

Legitimation – Anspruch – Innovation Zur Herrschaftskunst der Karolinger

VON BEAT BRENK

Seit Percy Ernst Schramms Arbeiten über die Bildnisse der deutschen Könige und Kaiser sowie über Herrschaftszeichen und Staatssymbolik ist die Bildkunst der Karolinger und der Ottonen von zahlreichen Autoren auf ihre herrscherlichen und politischen Präentionen und gelegentlich sogar auf juristische Befindlichkeiten hin befragt worden¹⁾. An der Diskussion um die Königsbilder haben sich in gleichem Masse Historiker und Kunsthistoriker beteiligt²⁾. In diesem Diskurs wurde der von den Kaisern in Auftrag gegebenen Baukunst und ihrem Ausstattungsluxus eine eher untergeordnete Rolle zugewiesen, obwohl inzwischen eine beachtliche Reihe von Spezialarbeiten wie z.B. das Corpus der deutschen Königspfalzen³⁾ oder die Schriften von Krüger⁴⁾ über die Königsgrabkirchen und von

1) PERCY ERNST SCHRAMM, Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters. Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1922–1923. 1. Teil. Berlin 1924. S. 145–224. Schramm unterstreicht die Tatsache, dass es sich bei seiner Arbeit »um keine kunsthistorische Untersuchung, sondern um die Darlegung einer historischen Entwicklung mit Hilfe von Bildern« handelt.

2) Auswahl: KONRAD HOFFMANN, Das Herrscherbild im »Evangeliar Ottos III.« (Clm.4453), in: Frühmittelalterliche Studien 7 (1973), S. 324–341; ROBERT DESHMAN, The exalted servant: the ruler theology of the prayerbook of Charles the Bald, in: Viator. Medieval and Renaissance Studies 11 (1980), S. 385–417; HORST FUHRMANN, FLORENTINE MÜTHERICH, Das Evangeliar Heinrichs des Löwen und das mittelalterliche Herrscherbild. München 1986; PETER KLEIN, Die Apokalypse Ottos III. und das Perikopenbuch Heinrichs II. Bildtradition und imperiale Ideologie um das Jahr 1000, in: Aachener Kunstblätter 55/57 (1988/89), S. 5–52; Das Perikopenbuch Heinrichs II. Clm.4452 der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Hg. FLORENTINE MÜTHERICH und KARL DACHS. Lachen 1994; PAUL EDWARD DUTTON, HERBERT KESSLER, The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald. Ann Arbor 1997; ULRICH KUDER, Die Ottonen in der ottonischen Buchmalerei. Identifikation und Ikonographie, in: Herrschaftsrepräsentation im ottonischen Sachsen. Hg. GERD ALTHOFF und ERNST SCHUBERT = Vorträge und Forschungen Bd. 46. Sigmaringen 1998. S. 137–234; JOACHIM OTT, Krone und Krönung. Die Verheissung und Verleihung von Kronen in der Kunst der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone. Mainz 1999.

3) Die deutschen Königspfalzen, hg. vom Max-Planck-Institut für Geschichte. Redaktion THOMAS ZOTZ. Göttingen 1983ff.; THOMAS ZOTZ, Carolingian Tradition and Ottonian-Salian Innovation: Comparative Observations on Palatine Policy in the Empire, in: Kings and Kingship in Medieval Europe. Hg. ANNE J. DUGGAN. King's College London Medieval Studies 10 (1993), S. 69–100; WALTER KAEMMERER, Die Aachener Pfalz Karls des Grossen in Anlage und Überlieferung, in: Karl der Gros-

Streich⁵⁾ über Burg und Kirche während des deutschen Mittelalters neue Pfade eröffnet und Kriterien beigesteuert haben. Da die Bildkunst naturgemäss dem nicht-Kunsthistoriker leichter zugänglich ist als die Architektur, hat sich rund um die Herrscherdarstellungen ein dichtes Netz von Interpretationen gebildet⁶⁾. Bildende Kunst wurde häufig zum Text umfunktioniert. »History as Text«⁷⁾ und »Kunst als Text« sind jedoch ungleiche Partner. Die bildkünstlerische Botschaft wurde zuweilen unbewusst marginalisiert oder sie blieb gänzlich unbeachtet, weil sie sich innerhalb der Koordinaten einer geschichtlichen Interpretation nicht so leicht instrumentalisieren liess. Die anfänglich fruchtbare Fragestellung nach ›Bild und Text‹ wurde unbemerkt zu einem Moloch, der die Textualisierung der bildenden Kunst vorantreiben und die Kunst um jeden Preis lesbar machen möchte – wie einen Text: ein durchaus legitimes Bedürfnis! Bilder und Bauten sind nun aber einmal keine Texte; sie trotzdem gleichsam ›zum Reden‹ zu bringen, ist die gemeinsame Aufgabe der Historiker und Kunsthistoriker, wenn auch die Meinungen über das wie, d.h. die Methode, zuweilen auseinandergehen.

Ich habe als Thema dieses Beitrages die ›Herrschaftskunst der Karolinger‹ gewählt, weil ich der Ansicht bin, dass anhand dieser Fragestellung ein sinnvoller Zugang zum Tagungsthema »*Deutschland und der Westen Europas im Mittelalter*« gefunden werden kann. Es ist jedes Mal von hohem Interesse zuzusehen, wie eine sich neu installierende Herrschaft sich allmählich *künstlerisch* artikuliert, mit welchem Tempo, mit welchen Medien, mit welchem Aufwand, mit welchen Dimensionen und vor allem mit was für einem künstlerischen Anspruch. Nicht jedem Herrscher ist ein Bedürfnis nach künstlerischer Artikulation in die Wiege gegeben worden; manche sind von einem *furor aedificandi* besessen, andere bauen wenig oder lustlos. Gewisse Herrscher haben mit Absicht die Kirche nicht mit ihrer Munizipalität bedacht; Friedrich II. hat, wie es scheint, in Süditalien fast ausschliesslich Kastelle für seinen privaten Gebrauch errichtet. Andere Herrscher wie Heinrich II. haben die Kirche geradezu überhäuft mit hochkarätigen Stiftungen. Karl der Grosse⁸⁾ beschenkte vor al-

se. Lebenswerk und Nachleben Bd. 1: Persönlichkeit und Geschichte. Hg. HELMUT BEUMANN. Düsseldorf 1965. S. 322–348.

4) KARL HEINRICH KRÜGER, Königgrabkirchen der Franken, Angelsachsen und Langobarden bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Ein Historischer Katalog. München 1971.

5) GERHARD STREICH, Burg und Kirche während des deutschen Mittelalters. Untersuchungen zur Sakraltopographie von Pfalzen, Burgen und Herrensitzen. Vorträge und Forschungen, Sonderband 29. Sigmaringen 1984.

6) wie Anm. 2.

7) GABRIELLE M. SPIEGEL, *The Past as Text. The Theory and Practice of Medieval Historiography*. Baltimore 1997.

8) Das Bauprogramm Karls wird von Einhard in der *Vita Caroli* c.17 kurz umrissen. Einhard nennt in einem Atemzug die Aachener Pfalzkapelle, die Rheinbrücke zu Mainz sowie die Paläste von Ingelheim und Nymwegen. Verfallene Kirchen befahl er wiederherzustellen. Quellen zur karolingischen Reichsgeschichte, erster Teil (Freiherr vom Stein – Gedächtnisausgabe Band 5. Hg. RUDOLF BUCH-

lem die Aachener Pfalzkapelle und die Peterskirche in Rom. Nicht jeder Herrscher ist ein Augenschmaus, und wenn einer es war, ist es nicht immer leicht, es nachzuweisen. Was ist persönliche ästhetische Vorliebe und was ist politisches Manifest? Heutzutage scheint sich die Waagschale häufig zugunsten einer politischen Interpretation zu neigen. Politische Propaganda ist ein beliebtes Stichwort. Die *crux* besteht darin, dass die schriftliche Überlieferung die politischen, theologischen und mentalitätsgeschichtlichen Interpretationen am Bau- und Kunstwerk weder bestätigt noch leugnet, zumal es auch gar nicht Aufgabe der mittelalterlichen Autoren war, Kunstwerke zu erklären. Das Bau- und Kunstwerk ist eine Kategorie *sui generis* mit einer ihm eigenen Dynamik und Aussagekraft, die sich nicht ohne weiteres textualisieren lässt. Das Bau- und Kunstwerk wird geprägt durch die Aura des Einmaligen, des Unwiederholbaren und des von Künstlerhänden Geschaffenen. Zweifellos sendet es meistens Botschaften aus, die von seinen Adressaten verstanden werden sollten, aber nicht unbedingt politische. Zahlreiche Kunstwerke entziehen sich dem Betrachter; ich erinnere nur an die Trajans- und die Markussäule, deren narrative Sequenzen, hinter denen sich eine blutige Kriegsgeschichte verbirgt, nur vom Concepteur ausgedacht und von wenigen Eingeweihten mitgewusst wurden. Niemand konnte und kann die ganze Szenenfolge auf diesen Triumphsäulen einzeln verfolgen und betrachtend zur Kenntnis nehmen. Auf dem Schachbrett unserer Argumentation stehen schliesslich der Auftraggeber, der Künstler, der Concepteur und der Adressat, die ihr Signalement und ihre Intentionen nicht ohne weiteres zu erkennen geben. Mitzudenken ist aber stets auch die Gottheit, die in gewissen Herrscherbildern in irgend einer Form vergegenwärtigt ist, sei es durch eine Inschrift oder sei es durch eine ikonographische Vokabel. Kirchen betreiben mit ihrem ästhetischen Aufwand und ihrem Ausstattungsluxus nicht nur politische Propaganda, sondern sie verkünden auch das Lob Gottes *ad maiorem Dei gloriam*.

Man kann sich schliesslich darüber streiten, ob man unter Herrschaftskunst nur Bauten und Bildwerke verstehen soll, die vom Herrscher selbst in Auftrag gegeben worden sind. Schramm und Mütterich⁹⁾ haben mit Recht auch Kunstwerke berücksichtigt, die dem Herrscher geschenkt worden sind. Grafen, Herzöge, Bischöfe und Äbte im Umfeld des Herrschers können durchaus, zumal wenn sie mit diesem verwandt oder freundschaftlich verbunden waren, herrscherliche Ansprüche an ihren Bauten und Kunstwerken kundtun. Man denke bloss an Bauten wie Germigny-des-Prés bei Orléans oder an die Stiftskirche von Gernrode, die gänzlich undenkbar wären ohne königliche oder kaiserliche Modelle und Anstösse.

NER). Darmstadt 1955. S. 186–187, sowie S. 198–199 (c.27); CHRISTINE JAKOBI-MIRWALD, *Edificium s. marie ... omni labore et sumptu quo potui edificavi*. Der Heilige Karl der Grosse und seine Aachener Marienkirche, in: *Hagiographie und Kunst*. Hg. GOTTFRIED KERSCHER. Berlin 1993. S. 179–191.

9) PERCY ERNST SCHRAMM, FLORENTINE MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Grossen bis Friedrich II. 768–1250. München 1962.

Im Rahmen dieser Publikation konzentriere ich mich auf die Frage des künstlerischen Neubeginns. Mit was für Bauten und Bildwerken artikuliert sich die soeben zur Herrschaft gelangte Dynastie der Karolinger? Mit was für Vokabeln evoziert die Dynastie *Praestigium* und *Auctoritas*? Das sind die Hauptfragen, die ich zur Diskussion stellen möchte.

