

Die Wende der Kunst im 12. Jahrhundert)*

VON HANS SEDLMAYR

Bei den einleitenden Worten von Herrn Kollegen Mayer bin ich ein bißchen erschrocken: Sollten Sie von mir vielleicht erwarten, daß ich über die Wende der deutschen Kunst im 12. Jahrhundert spreche? Ich habe nämlich mein Thema allgemeiner aufgefaßt.

Ich möchte so beginnen: Wenn ein Historiker heute dem Kunsthistoriker die Frage vorlegt: »Hat sich in der Kunst des 12. Jahrhunderts eine tiefgehende geistige Wendung vollzogen?«, so müßte der Kunsthistoriker diese Frage nachdrücklich bejahen und antworten: »Es hat sich zweifellos eine solche Wendung vollzogen und diese Wendung ist eine der tiefsten in der europäischen Kunstgeschichte überhaupt«. Nicht immer hätte man diese Frage so beantwortet. Es hat Zeiten gegeben, wo man die Entstehung der Gotik nicht ins 12. Jahrhundert, sondern an die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert verlegt hat; Gall hat sich noch einmal nachdrücklich für diese Datierung des Anfangs der Gotik eingesetzt. Es hat bedeutende Forscher gegeben, wie Focillon, die in der Frühgotik des 12. Jahrhunderts nichts anderes sehen wollten als die Romanik der Île de France. Älter noch sind die Meinungen, welche die Gotik zur Romanik ziehen und in ihr sozusagen nur die Spätphase der Romanik sehen wollten, eine aufgelockerte, zarte Romanik, und die den tiefen Einschnitt nicht hier machen, sondern zwischen der Gotik und der Renaissance. Ich meine aber, daß wir in den letzten zwei Generationen gelernt haben, daß der Übergang zur Gotik sich in der Mitte des 12. Jahrhunderts vollzieht und daß es so tief greift, wie nur ganz wenige Ereignisse in der Kunstgeschichte. Diesen Übergang zur Gotik näher zu bestimmen ist die eigentliche Aufgabe. Wenn man das sagt, muß man sofort etwas hinzufügen. »Die Entstehung der Gotik« – das ist viel zu abstrakt gesprochen. Es entsteht nicht »die Gotik«, sondern es entsteht zunächst eine neue Form des Kirchengebäudes. Es entsteht nicht primär ein Stil, der Stil bildet sich in der Auseinandersetzung mit dieser neuen Form des Großkirchengebäudes. Diese aber entsteht ausschließlich in der Île de France, ja die meisten Forscher wären heute wohl bereit zu unterschreiben, daß

*) Die Buchstaben und Zahlen in Klammern verweisen auf die am Schluß genannten Abbildungswerke.

diese Form des Kirchengebäudes in entschiedener Form – auch wenn Ansätze anderswo dagewesen sind – nur an einer einzigen Stelle entstanden ist, nämlich beim Neubau von Saint Denis oder, um noch präziser zu sein, beim Neubau des Chores von Saint Denis, 1140–1144. Das allein ist schon sehr merkwürdig. Ist es denn möglich, daß eine große künstlerische Bewegung ihren Ausgang ganz punktuell von einem einzigen Ort nimmt? In der Romanik ist das ganz gewiß nicht der Fall gewesen. Das ist einmal das eine. (Nebenbei: Wir nennen Saint Denis die erste gotische Kathedrale, obwohl diese Kirche keine Bischofskirche ist, und meinen damit einen bestimmten Typus des gotischen Großkirchengebäudes und der mit ihm verbundenen Künste.) Das zweite: Man hat sich den Vorgang früher oft so vorgestellt, daß parallel zu dieser ersten gotischen Kathedrale noch andere Formen der Gotik aufgekommen sind, zum Beispiel die Zisterziensergotik. Heute sieht das nicht so aus. Die neuen Forschungen von Hahn haben gezeigt, daß die frühe Form der Zisterzienserkirche noch keine gotische ist, sondern burgundische Romanik in einer besonderen Ausprägung, und daß sich die Zisterziensergotik erst in einer Auseinandersetzung mit der Kathedrale bildet. Dasselbe läßt sich auch von den anderen Kirchenformen sagen. Die Hallenkirche des Poitou zum Beispiel hat es schon in romanischer Zeit gegeben, aber erst in der Auseinandersetzung mit der gotischen Kathedrale bildet sich daraus in den 1170er Jahren, wie in der Zisterziensergotik, eine Sonderform der Gotik heraus. Das nur zu einer ersten Verständigung, denn wir müssen ja erst noch bestimmen, welches die *differentia specifica*, das eigentlich unterscheidende Merkmal zwischen der Gotik und der Romanik in formaler Hinsicht ist, und dann zu zeigen versuchen, in welchen größeren geistigen Zusammenhängen es zu sehen, aus welchen Hinter- und Untergründen das Neue hervorgegangen ist. Erlauben Sie mir zunächst, etwas weiter auszugreifen und das ganze Problem in den europäischen Rahmen zu stellen.

Doch vorher noch etwas anderes. Wenn man sagt: Hier, im 12. Jahrhundert, und zwar gerade um 1140 hat sich in der Île de France eine Bewegung von unerhörten historischen Folgen angebahnt, die drei Jahrhunderte europäischer Kunst bestimmt und noch weit darüber hinaus gewirkt hat, so muß man auch sagen, daß von diesen Auswirkungen im 12. Jahrhundert noch kaum etwas zu sehen ist. Die Bewegung greift zwar mit der Zisterziensergotik nach Burgund hinein, sie greift nach England hinüber, aber die europäische Auswirkung dieser Bewegung wird erst im 13. Jahrhundert ganz sichtbar werden. Das ändert aber nichts an der Tatsache, daß alles, was dann im 13. Jahrhundert zu so großartiger Blüte kommt, schon vor der Mitte des 12. Jahrhunderts begonnen hat.

Die folgende Untersuchung möchte ich ganz summarisch führen und alle Detailfragen der Diskussion überlassen. Geradezu roh habe ich gewisse Fragenkomplexe abgeschnitten; auch zeige ich nur ein Minimum von Abbildungen, gerade nur so viele, als zur Klärung der wichtigsten Probleme unumgänglich sind. Zunächst ein Überblick über die Situation im Europa des 12. Jahrhunderts.

Man kann nicht sagen, daß sich in der deutschen Kunst des 12. Jahrhunderts ein ähnlich tiefer Einschnitt zeigt wie in der Frankreichs. In der bisherigen Forschung tritt eine so tiefe Wendung jedenfalls nicht hervor. Der Übergang von der salischen Kunst zur staufischen ist lange nicht so deutlich markiert wie der von der ottonischen zur salischen Kunst. Wilhelm Pinder hat das gefühlt, wenn er in seiner Kunst der deutschen Kaiserzeit zwar von einer salischen Kunst spricht, aber nur von einer Kunst des staufischen Zeitalters. Man könnte sich fragen, ob man, wenn man nur die Verhältnisse der deutschen Kunst ins Auge faßt, den Einschnitt nicht eher um 1200 herum ansetzen sollte – ich werde Herrn Kollegen Messerer bitten, sich dazu zu äußern –, denn um diese Zeit tritt eine »staufische« Baugestalt deutlich hervor und ist von da ab unbestreitbar.

