

Schramm

DEUTSCHES DANTE-JAHRBUCH

VIERUNDDREISSIGSTER/FÜNFUNDDREISSIGSTER BAND

NEUE FOLGE 25./26. BAND

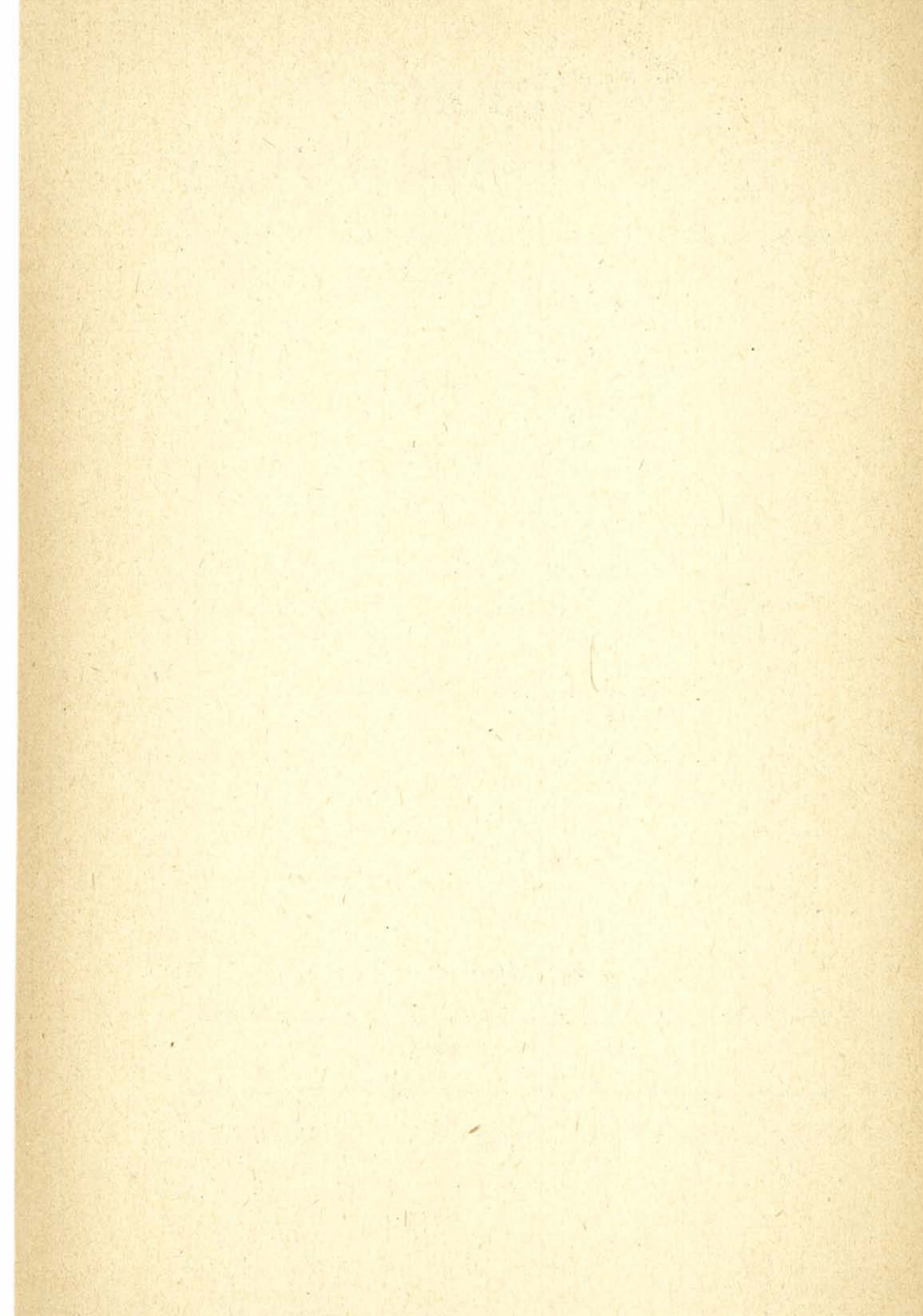
Sonderdruck

Im Buchhandel einzeln nicht käuflich

a149706

HERAUSGEGEBEN IM AUFTRAG
DER DEUTSCHEN DANTE-GESELLSCHAFT VON
FRIEDRICH SCHNEIDER

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / WEIMAR 1957



DEFORMIS FORMOSITAS AC FORMOSA DEFORMITAS

Germanische Tradition und antikes Erbe
im Mittelalter

VON PERCY ERNST SCHRAMM*

*wie Ma
27.9.56*

Was hält das Mittelalter von seiner Früh- bis zur Spätzeit als ein nur ihm eigenes Charakteristikum zusammen? Wir sind uns der Gefährlichkeit einer solchen Fragestellung bewußt, da wir im Laufe der Zeit zu viel generalisierende, jeweils durch den Standpunkt des Autors bestimmte Urteile über uns haben ergehen lassen müssen. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß das Mittelalter sich von der voraufgehenden Zeit, sowohl der antiken als auch der germanischen, deutlich absetzt und ebenso von der Neuzeit getrennt ist, wie immer man auch deren Beginn datieren mag. Wodurch? Es ließe sich mehr als eine Antwort geben. Wir sagen: durch das Vermögen, Unsichtbares in Sichtbares einzukleiden und im Sichtbaren Unsichtbares aufzuspüren.

Wie selbstverständlich es für das Mittelalter war, in Dinge einen Sinn hineinzusehen, zeigt das Schreiben, mit dem Papst Innocenz III. 1198 dem König Richard Löwenherz von England vier ihm als Geschenk übersandte Ringe erläuterte. Er machte ihn darauf aufmerksam, daß diese sowohl durch Form und Zahl als auch durch Stoff und Farbe etwas zu sagen hätten; der Beschenkte solle deshalb mehr auf den geheimen Sinn (*mysterium*) als auf die Gabe selbst achten¹. Die runde Form der goldenen, mit Edelsteinen besetzten Ringe bezog sich nach der Auslegung des Papstes auf die Ewigkeit, ihre Vierzahl auf