Nachdem Percy Ernst Schramm und Gerhart Ladner während Jahrzehnten fast die einzigen Historiker waren, die mit Monumenten der Kunst umzugehen gewohnt waren, erlebt heutzutage das Bild als Quelle bei den Historikern geradezu eine Hochkonjunktur. Wenn sich nur die Schriftquellen bei den Kunsthistorikern ähnlicher Beliebtheit erfreuen würden, dann würde sich vielleicht einmal ein wirklicher Dialog ergeben! Wenn mein Beitrag in dieser Richtung etwas in Bewegung zu setzen vermöchte, sähe ich einen Teil meiner Mission erfüllt.

Da die eigentlichen Herrscherbilder¹⁰⁾ schon häufig behandelt worden sind, stelle ich diese nicht nochmals in den Vordergrund. Dagegen möchte ich versuchen, die Baukunst in den Diskurs um die Frage der Herrschaftskunst oder der dynastischen Kunst einzubeziehen. Die Fragestellung ist zugegebenermassen nicht ganz neu, aber sie verdient im vorliegenden Kontext eine differenzierte Betrachtung.

Der im Titel dieses Aufsatzes gewählte Begriff Innovation mag vielen anstössig erscheinen. Während Traditions- und Rezeptionsforschung heutzutage eine weite Anerkennung gefunden haben, blieb die Frage nach der Innovation auf der Strecke. Mit Innovation sei das Neuartige, Originelle und Schöpferische im Kunstwerk angesprochen. Ich verstehe unter Innovation nicht etwa Stilwandel, und auch nicht jeden Trompetenstoss, sondern das Ausbrechen aus der Tradition und das Umstürzen althergebrachter Spielregeln und Kanones, welches meist nur beim ersten Hinsehen wahrgenommen und kritisiert wird. Der erste Seheindruck schwächt sich erfahrungsgemäss sehr rasch ab und es kommt zu einer Verfestigung der optischen und intellektuellen Meinungsbildung. Eine anfänglich widerwillige Akzeptanz wandelt sich unbemerkt zur Gewohnheit und zur Konvention. Ich interessiere mich für die Frage, wie Neues durchgesetzt und rezipiert und schliesslich selbst zur Tradition wird.

Karolingische Kunst wird von den meisten Autoren als eine Kunst verstanden, die sich in erster Linie an der christlichen Antike orientiert hat. Renovatio, Renaissance, Antikenrezeption, Antikenkopie und Revival sind die dazugehörenden Etiketten. Mein erstes Beispiel scheint dies zu bestätigen. Die Pfalzkapelle Karls des Grossen in Aachen (Abb. 1) entstand als eine Neu-Interpretation von S. Vitale in Ravenna (Abb. 2). Zwar weiss keine einzige Quelle der karolingischen Zeit über eine konkrete Beziehung zwischen S. Vitale und Aachen zu berichten. Bekannt sind nur Texte, welche den Spolientransfer zwischen Ravenna, Rom und Aachen bezeugen; ich spreche vom Codex Carolinus¹¹⁾.

10) s. Anm. 2.

11) Codex Carolinus. Monumenta Germaniae Historica. Epistulae 3.614 Nr. 81; vgl. auch MGH.

Die Aachener Pfalz gehört zu denjenigen Monumenten, die gleichsam ohne Probeauführung und ohne vorbereitende Vorstufen mit einem Schlag auf höchstem künstlerischem Niveau ihre eindruckliche Präsenz markieren. Ein Ereignis wird man aber in diesem Zusammenhang nicht unterschlagen dürfen: Die Rangerhöhung des Hausmeiers Pippin durch Papst Zacharias im Jahre 750 sowie die bischöfliche Salbung des Königs und der Königin mit geweihtem Öl, die 754 von Papst Stephan II. in Saint-Denis wiederholt wurde. In der Folge dieser bedeutungsvollen Verbindung des Königs der Franken mit dem Papst entstand in Saint-Denis (Abb. 3) eine grosse dreischiffige Basilika mit einem 25,33 m breiten Querschiff, die Karl der Grosse im Jahr 775 weihte (*a novo aedificavimus opere*)¹². Dieser erste karolingische Grossbau, obwohl nur in geringen Mauerzügen erhalten, rezipiert deutlich Bauformen aus dem päpstlichen Rom und bringt damit das neue Legitimationsbedürfnis der Frankenkönige anschaulich zum Ausdruck. Dem Begriff Legitimation kommt jedoch in diesem Zusammenhang keine juristische Bedeutung zu: ein Kirchengrundriss kann gewiss keine Legitimation, Herrschaft auszuüben, begründen, er kann aber an das kulturelle Bewusstsein appellieren und dadurch an massgebliche Werte und Vorbilder erinnern. Dieser Appellcharakter des Grundrisses der Abteikirche von Saint-Denis war zweifellos kein allgemein wirksamer, sondern er gehörte zum Konzept des Entwerfers.

Die Evokation hochberühmter Vorbilder ist von der Kunsthistoriographie stets im Sinne einer Legitimation durch das geschichtlich Alte empfunden worden. Die Pfalzkapelle in Aachen sollte – dies war angeblich das mitgewusste Konzept – die Tradition des römischen Kaisertums revitalisieren. Wie aber kam Karl auf die Idee, S. Vitale als kaiserliches Paradigma zu deuten? In einem Beitrag in der Festschrift für Ernst Kitzinger habe ich die Vermutung geäußert, dass Karl im Stifterbildnis Justinians im Presbyterium von S. Vitale möglicherweise Theoderich erkannt haben könnte. Vielleicht war es ein fruchtbarer Irrtum, der die Berater Karls S. Vitale als Vorbild wählen liess¹³? Theoderich war der letzte nicht-römi-

Epistulae 3.585f. (Brief Papst Hadrians an Karl vom Jahr 778); vgl. dazu GÜNTER BINDING, Zur Ikonologie der Aachener Pfalzkapelle nach den Schriftquellen, in: Mönchtum – Kirche – Herrschaft. 750–1000. Hg. DIETER. R. BAUER, RUDOLF HIESTAND, BRIGITTE KASTEN, SÖNKE LORENZ. Sigmaringen 1998. S. 187–211, bes. S. 189–199.

12) SUMNER MCKNIGHT CROSBY, The Royal Abbey of Saint-Denis from its Beginnings to the Death of Suger, 475–1151. Yale University Press, New Haven 1987. S. 51–83.

13) BEAT BRENK, Spolia from Constantine to Charlemagne. Aesthetics versus Ideology, in: Dumbarton Oaks Papers 41 (1987), S. 103–109; C. MECKSEPER wendet mit Recht ein, dass die Aachener Pfalzkapelle um 776/77 bereits im Bau war und dass Karl Ravenna erstmals im Jahr 787 besuchte. CORD MECKSEPER, Wurde in der mittelalterlichen Architektur zitiert? Das Beispiel der Pfalz Karls des Grossen in Aachen, in: Braunschweigische Wissenschaftliche Gesellschaft. Jahrbuch 1998. Braunschweig 1999. S. 65–85, bes. S. 76. Aus diesem Befund wird man aber nicht schliessen dürfen, dass die Wahl von S. Vitale als Vorbild für die Aachener Pfalzkapelle sozusagen ein Zufallstreffer war. Die Wahl dieses prominenten Vorbildes und der damit verbundene beträchtliche organisatorische und finanzielle Aufwand weisen notwendigerweise zurück auf einen höchst anspruchsvollen Auftraggeber, d.h. eben auf Karl selbst, auch wenn er S. Vitale beim Baubeginn noch nicht gesehen hatte. Man

sche, gotische König in Italien von byzantinischen Gnaden und genoss im 8. Jahrhundert sowohl literarisch als auch im Bereich der oralen Memoria eine durchaus positive Fama (wie Löwe, Hoffmann, von der Leyen und Höfler zeigten¹⁴⁾). Das Gedicht Walahfrid Strabos über den Aachener Theoderich macht uns später mit einer gänzlich veränderten Einschätzung des ostgotischen Herrschers bekannt. S. Vitale war nun aber kein kaiserlicher Bau, sondern, was Karl und seine Berater nicht wissen konnten, eine vom Bischof von Ravenna errichtete Märtyrermemoria *intra muros*. Die Kaisermosaiken im Presbyterium mit den Bildnissen Justinians und Theodoras waren von den Ravennaten zwecks Kommemorierung einer kaiserlichen Schenkung liturgischen Silbers angebracht worden. Justinian war nie in Ravenna, und ob Karl d. Gr. S. Vitale vor dem Baubeginn der Aachener Pfalzkapelle je selbst gesehen hat, ist fraglich. Karl liess aber aus dem Palast Theoderichs, der trotz seines ruinösen Zustandes offenbar noch als solcher zu erkennen war, Baumaterialien, insbesondere verschiedene Marmorsorten, vermutlich aber auch Porphyrsäulen und Kapitelle (obwohl das Hadrian in seinem Brief nicht erwähnt) nach Deutschland (und vermutlich nach Aachen, obwohl das Hadrian abermals nicht bezeugt) transportieren, die er ausschliesslich im Obergeschoss der Pfalzkapelle, seinem vermutlichen Aufenthaltsort, unterbrachte. Einhard berichtet in seiner Karlsvita um 830 unmissverständlich, dass Karl Säulen und Marmor aus Rom und Ravenna für seine Aachener Pfalzkapelle habe heranschaffen lassen. In S. Vitale war das Obergeschoss in keiner Weise akzentuiert; es bot gleichzeitig Raum für Gläubige und ästhetischen Luxus. Den Porphyrsäulen aus dem Palast des Ostgoten folgte im Jahr 801 das Reiterstandbild Theoderichs, das vermutlich zwischen der Pfalzkapelle und dem kaiserlichen Repräsentationssaal aufgestellt wurde. Für diesen Spolien-transfer fand Hartmut Hoffmann den Ausdruck, *›translatio artium‹*. Dahinter verbirgt sich, so meinte er, die Ideologie der *›translatio imperii‹* und die Vorstellung von Aachen als

kommt nicht um die Schlussfolgerung herum, dass Karl längst vor 787 seinen Beratern den Befehl gegeben haben muss, nach prominenten Bauten in Italien Umschau zu halten und dass ihm daher S. Vitale in Ravenna in irgend einer Form bekannt gewesen sein muss. Wie es schliesslich zu der Wahl des Vorbildes von S. Vitale kam, wissen wir nicht, aber das bedeutet noch lange nicht, dass sich Karl beim Entwurf der Aachener Pfalzkapelle in Anlehnung an S. Vitale nichts dachte. Vgl. jetzt auch WERNER JACOBSEN, Herrschaftliches Bauen in der Karolingerzeit. Karolingische Pfalzen zwischen germanischer Tradition und Antikenrezeption, in: C. STIEGEMANN, M. WEMHOFF (Hg.), 799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III. in Paderborn. Beiträge zum Katalog der Ausstellung. Paderborn 1999, S. 91–94; M. Untermann, *opere mirabili constructa*. Die Aachener Residenz Karls des Grossen, ebd., S. 152–164 (mit umfangreicher Bibliographie); W. Jacobsen, Die Renaissance der frühchristlichen Architektur in der Karolingerzeit, ebd., S. 623–642.