Sehr schwierig zu übersehen ist die Situation in Italien: man sieht keine Einheit. Man muß unterscheiden das normannisch-byzantinische Sizilien und Unteritalien, das konservative Rom, gesonderte Bewegungen in der Toskana, im Venezianischen, in der Lombardei. Die Lombardei spielt eine wichtige Rolle. Es sind – in rein formaler Hinsicht (Rippengewölbe) – von hier Bewegungen ausgegangen, die wir bis nach Südwestdeutschland und nach Südostdeutschland (Österreich) verfolgen zu können glauben. Das sind aber noch sehr kontroverse Fragen; die Chronologie der italienischen Kunst dieses Jahrhunderts ist noch gar nicht geordnet, sie schwankt bei verschiedenen Gelehrten außerordentlich. Überhaupt hat mich die Fragestellung dieses Vortrags darauf aufmerksam gemacht, daß uns nicht nur über die deutsche Kunst der staufischen Zeit ein so grundlegendes Buch wie das Jantzens über die ottonische Kunst noch durchaus fehlt, sondern auch über die Kunst des 12. Jahrhunderts in Italien. Ich habe den Eindruck, daß uns die geschichtlichen Bewegungen der italienischen Kunst im 12. Jahrhundert noch lange nicht so klar sind, wie manches im 11. Jahrhundert. Daß sie aber auch nicht so große Leistungen aufzuweisen hat wie jenes mit den Neubauten von San Marco, Como, Pisa, San Giovanni in Florenz, Monte Cassino oder Modena.

Jetzt nur noch ein einziges Wort über England. Hier sieht man die Verhältnisse relativ gut. Ungefähr zur gleichen Zeit, als in der Île de France die erste Gotik erscheint, setzt auch in England eine neue Bewegung ein, die sehr merkwürdig ist und von der man bisher sehr wenig weiß. Es wird diejenige Baugestalt, welche die englische Kunst des späten 11. Jahrhunderts am entschiedensten bestimmt hatte, die normannische (Bild C 171) abgelöst durch eine völlig anders geartete Baugestalt, die sich um 1090 in Westengland, und zwar an den Grenzen des wallisisch-keltischen und des englischen Gebietes ausgebildet hatte (Bild C 172). Aus dem Bilde, das ich zeige, ist das Gewölbe des 14. Jahrhunderts wegzudenken; der Raum war ursprünglich flach gedeckt. Um so eindrucksvoller müssen damals die mammuthaften Riesensäulen gewirkt haben, mit der nackten und ungegliederten Wand und den kleinen hineingeschnittenen Öffnungen in ihr, ganz anders als der straffe Gerüstbau des normannischen Systems. Dieser westenglische Typus dringt um die Mitte des Jahrhunderts mit meh-

reren sehr bedeutenden Bauten (Bild E 38, 51) nach Ostengland vor und verbindet sich hier mit gewissen einzelnen Motiven, zum Beispiel der durchsichtigen Galerie vor den Fenstern, aus dem normannischen System, ohne die schlanken Vertikalgliederungen aufzunehmen. Aber diese Bewegung ist nur eine Episode, denn schon um 1175 – der Zeitpunkt läßt sich ganz genau bestimmen –, setzt, von Frankreich her bestimmt, eine ganz neue Bewegung ein, und zwar von einem einzigen Bau her, der Kathedrale von Sens (Bild E 69), deren System im Chor der Kathedrale von Canterbury (Bild E 68) übernommen wird. Man weiß, daß der Architekt dieses Baus ein Franzose gewesen ist: Wilhelm von Sens. Damit wird, wie in Frankreich, ein einziger Bau maßgebend für jene Entwicklung, die nun weit ins 13. Jahrhundert hinein gewirkt hat, ja grundlegend für die ganze spätere englische Gotik geworden ist und deren Frühphase im 12. Jahrhundert man das »Early English« nennt. Es ist die englische Sondergotik des 12. Jahrhunderts.

Nun wende ich mich der Bestimmung des Neuen zu, dort, wo es sich am entschiedensten gezeigt und Epoche gemacht, in Frankreich.

In der ersten Phase der Erkenntnis der Gotik ist die maßgebende Theorie diejenige gewesen, die die Gotik durch technische Einzelmotive definiert hat: Spitzbogen, Kreuzrippengewölbe, Strebewerk. Darauf folgten andere, weniger entschiedene Theorien. Aber das alles ist umgestürzt worden, als Jantzen in seinem berühmten Freiburger Vortrag 1927 die Gotik auf ganz neue Weise definiert hat: nicht von den Einzelformen her, sondern von der Struktur der Wand her. Jantzen hat gezeigt, daß alle die alten Merkmale der Gotik an Bauten vorkommen können, die im Charakter überhaupt nichts Gotisches haben; Beispiel die Kathedrale von Langres 1170 (Bild J 4). Mit ihrer unverkennbar »romanischen« Plattenstruktur der Wand, mit der kompakten Wandmasse hat dieser Bau nichts Gotisches, obwohl hier der Spitzbogen herrscht, obwohl Kreuzrippengewölbe verwendet sind und es Strebewerk gibt. Jantzen hat dieses System der Wand mit der ausgebildeten Form des gotischen Wandsystems konfrontiert – Beispiel: Chartres (Bild F 29) –, welches er die »diaphane« Wand genannt hat; der Ausdruck hat sich in der deutschen Kunstgeschichte vollkommen eingebürgert, ist aber auch von den Franzosen und Engländern, die über dieses Problem geschrieben haben, rezipiert worden. Es hat sich als ungemein fruchtbar erwiesen, einmal nicht von der Wölbung, sondern von der Wand auszugehen. Obwohl es meine Absicht ist, die geistigen Hintergründe der tiefen Wendung in der Kunst des 12. Jahrhunderts zu zeigen, muß ich bei diesen formalen Problemen verweilen. »Diaphane« Struktur heißt: Hinterlegung der Wand – nein, nicht der Wand, sondern der plastischen Rundglieder in einer vorderen Wandebene – mit einem Raum- und Lichtgrund verschiedener Tiefe. Unten ist hinter den kantontierten Rundpfeilern der Arkade die von großen Fenstern durchschienene Raumschicht des Seitenschiffes die Folie. Darüber, in der Triforiumszone, sind die Rundkörper der Triforienssäulchen mit einer Raumfolie hinterlegt, bei geschlossener Rückwand. In der obersten Zone rückt diese Raumschicht noch einmal

