

ULRICH REHM

Im Anfang war die Tat. Kunst als Ausdruck kollektiven Willens in den Mittelalter-Publikationen Alois Schardts

Im Alter von 47 Jahren endete die berufliche Karriere Alois Schardts in Deutschland.¹ 1936 wurde er, der 1933 der NSDAP beigetreten war, aus dem Museumsdienst entlassen. 1937 folgte die Entziehung der Lehrerlaubnis. Die anschließende Zeit bis zu seiner Abreise in die USA 1939, mit der er Deutschland endgültig den Rücken kehrte, verbrachte er beruflich vor allem als Vortragender und als Schriftsteller. Für seine publizistische Tätigkeit konnte er an seinen Kontakt zu Konrad Lemmers (1892–1974), dem Verleger des Rembrandt-Verlages in Berlin-Zehlendorf, anknüpfen. Bei *Rembrandt* war 1936 seine Franz-Marc-Monographie erschienen. Allerdings hatte auch Lemmer offensichtlich mit Verboten und Beschlagnahmungen vonseiten der Nationalsozialisten zu kämpfen.

In der kurzen Zeitspanne war Schardt als Autor außerordentlich produktiv, und das auf einem Gebiet, das nicht gerade zu seiner Spezialisierung zählt, auf das er jedoch durch seine historisch weit ausholenden *Wesensmerkmale der deutschen bildenden Kunst* (Typoskript 1933)² und nicht zuletzt durch seine Lehrtätigkeit am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Halle vorbereitet war: dem der mittelalterlichen Kunst. So hatte er noch im Sommersemester 1937 eine Vorlesung unter dem Titel „Deutsche Plastik des Mittelalters. Von Karl dem Großen bis zum Ende der Hohenstaufferzeit“ gehalten.³

Zwei Jahre nachdem Schardt Deutschland den Rücken gekehrt hatte, 1941, erschien der 668 Seiten umfassende Band *Die Kunst des Mittelalters in Deutschland* mit 714 Abbildungen und 10 Farbtafeln. Auch wenn bisher unklar ist, auf wen der Buchtitel zurückgeht, muss doch als bemerkenswert festgehalten werden, dass der Titel nicht von deutscher Kunst spricht, wie das in den *Wesensmerkmalen der deutschen bildenden Kunst* der Fall war, sondern von Kunst in Deutschland.

Nicht, dass es seinerzeit an Überblickswerken zur mittelalterlichen Kunst im deutschen Sprachraum gemangelt hätte. Die Mittelalterbände aus Georg Dehios (1850–1932) vierbändiger Geschichte der deutschen Kunst, von Walter de Gruyter & Co. verlegt, konnten kaum als überholt gelten.⁴ Und erst 1935 war bei Seemann in Leipzig Wilhelm Pinders (1878–1947), wenn auch im Zeitrahmen enger gefasste *Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum*

1 Andreas Hüneke, Schardt, Alois Jakob, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 22, Berlin 2005, S. 565f.

2 Edition dieses Textes im vorliegenden Band, S. 95–192.

3 Vgl. den Beitrag von Ruth Heftrig in diesem Band.

4 Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin und Leipzig 1919ff.

Ende der staufischen Klassik im Umfang von 409 Seiten mit 184 Abbildungen erschienen, 1943 noch um einen Abbildungsband mit 398 Schwarz-Weiß-Tafeln ergänzt – schon von der politischen Position des Autors her gewissermaßen ein Großkaliber, das kaum zu ignorieren war.⁵ Auch wenn Schardt in seinem Buch keinen einzigen Buchtitel oder Autor zitiert, so wird man voraussetzen dürfen, dass ihm gute Teile der jüngeren Literatur geläufig waren und dass sich seine Argumentation in manchem durchaus von dem Bestehenden absetzen sollte.⁶

Im Folgenden soll *Die Kunst des Mittelalters in Deutschland* auf ihr historisches Entwicklungsmodell und dessen Prämissen hin befragt und dessen Relevanz für Schardts Beurteilung der eigenen Gegenwart herausgestellt werden – nicht zuletzt, um seine Position der späten 1930er-Jahre mit jener um 1933 vergleichen zu können, in denen Schardt noch hoffen konnte, eine Karriere unter den Nationalsozialisten zu machen. Es geht also um eine erste, kritische Lektüre des Textes, der eine Auswertung des Archivmaterials und weiterreichende Kontextualisierungen folgen müssen. Ziel ist es, Schardts grundsätzliche Auffassungen von der gesellschaftlich-kulturellen Bedeutung der bildenden Kunst und der Rolle der Künstler zu profilieren und seine Beurteilung der zeitgenössischen Kunstentwicklung im Rahmen eines weit gefassten historischen Modells näher zu begreifen – und schließlich: nachzuvollziehen, in welchem Maße er sich mit dem nationalsozialistischen Regime arrangierte bzw. in welchem Maße er solche Arrangements nach seinem Scheitern zurücknahm.

Als eine Art Nebenprodukt des umfangreichen Mittelalter-Entwurfs Schardts war schon 1938 das Buch *Das Initial. Phantasie und Buchstabenmalerei des frühen Mittelalters* (mit 106 Abbildungen und 4 Farbtafeln) erschienen, in dem Schardt seine Thesen zum Stellenwert des frühmittelalterlichen Ornaments ausführlicher entfalten und damit wesentliche Grundlagen für sein historisches Konzept entwickeln konnte. Es wird sich zeigen, dass *Das Initial* immer wieder wesentliche Zusatzargumente liefert, wenn es um Schardts grundsätzliche Auffassung zu Fragen des Künstlerischen und der Gesamtentwicklung der Künste geht. Dass die beiden Mittelalter-Texte hier gemeinsam behandelt werden, birgt allerdings durchaus seine Schwierigkeiten, denn – das werden weitere Untersuchungen erweisen müssen – es ist nicht auszuschließen, dass sich Schardts Grundauffassungen zwischen den beiden Publikationen noch einmal modifiziert haben. Als auffällig ist in jedem Fall festzuhalten, dass die sprachliche Emphase in *Das Initial* stellenweise deutlich größer ist als im Buch von 1941.

