



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

3. Kapitel. Die karolingische Kunst

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

Drittes Kapitel.

DIE KAROLINGISCHE KUNST.

Niemals hat ein Einzelner in das Schicksal der Kunst mit so großen Folgen eingegriffen, wie Karl der Große es tat.

Fassen wir noch einmal zusammen, was uns die beiden vorigen Kapitel gezeigt haben. Die Jahrhunderte vom Ende der Völkerwanderung bis zur Erneuerung des Kaisertums durch Karl den Großen waren in der Geschichte der künstlerischen Ideen tote Jahrhunderte. Der Teil der Welt, von dem die ganze Zukunft der Kunst, die wir als Europäer unsere Kunst nennen, abhing, war gespalten in zwei Hälften. Auf der einen die Germanen, bei großem Reichtum der Phantasie doch unfähig, ihm Gestalt zu geben, formlos, traditionslos; auf der andern der lateinische Süden mit einem Überfluß an überlieferter Form, aber ebenso unfähig, aus ihm etwas zu machen, da die tragenden Seelenkräfte zu schwach geworden waren.

Karl der Große hob nicht nur die deutsche, sondern die ganze abendländische Kunst über den toten Punkt hinweg, als er sein deutsches Volk nötigte, in die Überlieferung der Antike einzutreten.

Wir wollen die Erzählungen, die von Karls Liebe zur Kunst berichten, hier nicht im einzelnen wiederholen oder prüfen. Es besteht kein Grund, ihnen zu mißtrauen; aber sicher wäre durch sie nur wenig erklärt. Karls Maßnahmen zur Pflege der Kunst — das ist das Entscheidende — standen in engem Zusammenhange mit seinen staatsmännischen Zielen. Er wußte, und eben das macht ihn groß, daß das von ihm und seinen Vorfahren mit der Macht des Schwertes gegründete Reich, um Dauer zu haben, geistiger Bindemittel bedürfe. Nicht das schwächste derselben sollte die Kunst sein. Inhalt der germanischen Staatsgewalt war bis dahin Heeresgewalt und Gerichtsgewalt gewesen. Karl setzte ihnen als dritte Aufgabe den Schutz und die Förderung der christlichen Kirche. Die Kirche aber war durch alte Tradition unverbrüchlich mit der Kunst verbunden; sie bedurfte ihrer, um in ihrer vollen Würde sich zu zeigen und ihrer Macht über die Gemüter nichts fehlen zu lassen. Vor ihm und nach ihm haben fränkische und deutsche Könige Kirchen gebaut und geschmückt aus Gründen persön-

licher Frömmigkeit; Karl und seinen nächsten Nachfolgern eigentümlich war es, die Kirchengebäude als Staatsbesitz anzusehen; über ihren Bau und ihre Erhaltung zu wachen, machen seine Verwaltungsgesetze, die sogenannten Kapitularien, den Staatsbeamten zur Pflicht; ja, er hält sich für befugt, über das Verhältnis der Kunst zur theologischen Frage der Bilderverehrung maßgebende Sätze aufzustellen. Weder Karl noch seine Nachfolger dachten daran, eine neue Kunst zu schaffen, sie wollten retten und bewahren. Zu dem Gedankenkreise, aus dem die Wiederherstellung des Kaisertums entsprang, gehörte also notwendig auch die Rezeption der römischen Kunstformen. Je fremder und unerreichbarer den Germanen bis dahin die antike Kunst gewesen war, um so glaubwürdiger wurde es, daß in ihr eines der Geheimnisse der antiken Größe geruht hätte. Auf Karl — es ist mehr als bloß Vermutung — hatten die Denkmäler Italiens einen tiefen Eindruck gemacht. In den Denkmälern Ravennas hatte er die Spuren des großen Ostgotenkönigs getroffen, der ähnliches gewollt hatte, wie er selbst. Zu allen Zeiten eignet den großen Herrschernaturen der Instinkt für den Wert der Kunst als Symbol der Macht, als Träger des Ruhmes. Karl wußte, was es bedeutete, wenn er in Aachen die Großen seines Reiches in einem stolzen Palatium empfangen konnte; wenn eine goldstrahlende Kuppel bereit stand, dereinst sein Grab zu überwölben; wenn überall die auf sein Geheiß erbauten und geschmückten Steinkirchen dem Volk jenes Staunen einflößten, das ein Heiliges zu ahnen nötigt. Dies eben macht den großen Herrscher, daß er vielerlei Mittel kennt, die Seelen zur Ehrfurcht zu erziehen.

Das Höchste, was Karl dem deutschen Volk künstlerisch brachte, war die Setzung eines neuen Ziels. Was war die Kunst bis dahin demselben gewesen? Eine bescheidene Freude an etwas Schmückung des Leibes und der Behausung, eine spielende Begleitung des täglichen Kleinlebens ohne Verbindung mit dem oberen Stockwerk des Gefühls- und Phantasielebens. Nun stieg sie zu den Gipfeln auf: sie wurde Sprecherin für die Religion. Aus der rein ornamentalen Bedingtheit ihres Daseins im deutschen Altertum erhob sie sich zur Monumentalität.

Wir haben uns schon einigermaßen daran gewöhnt, die karolingische Kunst als Renaissance zu bezeichnen, und berufen uns dabei vornehmlich auf gewisse Äußerungen der Literaten in Karls Umgebung. In der Kunst selbst die Bestätigung dafür zu finden, wird schwer sein. Die Renaissance genannte Kunst der Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts war im wesentlichen Neuschöpfung und die Elemente der Antike, die sie dieser einfügte, griffen auf etwas zurück, das ein Jahrtausend lang tot gewesen war. Die karolingische »Renaissance« ist keine Neuschöpfung, auch nimmt sie keine längst außer Gebrauch gekommene Formen auf. In der Baukunst dachte sie nicht daran, an den Denkmälern der römischen Kaiserzeit, von denen

Die karolingische Kunst.

am Rhein und in Gallien noch genug zu sehen war, sich zu stärken, sie hat lediglich den Faden der christlichen Spätantike weitergesponnen. Noch weniger dachte sie innerhalb der darstellenden Kunst an Wiederbelebung der monumentalen Plastik, ihr Auge blieb allein auf Malerei und plastische Kleinkunst gerichtet. In Wahrheit bleibt die karolingische Kunst in ihrer Grundfarbe spätantik. Sie ist nicht sowohl ein erneutes Aufleben als das letzte Ausleben der Antike. Allein schon die Notwendigkeit, sich um des stofflichen Gehaltes willen an christliche Vorbilder zu wenden, setzte ihr die Grenze. Wessen man sich jetzt wohl bewußt wurde, das war der Unterschied zwischen der barbarischen Armut des Nordens und der Fülle und dem Glanz des Südens; innerhalb der südlichen Kunstwelt aber noch Wertunterschiede nach Epochen zu machen, das lag dieser Zeit doch fern. Sie suchte überhaupt nur die bessere Qualität, gleichviel, wo sie sie fand, unter frühen oder späten Mustern, im Westen oder im Osten.

Dies führt in der Beurteilung der karolingischen Kunst auf einen zweiten strittigen Punkt. Noch vor einigen Jahrzehnten galt es für eine ausgemachte Sache, daß sie einzig und allein in der christlichen Antike des Okzidents wurzele. Heute wird von vielen mit gleicher Ausschließlichkeit das Gegenteil verkündet: der christliche Orient sei ihr wahrer Mutterboden gewesen. Beide Ansichten sind zugleich wahr und falsch. Hat man die synkretistische Grundnatur der altchristlichen Kunst erkannt, so muß man auch begreifen, daß es sich für die Ableitung der karolingischen um ein Entweder-Oder gar nicht handeln kann. Sicher enthält die karolingische Kunst orientalische Elemente in Menge, und zwar allein schon deshalb, weil dieselben sich schon lange vor Karl Zugänge in den Okzident gebahnt hatten. Eine rein lateinische Kunst gab es längst nicht mehr. Auch in der karolingischen Zeit hat der Zufluß aus dem Osten nicht aufgehört, aber man kann nicht beweisen, daß er an Stärke nennenswert zugenommen hätte. Die karolingische Kunst streckt ihre Arme nach allen Seiten aus, sie sammelt und vereinigt. Das gab ihr ihren überraschenden Glanz, das war zugleich ihre Schwäche. Im Universalreich ist eine Universalkunst im Entstehen begriffen. Beides mußte sich wieder auflösen, damit die wahrhaft zukunftsreichen neuen Kräfte zu freiem Spiel Raum fanden.

BAUKUNST.

Den deutschen Anteil aus der allgemeinen fränkischen Baukunst herauszuheben, wäre aus mehreren Gründen undurchführbar und für das Verständnis der damaligen Lage auch nicht wesentlich. Wichtiger ist die schwerlich trügerische Wahrnehmung, daß der Herd der karolingischen Baubewegung im Gebiete zwischen der oberen Mosel, der Maas und dem

Rhein lag, in jenen Landschaften also, die damals als das Kernland der Monarchie angesehen wurden und von denen später bei der Reichsscheidung der größere Teil dem Ostreich zufiel. Karl wie sein Sohn Ludwig nahmen in friedlichen Zeiten am liebsten hier ihre Wohnung. Metz war die alte Heimat des Geschlechtes, in Aachen, Nymwegen, Diedenhofen, Ingelheim, Frankfurt lagen die kaiserlichen Pfalzen. Aachen nannten die Vertrauten des Kaisers schon das zweite, das kommende Rom. Wäre es das wirklich geworden, einen wie andern Gang hätte zweifellos die ganze Kunstentwicklung nehmen müssen. Es war aber bestimmt, daß Deutschland nie eine Hauptstadt haben sollte. Für jetzt bot, wo nicht ein festgelegter Ort, so doch der örtlich bewegliche, aber einen festen Kreis von Personen umschließende kaiserliche Hof einen Sammelplatz dar. Wir haben den Eindruck, daß das meiste, was wir von schöpferischen neuen Regungen in der Baukunst bemerken werden, von hier seinen Ausgang nahm, woraus allein gewisse, an weit voneinander entfernten Punkten neu auftauchende, auffallende Übereinstimmungen sich erklären lassen.

Die Zahl der gut erhaltenen Denkmäler ist ganz klein; Bruchstücke, der Deutung bedürftig, kommen hinzu; aus den Schriftquellen ist manches zu lernen. Den überaus verwickelten und notwendig mit Hypothesen belasteten Stand der kritischen Forschung hier darzulegen, kann unsere Absicht nicht sein. Lassen wir es uns genügen, wenn einige Grundzüge in dem neu sich gestaltenden Bilde faßbar werden.

