



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die Karolingische Kunst

urn:nbn:de:hbz:466:1-41978

DIE KAROLINGISCHE KUNST

DER ALTE DEUTSCHE HOLZBAU
UND DER NEUE DEUTSCHE STEINBAU

Alle Kunst und alle Geschichte vollzieht sich rhythmisch wie alles Leben überhaupt, in Einatmung und Ausatmung; bei der Kunst: im Aufnehmen von „Natur“ oder auch Kunst — und im Ausströmen von eigenem „Stil“. Die karolingische Kunst bedeutet ausgesprochen ein mächtiges Einholen von Atem. Sie bedeutet keineswegs einfach den Beginn aller eigentlichen Kunst der Nordvölker, wie man sich das früher — weniger aus böser Absicht, oder aus Mangel an Rassen- oder gar Volksbewußtsein, als aus Mangel an Kenntnissen — vorgestellt haben mag. Es geht schon eine lange Geschichte voraus, aber das ist noch die gesamtgermanische; d. h. jene ältere Kunstgeschichte gehört uns Deutschen nur gemeinsam, nur zugleich mit anderen Völkern ursprünglich gleicher Abstammung. Die karolingische aber gehört bereits uns, d. h. den damals künftigen Deutschen, *und* den Westfranken, d. h. den damals künftigen Franzosen, gemeinsam und allein; schon allein, aber uns noch gemeinsam mit jenen, noch immer nicht uns Deutschen ausschließlich. Dieses letztere wird erst für die so großartige ottonische gelten, die indessen die unverkennbare gesetzliche Tochter der karolingischen heißen darf. Indem wir so mit der karolingischen Kunst zwar schon ein spätes Stadium der germanischen Erlebnisse, aber unser, der eigentlichen Deutschen, frühestes, ja sogar erst die Voraussetzung unserer engeren Kunstgeschichte treffen, werden wir sofort vor Einseitigkeit gewarnt. Wir werden sogleich uns des doppelten Gesichtes auch aller späteren deutschen Kunst bewußt — einer Tatsache, der sich kein gesunder Kopf, namentlich kein gesundes Herz durch den Wunsch wird entziehen wollen, man möchte lieber jemand anderes gewesen sein, als man war und also jemand anders sein, als man ist. Es ist auch gar kein Grund, dies zu wün-

schen. Offenbar (wenn wir der Geschichte einen Sinn zutrauen wollen) war der Geist des Nordens, der Geist der Formenmusik von tätigster Bewegung, den wir retteten, doch nur zu retten, wenn er nicht unterbrechungslos versprühte, sondern immer wieder und besonders gleich das erstmal im Gefäße fester Formen *eingefangen* wurde. Es geschah gleichsam eine Selbstberichtigung im voraus und für alle Fälle. Ausgeatmet war schon vieles, als unter Kaiser Karl ein eisernes Willensdiktat uns die ungewohnten, aber notwendigen Aufgaben der europäischen Zukunft im ersten Umriß vorlegte. Nun galt es einzuatmen, aufzunehmen, um erst recht wieder Eigenstes verströmen zu dürfen. Der geschichtliche Augenblick, von dem an die Möglichkeit sichtbar wird, aus der nordischen Kunst eine deutsche herauszuheben (unseren alleinigen Gegenstand in diesem Buche), ist zugleich ein Augenblick des Willenseingriffs und einer durch ihn für uns gewiß künstlich erzwungenen Formenruhe und Formengröße. Man darf erwarten, daß gerade das heutige Erlebnis der Deutschen schließlich zu einem Verständnis, ja sogar einer tiefen Würdigung des karolingischen Willensdiktates führen wird. Auch heute ist — *wieder!* — eine Lage da, in der diktiert werden muß. Auch heute meldet sich sogar ein „Klassizismus“ als vorläufiger Ausdruck der staatlich organisierenden Willensbildung. Allerdings folgt zum mindesten im Karolingischen *eines* mit unerbittlicher Notwendigkeit aus dem Diktat des Staates: diese neue Kunst konnte nicht naiv sein. Sie steht zugleich, was wenigstens die Baukunst anlangt, auf der Seite einer kühleren Formenruhe. Sie muß es, da sie das Monumentale zu erbringen hat. Die karolingische Kunst hat gleichsam eine Plattform über das ruhelose Geschiebe der Wanderungszeit gelegt. Diese Plattform war kalt, gewiß, manchmal sogar wirklich „platt“ und sicher ohne die Lebenswärme alles Naiven, aber sie bedeutete doch einen Boden, auf dem in großem Sinne gebaut werden konnte. Trotz einer schon mehr als tausendjährigen Bewährung im Gestalten von Formen überhaupt war die Rasse noch immer jung — *unser Volk* gar, das ja nicht die Rasse *ist*, sondern sie *voraussetzt*, aus ihr hervorgeht zu eigenem Schicksal (was die „Antihumanisten“ in ihrem schönen Eifer zu verwechseln pflegen), *unser Volk sollte überhaupt erst entstehen*. Hier von „Renaissance“ zu reden, ist natürlich völlig irreführend. Es wurde nicht etwas Altes „wiedererweckt“, es trat nur ein Neues durch frei schöpferische Aufnahme äußerlich fremder Formen bei einem eben sich bildenden Volke ein. Selbst seinen ersten Volkskörper sollte dieses Volk erst noch bilden, seinen ersten Raum erst noch schaffen, zu dem dann wieder nach drei bis vier Jahrhunderten erst ein zweiter treten sollte, den die „große Wanderung der Deutschen“ schuf. Das Volk hielt inne im Augen-

blick seiner Geburt, es sog ein, es nahm noch einmal für kurze Zeit auf — wieviel Kraft gehörte dazu! —, es nahm in kurzer Zeit gewiß sehr viel mehr auf, als eine ungestörte Entwicklung, eine nicht vom Diktat gepeitschte, in solcher Zeitspanne hätte einbringen können. Es bewies dabei eine ausgezeichnet gesunde Lungentätigkeit und einen starken Magen. Das Volk war selbstverständlich voll architektonischer Begabung, wie es zu jeder großen Äußerung die Voraussetzungen und oft weit mehr als diese schon in seinen Vorformen, noch im Schoße der Rasse bewiesen hatte. Es bewies sie nunmehr vor sehr neuen Aufgaben. Diese wurden ihm auferlegt, weil der Staat sie wollte, und der Staat, der wahrscheinlich die Kunst zu beherrschen glaubte, war zugleich ihr Diener, ohne es zu wissen. Der Steinbau gehörte zu seiner Darstellung. Er war Pflicht des öffentlichen Machtausdrucks, aber er war, wenigstens in größerem Umfange, uns noch unbekannt. Dafür kannten wir gewiß schon sehr lange den Holzbau, den kunstvollen Holzbau sogar, und diese Holzbaukunst war sicher noch eine Kunst des Ausströmens, sie war sicher noch naiv. Dennoch schießen die Forscher, die dies endlich und mit vollem Rechte betont haben, nun wieder weit über das Ziel hinaus, wenn sie der Wissenschaft den Vorwurf machen, sie beginne (womöglich wissentlich, also schlechten Gewissens) mit dem späten „Fremden“, dem Karolingischen nämlich, statt mit dem weit älteren Eigenen ihre Darstellung *unserer* Baukunst. Wie gerne vermieden wir das! Aber wir wissen ja nicht, wie jene Baukunst aussah. Es ist die unvermeidliche Tragik der Holzbauforschung, daß sie bei der Vergänglichkeit des Werkstoffes stets genötigt ist, spätere Werke, Holzbauten selbst aus der Spätzeit der neuen europäischen Steinbaukunst, als die vermutlichen, stets und durchweg nur *vermutlichen* Voraussetzungen jener weit früher zeitlich gesicherten Steinbaukunst zu behandeln. Dabei ist dem Wunschtraume Tür und Tor geöffnet. Westeuropäische frühe Formen des Fachwerkes z. B. sollen wir uns nach *finnländischen* Holzkirchen des 17., ja des späten 18. Jahrhunderts entstanden denken! Ferner: es wird sicher von Beziehungen des Form- und Raumgeföhles (was ja etwas sehr anderes als die Bautechnik der Verwirklichung ist) z. B. zwischen skandinavischen Holzbauten des 12. Jahrhunderts und normannischen Steinbauten des 11. zu reden sein (bei der Frage der Gotik). Mag sein, daß im norwegischen Holzbau das „Triforium“, d. h. etwas, was an seiner Stelle auftritt, keineswegs aber seine Form zeigt, eine „klare Werkbedeutung“ hat, „die im Steinbau fehlt“ (Strzygowski); aber erst recht ist wahr, daß das wirkliche normannische Triforium eine feinfühligere *Raumbedeutung* hat, die im Holzbau fehlt. Und das ist wichtiger! Bezeugt ist das normannische Triforium fast ein Jahrhundert früher im

festländischen Steinbau, und es ist vorher und gleichzeitig bezeugt in Burgund — kaum zufällig, da von daher ja der normannische Grundriß kam. Diese Tatsachen werden dann wieder von der Holzbauforschung gern übersehen. Vor allem aber hat das Nationalgefühl der heutigen Deutschen, des Volkes, das sich endlich zu einer starken Selbstbehauptung für die Zukunft und also doch nicht zur Zerstörung seiner Vergangenheit entschlossen hat, sich als das *uns* Wichtigste vorzuhalten, daß das Triforium gerade uns nur wenig angeht. Denn kein Bauglied ist so wenig wie dieses bei uns zu Hause, so überwiegend selbst in „gotischen“, also normannisch-französisch bestimmten Bauten abgelehnt (Halberstädter und Magdeburger Dom!). — Wenn es, wie in Köln oder Straßburg, dennoch vorkommt, dann ist es für uns Deutsche etwas *Übernommenes!*

(Ein gutes Beispiel für den Unterschied zwischen Volk und Rasse: die Überspitzung der Rassenanschauung würde gerade das Übernommene das „Eigene“ nennen, wenn es sich nur irgendwo in der Rasse findet; obendrein nur in *einer* der verschiedenen, die unser Volk enthält.)

Wir hatten einen Holzbau, und wir haben ihn ja heute noch; und wir lieben die Rathäuser von Michelstadt oder Alsfeld, wir lieben den Fachwerkbau unserer alten Städte in zahlreichen Landschaften. Wie aber zu karolingischer Zeit und gar vorher dieser Holzbau wirklich aussah, können wir nun einmal nicht wissen. Vermutlich war es kein Blockbau (aus waagrecht liegenden Baumwalzen). Jedenfalls ist dieser da, wo wir mit den Slawen zusammenstoßen, überall deren bezeichnende Ausdrucksform. Als deutsch gilt an jenen Berührungsstellen (auch nach Strzygowski) der Fachwerkbau. Dieser wird bei uns dagewesen sein, nicht aber der „Mastenbau“ des Nordens, der in einer unverkennbaren Beziehung zum Schiffsbau steht. Gerade unsere Kirchen erinnern nirgends an ihn, im Gegensatz zu normannischen. Unser alter Holzbau, der überall verschwunden ist, mag wohl im Grundgefühl schon viel von dem gehabt haben, was wir heute etwa besonders im Harze noch bewundern können. (Ein kluger Japaner hat einmal vor langen Jahren dem Verfasser gesagt, daß Goslar und Hildesheim ihn an China erinnerten, wegen des Holzbaues und des altehrwürdigen Gesamtausdrucks.) Auf keinen Fall bedeutet uns etwa das Osebergsschiff einen gültigen Ersatz auch nur des verlorenen Schmuckes, gerade wegen seiner herrlich meerhaften und echt nordischen, nicht deutsch-mitteleuropäischen Züge. Es kann uns für Deutschland nicht als Ersatz des an Rhein und Mosel Verlorenen genügen, es kann höchstens eine dämmerhafte Andeutung aus Verwandtschaft vermitteln. Auch unsere Schnitzkunst wird sich sehr wahrscheinlich doch zur nordischen ähnlich verhalten haben, wie die Wittislinger

Fibel gegen die gotländische Bronze der Abb. 3. Unsere, genauer: die südgermanischen Fibeln haben damals einen größeren Ausdruck von Ruhe. Vielleicht darf man sagen, daß sie schon die innere Möglichkeit zu einer auch architektonisch engeren Verbindung mit dem Mittelmeere verraten, als sie die alte Heimat mit den dort Verbliebenen finden konnte. Stand nicht auch auf der Wittislinger Fibel: „Ulfila, vivas in deo“ — eine *lateinische* Widmung an einen *christlichen Germanen* auf *deutschem* Boden? Die führende europäische Kunst, nicht nur die der Deutschen, ist nun einmal die Kunst der Ausgewanderten, nicht die der zu Hause Gebliebenen. Uns Ausgewanderte, die Deutschen wenigstens — die einzigen, die unter den Ausgewanderten eine *reine* germanische Sprache, die alte Heimatsprache behalten und weiterentwickelt haben —, uns zieht heute wieder eine neue und an sich tief sinnvolle geschichtliche Romantik zu jener alten Heimat zurück. Sie ist schön und berechtigt, aber sie ist es nur, solange sie nicht die eigene geschichtliche Wirklichkeit verleugnet. Von dort, aus dem „lichten“ Norden, wird immer uns ein Wunschbild anstrahlen, von dem wir uns Kraft holen dürfen. Zu bewähren haben wir diese Kraft aber heute wie früher in sehr anderen, in unseren, in durch Mitteleuropa gegebenen Verhältnissen. Was nun unseren, nicht den skandinavischen Holzbau, sondern z. B. den fränkischen an Rhein und Mosel angeht, so kennen wir zwar seine Formen nicht, aber wir wissen, daß er bewundert wurde, und zwar von Fremden aus südlichen Zonen. Venantius Fortunatus, der berühmte Dichter lateinischer Hymnen, der oberitalienische Bischof von Poitiers, besuchte im späten 6. Jahrhundert zweimal die rheinischen Lande. Er war begeistert vom Holzbau, den er auf heute deutschem Boden sah, er sang davon, ähnlich wie fast 900 Jahre später Papst Äneas Sylvius Piccolomini vom Eindruck deutscher Städte überwältigt berichtet hat. Der Dichter war freilich nahe bei Treviso geboren, in einer Gegend, deren besondere Nähe zu Deutschland auch noch in später Zeit Julius von Schlosser uns deutlich gemacht hat. Vielleicht war ein unbewußtes Heimweh in seinen Versen wirksam. Sie sagen auf jeden Fall Dinge, die für unseren Gesichtspunkt noch wichtiger sind, als des Dichters schöne Hymnen auf das Kreuz.