um eine Stufe herein, fällt mit der Ebene der Glasfenster zusammen und ist, sozusagen, in die Fläche gepreßter Raumgrund. Die Verräumlichung der Raumgrenze, der Wand – ein Gitter aus plastischen Formen hinterlegt mit Raum – das ist es, was Jantzen als diaphane Struktur erkannt hat. Diese Einsicht ist epochemachend gewesen; ich möchte ihre Bedeutung nachdrücklich unterstreichen, weil ich von ihr abrücken muß. Jantzen, der ursprünglich über die Plastik des 13. Jahrhunderts gearbeitet hatte, dürfte dieser Gedanke bei der Betrachtung der typischen Form des reifen gotischen Reliefs gekommen sein, welches sich vom romanischen eben dadurch unterscheidet, daß sich die Figuren nicht von einem stofflichen Grund abheben, sondern mit einer Raumfolie hinterlegt sind. Auf architektonische Verhältnisse übertragen ist dies das Prinzip der Diaphanie. Wenn man dieses Phänomen auf der reifen Stufe, der des Innenraums von Chartres, 1194 begonnen, erschaut hat, kann man von da Stufe für Stufe zurückgehen über Soissons (Bild G 117) – ein wunderschönes Beispiel diaphaner Struktur – und Laon zum Chor von Noyon (Bild G 81). Jantzen meint, daß dieses Prinzip sich am energischsten in der Chorpartie entfaltet hat. In dem Chor von Noyon, entworfen zu Beginn der 50er Jahre, ist dasselbe Prinzip noch in Entwicklung begriffen; in der Triforienzone hat sich die Diaphane noch nicht durchgesetzt, noch kleben die Arkaden als Relief »romanisch« an der Mauerplatte; hier wird sich später Raumgrund dazwischen schieben. Von Noyon kann man Rückschlüsse auf die ursprüngliche Gestalt des Chores von Saint Denis ziehen, über dessen Rekonstruktion noch zu sprechen sein wird, wo sich das diaphane Prinzip zum erstenmal verkörpert hat. In Noyon kann man bemerken, daß es durchaus nicht notwendig mit dem Spitzbogen verbunden sein muß; es gibt da Wandjoche, die ganz mit Rundbogen durchgeführt, doch dieselbe diaphane Struktur zeigen. Man kann über Saint Denis noch weiter zurückgehen und zum Beispiel in der normannischen Kunst an einzelnen Stellen der Bauten Vorformen der diaphanen Struktur sehen, die aber niemals den ganzen Bau bestimmen. In den Apsiden gewisser romanischer Kirchen, die noch im 11. Jahrhundert entworfen sind, wenn auch ihre Ausführung oft ins 12. Jahrhundert hineinreicht, z. B. an der Trinité in Caen (Bild G 38), einer der Hauptkirchen der Normandie, treten Formen auf, die nach Jantzens Definition eine diaphane Struktur zeigen, wenn auch nicht die »gotische« diaphane Gitterwand. Um gotisch zu sein, muß die diaphane Wand Gitterstruktur haben, d. h. die einzelnen plastischen Glieder müssen relativ dünn sein. Doch eine Vorform der diaphanen Struktur ist die Apsis der Trinité jedenfalls.

An einer solchen Architektur sieht man aber, daß sie Jantzens Definition der Gotik, so tief eindringend sie auch ist, für sich allein noch nicht ausreicht. Im gotischen System treten zur diaphanen Wand Glieder hinzu, die aus der Wand nicht zu verstehen sind. Es stehen an der gotischen Wand vertikale Glieder – stengeldünne, gelängte Rundstäbe –, die nicht mit Raum hinterlegt sind, sondern mit anderen Körpern oder mit Wand. Es stehen Glieder an der Wand, die nicht aus der Wand entwickelt sein können, weil sie diagonal zur Wand stehen; die also aus dem

frontalen Wandzusammenhang herausgenommen worden sind, um sich mit den diagonalen Gliedern der Wölbung stärker zu verbinden. Auf Einzelfragen möchte ich nicht eingehen, sondern an einem Beispiel, einer englischen Kirche des 12. Jahrhunderts, an Kelso, Grundsätzliches zeigen. Sie hat in zwei Etagen zweifellos »diaphane« Struktur, wenn auch nur in triforiumartiger Ausbildung; es mangeln ihr aber die vertikalen Gliederungen und damit etwas Entscheidendes zum vollen gotischen Eindruck. Aus einer solchen Wandform, in diaphaner Struktur mit Rundbogen und ohne Vertikalen, hätte sich eine Kirchenform des 12. Jahrhunderts entwickeln lassen, die von der gotischen Ausformung stark abgewichen wäre. Soviel zur formalen Kennzeichnung.

Wenn man die Kathedrale vom Standpunkt des modernen Betrachters zu kennzeichnen versucht, tritt sofort der Bezug zum Licht hervor. Im Begriff der diaphanen Struktur, der »durchschienenen Wand« ist diese Lichtbezogenheit ja mit enthalten und mit Recht hat Jantzen zur Interpretation eine berühmte Stelle aus einer der Schriften Sugers herangezogen, wo dieser von der »*lux continua*« des neuen Chores spricht. Das ist, meint Jantzen, das, was wir in moderner Sprache als diaphane Struktur bezeichnen.

Das ist gewiß richtig, aber wie soll man nun Folgendes verstehen? Im Jahre 1946 hat Panofsky überzeugend nachgewiesen, daß die Schriften, in denen Suger die Entstehung und die Einweihung des Baues schildert, undenkbar sind und ohne eine Wiederbelebung der areopagitischen Lichtmystik. Ich brauche hier darüber nicht viel zu sagen; Sie kennen die Geschichte der areopagitischen Schriften und das ganze areopagitische Problem. Wie nirgend anderswo ist hier in Saint Denis diese Tradition zu Hause und hier wird sie zu einem neuen Leben erweckt gerade in dem Augenblick, in dem hier die »erste Kathedrale« entsteht. Im Jahre 1137 hat Hugo von Saint Victor seinen Kommentar zu der *Caelestis Hierarchia* des Dionysius Areopagita geschrieben, das ist genau in dem Jahr, in dem Suger den Neubau beginnt. Sugers Schriften, wie die Inschriften, mit denen er den Bau und seine Ausstattung reichlich versehen hat, strotzen geradezu von Ausdrücken, die aus der Sprache des Pseudoareopagiten stammen, oder vielmehr aus der Übersetzung, die im 9. Jahrhundert am Hofe Karls des Kahlen, Johannes Scotus, genannt Eriugena, angefertigt hat. Es wimmelt von Ausdrücken, die sich auf das Licht beziehen: *clarus, clarere, clarificare* – alles Übersetzungen von Ausdrücken des Areopagiten wie $\psi\omega\tau\omicron\delta\omicron\sigma\iota\alpha$ und ähnlichen.

