



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Salische darstellende Kunst

urn:nbn:de:hbz:466:1-41978

SALISCHE DARSTELLEND KUNST

DIE PLASTIK

Zum ersten Male stellen wir die Plastik voran. Dies soll zum Ausdruck bringen, daß wir jetzt zum ersten Male *größere* Formen — dann, daß wir zum ersten Male, wenn auch noch keineswegs vor- oder gar alleinherrschend, *echte plastische* Formen finden werden. Es drückt zugleich aus, daß die Malerei, namentlich die der Bücher, daß gleich dieser auch alle Kleinkunst etwas zurücktritt, ohne natürlich aufzuhören. Sie wird uns noch genug zu sagen haben. Sie tritt aber doch zurück in dem Maße, als das Monumentale und Plastische steigt. Die Zeit des echt Malerischen liegt noch weit! Das verschiedene Wachstumsalter der Künste muß uns bei alledem bewußt bleiben. Wir können in salischer Zeit wohl schon erwarten, daß frühe, archaische Plastik auftrete, wir können aber nicht erwarten, daß sie auch schon siege und die letzten Nachwirkungen der Antike ganz verscheuche, die die Baukunst längst hinter sich gelassen hatte — geschweige gar, daß sie deren schon klassische Größe erreiche. Eine Leistung von der hohen Stellung Maria-Laachs, die gebieterisch über allen Zeitwandel sich hinausreckt, war in der Plastik noch nicht möglich. Es ist nicht denkbar, daß irgendeine geschaffene, gar eine menschendarstellende Gestalt sich mit der gleichen Wucht gegen das Freie hin hätte behaupten können, wie nur die westlichen Seitentürme von Laach, ja nur wie ihre oberen, so unbeschreiblich kraftvoll gespannten Endigungen. Erst der Braunschweiger Löwe konnte das, im späteren 12. Jahrhundert, — schon echte Plastik, aber auch er noch keinen Menschen darstellend. Zur klassischen Menschendarstellung, zur Klassik überhaupt konnte unsere Plastik erst in der Spätzeit der Staufer reifen. Dann wird gleichzeitig die Baukunst sich gelegentlich schon etwas aufweichen, sie wird schon einen leisen Hauch von Überreife zeigen können, während die Plastik eben erst hochgewachsen, soeben erst gereift ist. Das ist der Unterschied des Wachstums. Die Plastik reift später, die Architektur ist das geschichtlich Ältere, sie hat bei gleichzeitigem Dasein die längere Vergangenheit in sich und also auch die früher bewährte, weil früher *fertige* Leistung. Die Malerei aber tritt etwas zurück, weil ihr Vorrang in karolingischer und ottonischer Zeit doch nur künstlich gewesen war. Damals war sie entweder Diener der Baukunst, dann war sie als solcher echter, und dann standen ihr, namentlich in staufischer Zeit, auch große Aufgaben be-

reit, dann war sie echt als Stil, aber das hieß auch, daß sie nicht malerisch war. Oder sie war malerisch, dann lag sie noch im Banne der Spätantike. Die Bekämpfung dieses Bannes konnte eine Zeitlang das Malen selber unsicher machen.

