



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Ottonische Plastik und Malerei

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

OTTONISCHE PLASTIK UND MALEREI

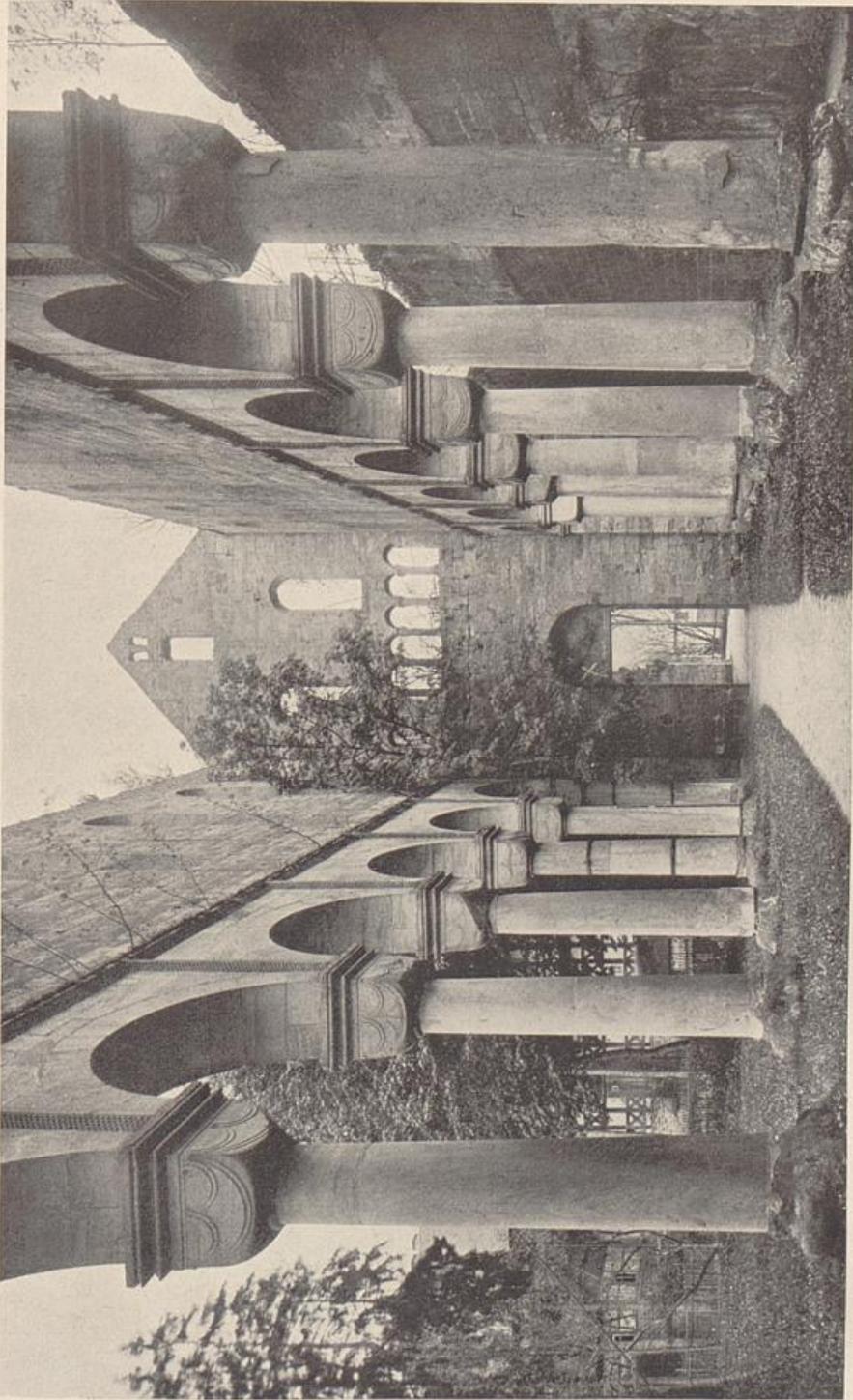
Die ottonische Baukunst war überall ein freies und folgerichtiges Weiterdenken der im Karolingischen geborenen Möglichkeiten. Auch bei der Plastik und Malerei, die ihr gleichzeitig war, spüren wir dieses Weiterdenken, aber da liegt alles doch verwickelter. Das Verwickelte löst sich erst auf, sobald man sich endlich von der geheim noch immer weiterwirkenden Vorstellung der Lessing-Zeit freigemacht, der Vorstellung einer Einheitsmenschheit, *des* Menschengeschlechtes, das es zu „erziehen“ gegolten hätte. Wir denken ja hier mit aller Lebendigkeit an den Wechsel der tragenden Schultern, wir verfolgen ja das deutsche Volk unter den abendländischen, ein junges, eben erst gewordenes! Wir wissen, daß nicht eine Einheitsmenschheit in sich selber „fortschritt“, daß vielmehr eine neue Kultur auf dem Wege zu sich selber die letzten Bahnen einer alten zu durchschreiten hatte, daß sie durch diese alte Kultur hindurch zu sich selber strebte. Dadurch wurde namentlich in den Fragen der darstellenden Kunst das eigentlich Gesetzmäßige gerade das dem äußeren Scheine Widersprechende. Auch die Baukunst hatte sich mit der Spätantike (und mit der späten Antike) auseinanderzusetzen gehabt, aber sie hatte sich früher und entschiedener wirklich mit ihr *auseinander*, d. h. von ihr weg setzen können. Sie steht früher an ihrer gesetzmäßig notwendigen Stelle: als selbständiger Ausdruck gänzlich neuer Menschen, als Grundlage aller neuen Kunst, als vorderste Sprache, als unausweichlicher Anfang ist sie auch das früher *Fertige*. Für die Darstellungskunst der ottonischen Zeit dagegen gilt noch wörtlich, was für die der karolingischen gesagt werden mußte: das einzige, was noch nicht da sein konnte, war echte Plastik. Schon in diesem Punkte ist also noch eine echte Tochter-schaft zu der karolingischen Kunst festzustellen, noch, aber auch schon: die Tochter ist *schon* nicht mehr die Mutter selbst, auch hier werden neue Wege angebahnt. Wenn aber auch im Ottonischen noch keine echte Plastik da sein könnte, so heißt das, daß wir auch bei ihm uns noch *vor* einer ganz echten „Archaik“ befinden; noch *vor* jener echten und eigenbürtigen Altertümlichkeit also, die die Baukunst mit St. Michael zu Hildesheim schon in geradezu klassischer Größe erreicht hatte. Echte Altertümlichkeit denkt stets noch nicht malerisch, auch wo sie malt. Aber sie denkt schon plastisch, wo sie mit greifbaren Formen arbeitet. Das ottonische Schaffen mit plastischen Mitteln ist indessen zugleich noch nicht plastisch und noch malerisch. Dieses Zwielficht ist unvermeidliches Schicksal. Noch malerisch ist diese Kunst in Metall,

Stein, Holz, weil hier der letzte Schein der untergehenden alten Welt noch nachleuchtet, ja, der untergegangenen. Ihre Sonne ist schon hinter den Berg gesunken, aber sie färbt noch den Himmel. Dieser dumpfe, schwüle und zerkweichende Abendschein mußte erst gänzlich verschwinden, um einer rauhen, grauen Morgenkühle und Frische Platz zu geben. Dann konnte es Tag werden. Die Spätantike, in die das Karolingische sich nun einmal hatte einbauen müssen, denn sie war durch das Schicksal ihm vor- und hingesezt, — sie war, wie wir wissen, *nicht-mehr-plastisch*. Die ottonische Kunst war schon *architektonisch*, aber *noch-nicht-einmal-plastisch*, und dennoch, von jener her, zugleich *noch-malerisch*! Es klingt gegen alles einfache, alles „folgerichtige“ Denken, es widerspricht allen Vorurteilen einer auf die Geschichte sich übertragenden Vorstellung von *Richtung*, aber es ist gerade die Wahrheit des geschichtlichen Lebens: damals hieß es tatsächlich, vom Nicht-mehr-Plastischen zum Nicht-mehr-Malerischen vorzudringen, um aus der Scheinwelt des vergreisten Fremden die eigene rauhe und große Jugendwirklichkeit zu befreien, also in Wahrheit das in gesetzmäßiger Weise nunmehr *Noch-nicht-Malerische* zu finden. Es hieß plastisch zu werden, es hieß, Feinheiten geradezu abzustoßen, derbe und einfache Urformen zu finden, die reinen Elemente erst eines gänzlich eigenen Aufbaues. Die Entwicklung in tieferem Sinne mußte also in der Abstoßung dessen bestehen, was nicht eigener Augen-Erwerb war. Eine Zeitlang wird es jetzt gelten, als den eigentlichen und echten Fort-Schritt, als den Schritt zur unbefangenen abendländischen Entwicklung die Vereinfachung zur greifbaren Form, die Abstoßung des *Bildes* auch im plastisch geschaffenen Werke zu verfolgen. Im Ottonischen und noch darüber hinaus bis in das 12. Jahrhundert hinein ist alle Plastik in Stein oder Metall oder Holz dem Sinne nach, dem inneren Sehen nach mehr hochgewelltes Bild als tastbare Gestalt, wie dies bei Gelegenheit der karolingischen Bauplastik von Lorsch zu sagen war: sie ist *noch nicht archaisch*! Die echte altertümliche Haltung, die wir uns üblicherweise als Ausgangspunkt vorstellen, war in den besonderen Verhältnissen des Abendlandes zunächst gerade erst *Ziel*. Denn nur eine eigene, echt altertümliche Plastik kommt zu einer eigenen echt klassischen, wie sie das 13. Jahrhundert wirklich gebracht hat; erst von dieser wird sich eine nunmehr eigene, eine selbsterworbene malerische Haltung abzweigen, erst dadurch zuletzt auch ein uns eigenes malerisches Zeitalter eintreten können. Denn darin gibt es allerdings wirklich eine unumkehrbare Richtung. In jeder klar verlaufenden Entwicklung, auch jener der Griechen, ist es nicht anders gewesen. Man beginnt nicht mit pompejanischen Landschaften, um sich von da aus zu Phidias zu entwickeln. Man beginnt nicht mit Rembrandt,

