



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Geschichte der deutschen Kunst**

<<Das>> frühe und hohe Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer : die  
Kunst des romanischen Stils / Georg Dehio

**Dehio, Georg**

**Berlin [u.a.], 1930**

Buch II

---

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

## ZWEITES BUCH

5 Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. I.

65



CHRISTUS BUCH



Es sind die drei Jahrhunderte vom Erlöschen des karolingischen Hauses bis zur Höhe des staufischen Kaisertums, die uns in diesem Buch beschäftigen werden.

Das fränkisch-karolingische Reich war das Sammel- und Klärbecken gewesen, in dem von der einen Seite der christlich-antike Strom, von der andern der aus dem germanischen Altertum kommende zusammenliefen, zuerst sich mischten und dann, was in beiden nicht mehr lebensfähig war, sich ausscheiden und zu Boden fallen ließen. Ein neuer Strom mit anderem Wasser trat am unteren Ende hervor: es begann das eigentliche Mittelalter.

Der Übergang von der karolingischen Epoche zu der, die wir die deutsche Kaiserzeit zu nennen pflegen, vollzog sich unter schweren Erschütterungen. Das Abendland organisierte sich in anderer Gestalt, als Karl sie ihm hatte geben wollen. Für das deutsche Volk aber blieben die beiden wichtigsten Ergebnisse seiner aufbauenden Tätigkeit bestehen: die gewonnene Einheit des Volkes und Staates und der Anschluß an die Tradition der antiken Weltkultur.

Dies sind die fundamentalen geschichtlichen Voraussetzungen der deutschen Kunst des Mittelalters, ohne jene könnten wir uns das Werden dieser nicht denken.

Hätte sich das Universalreich als solches behauptet, so wäre die künstlerische Entwicklung Deutschlands wahrscheinlich in einem schnelleren Zeitmaß vor sich gegangen, aber das deutsche Element in ihr wäre durch das Übergewicht der romanischen Reichsteile und ihrer älteren Kultur schwer gedrückt, vielleicht erdrückt worden. Und wäre, am andern Ende der Möglichkeiten, das deutsche Volk wieder in Stammesstaaten auseinandergefallen, so hätte ebenfalls keine deutsche Kunst entstehen können, es wäre ein nicht viel anderer Zustand eingetreten wie bei den skandinavischen Randvölkern. Eine auf sehr alten Traditionen ruhende Kultur und Kunst kann auch bei nationaler Zersplitterung gedeihen, wie das Beispiel der italienischen Renaissance erweist; eine nationale Kunst aber, die erst werden soll, ist ohne die tragende Kraft volklicher und staatlicher Einheit unmöglich.

Das dritte dauernde Ergebnis, das aus dem fränkischen Reich in das deutsche herübergenommen wurde, war die Machtstellung der Kirche.



Hier genügt die kurze Andeutung, daß sie sich nicht auf den religiös-moralischen Wirkungskreis beschränkte, sondern auch weltliche Macht war mit immer zunehmendem Grundbesitz und wachsenden politischen Rechten. Ihre Organisation war fester als die des Staates, weil jeder Geistliche als solcher jedem Laien sich überlegen fühlte, dieses Vorzugs aber sofort verlustig gegangen wäre, wenn er sich vom Ganzen in egoistischen Machtgelüsten, ähnlich denen der weltlichen Gewalthaber, hätte absondern wollen.

So stehen also, das ist das Eigentümlichste im sozialen Aufbau des Mittelalters, über den beherrschten Massen zwei Aristokratien. Sie leiten ihre Ansprüche aus durchaus verschiedenen gearteten Quellen ab, in ihrer Ausübung aber treffen sie nahe miteinander zusammen. Das Volk, nach komplizierten Rechtsverhältnissen aus Freien, Halbfreien und Unfreien gemischt, ist beruflich noch wenig differenziert. Es ist ein Zeitalter, das wirtschaftlich wesentlich auf dem Landbau ruht. Auch die beiden Adelsgruppen, die geistliche wie die weltliche, suchen ihre Stärke im Grundbesitz, und in ihren Lebensgewohnheiten verbindet sie noch vieles mit dem Volke.