Die Plastik aber zeigt uns diesen Kampf an der zunächst zukunfts-wichtigsten Stelle. Er geht hin und her, und es wäre ein arger Irrtum, wollte man glauben, er sei in einer reinen Abfolge der Zeit, als Ablösung des Alten durch das Neue zu schildern. Wir versuchen ihn uns in einer inneren Folge klarzumachen, die mit der geschichtlichen nicht rein übereinstimmt. In der Zeit Heinrichs IV. finden wir beides, das Alte wie das Neue, das Bildhafte wie das werdende Körperhafte nebeneinander, und noch am Schlusse des salischen Zeitalters sind die Kämpfer durchaus nicht auseinander gelöst. Der Kampf geht weiter, der Sieg neigt sich im Laufe des 12. Jahrhunderts deutlicher dem Grundsatz des Plastischen zu; aber völlig, den Griechen etwa vergleichbar, hat nicht einmal unsere Klassik des 13. Jahrhunderts ihn errungen, — jene kurze, groß plastisch denkende Zeit, jenseits deren alsbald von neuem ein nunmehr eigenes Malerisches nach der Welt auch der gemeißelten Gestalten greifen sollte. Die unterlebensgroßen (nicht ganz einen Meter hohen) Reliefs mit Rittern und Heiligen aus St. Mauritius in Münster (jetzt Westfälisches Landesmuseum) lassen keinen Zweifel an einer immer noch malerischen Grundhaltung des Sehens, auch wo der Steinbildhauer die Form verwirklichte. Man braucht noch gar nicht nach Byzantinischem auszuschaun. Es genügt ein Blick auf spätromische Grabsteine wie jenen des Valerius Priscus im Wiesbadener Museum (2. Jahrhundert nach Christus), um die Herkunft aus dem spätantiken „Raumillusionismus“ festzustellen. Der wannenartig zurückgewellte Grund ist nicht in seiner tastbaren Härte gemeint, in seiner Wirklichkeit, sondern unwirklich, mit einer nur dem Auge faßbaren Bedeutung, als Vertreter des Raumes, schattenfangend und die Gestalt als Bild in sich aufnehmend. Die Füße „hängen“ nicht (häufig werden sie so mißverstanden, auch bei späteren französischen Säulenfiguren wie denen von Chartres kommt das vor), sondern sie sind perspektivisch, in Aufsicht, von oben gesehen. Auch ihr Fußboden steigt dem Sinne nach nicht in Wirklichkeit, sondern er „flieht“, er verjüngt sich für das Auge. Die Gestalten schwimmen im Bildraume, sie stehen nicht vor einer Platte. Das körperliche Hintereinander wird ihnen aufgezeichnet, und die Keime des kommenden Plastischen liegen überall da, wo etwas vorkragend sich schon greifbar uns in die Hand legen möchte, so bei den Beinen und der faltenarmen Gewandung darüber. Eine Falte aber ist doch noch meist weniger aufgelegt und hochgetrieben, als

ingezeichnet und eingeritzt. Ein Auge ist wohl halb schon wieder Körper, aber zugleich doch — mit den Mitteln des Bohrlochs erreicht — *Blicke* im noch ottonischen Sinne. Die Figuren befanden sich an den Osttürmen der Kirche, die unter Bischof Friedrich von Meißen (1063—1084) erbaut waren. Dort schwebten sie mehr, als daß sie standen. Aus ihrer Höhe und Ferne fingen sie einen Blick auf, der immer noch sie halb nachmalen, halb nachzeichnen sollte, aber nicht sie hinstellen und umgreifen im Auftrage eines ebenbürtigen Tastgefühles und als nur verlängerter Tastsinn. Ähnliches darf von den Xantener Ritterreliefs (Michaelskapelle beim Dome) gelten, sowie von verschiedenen Relieffiguren der Abteikirche zu Werden und ihrer Krypta. Unter ihnen sind zwei (nur 67 cm große) Reliefs mit stehenden Diakonen, heute hinter dem Hochaltare vermauert, besonders hervorzuhoben. Sie stammen gleich den anderen aus der Zeit des Bischofs Adalwig (bis 1080, also echtste Zeit Heinrichs IV.). Es ist eigentlich nicht recht einzusehen, warum zwischen Franzosen und Italienern heute noch ein so verzweifelter Streit — von dem Amerikaner Kingsley Porter mit überlegener Ironie verfolgt und abgeurteilt — über den Vorrang von Modena oder Moissac-Toulouse (nahe an 1100) tobt. Die vielgenannten Figuren des Kreuzganges von Moissac sind auch nicht weiter, nur zeichnerisch etwas schärfer als die Plastik von Werden, die Jahrzehnte älter ist. Freilich wird man auch von dieser sagen können: sie ist nicht echte Plastik, sondern hochgewelltes Bild. — Dies gilt namentlich auch von den Grabmälern des späteren 11. Jahrhunderts. Man darf sich vor ihnen daran erinnern, daß es auch völlig flache Grabplatten in Mosaik gibt und daß solche einstmals den plastisch gearbeiteten Grabmälern vorangegangen sein können — ja daß die Flachritzung in Stein wie Metall auf diesem Gebiete jahrhundertlang noch nicht erloschen ist. Das bekannteste Beispiel ist die Platte für Heinrichs IV. Gegenkönig Rudolf von Schwaben im Dome von Merseburg (Abb. 19). Sie stand sicher nicht allein und ist wohl nur durch Zufall der Erhaltung das älteste Beispiel. Die Kirche von Gernrode bewahrt wenigstens in einem um 1520 gemalten Tafelbilde die Erinnerung an ein wahrscheinlich noch älteres Stück der gleichen Gattung, die Grabplatte Geros selber (gest. 965), und es ist reizvoll zu sehen, wie dieses hochgewellte Bild einer Schein-Reliefplastik zwischen seinen zwei malerischen Welten schwebt: der vergangenen spätantiken, die es im Urbilde einst noch umspülte, und der neuen, selbständig abendländischen, die jetzt mit den Wirkungen jener alten zugleich den Eindruck des einst plastisch Gegebenen spiegelt. Ob das Urbild wirklich noch im 10. Jahrhundert entstand, ist natürlich schwer auszumachen. Die Xantener Rittersteine von St. Michael beweisen die Mög-