14) HEINZ LÖWE, Von Theoderich dem Grossen zu Karl dem Grossen. Darmstadt 1956; HARTMUT HOFFMANN, Die Aachener Theoderichstatue, in: Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Bd. 1. Düsseldorf 1962. S. 318–335; FRIEDRICH VON DER LEYEN, Das Heldenliedebuch Karls des Grossen. München 1954; OTTO HÖFLER, Germanisches Sakralkönigtum, Bd. 1. Tübingen 1952.

dem neuen Rom¹⁵). Diese Idee wurde von der Kunstgeschichte geradezu begierig aufgenommen. Da sich die Pfalzkapelle aber längst vor 786 in der Entwurfsphase¹⁶ befand, hätte sie eine Intention zum Ausdruck gebracht, die erst durch die Kaiserkrönung des Jahres 800 eingelöst worden wäre. Die Frage ist nur, ob mit der Rezeption von S. Vitale von Anfang an das römische Kaisertum ins Visier genommen wurde oder ob Karl sich damit bloss vor Theoderich verneigte, den er vermutlich als den Schöpfer von S. Vitale betrachtete, oder ob es bei diesem Spolientransfer um reine Materialbeschaffung ging. Dass Karl der Grosse ein durchdachtes Programm »mit der Konsequenz einer Erneuerung des römischen Kaisertums vor Augen gehabt hätte«, ist von Rudolf Schieffer mit Recht in Frage gestellt worden¹⁷. Ich meinerseits zweifle daran, dass die »*translatio imperii*« durch die blossе Präsenz der Aachener Pfalzkapelle lange vor der Kaiserkrönung zum politischen Anspruchsdenken Karls des Grossen gehört haben kann. Dagegen könnte man nämlich einwenden, Karl habe mit der Wahl des Paradigmas S. Vitale bloss den aufwendigsten, d.h. den schönsten Bau Ravennas kopieren wollen, ohne jede politische Absichtserklärung. Diese Deutung ist weder beweisbar noch widerlegbar, und sollte deshalb nicht achtlos beiseite geschoben werden. Wenn es Karl tatsächlich um ein Anknüpfen an die Tradition Theoderichs gegangen wäre, hätte er schlicht die Hofkirche Theoderichs, S. Apollinare Nuovo (Abb. 4), kopieren lassen können, wo man vermutlich zu Karls Zeiten noch ein Mosaikbild Theoderichs bewundern konnte. Jedenfalls war in der Apsis die lateinische Gründungsinschrift zu sehen¹⁸), die den Namen des Ostgotenkönigs erwähnte, und der Theoderichpalast lag so nahe bei der Kirche, dass man die ursprüngliche bauliche Einheit von Palast und Palastkirche¹⁹) noch wahrnehmen konnte. Mit der Basilika von S. Apollinare Nuovo hätte Karl ausserdem die gesamte frühchristlich-päpstliche Tradition in Aachen repräsentieren können: gerade das tat er jedoch nicht! Vielmehr wählte er ein kompliziertes Amalgam: Porphyrsäulen aus dem Theoderichpalast, Grund- und Aufrissideen aus S. Vitale sowie als

15) HARTMUT HOFFMANN, Die Aachener Theoderichstatue, in: Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Bd. 1. Düsseldorf 1962. S. 331; zu den Aachener Säulen vgl. jetzt C. STIEGEMANN, M. WEMHOFF (Hg.), 799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III. in Paderborn. Katalog der Ausstellung. Paderborn 1999, Band 1, S. 110–111.

16) GÜNTER BINDING, Zur Ikonologie der Aachener Pfalzkapelle nach den Schriftquellen (wie Anm. 11), S. 193; GÜNTER BINDING, Die Aachener Pfalz Karls des Grossen als archäologisch-baugeschichtliches Problem, in: Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters 25/26 (1997/98), S. 63–85; GÜNTER BINDING, Deutsche Königspfalzen. Von Karl dem Grossen bis Friedrich II. (765–1240), Darmstadt 1996, S. 72–98; CORD MECKSEPER, Wurde in der mittelalterlichen Architektur zitiert? Das Beispiel der Pfalz Karls des Grossen in Aachen (wie Anm. 13), S. 65–85.

17) RUDOLF SCHIEFFER, Die Karolinger. Stuttgart 1992. S. 74.

18) FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN, Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Wiesbaden 1974. Bd. 2.1. S. 127 und S. 151f.

19) FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN, Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Wiesbaden 1989. Bd. 2.3. S. 51–75, Abb. 19.

Grundform für den Thronsaal einen Architekturtypus in der Art des Trikliniums Leos III. im Lateranpalast²⁰⁾ (Abb. 5), das er jedoch keineswegs sklavisch kopieren liess, sondern an einigen Punkten markant veränderte. Entscheidend für die Gesamtwirkung (Abb. 6) war die Idee, dass der von Westen in Aachen ankommende Reisende linkerhand die grosse gewestete Apsis des Thronsaales, rechterhand das Atrium mit der Pfalzkapelle und in der Mitte die Torhalle und den Verbindungsgang zwischen dem Thronsaal und der Pfalzkapelle erblickte²¹⁾. Irgendwo auf dem Querbau muss sich ein Bronzeadler befunden haben, der römisch-kaiserliche Tradition evozierte. Dieses Konzept war in seiner Art schöpferisch und innovativ, denn nie zuvor sind die Vokabeln der Palastbaukunst derart ungeniert ausgewählt und neuartig miteinander kombiniert worden. Mit der Annahme einer Architekturkopie kommt man dem Problem nicht bei. Nicht zu übersehen ist dagegen die Wirkung des Topos herrscherlicher Übertreffung. Auch wenn Cyril Mango²²⁾ die Aachener Anlage mit der Hagia Sophia, der Chalke und dem Diabatikon in Konstantinopel in Verbindung brachte, wird man eine direkte Beziehung zu Konstantinopel kaum annehmen dürfen, auch nicht für die Pfalzkapelle allein. Das Konstantinopeler Modell des 6. Jahrhunderts hatte sich längst vielfach verzweigt, und es ist uns nicht mehr möglich, dessen Wirkungsgeschichte im einzelnen nachzuzeichnen. Bemerkenswert ist an der Aachener Residenz vor allem das Faktum, dass sie bereits in den 80er Jahren des 8. Jahrhunderts mit höchsten Ansprüchen begonnen wurde²³⁾. Erstmals sind hochwertige Baumaterialien über grosse Distanzen aus Rom und Ravenna in den Norden gebracht worden: »die Spolie gleichsam ein, in Teilstücken transferiertes« Rom – Rom transferiert nach Aachen«²⁴⁾. Um reine Materialbeschaffung kann es sich schon deshalb nicht gehandelt haben, weil Karl das Baumaterial sorgfältig auswählte und über grosse Distanzen heranschaffen liess. Antikes Baumaterial

20) LEO HUGOT, Die Pfalz Karls des Grossen in Aachen. Karolingische Kunst, hg. von WOLFGANG BRAUNFELS und HERMANN SCHNITZLER. Düsseldorf 1964. S. 546–556; MARIO D'ONOFRIO, Roma e Aquisgrana. Rom 1983. S. 191 Fig. 97; CORD MECKSEPER, Zur Doppelgeschossigkeit der beiden Triklinien Leos III. im Lateranpalast zu Rom, in: Schloss Tirol. Saalbauten und Burgen des 12. Jahrhunderts in Mitteleuropa. Hg. Wartburg-Gesellschaft (Forschungen zu Burgen und Schlössern, Bd. 4) Nürnberg 1998. S. 119–129.

21) Einhard, Vita Carol. c.32 : *porticus, quam inter basilicam et regiam operosa mole construxerat*; CORD MECKSEPER, Das »Tor- und Gerichtsgebäude« der Pfalz Karls d.Gr. in Aachen, in: Architektur und Kunst im Abendland. Festschrift Günter Urban. Rom 1992. S. 106–113; MANFRED LUCHTERHAND, Päpstlicher Palastbau und höfisches Zeremoniel unter Leo III., in: Kat. Paderborn 1999 (wie Anm. 13), S. 109–122.

22) CYRIL MANGO, The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople. København 1959. S. 87–92.

23) WALTER SCHLESINGER, Beobachtungen zur Geschichte und Gestalt der Aachener Pfalz in der Zeit Karls des Grossen, in: Zum Kaisertum Karls des Grossen. Beiträge und Aufsätze. Hg. GUNTHER WOLF (Wege der Forschung Bd. 38) Darmstadt 1972. S. 389.

24) ARNOLD ESCH, Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien, in: Archiv für Kulturgeschichte 51 (1969), S. 51.

wäre vermutlich auch in Trier zu haben gewesen. Der Theoderichpalast in Ravenna ist kein zufälliger Ort der Materialbeschaffung. Die prominente Herkunft evoziert Sinn: Verehrung für und Anknüpfen an die spätantike Königstradition Italiens, aber nicht unbedingt Legitimation der eigenen Herrschaft. Allein, wenn Karl bei der Spoliennahme an das Königtum Theoderichs gedacht haben sollte, was Hypothese bleiben muss, dann stellt die Palastanlage als Entität eben diesen Bezug wieder in Frage, denn das Formenamalgam kann und will nicht mit einem bestimmten Vorgänger in Verbindung gebracht werden. Der Gesamtentwurf der Aachener Palastanlage will einzigartig sein und andere Residenzen übertreffen. Weder ist er ableitbar noch wirkte er in seiner Gänze weiter. Kopiert wurde nur die Pfalzkapelle, namentlich in ottonischer Zeit, aber auch später im Herrschaftsgebiet der Grafen von Habsburg, in Ottmarsheim, zu einer Zeit, als diese noch nicht einmal vom Königtum zu träumen wagten. Und doch ist der Zentralbau von Ottmarsheim die denkbar treueste Kopie nach dem Aachener Münster. Der uns unbekannte Auftraggeber muss einen Ingenieur nach Aachen zwecks exakter Bauaufnahme entsandt haben. Anders sind z.B. die steigenden Tonnen in den Emporen in Ottmarsheim nicht denkbar. So wenig die politische Absicht hinter der Aachen-Kopie in Ottmarsheim exakt ausgemacht werden kann, so wenig lässt sich der angeblich politische Inhalt der Aachener Pfalzanlage qua Nachschöpfung von S. Vitale und der Aachener Palastaula qua Neuinterpretation der Aula Papst Leos III. am Lateran textualisieren. Unverkennbar ist der Anspruch auf hochkarätige Repräsentation. Karl blickte bei der Wahl seiner Vorbilder jedenfalls nach Italien, lange bevor er als erster nachantiker Kaiser in die Weltgeschichte einging. Woran hätte er sich sonst orientieren sollen, zumal wir wissen, dass sich die Merowinger »hinsichtlich ihrer Pfalzen nicht als grosse Bauherren hervortaten, sondern sich mit Vorliebe innerhalb der alten Civitates in den jeweiligen Amtssitzen und Palästen der spätantiken Provinzstatthalter oder anderer Amtsträger einrichteten«²⁵). Wollte er wirklich »klassische Antike« oder spezifisch »frühchristliche Antike« zu neuem Leben erwecken? Hätte er dies nicht viel effizienter mit einer frühchristlich-römischen, konstantinischen Basilika bewerkstelligt? Auch wenn er der erste Herrscher nördlich der Alpen war, der ein frühchristlich-italisches Paradigma kopieren liess, dann erscheint die Wahl eines ravennatischen Zentralbaus wenig geeignet, »antikes Kaisertum« zu evozieren. So wie die S. Vitale-Kopie »aufgesetzt« erscheint, so gekünstelt ist der Name *Lateranis* für die Pfalz in Aachen²⁶). Um es genau zu nehmen: die Pfalzkapelle in Aachen kopiert weder den Grundriss noch den Aufriss, noch die Konstruktion, noch den Bauschmuck von S. Vitale. Aus S. Vitale ist nur die Idee des inneren Stützenoktogons mit

25) GERHARD STREICH, Burg und Kirche während des deutschen Mittelalters. Untersuchungen zur Sakraltopographie von Pfalzen, Burgen und Herrensitzen. Vorträge und Forschungen, Sonderband 29, Teil 1. Sigmaringen 1984. S.24.