Wie soll man nun dieses Verhältnis Lichtarchitektur–Lichtmystik verstehen? Die »immanente« Kunstgeschichte kann das nur als Parallele auffassen: Die Kunst entwickelt sich aus eigenen Voraussetzungen, selbständig, »immanent« zu einer Raumgestaltung, die einen Bezug zum Licht erkennen läßt, und völlig unabhängig davon entwickelt sich in einer anderen, literarischen Tradition zur gleichen Zeit eine Lichtmystik, aus der heraus der Bauherr den gleichen Bau mit Inschriften versieht, die ebenfalls eine stärkste Beziehung zum Licht erkennen lassen. Ist so etwas aber im Mittelalter überhaupt möglich, ein solches Auseinanderspalten von Baumeister und Bauherr, von Formalem und Geistigem? Ich behaupte, daß das im Mittelalter nicht

möglich, sondern nur die natürliche Konsequenz einer rein formalen Auffassung der Kunstgeschichte ist. Wenn ich die Kunstgeschichte schon im Ansatz rein formal halte und alle geistigen Kräfte, die zur Entstehung des Kunstwerks mit hereingewirkt haben, geflissentlich draußen lasse, dann allerdings gibt es eine Geistesgeschichte der Kunst nur mehr in der Form des Parallelisierens. Es ist dann ein angenommenes Drittes, das einerseits die Baukunst dazu treibt, eine Lichtarchitektur zu entwerfen, und andererseits den Bauherrn dazu treibt, sich mit der Lichtmystik des Areopagiten zu beschäftigen und seinen Bau mit Formeln (*topoi*) aus den Schriften des Areopagiten zu spicken. Aber diese Lösung scheint mir unmöglich. Sie erklärt vor allem nicht, warum sich diese beiden Vorgänge nur an einem einzigen Ort – in Saint Denis – vollzogen, oder doch nur hier mit Entschiedenheit vollzogen haben. Angebahnt hatte sich eine Lichtarchitektur sicherlich an mehreren Orten, aber nur in Saint Denis trifft sie so entschieden zugleich mit einer Lichtmystik auf. Und da sollte das eine nicht mit den anderen zusammenhängen? Ich glaube, wir müssen den Ansatz anders machen, so, daß diese beiden Vorgänge zwanglos zusammenkommen. Ich hoffe in dieser Beziehung bestimmter sein zu können als vor zehn Jahren in meinem Buch über die Entstehung der Kathedrale und zeigen zu können, daß zwischen diesen beiden Vorgängen ein ganz konkreter geschichtlicher Zusammenhang besteht.

In der sehr ertragreichen Dissertation von Hubert Glaser aus der Schule Johannes Spörls – »Beati Dionysii qualiscumque abbas« (1957) – wird festgestellt, daß sich Sunders Ausführungen über den anagogischen Weg gerade im Zusammenhang mit seiner Baubeschreibung finden, daß Sunders anagogisches Erlebnis von der Betrachtung eines Kunstwerks ausgeht, ja daß Sunders sich um die Interpretation von Schriftquellen nur im Zusammenhang mit Kunstwerken bemüht. Sunders ist bei seinen Bemühungen um die Sinnggebung des Kirchenraums und seiner Ausstattung nicht von den zeitgenössischen Schulautoren ausgegangen, sondern von den Vorstellungen des Kirchenpatrons. Sunders Tun ist gespeist aus der Tradition des abendländischen Platonismus. Johannes Scotus betont in seinem Kommentar zur »Himmlichen Hierarchie«, daß gerade Kunstwerke zu den »*materialia*« gehören, welche die »*immaterialia*« widerzuspiegeln vermögen: »*materialia lumina sive quae in terris humano artificio efficiuntur, sive quae naturaliter in coelestibus locis ordinata sunt, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis*«. Die Betrachtung der Himmelskörper und der mit Edelsteinen besetzten Kunstwerke – wozu auch die farbigen Glasfenster gehören – bieten den vornehmsten Ausgangspunkt für die »*ascensio ad immaterialem*«. Soweit Glaser. Ich glaube, hier wird das verbindende Band ohne weiteres sichtbar, und hier möchte ich neu ansetzen.

Bevor ich das tue, ist es notwendig, diesen entscheidenden Bau, an dem, wie ich meine, schon Wesentliches der geistigen Bewegungen des 12. Jahrhunderts zu fassen ist, einmal rekonstruieren, oder vielmehr fragen: wo hält heute die Rekonstruktion dieses Baues.

Es stand bis in die Zeit Sugers der Bau des Abtes Fulrad, beendet im Jahre 775 (Bild C 292), eine karolingische Basilika, auf deren Gestalt im einzelnen einzugehen sich erübrigt; übrigens wurde sie von Suger wie von anderen seiner Zeitgenossen für jenen Bau des Königs Dagobert gehalten, in dem am Vorabend der Einweihung Christus mit einem Gefolge von Engeln erschienen war, um selbst die Konsekration vorzunehmen. Da das der Glaube Sugers war, ist man bei der Umgestaltung dieses Baues mit größter Behutsamkeit vorgegangen. Suger hat zuerst daran den neuen Westbau angeschlossen, wobei nur eine Vorkirche abgebrochen werden mußte; er hat später den Ostteil (Chor) angeschlossen, wobei wiederum der Hauptbau der alten von Christus persönlich geweihten Kirche unbeschädigt stehen bleiben konnte. Allein daran sieht man die ungeheure Schätzung des alten Werks. Nun aber hat Sumner Mac Knight Crosby durch Ausgrabungen festgestellt, daß die alte Kirche, zwischen Westwerk und Chor, fünfschiffig umgebaut werden sollte. Im Norden sind die Fundamente der Mauer des äußeren Seitenschiffes ausgegraben worden, das unmittelbar an die größte Ausladung des karolingischen Querschiffes angeschlossen wurde. Der Abstand dieser Mauer von den Säulen des karolingischen Hauptschiffes ist so groß, daß dieser Raum niemals von einem einzigen Seitenschiff eingenommen werden konnte. Der Grundriß von Sugers Neubau sollte also nicht dreischiffig, sondern fünfschiffig sein. Das ist von Wichtigkeit, denn Fünfschiffigkeit bedeutet immer einen besonderen Anspruch. Fünfschiffig war zum Beispiel die grandiose dritte Kirche von Cluny, fünfschiffig waren einige hervorragende Kirchen Frankreichs – doch nur sehr wenige – im 10. und 11. Jahrhundert gewesen, entweder königliche Stiftungen wie die Kapetingischen Kirchen in Orléans oder Werke, die mit solchen königlichen Stiftungen rivalisierten, wie zum Beispiel eben die Hauptkirche des souveränen Ordens von Cluny.

Da durchgehende Fünfschiffigkeit in der Gotik nur an zwei anderen gotischen Kathedralen Frankreichs vorkommt – in Paris und in Bourges, wo der Primas Aquitaniae seinen Sitz hat – bedeutet die Fünfschiffigkeit der »ersten Kathedrale« einen außerordentlichen Anspruch.

