

Das Thema Bühnenbild wurde in zahlreichen Zeitschriftenaufsätzen behandelt, vor allem in der abschließenden Arbeit über Aleotti (Neues Archiv für Theatergeschichte 1930). Mit der wissenschaftlichen Leitung und der Redaktion des Kataloges der Deutschen Theaterausstellung in Magdeburg (1927) legitimierte sich Rapp als einer der führenden deutschen Theaterhistoriker. Dank seines unermüdlischen persönlichen Einsatzes vermochte er das ihm anvertraute Museum immer mehr zu einem Institut auszubauen, das in seiner Art vorbildlich wurde. In den Jahren 1932—35 wurde in den Odysseus-Sälen der Münchener Residenz unter unendlichen Schwierigkeiten die systematische theaterhistorische Schausammlung aufgebaut, mit der der Typus des Theatermuseums recht eigentlich erst geschaffen wurde.

Diese Arbeit, im Grunde eine Lebensaufgabe, wurde durch Rapps aufgrund der „Nürnberger Gesetze“ erfolgende Pensionierung jäh unterbrochen. Im Jahre 1938 zwangen ihn die Verfolgungen, seine geliebte Heimat für immer zu verlassen. Nach unsäglichen Schwierigkeiten gelang es ihm, in den Vereinigten Staaten Fuß zu fassen und schließlich ein Lehramt zu finden, in dem ihm Erfolg und Befriedigung beschieden waren.

Es war Rapp nicht vergönnt, seine Heimat wiederzusehen, an der er trotz aller Leiden, die sie ihm zufügte, unverändert hing. Sein Andenken wird nicht nur im Herzen seiner ehemaligen Mitarbeiter und Schüler, sondern vor allem in seinem Werk weiterleben, dem Münchener Theatermuseum, das er schuf und das in seinem Sinne weitergeführt wird.

Günter Schöne

## REZENSIONEN

### ZU HANS SEDLMAYR'S „Die Entstehung der Kathedrale“.

*Die erste der beiden nachstehenden Rezensionen des Werkes von H. Sedlmayr, das im Januar-Heft bereits von Ernst Gall besprochen wurde, ist im gleichen Heft schon angekündigt worden. Die Redaktion hielt es für gerechtfertigt, darüber hinaus auch die Rezension von W. Ueberwasser aufzunehmen, da sie wesentliche neue Gesichtspunkte enthält.*

Der Widerhall, den dieses Buch schon in den wenigen Monaten seit seinem Erscheinen gefunden hat, entspricht seiner Bedeutung. Es ist eines der seltenen Bücher unseres Faches, das uns zwingt, die Möglichkeiten kunstgeschichtlicher Methode und Erkenntnis, ja unsere Auffassung vom Wesen des Kunstwerks, von neuem durchzudenken.

Nach S. ist die gotische Kathedrale Abbild der Himmelstadt; sie verdankt mithin einer religiösen Vision ihre Entstehung. Damit ist die Kunstgeschichte in einem neuen Sinne als Geistesgeschichte begriffen. Denn in den älteren Deutungsversuchen blieb das Verhältnis zwischen ästhetischer Struktur und geistiger Motivierung unentschieden. Bei S. wird es mit größter Schärfe und Bestimmtheit definiert. Dies geschieht durch den Begriff der Architektur als „abbildende Kunst“, ein Aperçu, das,

von S. schon vor Jahren ausgesprochen, der Kern ist, aus dem das vorliegende Werk erwächst. Die folgenden Seiten versuchen, sich allein mit dieser Kernthese auseinanderzusetzen, schon deswegen, weil die meisten vorliegenden Besprechungen sich mit ihr nur beiläufig beschäftigen. So will Ernst Gall Sedlmayr's Deutung der Kathedrale als Abbild des Himmels als „Metapher allgemein anagogischen Sinnes“ gelten lassen, während Überwasser vorschlägt, das Verhältnis der Himmelstadt zur Kathedrale zwar nicht als „Gleichung“, wie S. wolle, aber als „Gleichnis“ zu definieren. Mit solchen Vorschlägen ist freilich der S'schen These nicht begegnet. Wir müssen sie entweder widerlegen oder annehmen. Denn er selbst definiert den abbildenden Sinn der Kathedrale in scharfer Unterscheidung von „nachträglich unterlegter Symbolik“ als „formbildende Kraft“, welche „untrennbar zur anschaulichen Gestalt des Gebäudes gehört“ (S. 99). Die Kunstgeschichte wird die Gotik mit neuen Augen sehen müssen, wenn diese These sich bestätigt. Hiervon muß die Bewertung des Buches vor allem abhängen.