26) WALTER SCHLESINGER (wie Anm. 23), S. 390; LUDWIG FALKENSTEIN, Der »Lateran« der karolingischen Pfalz zu Aachen. Kölner Historische Abhandlungen Bd. 13. Hg. THEODOR SCHIEFFER. Köln 1966.

den gitterförmig eingestellten Säulen im Emporengeschoss übernommen und gleichzeitig gründlich verändert worden. Alles andere, insbesondere Konstruktion, Baumaterial, Einzelformen und Ausstattungsluxus sind in beiden Bauten gänzlich verschieden. Nur der an den Methoden Sherlock Holmes' geschulte Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts will hier tiefgreifende Übereinstimmungen und »in tiefstem Sinne politische Aussagen« erkennen²⁷⁾. Ich kann nicht glauben, dass man mit einem Stützenoktagon und eingestellten Säulchen im Emporengeschoss Politik betreiben wollte und konnte. Bewundernswert ist in Aachen vor allem der enorme bauliche Aufwand, aber Zuweisungen von sicheren Bedeutungen und Funktionen gelingen nicht, weil im Gegensatz zu der landläufigen Meinung Bauformen und Bauteile nicht grundsätzlich fixfertige Inhalte propagieren. Bronzetüren mochte Karl der Grosse am Pantheon, am Romulustempel oder an der Curia Senatus in Rom gesehen haben, aber man wird nicht behaupten können, dass Karl damit die Inhalte des Pantheon oder der Curia, die zwar in Kirchen umgewandelt worden waren, auf Aachen übertragen wollte. Vielmehr bedeutet die Wahl der Bronze als Material so viel wie der ›*sermo nobilis*‹ in der Rhetorik. Nicht zufällig erwähnt Einhard die Bronzegitter in seiner Karlsvita (c. 26). Bronze, Silber, Gold, Mosaik, Porphyrt und ähnliche wertvolle Materialien reflektieren das hohe herrscherliche Anspruchsdenken, nicht aber a priori die Ideologie der ›*translatio imperii*‹, m.a.W. die Rhetorik des architektonischen Aufwandes stand grundsätzlich jedem Herrscher zur Verfügung. Das bezeugen in besonderer Weise die Repräsentationsbauten der langobardischen Herzöge in Pavia (S. Maria ad Perticas), Spoleto (S. Salvatore und Tempio del Clitunno) und Benevent (S. Sofia). Auch der Tempietto in Cividale, dessen Auftraggeber leider nicht gesichert ist, gehört hierher. Die Sophienkirche in Benevent (Abb. 7) eignet sich in besonderem Masse zum Vergleich mit der Pfalzkapelle in Aachen, weil auch sie als Pfalzkapelle innerhalb des Palastes entstand, der jedoch bisher nicht ergraben ist. Das *tertium comparationis* zwischen den beiden Palastkirchen besteht darin, dass sie beide von beträchtlicher Grösse sind und dadurch nicht nur als private Palastkapellen, sondern auch als Bauwerke mit öffentlichem Charakter eingestuft werden müssen. Die Bauzeit der S. Sofia in Benevent deckt sich mit der Regierung des Herzogs Arechis, 758–787. Der Bau der Kirche fällt wohl in die Zeit zwischen 758–760²⁸⁾. Die religiöse Rhetorik rund um die Sophienkirche greift verwegen und anspruchsvoll zum Vergleich mit der Sophienkirche Justinians in Konstantinopel²⁹⁾, sodass Belting diesen Vergleich auf die Architekturform der beiden Bauten ausdehnen wollte. Aber der Bautypus

27) HERMANN FILLITZ, Die Bronzetüren des Aachener Münsters, in: *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*. Hg. SALVATORINO SALOMI. Rom 1990. S. 139–144, bes. S. 140.

28) MARCELLO ROTILI, Una città d'età longobarda: Benevento, in: *I Longobardi*. Hg. GIAN CARLO MENIS. Mailand 1990, S. 131–139; JOHN MITCHELL, Karl der Grosse und das Vermächtnis der Langobarden, in: *Kat. Paderborn 1999* (wie Anm. 13), S. 95–108.

29) HANS BELTING, Studien zum beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert, in: *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), S. 143–193, besonders S. 183.

der Hofkirche Arechis' kann selbst unter Anrufung allerhöchster Autoritäten wie Krautheimer und Bandmann nicht mit der Hagia Sophia in Konstantinopel verglichen werden. Die beiden Sophienkirchen in Konstantinopel und Benevent sind gänzlich verschiedene Bauten. Die Sophienkirche in Benevent ist ein in jeder Hinsicht höchst innovativer Bau, ohne jede Präzedenz und ohne jede Nachfolge. Es ist ein Bau, der eben gerade nicht an eine bekannte oder prominente Tradition anknüpft, sondern er ist selbst Ausdruck der hohen künstlerischen, kulturellen und politischen Ansprüche des Herzogs Arechis. Während die Bauform mit ihrem inneren Stützen-Hexagon geradezu abenteuerlich innovativ ist, wird nur gerade mit dem Patrozinium »auf das geschichtlich Alte und durch Tradition Legitime«³⁰⁾ verwiesen. Es ist durchaus denkbar, dass Arechis ein spezifisches Vorbild im Visier hatte; aber wir kennen dieses nicht.

Wenn Karl der Grosse von irgend einer Seite her ermuntert worden sein sollte, die Pfalz in Aachen so originell zu bauen wie er es tat, dann kommen meines Erachtens sowohl die frühchristlichen als auch die langobardenzeitlichen Bauten Italiens als Quelle der Inspiration und Anregung in Frage; vor allem die langobardenzeitlichen Bauten legen eine Unbefangenheit im Umgang mit der nachantiken Bautradition an den Tag, wie sie uns an der Aachener Pfalz und an anderen karolingischen Bauwerken entgegentritt. Ich nenne nur en passant die Pfalz von Ingelheim (Abb. 8), die man als phantasievolle Neuinterpretation eines halbkreisförmigen Portikus ansprechen muss, der ungeniert mit dekorativ wirkenden Wachtürmen kombiniert worden ist. Kein antiker Architekt hätte runde Wachtürme ausen an einen Portikus angefügt! Der Entwerfer von Ingelheim³¹⁾ schmiedete diese Elemente unbekümmert wie Vokabeln zweier verschiedenartiger Fachsprachen zusammen und bezugte damit eine grossartige Souveränität im Umgang mit antiken Bauformen, wie man sie während Jahrhunderten nicht mehr zu Gesicht bekommen konnte. Einzig die Repräsentationsbauten der langobardischen Herzöge und Gastalden bieten Vergleichbares. Dennoch überragt die Pfalz von Ingelheim die langobardenzeitlichen Anlagen hinsichtlich Grösse und Anspruch. Die Gesamtanlage hatte eine Achsenlänge von 142,50 m und eine Breite von 99,50 m. Der halbkreisförmige Portikus gehört seinerseits zu den Vokabeln, mit denen ein besonderes *Praestigium* evoziert werden sollte³²⁾. Solch monumentale Dimensionen kannte das langobardische Italien nicht. In der Architektur sind Dimensionen eine ausgesprochen rhetorische Kategorie. Seit dem Ausklang der antiken Baukunst hatte kein Herrscher und kein Kirchenfürst zu dieser Rhetorik gegriffen, bis diese erstmals vom Fulrad-Bau in

30) HANS BELTING (wie Anm. 29) S. 188.

31) GÜNTHER BINDING, Deutsche Königspfalzen. Von Karl dem Grossen bis Friedrich II. (765–1240). Darmstadt 1996, S. 99–114; Kat. Paderborn 1999 (wie Anm. 13), Band 1, S. 100–107; Holger Grewe, Die Königspfalz zu Ingelheim am Rhein, ebd., S. 142–151.

32) Bauten wie die im 4. Jh. entstandene Villa von Montmaurin bei Aurignac, die einen halbkreisförmigen Portikus als Vorplatz und Eingangstrakt besitzt, könnten den Architekten von Ingelheim angeregt haben. Vgl. G. FOUET, La villa gallo-romaine de Montmaurin. Gallia 20e Suppl. 1968.

Saint-Denis (Abb. 3) und bald darauf von Karl dem Grossen an seinen Palästen in Aachen (Abb. 6) und Ingelheim (Abb. 8) wieder inauguriert wurde. Der Ratgarbau von Fulda (Abb. 9), entstanden zwischen ca. 790 und 819, bietet im kirchlichen Bereich mit seinen 77 m Querhausbreite und einer (hypothetischen) Gesamtlänge von 98 m das Korrelat zu den Palästen Karls. Aus der langobardenzeitlichen Baukunst des 7. und 8. Jh. ist die Rhetorik der monumentalen Dimension nicht abzuleiten. Die Probe aufs Exempel liefert die Klosterkirche von San Vincenzo al Volturno (Abb. 10), die von Hodges und Mitchell in vorbildlicher Weise ausgegraben und publiziert worden ist. Während des ganzen 8. Jahrhunderts begnügten sich die Mönche mit zwei kleinen Repräsentationsbauten, die auf spätrömischen Fundamenten errichtet worden waren. Im letzten Jahrzehnt des 8. Jahrhunderts wurde aber ein monumentaler Neubau von ca. 103 m Länge errichtet, der im Jahre 808 geweiht werden konnte: San Vincenzo Maggiore war eine dreischiffige Basilika mit 26 Spoliensäulen, die einem antiken Tempel in Capua entnommen wurden. Vor der Westfassade dehnte sich ein Atrium wie in Alt St. Peter aus. Auch die Ringkrypta unter der Mittelapsis reflektiert die Peterskirche in Rom. Richard Hodges zögerte deshalb nicht, S.Vincenzo al Volturno mit der Grabeskirche des hl. Bonifatius in Fulda zu vergleichen und die berechnete Frage zu stellen, ob San Vincenzo womöglich als die Peterskirche des langobardischen Südens gedacht war³³). Was immer für Bauhandwerker in S.Vincenzo al Volturno mitgearbeitet haben, der monumentale Gesamtentwurf wäre meines Erachtens undenkbar ohne ein Signal aus Rom oder aus dem karolingischen Norden.

In der bisherigen Forschung sind die Pfalzanlagen von Aachen und Ingelheim einseitig als Kopien von antiken Vorbildern und den mit diesen angeblich verknüpften Inhalten gesehen worden. Ich leugne die Wichtigkeit dieser Vorbilder nicht, aber ich zweifle daran, dass diese Vorbilder seit der Antike ausformulierte Bedeutungen und Inhalte gleichsam vor sich her trugen. Fruchtbarer ist es, die schöpferische und innovative Eigenständigkeit dieser Bauten zu erkennen, denn die künstlerische Originalität ist meines Erachtens ein wenig beachtetes Medium, mit welchem herrscherliches und auch sonstiges (nicht-herrscherliches) Anspruchsdenken zum Ausdruck gebracht worden ist. Das entsprechende Phänomen der rhetorischen Literatur ist das Herrscherlob, mit dem Unterschied freilich, dass dieses nie die künstlerische Originalität besitzt wie die karolingische Baukunst.

Indem ich mich von den politischen, textualisierenden und geschichtssymbolischen Deutungen, die in den letzten fünfzig Jahren stetig an Beliebtheit zugelegt haben, distanzieren, hinterlasse ich womöglich ein Vakuum, das manche Beurteiler nicht so leicht mit dem aufzufüllen geneigt sein werden, was sie verächtlich als Ästhetik abqualifizieren. Ich erinnere aber nochmals an meine an und für sich selbstverständliche Maxime, wonach das

33) RICHARD HODGES, *Light in the Dark Ages. The Rise and Fall of San Vincenzo al Volturno*. London 1997. S. 83–94; RICHARD HODGES, JOHN MITCHELL, *La basilica di Giosue a San Vincenzo al Volturno, Abbazia di Montecassino* 1995, S. 33–47.