„... Altior inmitior quadrataque portibus ambit
et sculpturata lusit in arte faber.“

Nachdem er die sorgfältig fugenlose Arbeit gelobt und die spendende Kraft des heimischen Waldes (konnte das ein echter „Lateiner“?), schwärmt Venantius von den „Lauben“, die im Viereck den Bau umziehen, und von dem Spiel, in dem sich der schnitzende Meister dabei ergangen. Dieses „Spiel“ wirkt uns vertraut. Wir sehen daraus aber doch nur, daß es Holz-

bau gab (was uns niemals verwundern darf), und daß offenbar die Ornamentik mit Recht großen Eindruck machte (was wir ebenfalls voraussetzen müssen, da Ornamentik, die an sich zu jeder Frühkultur gehört, nachweislich eine Stärke der Germanen war, die überhaupt jeder Epoche mit Stärke entsprachen). Aber nicht die ursprüngliche Begabung steht zur Frage. Wenn an etwas, so hatte sie sich jetzt an der neuen Aufgabe zu erweisen. Es war die christliche Kirche in erster Linie, in zweiter der Königsbau, erst viel weiter zurück und wahrscheinlich meist ohne völlig neue Forderungen der unumgängliche Zweckbau im allgemeinen. Die Kirche vor allem geht uns an. Für den Königsbau aber ist eine nordische Überlieferung jetzt auch für Deutschland gesichert, und das begrüßen wir dankbar. Die „fränkische Torhalle“ des Klosters Lorsch hat sich neuerdings als Königshalle herausgestellt. Damit ist eine Vergleichbarkeit zu den westgotischen Königshallen in Bestimmung und Form gewährleistet, also eine Beziehung zwischen Formen der germanischen Rasse, die zunächst nicht nach dem Boden fragt; die Königshalle zeigt ein Querrechteck mit betonten Schmalenden und mit dem Eingang an der Mitte der Breitseite. Aber der Eingang ist in Lorsch dreifach, wie bei römischen Triumphbogen, nur ohne Überordnung der Mitte (was dem Römischen und dem Westgotischen widerspricht); die Schmalenden, die bei den westgotischen Königshallen Spaniens platt schließen, sind in Lorsch gerundet (mittelmeerisch!) und die Kapitelle sind antikisch (die Gestalt der Säulen selbst nicht an Taue erinnernd wie in Sta. Maria de Naranco). Das Ornament ist ebenfalls verwandelt mittelmeerisch. Es ist der Eindruck spätantiker Baukunst in Grundriß und Aufbau eingegangen, freilich mehr abgebildet als völlig eingebaut. Er trat hier bei einem christlichen Kloster auf. Er mußte aber — wie hätte es anders sein sollen? — erst da am stärksten wirken, wo nicht, wie bei der Königshalle, eine vertraute germanische Bestimmung unverändert blieb, sondern ein neues Ziel auftrat: statt des heidnischen Tempels die *Kirche*.

Das Entscheidende ist dabei die Raumform. Die schlimmste Fehlerquelle bei dem Versuche, die schöpferische Begabung der Nordvölker schon an gewissen Grundformen zu erweisen, liegt in der Unterschätzung der Raumform, der Überbewertung mehr technischer als künstlerischer Weisen des Aufbaus. Es gibt keine Raumform im Umkreise des Karolingischen, die wir nicht in der spätantiken Mittelmeerkultur nachweisen könnten. (Falsch ist es nur, dies zu bestreiten oder zu bedauern.) Es ist vollkommen richtig, daß zwischen der Gliederung einer normannischen Kirchenwand des 11. Jahrhunderts und dem Aufbau der „Vielmasten“-Kirche von Borgund in Norwegen, die um 1150, gleichzeitig mit St. Denis (!) entstand, eine innere

Verwandtschaft besteht. Trotzdem ist das ursächliche Verhältnis nicht einfach. Weil *hier sicher ein* Blut schafft, kommen wohl die Norweger des 12. Jahrhunderts auf ähnliche Aufbauformen, wie die Normannen des elften. Aber diese Normannen des 11. Jahrhunderts verdankten ihre *Raumformen* der Mittelmeerkultur. Vor allem: wissenschaftlich bleibt es mehr als gewagt, Formen, die durchweg später sind, rückwärts in *Voraussetzungen* fest datierter, weit älterer Steinbauformen umzudenken. Das System von Borgund hat nicht, bestimmt nicht notwendig, das normannische, soviel ältere erzeugt — es ist sehr wahrscheinlich nur eine spätere Abart aus dem Geiste des gleichen Volkes. Indessen, wie schon vorher angedeutet wurde: mag ruhig früher Ähnliches dagewesen sein — *uns* geht es ganz bestimmt nur mittelbar an, aus einem Grunde, der nur von Deutschen angefochten werden könnte: weil es sich in beiden Fällen nicht um deutsche Kunst handelt. Wir haben gerade *das* niemals mitgemacht, was allerdings die Normannen taten. Zum normannischen Jumièges, zu St. Etienne in Caen, herrlichen und liebenswerten, blutsverwandten, aber nicht uns *volkseigenen* Schöpfungsbauten der nordischen Rasse, wird *bei uns* der einzigartige Speyerer Dom Konrads II. und Heinrichs III. treten, ebenbürtig im höchsten Maße und sehr anders: deutsch und nicht normannisch; die Masse nach der Tiefe gliedernd und so erhaltend, nicht nach Höhe und Breite zerschlitzend und so zerstörend; keine Vorform der französischen Gotik, sondern eine Vorform der staufischen Klassik. Auch sie aber wurzelt im Karolingischen! Dieses geht natürlich nicht vom wikingischen Schiffsbau aus (der sicher in den durchweg späteren Mastenkirchen Skandinaviens mitklingt). Es ist ein festländischer, ein „Landratten“- , ein deutscher Stil, aus der Begegnung mit der Mittelmeerkultur gewonnen. In dieser kannte man als wesentlichste Form der Gemeindekirche die Basilika. Man kannte daneben auch für die Gemeindekirche, besonders aber für andere Bestimmungen, für Tauf- und Grabkirchen, verschiedenste Formen des Zentralbaues: das griechische Kreuz mit vier gleichlängen Armen, den einfachen Rundbau, den Rundbau mit innerem Umgang, mit und ohne äußeren Säulengang; den Sechseck- und Achteckbau; den Rundbau in das Vieleck, das Vieleck in den Rundbau, den Zentralbau also in formnahe oder formfremde Außenformen eingeschlossen und dies alles mit oder ohne Nischen, und die Nischen wieder eingehöhlt oder nach außen springend und dann wieder massiv oder in Bogenstellungen aufgelöst; und dies alles wieder mit oder ohne Kuppel, und dazu noch Zwischenformen, Verbindung und Durchdringung mit Längsbau, *Kuppelbasiliken!* Dies alles kannte man in der Mittelmeerkultur, aus der der neue Glaube selber kam. Diesen Glauben brauchte Karl schon als

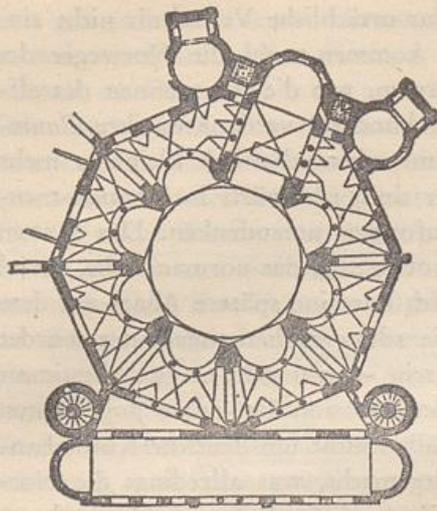


Fig. 1. Ravenna. San Vitale, Grundriß

(Fig. 1), und wenn etwas als Zeichen geschichtlicher Größe dienen kann, so ist es das große Bewußtsein der verwandten Aufgabe, das in einer Zeit nicht nur ohne Tagesgeschwätz und Presse, sondern auch ohne echte Geschichtsschreibung, mit mythisch sicherem Blick über zwei Jahrhunderte zurückzuschauen vermochte. Man hat dabei auch auf Ravennatisches geblickt, das später als Theoderich, nämlich justinianisch war. Aber es entstanden keine Kopien! Nicht eine entstand! Nichts ist falscher als im Aachener Münster eine Abschrift von S. Vitale zu Ravenna erblicken zu wollen. Dort in Ravenna ist ein Achteck in ein zweites, äußeres Achteck eingeschlossen, in das von innen ausspringende durchbrochene Nischen tauchen, wie im System der „Minerva Medica“ zu Rom. Die Wölbeform dieses Umganges besteht aus unregelmäßigen Verschneidungen, die dem Hauptraume artfremd sind. Dort ist also ein in sich klarer, aber ausschwellend bewegter Hauptraum von einer dämmerig formlosen Atmosphäre umlagert, die gleichsam das Unendliche vertritt, nicht den kraftempfindlichen Tatraum des neuen Menschen, sondern den teppichhaft weichen und lautlos lauernden des vorderen Orientalen. In

Sicherung des Staates. Die monumentalen Ausdrucksformen dieses Glaubens verbürgten ihm die weltliche Macht. So befahl er den Steinbau, und es entstanden auf ein Machtwort ringsum Kirchen der verschiedensten Formen, nicht die ersten Steinkirchen, aber nun erst die Steinkirchen als Forderung. Sie entstanden nicht etwa aus der römischen Provinzialkunst, nicht durch eine langsame Angleichung neuer Menschen an einen alten Boden, sondern aus den großen kaiserlichen Bautaten Roms, Konstantinopels, besonders aber Ravennas — denn dort hatte Theoderich geherrscht

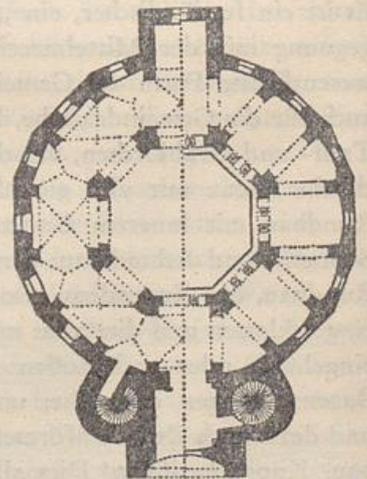


Fig. 2. Aachen. Münster, Grundriß

Aachen ist alles fränkisch klar und scharf, „heilig-nüchtern“ im Sinne Hölderlins. War nicht auch der Schwabe Hölderlin gleich dem Franken Stefan George, gleich auch dem Franken Goethe, ein Deutscher, damit eine im eigentlichen Norden undenkbare Erscheinung? Ein Sechzehneck umschließt in Aachen das Achteck. Die Seitenzahl ist also nach außen verdoppelt, und jedem der gefalteten Innenpfeiler sind zwei äußere Streben zugeleitet, die ihn verdoppelt stützen. Steigende Tonnen — ein Gedanke dieses Mal aus den römischen Amphitheatern wie Verona oder Nîmes, für Aachen (Fig. 2) vielleicht durch die römische Kaiserstadt Trier vermittelt — sichern das Innere gegen den Druck des Umgangs und der Gewölbe. Eine hohe technische Vernunft waltet. Nichts wäre falscher, als hier ein schwächliches Hinabgezwungenwerden in eine von Fremden geschaffene „Zeitströmung“ zu sehen. Die gleichzeitige römische Kunst unter Papst Pasqual ist völlig anders: *Zeit* Karls des Großen, aber nicht *karolingisch*; mühselige Erinnerung auf erschöpftem Boden, nicht kriegerisch staatenbildende junge Kraft in aus Altem neu gewonnenen Formen. Die „Pasqual-Kunst“ hat einen deutlich verfallsmäßigen, barbarenhaften Zug zum Betäubenden und Übertreibenden. Das Aachener Münster dagegen hat vor seiner „Wiederherstellung“ zwar auch nicht den richtigen Eindruck gegeben, aber immer noch einen richtigeren als jetzt, und dies darum, weil in ihm der Gegensatz zur Pasqual-Kunst herrscht (Abb. 4). Hier *ist* ja keine „Moschee“, wie Spengler meinte, selbst die Dekoration zeigt den gleichen Ausdruck klaren, staatsbildenden Willens, den wir aus allen Äußerungen des Herrschers ersehen dürfen. Als das Münster noch in kühlem, reinem Steingrau dastand, sprach diese Farblosigkeit, wiewohl nicht ursprünglich, doch den wahren Geist der Ursprungszeit richtiger aus, als die mißverstandene Byzantinik der Erneuerung. Es war aber offenbar ehemals so: über der grauen Naturfarbe des Steines in den Pfeilern des Erdgeschosses erklang erst im mittleren der Schichtenwechsel aus Weiß und Rot. Dazu hub in den vergoldeten Gittern und den zusammengeraubten Säulen eine neue rhythmisch gliedernde Einzelfarbigkeit an, die erst in der Kuppel, bei der letzten Steigerung durch Goldmosaik, in sich zusammenschwamm. Also nicht orientalisches Gleichmaß schöner Betäubung wie in Ravenna oder Byzanz, sondern klare Berechnung einer *Folge*. Noch der deutsche Barock kannte diesen Grundsatz. Daß man Granit- und Porphyrsäulen zusammenraubte, war freilich ein spätantiker Zug, zweifellos! Hier wie in der Mittelmeerkunst erklärt er sich aus einer Mehrschätzung des auch tatsächlich Wesentlicheren: des Raumes vor dem Einzelkörper. Dies blieb immer eine tiefe deutsche Auffassung, auch nachdem längst die *gesetzmäßig* freie Gestaltung jedes Gli-