Um den Standpunkt zu bezeichnen, von dem aus die folgende Besprechung erfolgt: ich halte die Idee der Architektur als abbildende Kunst für fruchtbar und richtig. *A priori* hat sie jedenfalls, von den Anschauungen des Mittelalters her gesehen, gewiß ebensoviel für sich wie die Gegenthese, nach der alle symbolischen Deutungen des Kirchengebäudes durch mittelalterliche Autoren nur nachträglich hineingelesene Allegorien sind. Gerade der letzteren Auffassung haftet zweifellos noch sehr viel von der Kunstanschauung des vergangenen Jahrhunderts an, und ein so umsichtiger Forscher wie André Grabar hat erst kürzlich gewarnt „contre la tendance actuelle de considérer toutes explications symboliques de l'édifice cultuel comme des commentaires attachés *post factum* à des monuments élevés sans soucis de ce genre.“ (Cahiers Archéologiques II, 1947, S. 56.)

Worauf es ankommt, ist, ob die Auffassung der Architektur als Abbild sich in Sedlmayr's Sinne für die gotische Kathedrale aus den zeitgenössischen Quellen erhärten läßt. Und in dieser spezifischen Anwendung und Begründung seiner Kernthese scheint mir S. zu versagen. Zunächst überläßt sein Buch uns einem eigentümlichen Dilemma. Tatsächlich gibt es ja ein mittelalterliches Werk, dessen Aussage für Sedlmayr's These entscheidend ist: die Traktate, in denen Suger von seinem Neubau der Abteikirche von St. Denis handelt. In dieser Geburtsurkunde der Gotik müßte sich die Bestätigung dafür finden lassen, ob der Erbauer des ersten gotischen Kirchenraums diesen wirklich als Abbild einer bestimmten religiösen Vision entworfen hat oder ob diese Vision, wie die vorherrschende Meinung und Sedlmayr's Gegner es wollen, nur nachträglich von Suger in die Architektur hineingelesen worden ist. In der Tat scheinen die Traktate Kronzeugen für Sedlmayr's Auffassung zu sein. Beide stehen nämlich, wie ich versucht habe zu zeigen (Vgl. „The Birth of the Gothic“, Measure I, 1950, S. 275—296), in engster Beziehung zueinander, und zwar so, daß der spätere, *De Rebus in Administratione sua gestis*, das vollendete Bauwerk beschreibt, der frühere, *De Consecratione Ecclesiae*, aber den geistigen Prozeß, von der ursprüng-

lichen Vision bis zum vollendeten Bauwerk, welchem dieses seine Entstehung verdankt. Danach hat Suger, durchaus im Sinne mittelalterlicher Ästhetik, seinen Zeitgenossen das rechte Verständnis seiner architektonischen Schöpfung ermöglichen wollen, indem er sie an der Vision teilnehmen läßt, als deren Abbild er seine Kirche tatsächlich entworfen hat. Eine stärkere Rechtfertigung für Sedlmayr's These läßt sich kaum denken.

Merkwürdigerweise hat S. die Suger'schen Traktate gerade zur Stützung seiner Kernthese nicht genutzt. Bei seiner Deutung dieser Schriften folgt er im wesentlichen Panofsky und läßt die entscheidende Frage „Abbild oder Allegorie“ unbeantwortet. Das ist kein Zufall. Die literarische Quelle der Gotik, der seine Hauptaufmerksamkeit gilt, ist nicht das Werk Suger's oder eines anderen Theologen, sondern die geistliche Dichtung. Denn für S. ist die Kathedrale Abbild des Himmels in einem spezifischen Sinne: sie stellt dar das Himmlische Jerusalem der Apokalypse, welches zwar die Liturgie der Kirche von jeher auf das Gotteshaus bezogen hat, dem aber, nach S., die geistliche Dichtung des hohen Mittelalters Züge verleiht, welche dann den gotischen Architekten inspiriert haben. In Anlehnung an Pinder's (freilich unhaltbare) These von der dichterischen Wurzel der Pietà spricht S. von der dichterischen Wurzel der Kathedrale. Ist diese Dichtung haltbar?