Kunstwerk eine Schöpfung *sui generis* ist und demzufolge mit den ihm innewohnenden Kriterien beurteilt werden muss. Kunst und Architektur sind meines Erachtens nicht in erster Linie Abbild von etwas Anderem – sei dieses nun Politik oder Theologie oder was auch immer. Kunst und Architektur wirken zunächst durch ihre materielle und ästhetische Präsenz, die wahrgenommen, gesehen, bewundert, betastet, erlebt, durchschritten, abgemessen und bewertet werden muss. Während historische Dokumente gelesen und diskutiert, nötigenfalls auch übersetzt und zweifellos interpretiert werden, müssen für die künstlerische und materielle Essenz des Kunstwerks zuerst einmal angemessene Worte gefunden werden. Diese das Kunstwerk gleichsam einkreisenden Worte des Interpreten können nur Annäherungen sein für etwas, das ursächlich nicht als Text gedacht war und doch unter Umständen sehr präzise Aussagen auszusenden vermag. Bilder und Bauten sollten nicht wie juristische, literarische, theologische und politische Manifeste behandelt werden. Wenn ihre Schöpfer in erster Linie solche Aussagen hätten machen wollen, dann hätten sie zur Feder gegriffen. Kunstwerke und Bauten vermögen aber mehr noch als Texte, Manifeste und Propagandaschriften Ansprüche zum Ausdruck zu bringen, die vielleicht *de iure* gar nicht durchzusetzen waren. Diese Aussagekategorie bewegt sich im Niemandsland zwischen dem nüchternen Ist-Zustand des politisch-ökonomischen Daseins und der machtvollen Aura der Wunschvorstellungen, Aspirationen, Absichten, Sehnsüchte, auch des Ehrgeizes, der Begehrlichkeiten und des Fiktiven, ohne die das politische Leben nicht funktionieren kann. Ich meine, dass der Rekurs auf die materielle und ästhetische Beschaffenheit des Kunst- und Bauwerks uns zu den Wertvorstellungen führt, mit welchen der Auftraggeber, Karl der Grosse, *Praestigium*³⁴⁾ und *Auctoritas* für sich und seine Herrschaft zu evozieren vermochte.

Ich bemühe mich, dieses Anliegen mit den folgenden Paradigmen näher zu erläutern. Ich wähle zunächst ein Juwel karolingischer Baukunst, die Kapelle der bischöflichen Residenz Theodulfs von Orléans in Germigny-des-Prés (Abb. 11). Ihr Baukonzept war derart apart, dass sie bereits in einer Quelle des 10. Jahrhunderts als Nachahmung der Aachener Pfalzkapelle bezeichnet wurde: *basilicam miri operis, instar videlicet eius quae Aquis est constituta*³⁵⁾. Der im Jahre 806 geweihte Bau zeigt keinerlei Gemeinsamkeiten mit der Aachener Pfalzkapelle, denn seine Bauform folgt einem seit der Antike bekannten Typus mit vier eingestellten Pfeilern und überhöhtem Mittelturn³⁶⁾. Im Gegensatz zu Aachen fehlen die Em-

34) VIKTOR PÖSCHL, Der Begriff der Würde im antiken Rom und später, in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse, 1989, Bericht 3 (mit weiterführender Literatur).

35) JULIUS VON SCHLOSSER, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Wien 1892. Nr. 682.

36) ALBERT VERBEEK, Zentralbauten in der Nachfolge der Aachener Pfalzkapelle, in: Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Bd. 2. Düsseldorf 1964. S. 902–903.

poren. Alle Bögen und Apsiden sind hufeisenförmig. »Das Besondere lag, abgesehen von der Zentralbaugestalt, offenbar in der erlesen reichen Ausstattung des Innern mit Stuckverzierung und Mosaik«³⁷⁾, womit Theodulf im Sinne von 1. Könige 6.29 auf die Ausstattung des Tempels in Jerusalem rekurrierte: »Und an allen Wänden des Tempels liess er aber rundum Schnitzwerk von Cherubim, Palmen und Blumengewinden schneiden im inneren und im äusseren Raum«, und tatsächlich zeigen die Stuckreliefs und Malereien von Germigny Palmettenmuster und Blumen. Das Oratorium von Germigny wird damit als neuer Salomonischer Tempel ausgezeichnet.

Die Kapelle von Germigny-des-Prés ist innerhalb der gesamten karolingischen Baukunst ein Fremdkörper. Längst ist erkannt worden, dass sich der Vergleich mit Aachen auf die Nachahmung des Aufwandes, d.h. auf die Rhetorik bezieht. Der künstlerische Aufwand sagt etwas aus über die sozialen, ökonomischen, kulturellen und theologischen Ansprüche Theodulfs. Er stammte aus Spanien und wurde von Karl, nachdem er am Hofe wirkte, 798 als Bischof von Orléans eingesetzt. Er war, wie aus seiner Dichtung hervorgeht, äusserst kunstsinnig und theologisch gebildet, verfasste vermutlich um 791 die *Libri carolini*³⁸⁾ und scheint gegenüber religiösen Bildern eine differenzierte Haltung eingenommen zu haben. Er wählte nämlich als Thema des Apsismosaiks in seiner Privatkapelle die Darstellung der Bundeslade (Abb. 12), und über diese äussert er sich in den *Libri carolini*: Es sei absurd, die Bundeslade mit den Bildern gleichzusetzen, denn sie sei *condita Dominicae vocis imperio*, die Bilder seien dagegen bedingt durch *arbitrio artificis*³⁹⁾. Theodulf erkannte in der Bundeslade ein durch die Auctoritas des Alten Testaments legitimates Bild⁴⁰⁾. Auf goldenem Hintergrund hebt sich die Bundeslade ab, die von zwei Engeln bewacht wird. Auf der Lade stehen zwei kleinere goldene Engel, die ihre Arme im Gestus der Verehrung nach unten strecken. Sie signalisieren dem Betrachter, wie die Bundeslade mit dem Gesetz zu verehren sei; der Text des Alten Testaments äussert sich nicht zur Verehrung. Es heisst

37) ALBERT VERBEEK (wie Anm. 36) S. 903.

38) WOLFRAM VON DEN STEINEN, Entstehungsgeschichte der Libri Carolini, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 21 (1929–30), S. 1–93; ANNE FREEMAN, Theodulf of Orléans and the Libri Carolini, in: Speculum 32 (1957), S. 663–705; P. MEYVAERT, The authorship of the ›Libri Carolini‹, in: Revue Bénédictine 89 (1979), S. 29–57; V.H. ELBERN, Die ›Libri Carolini‹ und die liturgische Kunst um 800. Zur 1200-Jahrfeier des 2. Konzils von Nikaia 787, in: Aachener Kunstblätter 54/55 (1986/87), S. 15–32.

39) GERD HÄNDLER, Epochen karolingischer Theologie. Berlin 1958, S. 79; PETER BLOCH, Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés. Karl und der Alte Bund, in: Karolingische Kunst. Hg. WOLFGANG BRAUNFELS u. HERMANN SCHNITZLER. Düsseldorf 1965. S. 234–261, bes. S. 255; M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, Germigny-des-Prés, in: Les Dossiers de l'Archéologie 30 (1978), S. 40–49.

40) »Die Bundeslade war demnach das Exempel einer Kunst, die von Gott herrührt«; HEINRICH KLOTZ, Geschichte der deutschen Kunst. Mittelalter 600–1400. München 1998. S. 60. Die Apsisschrift lautete: »Hier siehe das heilige Orakel und die Cherubim und das Leuchten der Arche des Gottesbundes. Und wenn Du bei dieser Betrachtung des Donners zu rühren versuchst, so füge Deinen Gebeten auch Theodulf ein«.

nur: »Der Deckplatte (der Lade) sollen die Gesichter der Cherubim zugekehrt sein« (Exod. 25.20). Der Entwerfer hat dies sehr exakt wiedergegeben, aber die Gebärden der vier Cherubim, die üblicherweise ihre Glieder verbergen, bringen die Verehrung der Bundeslade anschaulich zum Ausdruck; sie sind eine Erfindung des Concepteurs des Mosaiks, und entsprechen einer Aussage Theodulfs in den *Libri carolini: adoratio ... solum Deum decet, qui solus adorandus, solus colendus est*⁴¹). Mit der Bundeslade ist zweifellos Gott gemeint. Das Charakteristikum des Apsismosaiks von Germigny besteht darin, dass gleichzeitig Exodus 25, 10–22 und 1. Könige 6.14–36 dargestellt sind. Auch darauf geben die *Libri carolini* (I.20) eine Antwort. Mit der Verdoppelung sei ein Sinnbild der Teilhaftigkeit des Heils für Juden und Heiden gegeben. Da die *Libri carolini* nie publiziert worden sind, kommt den Mosaiken in der Apsis von Germigny-des-Prés die Bedeutung einer königlich approbierten, aber eben nicht publizierten religionspolitischen Verlautbarung zu. Die Ausstattung der Kapelle Theodulfs gibt sich im Sinne der Bilderpolitik Karls des Grossen orthodox, aber allem Anschein nach war Theodulf der einzige, der diesen orthodoxen Kurs überhaupt einhielt.

Wie Karl der Grosse über Bilder dachte, ist nicht so leicht auszumachen. Über das Mosaik in der Kuppel der Pfalzkapelle gibt ein Stich (Abb. 13) von Johannes Ciampini⁴²) Auskunft. Dargestellt war die apokalyptische Vision der 24 Ältesten (nach Offenbarung 4.2–4), die sich von ihren Thronen erhoben haben und ihre Kronen in den Händen tragen und Christus darbringen. Dieses Thema hatte auch Papst Leo III. für die Sala del Concilio im Lateran gewählt⁴³). Die höchst ungewöhnliche Ikonographie mit den sich von ihren Thronen erhebenden Ältesten bedarf eines Kommentars: Höchst wahrscheinlich ist sie zu verstehen als eine Aufforderung an die Gekrönten, d.h. an die irdischen Könige, sich vor dem Angesicht Christi zu erheben und die Krone vom Haupt zu nehmen. Eine Geste der Demut also, die uns nur noch einmal und nicht zufällig in einer Handschrift begegnet, die Karl der Kahle stiftete, im Codex Aureus von St. Emmeram (Abb. 14) vom Jahre 870⁴⁴). Karl der Grosse hat mit der Wahl dieses eschatologischen Themas sein irdisches Dasein in Bezie-

41) GERD HÄNDLER (wie Anm. 39), S. 75.

42) JOHANNES CIAMPINI, *Vetera Monumenta*. Rom 1699. S. 129–138 Tav.XLI; HUBERT SCHRADER, *Frühromanische Malerei*. Köln 1958. S. 40–42.

43) HANS BELTING, Die beiden Palastaulen Leos III. im Lateran und die Entstehung einer päpstlichen Programmkunst. *Frühmittelalterliche Studien* 12 (1978), S. 55–83; INGO HERKLOTZ, Francesco Barberini, Nicolò Alemanni and the Lateran Triclinium of Leo III: An Episode in Restoration and Seicento Medieval Studies. *Memoirs of the American Academy in Rome* 40 (1995) S. 175–193.