Durch den letzten der karolingischen Teilungsverträge, den zu Mersen im Jahre 870, ist gegen Westen die Reichsgrenze so festgestellt worden, wie sie mit geringen Verschiebungen bis zum Westfälischen Frieden Bestand gehabt hat. Sie umschloß alle deutschsprechenden Lande mit Ausnahme der zwischen der Maas und dem Meere liegenden; dazu einen Streifen altfränkischen Landes, in dem die romanischen Volksbestandteile in Blut und Sprache die Oberhand behielten. Einer schon feststehenden Gewohnheit der Kunstgeschichte folgend, werden wir die einen wie die andern aus unserer Betrachtung ausschließen, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß diese Gebiete auf die deutsche Kunst einen gewissen Einfluß, wenn auch von Jahrhundert zu Jahrhundert abnehmend, doch besessen haben. Im Gegensatz zur westlichen war die östliche Grenze im Fluß. In die während der Völkerwanderung von den Deutschen verlassenen Länder bis zur Elbe und Saale, und an manchen Stellen über diese hinaus, waren Slawen eingezogen. Unter den Ottonen begann ihre Zurückdrängung; doch nur langsam; denn noch war Deutschland zu dünn bevölkert, um hier an Germanisierung denken zu können. Die Zeit dazu kam später. An Eroberungen hat Deutschland nicht gedacht, auswärtige Kriege seit der Besiegung der Ungarn jahrhundertlang nicht geführt. Die einzige Machtausdehnung, die den Königen des ottonischen und salischen Hauses anlag, nahm die Richtung auf Italien. Allein sie war nicht eine Folge der deutschen Königspolitik, sondern entsprang den Pflichten, die das von Otto I. wiederhergestellte Kaisertum auferlegte.

Die Idee des Kaisertums gehört zur karolingischen Erbschaft. Sie ist keine rein politische, sondern wurzelt zugleich und noch mehr in



religiösen Vorstellungen. In dieser Doppelnatur des Kaisertums liegt sein Verhängnis. Es mußte das erniedrigte und befleckte Papsttum aufrichten und dann von dem erstarkten sich bekämpfen und vernichten lassen. Über dem Sonderleben der Einzelvölker, wenn es auch soeben die Wiederkehr eines gleichmacherischen Weltreichs zurückgewiesen hatte, erhielt sich das Bewußtsein der Solidarität des christlichen Abendlandes. Welches andere Volk aber als das der europäischen Mitte hätte die Vertretung dieser Gemeinbürgschaft übernehmen können?

Der Schaden, den Deutschland unter der Schwere des unlösbaren Problems des Kaisertums davongetragen hat, ist offenbar. Aber auch ein anderes darf nicht vergessen werden. Unverkennbar ist das Gefühl der Volksgröße und Volkseinheit — ich bediene mich der Worte Dietrich Schäfers — hinweg über die Stammesunterschiede, die noch eben das Reich zu zersprengen drohten, mächtig gewachsen mit der Stellung, die in Italien, in Rom und gegenüber dem Papsttum errungen wurde. Die italienischen Kämpfe brachten die deutsche Kultur immer wieder mit ihrer zweiten Mutter, der Antike, in Berührung; das Kaisertum rettete die deutsche Nation vor einer Isolierung, die sie damals noch nicht hätte ertragen können, es bewahrte aber auch Italien vor dem Hinübergleiten in die byzantinische Sphäre. Den Königen des sächsischen Hauses hätte die Blickrichtung auf den Norden und Osten am besten angestanden; die Verbindung mit dem Kaisertum bog die Reichspolitik nach Süden um. Wieviel immer rein realpolitische Motive im Spiel waren: was der Kaiserpolitik eine nationale und populäre Färbung gab, war die uralte und nie zum Schweigen zu bringende Sehnsucht unseres Volkes nach der Sonne des Mittelmeers.