Aachen
Farbigkeit
et. T. u. r. a. t. u. s.

des durchgeführt war. Aber schon die Bronzegitter, die — so verführerisch die erste Vermutung A. Haupts erschien — doch nicht von Theoderichs ravenatischem Grabmale stammen können, sie sprechen das puristische Latein der Vita Caroli, wie Einhart es schrieb. Es ist ein von Deutschen gesprochenes und neu geformtes, höchst sauberes und eigenartiges Latein. Selbstverständlich: der Blick des Herrschers suchte die Weiten des alten Weltkreises, und er reichte bis tief in den Osten hinaus. Odo von Metz aber, der Franke, der das Münster schuf, tat etwas durchaus Neues und Eigenes. Er trug auf fränkisch, in einem werdenden Deutsch, in einer germanischen Sprache eine Großform des Südens vor. 800 Jahre später hat wieder ein Franke, der Niederfranke Rubens, auf seinen Riesenschultern die ganze Last südlicher Größe nach dem Norden getragen. Die Tat des Odo von Metz ist wie ein jugendlicher, metallisch scharfer Vorklang der späten barocken Leistung — die ja auch Geschichte und nie zurückzunehmen ist. Der Außenbau enthielt in der von Masse überstiegenen Westnische zwischen zwei halbrunden Seitenbauten schon den Typus einer sehr deutschen, also einer unfranzösischen Westanlage: körperhafte Betonung der raumbedeutenden Mitte anstatt der eine flach geöffnete niedrigere Mitte begleitenden körperlichen Hochtürme. Draußen im Vorhofe stand ein Reiterbild, das man für das Theoderichs hielt. In Wahrheit soll es den Kaiser Zeno dargestellt haben. Noch hätte der erst werdende Deutsche so etwas nicht selber leisten können, ganz abgesehen davon, daß ja gerade Theoderich gemeint war, die Berufung auf den germanischen Vorgänger in der geistigen Einschmelzung des Südens. Aber selbst darin dürfen wir, und diesseits der Alpen nur wir, schon eine Vorahnung des kommenden Eigenen erblicken: wir allein haben, sogar bevor der südliche Boden selbst wieder dazu kam, weit vor Donatello das Reiterdenkmal erweckt. Der Magdeburger Reiter ist der (weitaus großartigere) Ahne der veronesischen Scaliger-Reiter (die übrigens ein ursprünglich bayerisches Geschlecht verherrlichten). Und noch im späteren 14. Jahrhundert haben deutsche Meister als erste wieder ein überlebensgroßes bronzenes Reiterdenkmal aufgestellt: die Brüder von Klausenburg in Groß-Wardein. Sie dachten, ohne es zu ahnen, einen karolingischen Gedanken schöpferisch zu Ende.

Doch uns geht hier die Baukunst an. Man hat, durch den Zufall der Erhaltung verführt, früher den Zentralbau als die eigentliche Form des Karolingischen angesehen. Nun gibt es gewiß verhältnismäßig viele Zentralbauten, in Nymwegen und Mettlach, dann noch im 10. Jahrhundert als Aachener Nachwirkung im Nonnenchore des Essener Münsters, sogar im 11. Jahrhundert in Ottmarsheim (Elsaß). Wir kennen auch St. Germigny

den hohe
Reiterdenkmal
males

des Près (Loire), eine Form aus dem griechischen Kreuze, zugleich eine Form aus dem neunteiligen Raume der Spätantike, wie schon das Prätorium von Musmieh in Syrien ihn zeigt — aber dennoch von völlig neuem Raumgefühl und errichtet von dem germanischen Westgoten Theodulf um 806. Wir haben die kleine Friedhofskapelle von St. Michael zu Fulda und damit den reinen Typus des Rundbaues mit innerem Umgange. In der Krypta ist er von einer einzigen Mittelsäule aus gestützt und gewölbt, aber darum wirklich kein nordischer „Einmastenbau“. Wir haben die Dreikonchenanlage von St. Stephan zu Werden, die sich an römische Friedhofskapellen anschließt, aber kein ganz reiner Zentralbau ist. Wir hören, daß um die Mitte des 8. Jahrhunderts St. Willibald, der erste Bischof von Eichstätt, der 7 Jahre im Orient weilte, den ersten Eichstätter Dom in der Form des griechischen Kreuzes anlegen ließ, und, da ja der Steinbau vor Karl nicht völlig fehlte, nur erst von ihm als allgemeine Forderung aufgestellt wurde, so finden wir schon im Anfange des 8. Jahrhunderts die Kirche auf der Marienveste zu Würzburg, einen Rundbau mit 6 Rundnischen und zwei Durchgängen; ja, früher noch den unsprünglichen Ovalbau von St. Gereon zu Köln, ebenfalls mit Nischen.

Die herrschende Form der Gemeindekirche muß indessen die Basilika gewesen sein. An keiner Stelle freilich besitzen wir heute noch das gänzlich ungestörte und vollständige Raumbild einer karolingischen Basilika. Aber wir haben recht gute Reste (durchweg in Westdeutschland); wir haben alte Abbildungen und alte Nachrichten, und es sind ständig Grabungen im Gange. Kluge Bauforscher haben die Ergebnisse aus all diesen verschiedenen Quellen zur Deckung zu bringen versucht. Vieles ist und bleibt unklar. Über manchen wichtigen Bau gehen die Meinungen stark auseinander. Aber *eines* können wir mit Bestimmtheit sagen: nicht ein einziges Mal war die altchristliche Kirche Roms nachgeahmt. Eher darf mit der gelegentlichen Einwirkung vorderasiatischer Bauten, namentlich aber der justinianischen Kunst gerechnet werden. Es ist aber gerade gegenüber Rom, das doch Ziel und Mitte schien, überall ein gänzlich neuer Geist da, es brodelte von schöpferischem Willen. Man kann sich der Erkenntnis seines Ausdrucks nur künstlich zu entziehen suchen, wenn man immer da „Unentschiedenheit“ sieht, wo doch schon das andere, das Nicht-Altchristliche, *entschieden* ist, und zwar in einer ganz bestimmten Hinsicht. Selbst die scheinbare Nüchternheit vieler Schöpfungen erweist diesen Geist, selbst und gerade die Vielfalt erweist ihn. Denn sie kommt durchaus nicht nur aus dem Nebeneinander des Neuen mit noch nachklingenden, wirklich vorkarolingischen (merowingischen) Anpassungsformen, sondern sie kommt

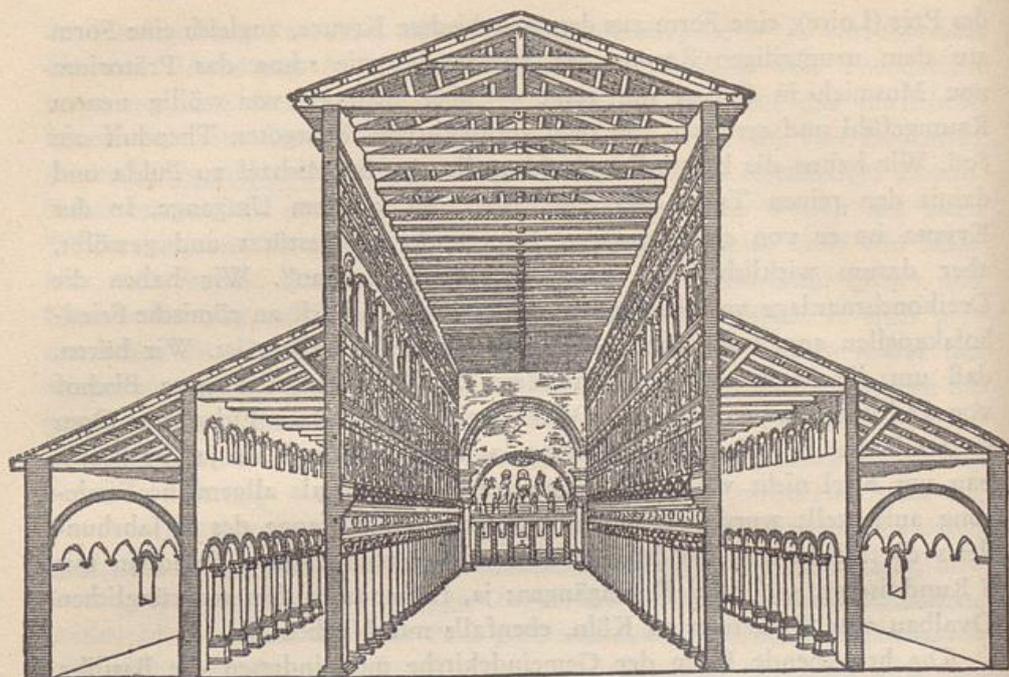
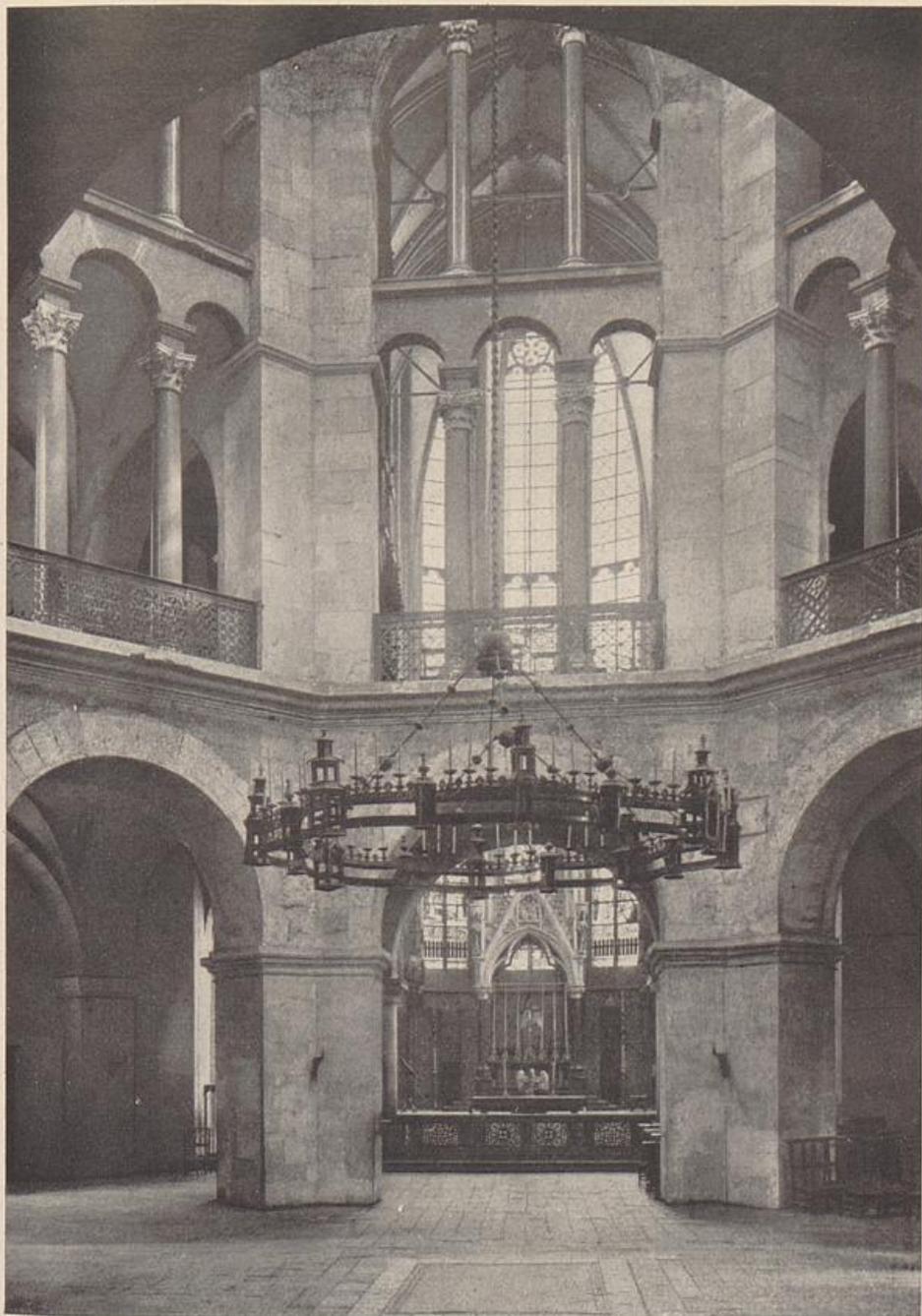