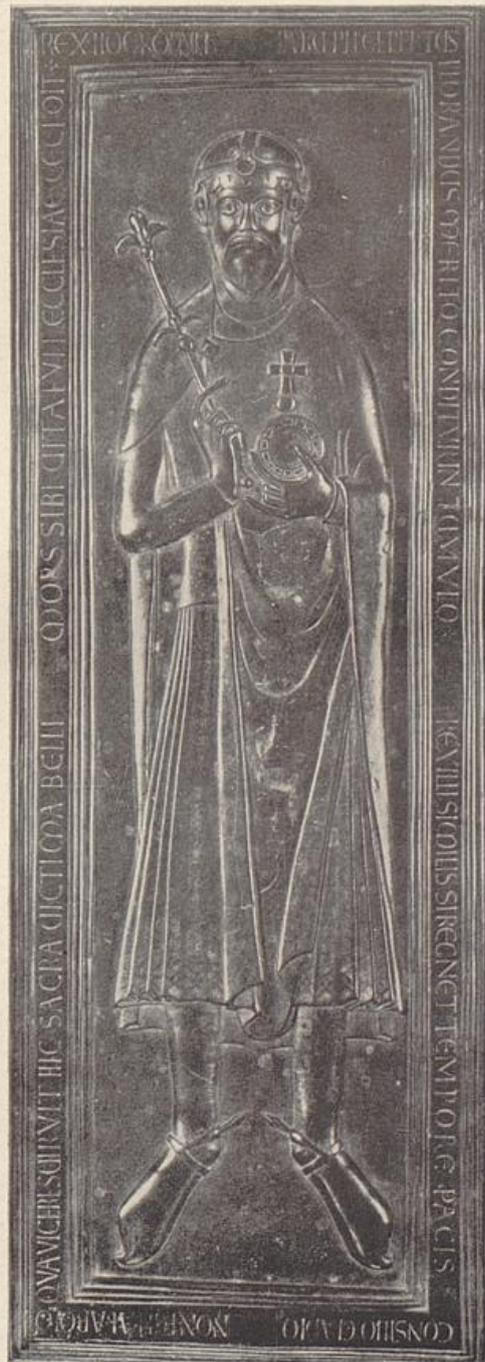
um sich von da aus zu der Naumburger Plastik zu entwickeln. Dies ist ebenso unumstößlich wahr wie die Ergänzungswahrheit, daß man keine Naumburger Plastik mehr schaffen *kann*, wenn Rembrandt da ist, und keine Parthenon-Plastik, wenn man so atmosphärisch malen kann wie die ersten Jahrhunderte nach Christus. Es muß alles bezahlt werden, es gibt in diesem Sinne keinen echten Fortschritt, der das Neue erwerben und das Alte behalten dürfte, es gibt nur Verwandlung der Kräfte und Verlagerung der Ausdruckszonen. Bei ihrer natürlichen Richtung geht das Plastische dem Malerischen voran. Insofern ist alle abendländische Darstellungskunst — keineswegs nur die deutsche — bis hinein in das 12. Jahrhundert eine scheinbar unnatürliche Entwicklung; denn das raumhaltige Bild für das Auge ist in ihr früher da als die greifbare Gestalt für das Körpergefühl. Aber es ist ja in Wahrheit so, daß sich die echte Folgerichtigkeit eigener Entwicklung erst herauszuschälen hatte. Man hatte — und dies alles gilt immer niemals für die Deutschen allein, es gilt für alle neuen, alle echt abendländischen Völker, es gilt auch für die Italiener! —, man hatte mit diesem Malerischen der Spätantike ja gerade *nicht* das eigene Ziel. Was da malerisch ist, das wird ja nicht erstrebt und etwa schon vor der eigenen plastischen Vorstufe durch eigene Kraft gewonnen. Dies nämlich könnte tatsächlich niemals vorkommen. Jenes war das Fremde, ohne daß man dies recht wußte, und der „Verfall“ des Malerischen bedeutet dieses Mal, wo ein neuer Kern die mürbe Schale durchstieß, die Eroberung des Plastischen. Wie ein Nebel hatte das Malerische zu verschwinden.

Was aber heißt hier das echte Plastische? Hier läßt sich ein Begriff abgrenzen, gegen den ernsthafte Bedenken wohl kaum zu erwarten sind: die Echtheit des Plastischen ist dann vollkommen, wenn das Sichtbare mit dem Tastbaren zusammenfällt. Dies ist zum mindesten das Wunschbild. Die Griechen sind ihm näher gekommen als sämtliche abendländischen Stilzeitalter. Innerhalb dieser wieder ist die Plastik des früheren 13. Jahrhunderts ihm näher gekommen als irgendeine spätere. Es ist ein Wunschbild, aber es läßt sich genau vorstellen. Zwar wird auch die plastische Form durch das Auge aufgenommen, aber je mehr auch der Tastsinn eines Blinden (wohl nicht eines Blindgeborenen) davon ebenfalls wahrnehmen könnte, um so sicherer darf man sein, daß diese Plastik echt ist, d. h. daß sie nicht eine in körperlich-greifbaren Formen nur *verwirklichte*, an sich aber überkörperlich-ungreifbare Bildlichkeit vermittelt. Diese gibt es. Alle spätere Kunst ganz Europas wird von ihr beherrscht. Man stelle sich nur eine Büste von Rodin vor. Der tastende Finger eines Blinden würde etwa an der Stelle, die ein Auge bedeutet, in eine ihm unverständliche, zackige und formlose Hö-

lung versinken. Für das malerisch sehende Auge des plastisch arbeitenden Impressionisten und des von ihm angerufenen spätzeitlichen Betrachters aber ist diese Höhlung höchst sinnvoll. Sie wirkt nicht als Wirklichkeit, sondern als Augeneindruck. Sie schafft berechnete Schatten, wie der Maler sie schafft. Dagegen bei dem Kopfe des polykletischen Speerträgers (denken wir uns das bronzene Urbild mit eingesetzten Augen) würde auch das dargestellte Auge eine dem Tastsinn durchaus verständliche Form bedeuten. Auch hier freilich entginge dem Blinden immer noch etwas: der Farbenunterschied, die Ansicht des (gewiß noch sehr allgemeinen) Blickes, d. h. eben, alles Nur-Sichtbare. Hier, bei schon sehr echter Plastik, wäre es doch nur Weniges. Im ganzen wäre das dargestellte Auge, weil es als Körperteil erfaßt und greifbar vorhanden ist, ebenso klar zu ertasten wie ein Schenkel oder eine Hand, wie zuletzt die ganze körperhafte Gestalt. Die Frage ist immer, wieviel eine Nachprüfung des Tastsinnes an dem, was das Auge sieht, von der gemeinten Form gleichlautend ergeben würde. Die letzte Vergangenheit erst hat mit Maillol und anderen einen bewußten, gleichsam reuevollen Einspruch, eine bewußte Forderung „Zurück zum eigentlich Plastischen“ aufgerichtet. *Alle* abendländische Arbeit in Marmor, Stein jeder Art, Holz und Metall, spätestens seit dem frühen 15. Jahrhundert, seit der Zeit des Genter Altares und der Brancacci-Kapelle, ob diesselts oder jenseits der Alpen, ob von Donatello oder Michelangelo, ob von Nikolaus Gerhart oder Hans Leinberger, hat sich allgemein von jenem Wunschbilde *entfernen* müssen! Seit dem Anbruch des malerischen Sehens aus eigener Kraft ist Bauen und Modellieren und jede Art plastischen Gestaltens etwas anderes geworden als vorher. Alle derartige Arbeit steht unter der übermächtigen, unbewußten Vorherrschaft dieses malerischen Sehens. Sie verwirklicht Bilder, nicht reine Körperlichkeit. Sie bezieht sich auf einen vorausgesetzten unsichtbaren Hintergrund, sie arbeitet mit Schatten und Lichtern, die sich nicht nur ergeben, sondern wie beim Bilde des echten Malers als wesentliche Bestandteile der Form in diese hineinberechnet sind. Sie gibt malerisches *Gegenüber*, nicht körperliche Anwesenheit im gleichen Raume, der uns selbst umschließt. Dies hat gar nichts zu tun mit der plastischen Begabung des Einzelnen. Die Gradunterschiede nicht nur der künstlerischen Begabung überhaupt, sondern gerade der plastischen sind zwischen Zeitaltern, Völkern und Einzelmenschen außerordentlich verschieden, und sicher war Michelangelos plastische Begabung mindestens genau so groß wie die des Phidias oder des Naumburger Hauptmeisters. Aber sie stand geschichtlich unter einem anderen Sterne, dem einer alles durchdringenden, spätzeitlich malerischen Gesinnung; sie war schon insofern tragisch! Es ist darum auch durchaus kein Zufall, daß Michel-