Mit der Fokussierung auf die benannte Fragestellung bleiben wesentliche Charakteristika der Mittelalter-Publikationen Schardts ausgeblendet, die zumindest erwähnt sein sollen: nicht zuletzt sein kontinuierlich durchgehaltener Schreibstil, der gerade im Deskriptiven die Stärke besitzt, optische Befunde sehr differenziert darzustellen, sich aber auch auf jeweils wesentliche Charakteristika zu beschränken. Als bemerkenswert ist aber auch das Zusammenspiel von Text und Abbildungen zu nennen. Entgegen der verbreiteten Gewohnheit, die Abbildungen in eigenen Tafelteilen zu bündeln und sich auf eine relativ gleich-

5 Wilhelm Pinder, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Geschichtliche Betrachtungen über Wesen und Werden deutscher Formen*, Leipzig 1935.

6 Von der Fraktur des Pinderschen Buchs setzt sich das von Schardt rein optisch schon durch eine andere Schrifttype ab, was aber sicher auf Verlagskonventionen zurückgeht.

förmige Art der Objektdarstellung – zumeist gesamt- und frontalansichtig sowie gleichmäßig ausgeleuchtet – zu beschränken, sind bei Schardt die Bilder sehr eng mit den sie jeweils betreffenden Textpassagen verknüpft, sodass zumeist nicht einmal Abbildungsverweise im Text erfolgen müssen. Außerdem arbeitet Schardt immer wieder – gerade im Bereich der Skulptur – mit für das Genre des Handbuchs weniger gewöhnlichen Ansichten, mit (zum Teil extremen) Detail-Vergrößerungen und mit sinnstiftenden Gegenüberstellungen von Abbildungen auf einander gegenüberliegenden Seiten.

Das Epochenmodell

Die Kunst des Mittelalters in Deutschland gliedert sich nach Epochen und Gattungen. Auf der Epochenebene wird zunächst nach Dynastienamen unterschieden, dann, unter dem Stilbegriff der Gotik, nach einer Hoch- und Spätphase.⁷ Aus einer Nebenbemerkung gegen Ende des Buches wird deutlich, was sich in der Gesamtlektüre bestätigt – dass Schardts Epochenmodell im Wesentlichen aus vier, nach unterschiedlichen Kriterien benannten Epochen besteht: der germanischen, der karolingischen, der kaiserlichen und der bürgerlichen.⁸ Wir haben es also mit einem Volks- oder Rassenbegriff für die Anfänge zu tun (germanisch), einem dynastischen Begriff für das Frühmittelalter (karolingisch), einem Amtsbegriff, der jedoch primär auf die Dominanz feudaler Gesellschaftsstrukturen zielt (kaiserlich), sowie einen tatsächlich ständischen Begriff (bürgerlich). Die kaiserliche Epoche übergreift dementsprechend Romanik und Gotik, während der Beginn der bürgerlichen Epoche eine starke Zäsur innerhalb der Gotik markiert. Diese spezifische Art der Epochen-Unterscheidung ist u. a. bedingt durch zwei unterschiedliche methodische Zugriffsweisen Schardts. Während die ersten Kapitel, insbesondere zur germanischen Epoche, stark von einer völkerpsychologischen Perspektive geprägt sind, die aus einer weitläufigen, simplifizierenden Rezeption von Wilhelm Wundt (1832–1920) resultieren dürfte, setzt sich spätestens mit dem, was Schardt den „Durchbruch der Gotik“ nennt,⁹ d. h. für die Zeit ab der Mitte des 13. Jahrhunderts, eine zunehmend kunstsoziologische Perspektive durch; ein Ansatz, der vor allem durch Georg Simmel (1858–1918) vorgeprägt war. Der Beginn der Gotik ist für Schardt gekennzeichnet durch den Zusammenbruch des staufischen Ritter- und Kaisertums und das Erstarken des Bürgertums als einer neuen tragenden Kulturschicht. Die Unterscheidung in Hoch- und Spätgotik wird mit einem erneuten Wechsel der Trägerschicht der Kultur begründet: vom Bürgerpatriziat des Hochmittelalters zum Kleinbürgertum der Spätgotik.¹⁰

Zudem weist Schardts Epochenmodell gewisse zirkuläre Züge auf. Das Pathos des Spätmittelalters wird gelegentlich mit der Erregtheit mancher karolingischer Darstellung verglichen.¹¹ (Während letztere noch naiv sei, habe das Spätmittelalter die Grenzen der Bewusstheit überschritten.) Und schließlich werden bestimmte, als extrem beschriebene Ten-

7 Alois J. Schardt, *Die Kunst des Mittelalters*, Berlin 1941, S. 659 (Inhaltsverzeichnis).

8 Ebd., S. 633.

9 Ebd., S. 386.

10 Ebd., S. 434.

11 Ebd., S. 547.

denzen des Spätmittelalters, wie im Folgenden noch zu zeigen, mit der vorkarolingischen, germanischen Epoche verknüpft, ja als Versuch gedeutet, das Mittelalter unter Rückbesinnung auf eine vormittelalterliche Epoche zu überwinden, die gerade nicht *klassische Antike* heißt.

