch Arbeiten seiner „Hörer“ und mit erweitertem Horizont: die „Kathedrale“ — worunter hier abweichend vom gewöhnlichen Sprachgebrauch die gotische Bischofskirche und der dazugehörige Kirchentypus“ Nordfrankreichs im 12. und 13. Jh. verstanden wird — als „Gesamtkunstwerk“ und als Werk „abbildender Kunst“. Die Einleitung zeigt „das Bild der Kathedrale im Verfall“, d. h. seit den Romantikern und seit Kugler wäre die Forschung des 19. und 20. Jh. im wesentlichen „ohne tieferen Fortschritt“ und „auf einem tiefen Niveau“ (S. 18) geblieben, erst der Verfasser bringt endlich, wie er am Schluß (S. 534) hervorhebt, den „Neubau“, dessen „Aufriß“ von ihm und wenigen anderen 1927—36 erarbeitet wurde, das Ganze „eine große Schlacht“ gegen „die Einseitigkeit des Geistes“ (S. 535) für eine neue „Universität“, die „auch die technischen Wissenschaften in sich einschließen müßte, weil diese sonst abgedrängt von der Theologie und den „freien“ Wissenschaften ein Weltbild zu entwerfen streben, das unzulänglich bleibt“ (S. 538)! Der Verfasser hofft auf die Unkenntnis seines

Publikums, wenn er sagt: „Die abstrakte Stilgeschichte übersieht die konkreten technischen Probleme der Kathedrale, mit denen sie sich nicht abgibt, wodurch sie an die überkommenen Anschauungen Viollet-le-Ducs gebunden bleibt“ (S. 18). Auf vielen Seiten habe ich 1915 (Die niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik, S. 24 ff.) die technischen Probleme eingehend behandelt und bin dabei zu den Ergebnissen gekommen, die gerade die gedachten Anschauungen von Viollet-le-Duc widerlegten. Sedlmayr fälscht hier und andernorts das Bild der Forschung. Um gleich bei den „technischen Problemen“ (S. 513) zu bleiben, so wäre ihre Beurteilung erst durch Sabouret und Pol Abraham „vollständig verschoben worden“. Hierbei erklärt Sedlmayr als ersten „wichtigsten Punkt“: „Ein Kreuzgewölbe mit Graten funktioniert bei sonst gleicher Gestalt nicht anders als eines mit Rippen.“ Eben das gleiche hatte ich schon lange vorher ausführlich dargelegt, ich sagte S. 30 meines oben genannten Buches „man brauchte anstatt des Wortes Rippen nur Grate zu setzen“ usw. In Wahrheit hat Sedlmayr von den technischen Problemen die seltsamsten Vorstellungen, so schreibt er S. 514 den geradezu ungeheuerlichen Satz: „Die Größe des Schubs einer Wölbung ist unabhängig von der Natur des Materials und der Technik seiner Verbindung.“ Hinter diesem nicht zitierten Satz steht in Klammern der Name „Abraham“, bei dem es aber ausdrücklich heißt: „L'épaisseur de la voûte et la densité des matériaux ont une influence considérable.“ Zu den Thesen Sabourets und Abrahams, die Sedlmayr offensichtlich mindestens z. T. nicht verstanden hat, empfehle ich die weisen Darlegungen von Focillon zu beachten (Art d'Occident, Paris 1938, S. 143 ff.). Nach Sedlmayr übersieht die ältere Forschung auch „die konkrete religiöse Funktion und Bedeutung der Kathedrale.“ Zum Beweise dieser falschen Behauptung — vgl. besonders die feinsinnigen Darlegungen von Dehio in Dehio-Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Bd. 2, S. 16/17 — zitiert Sedlmayr einen in ganz anderem Zusammenhang stehenden Satz aus dem Abschnitt „Quellen und Denkmale“ meines 1925 erschienenen Buches über „Die gotische Baukunst in Frankreich“, der außer der religiösen auch die soziale Situation beleuchtet und der die konkrete Überlieferung in ihrer Gesamtheit auf Grund des vorhandenen geschichtlichen Materials charakterisiert, wobei ich vorher ausdrücklich beklage, daß wir aus ihnen „nur sehr wenig über die materiellen und geistigen Grundlagen der Stilbildung erfahren.“ (S. 11) Sedlmayr muß dann später (S. 352) zugeben, daß eine Gestalt wie Suger nicht nur in einer sublimen religiösen Ideenwelt lebte, sondern ein eigenmächtiger Politiker war, Richelieu und Mazarin vergleichbar, ferner behauptet er (S. 361), daß die Kathedralen „als sichtbare Wahrzeichen der französischen Königsmacht aufgerichtet werden“! Mit den Zitaten — sie machen einen recht erheblichen Teil seines Buches aus — ist es bei Sedlmayr mehrfach schlecht bestellt. Gleich im 1. Kapitel, das von der „ursprünglichen Farbigkeit der Kathedrale“ handelt, kann man S. 26 folgendes nach Viollet-le-Duc lesen: „so waren an Notre Dame (in Paris) die drei Türen mit ihren Bögen und Bogenfeldern ganz vergoldet... Darüber bildete die Galerie der Könige ein breites, ganz vergoldetes Band.“ Man staunt. Ganz vergoldete Türen mit Bögen und Bogenfeldern? Ganz vergoldete Königsgalerie? In Wirklichkeit steht bei Viollet-le-Duc:

„peintes et dorées“ sowie „toute colorée et dorée“ (Dictionnaire Bd. 7, S. 109, aber von Sedlmayr ohne Seitenzahl zitiert.) Die geradezu schauderhafte Vorstellung ganz vergoldeter Bauteile im Bilde der von Sedlmayr „ergänzten Kathedrale“ ist also gründlich zu berichtigen. Vergoldung zeigte höchstens Gewandsäume, Schmuckstücke, Kronen und ähnliche Teile, im übrigen überzogen lichte Farben die dekorativen Bauglieder. Die erhaltenen großen Elfenbeingruppen im Louvre mit ihren alten Fassungen können am ehesten unsere Phantasie auf den rechten Weg leiten.

Doch kommen wir zur Hauptsache! Das ist Sedlmayrs „Auffassung des gotischen Kirchenraumes als eines Baldachinraums — die alles weitere trägt“ (S. 10). Was ist ein „Baldachin“? Das Wort stammt vom italienischen „baldacchino“ und bezeichnet ursprünglich einen Seidenstoff aus Bagdad (Baldacco), im übertragenen Sinne das mit und ohne Stützen über einem Thron, einem Altar oder einem Bett angeordnete Schutzdach, den Traghimmel bei Prozessionen usw. Wesentlich zugehörig sind also weder Stützen (bei den fest angeordneten Baldachinen wären sie sogar hinderlich) noch Bögen, denn die Prozessionshimmel sind meist flach und ohne Bögen. Auch für die steinernen Figurenbaldachine sind Stützen keineswegs unerlässlich, es gibt zahllose Baldachine dieser Verwendung ohne Stützen, im ganzen aber überwiegt hier wie bei den Baldachingrabmälern ein sehr hoher und reich verzierter, turmartiger Aufbau, der das eigentlich Wesentliche ist. Was meint aber Sedlmayr? Man spricht seit alters her von Gewölbejochen, denn damit ist erstens gesagt, daß es sich um Gewölbe handelt und zweitens, daß eine Raumeinheit in einer achsial geordneten Abfolge gleichartiger oder ähnlich konstruierter Einheiten gegeben ist, wobei selbstverständlich ist, daß die Einheiten nicht nur durch die Gewölbe, sondern auch durch Stützen oder sonstige Wandgliederungen als solche gekennzeichnet sind. Die Sedlmayrsche Bezeichnung ist also erstens unnötig, weil es längst ein gutes Wort dafür gibt, und zweitens schlecht, weil der gewöhnliche Wortsinn des „Baldachin“ eine weitgehende Umdeutung erfahren muß, drittens aber völlig unanschaulich, denn der echte Baldachin ist dazu bestimmt, von außen als körperliches Gebilde gesehen zu werden. Die innere Ansicht eines Baldachins aber ist, wenn überhaupt möglich (meistens wird sie aus gutem Grunde äußerst erschwert), völlig sinnlos. Diese unanschauliche, d. h. unkünstlerische Begriffsbildung ist für Sedlmayr ungemein charakteristisch. Er hat geradezu die Sucht, überall neue Begriffe einzuführen und einer ist immer manierterter als der andere. Daß die gotische Kathedrale als Ganzes kein „Baldachinraum“ sein kann, ist ohne weiteres klar, Sedlmayr konstruiert daher eine „Baldachinallee“ (S. 141), *horribile dictu!* Ein Baldachin ist etwas Auszeichnendes, zwei nebeneinander sind daher schon wenig sinnvoll, nun aber gar eine ganze Allee! Aber sieht Sedlmayr überhaupt die gotische „Kathedrale“ wie sie tatsächlich gesehen wird? In der „Kathedrale“ haben wir es zunächst einmal, ganz schlicht ausgedrückt, mit in die Tiefe sich dehnenden und sehr hohen steilen Räumen (Boisserée sprach daher unvoreingenommen und naiv von „Gängen“) zu tun, in denen der im Raum stehende Betrachter die einzelnen Wölbungen gar nicht sieht, er sieht und soll nur die Folge als Ganzes mit ihren perspektivischen, sich überschneidenden und daher optisch schwer zerlegbaren Rippenstrukturen sehen, will er das