Für die deutsche Kunstgeschichte im engeren Sinne steht an der Spitze das große Neue des Übergangs zum Steinbau. Die Kirche, auf die von nun ab alles ankommt, kehrt mit unbedingter Entschiedenheit dem nationalen Holzbau den Rücken, erklärt den Steinbau für die einzig denkbare Ausdrucksmöglichkeit des Heiligen, Monumentalen, Antibarbarischen. Jede Mischung der Strukturarten wird strengstens abgewehrt. Nicht als ob der Holzbau verschwunden wäre: im Wohn- und Nutzbau dauerte er fort und auch die Masse kleinerer Kirchen wurde noch lange aus Holz errichtet. Aber wo man höhere künstlerische Absichten verfolgte, wo man monumental bauen wollte, da griff man zum Steinmaterial, und mit diesem war die antike Formenüberlieferung unlöslich verbunden. Müssen für den Anfang auch noch einige Zugeständnisse gemacht werden — im neubekehrten Sachsenlande z. B. sind sogar die bischöflichen Kirchen zuerst noch aus Holz —, so ist das nur ein Provisorium ohne Folgen. Die *Libri Carolini* warnen davor, den Holzkirchen, weil sie zu keiner Dauer bestimmt sind, eine kostbare Innendekoration zu geben. Es ist in keiner Weise feststellbar oder auch nur glaublich, daß Lehnformen aus dem germanischen Holzbau in den sakralen Steinbau übernommen seien. Wozu auch? Brachte doch der einwandernde Steinbau seine Formen fertig mit sich. Ihr Vorrat ist unter ungeschickten Händen vielfach deformiert und reduziert, aber nicht durch Nachahmung

der dem Zimmermann und Holzschnitzer geläufigen Zierformen, die technisch weit größere Schwierigkeiten geboten hätte, vermehrt oder verändert worden.

Steinbaukunst läßt sich nicht improvisieren. Es bedarf langer Erfahrung und Geschicklichkeit, um den Stein richtig zu wählen, zu brechen, zu transportieren, schließlich im Bauwerk zu verarbeiten. Den Deutschen fehlten sie ganz — sind doch selbst in unserem Sprachschatz alle auf den Steinbau bezüglichen Wörter Lehnwörter aus dem Lateinischen —, soweit nicht in einzelnen Gegenden Erinnerungen aus der Römerzeit sich erhalten hatten. Dafür bildete der Rhein die scharf abschneidende Grenze. Am linken Rheinufer und auch hie und da im Donaulande hat schon die vorkarolingische Zeit zu mauern, unter einfachen Verhältnissen selbst zu wölben, nie verlernt oder schnell wieder erlernt. Wäre die karolingische Baukunst »Renaissance« gewesen, ausgehend von den Monumentalbauten der römischen Kaiserzeit, deren es im Rheinlande noch viele gab, so hätte sie ein Massenbau in Backstein und Gußmauerwerk werden müssen. In Wahrheit blieb die Anwendung von Ziegeln, wenn auch im 9. Jahrhundert Versuche zur Wiederbelebung ihrer Fabrikation gemacht wurden, sehr beschränkt. Die Regel bildet, nach spätantiker Provinzialüberlieferung, ein Konglomerat aus Steinbrocken und Mörtel, verblendet mit Bruch- oder Werksteinen kleinen Formats und in wenig genauer Fügung, zuweilen mit Backsteinbändern durchsetzt und an den Ecken mit größeren Quadern verstärkt.

Bruchstücke karolingischer Bauten oder Hinweise auf ihre Gestalt durch erhalten gebliebene Grundmauern besitzen wir nicht ganz wenige; die Zahl der als Ganzes erhaltenen ist klein. Unter ihnen das bedeutendste ist das Münster in Aachen (Abb. 21—26). Der Aachener Bau gehört zur Gattung der Palastkapellen. Mit dem Worte Kapelle verbinden wir heute die Vorstellung von einer kleinen kirchlichen Baulichkeit untergeordneten Ranges. Der Aachener Bau ist aber groß; Karl hat in ihm etwas Besonderes geben wollen, die Blicke der Zeitgenossen waren von weither auf ihn gerichtet, ein Mönch in Sankt Gallen in der Schweiz und ein anderer in Moissac an der Garonne erzählen von seiner Erbauung. Der Name Kapelle kam ursprünglich einem einzigen Bauindividuum zu, der Kirche des Königspalastes in Paris, in dem als kostbarste Reliquie die Cappa, d. i. das Mönchskleid, des hl. Martin aufbewahrt wurde. Von daher ging der Name Kapelle auf die gleichbedeutenden Räume anderer Paläste über. Eine spezielle Bauform bedeutet er nicht. Die Aachener Kapelle hat mit der Pariser auch nur den Namen gemein. Eher glich dieser die dem Bau Karls vorausgehende Kapelle im Aachener Palast der Merowinger: die aufgedeckten Grundmauern zeigen eine kleine Basilika gewöhnlichen Schlages. Karls Bau gehört in die Familie der Zentralbauten. Wir geben zunächst die Beschreibung. Wie er heute ist, hat er seine Dekoration und damit

einen wesentlichen Bestandteil seiner alten Erscheinung verloren; die Architektur ist aber noch unversehrt, wenn auch eingeschlossen in ein Nest von Anbauten, die im späteren Mittelalter hinzukamen, als der Palast aufgegeben und an seine Stelle ein Chorherrenstift eingerichtet war. Für die Innenansicht dominiert noch immer der karolingische Urbau. Seine Grundform ist ein modifiziertes Oktogon: acht durch Bögen verbundene Pfeiler umgrenzen den inneren Raum, den Umgang eine sechzehnseitige Mauer. Über dem Umgang eine geräumige Empore, über dieser, den Mittelraum überhöhend, ein Lichtgaden, als Abschluß nach oben eine achtförmige, steinerne Kuppel. Das Merkmal der Palastkirche ist die Empore. Sie hat während des Gottesdienstes den Hofstaat aufzunehmen. Ihre dem Altar gegenüberliegende Abteilung ist die Loge des Kaisers. Das Erdgeschoß ist für das Volk.

Von Karls Absichten bei dieser von den Zeitgenossen als ein Außerordentliches angesehenen Anlage ist eine auf den ersten Blick klar: er wollte einen starken Eindruck von Monumentalität hervorbringen; es ist seit der Römerzeit in Deutschland der erste große und reine Steinbau. Warum aber die in diesem sachlichen Zusammenhang fremdartige zentrale Anlage? Man könnte als nächstliegendes antworten: weil nur im Zentralbau ein reiner Steinbau damals möglich schien. Hiermit ist aber gewiß noch nicht alles erklärt. Karl war nicht Kaiser, als er den Aachener Bau (vor 798) begann, aber doch schon von imperialistischen Ideen erfüllt. Von den großen Zentralbauten in der Hauptstadt des Kaisers von Ostrom mußte er wissen, und vielleicht dachte er insbesondere an die Apostelkirche, die Konstantin sich als Grabkirche erbaut hatte. Karl ist ja im Aachener Zentralbau beigesetzt worden. Mit Unrecht hat man dieses Motiv von den möglichen Kombinationen ausschließen wollen*. Was immer ihn am meisten bewogen haben mag: aus dem Kreise des Gewohnten trat er heraus. Um so überraschender ist es, zu erfahren, daß er das in jedem Sinne außerordentliche Unternehmen nicht etwa einem Meister aus Italien oder Griechenland, sondern einem seiner Franken anvertraute, Magister Odo von Metz. Die Aachener Pfalzkirche hat neben den baulichen Merkmalen, die sie mit der Klasse, der sie angehört, gemein hat, auch mehrere ganz individuelle. Man kann ein bestimmtes Vorbild für sie nicht nennen. S. Vitale in Ravenna, das oft dafür in Anspruch genommen worden ist, hat in Wahrheit mehrere wesentliche Züge, die im Aachener Bau nicht wiederkehren, und dieser mehrere, die in S. Vitale fehlen**. Natürlich bleibt die Möglichkeit, daß Meister Odo Bauten gekannt hat, die wir nicht mehr besitzen; aber warum will man ihn durchaus

* Karls Verfügung, ihn neben seinem Vater in St. Denis zu begraben, gehört in den Anfang seiner Regierung, ist also kein zwingender Gegenbeweis!

** Außerdem liegt eine chronologische Unebenheit vor: es ist nicht bekannt, daß Karl vor 801 in Ravenna war, die Kapelle in Aachen war aber schon 798 im Bau.

zu einem Kopisten ohne eigene Gedanken machen? Das Eigentümlichste am Entwurf sind die Emporen mit den ansteigenden Tonnengewölben. Ein konstruktiver und ein künstlerischer Gedanke reichen sich hier die Hand: Sicherung des Zentralgewölbes durch Gegendruck, und Gewinnung der großen und weiten, durch doppelte Säulenstellungen belebten Bogenöffnungen, die dem inneren Aufbau einen so ausdrucksvollen Rhythmus geben. Nehmen wir dazu noch den ernsten Wohlklang des Raumes, so dürfen wir ohne Vorbehalt sagen: Odo von Metz war ein wirklicher Architekt, ein Meister, der das Wesen seiner Kunst erfaßt hatte. Daß einem Franken im Jahre 800 dies erreichbar war, ist ein sehr bemerkenswertes Faktum. — Der Menge der Zeitgenossen imponierte wahrscheinlich am meisten die farbenreiche und stoffprächtige Ausschmückung, die wir nicht mehr besitzen, von der wir aber annehmen dürfen, daß sie nicht der am wenigsten originelle Teil der Leistung war. Es ist eigenartig reizvoll, derartige Lücken in Gedanken zu ergänzen, was ein jeder anders, in seiner Weise tun kann; jetzt ist es durch die Unbesonnenheit einer in unseren Tagen ausgeführten vermeintlichen Wiederherstellung unmöglich gemacht. Die archäologische Forschung gestattet ungefähr folgendes zu sagen: Die Pfeiler des Erdgeschosses, mit antik profilierten Gesimsen abgedeckt, zeigten den natürlichen Stein; im Mittelgeschoß trat eine Steigerung ein durch die solenne Pracht seiner vergoldeten Bronzegitter und polierten Granit- und Porphyrsäulen zwischen Pfeilern aus schichtenweise wechselndem roten und weißen Sandstein; von der Kuppel strahlten Goldmosaiken. In ihrer wohlabgestuften Ökonomie eine sehr wirkungsvolle Dekoration, ohne doch mit jenem Äußersten an Materialpracht, worin die Kirchen Ravennas sich gefielen, in Wetteifer zu treten. Auf jeden Fall liegt in dieser Mäßigung keine Barbarei. Der Thron in der kaiserlichen Loge, der später für eine so lange Reihe deutscher Könige im Mittelpunkt des Krönungszeremoniells gestanden hat, war ein einfacher Kastensitz aus glatten Marmorplatten (Abb. 24). Charakteristisch ist die reichliche Verwendung des Metalls als Architekturschmuck. Außer den Brüstungsgittern* der Emporen sind auch die Türflügel aus Bronze**, geteilt in glatte Felder, die von Blattwellen und Eierstäben umrahmt werden; als Ringhalter dienen Löwenköpfe, ein ebenfalls der Antike entlehntes Motiv, das von hier aus seinen Weg durch die Jahrhunderte über ungezählte deutsche Kirchentüren nahm. Aus Bronze war ferner der Brunnen im Vorhof***. Als Überbleibsel von ihm haben sich erhalten der ihn als Wasserspeier krönende Pinienzapfen und eine in der Brust mit einem Abgußrohr durchbohrte Löwin. Jener ist ein mystisches Symbol, das sich als Brunnen-

* Die Hypothese, daß sie aus Ravenna vom Grabmal Theoderichs geraubt gewesen seien, muß starke Bedenken erregen.