18. Paulinzella. Klosterkirche



19. Grabmal Rudolfs von Schwaben im Dom zu Merseburg

angelo, mochte er auch noch so sehr darüber stöhnen, von seiner Gestaltenphantasie uns weit mehr in gemalten Bildern als in gemeißelten Körpern überliefert hat. Es ist völlig undenkbar, daß Polyklet oder Phidias, der zweite Bamberger oder der Naumburger Hauptmeister ihre innere Gestaltenwelt ebenso ebenbürtig, in so vollendeter, ja nur noch flüssigerer, weil widerstandsloserer Form in wirklich malerisch gesehene Bilder hätten ausströmen können. Zu diesen Meistern echt plastischer und also vom Malerischen noch nicht angenagter Stile gehört als gleichzeitig nur eine zeichnerisch umreißende Malkunst, die noch nicht wirklich malerisch ist. Nun muß auch dieser Begriff geklärt werden. „Wirklich malerisch“, darunter werden wir eine Weise des schöpferischen Sehens verstehen müssen, bei der das Auge über die tastbare Form hinausgeführt wird zu dem, was zwischen den Gestalten, was zwischen- und übergestaltlich ist, zur Körperfarbe, zum Lichte, zur Luft, kurz zu allem, was nicht Körper abgrenzt, sondern Körper verbindet und nur-mehr-sichtbar zwischen ihnen vermittelt. Zuletzt ist dagegen das (niemals vollkommen zu erreichende) Wunschbild echt plastischen Gefühles die vollendete Herausgrenzung der Einzelgestalt aus dem in Wahrheit ewig fließenden und schwimmenden Zusammenhange aller Dinge, den das Reich des Malerischen für das Auge bezeichnet. Insofern ist das echt Plastische in der Bildhauerei, dem Metallguß, der Schnitzerei wieder nur ein Unterfall eines allgemeinen Verhaltens zur Welt, das man auch in anderen Künsten das plastische nennen dürfte. Wir finden den gleichen Grundsatz mit seinem Gegenteil in allen Graden auch in der Baukunst. Wir werden namentlich im 18. Jahrhundert feststellen müssen, daß dort zu einer Baukunst, die in abmeßbaren, nachschreitbaren Abständen, in abgreifbaren, nachtastbaren Formen denkt, eine aufs äußerste getriebene malerische treten wird, die mit jedem wirklichen Abstände einen anderen meint und uns eingibt, den sie nur abbildet („malt“), mit jeder Körperform eine andere, die sie nur abbildet („malt“). Eine Baukunst der bewußt nicht-nachprüfbar gehaltenen Massen und Maße, eine Kunst des malerischen Scheines wird einer anderen gegenüberstehen, deren echtste Wirklichkeit noch immer darin besteht, daß eine nachtastende Hand, ein nachschreitender Körper nichts anderes feststellen würde, als was schon das Auge sieht. Aber selbst in der Musik wird dieser Grundsatz der Verinselung, der Herausreißung („Zeichnung“) der Einzelgestalt *aus* dem Zusammenhange noch dem einer Auflösung *in* diesem Zusammenhange mit allen Graden der Verwirklichung gegenüberstehen können (die abgegrenzte Melodie Händels gegen die „unendliche“ Wagners).

Dieser Ausblick schon an so früher Stelle der Betrachtung war nötig,

8 Pinder, Kaiserzeit

um den Kampf der ottonischen Darstellungskunst — zugleich noch auf längere Zeit auch ihrer Nachfolger —, den Kampf um die *Abstoßung des Bildes*, des nur sichtbaren Raumzusammenhanges, damit um die Gewinnung der wahrhaft greifbaren Gestalt, der tastbaren Körperlichkeit, zu verstehen. Wer bis hierher mitging, weiß, daß es unmalerische Bilder gibt — solche fanden wir als etwas tief Berechtigtes in der architekturverwandten Ada-Gruppe — und ebensogut malerische Plastik — solche werden wir in der ottonischen Kunst vorfinden, wie wir ihr schon in den karolingischen Elfenbeinen begegnet waren. Durch den kurzen Ausblick sind wir nun aber auch darauf aufmerksam gemacht, daß das Malerische der ottonischen Plastik etwas geschichtlich und also auch der Form nach anderes ist, als etwa das (höchst ausgeprägte) Malerische bei Donatello oder gar bei Rodin. Geschichtlich anders: denn es ist nicht selbsterworben; der Form nach anders, denn es erscheint nicht als das Übertreten und Malerisch-Werden ehemals vollplastischer Gestalten, sondern als ein noch Malerisch-Umpültsein noch nicht vollplastischer. Wenn wir echter plastisch Empfundenes sehen werden, und wir werden es schon hier, so wird es gleichsam in dumpfen Vorstößen sich hocharbeiten, es wird sich *herauskämpfen* müssen.

Wir sehen dies am besten an den Bronzetüren (Abb. 11, 12) für St. Michael zu Hildesheim (1015). Wir sehen mehrerlei in ihnen: eine auffällig rückgreifende Verbindung zur karolingischen Buchmalerei, eine erstaunlich selbständige, vergegenwärtigende Erfindung und erzählerische Sagekraft, eine sinnvoll beredte Verwendung des Ornamentes, ein Hochgestoßen-Werden hier und da sich zusammenballender echter Elemente einer künftigen wahren Plastizität — und ein Schwimmen dieser jugendlich neuerfundener, nach echter Körperlichkeit schon halb hinstrebenden Gestalten in einem Blick- und Kraftfelde, das aus der Spätantike (über die späte Antike) stammt. Die Türen befinden sich seit 1035 im Dome, aber sie stammen aus St. Michael (vielleicht, nach Fuchs, von einem ursprünglichen Westwerke, das dem Westchore voranging). Die Entstehungszeit ist durch Inschrift gesichert. Bronzetüren gab es schon in Aachen, dann in Mainz, wo Berengar, also selbstverständlich ein Germane, sich als Verfertiger nennt. Er tut es mit richtigem, geschichtlichem Bewußtsein: „Nachdem der große Kaiser Karl sein Sein der Natur zurückgegeben hat, hat Erzbischof Willigis als Erster Türflügel aus Metall machen lassen.“ Das Ottonische wußte im Kaiser wie im Künstler seinen geschichtlichen Rückhalt beim Karolingischen. Metallarbeit an sich ist nordisches Erbe. Die Gußtechnik in Großformat stammt aus dem älteren Süden, aber Deutschland ist ihr besonders treu geblieben, und oft noch werden wir bei größten Leistungen unseres Volkes das Metall

an einer Stelle sehen, wo anderwärts der Stein bevorzugt wird. Vom Braunschweiger Löwen und den Magdeburger Bischofsdenkmälern bis zu den Vischers und den zahlreichen Gestalten des Innsbrucker Grabmales, von Hans Reichle und Hans Krumper bis zu Schlüter und Donner und heute zu Georg Kolbe geht diese Linie. Selbst der Stein und das Holz haben bei uns gelegentlich Metallfarbe angenommen, so im 13. Jahrhundert beim Magdeburger Reiter, so im 17ten bei Gleskers Bamberger Kreuzigung. Aber noch sind wir im Ottonischen von wahrer Monumentalität entfernt. Auch der Braunschweiger Löwe wird sich erst aus der Welt der kleineren Geräteformen zu seiner Riesenwucht und schnittig klaren Größe erheben müssen. Die einzige Großform ist für unsere Frühzeit der Türflügel. Erst das Ottonische ist dabei über die einfache Form mit nur Löwen- oder Wolfsköpfen als Schmuck hinausgegangen, in Augsburg und in Hildesheim. Dabei hat es der sächsische Gießer sich reichlich schwer gemacht; er hat nicht die einzelnen Reliefplatten, sondern gleich die ganzen großen Flügel ($4,72 \times 1,15$ m) gegossen. Das auffallende Versagen fast aller deutschen kunstgeschichtlichen Würdigungsversuche gegenüber diesem wichtigen Werke erklärt sich wohl daraus, daß immer noch etwas anderes gesucht wird, als gewollt wurde und als man also vorfinden kann: das Monumentale, das rein Plastische, das „Schöne“. Da trotzdem immer wieder der Hauch des Genialen unüberwindlich durchdringt, pflegt alle Würdigung selber wieder nur „trotzdem“ zu erfolgen. Es gibt ja eine ganze Richtung deutscher Kunstgeschichte, die jeden deutschen Wert nur „trotzdem“ anerkennt. In unserem Falle wird etwa die „Naivität“, die Frische der Erzählung zugegeben, es wird aber sofort Formlosigkeit vermerkt. Hier ist ein ganz entscheidender Punkt für alle weiteren Betrachtungen. Wer hier bei dem Eindruck der Formlosigkeit stehen bleibt, wird ihn auch vor vielen späteren Werken unserer Kunst nicht verlieren. Man kann auch die Bamberger Schranken nicht recht verstehen, wenn man die Hildesheimer Türen als formlos empfindet. Hier nämlich gilt es, sich der altnordischen „übergestaltlichen Gestaltlichkeit“ zu erinnern — das widerspruchsvolle Wort möge erlaubt sein, es hat, wie wir wissen, seinen Sinn. Wer unsere gotländische Bronze der Abb. 2 als formlos empfindet, muß auch vor den Hildesheimer Reliefs versagen. Aber noch nicht einmal jeder, der jene Bronze würdigt, kann schon den Türen gerecht werden. Er muß erst spüren, daß jener alte Geist in ihnen deutlich wiederkehrt ist. Der Übertritt der altnordischen Formgesinnung auf deutsches Gebiet mag ruhig ein Rätsel heißen. Wichtiger als Erklärungen sind Tatsachen. Wie noch in den Bamberger Schrankenreliefs ist die Gestaltenwelt nur in ihrer innigen Verschlingung mit den Ornamenten zu begreifen. Sie