Fig. 3. Rom. Alt-St. Peter, Einblick

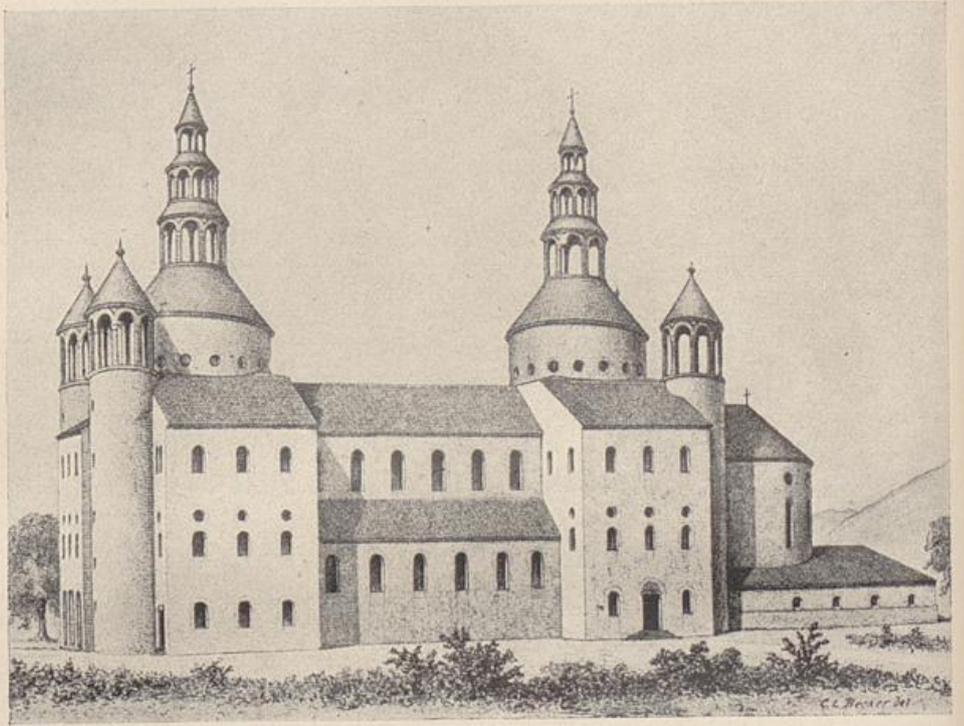
gerade im Neuen selber aus dem Vortasten eines Willens, der seiner selbst eben genau so weit *nicht* bewußt ist, als er einem wirklich schöpferischen neuen Triebe entstammt, als er ein gänzlich neues Raumbild sucht, das später Wirklichkeit wurde: *unseres*, das abendländische, das „mittelalterliche“. (Warum das Wort mittelalterlich hier bei seinem ersten Auftreten in Anführungszeichen gesetzt wird, kann und soll erst die spätere Darstellung erweisen.) Der heutige Beobachter spürt das ungewußte System, denn die Folgezeit hat es klar herausgezogen. Hinter aller Vielfalt steht schon ein Gemeinsames, zunächst ein gemeinsam Verschiedenes: alle karolingische Basilikalkunst sieht vom altchristlichen Rom her wie ein Einspruch aus (Fig. 3). Die stadtrömische Basilika, wie Alt-St. Peter und St. Paul vor den Mauern, zeigt stets eine gleichsam an der Erde hinkriechende Raumform — eine reine *Raumform* obendrein, deren Außerscheingung nur unvermeidliche Hülle, kein Eigenwert ist —, eine innenräumliche Eindrucksfolge also, die den Gläubigen aus dem Vorhofe in die Vorhalle führt, aus dieser in das einseitig vorwärtsströmende Innere der Kirche, das von den Seitenschiffen begleitete Mittelschiff, bis sie von der Apsis oder schon vom „Querschiff“ — besser (nach Evers) dem *Breithause* —, dessen eigene,

ausgehöhlte Mitte nur die Apsis ist, bis sie schon vom Triumphbogen abgefangen wird, der die gesamte Ostpartie als ein Zweites, Anderes und Fremdes gegen das Langhaus abschließt (besonders deutlich zu spüren in St. Paul). Und dies ist das Kennzeichnende der altchristlichen Kunst, es ist das, wogegen die karolingische im Namen der abendländischen Zukunft die ersten, kaum bewußten, aber um so echteren tätigen Einwände erhebt: einmal fehlt der stadtrömischen Basilika nach außen die lebendig entwickelte Massenform. Schon aus dem Widerspruch *dagegen* erhellt der nordische Charakter der karolingischen Kunst. Jener Mangel an ursächlich klarer Verbindung zwischen Innen und Außen bleibt nämlich überhaupt inneritalienisch; die übliche italienische Fassade auch späterer Zeit, auch die aufwendigste und äußerlichste, und gerade sie, ist Maske, nicht Gesicht, und wenn eine italienische Kirche nicht fertig ist, so pflegt ihr die Fassade zu fehlen — bei uns im gleichen Falle eher der Turm! Nicht nur dieses aber ist entscheidend, daß der romanische Massenbau im Karolingischen bereits seine ersten Züge zeigt, und daß diese sehr gegensätzlich zum Römisch-Altchristlichen sind. Wichtiger noch ist ein Anderes: in den Mittelschiffwänden der stadtrömischen Basiliken ist, und zwar in jeder einzelnen Wand für sich, alles nur ein Neben- und Übereinander, und erst dadurch im ganzen ein (nur zufällig und irgendwo, irgendwann einmal abgegrenztes) Hintereinander. Die Raumform, vom westlichen Eingange bis an die Apsis oder an das Breithaus, strömt, dieser ganze Raum „geht“ — und erst die Ostseite ruht und liegt unzweideutig. Aber schon das karolingische Hochschiff steht, es ist in sich selber zusammengezogen und auf eine besondere Weise durchgliedert. Im stadtrömischen Bau, den doch sicher die karolingische Welt kennen mußte, in St. Peter, wo Karl die Kaiserkrone empfing, fragt die Säule der linken Wand nur nach der nächsten Säule der linken Wand und so fort, die der rechten nur nach der nächsten der rechten Wand und so fort, aber sie fragt, gebannt in den Strom des Reihenganges der eigenen Wand, nicht nach der Säule, die ihr gegenübersteht. Damit ist gemeint, daß die gruppierende Querverbindung fehlt. Die Säulen beider Stützenreihen können einander im Einzelfalle genau gegenüberstehen, aber sie müssen es nicht, und auf keinen Fall wird ihre senkrecht zur mittleren Tiefenachse laufende, überquerende Beziehung wahrnehmbar. Selbst wer nicht den Gleichlauf beider Wände zu seiten des leeren, mit der Flachdecke ja nicht wirklich geschlossenen Mittelganges als Sinn der stadtrömischen Basilika empfinden, wer also diese nicht als Längs-, sondern als Breitraum vorstellen will, der hat erst recht, wenn er die eine Wand in der Breite betrachtet, die andere gänzlich im Rücken. Wie man

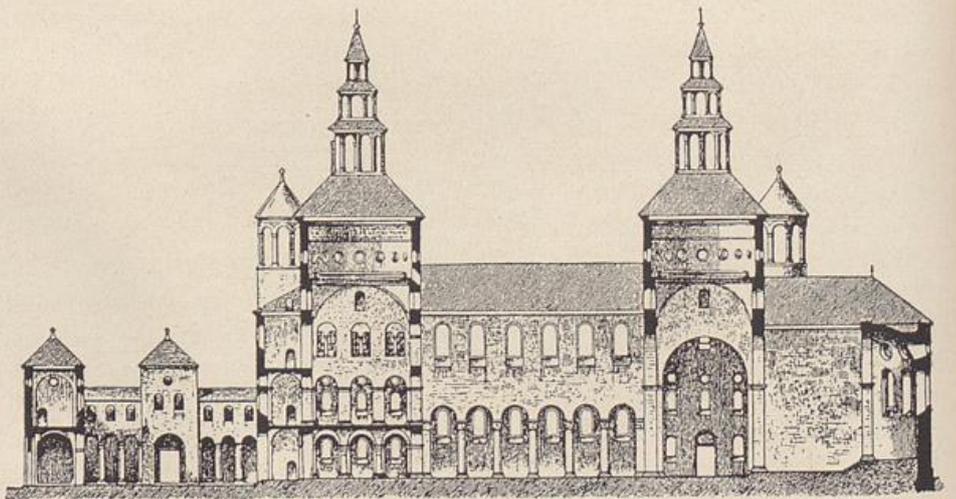
es auch sehen möge: man ist vom Raume nicht *umfassen*, der Raum ist nicht nach solchen Teilungen gegliedert, die die Mittelachse überschneiden könnten. Er hat nur Geschosse, aber keine Jochfolge. Es fehlt ihm an inneren Punkten des Haltes, er ist „halt-los“, und darum gibt es auch keine sinnvolle Begrenzung der Zahl: ob 8, 13 oder 21 Säulen, darüber entscheidet keine innere Notwendigkeit, sondern nur eine äußere Möglichkeit, die der gerade erreichbaren Gesamtausdehnung. Dazu sprechen auch nicht die Zwischenräume von Säule zu Säule das entscheidende Wort, sondern diese Zwischenräume sind nur als die unvermeidbare Ermöglichung der Säulen, also nur um *dieser* willen da (zumal bei waagrechttem Gebälk; bei Bogenverbindung regt sich wenigstens ein leisester Keim neuer Möglichkeiten). Im Altchristlich-Römischen wird der Zwischenraum von der Stütze erzeugt, im Karolingischen braucht der Raum die Zwischenstütze. Was dort schwacher Taktteil ist, das ist hier starker. In der stadtrömischen Basilika leben beide Mittelschiffswände nur vom gemeinsamen Bezug auf eine *Linie*, die Tiefenachse. Innerhalb der einzelnen Wand liegen also Längsschichten in Geschossen übereinander. Was im Geschosse einer einzelnen Wand waagrecht zusammengehört, das gehört unmittelbar und wirklich und wahrnehmbar zusammen, und nur das! Dieser Zusammenhang entscheidet allein. Es kommt darum auch auf die *Form* der Säulen nicht genau an, so wenig wie auf ihren *genauen* Abstand. Diese Säulen können Beutestücke aus heidnischen Tempeln oder anderen Bauten sein, verschiedenen Alters, verschiedener Dicke und Farbe. Wenn gelegentlich so etwas auch im Karolingischen vorkommt, so ist es ein Noch, es ist dann *noch nicht* karolingischer Stil. Schon in der nächsten Folgezeit muß das aufhören. In der Folgezeit wird die Säule durchweg neu geschaffen, als einheitlicher Typus von einheitlicher Ausdehnung und einheitlichem Werkstoff und bei freiem Vortrage nur der ebenfalls neu geschaffenen Einzelformen. *Daß* aber die Folgezeit soviel folgerichtiger (und also im Gesetze freier) denken konnte, das verdankt sie dem grundstürzenden Neuerungs willen des Karolingertumes. Er äußert sich so: während (noch einmal gesagt) in der altchristlichen Wand die waagrechte Bindung innerhalb jedes Einzelgeschosses vorherrscht, die Stützenreihe in sich läuft, darüber die Obermauer in sich, darüber der Lichtgaden in sich, so daß auch die Fenster nicht notwendig über Säulen oder Zwischenräumen stehen, — so legt die karolingische Kunst wenigstens den Grund zum Entgegengesetzten. Sie spannt, noch nicht durchweg wahrnehmbar, am klarsten offenbar auf dem Pergament der Grundrisse, sie spannt aber jedenfalls gleichsam unsichtbare Querseile von Wand zu Wand. Beim Bau selber werden sie



4. Aachen, Innenansicht des Münsters (vor der Erneuerung)



5. Centula, Rekonstruktion von Effmann



6. Centula, Rekonstruktion von Effmann

7 90

sicher ganz wirklich gespannt worden sein. Es sollen nun nicht mehr in sich selber einheitliche, voneinander aber waagrecht scharf geschiedene Geschosse übereinander ruhen (oder dahinziehen). Es sollen Grundzellen der Ordnung gebildet werden, deren jede nunmehr alle Glieder des Aufbaues in Teilen enthält: einen *Teil* der bogenverbundenen Stützen mit ihrem Zwischenraume, einen *Teil* der Obermauer darüber, einen *Teil* der Fenster (vielleicht nur eines) darüber. Wenn an der Einzelwand das erreicht sein wird, so muß dieser aufrechtstehende Wandteil, muß diese nun um ihre eigene stehende Mitte schon gesammelte Gruppe auch nach der entsprechenden der Wand gegenüber fragen. Dann steht unter Umständen die Einzelstütze links zur entsprechenden rechts in nahezu gleich starker Beziehung wie zur Nachbarin an der eigenen. Dann wird aus dem Übereinander von gleichsam liegenden Reihen (Geschossen) der Einzelwände schließlich ein Hintereinander von fühlbar stehenden Gruppen. Denn dann wird zwischen den Abständen der Stützen nicht nur längs der Schiffsachse, sondern auch quer über diese hin, *senkrecht zu ihr*, eine gesetzmäßige Beziehung erreicht. Die bloße Macht der *Grundlinie* (Mittelschiffsachse) wird zur Macht einer *Grundfläche* (Mittelschiffsboden), und diese zuletzt ein Rechteck nicht unbestimmter Ausdehnung, sondern ein *Rechteck aus Quadraten*; ihre Länge wird ein paarmal die Breite enthalten. So wird zuletzt aus dem *Übereinander in sich selbst gleichmäßiger, gegeneinander aber verschiedener Formreihen* das *Nebeneinander in sich selbst verschieden zusammengesetzter, aber einander gleicher Formengruppen*. Es ist der Gedanke der „Raumtravée“. Wir haben leider kein deutsches Verabredungswort für diesen Baugedanken. Man kann von Raumjochen sprechen, nur denkt man dabei allzuleicht an das Gewölbejoch und damit geschichtlich allzuweit vorwärts. Allerdings: dies ist auch im vorher Gesagten schon geschehen. Es mußte vorausgreifend zur Andeutung gebracht werden, was im Karolingischen oft erst schüchtern, aber schon nicht mehr umzubiegen, seinen Lauf beginnt. Einen stehenden Raum aus Raumstrophen überschaubar gegliedert zusammensetzen, ihn aufrecht zu stellen, das ist der neue Wille. Wenn er sich im Inneren durchsetzt, wird er auch in die äußere Erscheinung hineinwirken. An der Stelle der markthallenartig am Boden kriechenden römischen Basilika wird die deutsche aufrechte Baugruppe entstehen. Wunderwerke wie Maria-Laach werden entstehen. Das Karolingische hat sie möglich gemacht.

Man nennt diese neue Gliederung des Kirchengrundrisses den „*quadratischen Schematismus*“. Man möge vor dem Worte nicht erschrecken. Man wird gleich sehen, daß es etwas Einfaches und sehr Lebendiges bedeutet.

Die Maße werden in Beziehung gesetzt (eine Leistung des angeblich so proportionsfeindlichen Deutschlands, zu der Italien damals unfähig war). Die Breite bekommt ein bestimmbares Verhältnis zur „Länge“, eigentlich der Tiefe des Raumes; sie ist in dieser als in einem Mehrfachen von ihr selbst enthalten. Die Wandform erhält den Sinn einer Zusammensetzung aus abzählbaren Teilen, der ganze Raum erhält ihn schließlich. *Es ist der Sieg der Gruppe über die Reihel* Genauer gesagt: es siegt die Reihung aufrechter Gruppen über die Schichtung einfacher Reihen. Beziehungslinien werden gefunden, die der Grundachse nicht mehr gleichlaufen, sondern zu ihr senkrecht stehen. Jede solche Verbindungslinie, auch wenn noch kein Körper sie verwirklicht, bedeutet gegenüber dem haltlosen Längs der ungebrochenen Waagerechten einen Widerhalt: Überquerung des Grundrisses und Durchspaltung des Aufrisses. Beides war erst zu gewinnen, um beides mußte erst gerungen werden.