** Auch die Palastkirche in Ingelheim hatte Bronzetüren mit Vergoldung.

*** Restauriert im 11. Jahrhundert.

schmuck weit in den alten Orient zurückverfolgen läßt; diese ein hellenistisches Originalwerk, möglicherweise gar nicht erst von Karl, sondern schon von den Römern in den Norden gebracht. Sicher erst eine Erwerbung Karls sind die kostbaren Säulen des Kuppelraumes. Sie stammen aus peloponnesischen Brüchen; vorher hatten sie antike Gebäude Italiens, vielleicht schon mehrere hintereinander, geschmückt; und auch in Aachen kamen sie nicht für immer zur Ruhe: 1794 wanderten sie als Trophäen der französischen Armee nach Paris, 1814 kehrten sie zurück. Ihre Marmorkapitälé, unter sich ungleich, sind in Italien zusammengelesen. Denken wir dann noch an das vor dem Palast aufgestellte eiserne Reiterdenkmal Theoderichs, das Karl aus Ravenna über die Alpen gebracht hatte — nachher wurde es von den Normannen (?) zerstört —, und die vielen Kostbarkeiten der Kleinkunst, die er um sich hatte, so ist in alledem ein Zusammenhang nicht zu verkennen; ein Rest vielleicht noch von der Sinnesweise der schatzsammelnden Heerkönige der Wanderzeit, zugleich aber auch schon etwas von dem Sammlerinteresse neuerer Zeiten. Wenn irgendwo in Karls Bestrebungen etwas der Renaissance Verwandtes mit Recht zu erkennen ist, so ist es hier.

Die Aachener Palastkirche nahm eine Ausnahmestellung ein, durch ihre Bestimmung wie durch ihre Bauform; als Zentralanlage wie als reiner Steinbau stand sie dem griechisch-orientalischen Formenkreis nahe. Der Kirchenbau des fränkischen Reiches aber, dem lateinisch-okzidentalen Brauch sich anschließend, hatte schon lange für die *Basilika* als Normalform sich entschieden. Was Deutschland betrifft, so kennen wir aus der frühkarolingischen Zeit einige einschiffige Anlagen (Kirche auf der Kreuzwiese bei Lorsch, auf dem Petersberg bei Fulda, St. Stephan in Werden; so auch in der Schweiz mehreres in Graubünden), doch von Karl dem Großen ab hat sich die dreischiffige Basilika durchgesetzt. Fragen wir zuerst nach der vornehmsten Klasse, den bischöflichen Domkirchen, so ist es für die Karolingerzeit bezeichnend, daß nicht sie, sondern die Klosterkirchen der Benediktiner im Bauwesen die Führung hatten. Im Verhältnis zu Gallien oder gar zu Italien war Deutschland arm an Bischofssitzen; dichter lagen sie nur am Rhein, und zwar alle am linken Ufer gereiht. Die ersten Domkirchen haben wir uns als unbedeutend vorzustellen; sie wurden schon im 10. und frühen 11. Jahrhundert durch Neubauten ersetzt; die einzige von ansehnlicher Gestalt war die in Karls letzten Jahren in Köln errichtete; der älteste Dom von Mainz, den man in der Johanniskirche wiederzuerkennen glaubt, war ein verhältnismäßig bescheidener Bau und keine Basilika.

Anders die Klosterkirchen. Daß viele von ihnen bedeutende Abmessungen hatten, wußten wir aus den Schriftquellen; in jüngster Zeit haben Ausgrabungen uns instand gesetzt, die Gestalt ihrer Grundrisse mehr oder minder genau zu rekonstruieren. Dieses erfreuliche Ergebnis

ist eingetreten in Lorsch, Fulda, Hersfeld, Corvey, vier Abteien, deren aus den Schriftquellen bekannte Bedeutung für das benediktinische Klosterwesen nun auch baugeschichtlich bestätigt und ergänzt wird.

Lorsch. Die älteste große Klosterkirche auf dem rechten Rheinufer. Gegründet 767 von dem als Organisator des klösterlichen Lebens bekannten Bischof Chrodegang von Metz, geweiht 774 in Gegenwart König Karls, der ihr andauernd seine besondere Gunst zuwandte. Die in den Jahren 1927—28 vorgenommenen Ausgrabungen (Abb. 27) zeigen eine dreischiffige, querschiffslose Basilika, an der Westfront ein Vorbau, der vermutlich eine Empore getragen hat, dann ein Atrium und von diesem starke Substruktionen, die wohl nur für Türme bestimmt gewesen sein können. In beträchtlicher Entfernung, jedoch genau in der Achse der Hauptkirche, liegt nun ein kleiner, aber wohlerhaltener Bau, der zu den wichtigsten Inkunabeln deutscher Baukunst gerechnet werden muß (Abb. 29). Seine Zweckbestimmung aber ist ungewiß. Nachweislich falsch ist die Deutung als Grabkirche für Ludwig den Deutschen (von der die Schriftquellen sprechen und die jetzt am Ostende der Anlage aufgefunden ist), ebenso falsch die als Torhalle am Eingang in den Klosterbezirk; die Benennung als Michaelskirche tritt zu spät auf, als daß man aus ihr Schlüsse auf die ursprüngliche Bestimmung ziehen könnte. Von der bisherigen Forschung noch nicht erörtert ist die Möglichkeit, daß es sich um eine Taufkirche handeln könnte; die normale Lage einer solchen war eben das Westende des Vorhofs. Nun ist aber kürzlich (von Alois Fuchs 1929) eine ganz anders gerichtete Deutung in Vorschlag gebracht worden: der kleine Bau sei überhaupt nicht ein kirchliches Gebäude, sondern eine Königshalle, wie eine solche bei den häufigen Aufenthalten des Hofes sehr erwünscht gewesen sein müßte. Die Schwäche dieser an sich ansprechenden Hypothese ist der gänzliche Mangel an Analogien. Die Lorschener Halle ist in jeder Hinsicht ein Unikum. Den Grundriß zeigt Abb. 27. Der Aufbau ist zweigeschossig. Das Erdgeschoß ist an beiden Langseiten in Arkaden aufgelöst, die runden Treppenaufgänge führen in ein flachgedecktes, an den Langseiten ursprünglich fensterloses, im Inneren mit Malerei geschmücktes Obergemach. Ein besonderes Charakterzeichen bildet die spielerisch bunte Pracht des Außenbaus: die Wandflächen mit roten und weißen Steinplatten in verschiedenen Mustern inkrustiert und darüber eine plastische Gliederung von Halbsäulen und Pilastern*, antiken Mustern sauber nachbuchstabiert und doch das Ganze unantik. Für die Entstehungszeit fehlen genauere Anhaltspunkte, man kann nur sagen: karolingisch. — Fulda. Hier liegt der Fall ähnlich wie in Lorsch: als Ganzes erhalten hat sich nur die Michaelskapelle auf dem Klosterfriedhof, ein Rundbau altchristlicher Art, die Klosterkirche wurde um 1700 zerstört, um einem Barockbau Platz zu machen. Daß es der Forschung nun doch

* Wegen der giebelartigen Abschlüsse vgl. S. 38.

gelingen ist, wenigstens den Grundriß wiederherzustellen, ist uns besonders wertvoll. Denn Fulda war das Kloster des hl. Bonifatius, und man kennt aus der Kirchengeschichte die zentrale Bedeutung Fuldas für das karolingische Klosterwesen. Was die Grabungen aufgedeckt haben (Abb. 30), ist allerdings nicht die Kirche Bonifazens, sondern der unter Leitung des Mönches Ratgar 792 begonnene, 819 vollendete Neubau. Erstaunen erregt zunächst die Größe der Abmessungen (innere Länge 98 m); sie wurde in den Jahrhunderten des romanischen Stils nur noch einmal erreicht, im Dom von Speier. Die Anlage ist nicht eine einfach longitudinale, wie in Lorsch, sondern durch ein Querschiff erweitert, und zwar eines von exorbitanter Länge; dazu liegt es gegen die gewohnte Regel im Westen. Im ganzen Abendlande gab es nur einen Kirchenbau mit denselben Eigentümlichkeiten: die Peterskirche in Rom. Und war bei der Peterskirche die umgekehrte Orientierung gewählt worden, weil es wegen der Geländebeziehungen nicht möglich war, das Apostelgrab in die erwünschte Nähe des Altars zu bringen, so wurden in Fulda die Gebeine des hl. Bonifatius erst aus ihrem Grabe erhoben, um ihnen diesen ehrenvollsten Platz zu geben. Beachten wir sodann die nahe den Querschiffsenden quer durch den Raum geführten Fundamentmauern. Auch sie werden verständlich durch die Peterskirche, wo an derselben Stelle eine Teilung des Raumes vorgenommen ist. Und vielleicht ging die Ähnlichkeit noch weiter. Im 17. Jahrhundert spricht der Jesuit Brower von fast erloschenen Inschriften am Epistyl des Mittelschiffs; wörtlich genommen kann dies nur heißen, daß die Säulen ein gerades Gebälk trugen, nicht durch Bögen verbunden waren. Eine ungewöhnliche Anordnung, die sonst auch nur noch an der Peterskirche und wenigen anderen Basiliken Roms vorkommt. Auch wenn wir diese letzte Eigentümlichkeit dahingestellt sein lassen, kann kein Zweifel bestehen, daß der Grundriß von Fulda auf Rom zurückgeht. Wir werden uns nicht täuschen, wenn wir hierin mehr sehen als nur eine baukünstlerische Anleihe. Die Anfänge des deutschen Christentums gehen auf irische und fränkische Missionäre zurück, die von einer Oberhoheit des römischen Bischofs noch nichts wußten; der Angelsachse Bonifaz kam aus einem dem römischen Primat von jeher gehorsamen Lande, und die Unterwerfung der Kirche unter Rom lag im Kernpunkt seiner organisatorischen Bestrebungen. Sie gingen auf seine Jünger über. Schon die bauliche Anlage sollte die Abhängigkeit von Rom zum Ausdruck bringen. So angesehen, ist der Grundriß von Fulda ein kirchenpolitisches Bekenntnis. — Hersfeld (Abb. 31). Seit der Niederbrennung durch die Franzosen während des Siebenjährigen Krieges Ruine. Heute kann mit Bestimmtheit gesagt werden, daß die Wiederherstellung nach einem Brande im 11. Jahrhundert die karolingischen Grundmauern unangetastet gelassen hat, hinzugefügt wurde nur der langgestreckte Chor. Das langgestreckte Querschiff folgt dem Vorbilde Fuldas,

