



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik**

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1935**

Karolingische Malerei und Plastik

**urn:nbn:de:hbz:466:1-41863**

Vorherbestimmung der Seligkeit und der Verdammnis verfocht und ihr Märtyrer war. Und gerade er, der wahrhaft Freie, der gefangen lag, ersann die tiefste deutsche Hymne, gerade er gewann den ersten Einbruch der menschlichen Einzelpersönlichkeit in den Stil des Allgemeinen, etwas sehr Deutsches, Luther und Faust vorausnehmend. Er dichtete den großartigen Hymnus zum Lobe der heiligen Dreifaltigkeit mit der alles Gewohnte durchbrechenden leidenschaftlichen Klage und Frage am Schluß von sechs ersten Versen: „Warum heißt du mich singen?“ Er führte die Frage dann doch in ein letztes großartiges Ja über als „Sang aus freier Gabe“; und dieses vielleicht wunderbarste frühe Gedicht der Deutschen ist lateinisch geschrieben! Es ist darum nicht weniger deutsch, es ist so deutsch wie die Verwandlung des Julfestes in Weihnachten und die des Heilands in den altfächsischen „Heliand“, die eine frühe Frucht des neuen Glaubens bei den Sachsen war. Da war nun freilich auch die Sprache, nicht nur die ganze Auffassung germanisch. Aber dafür war der Inhalt von draußen gekommen. Dem Heliand trat sogar noch von fränkischer Seite als Kunstgedicht in deutscher Sprache das Evangelienbuch des Otfried von Weissenburg gegenüber. Vor allem, die ganze lateinische Dichtung der Deutschen jener Zeit verhält sich zum eigentlich Spätantiken und Südlichen völlig genau so wie die karolingische Raumform zur spätantik-altchristlichen. Sie spricht wohl Latein, aber nicht weil sie von „Römlingen“ stammt, sondern weil sie sich an die ganze Weite der Welt wendet. Doch die gleichmäßigen Rhythmen der Antike löst der Reim ab, die umgreifende Form löst die einfach fließende ab. Der Reim ist tatsächlich der Pfeiler des Klanges, der die waagerechten Säulerrhythmen der Versfüße erst senkrecht rahmt und absteckt. Der alte Hymnus wurde schließlich übergeführt in die musikalische Form der Sequenz. Ihr eigentlicher erster Vollender war Notker der Stammler. Dieser starb in St. Gallen, am gleichen Orte und zu fast genau gleicher Zeit (um 912) wie der erste namentlich bekannte deutsche Darstellungskünstler: Tutilo, der zugleich der Lehrer der Musik im Kloster war.

### Karolingische Malerei und Plastik

Indem wir die Dichtung aufriefen, steht die Frage nach der zweiten Forderung auf, mit deren Erfüllung erst das karolingische Zeitalter begann. Neben dem monumentalen Steinbau war die Eroberung der Erscheinungswelt zu erreichen, die sich ja gegenständlich so oft mit der Dichtung berührt.

Hier lagen vollkommen neuartige Schwierigkeiten. Architektur gibt kein Abbild der Welt um uns. Vom Holzbau in vertrauten Formen zum Steinbau in fremden war wohl gewiß ein schwerer Weg, aber man blieb dabei wenigstens in der gleichen Welt der gegenstandslosen Form, der auch die so hochstehende Ornamentkunst angehörte. Der Schritt in die Welt der Bilder, zu den darstellenden Künsten, war weit gewaltiger. Was da vor sich ging, gehört wohl zu den größten Merkwürdigkeiten aller geistigen Geschichte. Der Germane hatte sein tiefes Gemütsleben nicht nur in Sittlichkeit und Rechtsbegriffen, er hatte es in einem eigenen Götterkreise, in reichen Sagen und Dichtungen ausgebaut. Alles, was groß war, verklärte sich ihm als bald zur Sage. Die Erlebnisse selbst der letztvergangenen Jahrhunderte verschwammen mit Mythen ältester Herkunft, und schon sehr früh mag das Volk den großen Theoderich, den Karl und die klaren Köpfe um ihn als eine vorbildliche Geschichtstatsache wußten, als Dietrich von Bern in den Schatz der dichterischen Vorstellungen aufgenommen haben, in dem Sage und Geschichte eines sind. Mit der gleichen mythenbildenden Kraft hat es das getan, die im 19. Jahrhundert das bayerische Volk gegenüber Ludwig II. bewährte und die wir (ein Zeichen unverlierbarer Grundkräfte) heute wieder vor den starken Gestalten des lebendigen Volkes tätig sehen. Der innere Vorstellungsraum, den nur Wort und Klang erschließt, war bei den werdenden Deutschen sicher sehr reich; er trug das Gefühl der Menschengestalt, der lebendigen Natur und des ungreifbar Unendlichen in sich: künftige Plastik, künftige Malerei und künftige Symphonien. Aber über die Grenzen dieses inneren Sprach- und Klangraumes war nur wenig ins Sichtbare übergetreten. Er war noch ein Schoß wogender und unausgetragener Möglichkeiten. An sich muß ein solcher immer da sein. Wir spüren ihn heute noch in uns, sobald uns bewußt wird, daß wir noch Chaos in uns tragen, aus dem wir Formen schöpfen dürfen. Er ruht unter allem, was je bei uns auch bildende Kunst geworden ist, und wir wären zu Ende, wenn wir ihn uns erschöpft dächten. Aber in vorkarolingischen Zeiten hatte man das Schöpfen aus ihm heraus und in Bildformen hinein noch kaum oder gar nicht begonnen. Es ist begreiflich. Wenn sich uns etwa im Wessobrunner Gebete ein Spalt auftut zu jener uns nur ahnungshaft zugänglichen, sonst durch die Zeiten verhangenen Innenwelt, so staunen wir über die Größe namentlich des Unendlichkeitsbewußtseins, über die Kraft des Wortes, mit der das Nicht-Gestaltete, das Nichts selbst zur Gestaltung gezwungen wurde. Aber wir begreifen zugleich, daß es kein Abbild im Sichtbaren geben konnte, das solchen Gefühlen gewachsen gewesen wäre.

Mir gestand der Sterblichen Staunen als das Größte:  
 Da Erde nicht war / noch oben Himmel  
 Noch irgendein Baum / noch Berg nicht war  
 Noch Mond nicht leuchtete / noch das Märchen-See  
 Da dort nirgends nichts war / an Enden und Wenden  
 Da war doch der eine allmächtige Gott.

So großartig, mit so zwingender Wucht des Sprachlichen konnte man die Vorstellung des Unendlichen auch in ihrer christlichen Umfärbung allerdings nur bilden, wenn dieses Christliche nur eine leise Umfärbung des Eigenen war, das man in der Seele trug. Hier wurde nicht zerstört, hier wurde höchstens etwas Innerstes noch freier gemacht. Was uns jedoch angeht, ist dieses: so konnte man in Deutschland dichten zur gleichen Zeit, in der man in der Steinbaukunst bis zum Schein der Nüchternheit um Maß und Klarheit rang. Dies läßt sich, denkt man vielleicht, verstehen bei der Verschiedenheit der Aufgaben. Aber – sind diese wirklich so völlig verschieden? Auch mit der gebauten Steinkirche wurde ja ein seelisches Verhältnis im Symbol einer Form eingefangen, die jenseits reiner Abbilder war, und auch im Wessobrunner Gebete fehlt es nicht an Klarheit und Maß. Nur, noch einmal gefragt: welche sichtbaren Bilder, welche greifbaren Gestalten hätten einer so gestaltstarken Vorstellung vom Nichts, vom Nicht-Bilde, von der Nicht-Gestalt entsprechen können? Wir haben das Gefühl, diese übergestaltliche Innenwelt möge uns sehr viel später einmal, etwa aus Rembrandt, auch sichtbar anblicken können. Einleuchtender ist uns, daß sie aus Nicolaus von Cues oder aus Kants gestirntem Himmel uns anscheinend, erst recht, daß sie aus Bach oder Beethoven uns anklingen werde. Sollte sie überhaupt abzubilden sein, – damals war kein Abbild denkbar, keines jedenfalls, das sich der Raumkörperlichkeit selber bediente. Das „Nirgends Nichts an Enden und Wenden“, das die Drängung gerade der Verneinungsworte so unvergeßlich in die Sprache für das Ohr bannt, fordert von sich aus auch ein „Nirgends-Nichts“ der Bilder. Nun – so etwas gab es, wie wir wissen, ohne Baum und Berg und Mond und Meer. Es gab sichtbare Formen, in denen ein „Nirgends-Nichts“ des Bildlichen zu bedeutendem Ausdruck gemeistert war. Es gab es in der gegenstandslosen Linienphantasie, die freilich in der alten Nordheimat damals gewaltiger sprach als bei den nach Süden Gewanderten, auch uns aber nicht fehlte. Nun aber fanden wir dort zugleich etwas, das in einem tieferen Sinne dennoch Gestalt heißen darf: die Gestalt eines leidenschaftlichen Tuns ohne Täter, eine höchst formvolle