Wenn man sich den quadratischen Schematismus selber schematisch vorstellen will, so geschieht es am besten so: das Natürlichste ist, daß zunächst das Langhaus mehrere Quadrate umfaßt. Das nächste danach wäre, daß die Kreuzungsstelle zwischen Lang- und Querschiff ebenfalls quadratisch würde. Dies setzt also voraus, daß das Mittelschiff des Langhauses und das Querhaus von gleicher Breite seien. Die Durchschneidungsstelle zwischen Mittelschiff und Querhaus nennt man Vierung. Sind die sich hier durchkreuzenden Räume gleich breit, so entsteht natürlich auf der Bodenfläche ein gleichseitiges Viereck, ein Quadrat, das bekannte „Quadrat der Vierung“. Die Vierung kann aber schon quadratisch und doch noch keine ganz echte Vierung sein: damit sie dieses werde, muß man auch deutlich spüren, daß wirklich Räume, nicht nur Ebenen, sich schneiden, so daß hier ein Mittelpunkt auch für das Aufrechte entsteht, vergleichbar dem einer zentralen Anlage. Dies wieder wird erst erreicht, wenn der Vierungsraum sich in gleicher Weite und Höhe nach dem Mittelschiffe wie nach den Flügeln des Querschiffes öffnet. Geschieht auch dieses, dann spricht man von einer „ausgeschiedenen Vierung“. (Sie ist indessen offenbar zum ersten Male in St. Michael zu Hildesheim, also erst in ottonischer Zeit erreicht worden, dort jedenfalls zuerst sicher nachzuweisen.) Sobald nun die Vierung quadratisch ist, wirkt sie, da ein Quadrat einem Kreise um- oder einbeschrieben sein kann, durch ihren Mittelpunkt, den die aufrechte Form des Vierungsturmes mit ihrer gespitzten Mitte bezeichnet. So kann sie den Langbau umdeuten. Eine sehr starke Annäherung an den Zentralbau wird denkbar. Sie würde vollständig, wenn von jeder Quadratseite der Vierung aus gleichmäßige Räume nach allen Seiten ergingen. Bei

genau gleicher Länge der Arme entstünde ein „griechisches Kreuz“. Dann stünde die Vierung keineswegs mehr „am Ende“ des Langhauses, vielmehr wäre umgekehrt dieses von ihr her *entsendet*, gleich den anderen drei Armen. Nun sind aber bei der älteren T-Form der Basilika überhaupt nur drei Arme da: das Langhaus und die Querschiffsflügel. Zuerst müßte sich also das Quadrat wenigstens als Grundmaß auf diese letzteren übertragen. (Es ist — auch dieses — im Karolingischen geschehen). Aber noch fehlt ja die vierte Seite: erst, wenn über die Vierung hinaus zwischen diese und die Apsis noch ein Chorraum gelegt wird, ist auch sie gewonnen. Dies ist dann die Umbildung der „Tau-Form“ (nach dem griechischen Buchstaben für T benannt) in die des „lateinischen Kreuzes“. Eine andere Folge — immer noch schematisch gedacht — ist, daß auch dieser vierte Arm, der Langchor, das quadratische Raummaß der Vierung erhält. Würde dann noch das Quadratmaß halbiert auf die Seitenschiffe übertragen, so erhielten wir das „gebundene“ System. (Es ist später wirklich gekommen.) In diesem wäre gesetzmäßigerweise, bei wirklich klarem Ausdruck, zwischen den Stützen der Quadratecken und den Stützen innerhalb des Quadrates unterschieden. Das ist geschehen. Pfeiler haben die Säulen zwischen sich genommen (Fig. 5, 6). Diese Form wird gern Stützenwechsel genannt, aber dieser Ausdruck hätte nur dann einen guten Sinn, wenn die Stützenreihe noch immer in einheitlichem Flusse erlebt würde, römisch-altchristlich, als einseitig gerichtete Formenfolge, deren atmungsartig gliedernden Wechsel man dann mit sehr gutem Rechte, als Gliederung einer mittelbar zeitlichen Erlebnisfolge von einfacher Erstreckung, „Rhythmus“ nennen könnte. Solche Fälle können vorkommen. Aber bei der neuen Baugesinnung handelt es sich nicht mehr um Versfüße, sondern eher um Strophenbildung, wobei man indessen den „Strophen“ als Wesentliches ihre eigene, höchst räumliche *Mitte* zuzudenken hätte. *Die Ecken eines Quadrates beziehen sich nun auf dessen Mitte*. Sie ist zunächst unbezeichnet, aber schon wirksam. Sie wird später durch den Schlußstein des Gewölbes von oben her sogar sichtbar betont werden. Die Hauptstützen der Quadratseite einer Wand rahmen, obgleich auch ihre rhythmische Verbindung in der Längsachse noch weiterklingt, geheim doch ein *symmetrisches Gebilde* ein. Dessen Mitte wieder würde der *Zwischendienst* bezeichnen oder der *Scheitel* des in der Wand liegenden Gewölbeschildbogens. Darum sei vorgeschlagen, hier nicht mehr von *Stützenwechsel* zu reden, sondern von Umgreifung: die äußeren Stützen umgreifen die inneren samt den Zwischenbogen, Pfeiler umgreifen die Säulen. Mit vollem Bewußtsein schließt hier der Verfasser auch klanglich sich einem entscheidenden Vorschlage des Wiener Forschers Hans Sedlmayr an, der

für einen anderen, aber doch verwandten Fall, von der übergreifenden Form als dem eigentlichen Mittelalterlichen gesprochen hat. Die „übergreifende Form“ ist eine Frage des Aufrisses, die umgreifende zugleich und vor allem eine des Grundrisses. Sie ist beim gebundenen System schon in diesem, schon im nur gezeichneten Grundrisse abzulesen. Die übergreifende Form aber (z. B. die Unterteilung eines Bogens durch zwei oder drei kleinere, die in der Wand zurückliegen) ist tatsächlich das Auszeichnende des Mittelalterlichen. Sedlmayr weist die übergreifende Form übrigens zuerst im Justinianischen nach, das dem Karolingischen sicher wohlbekannt war. (Vor der Hagia Sophia stand z. B. das Reiterbildnis Justinians, wie das des „Theoderich“ vor dem Aachener Münster. Nur ein Beispiel, aber schon ein viel-sagendes!) Es scheint, daß die übergreifende Form auch in Aachen schon da war; sie war es dann nämlich, wenn die Einsetzung der geraubten Granit- und Porphyrsäulen nicht eine nachträgliche Zufallsleistung, sondern — was sehr viel wahrscheinlicher ist — einen gewollten Bestandteil der Ordnung bedeutete. Dann übergreift der große Bogen des Obergeschosses jedesmal sogar zwei Geschosse umgriffener Säulenstellungen. Die umgreifende Form aber haben wir z. B. in der Salvatorkirche von Werden (bald nach 804) und wahrscheinlich auch im Vorhofe des Aachener Münsters, nach Effmann auch an der gleichen Stelle in Centula (Normandie). Umgreifung und Übergreifung gehören innerlichst zusammen. Sie bedeuten die Strophenbildung an Stelle des Flusses von Versfüßen. Sie bedeuten die Sammlung von Formen um eine eigene Gruppenmitte und also immer wieder den Sieg der Gruppe über die Reihe. Man versteht, was schon früher gesagt wurde: erst solche Bauten haben einen selbstverständlichen Drang, nach außen zu stehen und hochzuwachsen, wie ihre aufgerichteten Raumgruppen sich aus dem Gleichlaufe mit dem Erdboden aufgerichtet haben. Der Anthropos, der Aufgerichtete, der „Mensch“ im eigentlichen Sinne! Dieses neue System mit seinen letzten Auswirkungen in Umgreifung, Übergreifung und schließlich Wölbung unterscheidet sich von Altchristlichen wie der zweibeinige Mensch vom Vier- oder Mehrfüßler.

Aber hier wurde, mit dem Ausblick bis in das Gewölbejoch, weit vorgegriffen, und mit voller Absicht wurde eine schematische Darstellung gegeben. Aus ihr erhellt der Sinn des Vorganges und seine Bedeutung für die Zukunft. Beim Karolingischen ist immer von der Zukunft zu reden. Wer das begreift, sieht erst den Unsinn ein, den das Wort „Renaissance“ für diese Jugendzeit bedeutet! Es läge nahe, sich die Verwirklichung dieses Gedankengebäudes in einer einfachen geschichtlichen Abfolge, in gesetzmäßiger „Logik“ vorzustellen. Das Leben verfährt selten oder niemals so. Beim bedeutenden Einzelmenschen ist es auch nicht anders, als bei dem überpersön-

lichen Lebewesen eines Volkes und einer Kulturschicht. Die Gedanken tauchen nicht in der logischen Reihenfolge ihrer Gesetzmäßigkeit auf. Sie blitzen hoch, versinken, erscheinen wieder. Der „dritte“ Schritt kann vor dem „zweiten“, ja der „vierte“ vor dem „ersten“ kommen. Erst in der Überschau erscheint das Gesetz; die Betrachtung reiht gerne klarer als das wogende Leben. Nur eines ist freilich genau zu erkennen, einmal jedenfalls ist das ganze Programm wohl schon unverkennbar da. Aber das geschieht an einer Stelle, wo das Leben, das Schaffen selbst sich dem Betrachten innerlich näherte, bei dem idealen Bauplane von St. Gallen (Fig. 4), einer „papierenen“ Schöpfung, die auf eine Tierhaut geschrieben und nur so uns überliefert ist. Auch hier

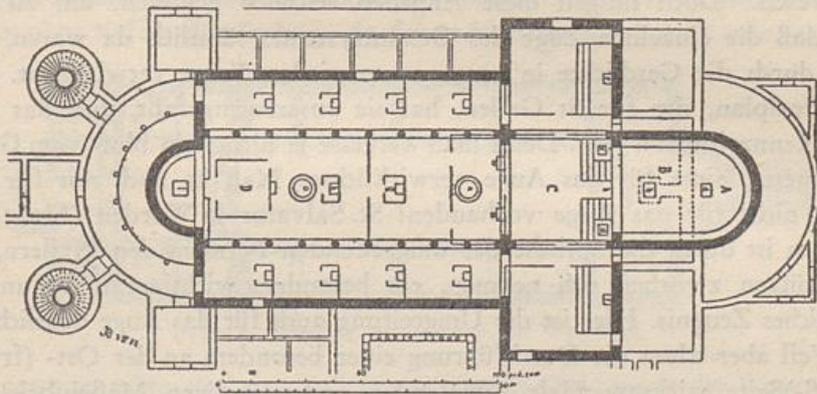


Fig. 4. St. Gallen. Nach dem Plan von 820

gibt es über die Form der Kirche Streitfragen. Bis zur ausgeschiedenen Vierung wird auch der St. Gallener Plan wohl nicht gedeutet werden dürfen. Aber sonst enthält dieses Pergament, das um 820 ein Unbekannter (Einhart?) ohne jede Berechnung auf die wirklichen Bodenverhältnisse dem Abte des Klosters zugesandt hat, tatsächlich alle wichtigen Züge der von uns schon fertig gesehenen Wandlung. Das Mittelschiff des Langhauses und das Querschiff sind gleich breit, die Vierung ist also quadratisch. Dieses Quadrat ist auf beide Querarme und auf den Langchor übertragen. In der Länge des Mittelschiffes ist es viereinhalbmal (aus einmaligen Gründen nicht vier- oder fünfmal, aber in einem rechnerisch sicheren Verhältnis) enthalten. Fragen wir, jenseits dieser reinen Wunschverkündung, nach dem ganz oder halbwegs erkennbaren Wirklichen, so finden wir für das Quadrat im Langhause: das von Centula und das von St. Peter zu Niederzell auf Reichenau haben zwei, das von Fulda und das der Salvatorkirche zu Werden drei Quadrate. Das Quadrat der Vierung findet

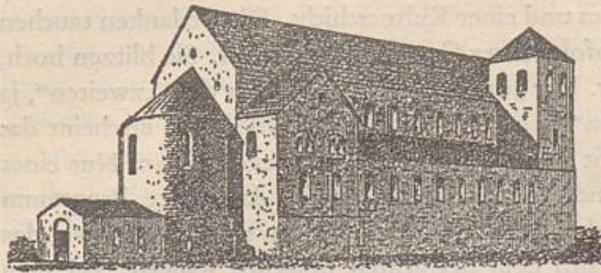


Fig. 5. Werden. St. Salvator

sich nicht völlig genau, aber vom Maße der etwas unterquadratischen Langhausteile her genau bestimmt, in der Salvatorkirche von Werden und in Steinbach bei Michelstadt, das Einhart baute. Die Quadratur der Querarme wäre nach Hardegger sogar im ausgeführten Bau von St. Gallen dagewesen. Doch mögen diese Angaben reichlich genügen, um zu zeigen, daß die einzelnen Züge des Gesamtsystemes sämtlich da waren, nur nicht durch die Geschichte in genau schematischer Folge verwirklicht. Erst ein Idealplan, der für St. Gallen, hat sie zusammengefaßt, und das mag wohl kennzeichnend sein. Denn man vergesse ja nicht: ein bloß vom Geiste errechnetes, nicht für das Auge verwirklichtes Maß ist auch nur für den Geist, nicht für das Auge vorhanden! St. Salvator in Werden (Fig. 5—7) dagegen ist durch die Sprache der umgreifenden Form in den Pfeilern, die die Stützen zwischen sich nehmen, ein besonders wichtiges und nun ein wirkliches Zeugnis. Hier ist die Umgreifung auch für das Auge deutlich.

