



Geschichte der deutschen Kunst

<<Das>> frühe und hohe Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer : die Kunst des romanischen Stils / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1930

2. Kapitel. Die späte Antike

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96180](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96180)

Zweites Kapitel.

DIE SPÄTE ANTIKE.

Es hat keinen Sinn, darüber nachzudenken, welche Entwicklung die deutsche Kunst genommen hätte, wäre sie dauernd mit sich allein geblieben. Ohne weiteres ist es klar, daß die Kunst des Mittelalters aus der Überlieferung der griechisch-römischen Antike, nicht aus der des eigenen Altertums hervorgegangen ist; aus diesem kam nur eine allgemeine Gefühlsbestimmung, keine geprägte Form. Dreihundert Jahre lang haben unsere Vorfahren am Rhein und an der Donau die römische Kunst aus nächster Nähe angeschaut, ohne daß ein Verlangen nach Nachahmung sich geregt hätte; während der Völkerwanderung wurden aus der verworrenen Masse südlicher und östlicher Kunstformen einige Elemente untergeordneten Wertes erworben; dann kamen wieder Jahrhunderte der Vereinsamung. Eine ungeheure Kluft trennt die germanische Geistesart von der der Mittelmeervölker. Wir sehen die Brücke geschlagen unter Karl dem Großen. Aber wie wurde jetzt möglich, was so lange unmöglich gewesen war?

Man muß sich klar darüber werden, daß nicht auf deutscher Seite allein die Voraussetzungen sich geändert hatten. Was den Deutschen unter Karl dem Großen als Antike entgegentrat, war nicht dieselbe, die sie damals gesehen hatten, als die römischen Legionen am Rhein und an der Donau herrschten, und noch viel weniger die, deren Idealbild uns heute auf den Schulen gezeigt wird. Aus der klassischen Antike war die Spätantike geworden. An jener gemessen ist diese zweifellos Verfall — trotz aller übergeistreich paradoxen Rettungsversuche, mit denen wir vor einiger Zeit überrascht wurden; aber allerdings ist für das historische Denken ihr Wesen mit dem Begriff des Verfalls noch nicht erschöpft. Die Spätantike verhält sich zur klassischen Antike nicht einfach wie das Schwache zum Starken, das Entartete zum Normalen, sondern sie ist von innen heraus ein anderes Ding. Daß mit dem Zusammenbruch der antiken Gedankenwelt, aus dem als Lebendiges das Christentum sich erhob, und mit der damit verbundenen ungeheuren Verschiebung aller Werthaltungen die klassische Kunst mit zusammenbrechen mußte, versteht sich von selbst.

Aber gesetzt den Fall, dieses Gebäude künstlerischer Naturbeherrschung hätte sich erhalten lassen, so wäre daneben für eine anders geartete Kunst niemals Raum geworden. Die Antike mußte untergehen, damit eine mittelalterlich-deutsche Kunst entstehen konnte. Die Spätantike ist die Brücke zwischen den beiden Antipoden. Hierin liegt die positive Seite ihrer geschichtlichen Mission. In ihr veränderte sich aus sich selbst heraus das Wesen der Antike derart, daß sie die meisten Eigenschaften, durch die sie den Germanen unverständlich gewesen war, ablegte, andere aber, bei denen eine Verbindung mit dem germanischen Geist möglich war, in den Vordergrund stellte. Im Sinne dieser weltgeschichtlichen Kombination hat man allerdings zu sagen: die Spätantike rettete die Kontinuität der europäischen Kunstentwicklung.

Versuchen wir das Wesen der Spätantike zu bestimmen, so kommen wir immer auf negativ geformte Urteile. Im Mittelpunkt steht die Entfremdung von der Natur und als deren weitere Folge die Entwertung des plastischen Körpergefühls überhaupt. Sie erstreckt sich ebenso auf die tektonischen und dekorativen wie auf die imitativen Künste. Ein Fehlschluß ist es aber, zu behaupten, daß damit der am entgegengesetzten Pol liegende malerische Sinn an sich stärker und fruchtbarer geworden wäre. Was wirklich vorging, war eine Rückbildung des Sehens vom Tiefenhaften zum Flächenhaften, oder wie man es in einer zugespitzten Formel auch genannt hat, eine Geometrisierung der gesamten Natur. Das letzte und allgemeinste Ergebnis dieser Veränderungen ist das Übergewicht des Interesses an dem Sachinhalt der Darstellung (nicht erst in der christlichen Kunst) gegenüber der Darstellungsform. Ob man dieses als Verfall gelten lassen will oder nicht, ist schließlich gleichgültig.

