



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

Malerei und Plastik

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

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. Vollerer 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.