Weil aber schon die Durchführung einer besonders an der Ost- (früher Schluß-)Seite wirksam Halt gebietenden widerständigen Maßeinheit den alten Sinn der römischen Basilika völlig aufgehoben hatte, weil das Aufrechtstehen dem neuen Raumgeföhle entsprach, so bekam auch die Westseite eine andere Form, ein neues Gewicht. Sie war nicht mehr „Anfang“ eines Verlaufes, wie die Ostseite nicht mehr dessen Ende; sie bildete mit jener gemeinsam eine rahmende Eckform; und dies auch dann, wenn (worauf Effmann besonderen Wert legt) der Eingang „richtig“ im Westen lag. Sie konnte als Westwerk ein völliges Gleichgewicht gegen die Vierung gewinnen. Sie konnte — sogar im Einzelfalle sie allein — ein eigenes Querschiff erhalten, sie konnte einen Westchor, dem östlichen gleich, wenn nicht überlegen, entwickeln. Dies alles ist schon im Karolingischen geschehen. Der Plan von St. Gallen zeigt eine doppelchörige Kirche, einen sehr dauerkräftigen Typus der deutschen.

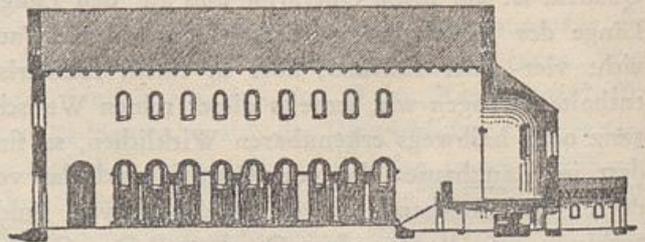


Fig. 6. Werden. St. Salvator

Besonders bezeichnend für die karolingische Zeit ist das Westwerk. Vielleicht war das großartigste — wenn wir alten Abbildungen und Nachrichten und namentlich ihrer geistvollen Auslegung durch Effmann folgen dürfen — in Centula, auf später normannischem Boden da, dem Neubau eines älteren Klosters, den 790 Karls des Großen Schwiegersohn Angilbert unternahm (Abb. 5, 6). Schon der Vorhof hat danach durch die Art der auf Pfeilern gewölbten Tore zwischen je drei Bogen auf zwei Säulen, durch ausgesprochen umgreifende Formen also, einen sehr neuartigen, dem altchristlich-römischen sehr entgegengesetzten Eindruck gemacht. Dieser trat erst vollendet zutage durch die Hochführung des gewaltigen Westwerkes, das in der äußeren Erscheinung dem Vierungsturm völliges Gegengewicht bot (nach Effmann ohne tiefere Begründung, da der architektonische Inhalt sehr verschie-

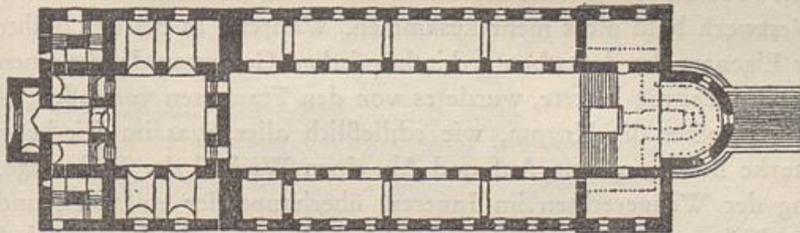


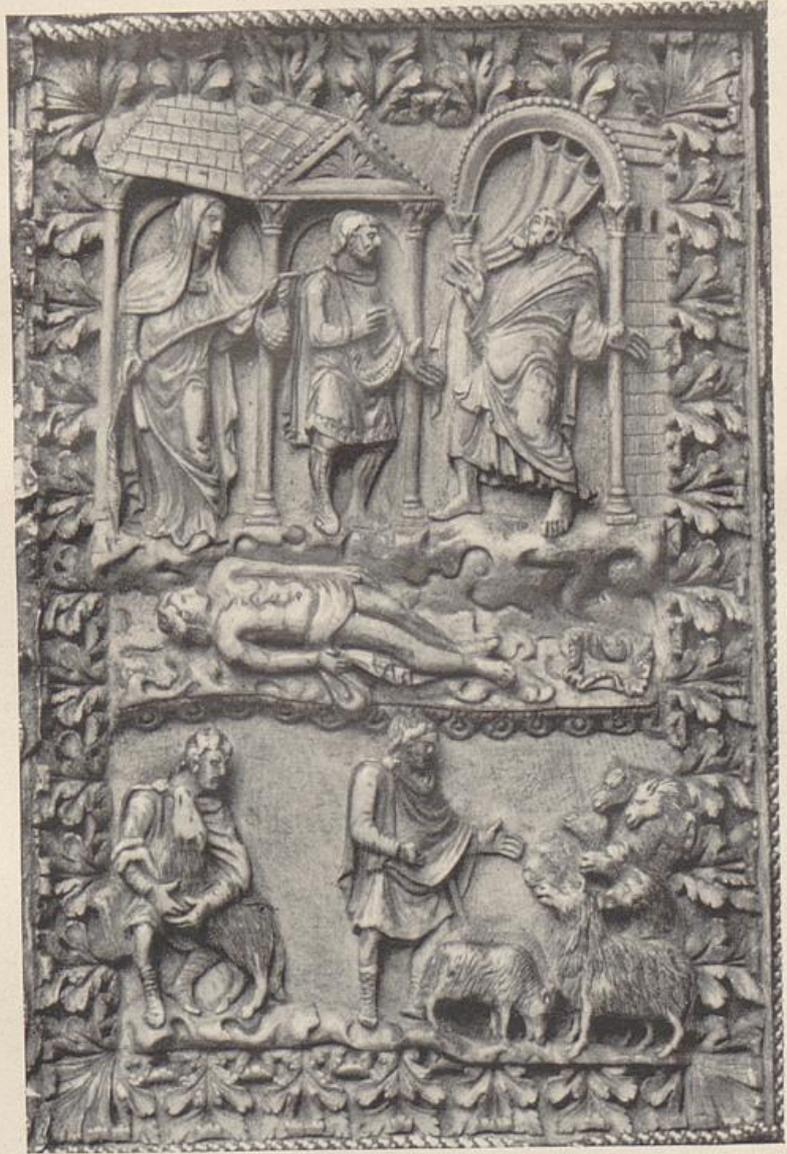
Fig. 7. Werden. St. Salvator mit Westwerk

den gewesen wäre, und das Äußere des Querschiffbaues mit der Vierung den Eindruck von Emporen nur vorgetäuscht hätte. Aber vielleicht waren doch Emporen da?). Von außen wirkt die Westseite von Centula wie ein Querschiff. Sie enthielt aber einen vom eigentlichen Inneren völlig abgetrennten mehrgeschossigen Raum. Der Eintretende befand sich in einer niedrigen Vorhalle. Auf westdeutschem Boden kann man sich heute noch in Corvey eine gewisse Vorstellung von der Wirkung dieses dunklen Durchganges nach dem helleren, höheren Hauptschiffe bilden. Zwischen Westwerk und Vierungsteilen *steht*, in zwei Quadrate rechnerisch aufteilbar, das Mittelschiff. Der Kreuzaltar genau in der Mitte! Ein geheimer Zentralbau also in der Form eines Langbaues mit zwei gleichgewichtig betonten Schlußseiten, der Inbegriff des Gegensatzes zur stadtrömischen Basilika. Bezeichnend für das Westwerk ist, daß es ein angesetzter Gebäudeteil ist. So hat man in Werden geradezu eine zweite Kirche als Westwerk vorlegen können. Bezeichnend vor allem aber ist, daß auch bei angelegten Flankentürmen die eigentliche Massen- und Höhenbetonung in der Mitte liegt. Das ist das Gemeinsame zwischen dem Vorbau von Aachen und den Westbauten von Essen, St. Pantaleon-Köln, Freckenhorst, Minden; und bis zu St. Patroklos in Soest kann

man namentlich im deutschen Westen die Nachwirkungen dieser Form verfolgen. Auch die großartige Schönheit von Maria-Laach beruht auf diesem Gedanken. Für den heutigen Betrachter des Mittelalters ist das Westwerk schon eine sehr altertümliche Form. Es ist aber — was nicht selten zusammengeht — auch eine sehr deutschel. Vor der Spaltung der Franken war es auch bei den westlichen zu Hause, aber diese haben es ziemlich früh aufgegeben. Wir dürfen heute sagen: weil sie begannen, Franzosen zu werden. Das eigentümliche Raumgefühl der Nordfranzosen, das sehr anders als das unsere ist — übrigens sehr voll Geist und klarer Vernunft —, hat sich bekanntlich am deutlichsten durch die Schaffung der Gotik bewiesen, die ein Triumph rechnerisch scholastischen Scharfsinns heißen darf, dem Volke Diderots und d'Alemberts höchst angemessen. Mit diesem Raumgeföhle des späteren Gotikervolkes stimmte schon in seinen früheren Geschichtslagen das Westwerk bald nicht mehr zusammen. Während es bei uns blühte und zu der Eigenart des deutschen architektonischen Gesamtausdrucks einen entscheidenden Beitrag leistete, wurde es von den Franzosen verstoßen, ebenso wie etwas später die Krypta, wie schließlich alles, was im Kirchenraume eine starke Bewegung von Auf und Ab, einen Wechsel der Bodenlage, eine Störung der Waagerechten im Inneren, überhaupt der einfachen und einseitigen *Richtung* erzwingt. Denn die Gotik, der man üblicherweise lediglich den „Höhendrang“ nachsagt, kann ihre (bei uns meist sehr überschätzte) Höhenstreckung nur durch eine ungestörte *Bodenstreckung* erreichen. Entscheidend ist für sie die Einseitigkeit der Richtung, etwas Antikarolingisches, auch Antiottonisches, man kann auch sagen: Antideutsches. So seltsam dies klingen mag, die Gotik samt ihren Vorformen ist in diesem wichtigen Punkte der stadtrömischen Basilika viel verwandter als dem ihr selber vorgehenden Stile. Sie verwertet wohl Umgreifung und Übergreifung in aufrechten Jochen, aber sie übertönt dies alles durch Vervielfachung und Abflachung des Reliefs. Sie übertönt es im Dienste einer völlig einseitigen Richtung, die von *einer* Westfassade durch *ein* Hauptschiff zu *einem* Chore über *einer* Bodenfläche höchstens noch ungebrochener durchgeführt wird, als in der römischen Basilika die Richtung vom westlichen Vorhofe bis zum östlichen Breithause und der Apsis. Der Ausblick auf die Gotik schon an dieser Stelle ist wichtig. In dem gleichen geschichtlichen Augenblicke, in dem die beiden größten Kunstvölker diesseits der Alpen zum ersten Male mit gemeinsamer Schöpfung sichtbar wurden, in diesem Augenblicke geschah es auch schon zum letzten Male. Alsbald mußten sie sich trennen, und für uns ist es wichtig, uns schon an diesem Wegkreuze dessen bewußt zu werden. Die Straßen werden sich später noch mehrmals nähern, aber sie bleiben



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



8. Buchdeckel aus Elfenbein. Nathanszene. Paris, National-Bibliothek

eigene Straßen, und zunächst gehen sie scharf auseinander. Das „altertümliche“ Westwerk ist für das deutsche Raumgefühl genau so bezeichnend wie die Westfassade für die Franzosen. Die Erben des Westwerks sind bei uns der Westchor und der westliche Einturm. Noch in staufischer Zeit gibt es an sehr entscheidenden deutschen Bauten, an solchen, für die großartigste Plastik entstand, noch immer keine Westfassade, in Mainz nicht, in Bamberg nicht, in Naumburg nicht. Wenn dies verstanden werden soll, so muß darauf schon an dieser Stelle vorbereitet werden. Beibehaltung oder Aufgabe des Westwerkes — schon an dieser Frage wurde die Wegetrennung entschieden. Für später hieß diese Frage: Gotik oder Nichtgotik! Der Deutsche entschied sich gegen die einseitige Richtung, damit für die *Ausstrahlung*, für geheim zentralbauliche Wirkungen auch im Langbau — und gegen die Gotik! Wenn wir später den Westchor des Mainzer Domes gegen die gleichzeitige Fassade von Notre Dame zu Paris stellen werden, dann wird der volle Sinn dieser Entscheidung erst deutlich sein. Die deutsche Kirche sollte nicht einfach ein gerader Weg werden mit einer Eingangswand zwischen Eingangspfeilern zu einem einzigen Chore hin. Diese letztere Auffassung ist vielmehr die eigentlich und überwiegend französische. Sie ist weit weniger nordisch, weit weniger dem gemäß, was die nordgermanische Ornamentik und ihre Weiterwirkung im späteren Deutschland an Bewegungsgefühlen offenbarte. Die echte Westfassade zwischen zwei Hochtürmen kommt gelegentlich auch bei uns vor. Besonders vertrat sie die salische Zeit gegenüber der ottonischen. Das alte Straßburger Münster hat sie gezeigt, auch Limburg a. d. Hardt. Im übrigen aber, für die Mehrzahl der Fälle, dürfen wir sagen: wo wir auf späteren Wegen der Betrachtung die echte einseitige Doppelturmfassade bei uns finden, sei es in Marburg, in Köln, in Regensburg, auch in Lübeck, da ist sie immer westlichen Ursprunges, da läßt sich stets eine französische Einwirkung nicht nur vermuten, sondern nachweisen. Es läßt sich dann aber auch fast immer der wohl unbewußte Einspruch des deutschen Baugefühles, selbst innerhalb der übernommenen Form, nachweisen. Er erfolgt durch die weit *plastischere* Auffassung. In Regensburg war vorher überhaupt ein Einturm geplant. Im Einturme, der sich vor die Westseite pflanzt und damit fast immer eine Vorhalle birgt, im Freiburger, im Ulmer, im Berner, im Danziger, im Landshuter, wirkt der gleiche Baugeist in späterer Erscheinung, der in früherer am Westwerke seine Lust und seinen starken Ausdruck fand. Hier darf man sich nachdrücklich der Tatsache erinnern, daß das Westwerk den Namen „turris“ führte: der *Turm*! In diesem Namen war unbewußt schon die Form viel späterer Nachfolge vorausverkündet. Die spätere Liebe für den Einturm

geht mit der früheren für das Westwerk auf eine gemeinsame Wurzel zurück. Die Türme von Marburg, erst recht die von Köln, tun denn auch das Mögliche, um die Eingangsseite zwischen ihrer plastischen Eigenwucht zusammenzupressen und gleichsam wegzudrücken. Namentlich die Kölner sind durch ihre Form eher zweimal hingesezte Eintürme als echte Eingangspfeiler im französischen Sinne: sie stehen nicht zu seiten der Eingangswand; sie um- und übergreifen sie vielmehr. Und dabei ist der Kölner Dom noch immer die am reinsten gotische, also französische Großkirche ganz Deutschlands.