44) JULIUS VON SCHLOSSER, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. *Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil. hist. Klasse* Bd. 123. Wien 1891. S. 107–120; FLORENTINE MÜTHERICH, JOACHIM E. GAEHDE, *Carolingian Painting*. New York 1976. S. 108–109, Tf. 37–38; HUBERT SCHRADER, *Frühromanische Malerei*. Köln 1958. S. 42–43, Abb. 30–31; PAUL EDWARD DUTTON, E. JEAUNNEAU, The Verses of the Codex Aureus of Saint Emmeram. *Studi Medievali* 24 (1983) S. 75–120.

hung zur Heilsgeschichte gesetzt. Gleichzeitig reihte er sich gleichsam als 25. Ältester in die Heilsgeschichte der letzten Tage ein. Die apokalyptische Vision der 24 Ältesten sagt auch etwas aus zu der in den *Libri carolini* diskutierten Frage der Anbetung. Die 24 werfen sich bekanntlich vor dem Herrn nieder »und beten den an, der in alle Ewigkeit lebt, legen ihre Kronen vor dem Thron nieder und sprechen: würdig bist du ...« (*adorabant viventem*, Apok. 4.9). Während sich Theodulf mit der Darstellung der Bundeslade auf den Standpunkt der alttestamentlichen Legitimation des Bildes zurückzog, wagte es Karl, mit dem Kuppelmosaik in der Pfalzkapelle eine apokalyptische Vision zwecks Legitimation des Bildes zu wählen und etwas auszusagen über das rechte Verhalten der irdischen Könige vor Gott: Der König soll sich erheben, seine Krone ablegen und den himmlischen König anerkennen. Mit dem Thema der 24 Ältesten in der Kuppel der Aachener Pfalzkapelle werden zugleich irdische und himmlische Regierung einander gegenübergestellt. Es ist nicht zu übersehen: sowohl das Apsismosaik von Germigny-des-Prés als auch das Kuppelmosaik der Aachener Pfalzkapelle nehmen in prononcierter Weise Stellung zur Frage der Rechtfertigung der Bilder und zur Frage der Bilder- und Gottesanbetung. Theodulf rechtfertigt das Bild und die Anbetung mithilfe des Alten Testaments, Karl mithilfe der Offenbarung. Die Auseinandersetzung mit dem byzantinischen Bilderstreit veranlasste die karolingischen Führungsschichten dazu, über das Bild und seine Funktion differenziert nachzudenken, freilich nicht im Sinne einer anzustrebenden Orthodoxie. Eine gewisse Strenggläubigkeit wird man höchstens bei Theodulf, nicht aber bei Karl feststellen dürfen. Das Meinungsspektrum erscheint im Gegensatz zur byzantinischen Diskussion erstaunlich weit gefasst.

Überblickt man die höfische und hofnahe Kunstproduktion unter Karl dem Grossen, so fällt auf, dass Selbstdarstellungen Karls nicht auf uns gekommen sind. Dies mag ein Zufall sein. Der Dagulf-Psalter, den Karl zwischen 783 und 795 als Geschenk an Papst Hadrian I. senden wollte, gibt sich betont traditionell. Die Handschrift ist völlig bilderlos. Nur der Buchdeckel aus Elfenbein ist mit Szenen geschmückt, die mit philologischer Genauigkeit die Entstehung und Redaktion der Psalmen durch David und Hieronymus illustrieren. Es sind vier Darstellungen zu sehen: David gibt den vier Schreibern den Auftrag zur Abfassung der Psalmen. König David, begleitet von seinen Musikern, spielt Harfe, bzw. singt die Psalmen vor. Die Evangelistensymbole in den vier Ecken erweisen die Psalmen Davids als Botschaft Christi. Der Presbyter Bonifatius überreicht dem Hieronymus einen Brief des Papstes Damasus, in dem dieser ihn bittet, die Psalmen nach der Septuaginta-Übersetzung zu korrigieren. Im unteren Bildfeld sieht man Hieronymus, der seinen Schreibern den von ihm gereinigten Psalmentext diktiert. In den vier Ecken sind die Schreiber der Epistel zu sehen, Petrus, Paulus, vielleicht auch Jakobus und Johannes. Interessant ist vor allem die Hand Gottes, die von zwei Seraphim flankiert wird. Über der philologischen und editorischen Tätigkeit wacht die Gottheit, oder: Die philologisch-editorische Tätigkeit gilt der Gottheit und dient der Gotteserkenntnis⁴⁵). Die von zwei Seraphim flankierte Hand Gottes erinnert in frappanter Weise an das Mosaik von Germigny-des-Prés, d.h. die sicher vor 795 entstandenen Elfenbeinplatten des Dagulf-Psalters reflektieren den quasi anikonischen

Darstellungsmodus für die Gottheit, den offensichtlich Theodulf anlässlich seiner Auseinandersetzung mit der byzantinischen Bilderfrage eronnen hatte. Auf die Kulturpolitik Karls weist die Darstellung der textkritischen und editorischen Tätigkeit Davids und Hieronymus'. Einhard charakterisierte diese Kulturpolitik Karls mit dem prägnanten Satz: *Legendi atque psallendi disciplinam diligentissime emendavit*⁴⁶⁾. (Auf die Verbesserung des Lesens und Singens in der Kirche wandte er grosse Sorgfalt, denn von beiden Dingen verstand er ziemlich viel...). Auf dem Elfenbeindeckel (Abb. 15) ist die Gestalt Davids übrigens nicht besonders herausgehoben, sodass eine Allusion an Karl den Grossen als David, wie sie in den Handschriften der Zeit Karls des Kahlen Brauch wird, nicht gegeben ist. Die vier Szenen illustrieren die in der *Epistola de litteris colendis*, die zwischen 794 und 796 unter dem Einfluss Alkuins entstanden ist, festgehaltenen Bemühungen⁴⁷⁾. Ich zögere nicht, diesen Elfenbeinbuchdeckel des Dagulf-Psalters als herrscherliches, insbesondere als kulturpolitisches Denkmal Karls des Grossen anzusprechen. In diesen Zusammenhang gehören selbstverständlich auch die Evangeliare der Hof- bzw. Palastschule, deren Evangelistenbilder in differenzierter Weise auf editionswissenschaftliche Belange eingehen, die Karl am Herzen lagen⁴⁸⁾.

Ausgehend von Germigny-des-Prés habe ich die Bilderpolitik des Hofes und der hofnahen Kreise skizziert. Wenn ich versuche, eine Antwort auf die Frage unseres Tagungsthemas, d. h. auf den Verwestlichungsprozess zu geben, dann wird man sagen dürfen, dass die identitätsstiftenden Ideen der karolingischen Baukunst mehrheitlich dem frühchristlich-frühmittelalterlichen Italien verdankt werden. Man kann aber nicht genug die künstlerisch eigenständige Umsetzung dieser Ideen betonen. Begriffe wie Antikenrezeption und Renovatio verdecken meines Erachtens die innovativen und schöpferischen Qualitäten der karolingischen Baukunst. Im Bereich der Bildkunst ergibt sich ein weit gefächertes Spektrum. Prägend wirkten gewiss Gestalten wie Alkuin aus England und Theodulf aus Spanien. Aber Karls Persönlichkeit steht mit seinen Direktiven und Konzepten über allem, am spürbarsten in der Handschriftenproduktion der Hofschule, welche in origineller Weise die ihr

45) PERCY ERNST SCHRAMM, FLORENTINE MÜTHERICH, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. München 1962. Nr. 11. Im Widmungsgedicht wird Hadrian als der Empfänger, Karl als der Stifter bezeichnet. In einem Gedicht Dagulfs werden die Elfenbeintafeln (*tabulis eburneis*) erwähnt; gute Abbildung: JEAN HUBERT, JEAN PORCHER, WOLFGANG FRITZ VOLBACH, Die Kunst der Karolinger. München 1969. Abb. 208.

46) Einhardi vita Karoli c. 26 (Quellen zur karolingischen Reichsgeschichte. Bd. 1), neubearbeitet von REINHOLD RAU. Darmstadt 1955. S. 198.

47) L. WALLACH, Charlemagne's de litteris colendis and Alcuin, in: *Speculum* 26 (1951), S. 208–305; FRANZ BRUNHÖLZL, Der Bildungsauftrag der Hofschule, in: Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben Bd. 2: Das geistige Leben. Hg. BERNHARD BISCHOFF. Düsseldorf 1965. S. 28–41.

48) BEAT BRENK, Schriftlichkeit und Bildlichkeit in der Hofschule Karls d. Gr., in: *Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo* 41: Testo e immagine nell'alto medioevo. Spoleto 1994. S. 631–682.

befohlenen philologischen und editorischen Interessen thematisiert. Die Kunst zur Zeit Karls des Grossen wird in der Forschung zu sehr als eine Kunst gesehen, die antike und frühchristliche Vorbilder revitalisierte. Das mag hier und dort durchaus so gewesen sein. Die einseitige Suche nach antiken Vorbildern, Zitate, Einflüssen und Filiationen verstellt den Blick auf die schöpferischen Leistungen dieser Epoche, denn *diese* sollten im Zentrum unseres Forschens stehen.

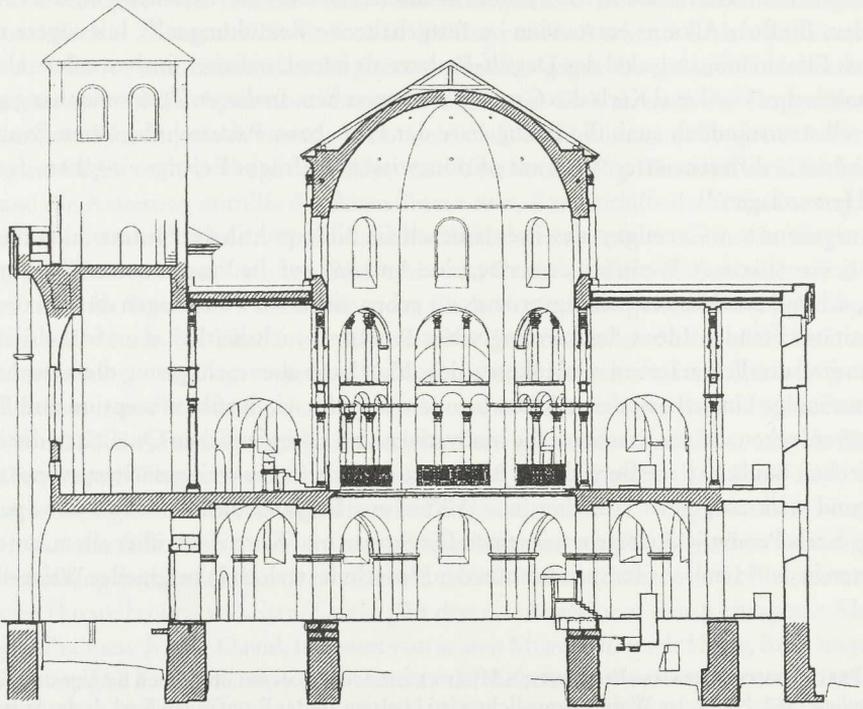


Abb. 1: Aachen, Pfalzkapelle Karls d. Gr., Aufriß (nach Untermann)