einzelne Joch überprüfen, muß er den Kopf tief nach hinten in den Nacken legen. In den Darlegungen über die „Entstehung der Kathedrale“ kommt Sedlmayr noch einmal auf die „Baldachinräume“ zu sprechen und erklärt die „Verselbständigung der Baldachine gegenüber der bisher herrschenden Wand“ (S. 216): durch die Schildbögen des Gewölbes sollen nämlich „die Baldachine zu einem in sich geschlossenen Ganzen auswachsen“ (S. 215). „Es gibt daher“, betont er in Sperrdruck, „wenn man die Entstehung der Kreuzbaldachine verfolgen will, nach den Diagonaldiensten keine Stelle, die wichtiger ist als jene, wo sich die Schildbogenrippe bildet.“ „Schildbogenrippe“ ist eine von Sedlmayrs unanschaulichen Wortbildungen, denn entweder Rippe oder Schildbogen. Die ganze Definition ist charakteristisch dafür, daß Sedlmayr nur begrifflich deduziert, aber nicht sieht, denn in einem hochgotischen Musterbau wie in der Kathedrale von Amiens sind die Gewölbe — ohne sichtbare Schildbögen; es bleibt bei der von Maßwerk und Glasflächen durchsetzten Wand! Es gibt weder im Mittelschiff noch im Querhaus wirkliche Schildbögen. Eine Ausnahme macht nur das erste Joch von Westen gerechnet und zwar in sehr lehrreicher Weise: weil hier an der Fassade wegen der Türme dickere Pfeiler zu bilden waren, mußte ihr Körper mit zahlreichen dünnen Diensten besetzt werden, um ihre sonst starre Masse optisch als dynamisch aktiv erscheinen zu lassen; für diese Dienste brauchte man eine Verwendung und so baute man hier in diesem Joch die einzigen Schildbögen. Sonst sind die seitlichen Fensterrahmenbögen, deren Pfosten genau wie die Fenstermittelpfosten im Triforium aufsetzen, vom Rand der Gewölbe durch ein schmales, aber deutlich sichtbares Wandstück getrennt. Auch um weitere Beispiele wäre ich nicht verlegen. An anderen „gotischen“ Bauten mit Schildbögen (wie z. B. in Chartres und Reims) sind diese sichtbaren Schildbögen ungemein dünn geformt und können mit den weit stärkeren Gurtbögen — zu denen sie doch die entsprechenden „baldachin“konstituierenden Bögen bilden müßten — oder den Rippen in keine gleichwertige Beziehung gesetzt werden. Sie sind optisch nichts anderes als Fugen verhüllende Grenzformen linearen Charakters, die ebenso gut fehlen könnten, während die statisch tragenden Bögen in der Wand verharren. Somit stürzt der „verselbständigte“ Sedlmayrsche „Baldachin“ ein — aber er war nie standfest. Schon die Tatsache, daß die Kämpfer aller „Schildbögen“ wesentlich höher liegen müssen als die der Gurte und Rippen, läßt ein „Baldachinsystem“ nicht zu; es wäre theoretisch nur bei quadratischen Jochen denkbar, aber diese sind im Mittelschiff von vornherein ungotisch. Auch steht es mit den oben bereits erwähnten Diagonaldiensten keinswegs besser. Sie sollen gar „Symptom einer epochemachenden Umwertung des gesamten Raumes“ (S. 209) sein! Wieder sieht Sedlmayr falsch. Er sagt: „Erst wenn Dienste mit diagonal gestelltem Kapitell und schräger Basis auftreten, setzen sich die diagonalen Rippen der Wölbung in eigenen Trägern nach unten fort. Diese schräg stehenden Stäbe sind das erste Glied der Hochwand, das sich nicht mehr an die frontale Parallelschichtung der romanischen Wand hält, und schon darin Anzeichen eines völlig Neuen und von weit in die Zukunftweisenden Bedeutung“ (S. 209)! In Wirklichkeit kann ich bei zahlreichen Bauten des späten 12. und 13. Jahrhunderts Dienste der Diagonalrippen mit parallel zur Wand gestelltem Kapitell nachweisen. Ich brauche