Bewegung kraftvoller, gleichsam absoluter Leidenschaft in absoluter Form, Linienmusik als Selbstdarstellung eines großen Willens. Der gleiche Sinn für leidenschaftliches Tun aber, der die Linien-symphonik schuf und die gerade durch das Staunen des Nicht-Vorfindens doch geheim sehr lebendige Vorstellungswelt des Wessobrunner Gebetes – dieser gleiche Sinn kannte in der Dichtung nun auch noch ein Tun von Tätern, die das geistige Auge höchst gegenwärtig vor sich sah. Es gab auch die germanische Heldensage, die Tun und Leiden der Welt in höchst persönlichen Vorstellungen schilderte. Die Zeit der ersten Steinbauten, der gegenstandslosen Linienphantasie und des Wessobrunner Gebetes hat uns auch die Kasseler Handschrift des Hildebrands-Liedes hinterlassen, die groß vorgesungene Ur-Handlung von Vater und Sohn als Streitern gegeneinander, von Ehre und Tod blutnaber Menschen. Aber hier erst ist das Entscheidende und Befremdlichste zu sagen: unsere Betrachtung kann ohne wirkliche Künstlichkeit wohl ihre Brücke schlagen vom Wessobrunner Gebete zur gegenstandslosen Linie und von dieser wieder zum Hildebrands-Liede – aber vom Hildebrands-Liede aus suchen wir vergeblich nach einer gleichzeitigen Entsprechung im Bilde. Die Welt des menschlichen Handelns wurde nicht für das Auge dargestellt, „Lied und Bild“ waren noch nicht zusammengetroffen. Die wenigsten machen sich überhaupt klar, wie lange es gedauert hat, bis unsere alte Liedwelt mit unserer eigenen Bildwelt zusammenkam. Es geschah überwiegend erst in der Romantik, in einer Spätzeit nach jeder Richtung hin. Wieviel aber war bis dahin schon im Bilde erzählt, wieviel Gehörtes und Gelesenes schon für das Auge abgebildet worden! Wie unmittelbar hatte sich bis dahin der Drang zum Bilde der Erscheinungswelt durchgesetzt! Kein Gras und kein Salm, kein Tier und keine Menschenart, kein Berg und keine Wolke, kein Licht und kein Schatten schien zur Seite geblieben. Ohne einen natürlichen innersten Trieb wäre das nicht möglich gewesen, aber es mußte einmal damit begonnen werden. Die Zeit, die es tat, verdient keine Beschimpfung. Indessen ist es unabänderlich: dieser Bildtrieb hat sich zunächst nicht der eigenen mitgebrachten Vorstellungswelt bemächtigt, sondern einer ursprünglich fremden, der christlichen, die aus dem vorderen Osten stammte. Man darf sich das schonungslos vorstellen. Man soll die natürlichen Gegenempfindungen durchleben, die dem Betrachter der Geschichte nicht erspart bleiben, und man soll nur nach wirklicher Rechenhaftigkeit sich mit dem Geschehenen zufrieden geben. Es ist so: die Vorstellungen, an denen wir das Abbilden erlernt haben, brachten wir nicht aus eigener Geschichte, Religion, Sage, Dichtung mit. Sie waren uns ursprünglich fremd, aber sie blieben es ja nicht. Sie

hörten auf, es zu sein, als sie heilig wurden. Was aber heilig ist überhaupt, das verstand der Deutsche. Man muß sich damit abfinden, daß die Bewährung am Heilig-Empfundenen das an sich Entscheidende ist. Unsere Väter hätten versagt, wenn sie es nicht hätten zur Darstellung bringen können, in einem Triebe versagt, der Verwandten der Griechen zugehören muß. Derjenige aber, der noch nachträglich das Geschehene verdammen will, möge sich mit einer zweiten, mindestens ebenso großen Merkwürdigkeit trösten: diese ganze christliche Vorstellungswelt, die zweifellos aus dem vorderen Osten kam und rückwärts greifend die Geschichte eines fremden Volkes zu uns trug – sie haben nur wir Europäer verbildlicht und niemals ihre eigenen ersten Hervorbringer. Schon dadurch ist sie etwas nur uns Eigenes geworden. Der vordere Osten selbst sah in ihr nichts, was man hätte sichtbar darstellen können, sollen, auch nur dürfen. Nicht umsonst heißt sein entscheidendes Wort aus sehr alter Zeit: Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen. Er ist bildfeindlich von Grund auf. Nicht nur das Judentum, auch der Islam verbietet die Ab-Bildung. Das frühe Christentum dachte nicht anders. Man verbietet, was man nicht will, aber man will nicht, was man nicht kann. Wir jedoch wollten, was wir konnten, wenn wir zur Verbildlichung schritten. Indem wir es taten, entschieden wir zugleich über den neuen Sinn des Dargestellten! Wir wurden freie Verwalter eines eigenen Bildtriebes, nicht Knechte einer fremden Bildforderung. Diese bestand gar nicht! Noch zu Karls Zeit entbrannte in der Kirche des Ostens ein Bilderstreit. Wie Karl sich dem entwand, ist bezeichnend: er brach die kirchliche Lehre nicht einfach um, aber er ließ das Tor offen für die Bilderwelt, die er wollen mußte. Denn Karl war ein werdender Deutscher. Nicht bildfeindlich war der Germane, nur bilderlos. Daß etwas in ihm nur wartete, um zur gegebenen Stunde das Bild zu erobern, das ermöglicht ja erst die unbestreitbare Tatsache einer abendländischen und deutschen Kunstgeschichte, die von sehr viel mehr zu erzählen hat als von Baukunst und Ornamentik. Gewiß waren die Völker des Nordens nicht die ersten, die zur Verbildlichung der Bibelinhalte schritten. Jahrhunderte sind uns darin vorausgegangen. Aber es waren unsere Verwandten, es waren Griechen und Römer, die für jene im unsichtbaren Wortraume wessenden und wartenden dichterisch-religiösen Vorstellungen des vorderen Ostens die Bilder fanden, die jener selber nicht wollte. Auch die griechisch-römische Bildwelt war freilich stark herabgedrückt, als sie an diese neue Aufgabe ging, auch für sie hatte sich mit dem neuen Glauben die Form dem Zeichen, die Kunst der Schrift zurückgenähert, und es waren auch die echten

Griechen nicht mehr da. Aber wenn sich unter den Mischlingen der antiken Spätzeit gegen die wortreiche Denkens- und Glaubenswelt überhaupt ein Versinnlichungstrieb erhob, so konnte er wirklich nur aus der Ebene jener kommen, die jene außerbildliche Welt nicht selbst gefunden hatten. Von Griechen und Römern (mögen auch Syrer und andere Menschen des großen mittelmeeischen Mischkessels dabei mitgezogen worden sein), von Abendländern stammten die ersten Ansätze zur Bibelillustration. Von ihnen kamen sie zu uns, und so entsteht bei uns das Seltsamste: Menschen mit einer eigenen reichen Vorstellungswelt, die sie nicht abgebildet haben, bilden eine andere ebenfalls sehr reiche Vorstellungswelt ab, die von ihren eigenen Erzeugern gleichfalls nicht verbildlicht war. Es sind nur seltene Ausnahmefälle, in denen etwa an einer skandinavischen Kirche ein Stück der Sigurt-, in einer lombardischen eines der Artusage abgebildet wird. Aber erkennt man nicht daran die Macht des Darstellungstriebes in uns Abendländern, daß wir darstellen mußten, was uns heilig war? Unsere gegenstandslose Linienphantasie muß doch wohl auch schon ein träumender Vorzustand künftiger Bilder gewesen sein. Wir sind Verwandte der Griechen, und wenn wir Deutschen weiter als irgendein anderes Europäervolk zu einer natürlichen Nähe mit ihnen gelangen, wenn wir in der staufischen Klassik das vornehmste Menschenbildnis unseren heiligen Räumen einbergen konnten, so geschah das zwar im Rahmen kirchlicher Bindungen, aber nicht aus einer Notwendigkeit des Christentumes selber. Es geschah aus einer Notwendigkeit in uns. Aus uns selber kam die Welt der Gestalten, sobald wir uns erst aufgeschlossen hatten, und niemand, der heute bewundernd in Bamberg, Straßburg, Mainz, Magdeburg oder Naumburg steht, sollte vergessen: das Christentum hat diese Gestalten wohl erlaubt, aber nicht verlangt; es hat nur den Gedankenrahmen abgegeben. Wir sollten darum nicht ehrfurchtslos werden. Nur das Heilige, das nun einmal da war, ermöglichte eine naive, dienende, also echte und große Form. Es schuf in einem vereinigenden Weltgeföhle die Gemeinde. Nur sie erzeugt Stil. Erst als die gemeindebildende Kraft des Christentumes erloschen war, erst mit dem Siege der Aufklärung in allen Formen, ist der große Stil erloschen. Die heilige Bestimmung aber hatte die Formen nicht gefesselt, sondern gehalten. Die Selbstverständlichkeit, die sie ihnen schenkte, bedeutet zugleich eine Selbstständigkeit. Sie kann so weit gehen, daß sie das Heilige bis zur dünnen Vorwand, zum Vorwande aushöhlt. Wenn auf die Dauer die christliche Bestimmung immer mehr zum erlaubten Anlaß freier Entfaltung wurde, wenn man sie heute oft vergessen, wenn man im Bamberger Reiter den

Seerkönig, in der Sibylle die Urmutter, in den Naumburger Gestalten deutsche Ritter und Ritterfrauen der staufischen Spätzeit empfinden, und wenn man dies alles heute wie etwas durch sich selbst Gegebenes sehen kann – so liegt das nur am Wirken eines eingeborenen Gestaltungstriebes. Das Christentum ließ die Gestalten zu, es gab ihnen Namen und Rechtstitel, es forderte sie keineswegs, und es war dennoch der wirksamste Grund und Halt ihres Stiles. Denn man muß etwas glauben können, wenn man dienend schaffen will.

