



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die Externsteine im Fürstentum Lippe in Natur, Kunst, Geschichte, Sage und Litteratur

Thorbecke, Heinrich

Detmold, 1882

Das große Relief

urn:nbn:de:hbz:466:1-9207

abwarten wollen, um dann erst Alles schönstens zu vollenden.“ Schierenberg verwirft entschieden die Deutung Helwing-Giefers-Preuß und nimmt an, daß die Buchstaben, welche man in der zweiten und dritten Reihe sehe oder zu sehen glaube, teils gar nicht vorhanden seien, teils aber nicht zur Inschrift gehören, und daß in der zweiten und dritten Zeile nie mehr als *dedic* und *Heinrico* gestanden habe; daß ferner diese Buchstaben der zweiten und dritten Reihe zur Inschrift keine Beziehung haben, daß die Buchstaben *T Ho* offenbar den Namenszug eines Besuchers seien, der sich hier zu verewigen suchte (allerdings eine durch ihre Verborgenheit seltsam geeignete Stelle sich zu verewigen!), daß schließlich die Inschrift möglicher Weise sich auf die Einweihung der Felsen beziehe oder auf die Arbeit im Allgemeinen nur. „So hat man ja, endet er, das Jahr, wo der Felsen zur Straße durchgebrochen ist, durch die Jahreszahl 1813 und das Jahr ihrer Vertiefung wieder durch 1866 bezeichnet.“ Will man bei der Deutung der Inschrift ganz sicher gehen und sich aller Conjekturen enthalten, so muß man sich mit dem begnügen, daß ihr Inhalt das Datum der Vollendung der Grotte, oder wenn man will, ihrer Einweihung angeben soll.

Im Übrigen ist nichts Bemerkenswerthes aus der Grotte zu verzeichnen. Es möge hier noch die Ansicht Giefers einen Platz finden, welcher annimmt, daß die gekrümmte, niedrigere Nebenhöhle anfangs das Grab Christi bildete und daß sie nur von der großen Grotte aus einen Zugang hatte; frische Luft empfing sie durch den oben näher bezeichneten schmalen Spalt, während sie durch brennende Kerzen und Lampen mit Licht versehen wurde. Auch der schmalere Eingang zu der Hauptgrotte war ursprünglich nicht vorhanden.

Die Fragen, durch wen und zu welchem Zwecke diese gewaltige Arbeit ausgeführt ist, werden weiterhin zur Besprechung gelangen.

An der äußeren Felsenwand, zwischen dem niedrigen Zugange zu der Seitenhöhle und dem schmalen Eingange in die große Grotte, ist

das große Relief,

das erhabenste Denkmal menschlicher Konzeption und Kunstfertigkeit unter allen Arbeiten am Externsteine. Es ist an

einer solchen Stelle angebracht, daß es bei feierlichen Gelegenheiten, wenn der Gottesdienst im Freien gefeiert wurde, als Altarstück, wie schon Klostermeier es bezeichnet, dienen konnte.

Das Basrelief der Kreuzabnahme ist 3,60 m breit und und 3,15 m hoch. Ehe die eigentlichen Skulpturarbeiten begannen, ist die Felswand, wie man annehmen kann, zuvor geebnet worden; aus ihr treten die Figuren in halberhabener Arbeit (0,28 m) heraus. Das ganze Werk scheidet sich äußerlich in zwei Teile, sie sind durch einen horizontal laufenden Steinrand von einander getrennt. Der obere Teil stellt die Abnahme Christi vom Kreuze dar, das untere Bild aller Wahrscheinlichkeit nach die in die Verstrickungen der Sünde gefesselte, zum vollbrachten Erlösungswerke emporschauende Menschheit. Der inneren Auffassung nach läßt sich das Ganze in drei Teile zerlegen: unten die erlösungsbedürftige Menschheit, darüber das vollbrachte Erlösungswerk, und über dem Querbalken des Kreuzes Gott Vater, welcher auf das von Gott dem Sohne vollendete Werk hinweist.

Das untere Bild stellt zwei Figuren, eine weibliche bekleidete und eine männliche unbekleidete, in knieender Stellung dar, welche von einem furchtbaren Drachen in schlangenartigen Windungen umflammt werden. Die Figuren der beiden Menschen sind als solche noch deutlich zu erkennen, doch fehlen Armteile. Die im Profil gehauenen Gesichter, sind nach oben gerichtet und blicken nach Christi Erlösungswerk. Der Raum zwischen den beiden Gesichtern zeigt, daß auch hier der Meißel gearbeitet hat, doch läßt sich nicht unzweifelhaft deutlich erkennen, was hier hat vorgestellt werden sollen. Auf Bandels Zeichnung aus dem Jahre 1838 (bei Maßmann) sind die Flächen zweier mit den ausgestreckten Fingern nach oben gerichteten Hände zu sehen; desgleichen bei Giefers und bei Braun. Auf dem nach der Zeichnung von Fr. Michelis angefertigten Stiche ist hier keine bestimmte Form zu erkennen, auch nicht auf dem Bilde bei Schierenberg. Daß die Formen Hände bezeichnen sollen, wird meistens angenommen, und diese Annahme läßt sich auch jetzt noch durch den Vergleich dieser Formen mit der rechten Hand des Apostels Johannes am ehesten rechtfertigen; sonst hat man auch wohl einen Baumstamm darin erblicken wollen. Auf der Zeichnung bei Kinkel sieht man hier zwei kleinere sich mit den Lippen berührende Köpfe. Wenke