Wie sah nun der Aufriß dieser Kirche im Innern aus? Da sie im 13. Jahrhundert umgebaut worden ist, ist nur der Grundriß und das Erdgeschoß des Chores erhalten (Bild G 15). Dieser Grundriß ist schon oft analysiert worden; er hat die Merkwürdigkeit, daß ein Kapellenkranz eine Kapelle an die andere reiht; da die Wand jeder Kapelle von zwei großen Fenstern durchbrochen ist, ergibt sich ein durchlaufendes, nur von einem Minimum an Materie unterbrochenes Lichtband. Ja sogar die Zwischenwände der Kapellen, die sonst massiv aneinanderstoßen, sind aufgezehrt; es bildet sich eine Art zweiter Umgang um den Chor herum. Gerade hinter dem heiligsten Teil des Baues wird jene mysteriöse Lichtfolie geschaffen, die wir formal als diaphane Wand kennzeichnen können, die aber jetzt noch in ihrer vollen inhaltlichen Bedeutung gesehen werden muß. Diese Bedeutung spricht der Kirchweihhymnus, der auch bei der Konsekration von Saint Denis gesungen wurde, unzweideutig aus: »Edelsteine sind

Deine Mauern«, nämlich die Mauern des Himmlischen Jerusalem. Das bedeutet aber zugleich eine Hervorhebung der Bedeutung des Lichtes und diese Bedeutung des Lichtes für Suger kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Für ihn war das Licht nicht nur ein Mittel, um die diaphane Struktur zu ermöglichen, sondern dieses Licht war selbst die Hauptsache, weil an der Teilhabe am Licht sich die Schönheit eines Werks und sozusagen sein ontologischer Rang erweist. Nicht nur als *lux continua* schildert Suger ja das Licht seines Chores, sondern er nennt es »*lux mirabilis*«, also ein Licht von besonderer, zauberhafter Qualität, ja er spricht von den »*sacratissimae vitreae*«. Wieso können Fensterscheiben *sacratissimae*, allergeheiligste, sein? Doch nur durch die Teilhabe an dem intelligiblen Licht, auf das hin sie sozusagen diaphan, doch diaphan in einem ganz anderen, geistigen Sinne sind, im Sinne nämlich des »*anagogicus mos*«, im Hinblick auf das »wahre Licht«, das kein Auge sehen kann. – Die Wirkung dieses Chorraums ist schwer zu schildern, nicht zu fotografieren (Bild C 175), man muß ihn selbst gesehen haben, und man muß sich dann dazu die alten Glasscheiben vorstellen, die sich nur teilweise erhalten haben. Was den Bau außerdem auszeichnet, ist die große Klarheit der Durchbildung seiner Gewölbe (Bild P 7). – Obwohl nur das Untergeschoß erhalten ist, kann man gewisse Rückschlüsse auf die oberen Geschosse ziehen. Und zwar kann man den Aufbau entweder so rekonstruieren wie Panofsky es auf Grund von Angaben Crosbys getan hat (Bild P 221), die mit einer Empore und einem Fenstergeschoß, also etwa so wie in Domfront. Oder, was mir viel wahrscheinlicher erscheint, viergeschossig wie den Chor von Noyon. Entschuldigen Sie, wenn die Begründung dieser Annahme etwas Zeit in Anspruch nimmt, aber man muß in diesen Dingen genau sein, weil sonst die Interpretation der geistigen Sachverhalte nicht auf einem festen Fundament steht. Saint Denis ist ein so bedeutender Bau schon in rein kirchlicher Hinsicht, dann durch die Stellung Sugers, endlich durch das Prestige des heiligen Dionysius, daß man sich kaum vorstellen kann, daß dieser Bau, was seinen Aufriß betrifft, ohne Nachfolge geblieben wäre. Sollte die Vierstöckigkeit der meisten frühen Kathedralen von einem relativ unbedeutenden Ort wie Noyon ausgegangen sein? Ich kann das nicht glauben, sondern bin überzeugt, daß schon Saint Denis den Prototyp dieses Aufbausystems geschaffen hat. Wenn man dagegen einwendet, die Säulen im Chor von Saint Denis wären viel zu schlank gewesen, um einen dreistöckigen Oberbau zu tragen, so betrachten Sie die ebenso schlanken, nur 50 cm dicken Säulen in dem nur wenige Jahre später begonnenen Chor von Noyon (Bild G 82), mit dem darüber noch heute stehenden Aufbau: Empore, Triforium, große Fenster. Es ist viel wahrscheinlicher, daß Saint Denis diese Kühnheit zum erstenmal gewagt hat, als daß sie in Noyon zum erstenmal versucht worden wäre, an einem zwar von alters her mit dem Kapetingern verknüpften, aber künstlerisch relativ unbedeutenden Bischofssitz. Noch dazu wissen wir, daß der Erbauer von Noyon mit Suger auf das beste befreundet war und daß er bei der Einweihung des Chors von Saint Denis dabeigewesen ist. Es spricht also alles dafür,

daß der Prototyp eines vierstöckigen Aufbaus in Saint Denis geschaffen worden ist. – Wie immer dieser Aufbau im einzelnen beschaffen war, er ist und wäre bestimmt auch im Langhaus mit einem sehr »modernen«, sehr präzisen, sehr klar durchgeführten Kreuzrippensystem durchgeführt gewesen, das sich einheitlich über die ganze Kirche erstrecken sollte. Wie man überhaupt als ein weiteres Kennzeichen von Saint Denis das Streben nach vollkommener Vereinheitlichung des Kirchengebäudes in allen seinen Teilen nach einem Prinzip hervorheben muß. Das ist ganz unromanisch. In der Romanik können die verschiedenen Bauteile nach ihrer baulichen Struktur und ihrem Ausdruckscharakter denkbar verschieden, in geradezu chimärischer Weise miteinander verbunden werden. Ein gutes Beispiel ist die Rekonstruktion der berühmten Kirche S. Bénigne in Dijon (Bild C III B). Dieses Systematische ist mit ein Charakteristikum der Gotik, auf einer frühen, aber doch schon entschiedenen Stufe.

Wenn man alle diese Dinge zusammensieht: Fünfschiffigkeit, nicht vorspringendes Querhaus, vierstöckigen Aufbau, Säulen im Erdgeschoß, die ganze »systematische« Vereinfachung, dann glaube ich, muß man zu dem Schluß kommen, daß der ähnlichste Bau, der noch heute steht, und an dem man sich am ehesten eine Vorstellung von dem ursprünglichen Bau von Saint Denis bilden kann, Nôtre Dame in Paris ist (Bild J 5). Außen muß der Chor von Saint Denis, wenn unsere Annahme zutrifft, in drei Etagen aufgebaut gewesen sein: Kapellenkranz, Emporenungang, Lichtgaden, also ähnlich wie am Chor von Saint Germer (Bild G 55), doch nicht in einer so ungenauen und etwas provinziellen Bauweise wie an diesem untergeordneten Werk, sondern in jener exakten präzisen Durchführung, welche die vom Suger-Bau erhaltenen unteren Teile, die Kapellen noch heute erkennen lassen (Bild G 65). Auch außen hätte Saint Denis also ähnlich ausgesehen wie Nôtre Dame, doch mit einer anders durchgeführten Staffelung und vor allem mit einer ganz anderen Verteilung der Gewichte im Innenraum: nämlich zarte dünne Säulen im Erdgeschoß und viel massivere Dienstbündel in den Obergeschossen. Möglicherweise ist auch das Radmotiv, das am ursprünglichen Bau von Nôtre Dame die Triforienzone bildete und erst im 13. Jahrhundert durch größere Fenster ersetzt worden ist, von Saint Denis übernommen worden (Bild G 89). Soviel zur Rekonstruktion.