Die karolingische Zeit, die aus einer eher formlosen Unruhe eine zielvolle Bewegung machte, hat den Trieb geweckt, der bis dahin geschlummert hatte. Was sie dabei hervorbrachte, das soll man mit dem Bewußtsein der späteren Folgen vor allem betrachten. Man darf von ihr noch keinen sicheren, keinen ganz eigenen Stil verlangen. Man wird dann, bei sich bescheidender Erwartung, eher günstig überrascht sein. Man wird als das verhältnismäßig Eigene und Zukunftsreiche nicht das Verblüffende ansehen, nicht das, was Beobachtungen vortäuscht, die man nicht selbst gemacht haben konnte. Man wird das als das Zukünftige ansehen, was dem Architektonischen von damals gemäß ist – denn dieses hat die festeren und älteren Voraussetzungen in sich. Sie bewähren sich auch gegenüber sehr neuen Forderungen. So heftige Unterschiede, wie das Ringen um das Bild zu karolingischer Zeit sie erzeugte, brauchte und vermochte bei aller Vielfalt die Baukunst nicht zu bringen. Sie konnte auch dem Vollkommenen sich schon bedeutend stärker nähern. Bis an das Ende des 12. Jahrhunderts ist sie gleichsam die vorderste Sprache Europas gewesen, und noch lange, besonders im 13., hat sie aller Darstellungskunst den ihr selber eigentümlichen Halt verliehen. Wenn aber schließlich aus einem architektonischen Zeitalter ein kurzes plastisches hervorgehen, wenn aus diesem bald ein malerisches anbrechen sollte, so war dies alles schon im Mutterchoße des karolingischen Zeitalters angelegt. Es ist eine wahrhaft wogende Frühzeit. Paulus Diaconus schrieb einmal vom Hofe Karls an die Klosterbrüder zu Hause: „Gegen die Ruhe bei euch ist das Leben hier ein Sturmwind.“ Nur Lebensferne könnte da die „Renaissance“ eines Gewesenen suchen. Es wurde ein Eigenes geboren! Aber wohl ist es geschichtliche Wahrheit, daß von nun an dieses Eigene bei jedem Schritte zu seiner Selbstverwirklichung, bei jeder Wegbiegung immer irgendeinen Ausblick auf etwas verwandtes Gewesenes vor sich haben mußte: jedes Stadium abendländischer Entwicklung von damals bis heute hat immer seine Antike gehabt, Antike jedesmal, niemals die Antike, immer die seine!

Doch ist noch zu ergänzen: es gibt nicht nur viele verschiedene Bilder der Antike, es gibt auch an sich verschiedene Antiken. Der Name deckt nicht nur verschiedene Auffassungen, auch nicht nur verschiedene Stilstufen einer Kultur, er deckt auch verschiedene Kulturen. Es wird also nicht nur darauf ankommen, wie eine Zeit sich überhaupt Antike zurechtformt – es kommt auch noch darauf an, welche es ist. Es ist doch ein gewaltiger Unterschied, ob der Apollo von Belvedere oder der Laokoon oder Parthenon oder Olympia oder der Ludovisische Thron oder noch Älteres gemeint wird – oder gar eine „Antike“, die nur noch so heißt: die christliche Spätantike. Dies letztere aber war der Fall des Karolingischen. Seine Antike war nicht nur ein fernes Bild (sie war auch das!), sie war vor allem doch eine erst damals zu Ende schwingende, eine in ihren Zielen selbst nicht mehr „antike“ Antike, eine stark vorderasiatisch gefärbte Kultur. Es flangen aber auch von ihr noch verschiedene Stadien durch. Daß auf das Justinianische geblickt wurde, die Höhe des Byzantinischen also, den Stil des einzigen Reiches, das außer dem neuen abendländischen für einen Erben des Imperiums gelten konnte, das war schon bei der Baukunst angedeutet.

Es ist schwer, wenn nicht unmöglich, in Kürze die Spätantike zu kennzeichnen. Der Name ist ähnlich gefährlich wie jener der Spätgotik. Es muß genügen, ein uns Wichtigstes voranzustellen, und das ist dieses: nicht das Element, das uns heute bei der Vorstellung der Antike zuerst in die Gedanken tritt, herrscht in ihr, es herrscht nicht mehr das Plastische. Plastisch war die Welt der griechischen Götter selbst in der inneren Vorstellung, echte Plastik war nicht nur die vorbildliche Menschendarstellung, Plastik in einem geheimen Sinne war noch der Tempel selbst. Die stadtrömische Basilika dagegen könnte man geradezu einen gewendeten Tempel nennen. Der echte antike Tempel umschloß, nicht ganz unvergleichbar einem Schreine, außer einem auch vorhandenen räumlichen Kerne vor allem das Götterbildnis. Er war erweitertes Götterbildnis, er war ein Denkmal, kein Gemeindehaus. Die Außenform war bestimmend, also wandte er seine Säulenstellungen nach außen. Das Volk konnte ihn nur umziehen. Aber was wir Gottesdienst nennen, die Spendung des unsichtbaren Heiligen an eine erlebende Gemeinde, brauchte genau das Entgegengesetzte: den Eintritt, vielleicht selbst den Einzug der Gemeinde, keinesfalls den Umzug allein. Der baukünstlerische Ausdruck dieser tiefen inneren Wandlung ist die Bedeutung der inneren Säulenstellung an Stelle der äußeren. Sie sagt die Wandlung von Götter-Gestalten zum unsichtbaren Gotte aus, vom monumentalen Wohnhaus des marmornen Gottes zur Gemeindefirche, vom er-

habenen Götterkleide zur Stätte gemeinsamer Versenkung. Bei der Würdigung der karolingischen Baukunst war dieser entscheidende Wandel vorausgesetzt. Er drückt den Gegensatz von Christentum und Heidentum aus, aber durch den Sinnwandel antiker Formen. Dieser Sinnwandel war allgemein eingetreten. Plastisch waren im Hellenischen auch die Bauglieder gewesen. In der Spätantike wurde die vorher in plastischer Schwellung gewonnene Ausdehnungsform ins Bildlich-Flächige gewandelt. Die gleiche Durchgitterung, die in San Vitale-Ravenna der ganze Raum zeigt, lebt dort auch im einzelnen Kapitell. Die Schatten und Lichter, die bei echt plastischer Form die Natur von außen hinzutut, waren Elemente der Form selber geworden. In jedem Schmuckstück war das zu sehen, in jeder Figur, in jedem Bilde. Ein Raumbewußtsein, das sich selbst bildhaft schaute, hatte das alte Körperbewußtsein, das sich selber plastisch ertastete, abgelöst. Es war eine malerische Welt – und es war eine Welt teilweise anderer Menschen. Es war aber nicht nur dieses letztere, es war auch eine echte Spätzeit, es war beides. Es ist unbedingt irreführend, hier ausschließlich die zerstörende Wirkung einer fremden Rasse zu sehen. Einer der häufigsten Irrtümer von heute ist die Verwechslung von Epoche und Rasse. Der alleinige Blick auf die Rasse ist genau so falsch, wie es die alleinige Einschätzung der Epochen war, die allzu oft nach den menschlichen Trägern nicht fragte. Das ursächliche Verhältnis ist oft so, daß eine unvermeidlich eintretende Epoche allerdings Fremdem einen Eintritt gewährt, der diesem früher verschlossen war. Aber die Unvermeidlichkeit der Epoche selber liegt noch in der tragenden Rasse selber. Der Schritt vom Teneatischen Apoll nach Olympia erzeugt notwendig den Schritt von Olympia zum Parthenon. Ist man aber bei Phidias angelangt, so sind Praxiteles und Skopas ebenso unausweichlich gegeben – und von da an ist durch das Hellenentum selber der Hellenismus gegeben. Ist er das aber, so ist eine Spätzeit da, in der jetzt freilich auch der Fremde atmen kann und mitzubestimmen beginnt. Heraufgeführt aber ist diese Möglichkeit durch eigenes Werden! Nicht anders bei uns. Man kann heute feststellen, daß unbesonnene Beurteiler alles Archaische schlankweg „nordisch“ nennen. Sie machen die Rasse zu einem Stadium, indem sie das Stadium aus der Rasse begründen. Sie gerade entwerten sie! Wir werden sehen, daß die durch die Taten des Karolingischen in Gang gesetzte Entfaltung unserer eigenen Kräfte den Weg zu einer eigenen Archaisik, einer eigenen selbständig altertümlichen Haltung eröffnen mußte. Eigene Archaisik aber geht notwendig in eigene Klassik über, wenn keine Katastrophe kommt. Auf unsere Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts folgte notwendig unsere Kunst des 13., un-

sere, niemandes anderen Kunst. Kein Atom fremden Blutes war dazu nötig – es war auch gar keines da. Trotzdem versucht sich heute hier und da eine Anschauung durchzusetzen, die bereits unser 13. Jahrhundert als „Kassenverfall“ brandmarken möchte, u. a. weil von da an der leidende Christus erschienen sei. Aber ganz abgesehen davon, daß es ein Mißverständnis am Selbentume ist, wenn man das Leiden von ihm ausschließt, – der leidende Christus erschien aus dem gleichen Grunde, aus dem auch die heldenwürdige Schönheit des Bamberger Reiters erschien. Er erschien, weil an Stelle einer mehr architektonisch-symbolischen Gestalt die in Einfühlung erlebte trat. Wurde jetzt der Heerkönig dargestellt, so wurde er, weil genauer erlebt und damit vergegenwärtigt, sehr ritterlich und schön. Wurde die prophetische große Mutter erlebt, so wurde sie nun sehr großartig und prophetisch. Wurde mit gleicher Einfühlung der Gekreuzigte erlebt, so wurde in seiner Kraft sein Leiden sichtbar. Es handelt sich um die selbständige und eigenbürtige Eroberung neuer, vergegenwärtigender Darstellungsformen. Mit Rassenunterschieden hat das nichts zu tun, mit Rasse wohl, denn aus ihr kommt die Art der Kraft. Dies sind aber Beispiele, die schon an dieser Stelle wichtig sind. Es muß verstanden werden, daß die Tat des Karolingischen, daß also der Eintritt der Deutschen in die Welt des sichtbar Dargestellten im Angesichte und in der Kenntnis einer „Antike“ erfolgte, die schon keine wirkliche Antike mehr war, und dies aus eigener Gesetzmäßigkeit. Außerdem war dadurch allerdings auch dem Osten eine sehr wichtige Rolle zugewiesen. Keine ehrliche Betrachtung der uns überlieferten Tatsachen darf daran vorbeigehen, daß die von Antiocheia ausgehende syrische Baukunst des 5. nachchristlichen Jahrhunderts bereits erstaunlich „romanische“ Züge zeigt; auch da führte weitergedachte Spätantike (nicht echte Antike) in die Nähe des Mittelalters. Aber das Karolingertum wußte nichts von jenem „östlichen Mittelalter“, das sich in Syrien angebahnt hatte und seinen eigenen Gewalttod gestorben war. Uns geht nur an, daß vor seinen Augen eine nicht mehr plastisch, sondern malerisch-flächig denkende „Antike“ stand.