hält beide menschliche Gestalten für männliche. Auch Goethe: „ein paar hart neben einander knieende Männer von einem löwenklauigen Schlangendrachen, als dem bösen Princip, umschlungen“. Desgleichen Dorow, der sonderbarerweise die beiden erhobenen Hände für Keulen ansieht. „Zwei mit Keulen bewaffnete, knieende härtige Männer, sagt er, ringen mit einem scheußlichen Drachen, welcher mit seinem fragenhaften Kopfe fortzukommen strebt, also dadurch schon sich für besiegt erkennt. Der aufgesperrte Rachen mit ausgestreckter Zunge und langem Barte oder unterwärts gehendem Horne scheint nach Luft zu schreien.“ Auch Schnaase spricht unbegreiflicherweise von zwei Männern am Fuße des Kreuzes, welche einen Drachen mit Keulen erschlagen; er hatte, als er dies schrieb, das Relief an Ort und Stelle nicht gesehen und es nur aus der gänzlich verfehlten Zeichnung bei Dorow gekannt. Erst später ist er bei den Externsteinen gewesen, hat aber wohl auf diesen Punkt seine Aufmerksamkeit nicht gerichtet. Schierenberg, welcher in den Formen des Ungeheuers zwei Tiere (so auch Kinkel: „Adam und Eva von einem oder zwei Flügel-Drachen umschlungen“) glaubt erblicken zu müssen und zwar einen Vogelleib und einen Drachen, nimmt an, daß es nicht Hände, sondern die Schwanzfedern des Vogels seien.

Die Windungen des Schlangenleibes lassen sich da wo sie die menschlichen Leiber umschließen, schwer verfolgen, sie sind an verschiedenen Stellen fast ganz vernichtet. Die direkte Länge des Drachens beträgt vom Schwanz bis zum Kopf 2,80 m. Das Schwanzende läuft in drei Büschel aus, der Rachen des Ungetüms ist geöffnet, vorn am Oberkiefer ist eine hornartige, aufwärts gebogene Erhöhung, vom Unterkiefer hängt Etwas wie lange Flossen herab.

Auf dem oberen Bilde gruppiert sich Alles um das Kreuz, von welchem der entseelte Körper des Erlösers herabgelassen wird. Das Kreuz ist in der Form weder ein rein lateinisches, noch rein griechisches, der Querbalken ist nicht so hoch über der Mitte des Stammes, dagegen ist der Teil des Stammes oberhalb des Querbalkens länger, als es gewöhnlich bei dem lateinischen Kreuze in beiden Beziehungen der Fall ist. Goethe spricht von einer „gestauchten Form des Kreuzes, die sich der gleichschenkeligen des Griechischen nähert.“ Die Enden des Querbalkens und das untere Ende des

Stammes haben eine gleichförmige krückenartige Ausladung (oder wie Förster sagt: starke, kempferartige Ausladungen), das obere Ende des Stammes erbreitert sich zu einer vier-eckigen Tafel. Diese war wahrscheinlich gehauen, damit die über dem Kreuze Christi von Pilatus angebrachten Buchstaben I N R I auch hier entweder in den Stein selbst gemeißelt oder auf einer ehernen Platte (wie Fr. Michelis annimmt) aufgehängt würden. Doch läßt sich jetzt nicht mehr erkennen, ob diese Absicht wirklich zur Ausführung gelangt ist; zwei horizontal laufende Striche sind noch wahrzunehmen.

Um das Kreuz als Mittelpunkt gruppieren sich acht Figuren, fünf in ganzer Gestalt in dem Raume unterhalb des Querbalkens, oberhalb desselben drei nur mit dem oberen Teile des Oberkörpers. Jene fünf sind Christus, zu seiner Rechten Nikodemus und Maria, zu seiner Linken Joseph von Arimathia und der Jünger Johannes. Die Hauptfigur oberhalb des Querbalkens ist nach Einigen Gott der Vater, nach Anderen Gott der Sohn, die beiden kleineren oberhalb der Ecken des Querbalkens Sonne und Mond versinnbildlichend.

Der Künstler hat den Moment der Abnahme vom Kreuze dargestellt. Joseph von Arimathia, welcher auf einem Stuhle steht, hat mit seiner rechten Hand den Stamm des Kreuzes über dem Querbalken herüber umfaßt mit der linken läßt er den Leichnam herab dem Nikodemus zu. Dieser hat mit beiden Händen den unteren Teil des Körpers umschlossen, über seine Schultern herüber legt sich mit herabhängenden Armen der Leichnam Christi, das Haupt des Erlösers jedoch wird von den Händen der Maria, welche sich mit ihrem Haupte nach dem seinigen neigt, gestützt, damit es nicht herabsinke. Der Apostel Johannes, links vom Erlöser neben dem Stuhle, hat seine rechte Hand nach seinem sanft geneigten Haupte hin wie zur Klage erhoben, in seiner linken hält er ein Buch.

Oberhalb des Querbalkens erscheint Gott der Vater (oder der Sohn), gleichsam in der Luft schwebend, der Körper ist unter dem Querbalken nicht fortgesetzt. Sei Haupt ist von einer Glorie umflossen. Er blickt hinab nach dem Leichname und auf Maria, die rechte Hand ist in ebenderselben Richtung ausgestreckt (auf der Zeichnung von Fr. Michelis ist

der Zeigefinger allein ausgestreckt, auf den andern noch der Mittelfinger), die linke, an die Brust herangezogen, hält den Stock einer Fahne, der, vor dem oberen Teile des Stammes herlaufend, ein dreigespaltenes Fahnentuch und an seiner Spitze ein griechisches Kreuz trägt. In dem also gebogenen linken Arme hält Gott eine ganz kleine Kindesfigur. Sonne und Mond zur Rechten und Linken weinen über den Tod Christi und führen mit ihrer linken resp. rechten Hand in Falten herabhängende Tücher an ihre Augen, die Thränen zu trocknen. „Es sind, sagt Goethe, halbe Figuren mit gesenkten Köpfen, vorgestellt, wie sie große herabsinkende Vorhänge halten, als wenn sie damit ihr Angesicht verbergen und ihre Thränen abtrocknen wollten.“