* Die folgenden Seiten bilden den Schluß eines dreibändigen Buches: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Verlag A. Hiersemann, Stuttgart 1954, 1955, 1956 (Schriften der Monumenta Germaniae Historica XIII, 1—3).

¹ Reg. I Nr. 206 (*Migne*. Patr. lat. 214 Sp. 179f.) = *Pothast*, Reg. Pont. Nr. 225 vom 29. 5. 1198 (auch in der Hist. maior des Matthaeus Parisiensis, jedoch fälschlich ad a. 1207): (der König solle) *spiritualiter intelligere formam et numerum, materiam et colorem, ut mysterium potius quam donum attendat*.

die *constancia mentis*, das Gold auf die *sapientia*; außerdem wußte Innocenz noch jeden einzelnen Ring und jede Art der verwandten Edelsteine auf eine vom König zu pflegende Eigenschaft zu beziehen. Der Fingerschmuck, „richtig“ betrachtet, war also ein moralisches Vademecum, das seine Strahlen ständig in das Herz des Königs senden sollte.

Hier führt ein Papst das Wort, der auf der Höhe der geistigen und geistlichen Bildung seiner Zeit stand und sich an einen König wandte, von dessen Hof das gleiche gilt. Wir dürfen Innocenz III. also als Sprecher für sein Zeitalter gelten lassen.

Zweifellos ist in der Art der Deduktion über den Sinn der vier Ringe der Geist der Scholastik und die Denkweise hochmittelalterlicher Allegorese spürbar. Aber die Grundeinstellung gegenüber den Ringen, ihrem Gold, ihren Steinen, ihren Formen und Farben wäre auch schon dem 9. Jahrhundert angemessen gewesen.