Hier liegt ein tiefer Sinn der Geschichte. Flächenhaft nämlich (bei geheimem Allraumbewußtsein) war auch noch unser junges Gefühl, flächenhaft (jedoch bei ausgesprochen malerischer Erfahrung) war auch das Späte der Spätantike. Ein Noch und ein Schon – aber das Unplastisch-Flächenhafte war das Gemeinsame. Vor einer noch wesentlich bildlosen Welt stand eine schon in das Allzubildhafte eingegangene. Beide waren nicht vollplastisch gesonnen, die eine nicht mehr, die andere noch nicht.



über das Inhaltliche unterrichten uns die lateinischen Versunterschriften der Gemälde, die „tituli“, die uns erhalten sind. Eine sehr große Rolle spielte das Alte Testament, eine größere als in späterer Zeit. Aber die karolingischen Bildvorstellungen aus dem Neuen Bunde waren wesentlich die des ganzen späteren Mittelalters. Giotto fußte durchaus auf ihnen, gelegentlich übrigens sogar stilistisch. Soweit wenigstens Ottonisches als unmittelbare Fortsetzung von Karolingischem uns erhalten ist, dürfen wir dies sagen: was zu Anfang des 14. Jahrhunderts in der Arena zu Padua gemalt wurde, das war allgemein inhaltlich auch im St. Gallen des neunten da. Sogar wie es gemalt wurde, das hat eine Überlieferung gebildet, von der auch Giotto's Form noch zehren konnte (Fresken der Reichenau). In St. Gallen war an der Westwand das Jüngste Gericht gemalt, im Chore gegenüber die Geburt Christi und die Jugendzeit; im Langhause links waren mit zwanzig Bildern die Taufe und die Wunder, rechts war in wiederum zwanzig Bildern die Passion gegeben. Das ist nicht genau die Einteilung der Arena-fresken, aber die allgemeine Verwandtschaft der Anlage ist zu spüren und damit wieder die grundlegende Bedeutung alles Karolingischen. Wenn aber das Weltgericht in monumentaler Form auftrat, so bedeutet dies offenbar eine kühne Tat der gleichen Menschen, die das Muspilli dichten konnten. Ebenso scheint die Großdarstellung der Kreuzigung eine Neuerung zu sein. (Der Gegenstand selbst erscheint schon früher, so an der Holztüre von Sta. Sabina in Rom, 5. Jahrhundert.) In Benediktbeuren war in der Apsis dreigeschossig die Himmelfahrt Christi gemalt mit Sonne und Mond als Begleitern. Auch die „typologischen Parallelen“ zwischen bedeutungsverwandten Szenen des Alten und des Neuen Testaments waren eingeführt. In der Sixtinischen Kapelle des 15. Jahrhunderts finden wir sie noch ebenso, wie zu gleicher Zeit in Sta. Maria Novella zu Florenz die Darstellung der sieben freien Künste. Auch diese letztere kannte man in der karolingischen Kunst. Sie wurde in St. Gallen unter Abt Grimold durch Mönche von der Reichenau gemalt. Damit drängten sich auch vor- und außerchristliche antike Inhalte durch. Helden der christlichen Zeit wurden Helden des Altertumes gegenübergestellt (Ingelheim); ganze Reihen von Darstellungen widmete man Äbten oder Bischöfen in geschichtlicher Folge (so im Mainzer Dome, bei Khabanus Maurus nachzulesen). Eine Weltkarte sogar in „subtiler“ Arbeit befand sich in St. Gallen; vielleicht auf einem jener gemalten Rundtische, wie Karl deren mehrere besaß. Ihre Nachfolger treffen wir bei uns noch im 16. Jahrhundert und später.

Wie dies alles aussah, wissen wir nur unvollständig. Es gab auch Mo-

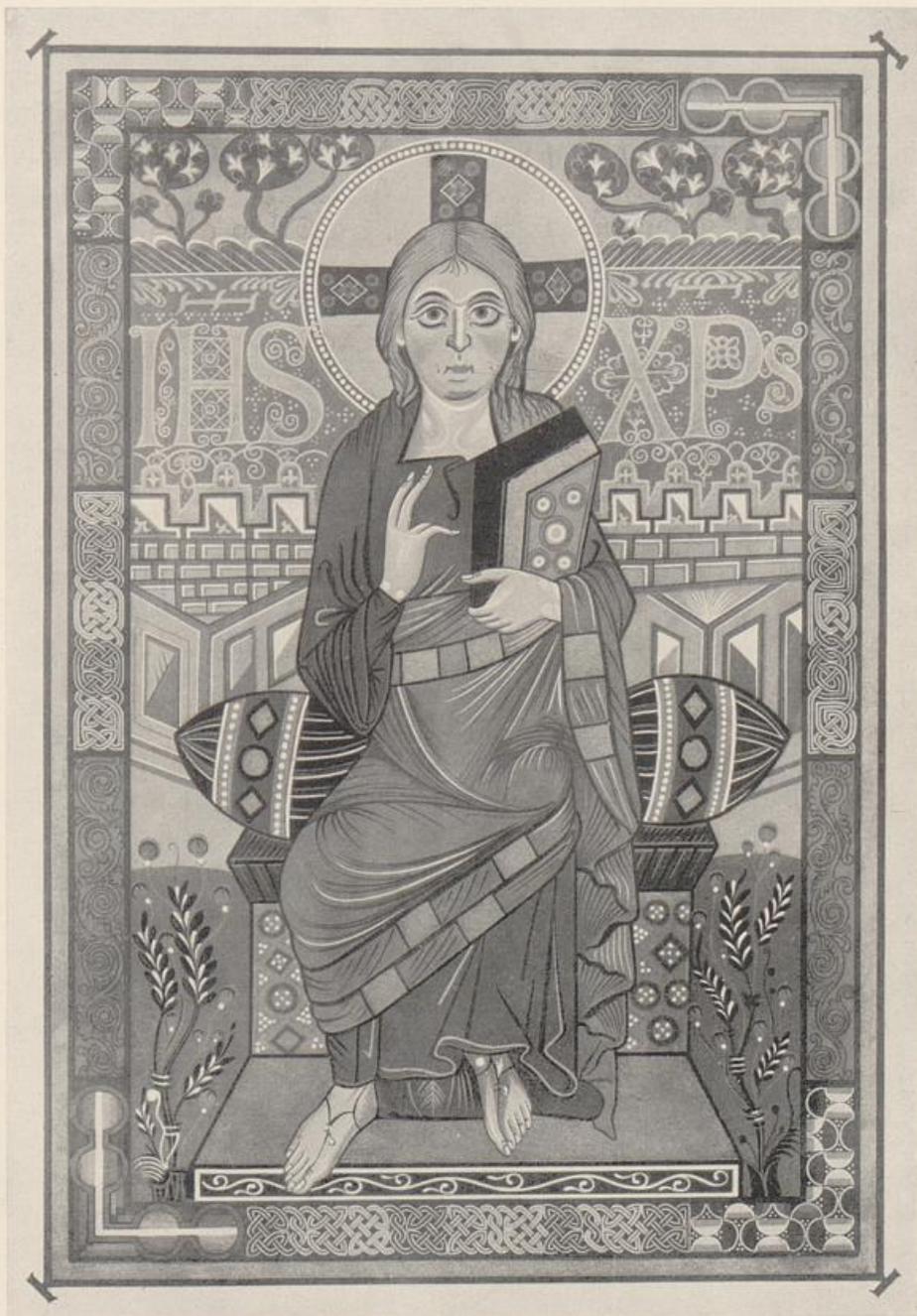


21. Evangelist Johannes aus der Ada-Handschrift. Trier, Stadtbibliothek

säßen. Etwas von denen in St. Germigny-des-Près ist aufgedeckt. Vorzeichnungen zu denen der Aachener Kuppel konnte Clemen veröffentlichen. Was wir aber an Freskenresten haben, scheint zu bestätigen, was der Vergleich der Buchmalereien nahelegt: die Ada-Gruppe der Handschriften war die Stilgruppe, die eigentlich der geschichtlichen Lage entsprach. Die Malerei der Bücher kann uns einen gewissen Ersatz für die wesentlich verlorene der Kirchen stellen. Das Buch kann dies ermöglichen, weil es in der geschnittenen Pergamentseite das aufrechtstehende Bild bringen kann. Solange die Bücher Rollen waren, war nur eine schriftartig mitlaufende Textbegleitung