Alle männlichen Figuren sind härtig, das Haupthaar ist lockig und lang, nur bei Joseph und Nikodemus kurz. Der Faltenwurf der Gewänder, sowie der Tücher bei Sonne und Mond ist reich und in künstlerisch gedachten Formen ausgeführt, namentlich bei Maria und Johannes. „Joseph und Nikodemus, sagt C. Förster (Geschichte der deutschen Kunst, I, S. 57) sind in römischer Kriegertracht aufgeführt, Maria in einem offenbar nicht römischen, sondern deutschen Matronengewand, den Schleier lang über den Rücken fallend, einen zweiteiligen Mantel über Rücken und Vorderkörper, so daß die Arme, in sehr weite, aber erst unter den Achseln anfangende Ärmel gehüllt, frei sind; der Oberkörper hat ein enganliegendes Leibchen, an das sich ein in weichen Falten über den Unterkörper herabwallendes Kleid anschließt. Sehr sonderbar und arabeskenartig ist die Gestalt des Stuhles, auf dem Joseph steht und der einer umgebogenen Säule gleicht, deren Kapitälknospen Zweige getrieben haben.“ Goethe, welcher das Relief nicht aus eigener Anschauung, sondern aus einer Zeichnung von Christian Rauch*) kannte, hat den Stuhl für einen „niedrigen Baum“ gehalten.

*) D. Preuß, *Bauliche Altertümer*, 2. Aufl. S. 76, teilt hierüber Folgendes mit: Christian Rauch, der im Juli 1823 von Pyrmont aus die Steine besuchte, hatte das Relief, von der Großartigkeit des Stiles und der Feinheit der Kostümierung trotz der Rohheit der Ausführung gefesselt, gezeichnet und eine Kopie seiner Zeichnung an Goethe gesandt. S. Fr. und Karl Eggers, *Christian Daniel Rauch*, Bd. 2 (Berlin 1878) S. 34.

Die Bedeutung des Reliefs als Kunstwerk ersten Ranges aus der Zeit, wo nach den Karolingern die ersten Regungen des nationalen Kunstgeistes in Deutschland hervortraten, ist von allen Kunsthistorikern nachdrücklichst betont worden. Es wird darum am Platze sein, einige Urtheile anzuführen.

Goethe (Werke, 1867, Bd. 27 S. 222) sagt: „Die Komposition des Bildes hat wegen Einfach und Adel wirkliche Vorzüge. Ein den Reichnam herablassender Teilnehmer scheint auf einen niedrigen Baum getreten zu sein, der sich durch die Schwere des Mannes umbog, wodurch denn die immer unangenehme Leiter vermieden ist. Der Aufnehmende ist anständig gekleidet, ehrwürdig und ehrerbietig hingestellt. Vorzüglich aber loben wir den Gedanken, daß der Kopf des herabsinkenden Heilandes an das Antlitz der zur Rechten stehenden Mutter sich lehnt, ja durch ihre Hand sanft angedrückt wird, ein schönes, würdiges Zusammentreffen, das wir nirgends wieder gefunden haben, ob es gleich der Größe einer so erhabenen Mutter zukommt.“

Dr. C. Schnaase (Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, 1844, Bd. 1, S. 509): „Die unzweifelhaft christliche Komposition ist einfach und nicht unedel gedacht, aber äußerst roh ausgeführt, und man muß die Kühnheit bewundern, welche bei so geringer Kenntnis der Kunst ein Werk von so großem Umfange und in so ungewöhnlichen Dimensionen unternahm“. Später, nachdem Schnaase das Relief an Ort und Stelle gesehen, spricht er sich noch folgendermaßen über dasselbe aus: „Es ist eine großartige Komposition, ernst und strenge, aber zugleich kräftig und würdig, mit sehr eigentümlichen und wirksamen Motiven. Die übermäßige Länge einiger Gestalten, namentlich des Christus, die herkömmliche Darstellung der Sonne und des Mondes in Medaillons neben dem Kreuze, die etwas langgezogenen Gesichtszüge des Heilandes, die strengen regelmäßigen Falten der Gewandung sind byzantinisierend, aber die Bewegungen, wenn auch zum Teil gewaltsam, durchaus kräftig und bezeichnend, die Motive neu und empfunden, selbst der geradlinig fallende Faltenwurf ist eigentümlich und dem Körper wohl entsprechend, und in der weichen Haltung des weinenden Knaben, der die Sonne repräsentiert, läßt sich sogar noch eine Spur antiken Geistes erkennen.“

Gottfr. Kinkel (Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern, Bonn 1845, S. 239): „An der Grenze des karolingischen Alters begegnet uns noch ein höchst bedeutendes, umfangreiches und in seiner Art ganz einziges Werk, nämlich die Externsteine in Westfalen. — Bei roher Ausführung und plumpen Gliedern ist die Gewandung noch antik, bei Maria und Johannes sogar von großer Schönheit, besonders interessant aber ist die Symbolik.“

E. Förster (a. a. D. S. 56): „Die Komposition zeigt ein so feines Gefühl für Anordnung, wie es sonst nur entwickelter Kunst eigen ist: Alles gruppiert sich in aufstrebenden, geschlossenen Massen, deren einzelne Teile durch eine klare, aber belebte Symmetrie im Gleichgewicht gehalten werden, wobei sogar der Notbehelf schon vorkommt, durch die bloße Fahne es herzustellen. Aus den Bewegungen der Gestalten spricht nicht nur eine fortgeschrittene, wenn auch noch lange nicht vollkommene, Kenntnis derselben (wie z. B. in dem umgelegten Fuße des knieenden Adam), sondern noch mehr ein Verständnis ihres Zusammenhangs mit der Empfindung; sie sind ausdrucksvoll und sogar wie bei der Maria — zart und innig.“