Eine zweite Reihe der Erscheinungen im Wesen der Spätantike geht von einer andern Grundlage aus. Die im römischen Reich der Kaiserzeit gepflegte Kunst macht, wie man weiß, im ganzen einen sehr einheitlichen, um nicht zu sagen einförmigen Eindruck. Die Ideenwelt des Hellenismus wurde in ihr getragen von der organisatorischen Kraft des römischen Staates. Sehr verschiedene Völker aber waren unter ihrem Zeichen vereinigt. Sie hatten alle die hellenistische Kunst rezipiert, aber wir müssen annehmen, daß, durch diese verdeckt, doch immer noch volkstümliche Unterströmungen fortbestanden. Diese traten nun, sobald die Energie der herrschenden Kultur nachließ, wieder an die Oberfläche. Auf der einen Seite erwachte der alte Orient; drang werbend vor in das Herz des Hellenismus, wo aus der Vermählung mit ihm der byzantinische Stil hervorging; versandte einzelne Ausstrahlungen bis weit in den Westen, freilich ohne im Gesamtergebnis etwas daran zu ändern, daß eben jetzt Orient und Okzident immer schärfer auseinanderklafften. Auf der andern Seite erhob sich die Volkskunst Italiens und die Provinzialkunst der illyrischen, rätischen, keltischen Gebiete, stieß durch die hellenistische

Oberschicht durch, verlangte ihr Recht für sich; daraus entstand die Völkerwanderungskunst und in weiterer Folge die sogenannte lombardische. Nicht minder fanden auf dem klassischen Boden selbst die unterdrückten unteren Gesellschaftsschichten die Sprache wieder. War doch die klassische Kunst, im lateinischen Abendlande wenigstens, immer nur ein Besitz der vornehmen Bildung gewesen. Jetzt war die Aristokratie gebrochen; Menschen von sehr ignobler Herkunft bestiegen den Thron der Cäsaren; das Christentum verkündete das Himmelreich den kleinen Leuten, den Sklaven und Barbaren. Wollen wir dies fest im Auge behalten: die Kunst der christianisierten Antike war nach ihrem geistigen Niveau volkstümlich, aber einheitlich national in ihrer Substanz war sie nicht, vielmehr ein ungeheurer Synkretismus. Von diesem hatte die deutsch-mittelalterliche Kunst auszugehen.

x Religiöser Synkretismus, bsp. Beginn d. röm. Altertums

Versuchen wir, in knapper Zusammenfassung, das Bild dieser aus östlichen und westlichen, christlichen und heidnischen Elementen zusammengekneten Spätantike zu entwerfen.

Die Baukunst, um mit ihr zu beginnen, war in den drei Jahrhunderten von Augustus bis Konstantin an gegenständlichen Aufgaben die reichste gewesen, welche die Welt je besessen hat: Tempel noch im Typus des alten griechischen Säulenhauses, Tempel als Zentral- und Gewölbbauten, Theater und Amphitheater, Rennbahnen und Gymnasien, Thermen, Stoen, Triumphbögen und Ehrensäulen, Kriegs- und Nutzbauten der verschiedensten Art, alles in gediegener Monumentalerscheinung. Die Jahrhunderte nach Konstantin kommen — und von diesen Bauaufgaben verschwindet die eine nach der andern. Nur Eines, ein Einziges hat noch eine Nachfrage und ein Fortleben bei den Menschen: der christliche Kirchenbau, und was zu seiner Ausstattung gehört. Die christliche Kirche wurde gleichsam das Sieb, durch das die antike Kunst hindurchgehen mußte. Alles übrige aus dieser reichen Welt, was von ihm nicht festgehalten wurde, versank und verschwand, nur was die Kirche zu ihrem Gebrauche guthieß, dauerte und ging aufs Mittelalter über. Ursprünglich hatte sie der Kunst indifferent gegenübergestanden. Sie hatte aus dem reichen Vorrat sich ausgewählt, was ihr praktisch dienlich schien, und mit leichten Änderungen es sich zurechtgemacht, zuweilen selbst unverändert es übernommen. Aus diesem Grunde gibt es in der kirchlichen Baukunst von Anfang an nicht bloß einen einzigen Typus, sondern mehrere; ihr Fortgang aber ist nicht auf Entfaltung und Bereicherung, sondern auf Vereinfachung gerichtet.