Allein für die karolingische Epoche ist neben der Malerei im Allgemeinen die Ornamentik im Besonderen hervorgehoben, und allein für die ottonisch-salische Zeit beansprucht das Kunstgewerbe ein eigenes Kapitel.

Die Gattungen wechseln in der Reihenfolge so, dass die jeweils zuletzt behandelte Gattung einer Epoche die erstbehandelte der nächsten Epoche ist. So leitet die karolingische Architektur zur ottonisch-salischen über, die ottonisch-salische Plastik zur staufischen und die staufische Architektur zur hoch- und spätgotischen Architektur, die nunmehr als Baukunst bezeichnet wird. Dabei sorgt die gewählte Reihenfolge für eine bestimmte Dramaturgie der Argumentation. Die Malerei bildet mit Anfang und Ende die Klammer, die Plastik romanischer Zeit steht im Zentrum, die gotische Plastik leitet gewissermaßen das in der Malerei vollzogene Finale ein.

Ein seltsamer Willen

Im Kontrast zu den früheren Hauptströmungen der Kunstgeschichtsschreibung, die sich in der Regel stark an klassizistischen Idealen orientierte, stellt Schardt die künstlerischen Leistungen des nord-westlichen Mittelalters jenen des Mittelmeerraums als gleichrangig beiseite. Es handelt sich um den durchaus bemerkenswerten Versuch, eine eigenständige, positive Bestimmung der nordalpinen Kunst des Mittelalters zu erarbeiten.

Auch wenn Schardt damit an geläufige Tendenzen einer nationalen Kunstgeschichtsschreibung anschließt, so bedient er sich doch auf weite Strecken einer vergleichsweise wenig pathosgeladenen Rhetorik. Und argumentativ ist er keineswegs auf einer Linie mit jenen, die sich in ihren kunsthistorischen Ausführungen nationalsozialistischen Ideologien besonders anzudienen wussten. Zumindest vermeidet er entsprechende Kampfbegriffe, die in den *Wesensmerkmalen der deutschen bildenden Kunst* und in seinen Lehrveranstaltungen durchaus noch eine Rolle gespielt hatten.

Zwar geht es durchweg darum, das spezifisch Germanische bzw. Deutsche an den jeweiligen Kunstentwicklungen herauszustellen, allerdings wird nirgends der konkrete Anspruch einer Dominanz formuliert. Vielmehr versucht Schardt, darin durchaus Dehio vergleichbar, eine kulturelle Identität zu profilieren, die sich notwendig von anderen Identitäten abgrenzen muss, auch wenn diese anderen dabei recht nebulös bleiben. Expansionsansprüche einer deutschen Kultur auf weitere Gebiete Europas werden, anders als bei Pinder, nicht gefordert.

Dass das anfangs verfolgte völkerpsychologische Modell nicht allzu sehr ausdifferenziert ist, mag – zumindest teilweise – dem populäreren Anspruch der Publikationen geschuldet sein. Allerdings birgt der so gewählte Ansatz durchaus seine grundsätzlichen Schwierigkeiten. Zwar argumentiert Schardt nicht ganz unhistorisch, indem er einzelne künstlerische Entwicklungen immer wieder durch Migrations- und Vermischungspänomene erklärt. Allerdings ist der für ihn zentrale Begriff des Germanischen einer, der offensichtlich über alle Entwicklungen der Jahrtausende hinweg eine schwer nachvollziehbare Konstanz aufweist.

Tatsächlich geht Schardt davon aus, dass es „innerhalb eines Volkes eine seelische Richtungskonstante“ gebe, wie sie insbesondere auch die germanischen Völker auszeichne.¹² Während Schardt in seinen Lehrveranstaltungen der früheren 1930er-Jahre durchaus *Kunst und Rasse* zum Thema machte, fällt in den hier interessierenden Publikationen auf, dass er den Rassebegriff geradezu auffällig meidet. Nur ausnahmsweise lassen sich Verbindungen zur Rassenlehre finden; so etwa, wenn Schardt vom Blut als einem Träger völkischer Eigenheiten spricht: „wie die blutmäßige Überlieferung stärker ist als die Einwirkung des Vorbildes“.¹³ In welchem Maße man die stets gesuchte und gewünschte Selbstverwirklichung des Germanischen für ausgrenzend und somit letztlich für rassistisch halten muss, sei zunächst dahingestellt – festzustellen ist in jedem Fall, dass Schardt es vermeidet, wie in *Wesensmerkmale der deutschen bildenden Kunst*, von „Ueberfremdung“ oder gar von „verfremdet und entartet“ zu sprechen. Allerdings bedingt die starke Fokussierung auf die Entwicklungen in Deutschland eine Einengung des Blicks auf die Kunstgeschichte, wie sie der älteren Kunstgeschichtsschreibung eher fremd war, etwa wenn man zum Vergleich Max Semraus (1859–1928) *Kunst des Mittelalters* in der 14. Auflage von 1910 heranzieht, die einen breiten Überblick über die verschiedenen Kulturräume hinweg bietet.¹⁴

Im scharfen Kontrast zur klassischen Antike und zur weiteren Entwicklung im Mittelmeerraum erkennt Schardt die wesentliche Ausdrucksform der frühen germanischen Völkstämme im Ornament: „für die germanischen Völker war es ihr Ausdruck, durch den sie all das zu sagen vermochten, was für sie wesentlich war“.¹⁵ Das Ornament, in dem sich Vielgestaltigkeit zu einer Einheit verknüpft, steht, nach Schardt, im scharfen Gegensatz zur Kunst der Mittelmeervölker, in deren Zentrum der Mensch stehe.¹⁶ Für ihn ist dies unmittelbarer Ausdruck ganz unterschiedlicher Kulturen: Während die Germanen „überwiegend stammesmäßig-kollektiv empfanden“, so betonen, laut Schardt, die Mittelmeerkulturen den Menschen als Einzelwesen.