Nun kann man sich den Prozeß der Entstehung so vorstellen: Zunächst bereitet sich eine »lichte Weite«, ein Durchlichtetwerden, ein Diaphanwerden (im Jantzenschen Sinn) in gewissen Teilen des Kirchengebäudes vor, und zwar in der normannischen Architektur und auch in der nun fragmentarisch erhaltenen Architektur der Picardie, also in den westlich und nordwestlich an die Île de France angrenzenden Landschaften. Erst wenn dieser Prozeß im Bereich der Kunst, immanent, in Gang gekommen ist, kann ein Bauherr den Plan fassen, bauend Lichtvisionen zu verwirklichen, wie sie ihm durch das Studium jener Schriften nahegelegt worden sind, die für ihn nach der Heiligen Schrift die heiligsten sind: die Schriften des Sanctus Dionysius, des Patrons der Abtei, der Könige von Frankreich und des ganzen französischen Volkes. Aber nun

können wir nicht mehr trennen. Hier ist mehr als eine Parallele (Lichtarchitektur – Lichtmetaphysik) gegeben. Es ist vielmehr zweifellos so, daß Suger die Lichtvisionen des Areopagiten in seinem eigenen Bau realisiert und gesehen hat. Eine der Wurzeln der Gotik ist also die areopagitische Lichtmystik. Darin stimme ich mit Otto von Simson überein, der unabhängig von mir, in einer kleinen glänzenden Studie, die in demselben Jahr erschienen ist, in dem mein Buch über die Kathedrale in Druck ging, diesen Gedanken umrissen hat. Wobei er sich, so wie ich, auf Panofskys Interpretation stützt, welcher zum erstenmal die Bedeutung des Areopagiten für die Schriften Sugers nachgewiesen hat. Die areopagitische Lichtmystik ist freilich nicht die einzige Wurzel der Gotik. Man muß bedenken, daß sie hier in Saint Denis schon seit dem 9. Jahrhundert zu Hause war und doch niemals in dieser Weise wirksam geworden ist, gar nicht wirksam werden konnte, da sie keinen Ansatzpunkt hatte, solange nicht immanent, im Bereich der gestaltenden Kunst selbst eine analoge Entwicklung in Gang gekommen war. Aber auch die gestaltende Kunst erschafft allein die Gotik nicht; sondern erst wenn sie verstärkt wird durch das Hereinwirken jener Ideen. Und darum vollzieht sich dieser Vorgang in entschiedener Form auch nur an einer Stelle, nämlich dort, wo die areopagitische Lichtmystik zu Hause ist, und gerade in dieser Zeit, in der sie wiederbelebt wird.

Doch auch das genügt noch nicht. Man muß den »modus«, in dem diese areopagitische Lichtmystik wirksam und gestaltet wird, noch genauer bestimmen. In dieser Hinsicht besteht ein sehr starker Unterschied zwischen den Westpartien von Saint Denis, die ja gleichfalls von Suger geplant worden sind, und der Ostpartie, für deren Ausführung er offenbar einen neuen Architekten gewonnen hat, der in stande war, mit modernen Baugedanken diese Lichtvisionen ganz anders unserem Leben nahe-zubringen als der Architekt des Westbaus. Es muß also noch etwas anderes mit be-dacht werden, nämlich ein bestimmtes Verhältnis zwischen dem sinnlich Schaubaren des Kunstwerks und jenem Übersinnlichen, das mit dem sinnlich Schaubaren gemeint ist. Hier spielt in den Vorgang jene für das 12. Jahrhundert von nun ab grundlegende Bewegung herein, die man Schaubegierde (im weitesten Sinn) genannt hat und die uns zum ersten Male deutlich geworden ist, als Anton Mayer, Passau, und neben ihm Dumoutet die Bedeutung der Hostienschau für die werdende Gotik klarlegten. Das was an der Hostienschau in gesteigerter Weise sichtbar wird, ist eine allgemeine Bewegung, die zum Beispiel auch in der Reliquienschau zum Ausdruck kommt. Und nun darf man wohl ohne weiteres extrapolieren und sagen: So wie man damals die Hostie zu schauen wünschte, wie man die Reliquien zu schauen wünschte, so hat man auch den Kirchenbau aufgefaßt und gesehen. Man wünscht mit den Wesenheiten, die sich in Hostie, Reliquie, Bau verkörpern »in visu« zu kommunizieren. Diese Vorgänge sind auch chronologisch parallel: Dumoutet, Anton Mayer, Jungmann haben gezeigt, daß die Anfänge der Hostienschau um 1120 oder etwas später liegen, wenn sie auch ihren Höhepunkt, genau wie die Gotik, erst um 1200 erreichte. Scheinbar bedeutet die

Hostienschau eine größere Annäherung, Annäherung durch das Medium des Auges, an das Geheimnis des Altarsakramentes. In Wirklichkeit ist es eher eine Entfernung davon, weil man das Altarsakrament nun nicht mehr unbedingt nimmt, sondern es oft damit genug sein läßt, die Hostie zu sehen, wie einen Gral, von dem Wunderkraft ausgeht. In dieser Weise, meine ich, beginnt man nun auch die Formen des Kirchengebäudes zu sehen. Man sieht das sinnlich schaubare Licht, die »*lux mirabilis*« im Chor von Saint Denis, und an diesem sinnlich schaubaren »wunderbaren« Licht ersättigt man sich schon vollkommen, da in ihm das intelligible Licht – das Licht Gottes oder der Stadt Gottes – mitenthalten ist, auf welches das schaubare Licht hinweisen sollte. Das war am Westbau noch nicht so. Die Westfassade von Saint Denis läßt sich gut rekonstruieren (Bild C VI): Lichtmotive sind auch hier vorhanden, mehr als eines. So sitzt zum Beispiel hier zum erstenmal und relativ klein im dritten Stockwerk der Fassade jenes ursprünglich mit Speichen ausgestattete Rundfenster, dessen Bedeutung vollkommen klar wird, wenn man die im 19. Jahrhundert, aber wohl auch schon ursprünglich vorhandenen Figuren dazu nimmt, die um dieses »Licht« herum angeordnet sind (Bild F 9). Es sind die vier apokalyptischen Wesen; das Ganze ist also eine »abstrakte«, halb architektonische Majestas-Darstellung, bei der das Bild Christi durch eine »diaphane« Radform ersetzt ist. Das Rad ist die Sonne, die Sonne aber bedeutet Christus: »*Advero juxta spiritualem intelligentiam sol Christus est*«, schreibt Hugo von Saint Victor in seinem Kommentar zur »*Caelestis Hierarchia*« des Areopagiten genau im Jahre der Erbauung der Westfassade. Das Radmotiv ist hier ein Lichtmotiv, aber es zeigt sich nicht den Sinnen als Licht, sondern man muß die Lichtbedeutung hinzudenken. Vielleicht war das Rad ursprünglich vergoldet – wir hören später noch öfter von de facto vergoldeten Radfenstern an analoger Stelle –, aber auch dann wäre das Gold nur ein Hinweis auf »Licht«. Das Radfenster öffnete sich innen nicht auf das Hauptschiff der Kirche, sondern nur auf eine relativ kleine Kapelle dahinter und nur in dieser Kapelle enthüllte es seinen Lichtcharakter ganz. – Ähnliches gilt für das große Portal. Es war vollkommen vergoldet, dabei aber massiv geformt, keine Spur von Diaphanie oder direktem Zeigen von Licht. Ein Lichtmotiv daran war das Gold. Die Inschrift »*nobile claret opus, sed opus quod nobile claret, clarificet mentes, ut eant per lumina vera, ad verum lumen, ubi Christus janua vera*«, ist reinste areopagitische »Idee«, mit areopagitschen topoi durchgeführt. Dieses Kunstwerk des Portals ist ein »*lumen*«, durch das ich zu Christus eingehen kann – *per lumina vera ad verum lumen* –, in die Kirche.