selber ist ornamental, aber das Ornament ist selber beredt. Die allgemeine Anordnung berührt sich eng mit Handschriften, und zwar nicht mit ottonischen, sondern spätkarolingischen. Schon die Form der erzählenden Geschoßstreifen entspricht genau der Bamberger (fälschlich sogenannten) „Alcuin-Bibel“. Die Einzelgestalten, die durchaus nicht nur eine Hand, nicht nur eine Erfindung verraten, gehen ebenfalls eher auf Karolingisches zurück, sie erinnern an den Utrecht-Psalter. Das Entscheidende ist die Prüfung der Ornamente. Sind sie zufällig oder sinnvoll? Sind sie bloßer Schmuck oder Ausdruck? Sind sie ratlos oder bedeutsam? Vor dieser Frage scheiden sich die Geister. Nun, sie *sind* sinnvoll, sie *sind* bedeutsamer Ausdruck! Ob sie fehlen oder da sind und wie sie verlaufen, das wird, zumal in den besten Reliefs, denen des linken Flügels mit den Darstellungen aus dem Alten Bunde, nicht ein einziges Mal dem Zufall überlassen. Jede Ranke und jedes Fehlen einer Ranke *sagt* etwas! Die gegenstandslose Gebärde des alten Ornamentes hat jetzt ihren gegenständlichen Bezug. Auch jene ältere sprach, aber diese neue schildert. Großartig sinnvoll ist jeder Linienzug in der grausamen Darstellung des Opfers von Kain und Abel, in der aus der Vorstellungswelt eines viehzüchtenden Nomadenvolkes der Ackerbauer verworfen und dadurch erst schuldig gemacht wird (Vorherbestimmung im Sinne des Mönches Godescalc). Die Hand Gottes öffnet sich gegen Abel, sie wird also das Lamm-Opfer entgegennehmen, sie zieht es gleichsam zu sich hinein und hinauf: die Richtung ist unabänderlich. Sie schließt sich ebenso deutlich gegen Kain ab, sie geht an ihm vorbei, sie wird sein Opfer nicht annehmen, er kann nie zu ihr hin: die Richtung ist wieder unabänderlich. Eingesperrt zwischen Ranken, die Gebärden sind (die untere bedeutet den niedrig bleibenden Rauch), ausgesperrt von der Gnadenhand, ist Kain hoffnungslos. Dies muß man zu lesen verstehen, aber es steht deutlich da. Die Ranke zu Abels Füßen, die den Opferrauch vertritt, blüht auf und öffnet sich. Dies heißt: „Gott wohlgefällig“. Ganz anders sieht die Gotteshand bei der Mordhandlung aus, zwei Finger schießen strafend auf den Mörder zu, wie ein Dolch. Dies ist ebenso ausdrucksvoll wie die unvergeßliche Erfindung der Kainsgestalt: so sieht ein für alle Male nun noch in späten Schauspielen *der Mörder* aus! Aber keine Ranke flicht sich jetzt in die Handlung ein. Hier würde sie stören. Bei dem Verhör nach dem Sündenfalle dürfen nur hinter Gottvater Ranken, aber gleichsam scheu, sich an den Rand pressen. Das Feld zwischen der göttlichen Gestalt und dem Menschenpaare muß frei sein, wie noch bei Michelangelo die Leere beredt sein muß, über die der Kraftfunken hinüberspringt. Dann erst dürfen — und müssen nunmehr — die Ranken mitsprechen. Sie bedeuten wörtlich: Paradies, sie sind

aber sprachlich: Gebärde. Der Vorwurf wird weitergegeben in einer Kette der Gebärden von Adam zu Eva, von Eva zur Schlange. Diese abwärts gekrümmte, so reiche wie zielsichere Bewegung windet sich schließlich am Boden: Scham und Reue. Der untere Ast zwischen Adam und Eva zeigt selbst nach jener hin. Das ist eine Sprache, die man vernehmen muß. Es gibt eine schulmeisterliche Haltung in gewissen Kreisen der deutschen Kunstgeschichte, die ohne Abstandsgefühl und innere Erzogenheit einen alten Meister wie den Hildesheimer gleichsam anerkennend auf die Schulter klopft und seine Darstellung so lobt, als sei eine kleine Menschenhandlung aus stillloser Neuzeit „immerhin“ und „trotzdem“ recht „amüsan“ begriffen. Diese Auffassung sieht nicht einmal den Gehalt, geschweige denn die Form. Deutlich und gleichsam listig vorgestellt könnte dies alles sein, auch ohne in beredter Form vorgetragen zu werden. Aber schon *was* erzählt ist, sollte man lieber mit einem berechtigten *Schrecken* fassen, als Darstellung eines bestürzenden Gefühls, das die Griechen nicht kannten: es ist das Gefühl der *Verlegenheit*, eine noch heute dem Nordländer (so gut wie niemals dem Südländer) leider sehr anhaftende Gemütsverfassung, die bis in gewisse Weisen der ärztlichen Behandlung hinein, die sie hervorrief, heute noch und besonders heute für den Norden Europas, namentlich leider auch für Deutschland, bezeichnend ist. Es ist sehr fraglich, ob dieses Gefühl erst durch das Christentum erzeugt wurde. Sein Auftreten aber muß vermerkt werden; und man kann nur aufatmen in der Erkenntnis, daß die deutsche Kunst diese Gemütsverfassung sehr bald abgestoßen oder, wie in Naumburg beim Timo von Kistriz, mit Überlegenheit in das Groß-Dramatische gewendet hat — also zu einer Zeit, in der eine andere, wiederum aus Minderwertigkeitsgefühlen, also auch aus Verlegenheit stammende neueste Auffassung schon „Rassenverfall“ sehen möchte. Dann wäre dieser eher um 1000 dagesewen. Schon damals? Und wann eigentlich nicht? „Amüsan“ ist das wahrlich nicht. Schlimmer noch ist aber die übliche völlige Verkennung der Form. Diese ist nirgends zufällig, sondern blitzschnell zugreifend und zielsicher, nach innerem Zeitmaß wie nach ihrer musikalisch rechnerischen Sicherheit dem altnordischen Ornamente verwandt, nunmehr aber gegenständlich-darstellerisch! Natürlich ist das alles nicht „schön“, sondern beredt. Die Körper sind nur Gebärdenträger, nicht Eigenwerte. Und dennoch spürt man in der Eva mit dem Kinde die Urmutter aller kommenden plastischen Madonnen. Auch hier sind noch die Glieder, die Arme etwa, mehr verwirklichte Ausdruckslinien, ja Gelenkverbindungen, als zuständige Körperwerte. Aber ein plastischer Umriss, mehr als ein einfacher „Riß“, deutet sich an. Hier stößt etwas herauf und ballt sich schon zusammen, ein Wille, der

einmal nach dem Statuarischen greifen wird. Zugleich sehen wir da sehr genau den Bann, in dem dieses Kommende noch gehalten wird. Wir spüren die spätantike Bildhaftigkeit, den Raum-, „Illusionismus“. Die Figur erscheint schräg in die Fläche gesteckt, unten in sie eintauchend, oben schon ins Freie, hier noch ins *Leere* stoßend, das erst dann nicht mehr *Leere* heißen darf, wenn alle Bildhaftigkeit vergessen sein wird. Wir empfinden durchweg, daß die Grundlinie der Gestalten nicht ihre Standlinie ist, die Relief-*fläche* nicht als Fläche gemeint, daß sie nicht nur Gebärdenfeld, sondern auch noch in sich selber schwimmender Bildraum ist. Das ehemals blanke Metall wirkt nicht als undurchdringlich harte Platte, *vor* der Gestalten stünden, sondern sein Schimmer vertritt noch einen Raum, *in* dem jene befangen und gefangen sind. Daher fehlt der Gleichlauf von Gestalt und Fläche, das rechtwinklige Verhältnis, das uns heute so selbstverständlich scheint. Erst spätere, weit derbere und einfachere Werke werden es wieder besitzen. Die Verrichtung des Relieffeldes als undurchdringliche Hinterplatte wird erst dann möglich sein, wenn auch die Reliefgestalt als abgeschnittene Freifigur begriffen sein wird. Daher auch die Aufsicht, die bei dem zusammenstürzenden Abel besonders deutlich ist. Man darf noch an den Plan von St. Gallen zurückdenken, wo Aufrisse in den Grundriß hineingeklappt werden. Schon die Reliefs der Bernwardsäule können zukunftsreicher wirken, weil sie derber (übrigens zweifellos schlechter) sind. Die Richtung, die sich schon bei Tutilo zeigte, nimmt in ihnen fühlbar zu. Der sitzende Christus auf dem Deckel des Uta-Codex aus Regensburg (jetzt München, Staatsbibliothek) zeigt, verglichen mit jenem des Codex aureus von St. Emmeram, die gleiche Neigung: er *verhärtet* sich. In dieser Richtung wird der Kampf weitergehen. Nebeneinander wird es Nachklänge der alten bildhaften Feinheit und aufsteigende Gestaltenblöcke geben. Auf der Seite des zu Überwindenden und dieses Mal sogar sehr deutlich des Südllichen stehen die mit den Hildesheimern gleichzeitigen Bronzetüren des Augsburger Domes. Sie sind der späteren Stadt Dauchers, Burgkmairs, Holbeins, der Fuggers schon deutlich im voraus angemessen, schon augsburgisch. In der anderen, neuen Richtung werden wir in salischer Zeit u. a. die steinernen Vorhallen-Figuren von St. Emmeram zu Regensburg finden. Dagegen bleibt noch sehr karolingisch eine Silberplatte mit dem Evangelisten Matthäus vom Ambo Heinrichs II. im Aachener Münsterschatze. In Hildesheim selbst treten zu den Türen noch die Krümme eines Bischofsstabes und in der Magdalenenkirche zwei schöne Leuchter. Die Türen aber bleiben das seltsamste und großartigste Zeugnis, jedenfalls für eine Auffassung, die nicht nach der „Modernität“ fragt: denn gewiß sind sie, wie oft deutsche Kunst, bei tiefstem inneren