nur auf Chor und Querhaus in Laon, auf das Langhaus in Lisieux und auf Amiens zu verweisen, wo man es besonders deutlich in den Seitenschiffen an der Außenwand sieht, ebenso aber auch im Mittelschiff. Diese Dinge sind also im Gefüge des gotischen Raumes belanglos, nur der mit allen Möglichkeiten der Konstruktion Vertraute sieht sie überhaupt. Sedlmayrs „Baldachinraum“ ist eine reine Fiktion — bestehen aber bleibt der hinreißende Raumeindruck, auch für den, oder gerade für den, der zum ersten Male eine der großen Kathedralen betritt. Worauf dieser Eindruck eigentlich beruht, gerade das sagt Sedlmayr nicht.

In den steilen hochaufragenden Kathedralräumen lebt eine Dynamik voll lebendigster Intensität: Kraft statt Masse, Spannung statt Gleichgewicht, Bewegung statt Ruhe, Aufstreben statt Lagerung! Davon wäre zuerst zu reden gewesen, denn dieser Wirkung ist jede Körperform, die ganze Wandgliederung und Lichtführung dienstbar gemacht. Alles im geraden Gegensatz zur Antike. Dort lasten und tragen die Bauglieder auch tatsächlich so, wie sie es optisch tun. Im gotischen Raum aber steigen für das Auge alle den wesentlichen Eindruck bestimmenden Strukturglieder aufwärts, während die tatsächlichen Drücke und Schübe genau umgekehrt verlaufen; die gotischen Räume werden nach oben immer lichter und immaterieller und doch lasten oben in Wirklichkeit die gewichtigen Gewölbe und riesigen Dachstühle. Die Fialen im Außenbau sind statisch als Gewichte von erheblicher Bedeutung, für den Eindruck aber verkörpern sie den Hochdrang des Baues. Der Mensch weiß um die Schwere der Materie, im gotischen Bau scheint sie aufgehoben, das Wunder vollzieht sich vor seinen Augen, leicht schwingt sich der Raum dem Lichte entgegen: das ist das Geheimnis der gotischen Transzendenz. Das ist auch der tiefere Grund, warum ein „Baldachinsystem“ mit logisch aufgebauter Struktur von Gurten, Rippen und gleichwertig behandelten Schildbögen in der hochgotischen Kathedrale nicht existiert, es wäre viel zu realistisch, zu wenig transzendent. Weil Sedlmayr dies Urphänomen gotischen Bauens nicht erfaßt hat, gibt er folgende Beschreibung des Aufbaus der Kathedrale von Amiens: „In Amiens aber reichen von den 5 Diensten die beiden jüngsten nur bis zum Ansatz des oberen Wandgeschosses, die beiden mittleren bis zur Deckplatte der Erdgeschoßsäulen und nur der älteste Dienst erreicht von oben bis unten in einem Zug über die Säulen des Erdgeschosses durchlaufend den Boden der Kathedrale. Das Dienstbündel ist also nur oben am Ansatz der Baldachinwölbung komplett, nach unten zerfasert es sich“ (S. 60)! Sedlmayr hat den Eindruck, daß die Baldachinträger sich von oben „herunterlassen“ — „gleichsam wie Luftwurzeln“! Alles ist hier falsch gesehen: es sind nicht 5 Dienste, sondern nur 3, die angeblich jüngsten sind Rahmung der Fenster, sie steigen wie deren Mittelpfosten nicht erst vom Ansatz des oberen Wandgeschosses, sondern schon von der Sohlbank des Triforiums an aufwärts. Wenn das üble Wort „zerfasern“ überhaupt einen Sinn haben soll, so können doch nur kräftige Formen sich in dünnere zerfasern, aber nicht umgekehrt! Säulen gibt es in Amiens nicht, nur Pfeiler! Die Wandgliederung: hohe spitzbogige Arkaden von gewaltigem Aufwärtsdrang, dann das Triforium, schließlich die lichten Fenster, beide in immer gesteigerter Auflösung und Öffnung der Wandflächen, alles zeigt, daß mächtige potentielle Energien aus den hohen Pfeilern