Wilhelm Lübke (die mittelalterliche Kunst in Westfalen, 1853, S. 380): „Das älteste und geradezu nicht allein für Westfalen, sondern für die ganze deutsche Skulptur jener Zeit (12. Jahrh.) das bedeutendste Werk sind die Skulpturen der Externsteine. — Erwägt man jene Frühzeit der Kunst, ihre größtenteils noch kindliche Entwicklungsstufe und die Spärlichkeit hervorragender Schöpfungen, so wird man für die auffallende Erscheinung eines so seltenen, großartigen Werkes nur in der Annahme eines die meisten Zeitgenossen weit überragenden künstlerischen Genius eine Erklärung finden. Während in jenen Zeiten künstlerische Thätigkeit — wenigstens in den bevorzugten Kreisen klösterlichen Lebens — vielfach, ja massenhaft bereits in Übung war, die meisten Leistungen aber ein gewisses herkömmliches Niveau nicht übersteigen, schwingt sich hier eine Künstlernatur über das Gewöhnliche weit hinaus, die unter günstigeren Verhältnissen, auf den Stufen einer fortgeschrittenen Technik sich unter die ersten Sterne des Kunsthimmels gestellt haben würde. Die tiefsinnige und geistvolle Art der Darstellung des Grundgedankens des Christentums,

der Reichtum an fein motivierten Zügen innersten Seelenlebens, die dramatische Bewegtheit der Gruppe bis in ihre fernsten Nebenbezüge lassen sich nur vergleichen mit der weisen Ökonomie in der Raumbenutzung, der zwanglosen Symmetrie, der klaren, verständigen Gruppierung, die in großen Massen aufwärts strebt, der gesunden Naturbeobachtung, die bei jeder einzelnen Figur den entsprechenden Ausdruck der Haltung und Bewegung zu finden weiß. Betrachtet man eine Anzahl späterer Werke, deren Figuren weder stehen noch sitzen, noch sich bewegen können, so ist nicht genug zu bewundern, wie der Meister dieser Arbeit alle die schwierigen Körperbezüge seiner Figuren so glücklich auszudrücken vermochte. Gegen diese Vorzüge, die der Persönlichkeit zukommen, wollen die Nachteile, die wesentlich jener Zeit angehören: der zu lange Körper Christi, die mangelnde Kenntnis des menschlichen Körpers, sowie überhaupt die Befangenheit und konventionelle Gebundenheit des Stiles, wenig wiegen. Als eigentümlich ist noch hervorzuheben, daß Nikodemus und Joseph von Arimathia mit römischer Kriegertracht angethan sind, Maria dagegen ein deutsches Frauengewand trägt. In dieser Bekleidung liegt merkwürdig der Charakter des ganzen Werkes angedeutet, der auch zwischen einem Anklingen an antike Formgebung das frisch erwachende germanische Bewußtsein hindurchtönen läßt. Dieser auch durch ihren Umfang bedeutenden Schöpfung läßt sich aus derselben Zeit nichts anreihen, was auch nur im Entferntesten sich mit ihr messen könnte."

Franz Michelis, Maler in Dresden (das Relief an den Externsteinen, Paderborn 1853) nennt das Relief das unzweifelhaft bedeutendste und merkwürdigste Denkmal der ältesten deutsch-christlichen Skulptur. „Ein hoher künstlerischer Sinn hat hier gewaltet, der allerdings die Schwierigkeiten noch nicht überwinden konnte, aber desungeachtet auch von dieser Seite unser volles Interesse in Anspruch nimmt. Das Ganze ist mit feinem Sinn für Komposition geordnet, die schön verteilten Figuren füllen sehr glücklich den gegebenen Raum aus, die Bewegungen sowie der Ausdruck der Köpfe sind tief empfunden, bis ins Einzelne hinein herrscht Überlegung und Verständnis. Die Teufelsgestalt ist großartig und mächtig gedacht, der Ausdruck im schönen Kopf des Johannes sinnig, vor allem tief empfunden die Haltung Marias

und deshalb umsomehr zu bedauern, daß das Haupt derselben größtenteils verloren ist. Sehr schön ist ferner der Unterschied in den Köpfen des toten und des auferstandenen Heilandes (Michelis ist der Ansicht, daß die Figur über dem Querbalken Gott der Sohn sei), der selbst in dem unordentlich herabhängenden Haupthaar des einen und dem schön geteilten und geordneten des andern hervortritt. In ähnlicher Weise sind Haare und Bart bei den anderen Köpfen mit vielem Studium und künstlerischem Sinne individualisiert, der Bart des Johannes einfach gelockt, der des Nikodemus auch gelockt, aber weniger edel, der des Joseph von Arimathia schlicht. Wie angemessen ferner ist die Bekleidung verteilt. Der auferstandene Christus im priesterlichen Gewande, Maria und Johannes in ideeller, die beiden beschäftigten Männer in eng anschließender bürgerlicher Kleidung. Wie schön motiviert die eng an die gut verstandenen Formen der Körper sich anschließende Gewandung, mit welcher Feinheit durchgeführt der Faltenwurf, besonders an den Gewändern Marias und des Johannes. Selbst in der Kopfbedeckung ist noch der Unterschied des Standes bemerkbar gemacht, Joseph von Arimathia als der reiche Mann hervorgehoben. Daß dem Künstler auch die Fähigkeit in Behandlung des Nackten nicht abging, zeigen die leider sehr beschädigten Beine und Füße des Heilandes und die des knieenden Adam; auffallend roh in der Behandlung, wenn auch in den Bewegungen richtig, erscheinen dagegen die Hände, eine Vernachlässigung, die um so auffallender sein könnte, als selbst Nebendinge, wie der Stuhl, auf dem Joseph von Arimathia steht, sehr sorgfältig ausgeführt sind, wenn wir nicht wüßten, daß überhaupt in jener Kunstperiode die Hände vorzugsweise vernachlässigt wurden. Mit Unrecht hat man dagegen dem Künstler früher die übermäßig große Darstellung des Heilandes als eine Unbeholfenheit vorgeworfen, dieselbe ist vielmehr beabsichtigt, um die göttliche Erhabenheit seiner Person anzudeuten nach einer Freiheit, wie sie sich in ähnlicher Weise die griechischen Künstler selbst in der besten Periode der Kunst erlaubten."