Feuer und überragendem Werte dennoch weniger „zeitgemäß“ als manche geringere gleichzeitige Leistungen, sind mehr als diese einer älteren Formenwelt (der karolingischen) verpflichtet. Man erkennt dies gut an dem Gegensatz zum Baseler Antependium, das Heinrich II. gestiftet und das später das Musée Cluny in Paris erworben hat (Abb. 15). Diese Treibarbeit in Gold, schon spätottonisch, verweist weit eher auf eine kommende Archaik. Es liegt an der späteren Zeit, wohl auch an der anderen Landschaft, aber es liegt auch an der anderen Aufgabe. Zugleich meldet sich wohl etwas Byzantinisches.

Denn das ist unverkennbar und geschichtlich belegt: die Begegnung mit dem anderen großen Erben des Reichsgedankens ist erfolgt. So klar die große Baukunst, das eigentlich Entscheidende, die Selbständigkeit des sächsisch geführten Deutschland erweist: in der Kleinkunst steht es anders. Hier, wo vor allem das Kaiserhaus Auftraggeber ist, wirkt die Verbindung Ottos II. mit Theophanu, der byzantinischen Kaisertochter, sehr deutlich. In Otto III., dem Enkel einer Italienerin und Sohne einer Griechin, ist die Verbindung zur wirklichen Bedrohung des Deutschtums geworden. In diesem frühverbrannten, genialisch-unruhigen Jüngling war das fremde Blut allzu stark geworden. Er schämte sich seiner sächsischen Abkunft und gedachte mit seinem Freunde Gerbert von Reims als Papst ein echtes Südreich aufzurichten. Wohl ihm und uns, daß er so früh starb und in dem bayerischen Heinrich II. einen wieder deutschblütigen Nachfolger erhielt. — Vor allem waren es Seidenstoffe, die aus Byzanz eingeführt wurden. Das Berliner Museum bewahrt in dem ältesten deutschen Wollwirkteppich aus St. Gereon zu Köln eine immerhin sehr großartige Nachbildung. Die Begegnung mit Byzanz ist auch in den Elfenbein- und Metallarbeiten zu spüren, die wesentlich im Westen, in der Moselgegend, blühten. Die echte Juwelierarbeit erstieg eine erstaunliche Höhe. Goldzellenschmelz, Filigran, Körnung des Grundes durch Goldkugeln, Einsatz von Edelsteinen, Almandinen, Perlen — Ererbtes und Erworbenes von oft märchenhaft fremdartigem Reiz, dies alles zeigt der Schmuck der Kaiserin Gisela im Berliner Schloßmuseum, und im Essener Vortragekreuze der Äbtissin Mathilde (gleichfalls um 1000) drängen sich Elemente verschiedenster Herkunft derber, aber unter ähnlichem Geiste zusammen. Damals aber konnte es auch schon einen Kämpfer geben, der alles Übliche zu durchstoßen schien. Zwischen 983 und 991 muß in Trier ein eigenwilliger Elfenbeinschnitzer gewirkt haben, der mit jäher Wucht wie durch allen Stil hindurch fassen wollte, um das Erleben selbst zu greifen. Er schuf die Kreuzigung auf dem Deckel eines Echternacher Evangeliars (Gothaer Museum) und andere Arbeiten. Zwar

sind alle rahmenden Formen geerbt, Akanthuspalmetten, Sonne und Mond zu Häupten, die „Erde“ zu Füßen des Gekreuzigten — diese eine großartige Vorform späterer Kragsteingestalten —, aber das Menschliche der Gesichter ruft uns mit einer packenden Heutigkeit gegenwärtig an! Wilhelm Vöge hat vor 35 Jahren zuerst diesen Meister als einen besonders ausgesprochenen Deutschen gewürdigt. Es ist die Zeit der Reichsverwesung durch Theophanu. Um so ergreifender wirkt der Einspruch des ganz unhöfischen deutschen Künstlers — als sei er bewußt gewollt, was wir jedoch nicht einmal zu glauben brauchen.

Ein reiches Bild im ganzen, aber noch fehlt uns das Stärkste, die Buchmalerei. Der wichtigste Auftraggeber war wieder das Kaiserhaus, die großartigste Schule die Reichenauer. Aber auch anderwärts, in Salzburg, Regensburg, Trier, sogar in Lüttich (das damals noch als wesentlich deutsch zu gelten hat) ist ottonischer Stil nachgewiesen. Es ist wahrhaft ein Stil, und einer der größten, die Deutschland hervorgebracht hat. Das Gero-Evangeliar aus Köln (um 970) in Darmstadt leitet ihn ein. Es ist noch schwer und altertümlich, und seine Verbindung zur Ada-Gruppe (zu wirklichen Vorlagen) ist nachgewiesen. Der Codex Egberti, von den Mönchen Kerald und Heribert für den Trierer Erzbischof um 980 ausgeführt, eröffnet eine neue Reihe, die der eigentlichen Reichenauer Leistungen. Diese erheben sich in der Zeit um 1000, als der Glaube an den Weltuntergang die Seelen bedrängte, zur gewaltigsten Schaukraft. Alle kommende Größe deutscher Kunst wurde hier, im altererbten Schauergefühle der Unendlichkeit, vorausverkündet. Die Stimmung des Wessobrunner Gebetes, des Heliand und des Muspilli eroberte eine Form voll höchster Steigerung und zugleich gepflegter Bewußtheit. Es ist erfolg- und sinnlos, hier nach Vorbildern zu suchen. Allein das Deutsche und das Zeiteigene ist maßgeblich. Es ist zugleich eine sehr klare Entwicklung da. Im Spätkarolingischen hatte sich schon eine Art Widerstand und Wiederkehr der nordischen Grundelemente angekündigt. Diese Kraft erreicht um 1000 ihren höchsten Ausdruck und zugleich ein großartig erlesene Form. Im letzten Zustande unter Heinrich II. wird alles starrer, feierlicher, baumeisterlicher. Es wird schon in einem neuen gesunden Sinne altertümlicher, es bereitet auf die kühle Strenge und klassischere Haltung des Salischen vor. Am stärksten fesselt uns die Reichenauer Gruppe um 1000. Man hat sie gelegentlich nach Liuthar benannt, der ein Prachtwerk des Aachener Münsterschatzes geleistet hat (wahrscheinlich für Otto II.). Das Evangeliar Ottos III. (München, Cim. 58) ist das gewaltigste Zeugnis; in ihm wieder das Gewaltigste sind die Evangelistenbilder (Abb. 13). Die Zeit des verflorenen Expressionismus hat in ihnen ihre