Die wissenschaftliche Terminologie unterscheidet zwei Hauptgestalten: den Zentralbau und die Basilika. Nach ihrem künstlerischen Wesen sind sie grundverschieden: der Zentralbau im Grundriß ein Kreis oder regelmäßiges Polygon oder eine symmetrische Erweiterung

einer dieser Grundfiguren; die Basilika gestreckt rechteckig, in drei oder fünf Schiffe nach der Länge geteilt, das Mittelschiff dominierend, breiter als die seitlichen und zugleich in der Höhenrichtung sie überragend. Der Zentralbau also richtungslos in allseitiger Symmetrie auf einen Punkt, die Basilika symmetrisch auf eine richtunggebende Linie bezogen. Der Zentralbau in Stein gewölbt, die Basilika mit Holz flach eingedeckt. Diese beiden konkurrierenden Typen aber im Gebrauch nicht gleichwertig. Die Basilika das eigentliche Kultgebäude, der Zentralbau in der Regel nur sekundären Zwecken dienend, als Taufkirche, als Grabkirche. Nur in der morgenländischen Kirche kam es zu einer weiteren Entwicklung des Gewölbebaues, die abendländische beharrte bei der Basilika. Bereits die ersten großen Basiliken, die im 4. Jahrhundert entstanden, gaben dem Typus die abschließende Gestalt. Aus welchen gegebenen Vorformen diese entstanden ist, braucht hier nicht erörtert zu werden. Genug, die Leistung des 4. Jahrhunderts war nicht sowohl die Schöpfung eines Neuen als die Entscheidung zwischen mehreren schon gegebenen Möglichkeiten, eine Entscheidung allerdings von so großer Tragweite, wie sie in der Geschichte der Baukunst kein zweites Mal wieder getroffen ist. Denn nun war es nicht bloß für alle folgenden Jahrhunderte der christlichen Spätantike, es war auch für das abendländische Mittelalter vorausbestimmt, daß die Raumgestalt der Basilika das Leitmotiv der Entwicklung werden sollte. Wenn das Mittelalter auch Abweichungen von der Basilika gekannt hat, so sind sie doch gleichsam nur das, was neben der rechtgläubigen Lehre die Heterodoxien sind.

An der antiken Baukunst gemessen, ist die Entscheidung für die Basilika ein Akt müder Entsagung. Denn unter den verschiedenen damals bekannten Arten der baulichen Gestaltung eines großen Raumes ist sie diejenige, die materiell zu ihrer Herstellung die geringsten Anstrengungen erfordert, zugleich aber ästhetisch den schwächsten monumentalen Effekt macht: die Mauern in leichter Ziegelkonstruktion, die flache Decke aus Holzbalken.

Wird doch alle Architektur durch zwei zusammenwirkende Faktoren bestimmt: den Raum — und den ihn umgrenzenden baulichen Körper. Je nachdem das eine oder das andere für die ästhetische Wirkung stärker in Anspruch genommen wird, kann man sagen, ein bestimmter Stiltypus sei mehr Raumstil, ein anderer mehr Körperstil. Die Antike hat die ganze Skala durchlaufen. Der Stil des griechischen Säulentempels war ausgeprägter Körperstil gewesen; die christliche Basilika ist in zugespitzter Einseitigkeit ein Produkt des Raumstils. Die Außenansicht hat in ihr keinerlei selbständige Bedeutung mehr. Aber auch in der Innenansicht zeigt sich der Baukörper in einem Maße aufgelockert, wie die klassische Antike es nicht zugelassen hatte: das für die Hauptansicht entscheidende Mittelschiff ist in seinem unteren Teil nicht durch feste Wände, sondern