Braun (Die Externsteine. Fest-Programm zu Winkelmanns Geburtstage am 9. Dezember 1858) bezeichnet das Relief als ein Kunstwerk, dem die Kunstgeschichte in Deutschland kein anderes an die Seite zu setzen hat. Braun verteidigt

den Künstler eingehend gegen den erhobenen Tadel, daß der Körper Christi zu lang sei. „Ist dieser Tadel gegründet, sagt er, so trifft er unsern Künstler nicht allein, er trifft die älteste christliche Kunst überhaupt und geht bis in die Geschichte der antiken Kunst zurück. Auf den ältesten Denkmälern der christlichen Kunst erscheint Christus sehr häufig in ungewöhnlicher Größe über alle anderen Personen, die ihn umgeben, hervorragend. Oft haben die Künstler z. B. auf den ältesten christlichen Sarkophagen Christus dadurch diese erhöhte Stellung gegeben, daß sie ihn auf einem Felsen darstellten, oft aber, daß sie seine Figur einfach verlängerten. So finden wir ihn auf den ältesten Mosaikbildern in der Art abgebildet, daß er durch seine ungewöhnliche ans Kolossale grenzende Größe über alle anderen Figuren sehr bedeutend hervorragt. Dieselbe Wahrnehmung machen wir bei den Bildern der h. Jungfrau, die nicht selten, obgleich sitzend, über alle anderen stehenden Personen auf demselben Bilde hervortritt. Im Gegensatz damit sieht man auf diesen Bildern Flehende, Bittende, Sünder, den Paralytikus, den Blindgeborenen u. s. w. nicht selten weit unter der gewöhnlichen Proportion fast wie Kinder dargestellt. Man ahnte auch hierin die antike Kunst nach, die zuweilen, um die Größe, die Majestät einer Person, einer Gottheit darzustellen, sie in ungewöhnlich großen Verhältnissen abbildete.“ „Es ist bekannt, sagt Lessing, wie viel die Größe der Dimensionen zum Erhabenen beiträgt.“

Franz Kugler (Handbuch der Kunstgeschichte, 1858, Bd. 2, S. 169) sagt: „Unter den Arbeiten deutscher Steinskulptur findet sich ein Werk vom Anfange des 12. Jahrh., das die Ergebnisse der geistvolleren Leistungen des eilften aufnehmend, einen der Höhepunkte künstlerischer Frühentwicklung ausmacht. Es ist ein großes Felsrelief an den Externsteinen. Die Darstellung des Reliefs ist eine Kreuzesabnahme, noch mit den altüberlieferten Personifikationen von Sonne und Mond in klagender Geberde, zugleich mit der Halbfigur des ewigen Vaters, der die Seele des Sohnes in Empfang genommen; darunter die Gruppe des ersten Menschenpaares, von dem Drachen der Verdammnis umwunden, die Arme flehend zu dem Erlöser emporgestreckt. Dem tiefsinnigen Inhalt entspricht die schlichte Würde der Auffassung, die klare Entwicklung des Vorganges, die Innigkeit der Einzelmotive;

die Strenge der Behandlung, die zu einem eigentümlich konventionellen Gewandstile führt, lindert sich durch ein in Einzelheiten fast wundersam feines Naturgefühl."

Die Symbolik des Reliefs, das als ein einheitliches Ganzes aufzufassen ist, wird meistens so gedeutet, daß durch die untere Gruppe die durch die Erbsünde dem Tod verfallene Menschheit, durch die obere ihre Erlösung durch den Opfertod Christi, die Grundlehre des Christentums, dargestellt wird. Wir möchten den Gedanken des Künstlers in folgende Worte fassen: Die Menschheit, welche noch von den Banden der Sünde umfaßt ist, wird befreit durch das Opfer Christi. Christus hat den Tod erlitten, das Erlösungswerk ist vollbracht, der Drache aber flieht. „Das Skulpturwerk, sagt Lübke, stellt das große Mysterium, die erhabene ewige That des Christentums dar, die Erlösung des sündigen Menschengeschlechts, den höchsten Inhalt christlich-religiöser Kunst.“ „Der Grundgedanke der christlichen Religion ist mit einem Male und in schlagender Kürze vor Augen gestellt: Der Tod Christi erlöst uns von der Macht der Sünde und des Todes.“ (Förster.)

„Der Gedanke des Künstlers, sagt Giefers, die beiden Gruppen zu verbinden, ist ein Beweis seines tiefen schöpferischen Geistes. Nach dem Sündenfalle der ersten Menschen war das ganze Menschengeschlecht der Sünde und ihren Fesseln anheimgefallen. Seufzend unter dem Sündenjoch fleheten die Lebenden und Dahingeshiedenen voll Sehnsucht nach dem verheißenen Erlöser zum Himmel empor. Da sendet der Vater seinen Eingeborenen zur Erde hinab, und dieser vollbringt durch den Tod am Kreuze das Werk der Erlösung. Beides hat uns der Künstler ebenso sinnvoll als ergreifend vorgeführt. Eine furchtbare Drachengestalt umschlingt zwei Menschen, einen Mann und ein Weib, und scheint sie vernichten zu wollen. Der Drache ist die Sünde mit ihrer Folter und Qual. Der Mann und das Weib sind Adam und Eva, die Stammeltern, durch welche die Sünde in die Welt kam. Sie flehen um Erlösung aus den Banden des Ungetüms: Das ist das Flehen und Sehnen der vorchristlichen Welt nach einem Erlöser! Er erscheint und stirbt am Kreuze als Sühnopfer für das Menschengeschlecht. Seine Mutter und Freunde trauern und nehmen seinen Leichnam herab vom

Kreuzesstamme, selbst Sonne und Mond sind vor Trauer verhüllt, aber der ewige Vater hält die Siegesfahne, zum Zeichen, daß das Werk der Erlösung vollbracht, daß der Tod überwunden sei, und zeigt mit der Rechten auf den Sohn hin, als den Ketter der da drunten um Erbarmung flehenden Menschenkinder."