Wie Kaisertum und Königtum zwei durchaus verschieden geartete Herrschaftsbegriffe sind, so verschieden motiviert war auch ihr Verhältnis zur Kirche. Von theokratischer Ideologie ist die Kirchenpolitik des Königtums frei. Es war eine klare Interessengemeinschaft, die zwischen ihm und den Bischöfen und Reichsäbten das Bündnis herbeiführte, auf dem, bis zu seiner Erschütterung durch den Investiturstreit, die innere Politik ruhte — die Korrektur der durch das Lehnswesen verdorbenen Beamtenverfassung. Hier fiel die Gefahr der Erblichmachung des Amtes weg. Die Könige gaben der Kirche reichlich, aber das Kirchengut verlor nicht ganz den Charakter des Reichsguts. Die Hauptsache war, daß die Könige die Besetzung der Bistümer in ihrer Hand behielten. Viele der Beförderten hatten vorher ihre Schule in der königlichen Kanzlei durchgemacht. Bei ihnen konnte gefunden werden, was bei den weltlichen Großen umsonst gesucht wurde: staatsmännische Bildung, Weite des Gesichtskreises, zuweilen sogar Spuren von dem, was wir heute vaterländische Gesinnung nennen. Sie besuchten fleißig den Hof und die Versammlungen der Großen, wo sie den Stamm der königlichen Partei



bildeten; sie reisten mit dem König; sie hatten mehr Länder als bloß ihren Sprengel gesehen; sie kannten sich untereinander.

Gegen diese Stellung der deutschen Kirche — die freilich mit der augustinischen *civitas dei* keine Ähnlichkeit hatte, aber der Vereinheitlichung des deutschen Staates wie der deutschen Kultur die wertvollsten Dienste leistete — wurde der erste Stoß gerichtet durch die Reformbewegung des 11. Jahrhunderts. Sie hob Rom und das Papsttum auf eine zuvor nicht gekannte Machthöhe, wenn sie auch keineswegs von Rom ausgegangen war. Ihre Wurzeln liegen im Mönchtum. Die mönchische Askese, ursprünglich nur Flucht vor der Welt und ein Asyl für einen kleinen Kreis frommer Menschen, wollte jetzt eine weltbeherrschende Macht werden. Sie war die zutreffende Form des religiösen Idealismus in diesen Jahrhunderten. Wir erkennen darin die beginnende Verinnerlichung des Christentums, daß die bloß zeremoniale Gottesverehrung und formalistisch-objektive Heilsvermittlung nicht mehr genügte: es wurden auch sittliche Folgen verlangt. In die Hände des geistlichen Standes war nach der göttlichen Ordnung das Heil der Menschheit gelegt: wenn er verdarb, so war mit ihm die Welt verloren. Je weiter der wirkliche Zustand der Kirche, wie man oft mit Entsetzen erkannte, vom Ideal abwich, um so höher doch wurde dieses hinaufgeschraubt. Die Gesamtheit der Menschen zu Mönchen zu machen, war unmöglich; um so notwendiger war es, zwischen Kirche und Welt eine tiefe Kluft zu ziehen. Zuerst mußte jeder Einfluß der Welt, auch der weltlichen Obrigkeit, auf den geistlichen Stand vernichtet werden, dann erst konnte das Ziel, die Herrschaft des geistlichen Prinzips über das weltliche, ganz erreicht werden. — Die neue Frömmigkeit, wie jeder Geschichtskundige weiß, hat der Welt nicht den Frieden gebracht, sondern mit unendlichem Streit sie erfüllt. Aber es muß doch gesagt werden, daß es keinen frommen Laien gab, der nicht vor dieser Lehre sich gebeugt hätte. Ein deutscher König, Heinrich III., war der erste, der der in Nordfrankreich und Burgund entsprungenen und in ihrem abstrakten Radikalismus ein durchaus französisches Gepräge tragenden Reform das Tor nach Deutschland öffnete und damit selbst die Axt an die Wurzeln des Königtums legte. Sein Sohn Heinrich IV. befand sich schon in offenem Kampf mit dem Papsttum, viele Bischöfe wandten sich gegen ihn, ein unheilbarer Riß ging durch das Bündnis, auf dem unter den Ottonen und ersten Saliern die Wohlfahrt des Reiches geruht hatte. Ganz zusammengebrochen ist es zwar nicht. Es hat auch fernerhin königstreue Bischöfe gegeben — neben solchen, die es nicht waren —, allein sie wurden doch mehr und mehr in ihrer Stellung den Weltfürsten ähnlich. Sie wurden nach dem im Namen der Kirchenfreiheit geführten Investiturstreit weltlicher, als sie es vorher gewesen waren.