In diesem recht simplen dichotomen Modell trifft Schardt sich mit in den national geprägten Humanwissenschaften längst erprobten Tendenzen, wie sie auch Heinrich Wölfflins (1864–1945) heute nahezu vergessenes *Italien und das deutsche Formgefühl* von 1931 aufweist.¹⁷ Mit einem Zitat aus *Das Initial* gesprochen: „Beim Südländer ist das Vorhandensein seines Individuums stillschweigende und selbstverständliche Voraussetzung. Seine Sorge richtet sich darauf, daß dieses Individuum einer bestimmten Gattung angehört, wodurch es Typuscharakter erhält, – was wir mit dem Ausdruck: idealisieren zu bezeichnen pflegen. Für den Nordländer ist in erster Linie nicht die Darstellung dieses organischen Lebens maßgebend. Die Kernfrage seiner Auseinandersetzung lautet: Wie entsteht Leben? [...] Die nordischen Völker [...] forschen nach dem Geheimnis: wie ist es möglich, daß aus dem Nichtleben – Leben hervorbricht? Was ist das für eine seltsame Gewalt, für ein selt-

12 Ebd., S. 18.

13 Ebd., S. 29.

14 Die Kunst des Mittelalters von Wilhelm Lübke, vollst. neu bearb. von Max Semrau (Grundriß der Kunstgeschichte von Wilhelm Lübke; Bd. 2), 14. Aufl., Esslingen 1910.

15 Schardt 1941 (wie Anm. 7), S. 18.

16 Ebd., S. 28.

17 Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl*. Die Kunst der Renaissance, München 1931.

samer Willen, – der Lebendiges, der die Welt entstehen läßt? Deshalb die Betonung des Willens – des Willens als Grundvoraussetzung alles Lebendigen überhaupt. Wille als treibende, zum Leben strebende Kraft angesehen.“¹⁸

Aus heutigem Blickwinkel, zu einer Zeit also, in der Fragen des Ornaments wissenschaftlich erheblich marginalisiert sind, ist es beachtlich, wie differenziert die Beschreibungen Schardts ausfallen. Das zumindest sei als kurze Würdigung der Leistungen Schardts am Rande bemerkt.

Es ist dieses sehr spezifische Interesse am Ornament, das im Wesentlichen dazu geführt hat, dass Schardt mit *Das Initial* eine erste Entfaltung seiner weiter gefassten Überlegungen zur historischen Bedeutung des Ornamentalen vorausgeschickt hatte.

So treffend die Beobachtungen und Beschreibungen in beiden Publikationen immer wieder sind, so sehr sind die Deutungen letztlich doch an bereits vorgeprägten Klischees von der „deutschen Volksseele“ orientiert. Die Rückschlüsse von formalen Eigenheiten auf seelische Charaktergrundzüge erscheinen allzu direkt. Und die Ergebnisse solcher Rückschlüsse werden letztlich immer schon vorausgesetzt. So heißt es zum Beispiel: „Wenn man bedenkt, daß die Germanen überwiegend stammesmäßig-kollektiv empfanden, so ist es folgerichtig, daß in der damaligen Zeit nicht nur der Einzelgegenstand und das Tier, sondern auch der Mensch als Einzelwesen keinen Symbolwert und damit keinen künstlerischen Ausdruckswert besaß.“¹⁹ Woher, muss man fragen, rührt die Charakterisierung der Germanen als stammesmäßig-kollektiv empfindende, wenn nicht aus der Interpretation ihrer Ornamentik? Die Argumentation verläuft also auf weite Strecken im Kreis.

Erstaunlich erscheint in diesem Zusammenhang, dass trotz der Kollektiv-Auffassung der germanischen Kultur die Kunstproduktion, auch im Bereich der Ornamentik, nicht als das Resultat einer rein anonymen Entwicklung (im Sinne von Volkskunst) erscheint. Vielmehr wird dem einzelnen Künstler ein bedeutender Stellenwert zugemessen, indem von den einzelnen Kunstobjekten immer wieder ausdrücklich auf die Absicht des Künstlers geschlossen wird.²⁰ Allerdings zielen die jeweiligen künstlerischen Absichten idealerweise auf den angemessenen Ausdruck der Bedürfnisse der jeweils eigenen, gegenwärtigen Kultur.

Für Schardt ist jede künstlerische Einzelleistung ein weltanschauliches Bekenntnis. Die formalen Kontraste, die er etwa in der frühen Zeit der Stauer beobachtete, deutet er nicht als Darstellungsmodi unterschiedlicher Aussageabsichten oder kontextueller Angemessenheit, sondern als widerstrebende künstlerische Kräfte ganz und gar opponierender Weltanschauungen. Es ist ein Kampf zwischen der Hinwendung zur Seele auf der einen und zum Körper auf der anderen Seite, das heißt ein Kampf zwischen der vermeintlich genuin germanischen Ausrichtung und einer aus antiken und romanischen Traditionen gespeisten Gegenrichtung.

Der Gero-Kruzifixus des Kölner Doms wird so zum Inbegriff des Gemütsausbruchs der staufischen Epoche, sodass er – im Widerspruch zu der von Richard Hamann schon 1924 erfolgten Umdatierung in ottonische Zeit – „nur gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstan-

18 Alois J. Schardt, *Das Initial. Phantasie und Buchstabenmalerei des frühen Mittelalters*, Berlin 1938, S. 20.

19 Schardt 1941 (wie Anm. 7), S. 28.

20 Vgl. ebd., S. 27.

den sein kann“ (!).²¹ Er sei Ausdruck der „Erschütterung“ und damit einer besonders drastischen Hinwendung zum Seelischen.