Diese mehr systematische Würdigung der karolingischen Taten hilft uns durch die Wirrnis des Wirklichen, das ja nur in Resten und Nachwirkungen zu uns reden kann. Man muß sich aber vorstellen, was es heißt, wenn sich der Boden Deutschlands nicht nur mit vielen Steinkirchen überhaupt, sondern auf der Stelle mit solchen bedeckte, in denen ein gänzlich neues Raumgefühl um seinen Ausdruck rang. Wieviel Kraft spricht daraus! Diese Kirchen wuchsen ja nicht mit Selbstverständlichkeit aus dem Boden wie in der spätantiken Großstadt. Sie wurden zunächst doch wie von außen in unser Land hineingerodet. Sie waren meist auch mit Klöstern verbunden, die alle Formen des tätigen Lebens mit sich brachten. Das Wichtigste geschah erst in karolingischer Zeit. In einigen Gebieten, wie in Schwaben z. B., hatten allerdings die Merowinger schon im 6. Jahrhundert den neuen Glauben eingeführt (daher die vielen Martinskirchen dieses Gebietes — St. Martin ist der westfränkische Hauptheilige von Tours). Am Oberrhein, in Chur, Konstanz, Basel, Straßburg lagen älteste Bistümer. Im 7. und 8. Jahrhundert setzte die Tätigkeit der christlichen Sendlinge in größtem Maßstabe ein: Columban, Gallus (St. Gallen), Magnus (Füssen), Emmeram (Regensburg), Korbinian (Freising), Kilian (Würzburg), Ruotpert (Salzburg). Man bemerke, daß sie fast alle vom Norden kamen! Der Angelsachse Winfried hat in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts die Verchristlichung vollendet, bis auf die Gewinnung der Sachsen, bis auf die gerade seiner nächsten Verwandten (wir wollen doch nicht vergessen, daß England vor der normannischen Eroberung ein sächsisches Land gewesen ist). Köln und Frankfurt blühten auf. Bayern erhielt seine altberühmten Bistümer Passau, Regensburg, Salzburg, Freising. In Thüringen, das unter Würzburg, Bamberg und Erfurt stand, sollen die Sachsen schon um die Mitte des 8. Jahrhunderts über 30 Kirchen zerstört haben. In Karls Zeit wurden die Bistümer Werden und Bremen gegründet. Namentlich Werden (804 Bistum) liefert uns heute durch die Bauten Liudgars wichtigste Zeugnisse. Dieser hat weit mehr geschaffen, als erhalten ist. Ganz Niedersachsen und Holland be-

*Christi am
morg 6. - 8. J.*

deckte er mit Kirchen. In Fulda war der Baueifer Rathgars so groß, daß dieser Abt nach Karls Tode auf Drängen der Mönche abgesetzt wurde. (Ähnlichen Baueifer werden wir 900 Jahre später wiederfinden.) Außerordentlich wichtig wurden die Klöster. Von der Macht Benediktbeurens und gar Tegernsees macht man sich heute schwer einen Begriff. Fulda, St. Gallen, die Reichenau spielten eine besonders große Rolle. Der Plan von St. Gallen zeugt, obwohl Idealplan oder vielleicht gerade dadurch — da er dem Aachener Statute von 817 für die Benediktinerklöster des Frankenreiches folgte — nicht nur für den Kirchenbau, sondern für die ganze lebendige Vernunft der Klostermänner von damals. Wir dürfen sie uns, besonders in Deutschland, nicht als unvergnügliche Asketen vorstellen. Gerade aus St. Gallen kennen wir den Kampf, der später dort gegen die finsternen Sendlinge aus Burgund ausgefochten werden mußte. Der Mönch verlangte für sich das germanische Recht der Waffe. Er war ein Mann durchaus, er rodete, pflanzte, baute, las, schrieb, malte, meißelte — und kämpfte! Die Prüfung des St. Gallener Planes beweist eine klare Übersicht über das ganze Leben. Auch dieser Plan ist aus der *Mitte* entwickelt, die für das Karolingische so bezeichnend ist. Hier wird sie von dem eigentlichen Kloster gebildet, dem Kreuzgange, der südlich (auf dem Plane rechts), an die Kirche stößt. Von den vier Seiten gehen sehr bestimmte Richtungen aus: Kirche und Schlafsaal zeigen auf die stillere, geistige und geistliche Seite des Daseins. Hinter der Kirche wartet noch eine kleinere zweite, hinter dem Schlafsaale der Friedhof. Seitlich hinter der Kirche Abthaus, Schule, Gasthaus für Vornehme. Die Seite des Speisesaales aber bestimmt die Richtung auf die Handwerker und die des Vorrats- und Kellerraumes die auf die Ställe und landwirtschaftlichen Anlagen. Beide zielen also nach der weltlichen Seite des Daseins. Das beschauliche Leben ist vom tätigen getrennt, und doch ist eines vom anderen her erreichbar. Das Symbolische ist zugleich praktisch. Auch an das kleinste Bedürfnis ist dabei gedacht, selbst die Gemüsearten sind genau bezeichnet. Es herrscht ein ländlich gärtnerischer und zugleich sehr *regelmäßiger* Gesamtcharakter.

Auch die Pfalzen Karls des Großen und seiner ersten Nachfolger müssen zugleich ländlich und regelbestimmt gewirkt haben. Es gab ja keine Hauptstadt, der Hof zog herum. Königliche Sendboten aber überwachten überall den Stand der Dinge, und ihre Berichte geben einen hohen Begriff von den Ansprüchen und ihrer Erfüllung. In einer der Pfalzen wurden 25 Einzelgebäude gezählt. Die eigentliche Pfalz dort enthielt drei camerae, elf Stuben. Sie war mit Lauben umgeben (wir denken an Venantius Fortunatus). In Aachen, in Ingelheim (das durch Ausgrabungen ziemlich klar

ersteht), in Nymwegen und überall dürfen wir uns eine höchst klare Regelmäßigkeit vorstellen.

Dies alles war sicherlich die Leistung nur einer schmalen Oberschicht von sehr weitem Blicke. Es konnte gar nicht anders sein. Weder hat der humanistische Bildungsmensch darin zu schwelgen, noch der Volksmann sich darüber zu entrüsten; am wenigsten hat der späte Freund des alten Germanentums darüber zu klagen. Diese Männer waren an Umbruch und Wende genau das, was man heute eine Führungsschicht nennen würde. Was sie taten, war gewiß wie alles Große im Geiste (nicht immer der Politik) nicht volkstümlich, aber es geschah, wie alles Große im Geiste, im Auftrage des Volkes und war also volkhafte, es war volksgemäß. Sie kamen auch aus verschiedenen Schichten, und noch standen an der Wiege der beginnenden deutschen Kultur obendrein alle jene Germanenstämme Pate, deren ursprüngliche Einheit zu Ottos des Großen Zeiten dem Bischof Liutprand von Cremona noch bewußt war. Mochte dieser auch nur die kaisertreuen Länder besonders hervorheben, da er ja den Kaiser gegen den Papst vertrat — wie auch später so oft (trotz Mailand) sehr viele Lombarden —, er bestätigte damit doch die germanische Verrichtung des Kaisertumes. Da war, aus Liutprands eigenem Volke, der edle Langobarde Paul Warnefrid und, freilich jünger, erst zu Anfang des 9. Jahrhunderts geboren, der alemannische Bauernsohn Walafrid Strabo; da war der Sachse Liutgar in Werden, da war der spanische Westgote Theodulf und der angelsächsische Edle Alcuin aus Northumbrien (der Leiter der Hof- und Gelehrtenschule); da waren schon die Bayern wie der Abt Sturm von Fulda, da waren natürlich Franken genug: Odo aus Metz und Rathgar und Eigil und Baugulf, und nicht zu vergessen Einhart, Theologe, Minister, Schriftsteller; und Karls Schwiegersohn, Angilbert, der Centula schuf — Germanen allesamt und zum Teil schon Deutsche. Mochte Alcuin in der Akademie sich Flaccus nennen, Warnefrid als Paulus Diaconus in die Nachwelt eingehen: sie alle konnten ihr Latein, aber sie alle waren Germanen und sprachen germanisch, wenn sie kein Latein trieben. Ja, „Paulus Diaconus“, der große Theologe und Christ, beginnt die Geschichte seines eigenen langobardischen Volkes mit dem Ruhme des Nordens und der nordischen Herkunft; und das „Vorwort zum Gesetzbuch König Rotharis“ beginnt mit der Anrufung Christi, um alsbald in die germanische Götterwelt zurückzutauchen. Und es war auch in der Welt der Sprache und der Dichtung nicht anders, als es uns bald die Welt des Bildes und der Ornamentik in der Geschichte unserer bildenden Kunst zeigen wird. Neben Einharts reinlich klugem Lateinisch steht — liebenswerter, hinreißender gewiß, aber doch aus gleichem Blut gekommen

— der „Heliand“, der die neue Lehre in stärkster germanischer Übersetzung im Heldenliede einfing. Und neben diesem steht das wunderbare althochdeutsche Muspilli der Münchener Handschrift. Es ist, gleich dem Heliand, ein christliches Gedicht voller germanischer Empfindung, und sein Geist ist in die Weltgerichtsdarstellungen der Bodenseegegend übergegangen — eine Schöpfungstat schon der deutschen, nicht mehr der gemein-germanischen Kunst, der sich das gesamte Abendland nicht hat entziehen können. Und noch im 8. Jahrhundert sind das eiserne Hildebrands-Lied und das von allen Schauern des Unendlichkeitsbewußtseins, das wirklich von echtestem nordischem Gefühle erfüllte und wiederum damals doch nur in Deutschland mögliche Wessobrunner Gebet entstanden. Gewiß war das Leben widerspruchsvoll wie immer und schuf Leiden wie immer. Zur Zeit, als Odo von Metz noch am Aachener Münster gestaltete, wurde der Mönch Godescalc geboren, die erste wahrhaft große und tragische Erscheinung des eigentlichen Deutschen von Geist, wie sie Wilhelm Niemeyer vorbildlich und richtig gesehen hat: Sohn eines sächsischen Grafen, in schwerem Kampfe mit dem aufgezwungenen Mönchtum aus dem Kloster Fulda entflohen, von Abt Rhabanus Maurus (Fulda) und Bischof Hinkmar (von Reims) verfolgt und gepeinigt; der Ketzer, der die Lehre von der 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 noch 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 altsächsischen „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 „Röm-

lingen“ 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 alsbald 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 „Nirgendes 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 „Nirgendes-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 „Nirgendes-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 Liniensymphonik 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 blutnaher 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 Rich-



9. Gernrode. Nonnenstiftskirche St. Cyriakus



10. Hildesheim. Innenansicht von St. Michael

tung 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 Halm, 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 Rechenschaft 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 *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 Bilder-

streit. 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 wesenden 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 Sigurd-, in einer lombardischen eines der Artussage 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 ein. 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 Christentums 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 gemeinbildende Kraft des Christentums 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 Vor-Wand, 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 Heerkönig, 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 Mutterschoße des karolingischen Zeitalters angelegt. Es ist eine wahrhaft wogende Frühzeit. Paulus Diaconus schrieb einmal vom Hofe Karls an die Klosterbücher 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, der 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 klangen 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 Ba-

silika 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 Gemeindegemeinde, vom erhabenen 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 selber 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

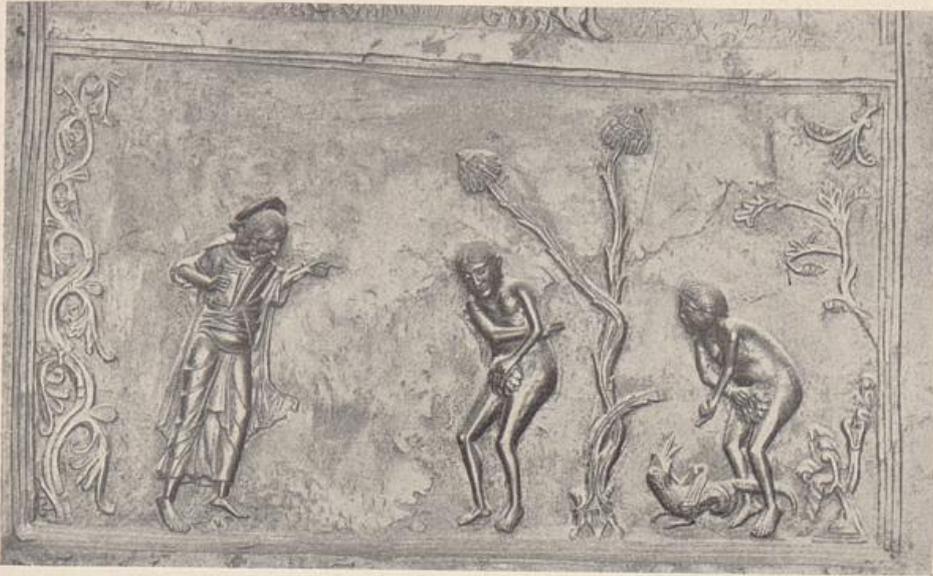
gegeben — und von da an ist durch das Hellenentum selber der Hellenismus gegeben. Ist er das aber, so ist eine Spätzeit da, in der jetzt freilich auch der Fremde atmen kann und mitzubestimmen beginnt. Heraufgeführt aber ist diese Möglichkeit durch *eigenes* Werden! Nicht anders bei uns. Man kann heute 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 Archaik, einer eigenen selbständig altertümlichen Haltung eröffnen mußte. Eigene Archaik 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., *unsere*, 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 „Rassenverfall“ brandmarken möchte, u. a. weil von da an der leidende Christus erschienen sei. Aber ganz abgesehen davon, daß es ein Mißverständnis am Heldentume 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. Eine aus malerischer Anschauung geborene Spätform war in ornamentales Flächendenken zu übersetzen. Diese Übersetzung ist immer viel eher möglich als die aus einer vollplastischen Formenwelt in eine flächenhafte. Die Übersetzung überhaupt aber wird uns um so echter erreicht gelten, je mehr von ihrem ursprünglichen Charakter die alte Form für die neue opfern mußte. Dann ist sie nicht mehr sie selbst, sie ist dann wahrhaft *verstanden*: in dem nämlich, was das Neue braucht. Sie ist nicht „mißverstanden“, wie man dies so gerne nennt. Ein „Mißverständnis“ ist dann nur dieses Wort selber. Gerade früher so genannte „mißverständene“ Formen werden wir als die—thesten, die art- und zeitgemäßen anerkennen müssen. Bei der karolingischen Darstellungskunst leben sie im Stile der sogenannten Ada-Gruppe.