lichkeit der aus dem Gemälde ersichtlichen Formen mindestens schon gegen die Mitte des 11. Jahrhunderts, vielleicht also auch schon früher. Zugleich dürfen wir in jenem Gero-Grabmal sehr deutlich den Vorläufer des bekannten Wiprecht von Groitzsch (um 1230) erkennen. Was die Merseburger Bronzeplatte so lehrreich macht, so überzeugend einmal für den anderen Altersstand der Plastik — zur Zeit, als der zweite Speyerer Dom wohl schon begonnen war! —, dann aber für einen aufsteigenden Willen zu späterer Größe, das ist die Begegnung von Bild und Relief in nun fast lebensgroßem Maßstabe. Die ganze Platte ist fast zwei Meter hoch! Zugleich sehen wir, daß der Bronzeuß der sächsischen Gießhütten nicht erstorben ist; er wird die deutsche Kunst noch lange begleiten. Man hat das Gefühl, man brauchte die Figur nur ein wenig einzudrücken — und man erhielte ein flaches Bild in Mosaik oder Zeichnung. Aber das Bild ist eben hochgewellt, leise gebläht. Was da von innen her es aufwellt und vortreibt, buckelt und leise bewegt, das ist doch schon der plastische Wille, der nur noch sehr zaghaft ist und ungleichmäßig zugreift. In Hildesheim hatten wir ihn in noch stärkeren Banden, aber auch mit noch deutlicheren Einzeldurchbrüchen erlebt. Selbst daran aber erinnert der jäh vorspringende Kopf (der auf keiner üblichen Abbildung zu ahnen ist). Er wirkt wie in eine Platte eingelassen, und sein Vorspringen erinnert ein wenig an das Verhältnis eines Türklopfers zu einer Bronzetur. Die „hängenden“ Füße sind auch hier perspektivisch gemeint. Die Sporen könnte man geradewegs zu den aus den Münsterer Mauritiusreliefs bekannten Dreieck- und Nischenformen ergänzen. Alles Hintereinander wird in noch-malerischer Überschneidung aufgezeichnet. Die Augen waren aus Glasfluß eingesetzt. Das Ganze ist von einer schimmernd schwimmenden Allgemeinheit, auch was die Person angeht. Hier ist sicher kein Bildnis, sondern nur eine abgezogene gestaltliche Vertretung. Die Platte kann nur sehr bald nach dem Tode des „Pfaffenkönigs“ entstanden sein, den die päpstliche Partei gegen den Kaiser aufgestellt hatte. Auch die rühmende Inschrift wäre schon nach kurzer Zeit nicht mehr anzubringen gewesen. Rudolf hatte in der Schlacht gesiegt, aber doch hatte Gott gegen ihn entschieden: er starb noch am Abend. Wie jene Zeit solche Dinge sah, lehrt die wohl früh verbreitete Erzählung, daß der Schwabe selbst die abgehauene Schwurhand, die er „gegen seinen König“ erhoben hatte, als Mal und Zeichen himmlischer Strafe empfunden habe. In dieser Art haben wir uns die Sittlichkeit der Zeit zu denken: die Treue wurde täglich gebrochen, sie geriet immer zwischen neue Zwistigkeiten, aber sie war ein sehr lebendiger Begriff! — In Enger bei Bielefeld befindet sich ein wohl etwas späteres Werk ähnlicher Größe und ähnlicher Haltung, aber aus