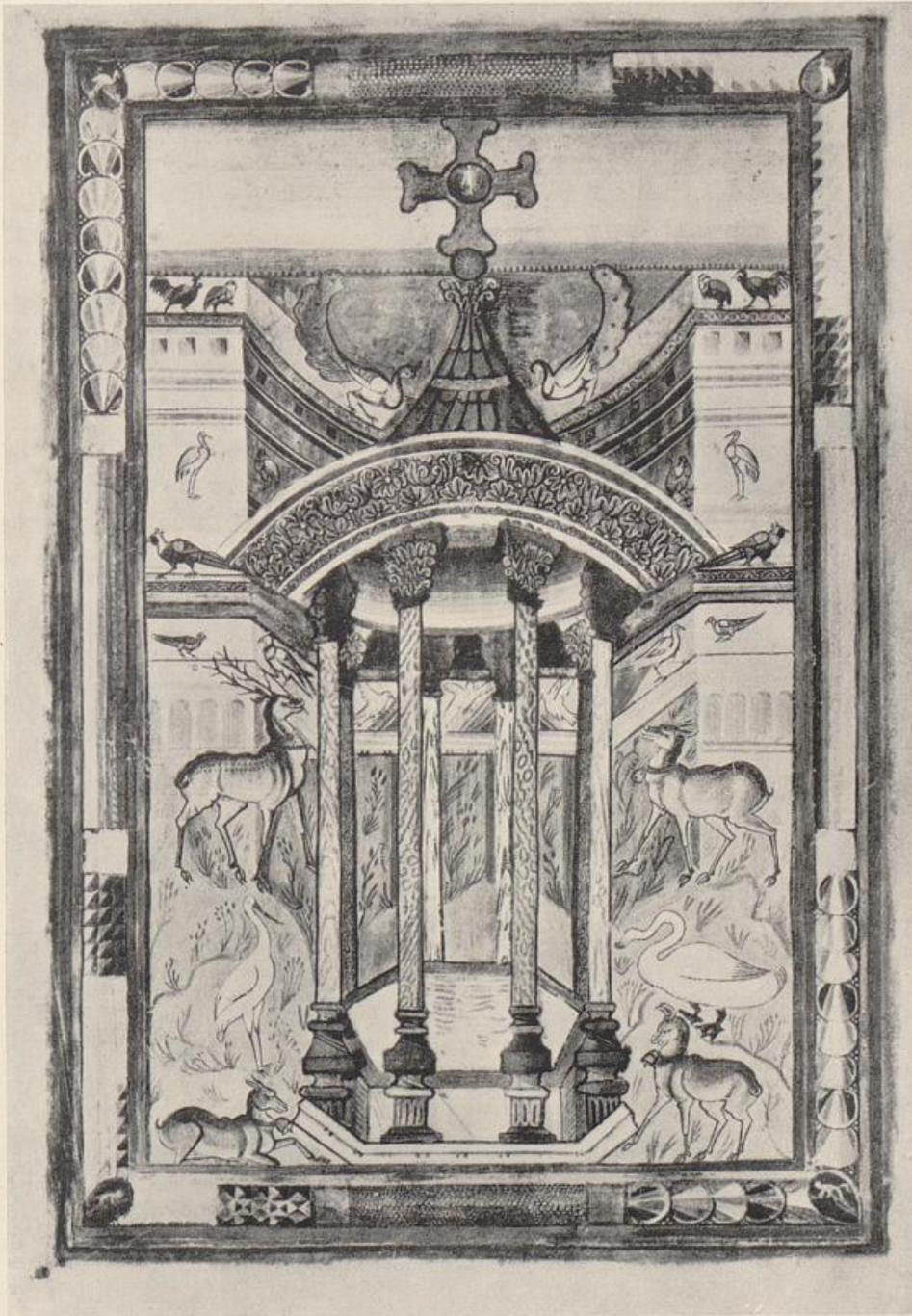
sinnvoll, wie sie etwa im 5. und 6. Jahrhundert die Wiener Genesis oder der Codex Rossanensis uns beweisen, Bilderstreifen, die aus dem Kreise der Ostkirche stammen. Auch ihre Art hat bis in das Karolingische nachgewirkt. Aber der entscheidende Übergang zum Buche, zum „Codex“ war im 4. bis 5. Jahrhundert geschehen. Damit war die Spiegelung selbst des Wandfreskos im kleinen möglich und denkbar geworden.

Im Jahre 786 schrieb ein Schreiber Godescalc das nach ihm benannte Evangeliar für Karl selber und Hildegard. Es ist das früheste Zeugnis jener Stilgruppe, die in erster Linie durch den Ada-Codex in Trier und das Evangeliar von St. Médard in Soissons vertreten wird. Will man diesen Stil verstehen, so muß man die gleichmäßige Beziehung zur bezeugten karolingischen Baukunst als etwas Neuem und zur flächenhaft-gegenstandslosen Phantasie als etwas Ererbtem würdigen. Die nordische Phantasie hatte sich bis dahin in anderen Formen der Buchmalerei geäußert, die auch noch ziemlich lange nachwirkten. Aber hinter jenen älteren Formen stand kein monumental architektonisches Gefühl. Was dies bedeutet, pflegt übersehen zu werden. In den Werken der Ada-Gruppe ist es unverkennbar da. Die merowingische Fisch-Vogel-Ornamentik, deren Grundzüge uns, wie Strzygowski gut zeigen konnte, schon früh auch in der metallenen Zierkunst etwa des Nydamer Schatzfundes (Schleswiger Museum) entgegentreten, war wesentlich eine bildlose Kunst der Anfangsbuchstaben. Die irische und die ihr verwandte angelsächsische – man hat den Streit um keltisch und germanisch dabei aufgeben müssen – gilt mit Recht als besonders nordisch: sie ist im rein Linearen stärker und in der Umsetzung von Abbildern in eine Sprache bildloser Formbewegung dem wikingischen Ornamente vergleichbar. Auch sie ist ein Stil, kein Mißverständnis. Glaubte ein Ire, ein wirkliches Bild gemalt zu haben, wenn er eine Gestalt in die Schlingung und Knotung seiner Linien aufgelöst hatte? Die irische Kunst hat namentlich in St. Gallen sich länger gehalten, wich aber auch dort schließlich der karolingischen. Deren echtestes Bekenntnis ist der Stil der Ada-Gruppe, denn in ihm sind das Alte und das Junge eine unlösliche Verbindung eingegangen, die von der Zukunft anerkannt wurde. In ihm liegen schon echte Hinweise auf das Ottomische und das Mittelalterliche überhaupt. Er am wenigsten ist mißverständene Antike, er am ersten ist frühes Mittelalter. Dieser Stil äußert den Willen zum Bilde und zur großen Baukunst in Formen, die einer bis dahin wesentlich bildlosen Phantasie ebenso entsprachen, wie einer Baukunst, die man selber bereits verstand. Von Minderwertigkeit darf hier nicht gesprochen werden.



22. Thronender Christus aus dem Godescalc-Evangeliar. Paris, National-Bibliothek

Der thronende Christus des Godescalc-Evangeliiars wäre in großem Maßstabe als Architekturmalerei auf einer Kirchenwand denkbar. Dies unterscheidet ihn von jeder Gestalt des irischen Book of Kells oder des angelsächsischen Book of Lindisfarne. Aber das wird immer noch zu wenig gewußt. Dieser blonde bartlose Christus hat keine feste Körperlichkeit, aber eine feste Form. Darauf, nicht ob er „richtig“ gezeichnet ist, kommt es an. Darauf kommt es an, daß diese Gestalt sich auch einer großen Fläche verbinden könnte. Der starr-starke Blick, sicherlich ein Erbe der Spätantike, besitzt die feierliche Allgemeinheit des Architektonischen. Er wirkt unbedingt, also nicht von einem meßbaren Raume abhängig. Aber hier sitzt auch gar nicht eine abgreifbare Gestalt in einem meßbaren Raume, auf irgendeinem Sessel, in irgendeinem Gemache, sondern Gott selbst thront in der Welt. Gewiß, alle Formen, die in symmetrischer Geschosordnung diesen Christus umgeben, waren einmal in irgendwelchen Vorlagen Formen von Körperdarstellung im Raume; sie waren einmal Verkürzungen für einen malerischen Blick. Dieser Sinn ist aber genau so abgestoßen, wie in der nordischen Tierornamentik die Bedeutung Tier. Der Vorgang ist ganz ähnlich, er ist natürlich. Man wäge doch, was da ist, nicht was gar nicht gewollt wurde. Man rede sich doch nicht ein, hier sei eine in spätantiker Weise noch halbwegs lebendig empfundene Perspektive nur gar nicht gekonnt – sie ist zunächst gar nicht gewollt. Alles Nebeneinander auf der Fläche stammt von früherem Hintereinander im Raume. Niemals aber dürfte das verwechselt werden mit heutigen Sehnsuchtsformen, die gerne jenen vorperspektivischen Zustand wieder besäßen und doch in jedem Augenblicke gegen ihren Willen eine überfeinerte Erfahrung malerischer Raumdarstellung verraten, die nur künstlich weggetäuscht, nicht natürlich abwesend ist. Perspektive an sich aber ist auch noch kein künstlerischer Wert, ihr Fehlen also nicht entwertend. Wenn nun heutige Künstler eine echte Sehnsucht nach vorperspektivischen Formen empfinden, so hat dies einen sehr guten Grund: sie haben das allzu Einmalige und Zufällige satt, das so viele Beobachtungen schon gelehrt haben, es ist ihnen ein lästiger Ballast und sie suchen nach dem Ausdruck eines Ewigen und Gültigen – das freilich erst selbst wieder sich durchsetzen muß. Die volle Tragik dieser Lage werden wir erst am Schlusse noch späterer Betrachtungen überblicken: diese Künstler haben den satt, den sie gleichwohl nicht entbehren können, den Betrachter, den Bildgenießer, den die allgemeine Entwicklung an die Stelle der echten Gemeinde gesetzt hat. Ihr Wunsch greift vor, und darum können sie noch keinen großen Stil haben, der Geltung besäße. Die Ge-