Das Bündnis des Königtums mit der Kirche hatte außer der politischen Zweckmäßigkeit noch einen tieferen Grund: die Kirche war die Ver-



einigung aller geistigen, nicht bloß geistlichen Macht. Das religiöse Leben dieser Zeit auf seinen Wert zu beurteilen, ist bis zur Unmöglichkeit schwierig, nicht nur, weil es seine Innerlichkeit zum größten Teil vor uns verbirgt, sondern auch, weil heutige Maßstäbe auf es nicht anwendbar sind. Daß das Christentum von den Massen nur oberflächlich erfaßt wurde, ist wohl gewiß; dennoch muß die religiöse Anregbarkeit groß gewesen sein; denn wie hätte die Kirche sonst so willigen Gehorsam finden können? Vielleicht lag gerade in der Fortdauer des Glaubens an die in gefährliche Dämonen umgearteten Heidengötter und dem Bedürfnis nach Schutz vor ihnen eine Quelle der kirchlichen Macht. Deutlicher ist das Zweite: die Tätigkeit der Kirche als Lehrerin und Erzieherin. Wo ein Streben nach höherer Geistigkeit sich regte, nur hier fand es Befriedigung. Und das Bildungsbedürfnis, der oberen Schichten mindestens, darf nicht klein angeschlagen werden. Was die Kirche hierin leistete, erreichte sie vornehmlich dadurch, daß sie neben der Hierarchie des Priestertums noch eine zweite Organisation besaß: eben die Klöster. Ihre Zahl und ihr Einfluß, schon in der Karolingerzeit groß, sind noch immer im Wachsen. Es war ein in Ziffern nicht ausdrückbarer, aber jedenfalls ins Gewicht fallender Bruchteil der Bevölkerung, der in ihnen Platz fand. Fragen wir, was zu den Klöstern hinzog, so wird das religiöse Motiv nicht verkleinert, wenn wir einräumen, daß neben ihm noch andere und alles in allem stärkere in Wirkung standen. Es ist die Eigentümlichkeit der kirchlichen Institutionen, ihre äußere Form wenig, ihr inneres Wesen aber im Laufe der Zeiten sehr zu verändern. Weltmüdigkeit und Kulturübersättigung, die die Quellen des ursprünglichen Mönchtums sind, lagen dem deutschen Menschen unserer Epoche so fern wie möglich. Schon der hl. Benedikt hatte dem Geheiß »bete« das andere »arbeite« hinzugefügt. Es ist nur die Übertreibung eines wahren Kernes, wenn man gesagt hat, daß die Welt erst durch die Mönche wieder arbeiten gelernt habe. Für die deutschen Männer und Frauen des 10., 11., 12. Jahrhunderts, die die Klöster aufsuchten, hieß Weltflucht doch nur, daß sie sich in gesicherte Burgen des Friedens zurückzogen, um von hier aus die irdischen Dinge nicht sowohl zu verachten, als tätig und helfend sie zu verbessern. Daher die überraschende Vielseitigkeit der klösterlichen Kultur. Sie umfaßte alles, was die Zeit an geistiger Arbeit leistete — und eine umfangreiche wirtschaftliche Tätigkeit. Die Klöster waren große, zum Teil sehr große Grundherrschaften. Eigenhändige Feldarbeit der Mönche, an die Benedikt ursprünglich gedacht hatte, wurde zwar nur im Falle der Not noch ausgeübt; sie fiel für gewöhnlich den Knechten und Leibeigenen zu unter Leitung der sachverständigen Landwirte, die in keinem Kloster fehlten. Ihr eigenstes Verdienst war aber die Hebung des Gartenbaus und Weinbaus, die Einführung neuer Obst- und Blumenarten, Gemüse- und Arzneipflanzen. Eine zweite Gruppe bildeten die Gewerbe mit Einschluß der