nur ist seine Lage die normale im Osten. Am westlichen Eingang standen zwei Türme wie in Lorsch. Die Abmessungen, wenn schon nicht ganz so groß wie in Fulda, sind bedeutend. — An der Weser liegt Corvey, ein wichtiger Stützpunkt des Kirchenwesens in dem von Karl dem Großen zum Christentum gebrachten Lande der Sachsen. Das Kloster wurde 822 gegründet, die Kirche 844 geweiht. Sie bestand (mit den unvermeidlichen Ergänzungen nach Brandschäden) bis zum Jahre 1665, wo sie abgebrochen und durch einen (künstlerisch wertlosen) Neubau ersetzt wurde. W. Effmann hat in einer scharfsinnigen Untersuchung (1929) den karolingischen Grundriß rekonstruiert. Er zeichnet eine siebenachsige Pfeilerbasilika mit Querschiff; dieses aber sieht anders aus als in Fulda und Hersfeld, es folgt dem sogenannten kreuzförmigen Schema, dessen Natur wir weiter unten bei St. Gallen beschreiben werden. Auf den nach Effmann im Jahre 873 hinzugefügten und in seinen unteren Teilen noch bestehenden Westbau brauchen wir nicht näher einzugehen.

Die einzige karolingische Basilika, die sich auch im Aufbau über der Erde erhalten hat, ist die kleine Stiftskirche zu Steinbach im Odenwald (821, Abb. 34, 35). Der Stifter und Bauherr der Kirche wird auch den Plan entworfen haben, es war Einhard, der einstige Vertraute und spätere Lebensbeschreiber Karls des Großen. In Karls Akademie, in der jedes Mitglied einen Beinamen führte, hieß er mit alttestamentlicher Anspielung Beseleel. Die Klosterannalen von Fulda, wo er seine Erziehung genossen hatte, rühmen ihn als *variarum artium doctor peritissimus*. In seinen Briefen bittet er um Erläuterung einer Stelle im Vitruv. Karl übertrug ihm die Oberaufsicht über die Kunstwerkstätten in Aachen. In Steinbach zeigt er sich als ein dem Barbarischen entronnener Geist, nicht am Schema klebend, aber in seinen Neuerungen maßvoll. Die Vermehrung der Apsiden auf drei kommt auch sonst vor, eigentümlich ist, daß ihnen entsprechend das Querschiff in drei Abteilungen zerlegt ist. Die durch schlanke Stützen (Pfeiler, nicht Säulen) geteilten Arkaden des Mittelschiffes beweisen in ihrer feinen Proportion, daß Einhard nicht umsonst mit der Antike sich beschäftigt hatte. Über dem Eingang darf eine Empore für den Abt vermutet werden. Weiter westlich sind die Grundmauern eines ausgedehnten Atriums aufgedeckt worden.

Steinbach wie Fulda, Hersfeld und Corvey zeigen, ein jedes in seiner Weise, daß die Baugedanken in Fluß gekommen sind. Noch entschiedener tritt es an den Tag in der Planzeichnung für St. Gallen vom Jahre 820 (Abb. 36). Ihrer Bedeutung tut es keinen Abbruch, daß sie nur Bauriß geblieben, nicht ausgeführt worden ist. In ihr ist ein Idealentwurf aufgestellt. Der Abt von St. Gallen hatte sie empfangen von einem auswärtigen hohen Geistlichen, den wir uns in der Nähe des kaiserlichen Hofes denken dürfen. In die Augen fällt die Ähnlichkeit mit dem wenig, vielleicht nur

zwei Jahre, später entworfenen Grundriß von Corvey. Eben die räumliche Entfernthet von St. Gallen und Corvey macht die Annahme eines gemeinsamen Ausgangspunktes zur Notwendigkeit und dieser wird am besten, wie wir eben sagten, am Kaiserhof zu suchen sein. In diesem Zusammenhang wird es nicht gleichgültig sein, daß Adalhard und Wala, die Gründer von Corvey, Vettern des Kaisers waren. Ist in Corvey die kreuzförmige Basilikenanlage Hypothese, zwar eine wohlbegründete, so haben wir sie auf dem St. Galler Riß mit urkundlicher Sicherheit vor Augen. Die neue Rolle, die hier dem Querschiff zugewiesen wird, besteht in folgendem: In vorkarolingischen Anlagen sind Querschiffe eine Seltenheit, wo sie vorkommen, und so auch noch in Fulda und Hersfeld, schließen sie die Raumbewegung des Langhauses wie mit einem Riegel ab. Hier aber ist eine Durchdringung eingetreten, dergestalt, daß das Hauptschiff noch jenseits des Querschiffes sich fortsetzt; es ist, wie man es zu bezeichnen pflegt, an Stelle des T-förmigen Kreuzes das lateinische Kreuz, die *crux capitata* getreten. Das Kreuzesmittel bildet ein gleichseitiges Viereck (»Vierung«) und alle anderen Raumteile sind zu diesem in zentrische Beziehung gesetzt in der Weise, daß sowohl die Kreuzesflügel als die Verlängerung des Hauptschiffs das Mittelquadrat wiederholen. Und weiter ist das Mittelschiff des Langhauses ebenso lang wie das Querhaus, also eine Summe wieder von drei Urquadraten, und die Seitenschiffe haben dieselbe Breite des Mittelschiffes*. Abweichend von aller bisherigen Überlieferung hat der St. Galler Plan zwei Chöre, außer dem verlängerten östlichen einen zweiten am westlichen Ende, dort wo bisher der Haupteingang war. Dieselbe Einrichtung war kurz vorher in Fulda getroffen worden und aus demselben Grunde: es sollte außer dem alten Titelhiligen ein dem Kloster werter Ortsheiliger, dort St. Bonifatius, hier St. Gallus, einen auszeichnenden Platz für seine Verehrung erhalten. Auffallend ist die große Zahl der über die ganze Kirche verteilten Nebentaltäre, ein jeder mit Schranken umgeben, je vier in jedem Seitenschiff, ebensoviel im Querschiff, und das Mittelschiff der Länge nach halbierend der große Altar zum hl. Kreuz**. Der Gottesdienst der Klosterkirchen bedurfte einer solchen Zerlegung in viele kleinere Heiligtümer. Der damit drohenden Formlosigkeit arbeitete die Architektur entgegen durch den streng geometrisch geordneten Grundriß. Verglichen mit der altchristlichen Basilika ist die karolingische zugleich reicher gegliedert und straffer zusammengefaßt. Im Grundriß von St. Gallen hat ein bedeutender Kopf die Wünsche der klösterlichen Baukunst zu einem klaren Bilde zusammengefaßt. Man sieht, worauf es der Zeit am meisten ankam: auf Ordnung. Auf Durchsetzung von Autorität gegen Ungebundenheit, von

* Dieselben Zahlenverhältnisse in St. Alban in Mainz (805); leider lassen die dortigen Ausgrabungen das Querschiff im unklaren.

** Dieselbe Anordnung in Lorsch.

Organisation gegen Lockerheit. In diesem Grundriß lebt derselbe Geist, wie in der von Karl dem Großen geschaffenen Ordnung des Staates.

Vom nichtsakralen Bauwesen, besonders auch dem Wohnbau, wissen wir wenig. Daß die Aufnahme der südlichen Baukultur auf dieses Gebiet in nennenswertem Umfange sich ausgedehnt habe, ist nicht vorauszusetzen. Nur zwei Ausnahmen gibt es, und diese allerdings sind wichtig.

Der Klosterbau. Die Begünstigung des Klosterwesens durch die Frankenkönige, mit bewußtestem Nachdruck durch Karl, zeigt deutlich die Linie, auf der im karolingischen Staat Religion, Kultur und Staatsmacht zusammentrafen. Das Mönchtum, in seinem orientalischen Ursprung ein Ausdruck der Verzweiflung an der Kultur, wandelte sich im Abendlande in ihr ausgewähltestes Rüstzeug. In der Lauterkeit des religiösen Pathos blieben die irischen und angelsächsischen Missionäre unerreicht, an organisatorischer Kraft waren ihnen die fränkischen Benediktiner überlegen. Alle Gaben der antiken Kulturüberlieferung fanden in den Klöstern ihren Sammelpunkt, um hier die erste Umarbeitung durchzumachen, durch die sie befähigt wurden, in den Blutumlauf des allgemeinen deutschen Lebens einzutreten. Die Klöster waren Schulen im weitesten Sinne des Wortes. Religion, Wissenschaft, Kunst, Gewerbe, Acker- und Gartenbau — was nur in irgendeinem Sinne, idealem wie praktischem, Kultur heißt —, alles wurde hier gepflegt und in allem wurde hier Unterricht erteilt. Die bauliche Anlage ist das genaue Spiegelbild dieses Mikrokosmos. Den Einfluß der Klöster auf den Kirchenbau zu schildern, bleibe für einen späteren Zusammenhang vorbehalten, hier sei ein Bild vom Wohnen und Wirtschaften der Mönche gegeben.