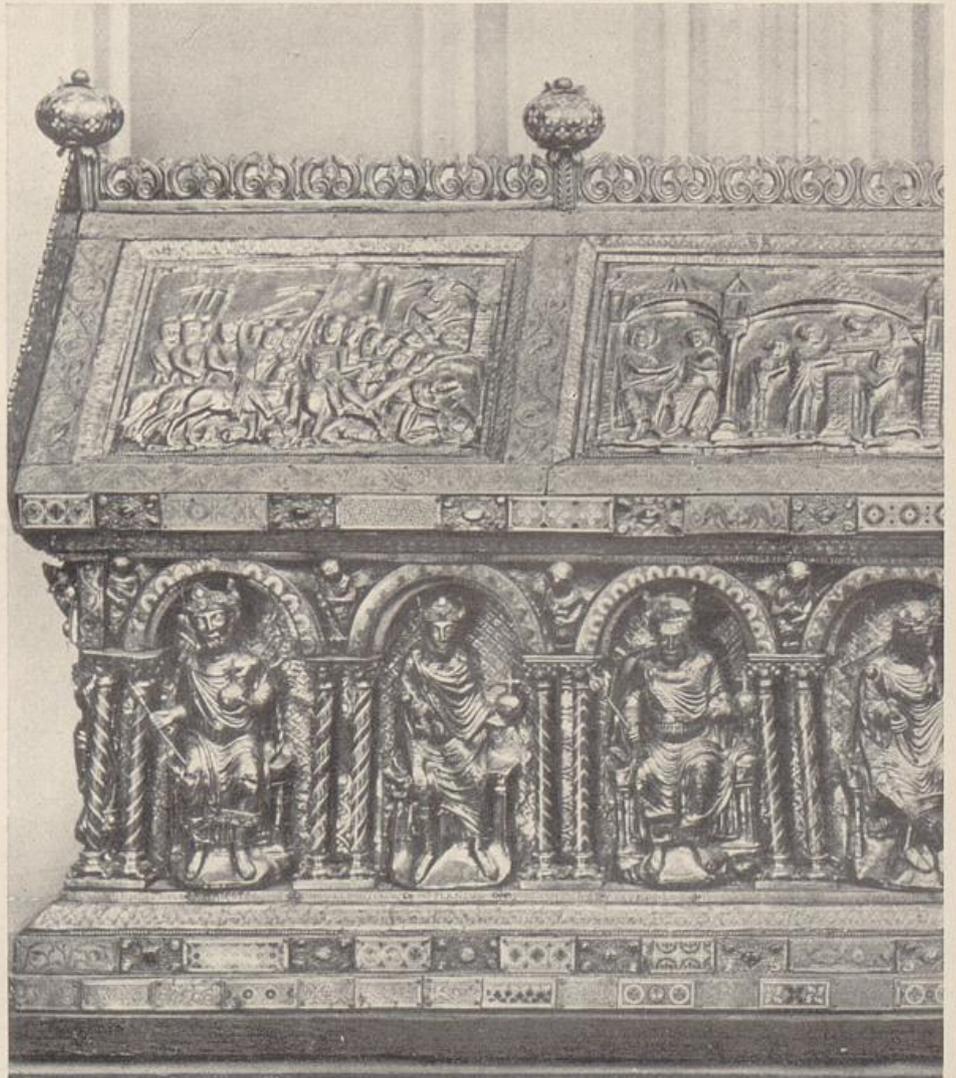
Stück. Der inschriftlich als „Heiliger und König“ Gepriesene gilt als Widukind. Tatsächlich kommt dieser unter den Heiligen vor. Die Kirche sah nur seine Bekehrung, so wie eine heutige Richtung der Geschichtsbetrachtung nur seinen vorangehenden Widerstand sieht. Zur geschichtlichen *Gestalt* gehört freilich beides. In der Figur von Enger will einiges schon sich echter plastisch vorrunden; das Ganze verläßt den Bann des alten, nachklingenden Raumgefühles doch nicht recht. Auch hier sind selbst die ausgebohrten Augen noch „ottonisch“.