Die karolingische Zeit hatte zwei Gesichter gehabt. Die Künstler gelangten ja in geradezu verblüffender Weise über die germanische hinaus, indem sie nicht nur wie diese mit antiken Vorlagen spielten und dabei in Ornamente auflösten oder verfratzten, sondern als feste Form übernahmen und so — trotz mancherlei Abwandlungen — festhielten. Die Theologen entwickelten dagegen die Allegorese weit über das Maß hinaus, das ihr jemals bei den patristischen Lehrmeistern zugekommen war. Karl der Große hatte sich ihr gegenüber ablehnend verhalten, und Agobard von Lyon, der eine Generation jünger war, hatte ihr sogar strikt widersprochen; aber gesiegt hatten Hrabanus Maurus, Amalar und ihre Gesinnungsgenossen, die überzeugt waren, daß jedes Bibelwort hintergründig sei, daß also hinter jedem Wort sich eine oder sogar mehrere tiefere Bedeutungen verbargen. Nicht genug damit: auch alles, was zum Kult gehörte bis zu dem Schuuriemen der Geistlichen, wurde von Amalar allegorisch gedeutet, und Hrabans erweiternde Bearbeitung der Etymologien des Isidor Sevilla lief darauf hinaus, daß er sie zu einem Schlüsselbund machte, mit dem sich die ganze Sinnenwelt allegorisch aufschließen ließ.

Vergleicht man mit diesen Bemühungen das, was die karolingische Zeit auf dem philosophischen, nicht Hintergründiges anerkennenden Gebiet geleistet hat, dann wiegt es gering — mit Ausnahme der Schriften des Johannes Scotus Eriugena, der am Hofe Karls des Kahlen ein isolierter Fremdling aus Irland geblieben ist.

Wenn man sich fragt, was die karolingischen Gelehrten zu diesem Bemühen antrieb, das den modernen Menschen abwegig dünkt, muß man sich das Grundprinzip der Allegorese vergegenwärtigen: es läuft darauf hinaus, daß etwas ist und zugleich etwas bedeutet, daß man das Wort nur dann voll begreift, wenn man Wortsinn und Tiefsinn in eins sieht.

Das Prinzip, daß etwas „dies“ ist und zugleich „das“ und daß es sich erst erschließt, wenn „dies“ und „das“ zusammen erfaßt werden, ist in der karolingischen Zeit auch sonst noch festzustellen.

Als neue Gattung geistlicher Dichtung entstand um 830/50 im französisch-deutschen Grenzraum die Sequenz, die — wie Wolfram von den Steinen gezeigt hat — nicht langsam heranwuchs, sondern von einigen wenigen Dichtern geschaffen und durch den um 840 geborenen Notker den Stammler (nach v. d. Steinen jetzt: den Dichter) auf ihren Höhepunkt geführt wurde.

Die Grundlage der Sequenz bildete das Halleluja der Liturgie, das bisher in weit auseinandergezogenen Tonfolgen von zwei Halbchören im Wechselgesang vorgetragen worden war. Jeder dieser Töne erhielt jetzt eine Silbe zugeteilt, die Teil einer zusammenhängenden geistlichen Dichtung bildete. Der Hörer vernahm also den neu gefundenen Wortlaut und hörte noch das Halleluja, das dieser — Ton für Ton — überdeckte. Je wie er sein Ohr einstellte, hörte er das Halleluja oder die Sequenz oder beides in eins.

Die Frühzeit der Sequenz ist nun auch die Zeit, in der die mehrstimmige Musik für uns faßbar wird: ein völlig neues Phänomen, für das höchstens einige Voraussetzungen namhaft gemacht werden können und zwar im germanischen Raum. Ihr lag ein ähnliches Phänomen zugrunde: auf den Hörer drang einmal die Tenor-, dann die Sopranstimme ein, oder sie klangen beide in eins zusammen. Der Genuß des Ohres bestand darin, sich einmal dieser, einmal jener Stimme hinzugeben und dann beide als einen Klangkörper auf sich wirken zu lassen.