"So stellt denn das ganze Bild, obgleich das eine Erlösungswerk, doch „drei gesonderte Räume“ dar: Himmel, Erde und Vorhölle. Aus dem Himmelsraume, der durch des Kreuzes Querbalken geschieden ist, schaut der ewige Vater voll Siegesfreude und mit Wohlgefallen auf das Opfer hinab, das sein Eingebornes vollbracht hat und weist die schuldbeladene Menschheit an diesen als ihren Erretter. Auf der Erde steht noch der Opferaltar, das Kreuz, erhöht, an welchem der Erlöser sein Haupt zum Tode neigte; seine tiefbetäubten Freunde nehmen den teuren Leichnam herab, den die schmerzzerfüllte Mutter in Empfang nimmt. Tief unter des Kreuzes Stamme, in der Vorhölle, flehen die Abgeschiedenen — vorgestellt durch die beiden ersten Menschen, durch welche der Tod in die Welt gekommen — mit gehobenen Händen und den Blick sehnsuchtsvoll nach oben gerichtet, daß der langersehnte Erlöser zu ihnen hinabsteigen und sie erlösen möge von der Höllenschlange (d. i. von der Sünde und Sündennot), die sie gefesselt und umstrickt hält."

In der Auffassung der mittleren Figur über dem Querbalken herrscht, wie bereits erwähnt, eine Verschiedenheit. Die meisten erkennen in ihr Gott den Vater, so Goethe, Kinkel, Maßmann, Helwing, Förster, Lübke, Rugler und Giefers; andere sehen in ihr Gott den Sohn, wie Michelis, Kreuser und Braun. „In der Mitte zwischen den Gestirnen, heißt es bei Helwing, erblicken wir mit langem Bart und herabwallendem Haupthaar, und umgeben von einer Glorie, die ehrwürdige Gestalt Gott Vaters. Die rechte Hand deutet, mit der Fingerstellung, wie noch heute in der römischen Kirche der Segen erteilt wird, hin auf das vollbrachte Opfer; mit der Linken schwingt er die Siegesfahne, an deren Spitze das Kreuz sich befindet; in den Armen der ewigen Liebe ruht die Seele des gen Himmel gefahrenen Erlösers in Kindesgestalt, als Christuskind.“ Ähnlich Lübke: „Der obere Teil der Komposition zeigt die Gestalt Gott Vaters als ehrwürdigen

Greis Im Nimbus seines Hauptes findet sich ein Kreuz, in der Linken hält er eine Siegesfahne, welche zugleich als symmetrische Ausfüllung des gegenüberliegenden Raumes geschickt benutzt ist. Sodann hält er auf dem linken Arme die Seele des hingeschiedenen Sohnes in Gestalt eines Kindes, während die Rechte hinabweist auf das Erlösungswerk." Förster erweitert dies noch, indem er über die Kindesgestalt in der Linken hinzusetzt: „Damit verwirklicht erscheine, was Christus in seinen letzten Worten gebeten: Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist!“

Für die gegenteilige Auffassung, daß jene Gestalt Gott der Sohn sei, werden folgende Beweisgründe aufgestellt.

Das ganze Bild, wird gesagt, zerfällt in drei Abteilungen; die untere scheidet sich augenfällig von der mittleren oder dem Hauptbilde; von der mittleren scheidet sich die dritte und höchste weniger sichtbar; sie faßt das Bild des Siegers mit der Fahne und die beiden Bilder der Sonne und des Mondes in sich.

Der Künstler nun habe nach antiken Vorbildern oder nach Anschauungen der Antike gearbeitet. Dem antiken Künstler aber verursachten Zeit und Raum weit geringeres Nachdenken als dem modernen; ihm genügte irgend ein Symbol Zeit und Raum anzudeuten, der Phantasie des Beschauers wurde es lediglich überlassen, sich selbst Zeit und Raum in Gedanken zu bilden. Der Mangel an Linien- und Luftperspektive, der jedem Modernen sogleich auffällt, kam den Alten wenig oder gar nicht zum Bewußtsein. Sonne und Mond lehnen, stützen sich auf unserem Bilde auf die beiden Enden des Kreuzbalkens, gleichsam wie wenn sie darauf ausruhen wollten. Nun sind aber doch Sonne und Mond, man kann sagen, in unendlicher Entfernung über dem Kreuze erhaben. Nichts hat der Künstler gethan, um uns diese Entfernung anzudeuten, sondern er hat dies lediglich unserer eigenen Phantasie überlassen.

Auch habe die Figur mit der Siegesfahne, wenn sie auch hinter und über dem Kreuze fast so erscheine, als sei der segnende Arm auf den Kreuzesbalken angelehnt, einen höheren Stand als Sonne und Mond; diese Entfernung, diese Höhe anzudeuten habe der Künstler abermals nicht für notwendig gehalten; er habe dies unserem eigenen Anschauungsvermögen überlassen.

Also sei der Teil über dem Querbalken ein selbständiges Bild, das einen ganz andern Zeitmoment darstelle als die Kreuzesabnahme. Darum sei die Figur Gott der Sohn, der siegreich gen Himmel aufgefahrene und die Erde und die Menschheit segnende Erlöser. „Der Heiland ist zum Himmel aufgefahren, er schwebt mit seiner Siegesfahne über Sonne und Mond.“ Er hält die menschliche Seele in seinem Arme. Hierfür beruft sich Braun auf andere Darstellungen, wo der Heiland z. B. die Seele der sterbenden Jungfrau in Gestalt eines kleinen Mädchens empfängt.