Dennoch fehlt es nicht an ungestörteren Zeichen des kommenden plastischen Willens, an plastischer Archaik, und wir dürfen uns darauf verabreden, in ihnen gerade das *Salische* engeren Sinnes zu sehen. Der Gegensatz läßt sich einmal auch als klare Geschichte, als Ablösung des Älteren erfassen beim Vergleich zweier berühmter Sitzmadonnen (Abb. 20/22). Auch sie, wie fast alles Wichtige der salischen Plastik, gehören unserem Nordwesten an. Die ältere ist nun freilich so alt, daß sie vielleicht auch schon beim Ottonischen ihren Platz gehabt hätte, aber doch nur in Heinrichs II. Zeit: die goldene Muttergottes des Essener Münsterschatzes. Sie zeigt eine sehr merkwürdige und frühzeitliche Technik, die mehrfach gerade in Deutschland nachzuweisen ist (einmal auch in Frankreich, bei der Fides in Conques). Ein holzgeschnittener Kern ist mit vergoldetem Silberblech überzogen, die Augen haben Zellenschmelz. Daß der Hildesheimer Domschatz heute noch ein ursprünglich nahe verwandtes, nur barock wiederhergestelltes (und dabei abscheulich entstelltes) Schwesterstück birgt, mag ein Fingerzeig sein: man könnte die Eva von Hildesheim an den Anfang stellen, noch vor die Essener Madonna — und nur um so eindrucksvoller wird der Gegensatz in der Madonna des Bischofs Imad sein (1051—1067), die das Paderborner bischöfliche Museum bewahrt. Jeder Schritt in der Zeit vorwärts bedeutet dieses Mal einen Verlust an Lebendigkeit und einen Gewinn an plastischer Festigkeit und Haltung. Selbst der Zufall, daß die ursprünglich ebenfalls mit Goldblechüberzug versehene Imad-Madonna heute nur noch in ihrem hölzernen Kerne da ist, darf mehr als einen Zufall bedeuten. Sicher konnte das Essener Werk nicht im gleichen Maße durch den plastischen Kern allein wirken. Bei der Paderborner vermissen wir den Überzug kaum. Auch die Maßstäbe wachsen innerhalb dieser kleinen, nur für die Betrachtung gebildeten Reihe: von dem Kleinfigürchen der Hildesheimer Türe über die 75 cm große Essener zur 1,12 m großen Paderborner Figur. Mag ein Zufall oder der auslesende Wille der Betrachtung nur die Reihe so fügen — sie ist jedenfalls beredt, und sie stellt eine gesicherte Abfolge dar: Metall, dann Holz unter Metall geschoben, dann Holz — ein wenig und mit aller