durch offene Säulenreihen begrenzt. Daß hier die Säulen etwas gänzlich anderes bedeuten als die in dichter Reihe vor der festen Cellawand stehenden Säulen des griechischen Tempels, leuchtet ohne weiteres ein. In noch höherem Grade liegt in der Befensterung der Hochwand eine Abkehr vom antiken Empfinden. Die Antike hatte das Fenster nur als eine Lizenz, eine Notform gekannt. Im Grundsatz fensterlos war die ganze Wohnhausarchitektur, fensterlos ebenso der Säulentempel, wie der gewölbte Zentralbau im Typus des Pantheon; selbst die Marktbasilika, wenn sie auch fensterartige Öffnungen besaß, verhehlte sie doch tunlichst durch Emporen. So blieb auch die Kirchenbasilika des Morgenlandes den Emporen treu. Die abendländische hat sie vielleicht nie besessen, im definitiven Typus jedenfalls fehlen sie. Unabsehbare Konsequenzen, die äußersten in der Gotik, haben sich an die Einführung des Fensters geknüpft. Einstweilen aber, in der altchristlichen Basilika, sind die Fenster lediglich ein negatives Moment, eine in keiner Weise noch zur Kunstform fortgebildete Nutzform, derb ausgedrückt nichts als Löcher in der Wand. Notwendig hätte die Auflockerung der Raumgrenzen auch in das Raumbild selbst Unsicherheit bringen müssen, kämen hier nicht die starken perspektivischen Eigenschaften der Basilika zu Hilfe. Der Beschauer steht nicht den Längswänden gegenüber, seine Blickrichtung geht vielmehr an ihnen vorbei in die Tiefe. Dadurch schieben sich im Arkaden- wie im Fenstergeschoß die Öffnungen eng zusammen, und die großen, durchlaufenden Horizontallinien nehmen den Blick in ihren Bann, leiten ihn mit ruhig sammelnder Kraft, ohne rechts und links eine Abschweifung zu gestatten, auf ihren Vereinigungspunkt in der Altarnische. Zur historischen Entwicklung sei noch bemerkt, daß der ältere, römische Basilikentypus die Zurückhaltung übte, sowohl die Seitenschiffsmauern als das Altarhaus fensterlos zu lassen; erst die jüngere, vom Orient beeinflusste, in Italien zuerst durch Ravenna vertretene Entwicklungsstufe gab auch der Apsis Lichtöffnungen.

Gleichlaufend mit der Baukunst, aber noch radikaler, veränderte sich die Bildkunst. Was dort Atrophie des Körperlichen war, ist hier Entwertung der Form überhaupt, auch auf ihrem eigensten Gebiete, dem der bildlichen Menschendarstellung. Sie war schon unabhängig vom Christentum in Gang gekommen. Das Christentum beschleunigte sie, indem es die Herrschaft des Gegenstandes über die Form zum Grundsatz erhob. Wo dies geschieht, da versteht sich auch das Übergewicht der Malerei über die Plastik von selbst. Nur sie kann das Gegenständlich-Viele ausdrücken, das jetzt verlangt wird, die figurenreichen Gruppen und die langen Erzählungen. Eine Zeitlang wurde noch durch Überanstrengung des Reliefs das illustrative Bedürfnis befriedigt; dann aber räumt die Bildhauerkunst ermattet und gleichgültig ein Feld nach dem andern. Im 4. Jahrhundert ist die große Leere offenkundig. Konstantin schmückte

seinen Triumphbogen mit Reliefs, die er einem älteren Ehrendenkmal raubte. Die christliche Sarkophagbildnerei gerät in Verfall. Zuletzt lebt die Plastik nur noch in der mit dem Kunstgewerbe verbundenen Kleinkunst fort. So offenkundig die Malerei das Übergewicht erlangt hat, wäre es doch sehr mißverständlich, daraus auf eine fortschreitende Entwicklung des malerischen Gefühls zu schließen. Die Malerei des Hellenismus, um als bekanntestes Beispiel nur die Alexanderschlacht zu nennen, war unendlich »malerischer« gewesen, als die malerischsten Produktionen der Jahrhunderte nach Konstantin es sind.