Im Chorteil der Kirche ist das alles ganz anders. Da sehe ich die sinnlich leuchtende *lux mirabilis* der Fenster unmittelbar und in dem mit den Augen des Leibes Erschaubaren offenbart sich mir das »dahinter« stehende Mysterium des intelligiblen Lichtes, doch so nahegebracht, daß ich es mir förmlich mit den Augen des Leibes einverleiben kann. Ich glaube, daß es nicht unerlaubt ist, so zu deuten. Man hört oft den Einwand, Erlebnisse zu haben, das wäre gar nicht mittelalterlich. Ich glaube, das ist die Über-

treibung eines an sich richtigen Gedankens. Denn wir lesen ja bei Suger, daß und welche Erlebnisse er vor Kunstwerken dieser Art hatte. Er schildert, wie er bei dem Betrachten der mit Gold und Edelsteinen verkleideten Altäre, beim Anschauen dieser Lichtmaterien in eine Art Trance versetzt wird, in der er nicht mehr weiß, ob er sich noch im Schlamm der Erde oder schon im Glanz des Himmels befindet. Durch die Betrachtung dieses lichthaften Kunstwerks wird er in ein Zwischenreich »transportiert«. Das zu bewirken ist aber, meiner Meinung nach die Funktion nicht nur dieses Kunstwerks, sondern ebenso die Funktion des ganzen Kirchengebäudes. Sie ist nicht allein zum Anschauen da, sondern um im Anschauen uns ein Stück des anagogischen Weges hinaufzuführen. So erst wird die Kirche mit den Augen ihres Erbauers gesehen.

Für Suger hatten in dieser Hinsicht die Formen des Westbaues dieselbe Funktion wie die des Chores. Doch erst der neue Architekt, der imstande war, uns die Lichtvisionen so nahe zu bringen, daß wir im Chor die Edelsteine der glänzenden Mauern der himmlischen Stadt unmittelbar zu sehen meinen, hat den neuen Stil in seiner neuen Schaubarkeit begründet, die von nun ab zu allen folgenden Phasen der Gotik gehören wird. Es ist ein neues Verhältnis zwischen dem »wörtlichen« Sinn des sich den Sinnen Zeigenden und dem dahinter liegenden Sinn.

Vielen erscheinen diese Ideen als romantisch, aber jede einzelne davon ist in den Texten Sugers zu belegen; nach der eindringlichen Interpretation Panofskys ist das völlig klar. Wir sind zum Beispiel in der glücklichen Lage, aus dem, was Suger selbst mitgeteilt hat, zu entnehmen, daß für ihn der Chor der Kirche den »*Mons Sion*« bedeutet hat; ausdrücklich steht das in seinen Schriften. Durch symbolische Akte bei der Grundsteinlegung und bei der Einweihung der Kirche wird es ganz deutlich, daß sie das »Himmlische Jerusalem« darstellt, denn die Großen des Reiches legen Edelsteine in die Mauern, um die Worte des Kirchweihhymnus »Edelsteine sind Deine Mauern« buchstäblich wahr zu machen. Suger läßt in die Glasfenster echte zerriebene Saphire mit einmischen, um den Fenstern jene Lichtkraft zu verleihen, die nach mittelalterlichem Glauben den Edelsteinen zukommt. Usw.

Es gibt also zwei ideale Wurzeln der Gotik: Erstens die areopagitische Lichtmystik, die hier in Saint Denis zu Hause ist; deshalb sind hier und nur hier gewisse in der Architektur vorhandene Ansätze zur Lichthaftigkeit plötzlich vorangetrieben worden. Zweitens die Schaubegierde, die nach der Meinung Jungmanns als eine Volksbewegung aus den Untergründen aufsteigt, die also nicht allein an Saint Denis gebunden ist, wo sie sich in den Schriften Sugers so deutlich äußert. Sie schafft die Bereitschaft für die Rezeption der neuen Bewegung.

Dazu kommt noch ein dritter Faktor, der besonders für die Bilderwelt der gotischen Kirche maßgebend geworden ist, das neue Gottesbild. Auch für die Art, wie zum Beispiel am Südportal von Chartres Christus dargestellt worden ist (Bild S 32) – die Reliefform analysiere ich nicht mehr – kann man »vorbildliche« Texte suchen,

und man findet sie auch: in den Schriften des hl. Bernhard. So heißt es in den »Sermone«: »Gott der Vater hat dem Sohne die Macht zum Gericht übergeben, und nicht weil er sein, sondern weil er des Menschen Sohn ist. O wahrhaft barmherziger Vater! Er will, daß die Menschen von einem Menschen gerichtet werden, damit bei dem Zittern und der Verwirrung der Bösen den Erwählten Vertrauen erwächst beim Anblick eines ihnen ähnlichen Richters.« Und ebenda an einer anderen Stelle: »der Güte ist zugekommen, was an Majestät verlorengegangen ist (*profecto accessit pietati quicquid majestati visum est deperuisse*)«. In diesem letzten Satz ist geradezu die Entwicklung der hundert Jahre von 1120 bis 1220 vorweggenommen: die Entwicklung von dem »*rex tremendae majestatis*« der Portale von Moissac, Vézelay, Autun zum evangelischen Menschensohn-Christus des Südportals von Chartres. Eine direkte Einwirkung der Schriften des hl. Bernhard auf dieses Portal anzunehmen, ist auf dieser Stufe nicht mehr notwendig. Denn schon ist die ganze Aura der Zeit gesättigt von dem neuen bernhardinischen Gottesbild, das man am besten mit einem Terminus bezeichnet, der wiederum bei Bernhard selbst vorkommt: *Deus propinquior*. Durch sein Leiden nimmt Christus Anteil an den Versuchten und Leidenden. »*Quo quidem experimento non dico ut sapientior efficeretur, sed propinquior videretur*« – nicht wissender sollte Christus durch jene Erfahrung werden, sondern vor allem uns näher erscheinen.« »*Deus tuus factus est frater tuus*«. »*Per quam experientiam non illi (sc. Christo) scientia, sed nobis fiducia crevit, dum ex hoc misero genere cognitionis, is quo longe erravimus factus est proprior nobis*«. Erst dieses Nahekommen Gottes – einmalig in der Geschichte der Menschwerdung und täglich im Altarsakrament – macht es unsererseits möglich, uns ihm zu nähern. Das Bewußtsein von dem Nahesein Gottes begründet ein neues Gesamtgefühl des Lebens. Und dazu gehören eben ganz neue Formen des Bildes. Es ist ja nicht nur ein neuer ikonographischer Typus da – Christus gezeigt nicht in seiner furchtbaren Erhabenheit, sondern in seiner irdischen Milde –, es werden auch ganz neue Register des Stils gezogen.