Zunächst ist zu sagen, daß sich gerade aus der geistlichen Dichtung nur dürftige Anhaltspunkte für Sedlmayr's These gewinnen lassen. Die von S. angeführten Zeugnisse können entweder nur auf einzelne Merkmale des gotischen Stils bezogen werden oder sind eher als Beschreibungen denn als Quellen desselben anzusehen; oder aber sie scheinen dem architektonischen Befunde, wie er sich den meisten von uns darstellt, so sehr zu widersprechen, daß S. in dem Versuch, eine Verbindung herzustellen, dem Absurden nicht immer fernbleibt.

Um ein Beispiel zu wählen, freilich ein für seine Interpretation entscheidendes: er sieht das System des gotischen Innenraums nicht als ein vom Boden zur Höhe strebendes, sondern umgekehrt als sich aus der Höhe zu uns „herunterlassend“. Beeinflusst ist diese Analyse, die die Wahrnehmung des unbefangenen Auges geradezu auf den Kopf stellt, von einer Schriftquelle, dem Kapitel 21 der Offenbarung, in welchem der Evangelist „die heilige Stadt, das neue Jerusalem herabkommen von Gott aus dem Himmel“ sieht. S. fügt hinzu (S. 139): „Die Architekten der Kathedrale haben die Vision des Johannes sozusagen bauend 'beim Wort' genommen. Das himmlische Jerusalem schwebt nicht nur in den Lüften. Es schwebt herab, um sich im Gottesdienst mit dem irdischen Kirchengebäude zu verbinden. Die unsichtbare Kirche vereinigt sich mit der sichtbaren . . . 'Adjungitur ista ecclesia quae nunc peregrina est . . . illae coelestis ecclesiae ubi angelos cives habemus.' (Augustinus). Diese Beziehung spiegelt sich in der . . . Kathedrale mit vollendeter Anschaulichkeit. Auch wenn man diesen darstellenden Sinn gar nicht ahnt, kann man ihren Innenraum gar nicht anders beschreiben als eine schwebende überirdische Architektur, die sich auf eine feste von irdischen Maßen niedergelassen hat . . .“

Was ist von dieser Interpretation historisch und ästhetisch zu halten? Mir scheint das Augustinus-Zitat schon deshalb irreführend, weil es sich ja gar nicht auf die Kirche als Bauwerk, sondern auf die Gemeinschaft der Heiligen bezieht. Auch davon abgesehen würde aber die Vorstellung der aus dem Himmel herabschwebenden Kathedrale den gotischen Architekten zu einer Art Theaterregisseur machen, der dem Betrachter eine architektonisch widersinnige Vision mittels einer raffinierten Illusion vortäuscht. In der Tat spricht S. mit Nachdruck von der Gotik als „Illusionskunst“, deren Absicht es sei, „etwas vorzutäuschen“ (SS. 91 ff.). Gerade für den, der die gotische Architektur mit S. als Abbild sieht, stellt sich aber damit eine grundsätzliche geistesgeschichtliche Frage: hat das Mittelalter unter dem Begriff des Abbildes das gleiche verstanden wie wir? S. setzt das ohne weiteres voraus. Erst dadurch wird eine Deutung haltbar, nach der die Kathedrale Illustration der Dichtung ist und als solche das hier entworfene Bild der Himmelstadt uns mit illusionistischen Mitteln vortäuscht. Aber ist dieser Begriff des Abbildes mittelalterlich oder modern?