Auch wenn zumeist überdeutlich ist, welche künstlerische Position für die erstarrt konservative und welche für die vital vorwärtsdrängende gehalten wird, wird der Kampf der Kunstrichtungen in seiner Gesamtheit – ähnlich der Struktur des frühmittelalterlichen Ornaments – durchaus positiv beurteilt: „So ist die staufische Kunst eine symphonische Vielstimmigkeit, großartig und voller Gegensätze.“²² In der Vielstimmigkeit der miteinander in Widerstreit befindlichen Kräfte besteht ein historisches Ganzes, das sich durch Kräfteverschiebungen, durch Siege und Niederlagen im ständigen Wandel befindet, aber auch dadurch, „daß sich verschiedene Kunstrichtungen miteinander kreuzen“.²³ Gerade solche Kreuzungen können jedoch in unheilvolle Krisen münden, bis hin zu einer „Art künstlerischer Zielverschleierung“.²⁴

In durchaus enger Parallele zu stärker auf nationalsozialistische Ideologie zugeschnittenen Ansätzen beleuchtet Schardt das benannte Aufeinandertreffen oder Überkreuzen unterschiedlicher Kunstrichtungen – im Kontrast etwa zu Wölfflin – nirgends konkreter aus einer transkulturellen Perspektive, sondern stets aus einer deutschen Innenperspektive. Das heißt, eine echte Profilierung der deutschen Kunst ist auf dem eingeschlagenen Weg eigentlich gar nicht möglich.

Genau dies ist der Grund für den schon benannten Perspektivwechsel von der Völkerpsychologie zur Kunstsoziologie: Der Grundcharakter der germanischen Volksseele wird in eine willkürlich gewählte graue Vorzeit verlegt, die weiteren Entwicklungen im Mittelalter werden primär mit Verschiebungen der jeweils prägenden Trägerschichten innerhalb der deutschen Kultur erklärt. Die Bezugnahmen zu oder Abgrenzungen von anderen Kulturen bewegen sich weiterhin auf einer sehr allgemein gehaltenen völkerpsychologischen Ebene.

Der Scheideweg

Was den Mittelalter-Entwurf Alois Schardts besonders bemerkenswert macht, ist das Finale, mit dem sich eine suggestive Spannungskurve zur eigenen Gegenwart hin eröffnet. Nach Schardt musste das Ende des Mittelalters nicht zwangsläufig in eine bestimmte Richtung münden, wie dies nachträglich erscheinen könnte. Dass die Waagschale für eine konkrete, stark an der klassischen Antike orientierte Ausrichtung im Sinne der Renaissance ausschlug, ist für Schardt nicht der strahlende Sieg des rechten, sich längst abzeichnenden Weges, sondern eine folgenreichere historische Entscheidung, die im Laufe der weiteren Geschichte zwangsläufig nach Korrekturen verlangen musste. Die Frühe Neuzeit, von der Schardt unmittelbar gar nicht spricht, gerät vor diesem Hintergrund zu einer implizit hoch präsenten Epoche, die der Identität der Menschen nördlich der Alpen so weitreichend

21 Ebd., S. 264f. Dagegen: Richard Hamann, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1, 1924, S. 1–48.

22 Schardt 1941 (wie Anm. 7), S. 246.

23 Ebd., S. 300.

24 Ebd., S. 304.

zuwiderlief, dass am Ende dieser Epoche – sprich in der Moderne – die Künstler noch einmal ganz neu ansetzen mussten; und zwar an einer künstlerischen Position, die am Übergang zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit als Alternative zur Renaissance verworfen worden und in Vergessenheit geraten war.²⁵ Doch dazu an späterer Stelle Genaueres!

Was mit der Zeit des Humanismus und der Reformation folgenreich verdrängt worden sei, fasst Schardt vor allem in zwei Begriffe: Glaube und Gewissen. An ihre Stelle treten Vernunft und Wissen. Der Begriff des Glaubens bleibt hier, zumal für einen Autor, der dem rheinischen Katholizismus offenbar Zeit seines Lebens verhaftet blieb, recht diffus; der des Gewissens erscheint als unmittelbare Konsequenz aus dem vermeintlichen Kollektivempfinden, das, in der Vorstellung Schardts, den Germanen zur Charaktergestalt macht – im scharfen Kontrast zu der Idealfigur der griechisch-römischen Kultur in ihrer vermeintlichen Vereinzelung. Dies kommt in *Das Initial* in einer Schärfe zum Ausdruck, die sich in *Die Kunst des Mittelalters* so nicht findet:

„Mit dem Diskuswerfer des Myron, dem Speerträger des Polyklet und ähnlichen Gestaltungen war das hellenische Leben wiedergegeben. Diese Vorstellung übernahm der Römer von Griechenland; auch für ihn gipfelte alles Dasein im Menschen. Dargestellt wurde die von allen individuellen Zufälligkeiten gereinigte Idealgestalt. Der Nordländer, als der Mensch des Charakters und des Gewissens, vermag die antike, griechisch-römische Idee und die ideale Darstellung mit Hilfe des Verstandes zu begreifen, aber sie ist seinem Seelen- und Gefühlsleben schwer zugänglich; denn Idealfigur und Charaktergestalt sind Gegensätze. Unter einem charaktvollen Menschen versteht man einen solchen, der unbeschadet aller äußeren Umstände die ihm von seinem Gewissen vorgeschriebene Aufgabe zu verwirklichen sucht. Er ist überzeugt, daß das Weltganze aus dem Zusammenhang vieler notwendiger Verschiedenheiten besteht. Es ist selbstverständlich, daß Kämpfe unvermeidlich sind, aber jede Auseinandersetzung – leiblicher und geistiger Art – ist für ihn ein Läuterungs- und Erlösungsmittel. Es ist nicht ohne tiefere Bedeutung, daß in der germanischen Vorstellung nur die im Kampfe Gefallenen in den germanischen Himmel kamen, und daß Goethe im Faust nur den ewig sich bemühen, strebenden Menschen zur Erlösung gelangen läßt.“²⁶