Vorsicht und nur zum Lerngebrauche darf man sich das als Sinnbild einer Entwicklung merken. Sie verläuft bezeichnenderweise, ohne den Stein zu streifen, dessen Bedeutung wir wohl schon kennen, der aber doch bei uns, anderen Ländern gegenüber, zurücksteht, und zwar wegen der bei uns zweifellos geringeren Bindung der Plastik an die Baukunst. Schon hier verdient sie hervorgehoben zu werden. — In der Hildesheimer Eva (Abb. 20—22) herrscht ein Leben von fast augenblicklicher Bewegtheit, wie durch kühne und schnelle Beobachtung festgehalten; in der Imad-Madonna ist eine fast buddhahaft feierliche Strenge, eine echte und rein archaische Haltung da; die Essener Madonna steht etwas vor der Mitte, näher an Hildesheim. Das Überziehen mit Goldblech kann wie ein technisches Sinnbild der künstlerischen Anschauung gedeutet werden: auch sie um- und überzieht noch das Greifbare mit Schein und Schimmer. Man muß sich dabei des Zaubers bewußt sein, der in buchstäblichem Sinne dem Metall und namentlich dem Golde anhaftet. Bis zum Wahne der Goldwährung hält er noch heute, wenn auch ins Papierene verdünnt und verblasen, die abendländische Menschheit gefangen. Für den urtümlichen Menschen aber, also auch für den salischen, ist das Gold von unmittelbarer und tieferer Zaubergewalt, mehrstimmig zu ihm redend, belastet mit Sagen von Drachen und Helden und eingebannter lockender Gefahr, von Zwergen und Trollen und unterirdischem Geheimnis — zugleich aber Sinnbild des Lichtes, der Sonne, der Göttlichkeit. Wie der Metallschimmer die Imad-Madonna veränderte, können wir uns schwer vorstellen. Wichtiger ist, daß sie gerade ohne jenen Schimmer sich hält, dessen Schwinden die Essener wohl sicher in ein peinliches Zwielficht zwischen gültiger Wesenheit und augenblicklichem Beziehungsreichtum tauchen würde. Die Paderborner hält sich, ihren Kern schuf also schon ein echt plastisches Gefühl, und wir dürfen sagen: diese der frühgriechischen Archaik nicht unähnliche Klarheit und Strenge, diese baumeisterliche Gesetzlichkeit dauer gültiger Richtungsgegensätze und ewigkeitlichen Verharrens, diese Bejahung auch der Wirklichkeit und Faßbarkeit an der geformten Masse — das ist *salisch*, wenn irgend etwas von damals in der Plastik schon salisch genannt werden darf. Das ist noch der klare, tapfere, geistlich strenge, aber auch herrscherliche Geist Heinrichs III.! Sehr möglich, daß das Werk tatsächlich noch vor dem Dombrande von 1058 entstanden ist. — Es steht auch in seinen Absichten wenigstens nicht völlig allein. Der Weg von der Hildesheimer Türe zu ihm könnte mit dem Wege vom Buchdeckel des Regensburger Uta-Codex zu den Vorhallenfiguren von St. Emmeram zu Regensburg verglichen werden. Auch sie sind salisch in einem genaueren, betonten Sinne als viele gleichzeitige und noch spätere Werke, die dem Ottoni-