So wie wir ausgehend von der diaphanen Struktur der Wand im Neubau von Chartres zu den Quellen des neuen Stils zurückgeschritten sind, so kann man von dem Christus des Südportals von Chartres auf die nächsten Stufen zurückgehen, etwa zu Chartres-West, 60 bis 70 Jahre früher als Chartres-Süd und nur wenig später als Saint Denis. Da ist ikonographisch noch der romanische Typus der Majestas, aber der Ausdruck ist schon hier vollkommen gewandelt (Bild S 20). Schon ist, wenn auch erst im Aufkeimen, etwas von dem Christusbild da, von dem Bernhard sagt: »*accessit pietati, quicquid majestati visum est deperisse*«. Dabei hängen die formalen Wandlungen des Stils – vor allem die Verräumlichung der Formen – und die inhaltlichen Wandlungen – die Beseelung – eng miteinander zusammen. Mit der Verräumlichung der Kathedrale zieht in ihre Reliefs, in ihre Figuren die Beseelung ein. Das hat man auch schon früher gesehen, aber diese Beseelung hat einen ganz bestimmten Sinn. Sie ist nicht nur eine allgemein menschliche Beseelung, sondern sie ist der Reflex einer neuen Frömmigkeit,

in welcher einerseits in der zweiten göttlichen Person die menschliche Seite hervortritt, Christus sich im gnadenvollen descensus zeigt und damit die ganze Welt in einer neuen Weise erschlossen wird, andererseits aber der vollommenste der irdischen Menschen, der begnadet war, Christus selbst auszugebären, in die himmlische Region hinaufgehoben wird. Das große Thema der Marienkrönung, welches der ganzen Ostkirche fremd ist – wohl die größte ikonographische Neuschöpfung des 12. Jahrhunderts – ist ohne die vorangegangene Entwicklung der bernhardinischen Frömmigkeit und ihres Themas »*sponsus et sponsa*« nicht zu denken (Bild S 29).

Es ist freilich nicht der eigentlich bernhardinische Typus der Frömmigkeit, der in der Kathedrale, in ihrer Bilderwelt rezipiert wird, aber seine Grundlage ist doch jene Umwälzung, die in der bernhardinischen Liebesmystik hervorgetreten ist. In der Kathedrale bleibt das Gewicht stark auf der Seite der Erhabenheit, auch wenn diese menschlich ist; der Auferstandene, der verklärte Christus, spielt an der Kathedrale eine große Rolle. Erst in gewissen Richtungen, die das bernhardinische Erbgut weitertragen, in der franziskanischen Richtung und der aus ihr hervorhebenden Kunst, wird sich der Akzent auf die Armseligkeit des Gottmenschen in Stall und Krippe, im Leiden und am Kreuz verschieben. Dann werden neue ikonologische Schwerpunkte sich bilden. – Hier muß noch viel gearbeitet werden. Es muß feiner unterschieden werden, wie die bernhardinische Frömmigkeit, die auf ihrer ersten Stufe der Kathedrale scharf opponiert hatte, nun doch in die kathedrale Bilderwelt mit hineinklingt, dabei aber auch schon leise Spannungen in deren Gefüge hineinbringt. Das Bernhardinische und das Areopagitische bindet nicht überall. Und doch gibt es ein beide Bewegungen übergreifendes Prinzip. So wie es dem Architekten Sigers gelungen ist, den Himmel, den kein menschliches Auge gesehen, dem sinnlichen Erleben nahezubringen, so ist es den späteren großen Bildhauern der Kathedralen gelungen, die göttlichen Gestalten den Menschen nahezubringen. Und nun entsteht jene paradoxe Doppelbewegung, die bisher keine Theorie erklären konnte: Die göttlichen und menschlichen Gestalten werden immer menschennäher, immer natürlicher, bis zum Schlusse eine Annäherung an die antike Götter- und Menschenwelt eintreten kann; die Architektur der Kathedrale aber wird immer phantastischer, immer überirdischer, immer weniger noch irdischen Schweregesetzen unterworfen. Diese Doppelbewegung ist aber nur scheinbar paradox, verläuft nur scheinbar in entgegengesetzter Richtung. Wenn ich den Himmel vergegenwärtigen und dem Erleben nahebringen will, so muß ich immer mehr die Register des Phantastischen ziehen; wenn ich mir die Himmlischen nahebringen will, dann muß ich sie immer mehr in ihrer menschlichen Gestalt und in ihrer Menschlichkeit überhaupt auffassen und darstellen. So schließen sich diese beiden Vorgänge zu einer Einheit zusammen.

Damit hängen noch viele Dinge zusammen, die ich hier nicht berührt habe. So die Tatsache, daß sämtliche frühen gotischen Kathedralen des 12. Jahrhunderts in innigstem Zusammenhang mit dem französischen Königtum stehen; man kann das von Ka-

thedrale zu Kathedrale, von Bauherrn zu Bauherrn zeigen. Niemand, der die Stellung Sugers, die Bedeutung von Saint Denis für das französische Königtum und der die französische Königswelt des 12. Jahrhunderts kennt, wird darüber verwundert sein; die mit den Königen von Frankreich persönlich verwandten und politisch verbündeten Bischöfe sind ja die Träger dieser Welt.

Doch das sind schon relativ sekundäre Fragen. Ich habe geglaubt, hier erst einmal die Hauptbewegungen des 12. Jahrhunderts herausarbeiten zu sollen und da sind, um es noch einmal zu sagen, die areopagitische Lichtmystik, die Schaubegierde und das bernhardinische Gottesbild des *deus propinquior* die wesentlichen Kräfte, welche den Organismus der Kathedrale und ihrer bildenden Künste mitgeformt haben. Das Thema ist damit noch lange nicht erschöpft, ich will aber Ihre Geduld nicht länger in Anspruch nehmen.

Wenn man mit diesen Erfahrungen nun zu den anderen europäischen Ländern zurückkehrt und vorsichtig noch einmal die Fragen stellt: wo ist da Ähnliches im Gange? Ist es vielleicht verdeckt von den überkommenen Formen des 11. Jahrhunderts? Entzündet sich das Eigene des Deutschen, des Italienischen usw. erst an der Berührung mit den schon geprägten Formen der französischen Kirche? Dann zeigt es sich: Das sind so viele offene Fragen als noch nicht gegebene Antworten. Ich hoffe, daß die Diskussion etwas dazu beitragen wird, sie zu beantworten.