Erlösung des Menschen ist für Schardt allein möglich, indem der Mensch den Kontakt zu seinem Ursprung bewahrt, den er mehrfach auch mit Gott bezeichnet. Wie der Glaubensbegriff bleibt allerdings auch der Gottesbegriff undefiniert. Es ist vor allem der Künstler, dem es aufgegeben ist, in seinem Gestalten der Erlösung Ausdruck zu verleihen und sogar damit Erlösung zu bewirken. Die Erlösungskraft des Künstlers und das Erlösungspotential der Bilder sind allerdings stets bedroht, wenn sie nicht ganz in einer kollektiven Sinnstiftung aufgehen:

„Die von der Phantasiekraft Gottes geschaffenen Bilder der Welt sind eine Entfaltung des Geistes. Die von menschlicher Phantasiekraft nachgeschaffenen und neugeschaffenen Bilder geraten in Gefahr, den Sinn ihrer geistigen Herkunft zu verlieren und zu Gebilden grobstofflichen Selbstzweckes herabzusinken.“²⁷

25 In diesem Zusammenhang wäre es von Interesse, was Schardt in seiner Vorlesung „Deutsche Malerei und Plastik von Grünewald bis zur Gegenwart“ im Sommersemester 1935 am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Halle behandelt hat.

26 Schardt 1938 (wie Anm. 18), S. 117.

27 Ebd., S. 122.

An dieser Stelle wird *expressis verbis* deutlich, was die *Kunst des Mittelalters in Deutschland* insgesamt prägt: Wie schon in *Wesensmerkmale der deutschen bildenden Kunst* knüpft Schardt die gesellschaftliche Relevanz der Künste vor allem an Bilder, und dementsprechend spielt die Architektur für seine weltanschauliche Argumentation eine eher untergeordnete Rolle.

Die Gefahr des Sinnverlustes beschwört Schardt in einem kurzen Kapitel des *Initial-Buches*, das die Überschrift *Die Phantasie als gestaltende und erlösende Kraft* trägt. Mit diesem Kapitel leitet Schardt von der karolingischen zur ottonischen Zeit über, indem er das bisher Entwickelte plötzlich in aktuelle, vor allem das naturwissenschaftliche Weltbild betreffende Zusammenhänge stellt. Die Gefahr, die er hier mit dem drohenden Sinnverlust benennt, ist also ganz offensichtlich nicht oder zumindest nicht ausschließlich mit Blick auf den mittelalterlichen Epochenwechsel formuliert, sondern auch oder sogar primär auf die eigene Gegenwart hin.

Die Idealgestalt des Künstlers wird dementsprechend folgendermaßen definiert: „Dreierlei ist für den Künstler notwendig: ein bewegtes, zur Verwirklichung drängendes Seelenleben – Hemmungen, die es ihm unmöglich machen, seine Kräfte in antisozialem, egoistischem Sinne zu betätigen – und die Begabung, den so gestauten Energien eine symbolfähige Gestaltung zu verleihen. So vermag er Chaotisches zu bilden, wobei wir das Wort ‚bilden‘ in seiner Doppelbedeutung bestehen lassen wollen – also im Sinne des Erziehens und im Sinne des Bildes. Und so erlöst der Künstler, indem er die Kräfte seines Innern ‚bildet‘, sich selbst und gibt gleichzeitig die gefundene Zauberformel weiter, mit deren Hilfe sich der Mensch, der sie aufzunehmen vermag, erlösen kann.“²⁸

Am Ende verknüpft Schardt den angeblichen Untergang dieser Kunstform mit dem Universalienstreit während der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Damals habe man begonnen, „das Bewußtsein für das Wort als Wesensträger zu verlieren, das sich an das gläubige Gefühl im Menschen richtete, und wandelte es um in einen Wissensträger, der sich an den Verstand und an die Einsicht wandte“.²⁹ Der Effekt bestand laut Schardt in einer zunehmenden Differenziertheit in der Wahrnehmung des Einzeldings und im Verlust der „gläubig erlebten Einheit“. Wenn er anschließend noch einmal auf *Faust* rekurriert, geschieht das mit so allgemeinen Formulierungen, dass die Gefahr des Einheitsverlustes sicher auch mit Blick auf die eigene Gegenwart verstanden werden soll:

„Denn das ursprünglich ‚geglaubte‘ Wort – von seinem schöpferischen Urgrund losgerissen, war inzwischen immer leichter geworden und immer höher gestiegen, bis es schließlich von der Oberflächenströmung wie ein Spielball hin und her geworfen wurde. Über der Gewinnung des wissenschaftlichen Wortes hatte man das andere verloren. So übersetzt Goethe die Worte des Johannes-Evangeliums aufs neue – nicht mehr: ‚im Anfang war das Wort‘, sondern: ‚im Anfang war die Tat‘. Was Goethe hier unter ‚Tat‘ verstand, geht aus anderen Stellen deutlich hervor. Er zielte auf jenes Zentrum hin, wo alle Samenkraft beschlossen liegt. Hier treffen sich das ‚Wort‘ des Evangelisten und die ‚Tat‘ des Faust – das erste vom Geistigen, das zweite vom Willensmäßigen her erlebt, – als dem Quellpunkt, aus dem das Wort geboren wird, das dem Samen gleich in sich den Urwillen trägt: zur Tat der