Aus eben den Jahren, in denen die Sequenz entstand, stammt der Oseberg-Fund (aus der Umgegend von Oslo). Betrachtet man die zu ihm gehörenden, oft abgebildeten Pfosten, die in Köpfe von Ungeheuern auslaufen, dann findet man wiederum etwas Ähnliches. Denn einmal sind es richtige Pfosten, die angefaßt werden sollen — wie die unverzierten Teile deutlich zum Ausdruck bringen. Die Pfosten sind aber auch Tierhälse, deren Köpfe letztlich auf die löwen- und

tigermäßigen Stützen antiker Prunkstühle zurückgehen, aber durch die Auswirkung des sogenannten Dritten germanischen Stils zu schreck-erregenden Untierfratzen geworden sind. Sieht man sie sich genauer an, erweisen sich Köpfe und Hälse als völlig von einer zunächst wirr wirkenden Verzierung übersponnen, die sich bei sorgfältiger Prüfung als ein höchst kompliziertes, zwei- oder vierfach symmetrisches, aus langgezogenen Untierleibern zusammengeflochtenes Muster erweist. Wer solche Pfosten betrachtete, konnte sie also mit dem Auge entweder als Pfosten oder als Untiere oder als Summe von Tierleibern begreifen. In diesem Umstellen des Auges, in diesem So-oder-so-Begreifen ist offensichtlich der eigentliche Reiz dieser höchst raffinierten, gleichsam „dreistimmigen“ Schnitzereien zu suchen — ein Reiz, den wir nur noch als optische Spielerei kennen, der aber schon den germanischen Kerbschnitarbeiten zugrunde liegt. Denn im Widerspruch zum Tastsinn vermag das Auge — wenn der Betrachter es will — die Vertiefungen auch als Erhöhungen zu verstehen.

Dieses Prinzip liegt auch der germanischen Dichtung zugrunde, die ja durch das Stilmittel der Kenningar zu einem ähnlich komplizierten Gebilde wie die Plastik gemacht wird: Man sagt nicht „Meer“, sondern „Odins Rosse“ und kann dann sowohl für „Odin“ wie für „Roß“ noch einmal poetische Deckworte setzen. Wer nicht eingeweiht ist, vernimmt einen durch Stabreim und Gleichzahl der Hebungen kunstvoll gebundenen, aber mit dem reinen Verstande nicht begreifbaren Wortlaut; der Kenner des Kenningar-Prinzips erfaßt dagegen auf Grund seines Wissens die den eigentlichen Sinn bergende „Grundstimme“. Er hört aber zugleich die poetische „Deckstimme“ oder sogar Deckstimmen, und der Reiz besteht wie bei der Sequenz, wie bei der mehrstimmigen Melodie und wie bei der Schnitzerei darin, einmal „dies“, einmal „das“ oder beides zusammen aufzunehmen.

Entsprechend vernahmen — so dürfen wir jetzt sagen — die Hörer eines Bibeltextes mit dem Ohr den historischen Sinn der Worte, mit dem durch Wissen geschärften Verstande aber gleichzeitig noch einen oder womöglich mehrere geheime Sinne, die Gott als Inspirator der schriftlichen Offenbarung in dem Wortsinne verborgen hatte.

Dieses Prinzip, daß etwas dies und das zugleich war und erst voll begriffen, mit den Sinnen genossen werden konnte, wenn dies und das in eins begriffen wurden, hatte offensichtlich seine Voraussetzungen in der germanischen Denk- und Empfindungswelt. Soweit es sich

2
"

in anderen Kulturen nachweisen läßt, die das Mittelalter beerbte und von denen es als Nachbar sich anregen lassen konnte, hat es dort nie eine vergleichbare Rolle gespielt.

Dadurch ist das Mittelalter jedoch nur einseitig gekennzeichnet. Der tiefere Grund, weshalb es sich immer wieder der Antike zuwandte, war offensichtlich, daß es von ihr auf allen Gebieten feste, eindeutige Formen und Formeln übernehmen konnte.