23. Lebensbrunnen aus dem Evangeliar von Soissons. Paris, National-Bibliothek

meinde muß erst kommen, jene selber werden sterben, ehe die neue Gemeinde wieder Stil erzeugt haben wird. Damals aber ist die gemeinde- und stilbildende Kraft offenbar vorhanden: ein großer Wille, ein Welt- und Macht- und Glaubensgefühl. — Es sind im Christusblatte des Godescalc-Evangeliars auch alte nordische Elemente im Flächengrunde wirksam, Geriemsel und Geflechte, wie die Langobarden so besonders gerne sie auch in Stein gemeißelt haben. Sie besitzen nicht die Überfeinheit, wie etwa im angelsächsischen Lindisfarne-Evangeliar die berühmte Zierseite mit dem Kreuze. Dieser Preis wird für eine monumentale Gestaltenbildung bezahlt, die zwar entlehnt ist, aber völlig gewandelt, und die wiederum die irisch-angelsächsische Kunst nicht besaß! Man nehme doch nur frei hin, daß hier sinnvoll dekoriert, nicht ein Sinneseindruck abgebildet wird. Der starre und großartige Glanz der Buchseite und die heilig-symbolhafte Bedeutung der Gestalt sind in natürlicher Weise gewollt, und beides ist erreicht. Dies geschieht auch in den Evangelisten-Bildern der Ada-Handschrift und jenen des Evangeliars von Soissons. Das letztere, erst 826 geschrieben, bietet zugleich in architektonischen Symbolen, also ohne wesentliche Betonung der Menschengestalt, sehr Bedeutendes, das ohne eigenes architektonisches Gefühl nicht zu gewinnen gewesen wäre. Im „Lebensbrunnen“ entsteht natürlich die Wirkung der großen Hintergrundsniße auch nicht etwa dadurch, daß der Maler den wirklichen Augeneindruck einer solchen Form am wirklichen Einzelfalle abgebildet, „studiert“ hätte. Aber ebenso sicher hätte diese Wirkung nicht entstehen können, wenn nicht das gleiche Steinbaugesühl die große Nachener Westniße als monumentale Tatsache hätte verwirklichen können. Immer, auch hier, steht spätantikes Sehen als völlig abgewandelte Voraussetzung im Hintergrunde, aber es ist nicht „mißverstanden“, sondern übersetzt. Der Lebensbrunnen mit den gegenübergestellten Tieren, mit dem Rundbaldachin, von dem der Kreisteilbogen über den Säulen stammt, das alles hat zweifellos eine sehr alte Ahnenreihe jenseits des Germanentums. Es erfüllte sich aber mit unserem neuen Heiligkeitsbewußtsein und gewann dadurch Stil. Wenn der Kreisbogenteil, der „eigentlich“ das Rundgebälk des Tempelchens vertritt, sich in der Miniatur des Evangeliars mit dem anderen, der „eigentlich“ das eingeschwungene Simsgebälk der großen Niße vertritt, in sehr regelmäßiger Weise an der Stelle des Kreuzes überkreuzt, so wollen wir uns die eigene Regelmäßigkeit eines eigenen Flächendenkens und die Bedeutungskraft dieser Formenbegegnung als das Wirkliche vor Augen halten. Regelmäßigkeit und Bedeutsamkeit in so enger Verbindung sind hier das entscheidend Neue. Der ältere Lebensbrunnen des Godescalc-Evangeliars

beweist dabei, daß im Laufe weniger Jahrzehnte eine echte Entwicklung stattfand: er steht östlichen Formen doch noch näher. Das Neue, das die Entwicklung eintrug, ist indessen weniger ein malerischer, als ein architektonischer Gewinn. In dieser Stilgruppe, wie in den Elfenbeinreliefs, die ihr zugerechnet werden können, darf die Bodenlegung für einen eigenen Stil begriffen werden. Sie klingt am besten mit dem zusammen, was für das ganze frühere Mittelalter vorderste Sprache bedeuten sollte: mit dem monumentalen Steinbau.

Zwei andere wichtige Stilgruppen, untereinander in ihren stärksten Ausprägungen höchst verschieden, unterscheiden sich von dieser offenbar am meisten karolingischen gemeinsam durch das Fehlen des architektonischen Elementes, und vielleicht deshalb gibt es zwischen ihnen auch gewisse Übergangsformen. Die eine geht auf das antike Bild zurück, auf echte Malerei also, die andere auf spätantike Illustration, auf echte Zeichnung also. Ein Evangeliar in Aachen und eines in Wien, zu denen noch ein Codex aus Xanten in Brüssel und einer aus Cleve in Berlin treten, bezeichnen die erste. Vorbedingung für ihren Stil ist die strenge Scheidung von Text und Bild: Ganzblätter mit einzelnen Evangelisten, im Aachener Buche gleich alle vier in einer Landschaft vereinigt; ein eigener gemalter Rahmen darum, der an die Sitte erinnert, Bücherdeckel mit Halbedelsteinen zu belegen. Dieser Rahmen betont gleichmäßig die Ecken. Er verleiht der Buchseite fast den Charakter einer gerahmten Tafel. Es ist lehrreich, ihn mit der Außenleiste beim Godescalc-Evangeliar zu vergleichen. Diese rahmt nicht eigentlich ein Bild, d. h. einen Fensterblick in die Welt der Erscheinungen, und darum darf denn auch in den Ecken ein Grundsatz auftreten, der immer nur dann sinnvoll besteht, wenn der Rahmen kein Gegensatz zum Bildinhalte, sondern mehr der äußere Rand einer einheitlichen Fläche ist. Es ist der Grundsatz der schräg verkreuzten Entsprechung: rechts oben und links unten, rechts unten und links oben gehören jedesmal die Ornamente zusammen. Dieser Grundsatz kann uns, übertragen auf die verschiedenen Typen fliegender Engel im spätgotischen Altarschreine, noch sehr spät in deutscher Kunst begegnen. In der Gruppe Aachen-Wien wäre er unberechtigt. Die vier Evangelisten des Aachener Codex sitzen zwar auch nicht in einem einheitlichen Landschaftsraume, aber doch in einzelnen Gestaltlandschaften, die nach geheimen Flächengrundsätzen in der Richtung einer Landschaft zusammengeschweift sind. Auch der späte malerische Impressionismus der Antike, wie wir ihn etwa an den Landschaften des Neapler Museums beobachten können, hat die volle Einheit des perspektivisch gesehenen Landschaftsraumes nicht gekannt, nicht das Bild als „fixierten Blick“, wie in

romantischer Zeit Carus den Begriff abgegrenzt hat. Es ist aber wichtig, daß wir uns hier an diese späten antiken, nicht aber an „spätantike“ Landschaften erinnert fühlen. In der Wolkenstimmung des oberen Fernblicks mit den Bäumen vor der Weite ist ein Gefühl zum Ausdruck gekommen, das erst in Dürers Aquarellen wieder durchbrechen sollte, dann freilich aus neu-erworbenem, völlig eigenem Erbe. Ein Stück romantischer Landschaft zugleich klingt vor. Damit aber greift dieser Stil geschichtlich sehr viel weiter zurück als zur Spätantike – und als jener der *Ada*-Gruppe es tut. Darf man sich mit der einfachen Feststellung begnügen, daß man in karolingischer Zeit je nach dem Zufall der Vorlagen hier- oder dorthin haltlos gelenkt worden sei? Man darf es nicht, man muß nur zwischen den Graden der Zeitgemäßheit unterscheiden. Als innerlich zeitgemäß suchten wir den „*Ada*-Stil“ zu verstehen. Der *Nachen-Wiener* ist es nicht, er gehört zu jenen Gedanken, die plötzlich auftauchen und erst sehr spät wiederkehren und dadurch wohl dem Volke gehören, aber nicht der einzelnen Zeit. Man neigt dazu, aus seiner zunächst ganz unverständlichen Vereinsamung auf Herkunft aus der Fremde zu schließen: die Bilder seien einfach von Griechen gemalt. Aber dann müßte sich in der gleichzeitigen byzantinischen Malerei Ähnliches finden lassen, und dies gerade scheint nicht der Fall. Zu einer zweifelsfreien Feststellung sind wir außerstande, aber wahrscheinlicher ist es doch, daß ein Maler, der um so viel weiter zurückgriff, in so viel lebendigere, also ältere Zonen der Malereigeschichte, als die Spätgriechen des 9. Jahrhunderts – daß ein solcher Maler der spätgriechischen Entwicklung eben nicht angehörte, daß er also vielleicht ein besonders hochbegabter Nordländer war. Die Darstellungsformen selber konnte er natürlich aus der Heimat nicht mitbringen. Aber er griff in eine sehr ferne Zeit, die des ersten nachchristlichen Jahrhunderts zurück, weil offenbar da ihn etwas ansprach, das eine ihm ganz ungewußte europäische, nicht östliche Möglichkeit barg. Nicht der antike Typus der Evangelisten ist hier das Wesentliche, sondern die romantische Landschaftsstimmung. Lauter fremde, auch zeitfremde Darstellungsmittel, aber ein uns vertrautes Gefühl: unmöglich wäre es nicht, daß gerade dieses in einem Germanen, einem Deutschen zusammengetroffen wäre. Das Sonderbarste ist vielleicht, daß die „Bäume“ der oberen Zone, die jeder Deutsche namentlich als eine größte Anregung von Natur- und Raumerlebnis empfinden wird, in ihrer Form zugleich doch wieder echt karolingisch sind (also auch nicht spätgriechisch). Sie sind gar nicht so unverwandt den mehr schriftartigen Rankenformen, die der Plan von St. Gallen für die schematische Angabe von Pflanzen verwendete.



24. Die vier Evangelisten aus dem Lindisfarner Evangeliar. Lindisfarne, Münsterschatz



25. Evangelist Matthäus aus dem Ebo-Evangeliar. Epernay, Bibliothek

Sie sind aber auch nicht ganz unverwandt der Baumdarstellung in der anderen, gleichfalls unarchitektonischen Gruppe. Wir finden diese Bäume, nur ins Unruhigere verbogen, auch im Ebo-Evangeliar von Epernay. Aber wir finden dort zugleich einen Stil, dessen eigentliches Wesen die stürmische Linienschrift textbegleitender, skizzenhaft eiliger und genialischer Zeichnung ist, und nicht die ruhig träumende Versenkung in das landschaftliche Bild als Gegenüber. Der Evangelist geht zwar auf ähnliche Körpervorstellungen antiker Gewandfigur zurück, wie jene der Aachen-Wiener Gruppe, aber die Linienführung ist jetzt das Wesentliche. Ihre aufgeregte verwühlten Züge, die selbst das Haar zur Schlangenbewegung sich aufbäumen lassen, zitternd und stürmisch zugleich, drängen das eigentliche Gesicht, das Auge besonders, wie mit einer inneren Explosionskraft heraus. Der Vortrag ist hier ein eigener Wert geworden. Sein zugleich wildes und geist-erfülltes Tempo erinnert an altnordische Ornamentik, es kann wikingisch wirken. Aber der Norden selbst kennt diese Art des Zeichnens keineswegs. Ihr ganzer Sinn enthüllt sich im Utrecht-Psalter: es ist der Sinn einer textbegleitenden Form, die sehr stark bedeutungserfüllt ist. Es herrscht eine hastige Leidenschaft an sich im Ausdruck von Handlungen, und dies ist um so seltsamer, als die Handlungen aus reinen Wortbildern herausgezogen wurden, als hier schon die gleiche ungeheuerliche Aufgabe auftritt, die Dürer in der Apokalypse auf sich nahm. Wortsinn für Wortsinn sollen die Inhalte einer vorderorientalischen Sprachschöpfung verbildlicht werden. Dieser Verbildlichungstrieb hat sich in Dürer wie in den romantischen Zeichnern, in Menzel wie in Slevogt immer wieder bei uns geregt. Slevogt kann uns bei den flackerig hingewischten Formen einfallen, Dürer bei der das Unmögliche erstrebenden Kühnheit der Aufgabenstellung. Die Psalmen Davids strotzen von einer Bildersprache, die nur darum so schnell von Bild zu Bilde springt, weil an eine wirklich sichtbare Verbildlichung gerade nicht gedacht wird. In der „Offenbarung“ herrscht noch der gleiche Geist. Da sieht etwa Johannes einen Mann auf Säulensäulenfüßen, der ihm ein Buch gibt, das er verschlingt. Dürer hat gewagt, dieses dem Auge eigentlich Unmögliche darzustellen, er hat es auf höchst geniale Weise getan. Ebenso folgt der Utrecht-Psalter mit einer geradezu rührenden Genauigkeit den schnell wechselnden Bildern des Psalmes. Jedes Gleichnis wird zum Geschehnis, dem gleichgeordnet als Bild, dessen sprachliche Erläuterung nur es sein wollte. Zur Geschichte Davids mit Bathseba und Urias gehört das Gleichnis vom armen und reichen Manne mit den Schafen. Es spendet alsbald seine Gestalten auf die Fläche der eigentlichen Erzählung wie mit gleicher