20. Madonna, Essen, Münsterschatz

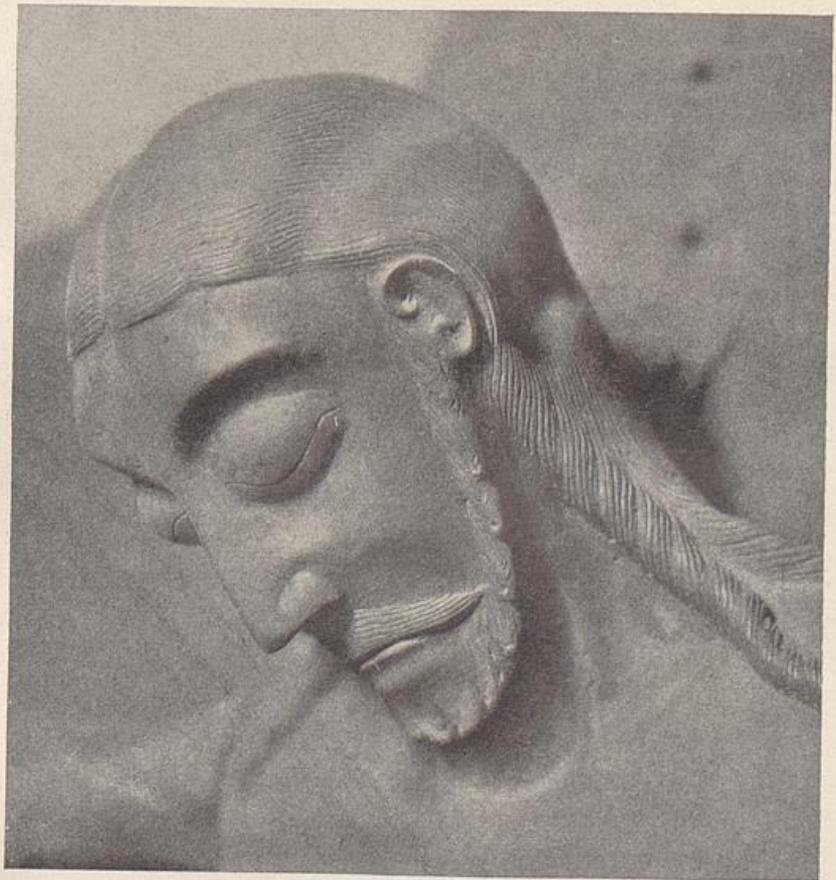


21. Eva, Hildesheim, Bronzetür



22. Imad-Madonna. Paderborn, Diöz.-Mus.

10 51/67



23. Kopf des Kruzifixus in der Abteikirche zu Werden

Expressionismus
mit nur
Rache
man

eigene Vorahnung erblicken wollen und über Grünewald eine Linie zu sich selbst, zu unserer letzten Vergangenheit gezogen. Aber gerade dieser Vergleich beleuchtet nichts als Unterschiede. Ausdrucksstärke ist noch nicht Expressionismus im Sinne jenes zeitbedingten Stilversuches. Zu diesem letzteren gehörte die Verzweiflung abgesprengter Einzelner, die berechnete, aber tragisch hoffnungslose Sehnsucht einer Spätzeit nach Bedeutung und Stil zugleich, die Übersättigung an einer vorangegangenen Kunst des Augen-Scheines. Die Reichenauer Malerei hat gänzlich andere Bedingungen. In ihr herrscht keine Aufgeregtheit, sondern große Erregung; kein persönlicher Aufschrei, überhaupt nicht der *Schrei*, den nur eine kranke und überreizte Zeit als einen Wert an sich ausrufen konnte, sondern ein großartiges, ganz überpersönliches Weltenbewußtsein; keine „Psychologie“ also, sondern der in sich selber schwingende Wirbel des Weltalls. Diese Evangelisten blicken freilich einen gewaltigen Blick, aber sie sind keine Personen, ihr Blick drückt kein ihnen eigenes Gefühl aus, ihre riesigen brennenden Augen sind nur Durchlässe des Unendlichen: dieses selber blickt durch sie hindurch. Sie haben ihre theologischen Unterschriften; dennoch vernimmt unser Ohr noch unterirdisch das staunende Murmeln des Wessobrunner Gebetes von dem „einen allmächtigen Gotte“. Jeder Evangelist hat eine andere Form der Glorie, eine andere Gebärde zu jener Prophetenwolke hinauf (oder von ihr hinweg), die sich um sein heiliges Symbol wieder in eigenen leuchtenden Scheinen birgt. Auch hier sollte man schweigend die vollendete Sicherheit der Gestaltung verehren, die hier zugleich das Größte zu sagen versteht. Hier ist eine überlegte Steuerung, wie nur sehr starke Kunst sie bewähren kann. Wer das schuf, der gehört zu den größten Meistern deutscher Kunst durch alle Zeiten hindurch, und zu seiner eigenen Zeit suchen wir ringsum im ganzen Abendlande vergeblich seinesgleichen! Die innere Wahrheit liegt genau in der Voraus-Überwindung einer Wirklichkeit, an deren Beobachtung damals noch niemand sich selbst zerrieben hatte, die also erst später einmal kommen konnte mit allen ihren Gefahren. Hier ist alles Geist und Feuer, und beides ist eines. Die gleiche Kunst kann dann in der gleichen Handschrift Otto III. zwischen zwei Bischöfen mit einer schon fast echt-altertümlichen Feierlichkeit aufbauen! Dann erinnert sie an die Ada-Gruppe; aber sie verhält sich zu dieser wie die ottonische Baukunst zur karolingischen: sie ist ihre Vollendung, alles dort noch Verzerrete ist gerade gerückt. Das wird noch deutlicher in den Büchern für Heinrich II., dem Perikopenbuche um 1010 und der Bamberger Apokalypse. Man kann sich innerhalb eines so engen Zeitraumes kaum einen größeren Unterschied vorstellen als jenen der Evangelisten im Buche Heinrichs II.

(Cim. 57) von denen der Cim. 58. Der innere Sturm ist beruhigt (Abb. 14), die Farbe verliert ihre Glut, dafür tritt eine feierliche Strenge ein oder zugleich eine schon mehr persönliche Hochwendung des Kopfes, eine Einfühlung in den Evangelisten als in den von ihm selbst erlebten Zustand der Erleuchtung und Eingebung. Im Buche Ottos III. ist der Heilige selber nichts als Erleuchtung und Eingebung, in jenem Heinrichs II. erlebt er sie — und ist dabei dennoch kein abgebildeter wirklicher Mensch, sondern nur der verdeutlichte Träger einer großen Gebärdung. Diese Verbindung von höherer Strenge und deutlicherer Erlebtheit weist auf kommende plastische Möglichkeiten voraus. Selbst das Weltgericht ordnet sich in klaren Geschossen voller strenger, gewinkelter Gestalten. Architektur und Plastik als geheim wirkende Grundmächte drängen das Malerische der älteren Bücher zurück. Die Bamberger Apokalypse, die Wölfflin besonders gewürdigt hat, gehört ebenfalls dieser strengeren und starrerem Haltung an, die wir als einen Schritt in die Nähe des Archaischen auffassen dürfen. Das alles ist in Wahrheit noch immer Gebärdenkunst, mit Zeichen arbeitend, durch Richtungen und weisende Verbindungen innerhalb einer rein geistig geschaffenen großartigen Ganzheit des flächigen Kraftfeldes wirkend. Freilich sind diese Gestalten keine Germanengestalten als Ansicht und Abbildung, d. h. sie stellen keine Germanen oder gar Deutsche der damaligen Gegenwart dar, sondern sie gehen — uns besonders fühlbar bei Christus — auf spätrömische Vorstellungen zurück. Sie werden damit entrückt, in die Fremdheit eines heiligen Gegenüber, das unbedingt anders sein muß als das unmittelbar Umgebende. Aber gänzlich germanisch, vielmehr gänzlich deutsch ist die *Sprache*, deren Zeichen sie sind, die unerbittliche Wucht, mit der sie das Heilige aussagen. Immer wieder muß vor der schweren Verwechslung gewarnt werden, die heute um sich zu greifen droht und, obwohl sogar von Künstlern begangen, vollendet unkünstlerisch ist: als sei nämlich nur die Wiedergabe körperlicher Wunschbilder in der Richtung der nordischen Rasse „deutsch“. Bis auf ein Hundertstel vielleicht würde alle deutsche Kunst danach undeutsch sein müssen. Das Deutsche liegt viel tiefer. Selten einmal, unter sehr einmaligen Bedingungen, beim Bamberger Reiter etwa, trifft die Deutschheit des Vortrages, der inneren Erfindung, die künstlerisch zuerst entscheidet, mit der wünschbaren Schönheit einer als lebendig denkbaren Menschengestalt zusammen. Es ist nebenbei auch gänzlich irrig, zu glauben, daß Christus durchweg von der abendländischen Kunst als blond oder gar nordisch dargestellt worden sei. Gerade in den deutschesten, d. h. in den bei keinem anderen Volke entstandenen, geleisteten, auch nur denkbaren Werken der ottonischen Zeit ist keine Rede da-

von: Christus ist dunkel und bartlos. Aber die ottonische Kunst steht damit nicht allein. Unter vielem anderen gibt auch die spätere, so großartige deutsche Schnitzplastik für Christus durchweg dunkle Haar- und Bartfarbe durch ursprüngliche Bemalung an. Wer hier den üblichen „Rassenverfall“ wittert, muß ihn schon um 1000 ansetzen und immer wieder vor- und nachher. Selbst wo Blond auftritt, bedeutet es im allgemeinen kein Rassenideal sondern das gleiche wie der Goldgrund der Bilder: Sonne, Licht und darum Göttlichkeit. Mit jenem gemeinsam verschwindet es wieder. Den klarsten Beweis liefert noch in später Zeit Grünewalds Isenheimer Altar. Der Gekreuzigte ist dunkelhaarig. Das ist sein Zustand, denn bei aller furchtbaren Verdeutlichung des Leidens ist Christus *im ganzen*, nicht als Einzelmensch gemeint. Der Auferstandene löst sich in Licht — das ist sein neuer *Zustand*. Ist etwa der dunkle Mensch plötzlich blond geworden? — Natürlich nicht — sondern hier wirkt der alte Sinn des Goldgrundes: nicht körperliche Herkunft vom Norden, sondern Entkörperlichung nach dem Himmel ist gemeint. Christus löst sich vor unseren Augen in Licht auf. Er wird nicht zum Germanen, sondern zum Spektrum, zur *Sonne!*