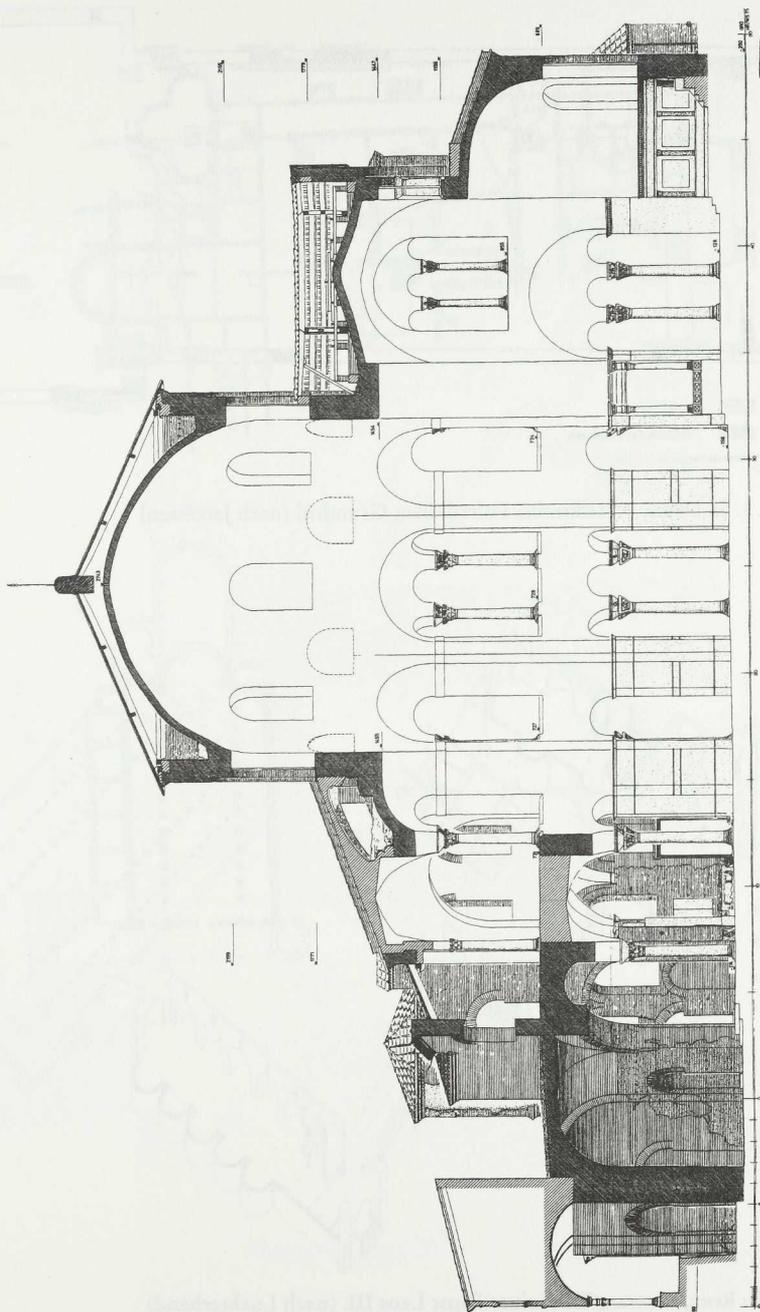


Abb. 2: Ravenna, S. Vitale, Aufriss (nach Deichmann)

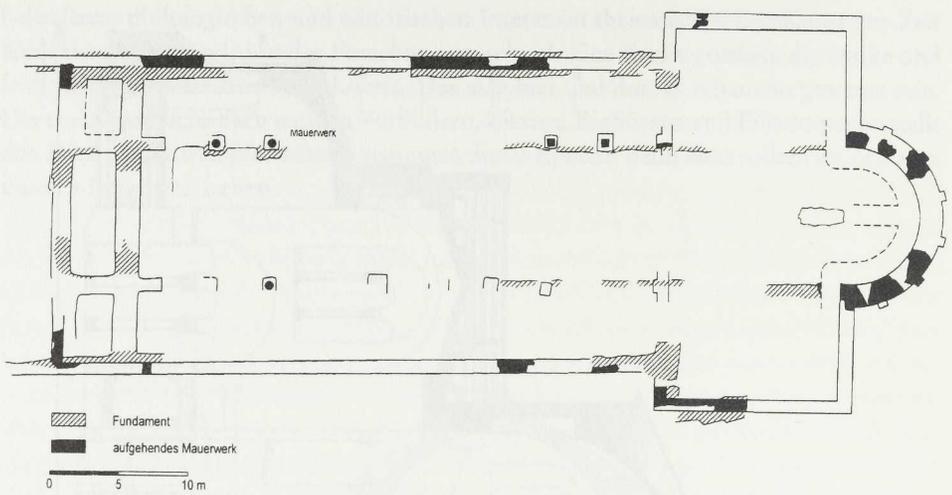


Abb. 3: St-Denis, Abteikirche, Fulrad-Bau, Grundriß (nach Jacobsen)

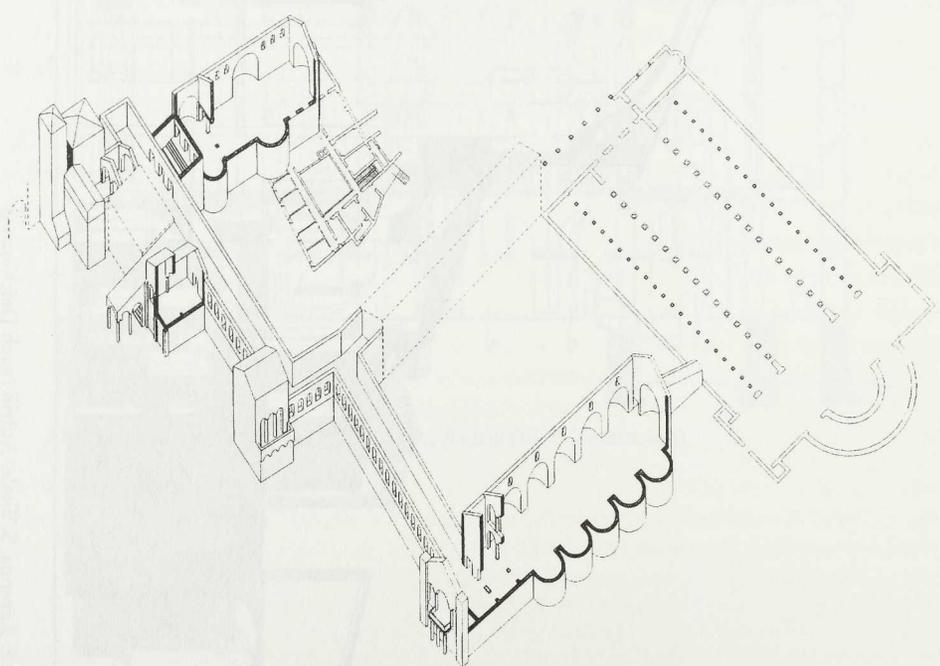


Abb. 5: Rom, Lateran, Triklinium Papst Leos III. (nach Luchterhand)

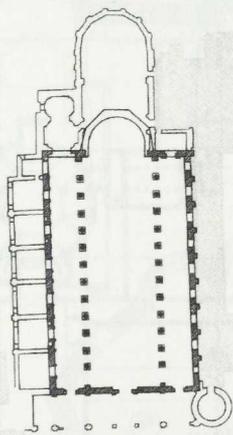
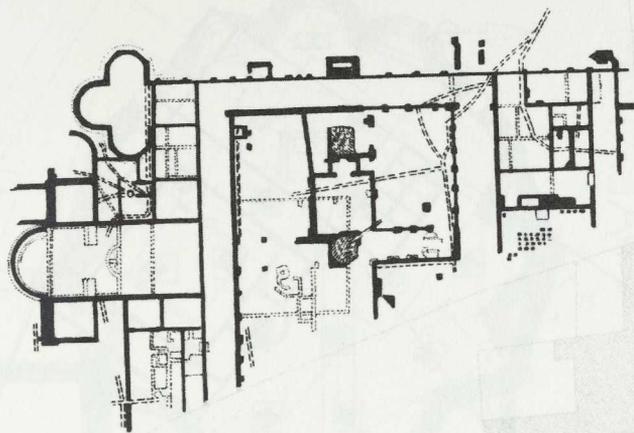


Abb. 4: Ravenna, S. Apollinare Nuovo und Theoderichspalast, Grundriß (Brenk nach Deichmann)

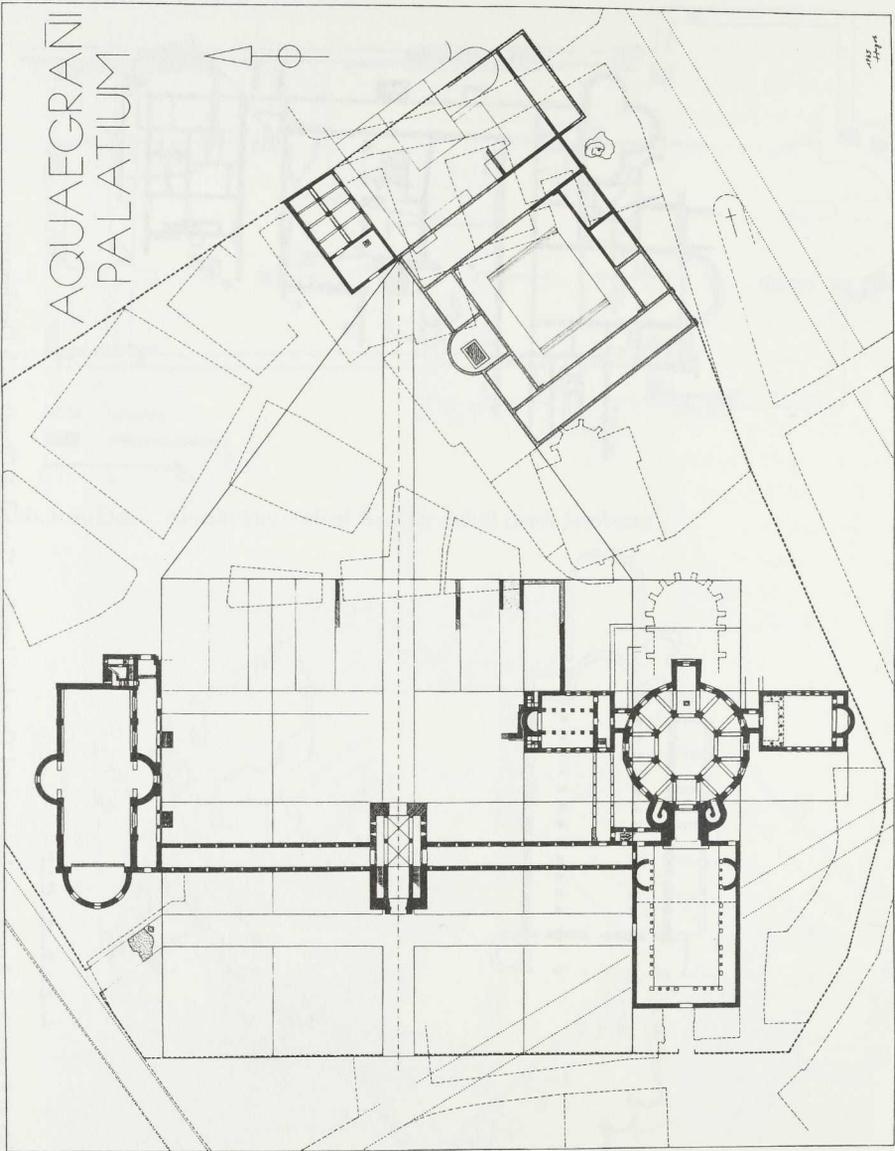


Abb. 6: Aachen, Pfalzanlage, Gesamtansicht (nach Hugot)