des Erdgeschosses sich nach oben hin mehr und mehr entfalten, um die ganze Wand zu durchsetzen und zugleich die Gewölbe mit starken Kraftströmen emporzuheben, als deren Leitformen die steil ansteigenden Gurte und Rippen erscheinen. Der unten noch geschlossene Kraftstrom zerlegt sich aufwärts steigend wie die Äste und Zweige eines Baumes. Weil Sedlmayr diese potentielle Energie des Baugefüges und vor allem der hohen schlanken Pfeiler nicht sieht, darum dreht er die Dinge um und redet von sich herunterlassenden „Luftwurzeln“. Noch nie ist gotische Struktur so verkannt worden! Würde er wohl die Pfeiler und Gewölbe im Großen Remter der Marienburg auch als „Luftwurzeln“ auffassen? Wie schießen sie empor gleich mächtigen Kraftfontänen! Weil Sedlmayr das Wesen der Kathedrale so falsch sieht, bildet er lauter neue Begriffe, das geschichtliche Bild manieristisch verzerrend: „schwebende“ Bauten, „selbstleuchtende“ Wände, „Illusionsarchitektur“ usw. Am schrecklichsten sind die „taumelnden Arkaden“ der Strebebögen in Chartres und die „Splitterflächen“; mit diesen meint er die Wimperge, die doch in genau bestimmbar, sehr überlegten geometrischen Motiven ersonnen sind, während „Splitter“ durch gewaltsames Zerschmettern gebildet werden. Deshalb gefällt ihm auch der „mur épais“ von Jean Bony, der die normännische Architektur unter Aspekten sieht (Bull. Mon. 1939, S. 153—188), wie sie der deutschen von den Franzosen vielfach ignorierten Forschung längst geläufig waren; die in 2 Schalen zerlegte normännische Wand kann man aber wohl kaum unglücklicher bezeichnen als mit „mur épais“.

Nach Sedlmayr wäre die Kathedrale „abbildende Architektur“, d. h. „Abbild des Himmels“. Als Metapher allgemein anagogischen Sinnes wäre dagegen nichts zu sagen, handelt es sich doch hier um eine altbekannte Glaubenslehre, denn beim Kirchweihritus wie bei dem alljährlichen Kirchweihfest wird jedes Gotteshaus nach der Lectio aus Offenb. Joh. 21, 2—5 als „die heilige Stadt“ und „das neue Jerusalem“ bezeichnet. In der jedem Laien bekannten Bearbeitung des Missale Romanum von P. Anselm Schott — ich zitiere nach der 14. Aufl. 1910 (S. 72) — heißt es denn auch: „Beide, der himmlische und der irdische Gottesbau, sind im christlichen Gotteshause abgebildet.“ Das ist die Lehre der Kirche seit vielen Jahrhunderten, sie galt und gilt für alle Kirchen. Selbstverständlich hat sich das Bild des himmlischen Jerusalem in den religiösen Vorstellungen im Laufe der Zeiten ebenso gewandelt wie z. B. das Bild der Muttergottes. Mit der allgemeinen Gleichung, Kirche = Gotteshaus = himmlisches Jerusalem = Himmel schlechthin, ist also für die jeweilige Epoche kein konkretes historisches Material gegeben, vor allem nicht für die Frage, ob die geistliche Dichtung oder irgend eine andere poetische Schöpfung den Architekten ihr bauliches Idealbild darbot, nach dem sie sich richteten, oder ob umgekehrt die literarischen Darstellungen jeweils die geschauten Bauten ihrer Zeit feierten. Diese Frage ist um so schwieriger zu entscheiden, als alle künstlerischen Leistungen einer Epoche dem gleichen Lebensgefühl ihr Dasein verdanken. Sedlmayr will beweisen, daß die Dichtung hier vorangegangen und das Bild der Kathedrale als poetische Vision nicht der Architekten, sondern der Dichter entstanden sei (S. 170). Ferner: „Das Himmelsbild, das die Kathedrale gestaltet, schließt an die Ausdichtung (!) des Schrifttextes durch geistliche Dichter oder