Der von den Karolingern rezipierte Bildbestand ist wieder aufgelockert und dabei expressiver gemacht worden; aber durch neue Rückgriffe sind feste, ausgeglichene Formen zurückgewonnen worden — ein Vorgang, der sich mehrmals wiederholte, so daß an ihm sich eine Aufgliederung der Kunstgeschichte bis zum Empire durchführen ließe.

Ähnliches gilt auch für die Dichtung, für die Rechtssätze, für die philosophischen Axiome, für die wissenschaftlichen Fakten, kurz für alle Bereiche des künstlerischen und geistlichen Lebens.

Die bereits das karolingische Jahrhundert kennzeichnende Spannung ist also dem ganzen Mittelalter erhalten geblieben: einerseits Fragen nach dem dahinter Liegenden, Suchen nach der tieferen Bedeutung, Ineinssehen von Vorder- und Hintergrund mit der Versuchung, den Vordergrund, d. h. die Formen, aufzulösen; andererseits immer von neuem Rückorientierung an den festen Formen, wie sie die — teils direkt angegangene, teils durch die Byzantiner und schließlich auch durch die Araber vermittelte — Antike bereithielt, und das Bestreben, aus eindeutigen Elementen klar überschaubare, in sich ruhende Systeme zusammenzufügen. Die Byzantiner sind in Form und System erstarrt, weil die Aufhellung des Hintergründigen sie nicht wachhielt. Anders die westliche Hälfte Europas: wo jene von uns gekennzeichnete Spannung herrschte, war „Abendland“, und wer sich diese Spannung zu eigen machte, schloß sich dem Abendlande an. Sie beherrscht auch noch uns, und solange diese Spannung anhält, braucht man sich wegen des „Untergangs des Abendlandes“ nicht zu sorgen. Denn diese Spannung bedeutete einerseits: fragen, sich nie zufrieden geben, immer weiter forschen; wenn ein Problem gelöst ist, bereits ein weiteres auftauchen sehen, immer weiter hinter die Sinnenwelt vorstoßen in das Abstrakte, in das Unendliche, fragen und nie ein Ende finden. Die Spannung bedeutet andererseits: nicht die Vielheit der Fakten hinnehmen, um die Formen ringen; wenn sie sich auflösen drohen, sie zurückgewinnen; das Einzelne in ein System zwingen, selbst den

unendlichen Weltraum in eine klare mathematische Formel zwingen. Bernhard von Clairvaux hat einmal gewettert gegen die Ziermotive in der Kunst seiner Zeit, die Zentauren, die Vierfüßler, die in Schlangenleiber ausliefen, Köpfe mit mehreren Leibern und Leiber mit mehreren Köpfen². Wir begegnen ihnen auf Thronen, Prunkhörnern und an anderen weltlichen Kunstwerken, aber sie wurden auch als Schmuck von Kirchen verwendet. Das war reines Spiel der Phantasie ohne Hintergründigkeit, zu deren Formen die germanische Tradition, antikes Bilderbe und Anregungen der Byzantiner, selbst die Moslems das ihre beigetragen hatten: Beiwerk, dem keine Dignität zukam, weil es nicht wie die hohe Kunst Sichtbares und Unsichtbares verschränkte und dadurch in eins setzte. Bernhard geißelte das, was ihn abstieß, als *deformis formositas ac formosa deformitas*. Er traf damit nicht nur, was ihm mißfiel, sondern brachte eine scharf geschliffene Formel vor, die wir auf das beziehen dürfen, was wir als das dem Mittelalter Eigentümliche ansprachen: Gestaltung, immer in Gefahr entstaltet zu werden, und — von der Antike aus gesehen — gestaltete Verunstaltung, weil der tiefere Sinn sich mit der Wiedergabe nach den Maßen und Proportionen der Wirklichkeit nicht zufrieden geben konnte.

² Apologia ad Guilelmum (*Migne*, Patr. lat. 182 Sp. 996).