Es ist ein Stil der Buchmalerei. Wenn hier in einem Buche, das im ganzen eine natürliche Entwicklung vom Plastischen zum Malerischen zu verfolgen hat, gleich mit Malerei begonnen wird, so soll damit zum Ausdruck gebracht werden, daß es sich wohl um Gemaltes handelt, aber nicht um Malerisches und ebenso bei der Plastik um plastisch Bearbeitetes, nicht um Plastisches, daß die Unterschiede von Plastik und Malerei damals weit mehr technischer als geistiger Natur sind. Wenn aber hier Buchmalerei zuerst genannt wird, so geschieht das nur wegen der Zufälligkeiten der Erhaltung. Zweifellos stand gerade für das Volk, soweit es überhaupt schon sehen wollte und konnte, die Wandmalerei voran. Aber bis auf geringe Reste ist sie uns verschlossen; nur daß sie da war, wissen wir. Selbst wenn die wenigen Reste uns auch noch fehlten, so würden doch die Nachrichten uns zwingen, Wandmalerei als gegeben anzusehen. In einem Erlaß von 807 verlangt Karl von seinen Sendboten, daß sie u. a. auch über den Stand der Malereien zu berichten haben. Er verlangt es von den Aufsichtsbeamten über die Erhaltung der *Kirchen!* Danach sind also Wandgemälde ein natürlicher Bestandteil des kirchlichen Bauwerks. Wir wissen noch mehr: Wand-

malerei gehörte eng zum Steinbau und nur zu diesem. Vor jedem größeren Schmucke von Holzkirchen wurde ausdrücklich gewarnt. Dies beweist nicht nur eine bewußte Minderbewertung des allzu vergänglichen Holzbaues, es beweist eine hohe Wertschätzung der Wandmalerei. Karl wollte sie, und den von Osten kommenden theologischen Schwierigkeiten wich er aus, indem er nur die abergläubische Verehrung der Bilder verbot, diese selbst aber duldete — d. h. bei ihm immer: förderte. Ist nun einmal etwas aus jener Zeit erhalten, wie die Fresken von S. Maria im Münstertal (Graubünden), so zeigt es uns, daß ein ausgedehnter Bilderkreis da war. Genauer 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 Giottos 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 Arenafresken, 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 außerchrist-



11. Bronzetür des Domes zu Hildesheim. Sündenfall



12. Bronzetür des Domes zu Hildesheim. Opfer von Kain und Abel



13. Evangelist Lukas aus dem Evangeliar Kaiser Ottos III. München, Staatsbibliothek



14. Evangelist Lukas aus dem Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II. München, Staatsbibliothek



15. Christus aus dem Baseler Antependium. Paris, Cluny-Museum

liche 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 Rhabanus 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 Mosaiken. 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 Pergamentsseite 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 Strzygowsky 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 ger-

manisch 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, wick 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 Ottonische 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.

Der thronende Christus der Godescalc-Evangeliars 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 Geschoßordnung 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 vor-

perspektivischen 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 Gemeinde 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 Hintergrundnische 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 Aachener Westnische als monumentale Tatsache hätte ver-

wirklichen 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 Nische 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 Äußerungen 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 Außenseite 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 zusammengeschweißt 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 erinnern 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 neuerworbenem, 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 „Aachen-Wiener“ ist es nicht, er gehört zu jenen Gedanken, die plötzlich auftauchen und erst 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

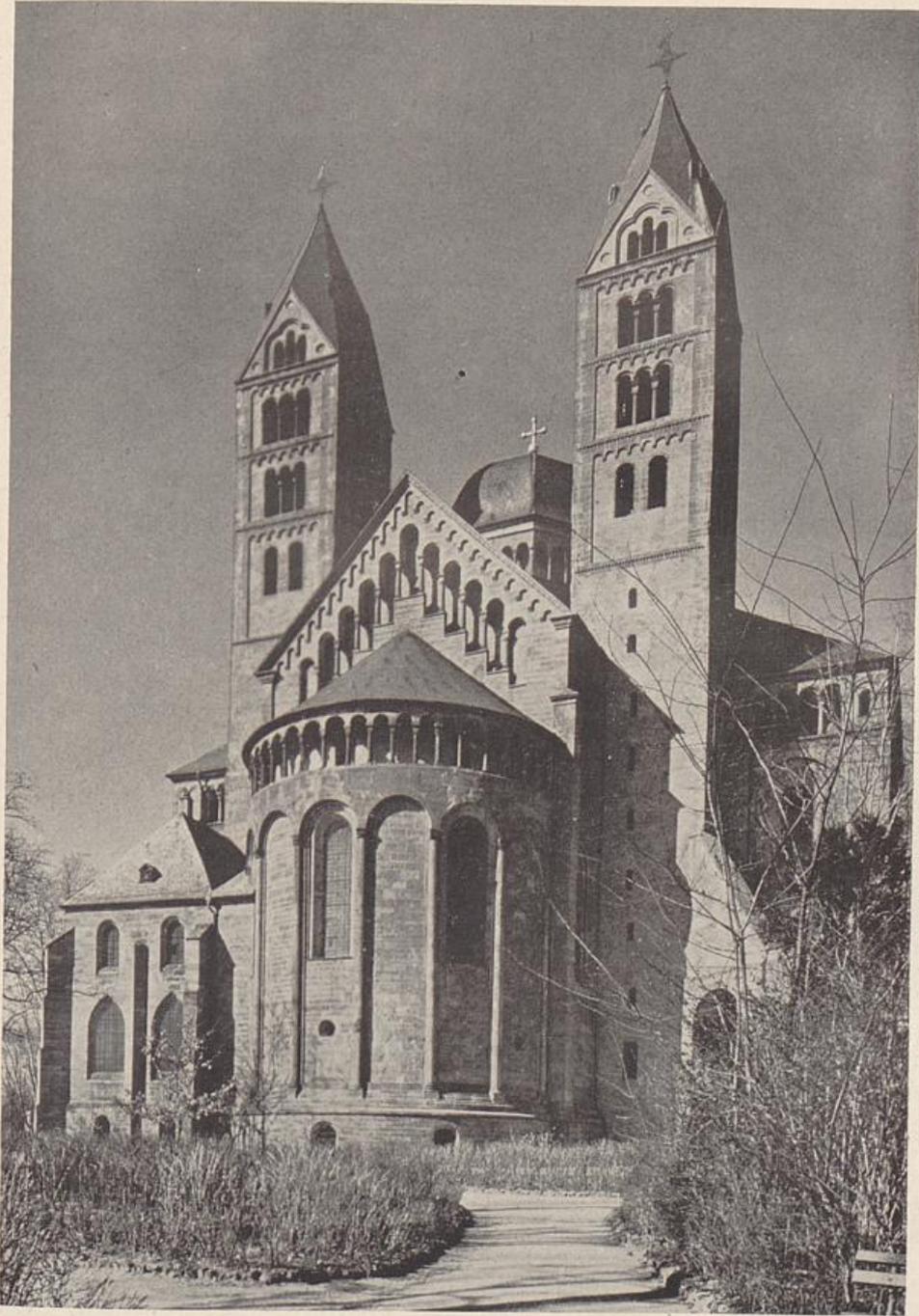
der Heimat nicht mitbringen. Aber er griff in eine sehr ferne Zeit, die des ersten nachchristlichen Jahrhunderts zurück, weil offenbar da ihn etwas ansprach, das eine ihm ganz ungewußte europäische, nicht östliche Möglichkeit barg. Nicht der antike Typus der Evangelisten ist hier das Wesentliche, sondern 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.

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 (Abb. 7). Der Evangelist geht zwar auf ähnliche Körpervorstellungen antikischer Gewandfigur zurück, wie jene der Aachen-Wiener Gruppe, aber die Linienführung ist jetzt das Wesentliche. Ihre aufgeregt 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 geisterfülltes 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

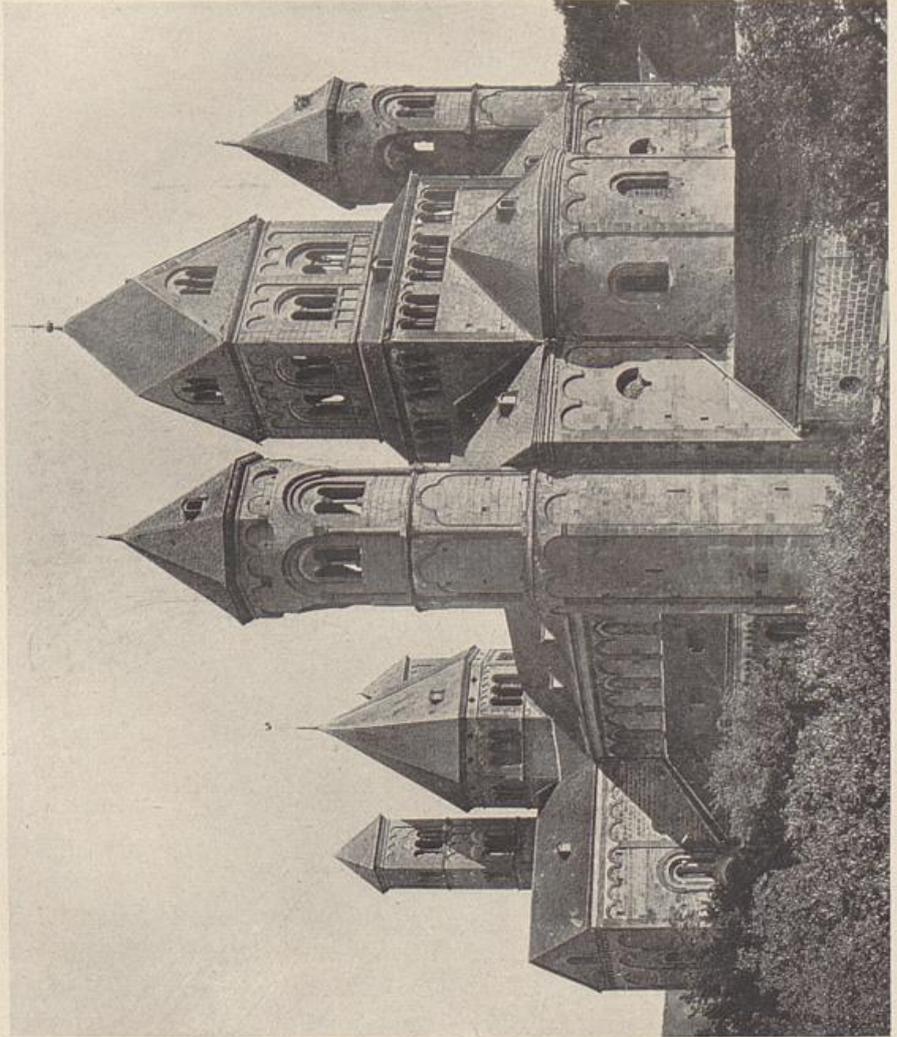
von einer Bildersprache, die nur darum so schnell von Bild zu Bilde springt, weil an eine wirklich sichtbare Verbildlichung gerade *nicht* gedacht wird. In der „Offenbarung“ herrscht noch der gleiche Geist. Da sieht etwa Johannes einen Mann auf Säulenfüßen, der ihm ein Buch gibt, das er verschlingt. 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 Psalms. 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 vielen 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 Gebärdung, 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 Reliefkunst 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 begreiflicherweise

nur den zuerst und den zu dritt genannten. Zur Gruppe Aachen-Wien kann es keine ganz entsprechende Reliefkunst geben, denn in dieser ist nicht nur Gemaltes, sondern wirklich Nur-Malerisches, Atmosphärisches enthalten. Reliefschnitzerei und Malerei vertreten im echtsten 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 Reliefkunst geben die Buchdeckel aus Elfenbein. Auch sie sind spätantikes Erbe, sie stammen von den spätromischen Konsulardiptychen. Stilistisch unterscheiden wir in erster Linie eine Ada- und eine Liuthard-Gruppe; die letztere ist keine andere als die 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 (Abb. 8). Auch hier scheint Bamberg vorweggenommen. Der feierlichere, strengere und trockenere Stil, welcher der Ada-Gruppe, damit Architektur und Wandmalerei entspricht, mag aus dem Lorscher Diptychon des vatikanischen Museums sprechen. Es gäbe Schulen und Zwischenrichtungen genug zu erwähnen, wenn der Sinn dieses Buches nicht auf etwas ganz 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 antiken 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 Asopischen Fabel von Löwe, Wolf und Fuchs der Bär für den Wolf ein. Davon sprüht also in Tutilo schon



16. Speyer, Ostansicht des Domes



17. Maria Laach. Abteikirche von Nordwesten

etwas auf, eine Begegnung zwischen Lied und Bild ist da. Und sie tritt auf an einem christlichen, einem Heiligenmotive und in Nachbarschaft antikischer 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 Folchart (Folchart-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 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 architek-

7 Pinder, Kaiserzeit

tonisch zur übergeordneten Gruppe. Die Fassung der schweren Steine ist filigranhaft fein mit dem gleichen kläubelnden 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-beredete 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 Fulda, 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, Folchart, 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. 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.