Im Gebrauch der Kirche fixierten sich schon im 4. Jahrhundert die beiden technischen Gattungen, die bis tief ins Mittelalter die Malerei beherrschen sollten: die Buchmalerei und die Wandmalerei. Jene ist eine neu auftretende Erscheinung, zwar schon der letzten heidnischen Zeit bekannt, doch erst in der christlichen zu Bedeutung gelangt, und zwar unter augenscheinlichem Übergewicht der östlichen Reichshälfte über die westliche. Auch zeigte sich schon jetzt eine wichtige Eigenschaft der neuen Gattung: ihre leichte Versandbarkeit machte sie zur geborenen Vermittlerin örtlich getrennten Kunstwesens. Was dieses künftig für die nordischen Länder bedeuten würde, läßt sich voraussehen.

Die Wandmalerei bediente sich nebeneinander des Fresko und des Mosaik. Werke der erstgenannten Klasse sind aus der Zeit nach dem Erlöschen der Katakombenkunst spärlichst erhalten. Unser Urteil ist fast allein auf die Mosaiken angewiesen. Es wird dadurch wohl einseitig, doch nicht falsch. Wir dürfen gewiß sein, in der Mosaikerkunst das Beste aus jenen Jahrhunderten zu besitzen. Sie sagen uns, daß die materielle Kostbarkeit und dekorative Pracht der Bilderscheinung höher gewertet wurden als Freiheit und Beweglichkeit des künstlerischen Ausdrucks. Hatten die Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts bei schon sinkendem Formgefühl ein Interesse an der malerischen Gesamterscheinung sich noch bewahrt, so erreichte auch dieses im 6. Jahrhundert sein Ende. Ein neuer Stil, aus dem Osten kommend, dringt durch. Er reduziert die Körpererscheinung auf Linien und Flächen. Die Figuren stehen nicht mehr vor einem den Tiefraum in ungefähr meßbarer Entfernung abschließenden Hintergrunde, sondern gleichsam vor dem unendlichen Raum; sie sind ohne Relation miteinander; sie treten in voller Frontansicht aus dem Raume heraus auf den Beschauer zu, dem sie fest ins Gesicht sehen; harte, derbe Linien umspannen und durchsetzen die abgeflachte Körperform »wie ein Drahtgestell«. Eine solche linien- und flächenhafte Reduktion muß nicht an sich schon — wie z. B. die griechische Vasenmalerei das Gegenteil beweist — gleichbedeutend mit Minderung des organischen Lebensgefühls sein; hier aber ist dies eingetreten, und zwar als etwas Gewolltes. Andere Epochen, wenn sie ebenfalls den Vorrang der Seele vor dem Leib verkündigen wollten, haben es durch Vertiefung und Ver-

lebendigung des Seelenausdrucks getan; diese hier setzt am entgegengesetzten Ende an: sie entkörpern die Körper. Die besten Werke dieses Stils erreichen eine traumhafte Erhabenheit, die auch uns nicht gleichgültig läßt; der Eindruck auf die Menschen jener Zeit mag überwältigend gewesen sein. Mit dem Stil verändern sich auch die Gegenstände. In der Epoche des malerischen Stils hatte man ausgedehnte Zyklen biblischer Erzählungen gegeben; jetzt wird die höchste Aufgabe das himmlische Zeremonienbild.

Mit den Mosaiken des 6. Jahrhunderts ist die Entwicklung der spätantiken Malerei an ihrem Ende angelangt. Was darauf noch folgt, kann man Entwicklung nicht nennen; es ist nur ein ängstliches, grundsatzloses Umhertasten unter allerlei Reminiszenzen.