Die schriftliche Überlieferung bietet reichliches Material dazu. Noch anschaulicher ist die graphische Zusammenfassung in der unter dem Namen des Baurisses von St. Gallen bekannten großen Planzeichnung; in Wahrheit nicht ein Einzelfall, sondern ein Musterplan, entsprechend den durch das Aachener Statut vom Jahre 817 für die Benediktinerklöster des fränkischen Reichs aufgestellten Normen. Der St. Galler Riß (Abb. 22) lehrt uns, daß schon damals das Schema der räumlichen Anordnung zum Abschluß gelangt war. Bis zum Ende des Mittelalters hat es mit nur leichten Variationen und geringer Fortentwicklung in Gültigkeit gestanden. Es soll nicht gesagt sein, daß fürderhin jedes Kloster alles enthielt, was der St. Galler Riß aufweist, aber der Riß enthält alles, was von einem vollkommen eingerichteten Kloster verlangt wurde. Ein dominierendes Hauptgebäude ist nicht vorhanden; so vielfältig die Zwecke und Betriebe sind, so groß ist die Zahl der Einzelgebäude. Man kann zutreffend sagen: das Kloster ist eine kleine Stadt. Wesentlich ist die Teilung in drei Sektionen. Sie wurde auch in Wirklichkeit immer festgehalten, wenn auch weitläufiger und nicht so streng nach dem Lineal. Der Kern der mittleren Abteilung ist die Kirche mit dem

südlich (diese Himmelsrichtung ist typisch) anstoßenden Kreuzgang. Dieser ist auf dem St. Galler Riß noch relativ klein gedacht; in den Anlagen, die wir aus jüngeren Jahrhunderten kennen, erstreckt er sich entlang des ganzen Langhauses der Kirche, so daß, bei Festhaltung der Quadratform, auch die Flügelgebäude wachsen. Die vordere, im Verhältnis zur Kirche westliche, Sektion enthält die Wirtschaftsgebäude: Gesindehaus, Schäferei, Schweinestall, Ziegenstall, Ochsenstall, Pferdestall werden namentlich genannt. Dann auf der rechten Außenseite der mittleren Sektion eine große Scheune mit Tenne, Malzdarre, Brauhaus, Böttcherei, Werkstätten für Gerber, Schuster, Sattler, Schwertfeger, Schildmacher, Schmiede, Walker, die Bäckerei und zwei Mühlen. In der hinteren Abteilung, vom Lärm des Wirtschaftshofes entfernt, das Novizenhaus und das Krankenhaus mit besonderen Wohnungen für den Novizenmeister und den Arzt, der Begräbnisplatz der Mönche mit einem großen Kreuz in der Mitte, der Garten mit sechzehn Beeten für ebensoviel (meist erst damals in Deutschland eingeführten) Nutz- und Zierpflanzen, endlich der Geflügelhof. Kehren wir von diesen Außenvierteln zur Klausur, d. i. dem geschlossenen, nur für Geweihte zugänglichen Kernbau zurück. Den Kreuzgang umgeben nach innen geöffnete Bogengänge. Die drei anschließenden Flügelgebäude — die vierte Seite gehört der Kirche — sind nach ihrer Bestimmung so verteilt, daß sie mit dem Tun und Treiben in den Außenvierteln korrespondieren. In dem dem Wirtschaftshof zunächst liegenden Westflügel der Weinkeller und die Vorratskammern. Im Südflügel der Speisesaal und in der Ecke zwischen ihm und dem Westflügel die Küche, in der Südostecke das Badehaus und die wahrhaft opulent eingerichtete Latrine. Im stillen Ostflügel das Wohn- und Schlafhaus der Mönche, zweigeschossig, wie alle Flügel um den Kreuzgang. Vermißt wird ein gesonderter Kapitelsaal, der später nicht fehlen durfte. Auf der dem Kreuzgang entgegengesetzten Seite der Kirche liegt das Haus des Abts, das Schulhaus, das Gasthaus für vornehme Besucher, das Pilgerhospiz, das Pförtnerhaus. So sind wir also über den Grundriß genau unterrichtet. Über den Aufbau können wir nur ganz ungefähre Vermutungen hegen. Klar ist, daß auf Fassadenwirkung es nirgends abgesehen war. Die Klausurgebäude wenden ihr Gesicht dem Binnenhofe zu, deutlich eine aus südlichen Baugewohnheiten mitgebrachte Anordnung. Nicht zu leugnen ist auch, daß Klausur und Kirche künstlerisch keine Einheit eingehen, keine wirkliche Gruppe bilden; sie sind nur äußerlich zusammengeschoben. Dieser Erbangel kennzeichnet die Klosterarchitektur bis in die späteste Zeit und bleibt eine Schranke ihrer künstlerischen Entwicklungsfähigkeit. Sie ist eine hochentwickelte Zweckarchitektur, in der sinnvollen Verteilung der Räume, in der Sorge für Gesundheit und Wohlbehagen dem germanischen Wohnbau hoch überlegen. Einfluß auf diesen hat sie eben wegen ihres durchaus

andersartigen Typus nur in Einzelheiten, nicht im großen, gewinnen können.

Der königliche Palastbau. Der König war der größte Grundbesitzer in seinem Reich. Daraus entsprang sein vielfach bekundetes Interesse an der Landwirtschaft und dem ländlichen Bauwesen. In dem berühmten *Capitulare de villis* stellte er eine sorgsam erwogene Verwaltungsordnung für seine Domänen auf. Wir besitzen auch einige Berichte der königlichen Aufsichtsbeamten. In einem derselben heißt es: »Wir fanden in dem Fiskalhofe zu Asnapium * einen aus Stein vorzüglich errichteten königlichen Saalbau mit drei Kammern, den ganzen Bau von Säulen umgeben, mit elf heizbaren Gemächern, unter ihnen einen Keller, ringsum zwei Portiken, im Hofraum sodann siebzehn Holzhäuser mit ebensoviel Kammern, einen Stall, eine Küche, eine Bäckerei, zwei Speicher und drei Scheunen, die ganze Hofstatt mit einer Verschanzung fest umhegt, die Verschanzung mit einem steinernen Tor, über diesem einen Söller. Zuletzt ein Gärtchen mit verschiedenen Obstsorten.« Die andern Berichte lauten ähnlich. Vermutlich lagen die inspizierten Orte in den älteren Teilen des Reiches. Im Gebiet östlich des Rheins werden Königshöfe von so guter Ausstattung nicht eben häufig gewesen sein. Daß in den beschriebenen Beispielen manche Züge, besonders die Aufnahme der Steinkonstruktion, auf römische Bauüberlieferung hinweisen, ist nicht zu verkennen **.

Aus der großen Masse der königlichen Gutshöfe (*villae*) ragt eine beschränkte, immerhin nicht kleine Zahl (nach der Schätzung von Plath über 150) hervor, die Pfalzen (*palatia*) genannt wurden. Ein genauer Begriffsunterschied ist nicht ermittelt. Den wachsenden Ansprüchen, die Hof und Regierung stellten, konnten auch von den Pfalzen nur wenige genügen. In Karls späteren Jahren, nicht erst seit der Krönung, doch gewiß durch die imperialistischen Ideen gefördert, ging sein Wunsch dahin, sich eine feste Residenz zu gewinnen. Er ersah sich Aachen dazu aus. Sein Sohn Ludwig bevorzugte Ingelheim. An beiden Orten haben sich Reste erhalten, sehr spärliche über der Erde, etwas umfangreichere in den Fundamenten. In Ingelheim sind Ausgrabungen im Gange, in Aachen ist ihre Fortsetzung wegen der Überbauung des Palastgeländes mit Straßen und Wohnhäusern fast aussichtslos. Das Wenige und überdies Vieldeutige der Denkmäler- und Schriftüberlieferung läßt dennoch zwei allgemeine Tatsachen von Bedeutung, in Aachen wie in Ingelheim, klar hervortreten: 1. Einheitsbauten, etwa in der Art des sogenannten Kaiserpalastes

* Die Lage ist nicht gesichert, vielleicht in den Argonnen.

** Den etwa 40 Einzelhäusern des St. Galler Baurisses ist auch die innere Einteilung eingezeichnet. Man hat früher gemeint, es sei darin der Typus des fränkisch-oberdeutschen Bauernhauses vorgebildet. Heute wird mit Recht der Nachdruck auf die unleugbaren Analogien zu südlichen, antiken Baugewohnheiten gelegt.

in Trier (wahrscheinlicher eine Thermenanlage), waren sie nicht, sondern Komplexe mehrerer in sich abgeschlossener Einzelbauten; 2. die Gesamtgruppe war nach symmetrischen Achsen und rechten Winkeln geordnet. Hierin unterscheidet sich die Anlage durchgreifend von der lockeren Streulage der germanischen Herrenhöfe, die Baugesetze der alten Welt des Südens und Ostens haben Macht über sie gewonnen. An bestimmte Vorbilder, wie etwa den in Vorschlag gebrachten Lateranspalast in Rom, braucht man nicht zu denken. Eher an eine Nachwirkung des römischen Kastrums. Der Bauriß von St. Gallen zeigt zur Genüge, daß die Grundsätze regulärer Planbildung der karolingischen Baukunst nicht fremd waren.

In Aachen (Abb. 21) ist durch das Verhältnis der Königshalle A zu der Kapelle B die Komposition nach symmetrischen, genau den Himmelsrichtungen entsprechenden Hauptachsen gesichert. Nachgewiesen sind ferner der Vorhof D vor der Westseite der Kapelle und der diese mit der Regia verbindende (gedeckt zu denkende) Gang C, zu dem in C' ein symmetrisches Gegenstück vermutet werden darf. Weiter folgt aus der Ergänzung der gegebenen Richtlinie die Teilung der Gesamtanlage in drei, die Hauptachse durchquerende Unterabteilungen, — in auffallender Übereinstimmung mit St. Gallen. Die übrigen, nur aus den Schriftquellen bekannten Baulichkeiten werden sich zu beiden Seiten des zwischen der Kapelle und der Königshalle liegenden Hofes gruppiert und hinter der Königshalle fortgesetzt haben. Genauer über ihre Lage läßt sich nicht sagen. Doch interessiert es, ihre Bestimmung kennenzulernen: es gab noch eine Wohnung des Hofkaplans mit einem großen Saal für Synoden, eine Klausur der Stiftsgeistlichen, eine Palastschule, ein Haus der Prinzessinnen und Dienerinnen, ein Pilgerhaus, eine Kaserne der Leibwache, ein Schwimmbad für mehr als hundert Personen, Stallungen, Gärten, einen Wildpark. — In Ingelheim (Abb. 28) ist gut erkennbar ein der Aachener Regia entsprechender Saalbau mit Apsis, durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe geteilt, und das Haupttor des Palastbezirkes; beide Baulichkeiten in gleicher Achse, so daß auch hier eine symmetrische Anlage vorlag. Spuren einer Wasserleitung und eines Bades sind freigelegt. Vier aus Ingelheim stammende, anscheinend römische Granitsäulen wurden in das Heidelberger Schloß verschleppt, wo sie die Brunnenhalle im Hof tragen; andere sind jetzt in den Museen von Mainz und Wiesbaden. Die hundert Säulen und tausend Tore, von denen der Dichter Ermoldus Nigellus schwärmt, sind als Zitate aus Virgil und Ovid entlarvt. Wie denn überhaupt hier wie in Aachen die Pracht der inneren Ausstattung so überschwenglich nicht gewesen sein wird, wie die Stilübungen der Schriftsteller es glauben machen wollen.