Vor der ottonischen Kunst hat man nicht zu fragen, ob man sich selbst oder seine Kinder so wünscht, wie die verwendeten Gestalten aussehen, die ja gar nicht als Gestalten „aussehen“ wollen, sondern eben nur Zeichen sind. Jene Frage hat erst von da an einen Sinn, wo eine körperliche Abbildung deutscher Menschen als besondere Aufgabe gestellt werden kann. Zum ersten Male geschah dies in Naumburg, wo alsbald lauter untersetzte Breitmenschen gegeben wurden, nämlich keine Engländer und keine Schweden (unter denen die großartige Leistung selber damals auch nicht möglich gewesen wäre), sondern Deutsche. Vor der übergroßen Mehrzahl der Gestalten all unserer älteren Kunst ist jene Frage sinnlos, weil sie ja nicht auf dasjenige hinzielt, was der alte große Meister gemeint hat. Diese Gestalten sind nicht rassische Wunschbilder und nicht Abbildungen, sondern nur beredte *Zeichen*. Der Musik ihrer Beredsamkeit hat man sich anzuvertrauen wie der von gegenstandslosen Ornamenten. Wer sie vernimmt, der spürt sofort, daß sie deutsch ist und nichts anderes sein kann. Ottonische Gestalten sind eben nicht als Wirklichkeit gemeint, sie sagen nicht: so sollt ihr aussehen. Sie sind also selbstverständlich auch keine *Vorbilder* für uns Heutige, die wir in einem völlig anderen Verhältnis zur Wirklichkeit stehen. Ein solches werden wir gerne im Bamberger Reiter sehen, der selbst nicht Abbild, sondern Vorbild ist. Heute könnte eine Form wie die ottonische nicht aus innerer Notwendigkeit entstehen. Heute könnten wir sie auch tatsächlich nicht gebrauchen. Denn für uns gebrauchen wir in dieser Zeit

ja wirklich ein Wunschbild eigener gesunder leiblicher Erscheinung. Nur über *eines* bleibe man sich klar: von „Konjunktur“ kann da keine Rede sein. Diese, wie den „Kitsch“, kann es erst in Spätzeiten geben, beides gibt es nur, wenn statt einer gläubigen Gemeinde ein „Publikum“ da ist, das händlerisch gewonnen werden soll. Auch Kitsch ist ein Begriff aus der sittlichen Welt. Zu ihm gehört eine spätzeitlich gesunkene Handelswelt, in der Kunst als Ware ausgebaut wird. Von alledem ist bei dem heiligen Ernste dieser Künstler, die für die höchsten Stellen des Reiches ihr Bestes leisteten, keine Rede. So sprachen jene für den Kaiser, so auch zur Gemeinde!

Auch die Wandmalerei beweist das. Diese hat sich zweifellos seit dem Karolingischen stark weiterentwickelt, bleibt aber natürlich an die Formen der Baukunst gebunden. St. Michael zu Hildesheim bot gewiß viel Platz für sie. Spätere, namentlich salische Formen können sie zurückgedrängt haben. Die Erzählerkunst der karolingischen Zeit reicht durch die ottonische hindurch. Die letzte Reihe von Tituli (die im Laufe des 11. Jahrhunderts aufhören) kennen wir vom Erzbischof Aribo von Mainz, der zwischen Willigis und Bardo 1021—1031 wirkte. Natürlich gab es auch rein gegenstandslose schmückende Bemalung, so an der Decke der oberrheinischen Klosterkirche von Petershausen. Wir sind damit in der Bodenseegegend. Sie war auch in der Wandmalerei führend. Reichenauer hatten einst im späten 9. Jahrhundert für Abt Grimolt von St. Gallen gearbeitet. Ihre eigene Hauptkirche wurde unter Abt Wittigowo hundert Jahre später ausgemalt und dafür hoch gepriesen. Es sind nicht die gleichen Wandgemälde, die man in der Georgskirche von Oberzell auf dieser still-schönen Klosterinsel entdeckt hat, aber es ist ihre Zeit, die Zeit bald nach dem Egbert-Codex. Die Kirche selbst war einfacher als eine sächsische, eine reine Säulenbasilika, dafür schon in den Baugliedern stark bemalt. Dunkelrote Säulenschäfte, gelbe, schwarz gemusterte Kapitelle; über diesen Rundbilder mit Äbten; über diesen wieder im Sockelstreifen der Obermauer merkwürdige (*noch immer!*) perspektivisch gemeinte Mäanderstreifen; darüber Wundergeschichten; zuletzt zwischen den Fenstern Prophetengestalten und an der Westwand schließlich das Weltgericht! Schon um 870 ist diese Darstellung für St. Gallen bezeugt. Dehio hat daran erinnert, wie deutlich überall der germanische Geist dieser Vorstellung von den Schrecken der letzten Dinge entgegenkam, im Muspilli, im Heliand, im angelsächsischen Krist, der nordischen Wöluspa. Dieser alte germanische Geist war tapfer genug, ehrliche Untergangsgefühle ehrlich zuzugeben und Leiden nicht für unheldisch zu halten. Dehio nennt die neue große dramatische Auffassung, die hier waltet, „die erste große selbständige Neuschöpfung der germanischen Phantasie im

christlichen Bilderkreise“. Er hat ernsthaft recht, und diese große Tat der germanischen Phantasie gehört *uns Deutschen!* Weder Italien noch Frankreich sind uns darin vorangegangen. Auch das Evangelienbuch Heinrichs II. zeigt Weltgericht und Auferstehung. Hier wie schon in St. Gallen offenbart sich wohl die Reichenauer Kunst als die Quelle. Dramatisch ist die Auffassung, aber noch nicht in dem Sinne, wie es das spätere Wandgemälde von Burgfelden in Württemberg zeigen wird: dort ist schon ein wahrer Kampf im Gange. Im Reichenauer Bilde herrscht, was wohl in der damaligen Welt kurz vor dem gefürchteten Jahre 1000 selber herrschte, die *Erwartung* des Gerichtes. Diese Auffassung aber dürfen wir zugleich monumental nennen, da sie Ruhe im Furchtbaren zeigen kann. Auch darin deutet sich das an, worauf die Prachtbücher für Heinrich II. hinwiesen: die Zukunft auch des Plastischen ruht noch im Schoße einer vormalerischen Malerei. Hier findet sie obendrein ihren Halt deutlich an der Baukunst. Die Bauplastik von Schwäbisch-Gmünd wird noch um die Mitte des 14. Jahrhunderts an den Reichenauer Sockelstreifen erinnern mit den Aufstehenden, die in immer neuer Gebärdung aus den Gräbern halb erstiegen sind. An der Freiburger Goldenen Pforte werden wir sie in den Bogenlaibungen sehen. Der in gewaltiger Ruhe thronende Weltenrichter zwischen den Aposteln, die die Köpfe zu ihm erheben, wird an den Bogenfeldern französischer Kirchen zuerst plastisch auftreten, die ganze Darstellung dann wieder über die Mitarbeit deutscher Künstler beim westlichen Nachbarn sich auch an unsere Kirchenportale hinfinden. Es wird eine *Heimkehr* sein! — Aber es dürfen auch die Wunderdarstellungen des Langhauses nicht unterschätzt werden. Selbstverständlich gehen sie von alter Überlieferung aus. Aber im einzelnen ist diese ja auch beim Weltgerichte nicht zu verkennen; und eben darum, weil dort bestimmt keine spätantike Gesamtvorlage da sein konnte und dennoch die Überlieferung wirkt, eben darum muß auch für die Langhausgemälde keineswegs eine solche Vorlage angenommen werden, die nur — wieder einmal — „mißverstanden“ worden sei. Auch hier ist, wie schon im karolingischen Stile der Ada-Gruppe, eine Übersetzung da; sie ist nur noch weitergeführt. Die drei bunten Streifen, die der Meister auf dem Grunde zieht, braun, grün und blau, sind nicht nur bedeutungsfreie „Flächenparzellierung“ an sich (der gute Ausdruck selber stammt von Dehio), sie *bedeuten* doch etwas: die dem Flächenstile angepaßte Vorstellung von Erde, Pflanzenwuchs und Himmel. Aber man mache sich die Sicherheit des Wurfes klar, mit der etwa in der Erweckung des Lazarus die Gesamtfläche in aufrechte Joche aufgeteilt ist. Eine linke Hälfte entsteht, das Gebiet der göttlichen Kraftentsendung; eine rechte, das Gebiet des menschlichen

Kraftempfangens. Die rechte, die bedingte, ist um einen Streifen höher geschoben. Auch hier ist nichts zufällig, alles sprachlich beredt wie bei den Hildesheimer Türen. Der nach dem Bedeutungsmaßstabe übergrößerte Christus, das leere Kraftfeld zwischen zwei senkrechten Pfosten, das allein seine erweckende Hand mit dem entgegengeneigten Arme der Lazaruschwester überqueren darf; die Kniende, die hier als eine lebendige Überleitung von gebender zu empfangender Gebärde geschwungen hingekauert ist; der sanft nach vorne sich neigende, zauberisch gezogene Tote, der das Leben wiederfinden wird; die sprechende Kette der Gebärden von links nach rechts überall — andere Grundelemente hat auch Giotto nicht gekannt.