Bevor wir uns dieser Frage zuwenden, sei zugegeben, daß ich den gotischen Kirchenraum einfach nicht so zu sehen vermag, wie S. Er entwirft ein malerisches, fast impressionistisches Bild der Gotik, hinter welchem die Strenge und Rationalität ihres Stils ganz zurücktritt. Den „einzigen hingebungsvollen Überschwang in allsinnlicher Seligkeit“, die „Lust, die tausend bunten Lichter des Lebens aufzufangen und in der Dichtung widerzuspiegeln“, den Hang „zum Traumhaften und Übersteigerten“, den der Romanist Wolfgang Krause gelegentlich als Merkmal der inselkeltischen Dichtung bezeichnet hat, will S. auch in der gotischen Kathedrale wahrnehmen (S. 332 ff.). Daß er sich auf derartige moderne und sicherlich persönliche Deutungen aus einem ganz anderen Fachgebiet überhaupt beruft, um seine eigene Interpretation der Gotik zu stützen, ist nicht ohne Interesse. Nur eine sehr malerische Architekturanschauung konnte sich in Krauses Formulierungen bestätigt finden. Es ist bezeichnend, daß S. immer wieder Rodin zu Zeugen seiner Deutung der Kathedrale aufruft. Man fragt sich, inwieweit seine malerische Anschauungsweise S. nicht auch als Historiker beeinflusst und ihn dazu geführt hat, die Kathedrale so ausschließlich als Abbild einer dichterischen Vision zu sehen.

In seinem Vorwort bemerkt er: „Den ursprünglichen Plan, die ganze Untersuchung auf die primären schriftlichen und monumentalen Quellen zu stellen, mußte ich bei Ausbruch des Krieges aufgeben.“ Die Gründe hierfür liegen zutage, und es verdient unsere Bewunderung, daß ein Werk dieses Umfanges trotz den Schwierigkeiten des letzten Jahrzehntes durchgeführt worden ist. Aber konnte Sedlmayrs Vorhaben ohne die Stützung und Steuerung durch jene Primärquellen überhaupt gelingen? Die ausschließliche Berücksichtigung der dichterischen Zeugnisse mag zum Teil doch auch das Ergebnis jenes äußeren Notstandes gewesen sein. Denn gelegentlich meint S. selbst, „es dürfte möglich sein, die literarisch-theologischen Quellen noch aufzudecken“, aus denen Chartres und St. Denis II entstanden, und er betont die Bedeutung der

theologischen Schule von Chartres (S. 316 f.). Bei einer solchen Randbemerkung bleibt es, und in der Analyse des Innenbaus von Chartres heißt es dann: „es kann kein Zweifel sein, daß der Architekt, der in diesem Himmelsbau das Himmelsbild der Dichter erreichte oder fast überbot, von einer hohen Lichtmystik inspiriert gewesen ist, deren Quelle wir eher in einem dichterischen als in einem theologischen Werk suchen möchten“ (S. 255).

Die merkwürdige Vernachlässigung der theologischen, ja. überhaupt aller nicht-dichterischen „Wurzeln“ der Kathedrale durch S. — mag sie nun die Folge seiner persönlichen Architekturanschauung oder jener äußeren Schwierigkeiten sein — bewirkt das einseitige, ja verzerrte Bild der Kathedrale, das er entwirft. Dadurch entsteht die Gefahr, daß von der Kritik an dieser spezifischen Deutung auch Sedlmayr's Kernthese von der Architektur als abbildende Kunst mit verschüttet wird; die ersten Besprechungen, wir sahen es ja, lassen diese Tendenz sehr wohl erkennen. Und doch findet sich m. E. gerade diese Kernthese in den großen Zeugnissen mittelalterlichen Denkens auf eindrucksvolle Weise bestätigt. Freilich kristallisiert sich aus ihnen eine Auffassung von der Kunst, insbesondere auch der Architektur, als Abbild heraus, die von Sedlmayrs radikal abweicht, die aber auch die geistesgeschichtliche Rechtfertigung liefert für eine Analyse der gotischen Struktur, welche seine malerische und illusionistische Sehweise wenn nicht widerlegt, so doch bedeutungsvoll ergänzt. Es erscheint deshalb nötig, für die Bewertung seiner These diese von ihm ungenutzten mittelalterlichen Quellen heranzuziehen. Im Rahmen der gegenwärtigen Besprechung kann das in Kürze geschehen durch den Hinweis auf die ausgezeichnete Darstellung der mittelalterlichen Ästhetik von Edgar de Bruyne, — ein Hinweis, der schon deshalb gestattet sei, weil die Bedeutung dieses Werkes für unser Verständnis der mittelalterlichen Kunst m. W. bisher noch nicht gewürdigt worden ist. (*Études d'Esthétique médiévale*, Brügge 1946; zum folgenden vgl. bes. Band I, S. 9 ff. und Band II, S. 255 ff; Band III beginnt mit einer guten Übersicht über die für die gotische Struktur so wichtige, „*esthétique de la lumière*“.)