28 Ebd., S. 123.

29 Ebd., S. 174.

Entfaltung hindrängen und Zeugnis abzulegen von seiner Herkunft aus dem unsterblichen Geiste.“³⁰

Vergleicht man die Kontrastierungen von Glaube und Gewissen mit Vernunft und Wissen, so scheint die Entfernung von Pinder zunächst nicht allzu groß. Dessen *Kunst der deutschen Kaiserzeit* endet mit der Bemerkung: „Ein Zeitalter, das wieder Glauben hätte, nun aber ohne sein Wissen zu verlieren, wäre ein großes und denkbare Ziel. Wer ihm zustrebt, hilft nicht, das Mittelalter zu überwinden, sondern es wiederzufinden.“³¹ Auch hier wird – ähnlich wie bei Schardts Entwicklungsmodell – unterstellt, das Mittelalter zeige eine Entwicklung vom Glauben zur Vernunft. Und es wird vorausgesetzt, die Neuzeit habe den Glauben zugunsten der Vernunft aufgegeben. Daraus ergibt sich der Appell an die eigene Gegenwart, die Vernunft nunmehr mit Glauben – was auch immer damit gemeint ist – zu vereinen.

Schardt allerdings bietet in seinem Buch einen ganz anderen Ausblick, der von Pinders hochgradig biederem Ideal von Vornehmheit erheblich abweicht. Das Ende des Mittelalters besteht, wie schon angedeutet, laut Schardt in einem folgenreichen Entschluss an einem Scheideweg. Dieser ist repräsentiert durch die künstlerischen Positionen Grünewalds auf der einen und Dürers auf der anderen Seite.

Zwar vergleicht Schardt im Text das Dürer-Selbstbildnis von 1500 in der Münchener Pinakothek mit dem vermeintlichen Selbstbildnis Grünewalds in einer Erlanger Zeichnung; die bildliche Gegenüberstellung von Grünewald und Dürer erfolgt jedoch mit dem Auferstehenden des Isenheimer Altars in einer Gesamtansicht und einem Gesichtsausschnitt des Dürer-Selbstbildnisses, das die Person des Künstlers mit jedem körperlichen – oder wie Schardt sagen würde: organischen – Detail unmittelbar nahegerückt erscheinen lässt.

Mit Grünewald und Dürer stehen sich, laut Schardt, „zwei Menschentypen“ gegenüber. Dabei identifiziert er Grünewald im Zusammenspiel von Text und Abbildungen unmittelbar mit der Lichtgestalt des Auferstehenden im Isenheimer Altar: „das eine ist der Gewissensmensch, dessen Gesicht geistig durchleuchtet und verklärt ist, der der Stimme seines Innen folgt, weil er fest davon überzeugt ist, daß sein Gewissen die Verbindung zwischen ihm und dem wahren, unendlichen Leben des Universums schafft. Ihm gegenüber steht der Mensch, der als sein größtes Vorrecht den Besitz der Vernunft erkennt und der davon überzeugt ist, daß in dieser Vernunft Sinn und Ziel des Lebens enthalten ist. Die mittelalterliche Welt steht im Zeichen der untergehenden Sonne, die andere jedoch im Zeichen eines neu aufgehenden Gestirnes, denn die kommenden Jahrhunderte sollten nicht mehr vom Gewissen, Gefühlserlebnis und Glauben, sondern von der Tageshelligkeit der neu erwachten Vernunft regiert werden.“³²

Für wie aktuell die so beschriebene Spannung zu halten ist, wird im Buch selbst wenige Seiten zuvor in einer knappen Bemerkung deutlich, in der ebenfalls das sonst kaum gebrauchte Wort „heute“ vorkommt. Grünewald, so heißt es dort, sei es vergönnt gewesen, „das gesamte mittelalterliche Empfinden zu einem Ausdruck zu gestalten, der nicht nur ein Ende, sondern zugleich auch der Anfang einer selbst heute noch nicht abgeschlossenen Ent-

30 Ebd.

31 Pinder 1935 (wie Anm. 5), S. 409.

32 Schardt 1941 (wie Anm. 7), S. 654.

wicklung werden sollte“.³³ Dürer hingegen sei es bestimmt gewesen, „allgemein anerkanntes Vorbild jener Renaissancebewegung zu werden, die sich in immer wieder erneuten Abfolgen bis in unserer Zeit erstreckt“.³⁴ Einleitend zum Kapitel *Spätgotische Malerei* ist der Heute-Bezug schon einmal allgemeiner für die Phase nach 1430 formuliert: Die hier vorgenommene Epochenzäsur im dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts (und eben nicht am Beginn der sog. Hochrenaissance!) habe, so Schardt, „insofern ihre Berechtigung, als wir noch heute, nach 500 Jahren, unter der Einwirkung dieser künstlerischen Erfindung stehen“.³⁵

Keht man von hier zu den völkerpsychologischen Argumenten am Beginn des Buches zurück, so eröffnet sich ein historisches Modell, nach dem die Neuzeit – abgesehen von einzelnen Ausbrüchen – eine Epoche der extremen Vereinseitigung ist – eine Epoche der Vernunft und damit zugleich eine Ära der kulturellen Dominanz der Mittelmeerkulturen über das Germanische. Es ist bezeichnend, dass der einzige neuzeitliche Künstler, der im Laufe des Buches genannt wird, Rembrandt ist, der den künstlerischen Weg des Spätmittelalters „in so großartiger Weise weiter verfolgen und ausbauen wird“.³⁶

Der Prozess einer fortlaufenden Auseinandersetzung der germanischen Kultur mit jener des Mittelmeerraums hatte Schardt zufolge mit der Karolingerzeit begonnen, und zwar mit der Überzeugung Karls des Großen, „daß er mit Hilfe der südlichen Kultur die Germanen seines Reiches veredeln und verbessern könne“.³⁷ Während das Mittelalter als ein kontinuierlicher, produktiver Prozess der Auseinandersetzung zwischen diesen zwei sich antagonistisch gegenüberstehenden Kulturen beschrieben wird, so klingen die Formulierungen Schardts zum Ende des Mittelalters nach einer selbst gewählten Aufgabe der eigenen Identität.