Hiergegen wendet sich Giefers und behauptet, daß die ganze Gruppierung um das Kreuz, sowohl die Figuren unter, wie die über demselben, ein einziges Bild sei und keineswegs durch den Querbalken in zwei Teile getrennt werde. „Denn nicht allein die Tücher der beiden Kindesgestalten (Sonne und Mond), von denen die eine unmittelbar neben der oberen Figur erscheint, reichen weit über den Querbalken erdwärts, sondern es sind sogar diese beiden Gestalten selbst teilweise neben dem Querbalken angebracht. Was nun den Umstand betrifft, daß die obere Figur unterhalb des Querbalkens nicht fortgesetzt ist, so beweisen eben die beiden Kindesgestalten, daß daraus gar nicht gefolgert werden kann, der Teil über dem Querbalken sei ein ganz selbständiges Bild, das einen ganz andern Zeitmoment darstelle, als die Kreuzesabnahme; denn die Kindesgestalten treten in derselben Fläche mit der oberen Figur hervor, aber teils über, teils neben, teils unter dem Querbalken, und obgleich Raum dazu vorhanden war, obgleich das Tuch der einen bis auf den Rücken des h. Johannes hinabreicht, so sind sie doch nicht in ganzer Figur dargestellt, sondern nur mit dem oberen Teile des Körpers. Auch sie trauern, stehen also mit der Kreuzesabnahme in innigster Verbindung. Daraus folgt, daß der Künstler auch nur den oberen Teil hat geben wollen. Aber wie oft ist das nicht geschehen! Wie oft trifft man Gott den Vater, den Erlöser und Heilige in den Wolken schwebend dargestellt! Wäre die Gestalt derselben nach unten hin verhältnismäßig fortgesetzt, dann würden die Füße weit aus den Wolken hervorstehen. Aber sie sind nicht fortgesetzt, und das ist auch bei dem in Rede stehenden Skulpturwerke der Fall. Was sonst durch Wolken, das ist hier bei der oberen Figur durch den Querbalken

und bei den Kindesgestalten durch Tücher bewirkt. Schon hierdurch dürfte hinreichend nachgewiesen sein, daß die obere Figur samt Sonne und Mond mit der Kreuzesabnahme ein und dasselbe, ungeteilte Bild ist und also auch einen und denselben Zeitpunkt darstellt."

Wenn Giefers die oben gegebenen gegnerischen Erörterungen über die Behandlung von Gruppen in der Antike auch als richtig zugiebt, so erinnert er andererseits aber daran, daß bei solcher antiker Darstellung von räumlich und zeitlich getrennten Ereignissen die verschiedenen Gruppen jede für sich ein Ganzes bilden, ohne daß die eine sich um die andere kümmert. Auf unserem Bilde dagegen lehre der Augenschein, daß die obere Figur an dem, was unter dem Kreuze vorgeht, Teil nimmt, gewissermaßen dabei mitwirkt. Darum könne jene Figur nicht „der siegreich zum Himmel aufgefahrene und die Erde und die Menschen segnende Erlöser“ sein. Ferner, wenn der Heiland als segnend abgebildet werde, so habe er eine ganz andere Haltung, so neige er sich nicht vorwärts. Den zum Himmel aufgefahrenen Heiland würde der Künstler höher angebracht haben, da ja Raum dazu vorhanden, dann würde er der Figur auch eine aufgerichtete Haltung gegeben haben.

Ein zweiter Grund wird von der Siegesfahne hergenommen. „Wie soll der Vater dazu kommen eine Siegesfahne zu tragen?“ Diese komme nur dem Sohne zu, welcher die Sünde und den Tod überwunden. Dagegen macht Giefers geltend, daß der Künstler die Sache schlecht ausgeführt haben würde, wenn man zwischen der Kreuzabnahme und dem Erscheinen der oberen Figur einen Zwischenraum von mehreren Tagen denken müßte, welcher gar nicht angedeutet sei. Der Künstler lasse vielmehr, in schönerer Auffassung, jetzt, nachdem das große Werk der Erlösung vollbracht, auch den Vater sichtbar bei demselben hervortreten, indem er sich tröstend hinüberneige zu der schmerzsvollen Mutter seines Eingeborenen. Der Vater halte jetzt schon die Siegesfahne, um sie dem auferstandenen Heilande zu übergeben, der aber jetzt erst in das Grab gelegt werden solle. „Deshalb kann der Sohn die Siegesfahne noch nicht halten, erst dem Auferstandenen wird sie gegeben; denn der Heiland vor der Auferstehung mit der Siegesfahne wird eine sich nirgends findende Darstellung sein.“

Auch macht Giefers darauf aufmerksam, daß es Sitte der Künstler war, die Gegenwart des Vaters bei dem Tode des Sohnes anzudeuten und zwar, da die Darstellung des Vaters in menschlicher Gestalt vermieden wurde, durch eine aus den Wolken hervortretende Hand, an welcher der Zeige- und Mittelfinger ausgestreckt, die übrigen eingeschlagen waren, gerade so wie bei der Figur an den Externsteinen. Später jedoch, so schon im 9. Jahrh., habe man Gott Vater in ganzer Figur dargestellt. Unser Künstler habe hier, etwas weiter gehend als jene Frühzeit, statt der Hand ein Brustbild des Vaters gegeben.

Ein dritter Grund, der nämlich, daß zwischen dem Gesichte des Gekreuzigten und dem der oberen Figur eine Porträtähnlichkeit vorhanden sei, fällt nicht sehr ins Gewicht. Denn bei dem stark verwitterten Zustande beider Gesichter läßt sich das schwer nachweisen. Giefers fügt noch hinzu, daß, wie noch deutlich zu erkennen, die obere Figur einen langen, Christus dagegen einen kurzen Bart habe. Dies sei entscheidend, da die christliche Kunst Gott dem Vater einen ehrwürdigen, dem Heilande aber einen jugendlichen Bart verleihe.

Als vierter Grund wird angeführt, daß die obere Figur in dem Nimbus um das Haupt das Kreuz trage; der Kreuznimbus sei das stehende Attribut des Sohnes; in dem Nimbus des Vaters aber erblicke man das Dreieck oder Viereck statt des Kreuzes; ein Kreuznimbus bei dem Vater sei eine Ausnahme. Dagegen führt Giefers aus Schnaase an, daß man Christus sowohl wie dem Vater den Kreuznimbus gegeben habe, und ferner aus Wenzel, daß das Kreuz im Nimbus überall nur den drei Personen der Gottheit zukomme. Auch auf den von dem heiligen Bernhard im Jahre 1015 gegossenen ehernen Thürflügeln des Domes zu Hildesheim sei Gott der Vater in drei verschiedenen Feldern mit dem Kreuznimbus dargestellt.