In welchem Sinne jenes Zeitalter die Architektur als Abbild begriff, offenbart eine zunächst metaphysisch-kosmologische Vorstellung, welche zumal die großen Platoniker der Schule von Chartres von Boethius entlehnt und weiter ausgebildet haben. Danach hat die göttliche Weisheit das Universum nach den Gesetzen der Arithmetik gegründet und erhält es durch die Ordnung der Zahlen: „*Ad arithmetica[m] Deus cuncta constituit, quaecumque, fabricante ratione, per numeros assignati ordinis invenere concordiam.*“ Aber dieser metaphysische Gedanke enthält ein ästhetisches Element: die kosmische Harmonie, welche die Gesetze der Arithmetik bewirken, wird als eine unhörbare Musik vorgestellt. Und von dieser Musik ist alle sinnliche Schönheit Nachklang oder Abglanz: Nachklang insofern sich im musikalischen Wohlklang die gleichen arithmetischen Verhältnisse hörbar darstellen, welche auch im Kosmos walten; Abglanz, und dies ist für uns bedeutungsvoll, indem diesselben arithmetischen Verhältnisse auch aller sichtbaren Schönheit zugrunde liegen, „*eodem modo auris afficitur*

sonis vel oculus aspectu“ (Boethius, *Mus. II*). Man darf sagen, daß die Ästhetik der Schule von Chartres auf jene arithmetisch-musikalischen Spekulationen gegründet ist; bezeichnenderweise ist die Harmonie, *concordia*, eine der wichtigsten Allegorien in dem *Anticlaudianus* des Alanus von Lille. Aber wir haben allen Grund anzunehmen, daß auch die hochmittelalterliche Kunst, insbesondere die Architektur, von solchen Anschauungen bestimmt worden ist.

Villard's de Honnecourt *ad quadratum* angelegter Grundriß einer Zisterzienserkirche enthält nach de Bruyne alle musikalischen Grundintervalle, d. h. die arithmetischen Proportionen, welche in der Harmonie erscheinen:  $3/2$  (entsprechend der Quinte),  $4/3$  (der Quarte),  $2/1$  (der Octave), schließlich das Quadrat als Prinzip der Einheit. Ähnliche Proportionen hat man für die Fassaden der gotischen Kathedralen nachgewiesen, und die Mitwirkung jener musikalischen Ästhetik auch bei der Erbauung des gotischen St. Denis möchte man wenigstens mutmaßen. Denn in der Einleitung wie am Schluß des *Libellus de Consecratione* verwendet Suger immer wieder Begriffe und Empfindungen, die viel weniger für das Erlebnis der Architektur als der Musik zu gelten scheinen. Das ist auch in der Beschreibung und Deutung eines Bauwerks folgerichtig für den, welcher in der sichtbaren wie in der musikalischen Harmonie die gleichen Gesetze wirksam sieht.

Auch der Geometrie der gotischen Architektur scheinen diese Anschauungen zugrunde zu liegen. Es liegt das daran, daß das Mittelalter (welches hier antike Ideen wiederum seinem Lehrmeister Boethius verdankt), Nummern durch Punkte symbolisiert, die Eins durch einen, die Zwei durch zwei, bzw. deren Verbindung, also die Linie, die Drei durch ein Dreieck usw. Das bedeutet aber „chaque figure géométrique est donc représentable par un nombre, chaque nombre par une grandeur géométrique“. (I, S. 15). Ist es ein Zufall, daß die wenigen praktischen Bauanweisungen aus dem Zeitalter der Gotik, die uns vorliegen — Villards, Roritzers, die zum Mailänder Dom — so sehr in geometrischen Vorstellungen befangen sind, daß Quadratur und Triangulatur in den Verhältnissen der Kathedralen eine so merkwürdige Rolle spielen? Die gleichen Vorstellungen müssen den ästhetischen Spekulationen wie der Baupraxis der Zeit zugrunde liegen, und de Bruyne hat die Richtung zu ihrer Erklärung gewiesen: man begriff den Kosmos als von mathematischen, letztlich arithmetischen Gesetzen gelenkt; und da die Kunst Abbild der Natur ist „l'église idéale ne doit-elle pas être construite suivant la loi même de l'univers?“ Die Mathematik, sowohl als „Wurzel“ wie als Stileigentümlichkeit der Gotik erscheint als unentbehrliches Korrelativ zu S.s Deutung, der gelegentlich (vgl. Kap. 44, 45) ihre Bedeutung geahnt zu haben scheint, ohne ihr doch seine volle Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die Maßverhältnisse gehören doch keineswegs, wie er meint, zu den „verborgenen Phänomenen“ der Kathedrale (S. 91), vielmehr erscheint es unserem Auge unmöglich, jene steinerne Mathematik, welche dem ganzen Bauwerk Maß und Ordnung mitteilt, zu übersehen; darauf haben noch jüngst Walter Überwassers Forschungen hingewiesen. Diese Anschauung der Gotik erfährt nun