Berechtigung: es kann, also muß es auch verbildlicht werden. Im 26. Psalme heißt es: „Darum, so die Bösen, meine Widersacher und Feinde an mich wollen, mein Fleisch zu fressen, müssen sie anlaufen und fallen.“ Daraus wird geradezu ein Schlachtenbild. Das großartige Motiv des hochgebäumten Pferdes mit dem zurückgeworfenen Kopfe, den verzweifelt aushufenden Vorderbeinen, dem köpflings gestürzten Reiter entsteht. Es kehrt, auf eine noch immer ungeklärte Weise, bei Lionardo und bei Rubens wieder. Es hat, gleich vielem anderem im Utrecht-Psalter, seine hellenistische Wurzel und ist doch völlig neu erlebt. Will man jede Berufung auf die Zeit der Amazonensarkophage als auf die Zeit einer beginnenden Bastardkultur verwerfen, so verwirft man auch Lionardo und Rubens. Daß aber gerade die leidenschaftliche Liebe zum Tiere, die Fähigkeit, es nicht nur (wie die altorientalische Kunst) mit Mörder-, sondern mit Freundesaugen zu erleben, griechisch ist, das läßt sich nicht abstreiten. Es ist wohl ein abendländisches Gefühl. Auch den Künstler des Utrecht-Psalters kennen wir nicht. Man hat versucht, die überlebendige Gebärde, das „mit den Händen Reden“, als vorderasiatisch-orientalisch auszulegen, als einen Beweis für syrische Abkunft. Dem steht entgegen, daß diese Art der Selbstdarstellung für das Auge den Menschen des vorderen Orients durchaus abging. Statt dessen finden wir sie sehr verwandt in den Schranken des Bamberger Georgenchores, vorher schon in den Hildesheimer Bronzetüren und noch oft in deutscher Kunst. Es bleibt die höhere Wahrscheinlichkeit, daß ein nordisches Temperament unter voller Kenntnis hellenistischer und spätantiker Quellen diesen Stil erzeugt hat.

Er hat auch in die Relieffkunst hineingewirkt. Sie allein genügt, den Stil des Utrecht-Psalters aus der Vereinsamung zu erlösen. Von den drei in der Buchmalerei auftretenden Stilen spiegelt sie sehr begreiflicher Weise nur den zuerst und den zu dritt genannten. Zur Gruppe Aachen-Wien kann es keine ganz entsprechende Relieffkunst geben, denn in dieser ist nicht nur Gemaltes, sondern wirklich *Nur-Malerisches*, *Atmosphärisches* enthalten. Reliefschnitzerei und Malerei vertreten im echten Karolingischen aber nicht das Plastische und das Malerische, sie sind nur verschiedene technische Formen für eine gleiche Ansicht der Erscheinungswelt, die doppelgesichtig ist: spätantik und frühmittelalterlich zugleich. Den Anlaß zu der recht zahlreich erhaltenen und offenbar stark verbreiteten Relieffkunst geben die Buchdeckel aus Elfenbein. Auch sie sind spätantikes Erbe, sie stammen von den spät-römischen Konsulardiptychen. Stilistisch unterscheiden wir in erster Linie eine *Ada-* und eine *Liuthard-Gruppe*; die letztere ist keine andere als die



28. Kubens. Eroberung von Tunis, Studie, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Ausschnitt



20. Utrechter Psalter, 20. Psalm. Ausschnitt

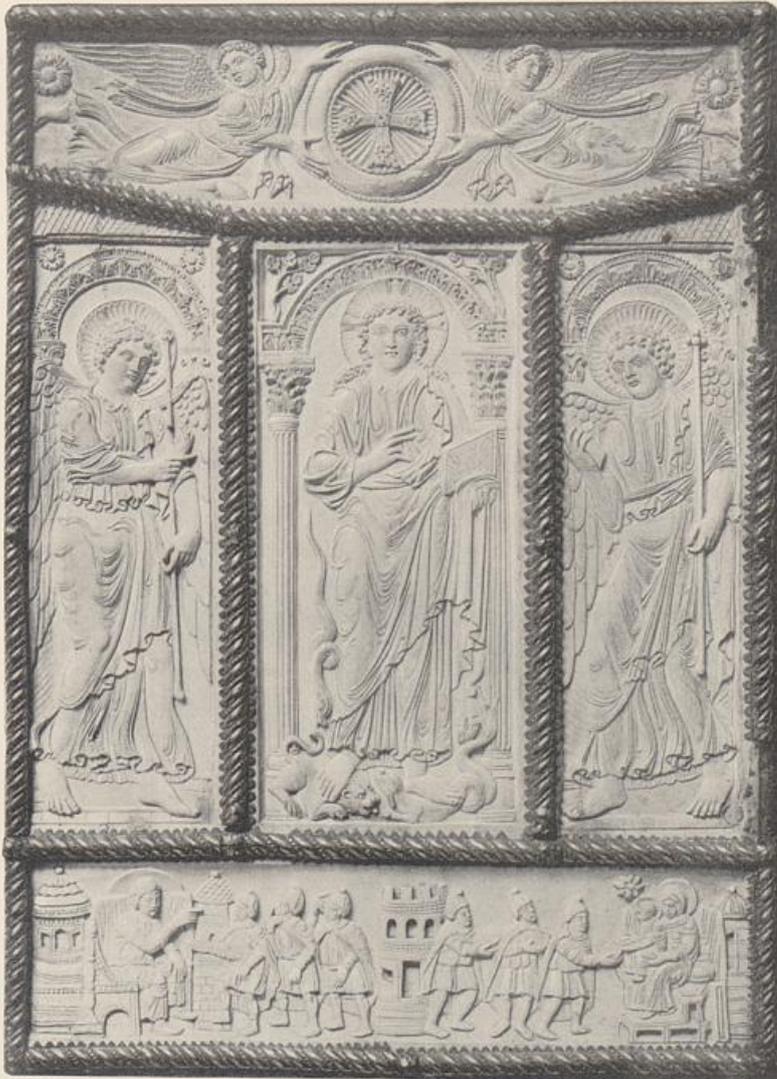


27. Leonardo. Studie zur Angliarischlacht  
Venedig, Akademie. Ausschnitt



29. Buchdeckel aus Elfenbein. Nathanzene. Paris, National-Bibliothek

Entsprechung zum Utrecht-Psalter. Als Beispiel für sie genüge die prachtvolle Szenenfolge auf einem Pariser Buchdeckel: Nathan vor David und Bathseba mit dem toten Urias und dem Gleichnis vom armen und reichen Schafbesitzer. Auch hier scheint Bamberg vorweggenommen. Der feierlichere, strengere und trocknere Stil, welcher der Ada-Gruppe, damit Architektur und Wandmalerei entspricht, mag aus dem Lorscher Diptychon des vaticanischen Museums sprechen. Es gäbe Schulen und Zwischenrichtungen genug zu erwähnen, wenn der Sinn dieses Buches nicht auf etwas ganz