Man pflegt die karolingische Kultur mit einem Januskopf zu vergleichen. Soviel sich über den Palastbau urteilen läßt, hatte er nur ein

einziges, ein nach rückwärts gekehrtes Gesicht. Ihm war nicht beschieden, wie dem karolingischen Kirchenbau, die Grundlage zu großen, zukunftsreichen Neugestaltungen zu bilden. Dieser Versuch, die Profanarchitektur des Südens in Deutschland zu akklimatisieren, ist kulturgeschichtlich höchst denkwürdig, kunstgeschichtlich eine Episode von geringen Folgen.

Blicken wir zum Schluß noch einmal auf eine schon erwähnte Einzelheit. Auf einem der freien Höfe seines Aachener Palastes, etwa vor der Regia, hatte Karl ein antikes Reiterstandbild, aus Italien herübergebracht, aufstellen lassen. Die ungeheure Menge von Reiterstatuen, die in der römischen Kaiserzeit auch in den Provinzen errichtet waren, läßt vermuten, daß Karl ein solches auch in Gallien hätte finden und damit die Mühen des Transportes über die Alpen sich hätte ersparen können. Es war eben nicht ein beliebiges von den wahrscheinlich vielen dort noch zu findenden, sondern bedeutete für Karl etwas Besonderes durch den, den es darstellte. Dieser war der Ostgotenkönig Theoderich der Große*! Künstlerisch fügte hiermit der Franke in das Bild seines Palastes einen Zug ein, durch den es an die Residenzen der römischen Imperatoren gemahnen sollte; zugleich aber huldigte er dem Gedächtnis der größten Herrschergestalt aus der germanischen Vergangenheit. Es war dem Sinne nach dasselbe, was Karl tat, als er die Lieder der deutschen Heldensage sammeln und aufzeichnen ließ. Treffender konnte die historische Doppelstellung, in der er sich fühlte, nicht symbolisiert werden.

MALEREI UND PLASTIK.

Das Sprunghafte im steilen Aufstieg der karolingischen Kunst wird hier besonders deutlich. Plötzlich — nach säkularem Zeitmaß könnte man sagen: von einem Tag zum andern — ist Deutschland im Besitz einer Mal- und Bildhauerkunst, von deren Dasein es vorher nichts gewußt hatte. Aber unzweifelhaft liegen alle Voraussetzungen derselben draußen. Sie erschienen nicht, weil die innere Entwicklung in diesem Augenblick dazu reif geworden wäre, sondern weil der Wille des Staates eine Kultur verlangte, in der auch diese Bestandteile nicht fehlen sollten. Durchaus überwiegen die allgemeingeschichtlichen Werte des Phänomens die bloß kunstgeschichtlichen.

Machen wir es uns noch einmal klar: die Deutschen hatten bis dahin die künstlerische Darstellung der menschlichen Gestalt weder gekonnt noch gewollt. Was sie in dem Augenblick, als sie plötzlich mit einer Fülle von Bildkunst beschenkt wurden, innerlich erlebten, vermag die geschichtliche Forschung nicht zu ermitteln. Auf einem späteren Punkte der Entwicklung werden wir diese Frage noch einmal stellen und hoffentlich

* Jedenfalls galt es in Aachen dafür. Nach der Behauptung eines gut unterrichteten italienischen Zeitgenossen hätte es in Wahrheit den oströmischen Kaiser Zeno dargestellt.

mit besserer Aussicht auf Beantwortbarkeit. Hier mögen vorerst nur die äußeren Tatsachen festgelegt werden.

Karl der Große befiehlt in einem Kapitulare vom Jahre 807: »Wir wollen, daß unsere Königsboten (das sind Aufsichtsbeamte oberster Instanz) sich in jedem Gau davon überzeugen, in welchem Stande der Erhaltung oder Beschädigung die Kirchen sich befinden, wie ihre Dächer, ihre Fußböden, ihre Wände, ihre Malereien gehalten sind.« Hier wird also die Existenz von Malereien (offenbar sind Wandmalereien gemeint) als normal vorausgesetzt. Karl hat durch einen seiner Hoftheologen eine Denkschrift, die sogenannten *Libri Carolini*, aufsetzen lassen, worin er seine Meinung über die religiöse Bedeutung der Bilder kundgibt, insbesondere vor ihrer abergläubischen Verehrung warnt; keineswegs aber will er sie ausschließen. Auf Wandgemälde als eine gebräuchliche Kunst nimmt er öfters Bezug. Auch die erzählenden Schriftquellen erwähnen ihrer nach Gelegenheit. Vollerem Einblick gewähren uns die *tituli*. So nannte man die den Malern als Programm dienenden, regelmäßig in Versform gebrachten Unterschriften der Bilder. Während die Bilder selbst untergegangen sind, hat der literarische Eifer der Kirche eine ansehnliche Zahl von Tituli in Abschrift festgehalten und der Nachwelt überliefert. Nicht unwahrscheinlich waren manche von ihnen auf Vorrat gedichtet, so daß man doch nicht aus jedem in einer Handschrift erhaltenen Titulus auf ein wirklich ausgeführtes Gemälde ohne weiteres schließen kann. Ein vor wenigen Jahren in der Kirche Sta. Maria im Münstertal (einem Seitental des Unterengadin) gemachter Fund liefert aber den Beweis, daß selbst kleine und entlegene Klosterkirchen in der Lage waren, ihre Wände mit einem ausgedehnten Bilderzyklus zu schmücken. Wir wollen uns hüten, dies Beispiel schlechthin zu generalisieren*, dürfen aber, alles in allem, unbedenklich sagen, daß ein großer Teil der ansehnlicheren Kirchen des 9. Jahrhunderts es zum Besitz von Wandmalereien wirklich gebracht hat.

Wenn nicht über das Wie, so doch über das Was der karolingischen Monumentalmalerei sind wir dank den Tituli in einiger Reichlichkeit unterrichtet. Wir gewinnen den Eindruck, daß stoffliche Fülle ein Hauptaugenmerk war. Das Mittelalter hat manches aus dem Bestande des karolingischen Zyklus wieder fallen lassen, wenigens neu hinzugefügt. Das Alte Testament z. B. ist später nie wieder so reich bedacht worden. Die Legende der Heiligen nahm erst wenig Raum ein, der zentrale religiöse Zyklus aber war in der Hauptsache zum Abschluß gebracht. Durch die Sichtung und Fixierung der altchristlichen Überlieferung hat sich die karolingische Malerei einen unermesslichen Einfluß auf die Folgezeit ge-

* Die wenigen Spuren in der karolingischen Basilika in Steinbach bei Michelstadt im Odenwald enthalten nur ornamentale Dekoration, wenn sie auch Figürliches an andern Wandteilen nicht ausschließen.

sichert. Sie hat aber noch mehr getan, dem Hergebrachten zwei Szenen selbstherrlich hinzugefügt, vor deren Darstellung die altchristlichen Jahrhunderte scheu zurückgewichen waren: die Kreuzigung Christi und das Jüngste Gericht — zwei Szenen, wie man sieht, die die nordisch-mittelalterliche Phantasie von da ab dauernd und mit unerschöpfbarem Interesse beschäftigt haben.

Die Lehre von den stofflichen Inhalten der bildenden Kunst — der wissenschaftliche Terminus dafür ist Ikonographie — greift weit in das theologische und literarische, also außerkünstlerische Gebiet hinüber. Es wird ihr deshalb, hier wie späterhin, eine zusammenhängende Darstellung nicht gewidmet werden können. Sie ist aber doch auch wieder mit der Praxis der Kunst so eng verknüpft, daß sie wenigstens an gewissen Punkten ein Verweilen unerläßlich macht. So wollen wir an der Hand der Tituli den Bilderschmuck einiger karolingischer Kirchen näher betrachten. — Im Bischofshaus zu Lüttich, vermutlich in der Kapelle desselben, kamen um das Jahr 850 folgende 14 Szenen zur Darstellung: der Engel vor Zacharias, die Verkündigung, die Heimsuchung, Christi Geburt, die Verkündigung an die Hirten, die Anbetung der Magier, die Heimkehr der Magier, die Darstellung im Tempel, die Flucht nach Ägypten, der Kindermord, die Predigt des Johannes, die Taufe im Jordan, die Hochzeit zu Kana, der wunderbare Fischzug. Also die Jugendgeschichte Jesu und seine ersten Wunder. Man hat sie sich auf das Langhaus verteilt zu denken. Außerdem hat zweifellos das Altarhaus ein Bild enthalten, dessen Titulus in der Abschrift fehlt. — Dasselbe Thema in etwas anderer Szenenwahl war im oberbairischen Kloster Benediktbeuren behandelt. In der Apsis sah man die Himmelfahrt in drei Streifen, oben Christus in der Mandelglorie, von 4 Engeln getragen, und Sonne und Mond, in der Mitte die Apostel nebst den zween Männern in weißen Kleidern, zuunterst Heilige, gleichfalls als Zuschauer der Himmelfahrt geschildert. — Ein anderes Prinzip der Auswahl ist das typologische, in welchem Szenen aus beiden Testamenten als Typus und Gegentypus einander gegenübergestellt werden, so daß im Historischen zugleich eine symbolische Beziehung mitklingt. So in der Pfalzkapelle zu Ingelheim und besonders reich in St. Gallen: im Chorhaus Christi Geburt und Jugendgeschichte, im Langhaus linksseitig in 20 Szenen die Taufe und die Wunder, rechtsseitig in anderen 20 die Passion, an der Westwand das Jüngste Gericht.

Die karolingische Wandmalerei hat aus dem spätantiken Bildervorrat auch profane Darstellungen übernommen, insoweit sie durch das Medium der Allegorie sich in den kirchlichen Ideenkreis eingliedern ließen. Eine Art Rechtfertigung des Betriebes der weltlichen Wissenschaften in den Klöstern bot die Enzyklopädie der sieben freien Künste. In einem Saale des Palastes, den Abt Fardulf von St. Denis (gest. 806) für seinen Gönner, den Kaiser, hatte bauen lassen, waren sie schon sehr ähnlich dargestellt,

wie wir sie aus einem 500 Jahre jüngeren Denkmal, dem Kapitelsaal von Sta. Maria Novella in Florenz, kennen: unter der Personifikation einer jeden Ars ihre historischen Vertreter, z. B. unter der Dialektik Aristoteles und Porphyrius, unter der Musik Tubal, Pythagoras, Linus, Amphion. Denselben Inhalt scheinen die unter Abt Grimold von St. Gallen (841—872) von Reichenauer Mönchen ausgeführten Malereien gehabt zu haben. Abt Theodulf von Orleans, ein Freund Karls des Großen, beschreibt einen runden Tisch, auf dem die freien Künste als Äste eines Baumes gedacht sind, während an der Wurzel Sophia, die göttliche Weisheit, sitzt. Das Gegenstück bildete ein Tisch mit der Weltkarte, vom Okeanos umflossen, im Zentrum Tellus als schönes, kräftiges Weib mit der Mauerkrone der alten Kybele, an der Brust einen Knaben säugend, am Boden eine Schlange und mannigfaltige andere Attribute, die der gelehrte Abt aufs spitzfindigste ausdeutet. Kostbare Tische mit geographischen Darstellungen, wahrscheinlich in ähnlicher Weise in künstlerische Phantasien umgesetzt, besaß der Kaiser, und auch ein St. Galler Abt des 9. Jahrhunderts hat sich eine *mapa mundi subtili opere* anfertigen lassen. — Unter gewissen Bedingungen fand auch die weltliche Historie einen Platz. Im großen Saal des Ingelheimer Palastes waren nach dem typologischen Prinzip berühmte Helden erst der heidnischen, dann der christlichen Welt in Parallele gestellt: Ninus, Cyrus, Hannibal, Alexander, Phalaris, Konstantin, Theodosius und, was überrascht, Karl selbst nebst seinem Vater und Großvater (ausgeführt wohl unter Ludwig dem Frommen). Als ziemlich häufig dürfen wir uns gemalte Bischofs- und Abtskataloge denken. Erhalten hat sich ein solcher aus frühromanischer Zeit auf der Reichenau. Die Tituli zu einer Mainzer Bischofsreihe stehen in den Gedichten Rabans. Im Salzburger Bischofshof, erbaut um 850, waren zur Bildnisreihe auch die Suffragane (Regensburg, Freising, Passau und Brixen) hinzugezogen und, mit Salzburg in der Mitte, auf 5 Säle verteilt.