Es ist keineswegs einfach, den Geist dieser bildenden Kunst etwa in den *sprachlichen Äußerungen* der Zeit wiederzuerkennen. Dichtung läuft überall und immer neben dem Leben her. Sie ist ihm näher, und die im Kerne wohl eiserne Gesetzmäßigkeit, die als Vorstufe eines echt plastischen Zeitalters ein architektonisches, als Vorstufe eines echt malerischen ein plastisches, ja offenbar, wenigstens bei den Deutschen, als Vorstufe eines echt musikalischen ein malerisches verlangt, ist in dieser Deutlichkeit jedenfalls ihr fremd. Mitteilung und Kunst, formloses Bekenntnis und sichere Gestaltung drängen sich in ihr durcheinander. Die ottonische Kunst, groß im Bauen, bedeutend und ausdrucksvoll im Darstellen, aber weder echt plastisch noch gar echt (d. h. aus eigenen Mitteln) malerisch, erweist sich als hart und streng gegenüber der Fülle des Lebens, die aus dem Sprachlichen zu uns dringt, soviel auch davon verloren sein mag. Die Sprache für das Auge ist archaischer als die Sprache für das Ohr. Das Deutsche geht damals wohl in der Dichtung etwas zurück, aber in einigem Wenigen sind uns tiefste Bekenntnisse hinterlassen. Sie lassen in mehr Vielfalt blicken, als alle gemalten Bilder. In den Merseburger Zaubersprüchen lebt ungebrochenes Heidentum nach. Ein paar herrliche deutsche Verse hinterließ Notker La-beo von St. Gallen (950—1022), der mindestens in einem Punkte einen Gleichklang mit der bildenden Kunst bezeugt: die überragende Bedeutung der Bodenseegegend gilt auch für die sprachlichen Leistungen. Notker schrieb in deutscher Sprache seine Rhetorik und seine Logik, er schrieb deutsche Prosa. Mitten darin tauchen die paar märchentollen Zeilen vom Rieseneber auf. Aus der gleichen Zeit, aber wohl aus anderer Gegend, stammt der kurze Spruch von Hirsch und Hinde: „Der Hirsch raunte / der Hinde ins Ohr: / willst du noch / — Hinde?“ Von solchem leichten Geiste konnte die bildende Kunst nichts auffangen. Bei solchen Versen spürt man die volksmäßige Welt jenseits der Kirchenmauern, die in Schwänken, Novellen und Lügenmärchen sich gut tat, während der „mimus“ — der, wie sein Name

sagt, ursprünglich landfremde, dann sicher auch deutschbürtige Spielmann, Gaukler, Tänzer und Bänkelsänger — seine Scherze trieb. Tierdichtung, im alexandrinischen Physiologus und im Äsop wurzelnd, entfaltete sich. Aber zu dem allen war weder die Kirche noch der Kaiserhof nötig oder gar bereit, und sie allein bestimmten ja die bildende Kunst — wenn wir uns nicht doch gerade an dieser Stelle jenes einzigartigen Schnitzers der Echternacher Kreuzigung erinnern wollen, der sogar für Kirche und Kaiserhaus arbeitete. Was im dichterischen Leben ihm entsprach, war sicher viel weiter verbreitet und hatte stärkere Hintergründe. Um so deutlicher wird uns seine Kühnheit. In den Klöstern dagegen hielt man es für nötig, etwa ein älteres, deutsch gedichtetes Lied auf den heiligen Gallus zu Anfang des 11. Jahrhunderts in das Lateinische zu übersetzen, um es zu retten und „die schöne Melodie zu erhalten“ (die durch die Sequenzform seit Notker dem Stammler mit den Worten verkoppelt war). Im gleichen St. Gallen sang der Mönch Ekkehard I. sein Walthari-Lied, das dann ein vierter Ekkehard überarbeitete. Es ist inhaltlich völlig germanisch und deutsch. Im Zusammentreffen Hagens mit Walthari, im Seelenzweist zwischen Freundschaft und Ehre klingt die uralte Melodie des Hildebrands-Liedes nach, die von der Nibelungen Not voraus. Aber der Klosterschüler dichtete in lateinischen Hexametern von alten Helden — während einst zu karolingischer Zeit der Heliand in deutschen Stabreimen vom neuen Christlichen gesungen hatte. Ebenso gab der Mönch Widukind von Corvey seine Geschichte der Sachsen, voller heißen Volks- und Heimatgefühles, lateinisch heraus. Uns will das alles schmerzen. Aber vergessen wir nicht, daß dieses begreifliche Gefühl ein sehr Wesentliches nicht in Betracht zieht: dieser Vorgang war noch keineswegs deutsch, sondern allgemein europäisch. Der Vorwurf träfe alle Abendländer, Engländer, Iren, Skandinavier, Westslawen, sobald sie in die abendländische Welt eintraten, Spanier, Franzosen — ob Normannen oder Provençalen oder Bretonen —, auch die Italiener; denn auch diese sprachen ja nicht lateinisch, sondern eine Volkssprache. Überall verlangte damals das mittelalterliche Weltgefühl die eine einzige, allgemein verständliche Sprache. Es ist das gleiche Gefühl, das in den Kreuzzügen die Krieger aller abendländischen Völker in Heeren vereinigen konnte. Erst an einer sehr viel späteren Stelle der Geschichte haben wir unseren Vätern wirklich einmal Vorwürfe wegen der Vernachlässigung unserer Muttersprache zu machen.

In der kaiserlichen Familie ging es damals mit der humanistischen Bildung reißend aufwärts, — und nur hier zugleich mit dem Deutschtum abwärts. Dies war an sich durchaus nichts Selbstverständliches. An der Bil-

dung nämlich lag es gar nicht, sondern nur am Blute, das nicht rein gehalten wurde. Heinrich I. konnte nicht schreiben noch lesen, sein großer Sohn Otto lernte es erst von seiner zweiten Gattin. Otto II., schon kein reiner Sachse mehr, geriet durch Theophanu in die Kreise spätgriechischer Bildung. Sein abgearteter Sohn Otto III., zur Hälfte Grieche, dazu Enkel einer Italienerin, fühlte sich als geborener Grieche. Tatsächlich war er kein Deutscher mehr. Heinrich II. aber, der bayerische Verwandte, war es wieder. Sein Staatssiegel führte nicht mehr die Umschrift „Erneuerung des römischen Kaiserreiches“, die unter seinem Vorgänger galt. Die seine hieß: „Erneuerung des Frankenreiches“, und es ging ihm vor allem darum, ein *deutscher König* zu sein. Er konnte zu dem großen Geschlechte der Salier überleiten. — Erstaunlich ist die Rolle der Frauen in jener Zeit, nicht nur der Griechin Theophanu, sondern der einheimischen deutschen. Ottos I. Nichte Hedwig, Herzogin von Schwaben, konnte nicht nur lateinisch, sondern sogar griechisch; ähnlich eine andere, die Äbtissin Gerburg von Gandersheim. In ihrem Kloster dichtete die Nonne Roswitha ihre merkwürdigen Dramen, die Terenz ins Klösterlich-Jungfräuliche verwandelten. Sie schrieb sie lateinisch, wie ihre Legenden und wie ihre Geschichte Ottos I. Aber sie schrieb doch auch diese! Die merkwürdigste Erscheinung mag schließlich ein Lied auf Ottos Bruder Heinrich von Bayern sein: in ihm wechseln deutsche und lateinische Verse regelmäßig ab. Volkstümlichkeit und Bildung begegnen sich unmittelbar.

Selbst das unvollständige Bild, das uns das von der Dichtung Erhaltene gibt, bezeugt die Kraft des Deutschen unter dem Mantel der fremden Bildung, die ein natürlicher und unvermeidbarer Ausdruck des Anspruches auf Weltgeltung war. Lateinisch hieß nicht einfach römisch, es hieß Weltsprache, es zu sprechen bedeutete nicht die Hingabe an eine fremde Nation, sondern die Wendung an den Weltkreis, soweit man ihn sah. Dies nur bedeutete das Latein in Deutschland und überall im ganzen jungen Abendlande. Das Land mit dem Herrschaftsanspruch hätte hier am letzten zurückstehen dürfen. Das Bild der sprachlichen Zeugnisse des Ottonischen ist aber weit bunter als — bei aller Vielfalt — das der bildenden Kunst. Diese ist enger ihren Grenzen nach und doch die deutlichere und weit größere Äußerung des Stärksten und Unvergänglichen an jenen Menschen, sie ist glühend und streng in der Baukunst wie in der Bildnerei und Malerei, und heute spricht vieles von ihr wieder vernehmlich zu uns, als Kunst unserer Väter.

Man hat sie „spielerisch“ genannt. Schlimmer war sie nicht zu verkennen. Sie tritt nur nicht sehr laut auf, und sie hat noch nicht die Riesenhöhe, die das Salische aufbringen mußte und konnte. Aber was sie kenn-



24. Kopf des Metronus.
Gernrode, St. Cyriakus



25. Kopf des Friedrich von Wettin.
Von seinem Grabmal im Dom zu Magdeburg



26. Abt Theofrid aus dem Echternacher Blumenbuch. Gotha, Landesbibliothek

zeichnet, ist doch ein heiliger Ernst, der gleiche heilige Ernst, aus dem heraus die sächsischen Kaiser die schwere Entscheidung trafen, die das Schicksal unseres Volkes mit dem Anspruch auf das Erbe des alten Reichsgedankens verkettete. Die tragische Größe, die Entgegengesetztes zusammenzwingen, Unvereinbares vereinen will, hat dieses erste Zeitalter unseres eigentlichen engeren Volkes zugleich als ein größtes Zeitalter seiner gesamten Kunst uns vererbt: unser Volk steht immer allein und blickt immer ins Weite. Den ehrfürchtigen Ernst, mit dem sich der wieder gänzlich deutsche Herr des Zeitalters an dessen Schlusse selber sah, beleuchtet das herrliche Blatt des Regensburger Sakramentars, das gleich dem berühmten Uta-Codex einer großartig prachtliebenden, rein buchkünstlerisch sehr starken regensburger Schule angehört. Zwei Geistliche stützen dem Herrscher die Arme, zwei Engel reichen die Königslanze und das Schwert, Christus selber setzt ihm die Krone auf, und der Kaiser blickt aufwärts, nicht gedrückt, sondern gehoben, voll Ehrfurcht, voll Frömmigkeit und voller Stolz: Heinrich II. — seit 1146 der Heilige genannt. Er hat den klaren Blick eines Helden der Pflicht.