Hatte in der Baukunst und monumentalen Bildkunst der veränderte Zeitgeist sich nur in Reduktionen geäußert, so zeigt sich die positive Seite seines Wollens in allem, was Dekoration heißt. Hier kommen die beiden neuen Faktoren zur Geltung, von denen wir eingangs gesprochen haben: die Invasion des Orients und das Emporkommen volkstümlicher Instinkte in der abendländischen Provinzialkunst. So vermengt sich mit der eigentlichen Spätantike, d. i. der degenerierten letzten Phase der hellenistisch-römischen Entwicklungsreihe, eine vom klassischen Standpunkt jener barbarisch zu nennende, auf sehr alte Wurzeln zurückgehende, in diesem Augenblick aber neu scheinende Formenwelt. Wir haben ihr erstes Auftreten in der sogenannten Völkerwanderungskunst schon kennengelernt. In dieser ist ihr Feld das Kunstgewerbe. Vom 6. Jahrhundert ab ergreift sie von der Architektur Besitz, obschon sie innerlich mit ihr keine Gemeinschaft hat. Die veränderte Zusammensetzung des Formenschatzes können wir im einzelnen hier nicht durchgehen; noch wichtiger als sie ist die Veränderung in der systematischen Stellung des Ornaments. Es hat nicht mehr den Auftrag, die struktiven Zusammenhänge hervorzuheben und zu erläutern, es siedelt vielmehr auf die füllenden Flächen über, und noch lieber sind ihm die von der Architektur abgelösten, isoliert im Raume umherstehenden liturgischen Mobilien, die Altarziborien, Ambonen und Schranken. Die Vorstellung, daß das tektonische Objekt von lebendigen Kräften durchdrungen und umspielt sei, ist erloschen, ein phantasieloser Realismus sieht im Schmuck nur ein Anhängsel oder eine Bekleidung. Folgerichtigerweise nehmen die textilen Motive — Band-, Flecht-, Web- und Stickmuster — zu, und die vegetabilischen verschwinden oder erstarren. Ein bezeichnendes Beispiel spätantiker Ornamentik hat sich auf deutschem Boden in den Resten der Chorschranken der alten Peterskirche in Metz, aus dem 7. Jahrhundert, erhalten. Die Ähnlichkeit mit Fundstücken aus germanischen Gräbern, im Darstellungsprinzip wie zum Teil sogar in den Motiven, drängt sich auf. Ein Trugschluß aber war es, wenn

man in diesen Metzger Chorbrüstungen germanischen Einfluß hat erkennen wollen. Man übersah die weit durchgreifendere Ähnlichkeit mit den italienischen Werken derselben Gattung und war sich nicht klar darüber, daß auch die germanische Schmuckkunst letzten Endes aus der Spätantike sich abzweigt hat.

Das ist das Schlußergebnis unserer Betrachtung: die Antike, die sich in der karolingischen Rezeption, unter Vermittlung der christlichen Kirche, den Germanen zum zweitenmal als Erzieherin anbieten sollte, war nicht mehr dieselbe, die ihnen einst in der Kaiserzeit an Rhein und Donau gegenüberstanden hatte. Sie war aus sich selbst heraus eine andere geworden. Das meiste von dem, wodurch sie für die Germanen unverständlich gewesen war, hatte sie abgelegt. Sie dachte nicht mehr in plastischen Formen, sondern in Linien und Flächen. Selbst die menschliche Gestalt war zu einer Abstraktion geworden und dadurch der germanischen Formenphantasie faßbarer als die Wirklichkeit selbst. Diese antike Epigonenkunst war zu einer Entwicklung bereit, die sie noch weiter von ihrem Ursprung entfernen konnte. Der Prozeß der Aufsaugung und Angleichung durch den germanischen Geist konnte beginnen.

* * *

Es soll nicht verschwiegen werden, daß es von den kunstgeschichtlichen Vorgängen im Übergang vom Altertum zum Mittelalter auch eine andere Auffassung gibt. Danach wäre, was in diesem Kapitel unter dem Namen der Spätantike geschildert und aus inneren Wandlungen im Leben der Mittelmeervölker abgeleitet wurde, vielmehr als eine Wirkung von außen eingreifender Ursachen anzusehen: die Spätantike wäre ein Produkt des Germanentums. Die auf deutschem Boden unfindbare germanische Urbaukunst, sie sei in Südeuropa mit Händen zu greifen. Die siegreichen germanischen Eroberer hätten sie mitgebracht und den entnervten Römervölkern aufgezwungen.

Die Freunde dieser Meinung, um es gleich zu sagen, sind nicht Geschichtsforscher, sondern Künstler, Männer von Phantasie und Gefühl, die den Gedanken, daß die germanischen Sieger ohne Kunst in den Ländern des Südens angekommen und künstlerisch ohne Einfluß auf die Besiegten geblieben seien, nicht ertragen können. Sie haben wohl kaum bemerkt, daß sie damit in denselben Irrgarten geraten sind, in dem die Italiener und Franzosen sich befanden, als sie vom »gotischen« Baustil fabelten.