37. Kopf des Andreas an den Chorschranken der Liebfrauenkirche, Halberstadt



38. Karlsschrein. Aachen, Münsterschatz

schen sich weniger deutlich entringen konnten. Anders als bei der feierlich stillen Imad-Madonna, einem Werke von hoher und fesselnd strenger archaischer Schönheit, werden wir in Regensburg vielleicht mehr die Derbheit betonen müssen. Gewiß sind der sitzende Christus und die Stehfiguren, die sich in der Emmeramer Vorhalle ihren Nischen vorwölben, Relief-Figuren, und auch ihnen hängt noch ein Stücklein Schale vom spätantiken Sehen an. Auch wurzeln sie deutlich in der Kleinplastik; aber gerade weil sie Reliefs sind, besagt ihr starkes Vorstoßen in den Freiraum sehr vieles. Gewiß ist die Standplatte noch ursprünglich perspektivisch gemeint, in sich aber als kräftiger kleiner Block zugleich begriffen. Von den Tutilo-Reliefs bis hierher führt eine gerade Linie der immer echteren plastischen Verhärtung und der Verscheuchung des spätantiken Raumnebels. Auch hatte wohl seit dem Schnitzer der Echternacher Kreuzigung kein deutscher Künstler so im engeren Sinne *volkstümlich* den Menschen der eigenen Umgebung ins Gesicht geschaut. Aus diesem, dem deutschen Volke mußte einst auch der Naumburger Meister kommen. Wieder muß als etwas Deutsches und — Salisches vermerkt werden, daß unsere Kunst an dieser Stelle jeder anderen abendländischen voraus ist. Erst rund ein halbes Jahrhundert später fand sich in Modena ein ähnlich plastischer Geist in einem Manne, der sich Wilhelm nannte und sicher nordischer, wenn nicht deutscher Herkunft, gleichzeitig freilich unverkennbar nicht deutscher, sondern ausgeprägt lombardischer Schulung war; und erst kurz nach 1100 begann auch der Aufstieg der südwesteuropäischen Bauplastik. Sowohl die plastische Griffigkeit als sogar die Verbindung mit dem Bauwerke sind bei den Emmeramer Figuren da. Aber so wie die Kapitolskirche und der Speyerer Dom (beider Fassungen) ihrer Zeit voraus waren und bei uns dennoch nicht Schule machten, so ist es auch hier gewesen. — Der Weg, der schon von den Bernwards-Türen zur Bernwards-Säule ins Derbere (dort freilich auch Mindere), jedenfalls in das etwas Plastischere führte, läßt sich auch in der Kunst kleineren Maßstabes verfolgen: in den erzählenden Kleinreliefs der holzgeschnitzten Türen von Maria im Kapitol, die von Heinrichs III. Zeit zu jener des Sohnes überleiten (etwa 1050—1065), in Elfenbeinschnitzereien wie einem Kasten des Berliner Museums mit sitzendem Christus und sitzenden Apostelpaaren, Elfenbeindeckeln der Würzburger Universitätsbibliothek und des Kölner Kunstgewerbemuseums. Überall sieht man, daß es nicht an den Kräften lag, wenn die deutsche Kunst nicht früher als alle anderen, sondern besonders spät und immer nur lose eine unmittelbare Verbindung zwischen Plastik und Baukunst schloß. Immer ist es unserer Plastik lieber gewesen, Einzelgestalten dem heiligen Innenraume frei einzubergen,

als bauplastische Reihen dem Äußeren anzudrängen. — Auch im bronzenen Kruzifixus hat das Salische seinen bedeutenden Ausdruck gefunden; im Werdener der Abteikirche (Sakristei), der wunderbar kühl, klar und streng, eben salisch geformt ist, mit den vogelartig geschwungenen Lidern der geschlossenen Augen und dem langen rechtwinkligen Körper — „hirsauisch“ vielleicht zu nennen; dann im bewegteren, dumpferen Mindener des Dom-schatzes (Abb. 23). Das ist die Zeit Heinrichs IV.!

In der letzten salischen, der Zeit Heinrichs V. (1106—1125) scheinen zwei größere Werke das Wesen des Zeitalters abschließend und in Gegensatzlichkeit zusammenfassen zu wollen: das schwerfällig wuchtige Relief der Externsteine und das adelig schöne Heilige Grab von Gernrode. Daß der Meister der Externsteine aus Westfrankreich gekommen sei, ist eine reichlich unbewiesene Vermutung. Die Bewegungsformen lassen sich vielmehr sehr deutlich von Roger von Helmarshausen ableiten. Dieser war für eben das Kloster Abdinghof tätig, dessen Mönche das Relief der Externsteine schufen. Sicher ist, daß wir es mit der Vergrößerung einer kleinplastischen Erfindung zu tun haben. Sie mag ursprünglich byzantinisch gewesen sein. Wichtig ist die derb schreitende Gewalt der Gestalten bei der Kreuzabnahme und vor allem dies *eine*: daß hier bei schwerer Steinarbeit, trotz zweifellos bildmäßiger Gesamtanlage, doch endlich ein klares, ein archaisches Verhältnis von Grund und Muster eingetreten ist. Der Hintergrund ist zur echten, harten Rückplatte versteift, die Figuren haben ein rechtwinkliges Verhältnis zu ihm, sie „schwimmen“ nicht mehr.