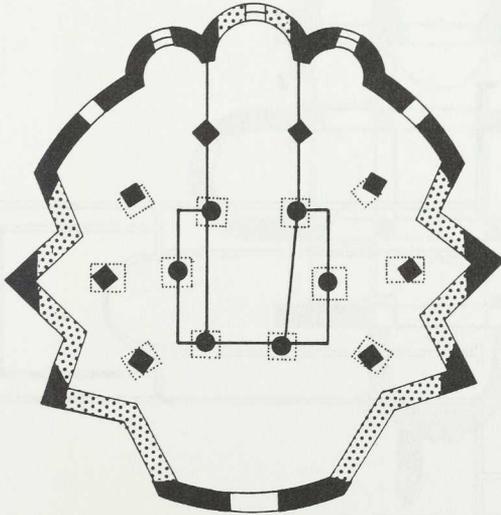
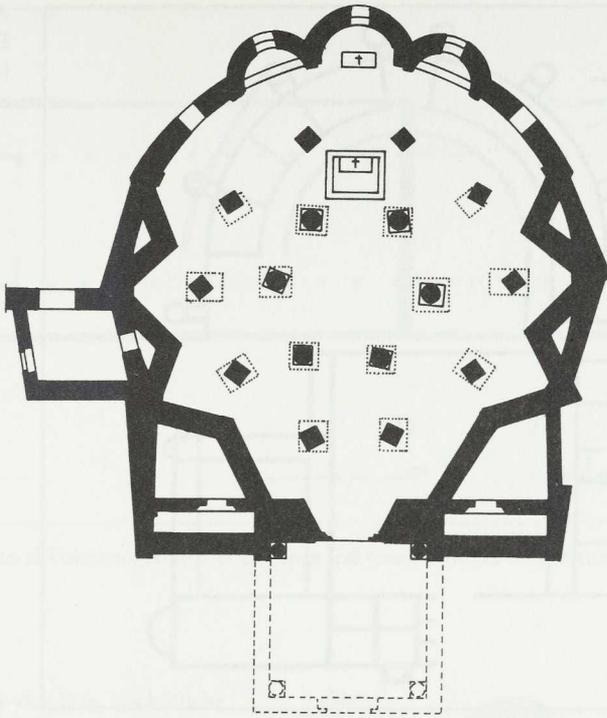


Abb. 7: Benevent, S. Sofia, Grundriß (nach Rotili)

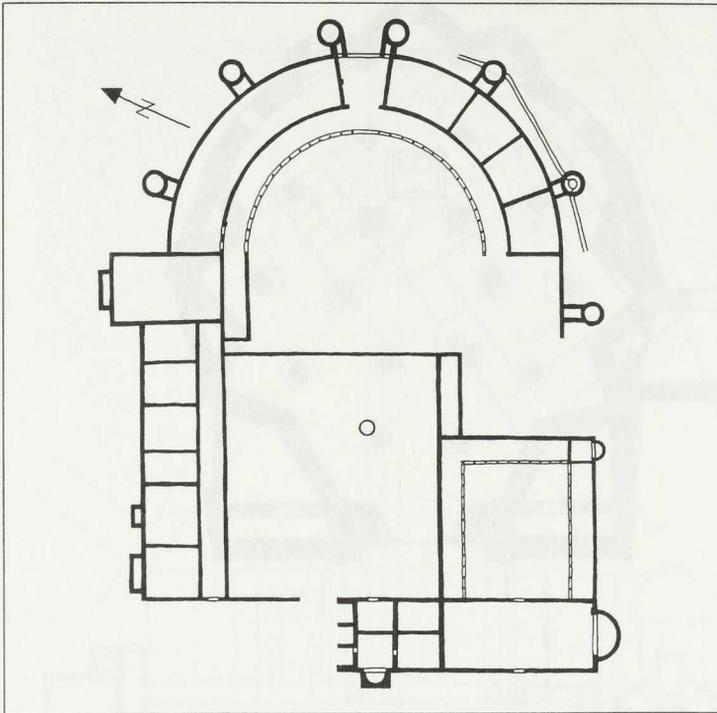


Abb. 8: Ingelheim, Pfalz, Grundriß (nach Binding)

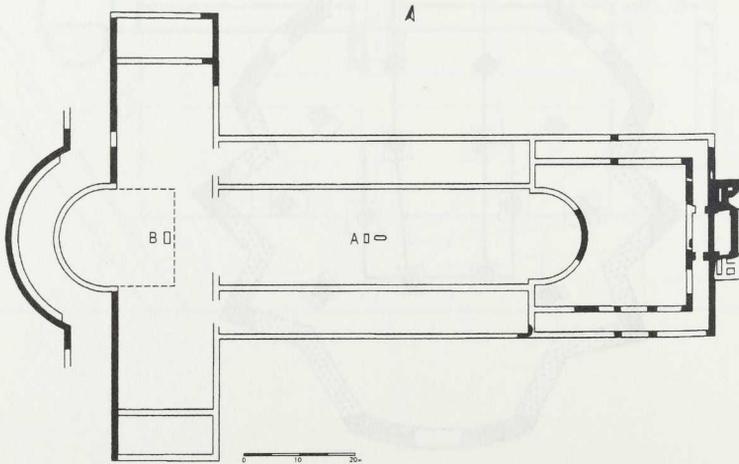


Abb. 9: Fulda, Abteikirche, Ratgarbau, Grundriß (nach Jacobsen)

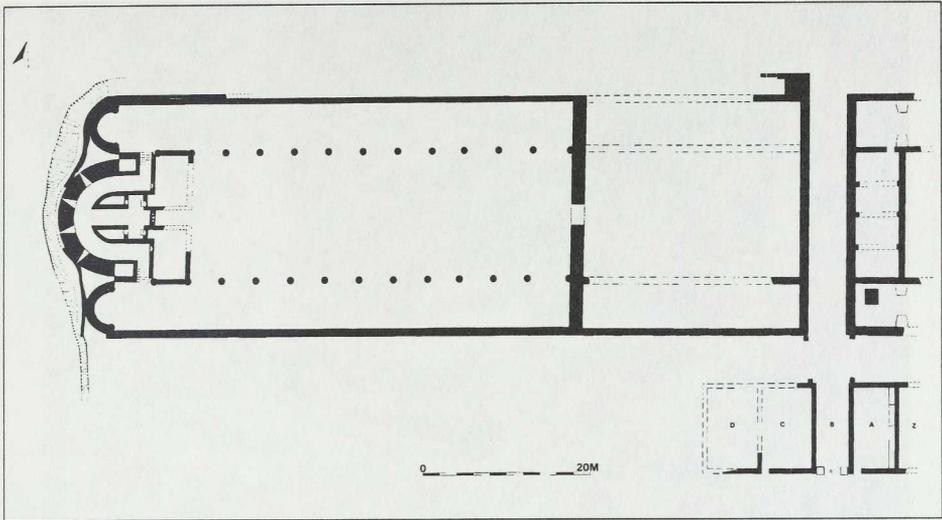


Abb. 10: S. Vincenzo al Volturno, Abteikirche, Grundriß (nach Hodges und Mitchell)

Abb. 11: Germigny-des-Prés, bischöfliche Palastkapelle, Grundriß (nach Viellard-Troiekoureff)

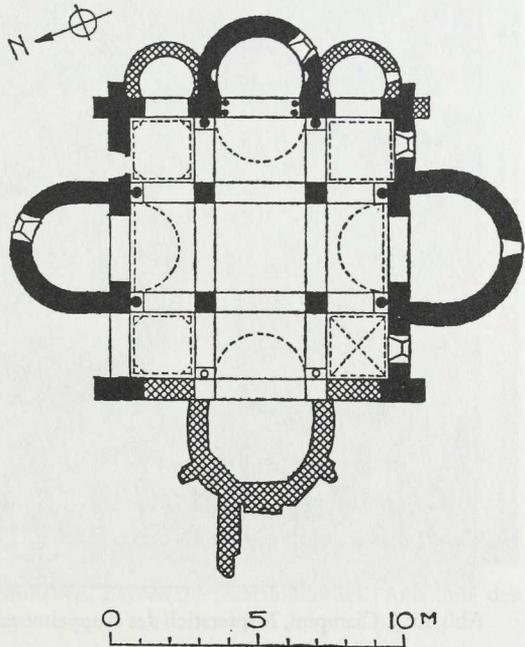




Abb. 12: Germigny-des-Prés, bischöfliche Palastkapelle, Apsismosaik mit Darstellung der Bundeslade (nach Bloch)



Abb. 13: J. Ciampini, Kupferstich des Kuppelmosaiks der Aachener Pfalzkapelle

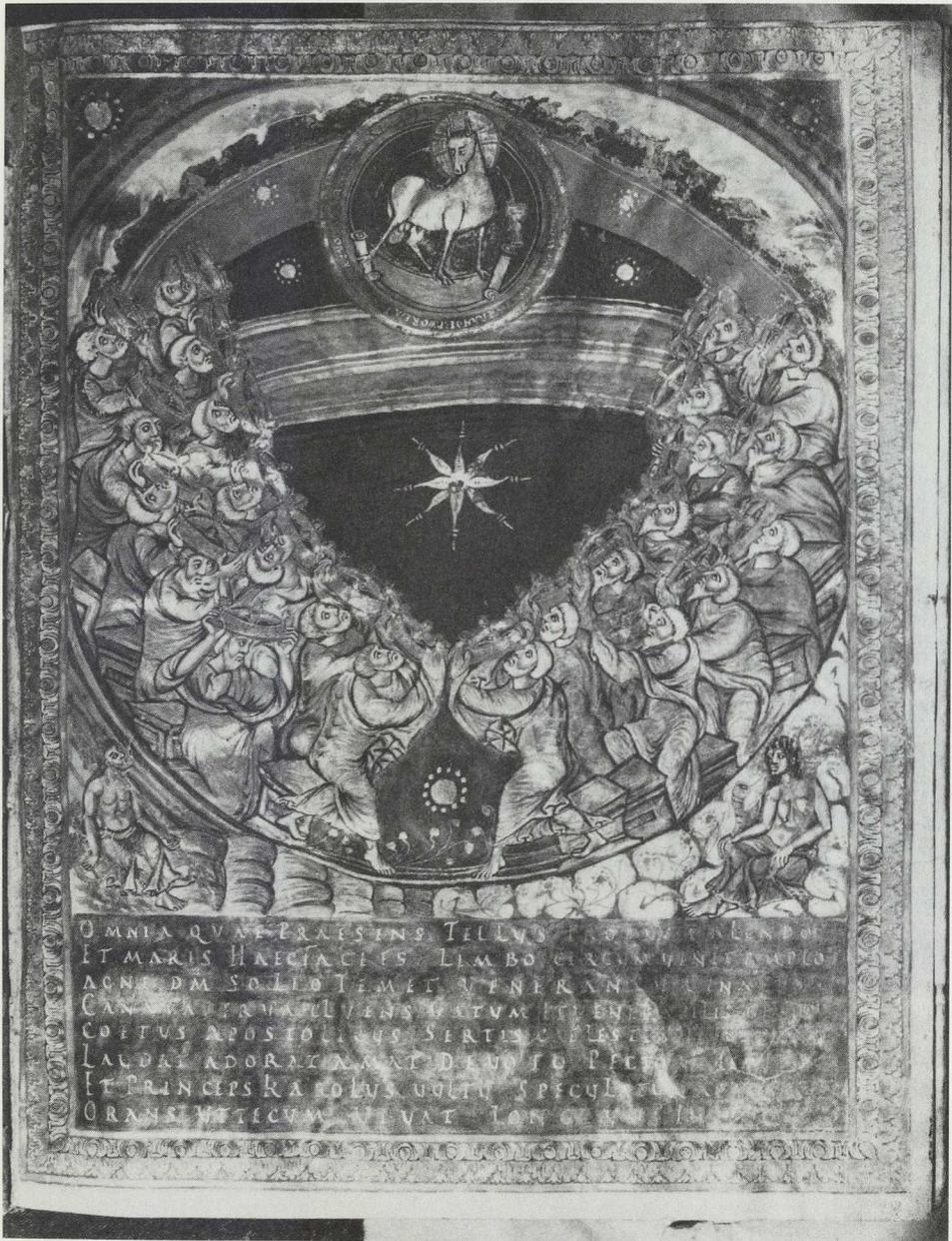


Abb.14: Codex Aureus aus St. Emmeram, München, Bayerische Staatsbibliothek, Anbetung des Lammes (nach Hubert, Porcher, Vollbach)



Abb. 15: Dagulfpsalter, Elfenbeindeckel (nach Hubert, Porcher, Volbach)