Wenn doch die alldeutschen Träumer es nicht verschmähen wollten, von der Wirklichkeit in den neugegründeten Staaten sich ein Bild zu machen! Die Eroberer waren in ihnen nach der Kopffzahl eine verschwindende Minderheit. Sie bemächtigten sich der Staatsgewalt und des Grundbesitzes, bildeten einen neuen Adel, nicht einen neuen Handwerkerstand. Die ganze Zivilisation blieb romanisch, vor allem in der überlieferten Sitte der Kirche, die doch nach wie vor die Hauptauftraggeberin der Kunst war. Nicht einmal ihren wichtigsten geistigen Besitz, ihre Sprache, haben die neuen Herren behauptet. Welche Mittel hätten sie nun gar gehabt, den Willen vorausgesetzt, durch Jahrhunderte die Erinnerung an eine vorausgesetzte Kunst ihrer ehemaligen nordischen Heimat festzuhalten? Denn das ist das Merkwürdige: je später die zum Zeugnis angerufenen Denkmäler sind, um so »germanischer« werden sie. Die Theorie der vom germanischen Adel erzwungenen

Erstes Buch zweites Kapitel.

Übertragung von Holzformen auf den Steinbau legt ihm eine romantische Sentimentalität modernster Färbung unter. Außerdem sind die vermeintlichen germanischen Formen so allverbreitet, daß ganze Scharen von Bauhandwerkern die Heerhaufen begleitet haben mußten. Ja, warum zögern eigentlich die alldutschen Schwärmer noch mit dem Beweise — sie könnten mit ihrer Methode ihn liefern —, daß der germanische Einfluß selbst nach Syrien und Ägypten sich erstreckt habe? Die spanische Kunst des 6., 7. und 8. Jahrhunderts westgotisch zu nennen, weil damals Könige westgotischen Stammes in Spanien herrschten, hat ebensoviel Sinn, wie wenn man in unseren Tagen die Kunst der Bulgaren und Rumänen deutsch nennen wollte mit Berufung auf die deutsche Herkunft ihrer Fürsten.

Albrecht Haupt hat in seinem Buche: Die Baukunst der Germanen (Leipzig 1909) den Satz aufgestellt, bestimmte Formen der südeuropäischen Baukunst müßten als germanischer Import angesehen werden, weil sie sichtlich aus der Holzarchitektur hervorgegangen sind. Die stillschweigende Voraussetzung wäre: es gibt keine Holzarchitektur, als allein bei den Germanen. Man braucht den Satz nur auszusprechen, um zu sehen, daß er unhaltbar ist. Unter den als germanisch namhaft gemachten Motiven figurieren: 1. der hufeisenförmige Grundriß der Apsis; mit der Holzarchitektur hat er sicher nichts zu tun, und er ist verbreitet von Gallien und Spanien bis nach Syrien, die Priorität hat aber zweifellos der Osten; 2. der Bogenfries; er kommt schon vor in der Villa der Quinctilier an der Via Appia und an der Gräberstraße von Pompeji, außerdem mehrfach in der Übersetzung in Flachdekoration; 3. die dreieckigen Abschlüsse über Pilastern am Baptisterium von Poitiers und an der Torhalle in Lorsch (Abb. 230); das Motiv ist den Sarkophagen, auch denen der Stadt Rom, schon im 4. Jahrhundert geläufig.

Um kein Mißverständnis zurückzulassen, will ich sagen, daß ich nicht daran denke, die Begründung des Langobardenreichs als ein für die Kunstgeschichte Italiens belangloses Ereignis anzusehen. Die Wirkungen können aber nur indirekt gewesen sein, durch Milieuveränderung. Fertige Formen haben die Langobarden nicht mitgebracht, und überdies war um die Zeit ihrer Ankunft (a. 570) der Charakter der Spätantike längst fixiert. Unmittelbar aus dieser entwickelt sich die lombardische (nicht langobardische!) Bau- und Zierkunst.