Und tatsächlich spricht Schardt an anderer Stelle vom Ende des Mittelalters als einer Selbstaufgabe: „Im Grunde genommen hatte es sich selbst aufgegeben“³⁸ – nicht allerdings, ohne sich vorher noch einmal – gewissermaßen – aufzubäumen: „Hier am Ende des Ablaufes der gesamten mittelalterlichen Epoche werden in dieser letzten und untersten Volksschicht – naturgemäß dem Urinstinkt deutschen und germanischen Lebens am nächsten stehend, weil noch am stärksten erdverbunden – Gefühle wach, die im seltsamsten Zirkelspiel mit dem Anfang des gesamten Mittelalters, ja dem Ende der germanischen Zeit Verbindung suchen. Man könnte diese Spätgotik eine Revolution des neu erwachten vormittelalterlichen Instinktes gegen die Gestaltkultur des Mittelalters selbst nennen. Hier wird das Irrationale, das nie ganz verlorengegangen war, zum eigentlich schöpferischen Element der Gestaltung.“³⁹

So wie sich, nach Schardt, die Künstler staufischer Zeit durch ihre Hinwendung zur – eigentlich wesensfremden – Antike vor dem höfischen Einfluss Frankreichs retteten – man denke an das Beispiel des Gero-Kruzifix zurück –, so suchten die Künstler am Übergang

33 Ebd., S. 646.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 594.

36 Ebd., S. 637.

37 Ebd., S. 50.

38 Ebd., S. 462.

39 Ebd., S. 524.

zur Frühen Neuzeit nach einer Rettung vor dem selbst hervorgebrachten Überschwang der Spätgotik.⁴⁰

Was all das konkret für die eigene Gegenwart heißt, lässt Schardt – bedeutsam – offen. Man kommt jedoch – auch wenn Schardt in *Wesensmerkmale der deutschen bildenden Kunst* den Selbstfindungsprozess mit dem Beginn der Romantik ansetzt – kaum umhin, die expressive „Revolution“ des Spätmittelalters mit der des deutschen Expressionismus zu verknüpfen. Bedeutsam offen bleibt, welche Kräfte es in der Gegenwart – um 1940 – sind, die einen vitalen künstlerischen Aufbruch zu verwerfen drohen.

Identitätsbildung oder Ausgrenzung?

Offenbar hatte Schardt bis zu seinem Intermezzo als designierter Nachfolger Ludwig Justis in Berlin 1933 die Hoffnung gehegt, dass sich mit dem Nationalsozialismus in Deutschland ein politischer Neubeginn durchsetzt, der mit den Aufbruch- und Befreiungstendenzen des Expressionismus einhergeht und der womöglich das Potential hat, einen Selbstfindungsprozess, wie Schardt ihn mit dieser Kunstrichtung verknüpft, in eine allgemeinere gesellschaftliche Realität zu verwandeln. Vielleicht hatte Schardt sogar die naive Hoffnung, die Politik im Bereich der Kultur vom ‚rechten‘ Weg zu überzeugen.

Die Kunst des Mittelalters ist schon deshalb von besonderer Bedeutung, als sie – gerade auch im Kontrast zu den *Wesensmerkmalen der deutschen bildenden Kunst* – dokumentiert, wie sich Schardts Weltbild nach dem definitiven Ende seines Versuchs, sich mit dem nationalsozialistischen Regime zu arrangieren, darstellt. Ob und inwieweit hier Zensur und drohende Repressalien auf den konkreten Text eingewirkt haben, bleibt allerdings weiterhin zu untersuchen. In jedem Fall zeugt das Buch – trotz der nunmehr erfolgten Ausgrenzung expressionistischer Kunst und Künstler und trotz des persönlichen, beruflichen Scheiterns – von einem unerschütterlichen Festhalten an der Überzeugung, dass die Kunst eine Kraft darstellt, die nicht allein Spiegel einer gesellschaftlichen Identität ist, sondern die eine erhebliche identitätsstiftende Dynamik in Gang zu setzen vermag.

Zugleich legt der Text nahe, dass die Grundauffassungen Schardts mit jenen, die vom nationalsozialistischen Regime befördert wurden, so weitgehend kompatibel waren, dass es ‚lediglich‘ des Auffüllens seines kunsthistorischen Modells mit den entsprechenden politischen Kampfbegriffen bedurfte, um es vollends der damaligen Politik andienbar zu gestalten. Das in *Die Kunst des Mittelalters* nunmehr auffällige Vermeiden von Begriffen wie Rasse, Überfremdung, Entartung u. Ä. lässt den Entwurf einer nationalen Kunstgeschichte zurück, auf dessen weltanschaulicher Basis sich leicht ein nationalsozialistisches Weltbild errichten ließ – ein wichtiges historisches Beispiel dafür, welche, aber auch wie wenige Schritte es erfordern konnte, eine Idealvorstellung von nationaler Selbstfindung bzw. Identitätsbildung in ein Konzept von Ausgrenzung und Vernichtung zu verkehren.

40 Ebd., S. 322f.