Die des Heiligen Grabes von Gernrode sind noch voller spätantiker Bildhaftigkeit. Sie sind auch um ebensoviel feiner. Der Christus, der der Magdalena erscheint, ist „reichenauisch“ gesehen, wie die Aufwellung eines Bildes zum Relief. Auch Maria liegt noch im Banne des Spätantik-Ottonischen. Aber bei ihr ist namentlich der Unterkörper, ist insbesondere die geradere Stellung der Füße, der Verzicht auf das perspektivisch gemeinte „Hängen“ doch ein großer Schritt nach vorwärts. Zugleich herrscht hier ein heiliger Ernst, eine Sagekraft der still sprechenden Münder, der beredten Hände, namentlich des wie aus Himmelstiefen kommenden raumerobernden Blickes, daß wir diese spätsalischen Leistungen zu den größten unserer ganzen älteren Kunst zählen dürfen. Die größte Überraschung bot der Fund eines Bischofskopfes, der offenbar zu einer Figur des heiligen Metronus gehört (Abb. 24). Hätten wir nichts als ihn — wir wüßten, daß in jenem geschichtlich großen Zeitalter sehr große Kunst möglich war. Das ist, trotz nachklingendem Spätototonischen in den riesigen Augen, echte Archaisk. Man zeige uns doch einen ebenbürtigen Kopf aus der ganzen gleichzeitigen

Plastik des übrigen Europa! Es ist Archaik wie die beste griechische, und doch frühes Mittelalter, Abendland und nicht nur Abendland: *Deutschland!* Das Große und Grundlegende, die Eiform des Kopfes, ist mit sicherer Gewalt gepackt. Alle Form ist ihr angelegt oder mit der wahren Lust echten Bildhauertumes ihr eingetieft und ausgemeißelt. Was ist das für ein Kinn, was ist das für ein ernst beredter Mund! In diesem Lande, in unserem, aber auch gerade in dieser mitteldeutschen Gegend, mußten einst die Naumburger Gestalten entstehen und der Magdeburger Reiter. Schon haben wir das Gefühl, verborgen im Heiligen und Gültigen einen niederdeutschen Landsmann vor uns zu haben, mit Fischerbart und geradem Blick und zwischen den unbeschreiblich beredt geschlossenen Lippen gleichsam hörbar schweigend, in sich selber sprechend. Die Grundzüge der Form, die Faltung der Brauengegend, die Senklinien in der Wange neben der Nase, die Schweifung der Lippen, die weich-starke Wölbung des Kinnes — das alles werden wir einst, durch neue Erfahrungen vertieft und durch noch plastischere Vorstellung schärfer herausgewölbt, im Kopfe des Magdeburger Reiters wiederfinden: Harz-Kunst, Kunst des Grenzlandes von damals. Es ist auffallend und eindrucksvoll, daß zwar die Baukunst — gereifter und also für den Heutigen von noch mehr zeitunabhängiger Wirkung — mit den salischen Kaisern an den Rhein zog, daß aber die Plastik damals das Tiefste an der Stelle gab, wo die Ottonen den Grund zu aller deutschen Kunst engeren Sinnes gelegt hatten: die innerlich junge, die altertümliche, also gerade die der nächsten großen Zukunft sichere Kunst hielt sich dort, wo die Bauten Ottos des Großen, Geros und Bernwards aufgewachsen waren. Das ornamentale Rahmenwerk für die Gernroder Gestalten schufen wohl lombardisch geschulte Hände — noch oft sind sogar Lombarden in diese Gegend zurückgekehrt; zurück, denn dort sollen sie vor der Wanderung nach dem Süden eine Zeitlang gesessen haben. Aber ihre eigene plastische Kunst in der Po-Ebene kennt nichts, was Gernrode, was vor allem diesem *einen* Kopfe vergleichbar wäre. Er ist, wie alles Salische, die Voraussage einer großen Zukunft deutscher Kunst und das Bekenntnis einer gewaltigen Zeit.