auch an profane Dichtungen an" (S. 476). Dieser Beweis ist mißlungen. Weder in den heiligen Schriften oder den ältesten geistlichen Hymnen noch in den mittelalterlichen Dichtungen gibt es Schilderungen, die das Bild der gotischen Kathedrale wirklich „gestalten“. Sedlmayr verweist zwar allgemein auf die geistliche Dichtung des 12. Jh., kann aber auch nicht ein einziges bestimmtes Werk nennen. Dort ist regelmäßig in ziemlich konventionellen Wendungen von der himmlischen Stadt, von ihren Mauern, Türmen und Zinnen, von ihren Straßen, ihrer Königsburg und dem Thronsaal Gottes die Rede; die Schilderung selbst ist allgemein auf Prunk und Glanz, auf göttliches Licht, auf funkelndes Gold und leuchtende Edelsteine gerichtet, unter welchen vielfach symbolisch die „vivi lapides“ des bekannten Hymnus von der „Urbs Jerusalem beata“ verstanden werden. Eine Kirche als solche wird überhaupt nicht geschildert und nirgends bestehen auch nur die geringsten baulich-konstruktiven Beziehungen zwischen Dichtung und Kathedrale — es sei denn, man gebe sich mit ganz allgemeinen Wendungen vom Leuchten und überirdischem Glanz zufrieden. Die Engel in den Strebe Pfeilern von Reims lassen sich vielleicht mit den Engelswächtern auf den Mauern des himmlischen Jerusalem vergleichen, doch was gilt dieses einzige bildnerische Motiv neben dem tektonischen Wunderbau der Kathedrale, wie wenig bestimmt es deren Gesamtwirkung! Wenn Sedlmayr die Fassade als „porta coeli“ bezeichnet, so muß er selbst zugeben (S. 142), hier kein literarisches Vorbild namhaft machen zu können. Mit Recht sagt Heinrich Lichtenberg (Die Architekturdarstellungen in der mittelhochdeutschen Dichtung, Münster 1931, S. 28): „Die Dichtung unserer Periode hat mit Ausnahme der Einleitung zu Eberhards Gandersheimer Reimchronik, in der von Gotteshäusern allgemein die Rede ist, keine eingehenderen Schilderungen mittelalterlicher Kirchengebäude. Geschildert sind nur ihre Prototypen aus der alttestamentlichen Geschichte: das Stiftszelt der Israeliten und der Salomonische Tempel. Hinter diesen steht freilich die Vorstellung des liturgischen Raums mittelalterlicher Gegenwart; dieser selbst aber wird nicht weiter beschrieben.“ Bei Albrechts Jüngerem Tituel, einem späten Werk aus der 2. Hälfte des 13. Jh., ist dann ganz offensichtlich, daß er sich in seiner Grabschilderung von kirchlichen Großbauten der Gotik inspirieren läßt. Aber nehmen wir einmal an, Sedlmayr hätte recht, es gäbe eine ältere Dichtung, die eine echte Kathedrale schilderte. Was wäre schon damit gewonnen? Wie unendlich weit ist der Weg vom gedachten Wort zur künstlerischen Tat und zur architektonischen Wirklichkeit! Wie seltsam ist doch die Vorstellung eines Architekten, der das Wesentliche seines Werkes vom gesprochenen oder geschriebenen Wort empfängt! Eher kann ein Dichter den Wunderbau einer Kathedrale mit Worten verherrlichen, aber kein poetisches Werk läßt sich in Stein umsetzen ohne eigenste schöpferische Kraft eines wirklichen Meisters. Und sehen wir nicht, wie Stufe um Stufe von deutlich feststellbaren Anfängen bis zum reifen Werk der Hochgotik die Kathedrale Gestalt gewinnt und wie ein Meister dem anderen die Hand reicht? Ist diese Kette nicht unvergleichlich viel fester als das lose Band, das sich von einer Dichtung zum Bau schlingen würde? Hinter der Kathedrale steht die großartige religiöse Vision einer ganzen Generation und einer ganzen Epoche, aber den im Dämmer liegenden Allgemeinvorstellungen gaben erst die Architekten