ihre geistesgeschichtliche Bestätigung durch die zeitgenössische Ästhetik, vor allem der Schule von Chartres. Erst sie, so scheint es, lehrt uns auch begreifen, in welchem Sinne die Kathedrale Abbild gewesen ist. S. sieht nur die „Kühnheit der Phantasie“ am Werke, „die es wagt, sich mit stärksten sinnlichen Farben «auszudichten», wie der Himmel aussehen mag“, dessen Aussehen „der Nachprüfung durch Erfahrung entzogen“ war. (S. 480). Aber nicht so sehr die dichterische Phantasie als die metaphysische und mathematische Spekulation hat die Brücke von der religiösen Vision zum architektonischen Abbild geschlagen. Das Wesen dieser Abbildlichkeit wird nicht durch Rodins Wort erklärt „Der Dichter war es, der den Werkmeister geleitet und recht eigentlich die Kathedrale errichtet hat“, das S. als Motto für den ganzen Abschnitt „Die Entstehung der Kathedrale“ gewählt hat. Das Wesen jener Abbildlichkeit bezeichnet vielmehr de Bruynes schon zitierte Bemerkung (I, 27), daß insofern die Kunst Abbild der Natur ist, die Kirche nach den gleichen mathematischen Gesetzen erbaut werden muß, die auch dem Kosmos zugrunde liegen. Für Alanus von Lille ist Gott ein Architekt, der das Universum als seinen Königspalast erbaut: *Deus tamquam mundi elegans architectus . . . mundialis regiae admirabilem speciem fabricavit.*“ (II, 257). Seinem Vorbild suchte der gotische Architekt zu folgen.

Indem wir die Kathedrale in diesem Sinne als Abbild fassen, nicht als illusionistisches Gemälde, das dem Auge vortäuscht, was kein Auge je gesehen, sondern als Abbild, das in seiner mathematischen Gesetzlichkeit dem Urbild folgt, wird vielleicht auch das Verhältnis der konstruktiv-technischen zu den formalen und „abbildlichen“ Werten der Gotik verständlicher, das S. nach der entgegengesetzten Richtung hin verzerrt wie Viollet-le-Duc. Die Platoniker des 12. Jahrhunderts glaubten in den einfachen Verhältnissen musikalischer Harmonie nicht nur das Gesetz aller sinnlichen Schönheit, sondern zugleich auch das Gesetz, welches den physischen Kosmos in seiner Ordnung erhält, wahrzunehmen. So durfte der gotische Architekt, indem er seiner Kathedrale die gleichen mathematischen Verhältnisse zugrunde legte, darauf hoffen, es werden in seinem Werk statische Sicherheit und Schönheit der Erscheinung ebenso in Eines zusammenfallen wie in dem Werk des göttlichen Architekten, dessen Vorbild ihn leitete.

Otto Georg von Simson

## ZU SEDLMAYR'S KATHEDRALENBUCH

Beides ist das Buch, das Hans Sedlmayr über die „Entstehung der Kathedrale“ geschrieben hat: ein gewaltiges und ein gewalttätiges Werk! Gewaltig —, nicht bloß, weil es in 180 Kapiteln und mehreren Exkursen die Summe gut 20jähriger, bisher nur bruchstückweise mitgeteilter Forschungen zieht, — viel mehr noch weil es dabei nach dem Vorbilde des Aquinaten geistige „Summen“ zu ziehen sucht: Die gotische Kathedrale als die Summierung der geistlichen und geistigen, künstlerischen und dichterischen Ent-