Durch die Nachrichten über die Wandmalerei wird unsere Wißbegier lebhaft angereizt, aber nicht befriedigt. Keinen Ersatz, aber doch eine dankbar zu begrüßende Ergänzung bietet die Buchmalerei. Von ihr ist so viel und manches davon in so guter Wertlage erhalten, daß wir über das allgemeine Wollen der karolingischen Malerei zu urteilen uns wohl für zuständig erachten dürfen. — Die Verdrängung der Rolle durch das Buch ist eine der nicht wenigen Veränderungen, durch die die Spätantike in die Gewohnheiten der Menschen mit weittragender Wirkung eingegriffen hat. Sie setzte im Laufe des 4. und 5. Jahrhunderts sich durch. Zumal für die Funktion im christlichen Gottesdienst bot die Buchform durch Handbarkeit und Haltbarkeit einleuchtende Vorteile. Das rituelle Buch war von Anfang an wo nicht der einzige, so doch der wichtigste Träger der Buchmalerei. In den nordischen Ländern gingen der Buchmalerei der Karolinger zwei Stilrichtungen voraus, die nur zeitlich

ihre Vorläufer, in ihrem Wesen aber von ihr sehr verschieden waren, die merowingische und die irische. Beide waren im eingeschränktesten Sinne nur Buchschmuck, nicht Illustration. — Die merowingisch-fränkische Buchornamentik geht aus der Schrift hervor, ihr Hauptgegenstand sind die zur übersichtlicheren Gruppierung des Textes hie und da eingestreuten Initialbuchstaben. Dieselben werden aus Tieren zusammengesetzt, besonders Fischen und Vögeln. Ähnlichkeit mit dem aus der Völkerwanderungskunst hervorgegangenen germanischen Tierornament ist nicht vorhanden, Herkunft aus dem Morgenlande (man hat u. a. auf Mesopotamien hingewiesen) wahrscheinlich (Abb. 288). Doch erst im Abendland wuchs das Initial mit der Zeit zu dem ornamentalen Prachtgebilde heran, als das es das ganze Mittelalter hindurch sich erhielt (Abb. 289—292). — Die irische Ornamentik dagegen ist ein Nachkomme der Völkerwanderungskunst. Verschiedene, in dieser noch gesonderte, Stilarten, bis zur La-Tène-Epoche hinauf, sind in ihr verschmolzen und zu einer sehr eigenartigen und prägnanten Geschmacksrichtung fortentwickelt. Es ist der strengste Flächenstil, den es je gegeben hat. In der Regel wird eine ganze Seite mit der einseitig durchkomponierten Dekoration bedeckt. Die menschliche Gestalt ist nicht, wie in den merowingischen Handschriften, ausgeschlossen, aber mit unerbittlich systematischem Geist ganz zum Ornament umgebildet, plattgedrückt wie die Pflanzen eines Herbariums, von bandartig stilisierten Linien umrissen und durchzogen. — Durch die wandernden irischen und schottischen Mönche kam dieser Stil auch nach Deutschland, wo er sich mit der Volkskunst vermöge seiner Naturfremdheit gut vertrug und an einzelnen Orten, z. B. in St. Gallen, bis tief in die Karolinger-Zeit hinein erhielt (Abb. 295). Dadurch gewinnt die irische Malerei einen Platz auch im Stammbaum der deutschen, sie war das erste, was die Deutschen von Malerei zu Gesicht bekamen. — Die karolingische Miniaturmalerei tritt als ein selbständiges Drittes auf. »Es ist, als ob sich plötzlich verborgene Quellen geöffnet haben, aus denen ein bisher ungeahnter Reichtum an Formen und Darstellungsmitteln den Malern zuströmt.« Welches diese Quellen sind, hat sich noch nicht nachweisen lassen. Sicher war es mehr als bloß eine. Die Sache lag nicht so, daß ein bestimmt orientierter Geschmack auf einmal die Oberhand gewonnen hätte. Die vornehme Mode begehrte Prachtbücher überhaupt, und sie wurden erworben, gleichviel woher. Oft wird es bloßer Zufall gewesen sein, welcher Art die Vorlagen waren, die diese und jene Bücherwerkstatt zur Basis ihres »Stiles« machte. Eine genaue Scheidung der abendländischen und morgenländischen Quellen wird wohl nie gelingen; schon deshalb nicht, weil auch die abendländischen von alters morgenländisch durchsickert waren. Aber auch »Einfluß des Orients« ist ein vieldeutiges Wort. Wichtig über alle Einzelfragen der Stilfiliation ist die fundamental veränderte Aufgabe. Die karolingische Buchmalerei stellt Menschen

dar und zeigt sie als körperliche, im Raum wohnende Wesen. Schulmäßig ausgedrückt: der Flächenstil ist überwunden und hat einer malerisch-tiefenhaften Bildvorstellung Platz gemacht. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß dies eine vollkommene Umwälzung des ganzen Denkens bedeuten würde, falls die karolingischen Maler wirklich begriffen, was sie nachahmten. Dies zu glauben werden wir uns so schnell nicht entschließen können. Aber, wie schon gesagt, hier ist noch nicht der Ort, darüber in eine Erörterung einzutreten.

Wahrscheinlich wäre das Aussehen des karolingischen Eklektizismus ein ziemlich buntes geworden, hätte er nicht in der Schreibstube des kaiserlichen Hofes, der *schola palatina*, einen einigenden und zügelnden Mittelpunkt gefunden. Wo diese ihren Sitz hatte, in Aachen oder Ingelheim, erfahren wir nicht. Es ist auch gleichgültig, da die in ihr betriebene Kunst nichts Bodenständiges hatte. Sie ist gleichen Geistes mit der eleganten Gelehrsamkeit, mit der sich Karls Akademie antikisch drapierte. Man erstaunt, wie schnell Hand und Auge in der Nachahmung des äußeren Scheins gelehrt wurden, zugleich wie unjugendlich diese Kunst ist und wie frostig in ihrer Pracht. Wer ihren geschichtlichen Bedingungen nachsinnt, kann damit aber nicht das letzte Wort über sie sagen wollen. Es bedeutet doch etwas, zu sehen, mit welchem Ernst diese nordischen Menschen dem Kultus der schönen Form sich hingaben, in der sie einen neuen Begriff von geistig begründeter Vornehmheit ahnten. — In unmittelbarer Beziehung zu Karl dem Großen stehen die beiden Evangelienbücher auf der Pariser Nationalbibliothek und in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien. Das letztere bildete einen Teil der deutschen Reichskleinodien. Bei der Krönung in Aachen haben jahrhundertlang die deutschen Könige den Eid darauf abgelegt. Nach seinem künstlerischen Charakter nimmt das Buch eine Ausnahmestellung ein. Der Eindruck der Pracht verbindet sich mit einer strengen Simplizität, wie wir ihr sonst nicht begegnen. Der Text ist auf Purpurpergament geschrieben mit goldenen, sehr vornehm gebauten Buchstaben. Die Initialen sind einfach. Der Bildschmuck beschränkt sich auf die jedesmal eine ganze Seite einnehmenden Evangelistenbilder (Abb. 297). Dieselben unterscheiden sich vom allgemeinen Zeitgeschmack durch die Einfachheit sowohl der Umrahmung als der Farbenwahl. Die heiligen Männer sitzen in freier Landschaft, gekleidet in weiße Mäntel, ihre Haltung ist so leicht und natürlich, wie es nur bei wirklicher Einsicht in den Körperbau zu erreichen ist, der malerische Vortrag breit und weich. Man fühlt sich der Antike unvergleichlich näher als in irgendeinem andern Werke der Zeit. Wenn der Maler ein Franke war, so war er als Anempfinder wirklich genial. Aber muß er ein Franke gewesen sein? Walafrid Strabo erzählt, daß Karl in seinen letzten Lebensjahren gern mit gelehrten Griechen und Syrern zusammensaß, um den Evangelientext zu verbessern. Es wäre fast seltsam, wenn er nicht

gelegentlich auch Künstler aus dem Osten beschäftigt hätte*. Die Typen der Wiener Handschrift sind ein paarmal wiederholt worden, aber von schwächeren Händen.

Die Gruppe hat es zu Einfluß nicht gebracht. Dies gilt nun sehr von der Hofschule. Als bezeichnete Vertreter derselben nennen wir das jetzt in Paris aufbewahrte Evangelium, das im Jahre 786 Karl und seine Gemahlin Hildegard einem Schreiber Godeskalk aufgetragen, und das Trierer, dessen Stifterin eine Äbtissin Ada aus Mainz war, nach fragwürdiger Überlieferung eine Schwester des Kaisers. Das Godeskalk-Evangelium, ein Prachtwerk der Kalligraphie, ist in seinen Bildern noch ein recht rauhes Machwerk, zeigt aber schon alle wesentlichen Merkmale des neuen Stils (Abb. 296). Das Buch der Ada (Abb. 300) ist für den flüchtigen ersten Schein beinahe gewinnend, Linien und Farben für den dekorativen Zweck gut verteilt, ohne viel Zaudern keck hingestellt; aber je genauer man hinsieht, um so peinlicher wird der Eindruck, daß dem Maler der Sinn der seinen Vorlagen abgelernten Darstellungsmittel (Perspektive, Verkürzung, Modellierung) dunkel geblieben ist. Er sah und begriff die Linien nur als Bewegung auf der Fläche; daß auch Lagenverhältnisse im Raum durch sie ausgedrückt seien, hat er nicht erfaßt, und so sitzt kein Glied richtig in seinen Gelenken und läuft keine Gewandfalte so, wie Schwerkraft und Körperform es fordern würden. Wenn solches schon am grünen Holz der Hofkunst geschah, so kann man sich denken, wie wenig die kleinen und entfernten Klosterschulen — wir kennen z. B. mehreres aus bairischen der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts — von Unverstand und Roheit sich freizuhalten vermochten.