konkrete Gestalt. Sie und nicht Dichter oder Theologen sind die wahren Helden einer Kunstgeschichte der Kathedrale! Dankbar erkannten die Zeitgenossen dies an, die Bilder der Meister sah man in den Labyrinthen und die Inschrift auf dem Grabstein von Pierre de Montreuil feiert ihn als „doctor lathomorum quem rex coelorum perducit in alta polorum“. Was mag der in die Seligkeit Entrückte wohl über Sedlmayr denken?

Sedlmayr ist das Phänomen eines Kunsthistorikers, der, wie wir zeigen mußten, weniger sieht als denkt; er lebt in zugespitzten dialektischen Begriffen und darum hat er von der Tätigkeit der mittelalterlichen Meister eine merkwürdig un reale Vorstellung. „Kunst aber kommt von können.“

Wir können Sedlmays weiteren Gedankengängen hier nicht folgen, allzu viel müßte kritisch beleuchtet werden, nur das Wichtigste wurde gerade gestreift. Nach vielen Kapiteln über die „Entstehung der Kathedrale“, die alle auf dem falsch gesehenen „Baldachinsystem“ und „der dichterischen Wurzel“ aufbauen, aber außer der Betonung des „keltischen Elementes“ — hier wird man in geradezu orgiastischer Folge mit Begriffen (Das „Phantastische, Träumerische, Kalt-Sinnliche, Farbenglühende, Glitzernde, Kristallische, das Übersteigerte, auch das Maßlose“) überschüttet (S. 347) — und der „französischen Königskunst“ für den Kenner der Literatur wenig Aufschlußreiches bieten, wendet sich das Buch den „Folgen der Kathedrale“ zu (charakteristischerweise heißt hier ein Abschnitt aus 13 Kapiteln „Die Dialektik der Kathedrale“!) und endet in kulturmorphologischen Perspektiven von der Lichtmystik der Kathedrale (S. 314) über die Sonnenmystik des Roi Soleil in Versailles (S. 496) bis zum „vollständigen Chaotismus“ (S. 505) und der „Zeit der Spaltungen schlechthin, der Weltzeit ohne Mitte“ (S. 512). Er spricht selbst von dem „Lichtbogen wirklich erhellender Erkenntnisse“, die er „aufleuchten“ läßt, aber seine angeblich „kontrete“ Geschichtskonstruktion löst sich, da er nicht wirklich sieht, vom realen kunstgeschichtlichen Tatbestand, er treibt mit dialektischem Manierismus einem Surrealismus zu ohne wahre Andacht des Auges, die allein zum Wesen der Kunst führt; in der Tat ein „Verlust der Mitte“!

Ernst Gall

J. DUVERGER, *Hubrecht van Eyck en het quatrain van het Gentsche Lam Gods-retabel, met een aanhangsel: Natuurwetenschappelijk onderzoek van de opschriften en het lijst van het Lam Gods-retabel, door E. BONTINCK (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamsche Akademie voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van Belgie, Klasse der Schoone Kunsten, Jaargang VII, No 4). 97 Seiten, 24 Abb. Antwerpen-Utrecht 1945.*

Das Buch enthält zunächst eine ausführliche quellenkritische Studie zur Entstehung und Datierung der Künstlerinschrift des Genter Altares sowie zu der umstrittenen, nur schriftlich aus dem 16. Jahrhundert überlieferten Inschrift der Grabplatte Hubert van Eycks, für deren Entstehung im 15. Jahrhundert sich der Verf. einsetzt. In dem von E. Bontinck verfaßten Anhang werden sodann die Ergebnisse einer maltechnischen Untersuchung der Rahmen des Genter Altares und ihrer Inschriften mitgeteilt, die von ihm im Jahre 1940