Ferner wird behauptet, daß die Kindesgestalt im Arme der oberen Figur die menschliche Seele vorstelle, dieser Umstand deute auf den Sohn hin, denn dieser, welcher auf unserem Bilde als der zum Himmel aufgefahrene dargestellt sei, habe gesagt: Wenn ich erhöht sein werde, dann werde ich Alles an mich ziehen. Giefers macht gegen dieses darauf aufmerksam, daß jene Worte nicht richtig interpretiert seien, denn unmittelbar darnach folge: „Das sagte er aber, um anzudeuten, welches

Todes er sterben werde." Daraus gehe hervor, daß mit diesem Erhöhtsein nicht an den aufgefahrenen, sondern an den am Kreuze erhöhten Heiland zu denken sei. Und jenes „Alles“, d. h. alle Menschen, könne der Künstler nicht dadurch ausgedrückt haben, daß er dem Heilande ein „Seelchen“ in den Arm gab. „Läßt sich, sagt Giefers, etwas Abstrakteres und Unpassenderes denken? Und diese höchst abstrakte Vorstellung soll ein Künstler in so früher Zeit, wo kaum die Barbarei zu weichen begann, auf seinem Bilde verkörpert haben! Etwas ganz Anderes ist es, wenn der Künstler durch eine Kindesgestalt im Arme des Vaters eine einzelne Seele darstellt, die Seele des Erlösers, der nach erlittenem Kreuzestode sein Werk auf Erden im Ganzen vollbracht hatte.“ Das entspricht auch den Worten der heiligen Schrift: Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist. Ebenso sagt auch Maßmann: „Der Sohn ist zum Vater heimgegangen, der soeben, nach frühester und spätester Auffassungs- und Darstellungsweise des ganzen Mittelalters, seine Seele in Kindesgestalt in Empfang genommen“.

Endlich wird noch bemerkt: für die Annahme der oberen Figur als Gott Sohn sei es durchaus kein Hindernis, daß dann ja dieser zweimal auf dem Bilde vorhanden sei; das komme auf einem Elfenbeinrelief zu Essen aus dem 11. Jahrhundert auch vor. Hiergegen erwidert Giefers, daß auf dem Elfenbeinrelief Christus nicht zweimal, sondern dreimal erscheine und zwar in drei Gruppen, welche durch erkennbare querdurchlaufende Bodenwellen von einander abgeschlossen seien; in der unteren Gruppe erscheine Christus als Kind in der Krippe, in der mittleren am Kreuz, in der dritten gen Himmel fahrend. Nun ist auf dem Relief an den Externsteinen die untere Gruppe durch einen Steinrand von der oberen deutlich geschieden, aber die Personen unter und über dem Kreuze bilden zusammen ein Ganzes, also kann jenes Essener Relief keinen haltbaren Beweis für jene Behauptung abgeben. Noch einige andere Umstände sind zu beachten: auf dem Essener Bilde hält der auffahrende Heiland die Siegesfahne aufrecht, fast senkrecht; auf dem Externsteiner Bilde wird sie gesenkt gehalten, schräg etwas höher als wagrecht. Auf dem Essener Relief ist die Gegenwart Gott Vaters, in herkömmlicher Weise durch eine aus den Wolken hervortretende Hand angedeutet; diese Hand hält über dem Haupte des Gekreuzigten

eine Krone. Was hier die Krone, das bedeutet bei den Externsteinen die Siegesfahne. Auf dem Essener Relief trägt sogar eine Figur unter dem Kreuze die Siegesfahne, also ist die Behauptung, daß eine solche nur dem zukomme, welcher Tod und Hölle überwunden, damit hinfällig. Diese Siegesfahne wird aber von dieser Figur getragen, weil der Gekreuzigte selbst, der soeben gestorben ist, sie noch nicht halten kann. So verhält es sich auch bei den Externsteinen, für den Gekreuzigten, dessen Leichnam abgenommen wird, hält sie die obere Figur, und diese kann darum nicht Gott der Sohn sein, sondern sie ist Gott der Vater.

Später hat Prof. Braun in der Zeitschrift des Vereins von Altertumsfreunden aus dem Rheinlande (23. Band) Stellen aus zwei Dichtern aus dem 5. Jahrhundert als Stützen seiner Ansicht angezogen. Doch weist Giefers nach, daß diese Stützen sich als morsch erweisen, da sie auf einer unrichtigen Interpretation der Stellen stehen.

Als schließliches Ergebnis verzeichnen wir die festgehaltene Anschauung, daß die obere Figur mit der Siegesfahne Gott der Vater ist.

Von dem Basrelief wenden wir uns in der Beschreibung der Felsen und der Werke an ihnen weiter und treffen nun auf

die sog. Kanzel,

an der nördlichen Seite des zweiten Felsens. Es ist ein etwa 2 — 3 m hohes Felsstück, an welchem noch sechs schmale Stufen, welche nach der oberen Fläche hin führen, erkennbar sind. Klostermeier knüpft an diese Erscheinung am Felsen folgende Vermutung: „Der Punkt, an der gegen die Lage des ersten Felsens hervortretenden Ecke des zweiten beherrschte den ganzen Kreis der heiligen Denkmäler am Eggesteine. Erhob sich an jener Stelle der Priester auf eine für ihn in den Felsen gehauene Tribüne, so übersah er mit einem Blicke die Eingänge in die Grotte, die Abnahme Christi vom Kreuze, den Sündenfall, die heilige Jungfrau Maria, die Apostel Petrus und Paulus und den Märtyrer Felix (vgl. S. 10), kurz das ganze zur Andacht der gläubigen Pilger von der Abtei Abdinghof veranstaltete und vollendete heilige Werk. Wer hindert uns anzunehmen, daß hier der Priester den