Logisch kann uns die Wahrnehmung dieser Mängel in der scheinbar so glänzenden karolingischen Malerei nur befriedigen. Wäre alles das, was sie zu sein vorgibt, Wahrheit, so wäre sie ein Wunder. So schnell wird in den Kämpfen des Geistes ein neues Land nicht erobert. Es war schon viel und vorerst genug, daß es geschaut und der erste Schritt in es hinein getan war.

Es gab aber noch einen zweiten, wesentlich anders gearteten Stil, der den Deutschen auf ihrer damaligen Entwicklungsstufe weit zugänglicher war. Ein guter Repräsentant ist der Psalter, der nach dem späteren Aufbewahrungsort Utrechtpsalter genannt wird, entstanden jedoch in der Schule von Reims. Die Vorlage scheint eine syrische gewesen zu sein, jedenfalls eine im Vergleich zu den Vorlagen der Hofschule von der klassischen Antike sehr weit schon abgerückte, und nun ist es überaus belehrend, zu sehen, um wieviel besser eben deshalb dem fränkischen Zeichner die Nacheiferung gelingt. Es handelte sich in diesem Falle nicht

* Swarzenskis Lokalisierung auf Reims wäre damit nicht unvereinbar.

um Pracht und Formenschönheit, sondern um eindringliche Veranschaulichung der Textworte. Recht eigentlich der einzelnen Worte. Denn wie der lyrische Stil und die orientalische Phantasie des Psalmisten von Gleichnis zu Gleichnis jagen, ohne je bei einer geschlossenen Bildvorstellung Halt zu machen, so heftet sich der Illustrator fest an den äußeren Wortsinn, reiht eine Szene an die andere und täuscht eine Einheit der Handlung und des Raumes vor, die im Text gar nicht gewollt sind, nun aber in der Verdichtung zum Bilde hochphantastisch wirken. Wir geben in Abb. 305 die Illustration des 101. (nach Luther 102.) Psalmes: »Denn meine Tage sind vergangen wie ein Rauch und meine Gebeine sind verbrannt wie ein Brand« — links der Opferaltar. Daneben das Haus, die Bäume und Vögel bedeuten: »Ich bin wie eine Rohrdommel in der Wüste, ich wache und bin wie ein einsamer Vogel auf dem Dach.« So geht es fort Vers um Vers. Die Komposition als Ganzes ist absurd. Aber die leidenschaftliche Mimik der Linien ergreift uns unwiderstehlich, der Grundton des Gedichtes — »Herr, höre mein Gebet, und laß mein Schreien zu dir kommen, verbirg dein Antlitz nicht vor mir in der Not, neige deine Ohren zu mir« — es wäre unmöglich, ihn noch lebensvoller in Augen-eindruck umzusetzen. Auf einen Schlag taucht vor uns die Erinnerung an die altgermanische Tierornamentik auf, in welcher der Ausdruck alles, die Form nichts war, und wir begreifen, daß der fränkische Zeichner sich hier auf einmal wie zu Hause fühlte. Der Weg war gefunden, der zu einer innerlich wahren und volkstümlichen Kunst hätte hinführen können. Hie und da wurde er auch beschritten, z. B. in den in St. Gallen entstandenen Illustrationen zum Buch der Makkabäer (Abb. 306), aber nur hie und da. Der pompös-repräsentative, mit unzureichender Kraft nach Formenschönheit strebende Stil der liturgischen Bücher behielt die Oberhand. Es war das Vorspiel eines Konfliktes, der sich mehr als einmal in der deutschen Kunstgeschichte wiederholen wird, man denke nur an den im 16. Jahrhundert sich zutragenden Zusammenprall der italienischen Renaissance mit der deutschen Gotik.

Wäre die karolingische Rezeption in der Tat Renaissance gewesen, d. h. ein Aufleben und nicht, was sie wirklich war, ein Ausleben der Antike, so hätte sie vor allem an der antiken Plastik sich aufzurichten versuchen müssen. Sie hat wohl auch die Plastik in ihren Bereich gezogen, aber genau nur in den durch die Gepflogenheit der letzten Jahrhunderte vorgeschriebenen, wie man weiß, sehr engen Grenzen. Sie war Kleinkunst, meist Beiwerk des Kunstgewerbes. Karls Wünsche wären weiter gegangen. Im Hofe seines Palastes in Aachen stellte er die aus Ravenna entführte eherne Reiterstatue auf, von der wir oben sprachen. In ihrer Nähe befand sich eine antike Bronze, vielleicht ein tanzender Satyr. Sie erregte ob ihres heidnischen Ursprunges Anstoß und ist, gleich dem Reiterbild, frühzeitig verschwunden. Eine bronzene Bärin, vermutlich aus dem-

selben Spolientransport, ist in Aachen noch vorhanden. Wir würden viel darum geben, wenn wir ahnen könnten, wie einem Deutschen beim Anblick solcher künstlerischen Einfühlung in die Natur zumute wurde. An Wetteifer wurde jedenfalls nicht gedacht, nur Kleinkunst, wie gesagt, war möglich und begehrt*.

In erklecklicher Menge haben sich nur geschnitzte Elfenbeintafeln erhalten. Die Römer hatten sie als Deckel zusammenklappbarer Schreibtafeln (Diptychen) benutzt. Im kirchlichen Gebrauch dienten sie zur Eintragung von Nekrologien oder anderer katalogartiger Aufzeichnungen. Im Norden kam diese Sitte in Abgang. Die meisten karolingischen Elfenbeintafeln sind Buchdeckel, in Format und Anordnung den Diptychen nachgeahmt. Unmittelbar an Kaiserdiptychen erinnern zwei große Tafeln aus Lorsch, auf denen an die Stelle des Kaiserbildes Christus und Maria, an die Stelle der Thronassistenten Engel und Heilige getreten sind. Die Mehrzahl jedoch gibt figurenreiche Szenen in einer den Miniaturen verwandten Kompositionsweise. Der Formcharakter ist aber ein anderer, er hat seine eigene Schulüberlieferung. Die schwierigere Materialbehandlung disziplinierte die Form und verscheuchte die Dilettanten, die in den Schreibstuben als Buchillustratoren unbehindert ihr Wesen trieben. Auch war die Zahl der Werkstätten kleiner.

Die älteste Gruppe, deren Denkmäler sich von etwa 790 bis 830 verfolgen lassen, ist der Hofschule der Miniaturisten innerlich verwandt und wird ihren Sitz, ganz ungefähr gesprochen, zwischen Maas und Rhein gehabt haben. In der Auswahl ihrer Vorbilder war sie stark retrospektiv, in der technischen Behandlung glatt, aber unlebendig, in den Körperformen voll und weichlich. Beispiele Abb. 388, 389.

Am Ende des 9. Jahrhunderts blühte die Werkstatt von Metz. Die in Abb. 390 gegebene Probe ist auch gegenständlich interessant. Im Mittelpunkt ist das Kreuz mit dem Erlöser aufgerichtet. Dicht daneben zwei weibliche Gestalten, die Personifikationen der Kirche und der Synagoge, des Neuen und des Alten Bundes, jene das erlösende Blut im Kelche auffangend, diese dem Erlöser den Rücken kehrend. Näher am Rande erkennt man Maria und Johannes, und tiefer unten die Kriegsknechte mit Speer und Schwamm, und in zwei Rundbauten die Toten, die erwartungsvoll zum Kreuze aufschauen. Neben dem Kreuz zwei anbetende Engel, in den Medaillons oben in der Mitte Sol und Luna, am unteren Ende Okeanos und Gää: das Weltall Zeuge des Opfers. Diese in der Metzger Schule oft wiederholte Komposition ist eine karolingische Schöpfung. Die in ihr neu auftretenden Figuren der Ekklesia und Synagoge wurden dauernd

* Wegen einer aus dem Dom zu Metz stammenden, jetzt in Paris aufbewahrten kleinen bronzenen Reiterstatue, die Karl darstellen soll, ist Streit, ob sie eine Arbeit des 9. oder des 16. Jahrhunderts sei. Im letzteren Fall bliebe die Möglichkeit der Kopie eines karolingischen Originals.

dem mittelalterlichen Bilderkreise einverleibt. Die Komposition ist geistvoll, aber freilich liegt ihr Verdienst — und dies ist bezeichnend für die ganze Zeit — allein in der religiös-poetischen Idee. Von der Kunst aus gesehen ist sie Bilderschrift.

In welchem Umfang die rechtsrheinischen Klöster eigene Schnitzwerkstätten besaßen, läßt sich nicht feststellen. Das erste gesicherte Beispiel gibt die mit anmutigen Anekdoten ausgeschmückte St. Galler Überlieferung vom starken und kunstreichen Mönch Tutilo (gest. 911). Auf ihn werden zwei Elfenbeintafeln durchaus eigenartigen Charakters zurückgeführt. Die eine, die wir in Abb. 394 mitteilen, gibt im mittleren Streifen die Himmelfahrt Mariä, das älteste Beispiel von dieser Szene, im unteren das Abenteuer des hl. Gallus mit den Bären, welche Darstellung ebenfalls neu erfunden werden mußte.

Das Urteil über die karolingische Kunst wird sich sehr verschieden ausdrücken, je nachdem es ins Auge faßt, was sie für die Weltgeschichte der Kunst oder was sie für die deutsche Kunst geleistet hat. Vom ersten Standpunkt aus betrachtet ist sie Rettung der Kontinuität, vom zweiten aus Anfang einer neuen Entwicklung, die zwar an die Überlieferung anknüpfte, aber mit wachsender Selbständigkeit auf neuen Wegen eigenen Zielen nachging. Daß die karolingische Kunst zunächst keine selbständigen neuen Kunstwerte schuf, verringert nicht ihre geschichtliche Bedeutung; in der Geschichte der Kunst gibt es Epochen, in denen das Rezipieren wichtiger ist als alles. Man unterschätze nicht die Größe der geistigen Anstrengung, die es kostete. In der empfangenen Kunst lernten die Deutschen nichts Geringeres als eine neue Sprache kennen, eine Sprache, die sie befähigen sollte, Gedanken und Empfindungen auszusprechen, die bis dahin für sie unaussprechlich waren.