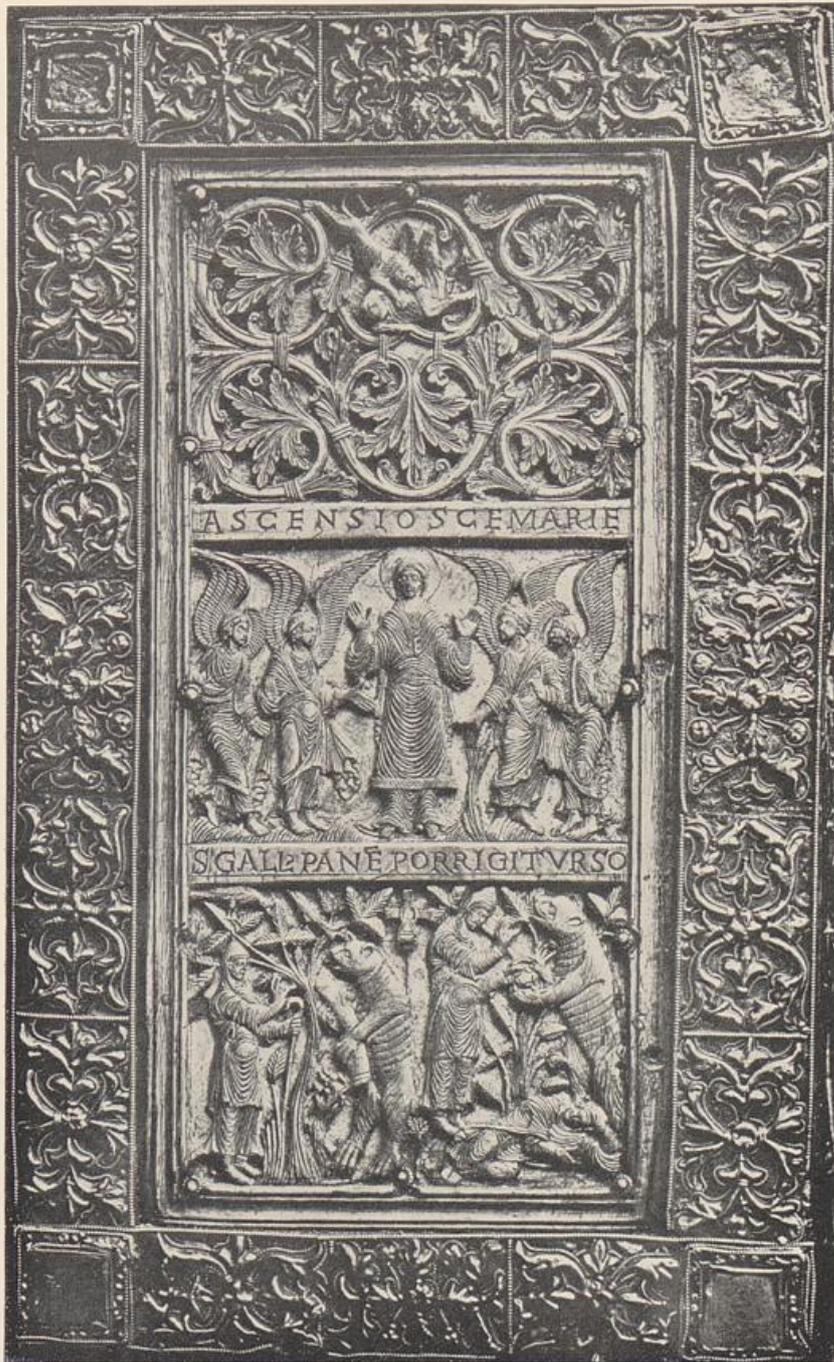
30. Elfenbein-Dyptichon aus Lorsch. Christus zwischen den Erzengeln. Rom, Vatikan

anderes gerichtet wäre, als auf Vollständigkeit. Aber kein Versuch, die deutschen künstlerischen Leistungen zu würdigen, darf an den merkwürdigen Arbeiten vorbeigehen, die gegen Schluß des Zeitalters in St. Gallen entstanden sind und dem Mönche Tutilo zugeschrieben werden. Es handelt sich um zwei Deckel eines Buches. Nur der untere wird mit voller Sicherheit dem berühmten Manne angerechnet. Der obere mit dem thronenden Christus zwischen Cherubim und Evangelisten, mit Erde und Meer als antikischen

8 PK

Gestalten zu Füßen, mag etwas älter sein und wirkt ein wenig „geschickter“. Der untere vervielfältigt etwas ornamentaler die Gewandlinien und ballt dafür das Körperliche fester zusammen. Er fesselt am meisten durch die Szenen mit dem Bären, die völlig neu zu erfinden waren. Ob man hier schon den Humor späterer Volksbücher voraus spüren darf, ist fraglich. Aber ein Natur- und Märchengefühl, das wir als deutsch kennen, ist zweifellos wirksam, und die Geschichte unserer Dichtung lehrt, daß es gerade in St. Gallen zu Hause war. Dort dichtete in ottonischer Zeit Notker der Deutsche (Labeo, der Großlippige) seinen Märchenvers vom Rieseneber. Auch ein „Wunschbock“ soll da sein Wesen getrieben haben, der noch heute als „Riesenchse“ in der Bodenseegegend lebt. Auch tritt in der von Paulus Diaconus vermittelten Äsopischen Fabel von Löwe, Wolf und Fuchs der Bär für den Wolf ein. Davon sprüht also in Tutilo schon etwas auf, eine Begegnung zwischen Lied und Bild ist da. Und sie tritt auf an einem christlichen, einem Heiligenmotive und in Nachbarschaft antiker Akanthusranken! Das deutsche Gefühl ist das weit stärkere, es verträgt fremde Formen!

Das rein Ornamentale hat sonst in St. Gallen eine besonders große Rolle gespielt. Hier ist in der Buchmalerei namentlich die stolze Initiale gepflegt worden, immer mächtiger im Maßstabe und farbiger in Gold- und Purpurtönen, berühmt durch ihre Ausgestaltung bei Solchart (Solchart-Psalter), der unter Abt Grimold arbeitete, ebenso durch den Codex aureus. Aber hier bewegt sich die Buchkunst vom Darstellerischen fort. Sie mündet, selbst glanzvoll metallhaft prunkend, im Gebiete jenes Kunsthandwerkes, das namentlich auf dem Gebiete der Metallbehandlung sehr bedeutend gewesen sein muß. Es wurde viel in Gold gearbeitet. Gold- und Metallkunst überhaupt soll schon früh die einzige auch dem germanischen Freien neben Jagd und Krieg angemessene Tätigkeit gewesen sein. Goldarbeiter führten die Germanen der Wanderzeit aus allen eroberten Städten mit sich. Goldarbeiter mußten sich auf allen Landsitzen Kaiser Karls befinden. Goldarbeiter war auch Tutilo. Die Grenzen zwischen schmückender und darstellender Kunst verschwammen leicht. Beides begegnete sich mühelos auf dem Prachtdeckel des Codex aureus von St. Emmeram, heute in München. Auch sein Inhalt ist wichtig: es ist eine der Prachtschriften jenes Liuthart, der für Karl den Kahlen arbeitete und nach dessen Büchern eine Gruppe der Elfenbeindeckel heißt. Hier geht uns der Metalldeckel an. Neben einem kleinen Reisealtar für Arnulf von Kärnten ist er das berühmteste Zeugnis spätkarolingischer Metallkunst. Er bezeugt die gleiche, höchst selbständige Verbindung des



31. Elfenbein-Tafel des Tutilo. Marias Himmelfahrt. St. Gallen, Stiftsbibliothek

8\*

Neuen mit der Spätantike, wie die karolingische Baukunst und der Stil der Ada-Gruppe. Der Tassilo-Kelch von Kremsmünster und andere Arbeiten der letzten vorkarolingischen Zeit, außerordentliche technische Leistungen, stehen der rein nordischen Kunst noch weit näher. Das eigentlich Deutsche (nicht einfach Germanische) ist im Deckel des Codex aureus deutlicher. Es zeigt eine Verbindung zum Groß-Architektonischen und zugleich letzte Feinheit des einzelnen. In den eingelassenen Halbedelsteinen tönt noch ein später Klang der träumerischen Augenkunst, die die Spätantike in großen Wandflächen nicht anders als in Fibeln und Spangen bewiesen hatte. Aber hier ist nicht nur Verschwimmung, Verschmelzung und Untergang – alle diese Steine sind nach kleinen Zentralbaugrundrissen zu Gruppen geordnet. Die entschiedene Kunst der Sammlung, die in Umgreifung und Übergreifung, besonders im Zentralisieren auch der Langräume magnetisch anziehend wirkte, ordnet auch hier ganze Gruppen architektonisch zur übergeordneten Gruppe. Die Fassung der schweren Steine ist filigranhaft fein mit dem gleichen fläuelnden Fleiße durchgeführt, der bei Dürer oder Bach sich mit dem Zuge zum Großen vereinigt. Es ist die gleiche, dem Ausländer und oft auch dem Deutschen nicht leicht verständliche „Eleganz“ im Tiefen, wie in den klanglichen Ornamenten des späten Beethoven, der im Schwersten spielen kann. Die Goldreliefs des Deckels zeigen dabei sehr geschmeidig-beredte Gestalten im Sinne des Utrecht-Psalters.

Eine reinliche Trennung zwischen deutsch und französisch ist in dieser ganzen Zeit noch nicht möglich. „Karolingisch“ bedeutet für beides gemeinsame Grundlage. Das Ottonische aber wird zeigen, wie notwendig gerade für den Deutschen das Karolingische war. Die Lage einzelner Werkstätten, auch die Frage nach dem Orte der Palastschule kann uns hier gleichgültig bleiben. Alle Werkstätten saßen auf damals germanischem Boden, ob es sich um Reims, Corbie, Metz, selbst Tours, ob es sich um Sulda, St. Gallen, die Reichenau oder Salzburg handelt. Wo wir Künstlernamen treffen, da haben sie ausnahmslos den gleichen germanischen Klang wie die Namen der geistigen Hofgesellschaft: Godescalc, Ingobert, Liuthart, Berengar, Solchart, Tutilo. Später konnte es natürlich in der französischen Kultur einen Liotard, einen Béranger geben. Ihre Namen erinnern an die gleiche alte Abkunft, wie jener des Garibaldi. Für damals bedeuten sie eine lebendige germanische Kultur, die deutsch-französische vor der Spaltung. Wir sahen, wie diese sich auch der Welt der Darstellungen bemächtigte. Zur Baukunst war die Wandmalerei, zur Schmuckkunst die Buchmalerei und das Elfenbein getreten. Das Einzige, was nicht da sein konnte, ist die echte Plastik.



52. Deckel des Codex aureus von St. Emmeram. München, Staatsbibliothek

Treffen wir, wie in Lorsch, auf Reste von Steinbildhauerei (Köpfe), so sind dies doch nur gleichsam hochgewellte Flächenbilder – wie noch auf lange hinaus die neuansetzende abendländische Plastik. Echte Plastik holte man aus der Antike. Was man nicht selber konnte, kam fremd herein. Spricht das nicht für das Eigene, das man selber schuf? Es gab die bronzene Bärin von Aachen, auch eine bewegte Menschenfigur, dann das Reiterdenkmal. Eine Statuette im Pariser Musée Carnevalet könnte mindestens auf karolingische Angleichungsversuche zurückgehen. Was aber schon Eigenes geleistet wurde, begründet auch in der bildenden Kunst die rühmenden Verse, mit denen das Mittelalter Karl im Hymnus feierte:

Hic est magnus imperator,

Boni fructus bonus sator.

Guter Frucht guter Sämann! Die Geschichte hat es bewiesen.