Kunst. Eine dritte die wissenschaftlichen Bemühungen, der Unterricht der Jugend, der Bienenfluß des Abschreibens, dem wir allein es verdanken, daß die Literaturdenkmäler der Griechen und Römer nicht völlig untergingen. Nimmt man den Begriff der Arbeit in dieser liberalen Erweiterung, so hat die Vorschrift der Ordensregel, daß ihr von den Stunden des Tages sieben gehören sollten, sicher Erfüllung gefunden. — Gegen den geschilderten Zustand erhob sich in Feindschaft die aus dem östlichen Frankreich kommende Reformbewegung, die wir nach ihren politischen Wirkungen schon kurz betrachtet haben. Eine verschärfte, undeutsche Auffassung der Askese wollte in dieser den einzigen Sinn und Zweck des Mönchtums erkennen. Religion und Kultur, bis dahin eng miteinander befreundet, traten in Konflikt. Alle geschichtlichen Zeugnisse sind darin einig, daß das wissenschaftliche Leben in den Klöstern in Verwirrung geriet, sank und nie wieder vollständig hergestellt wurde. Wie die zu hohe Spannung der reformerischen Forderungen das Band zwischen Kirche und Königtum lockerte, so schwächte sie letzten Endes auch die Bildungsvormacht der Kirche. Sie erreichte das Gegenteil von dem, was sie gewollt hatte: sie bahnte einer allmählich sich befreienden weltlichen Bildung den Weg. Diese Entwicklung, die erst in der folgenden Epoche deutlich wurde, ist hier noch nicht zu betrachten.

Knüpften schon die wirtschaftlichen Verbesserungen an die Überlieferungen des Altertums an, so versteht sich dieses für die höhere Bildung von selbst, und in dieser ebenso von selbst der Gebrauch der lateinischen Sprache. Es wäre unsinnig, den Mönchen daraus einen Vorwurf zu machen. Vergessen wir nicht, daß erst im 18. Jahrhundert das Deutsche die Sprache der Wissenschaft geworden ist. Man mag darin eine harte Bedingung legen: eine andere, den Lernbetrieb des deutschen Volkes zu befriedigen, sah es nicht. Die deutsche Geschichte, die deutschen Volksrechte wurden lateinisch aufgezeichnet. Noch Karl hatte deutsche Heldenlieder aufschreiben lassen; jetzt hielt man sie nicht mehr für wert, abgeschrieben zu werden; sie verschollen. Noch im 9. Jahrhundert wurden die Evangelien zu deutschen Dichtungen umgegossen, im 10. und 11. konnten deutsche Sagen nur durch Einkleidung in lateinische Verse der Beachtung der Gebildeten sich empfehlen. Das Latein des Mittelalters, man übersehe dies nicht, war aber keine tote Sprache, die in ihm geschriebene Literatur diente der Gegenwart, war unantik, war im Gehalt christlich und germanisch; zugleich das Hauptkennzeichen und die Hauptstütze der geistigen Einheit des Abendlandes, weshalb auch die Kirche nie daran gedacht hat, im Gottesdienst auf das Latein zugunsten der Volkssprachen — während es doch slawische Liturgien gab — zu verzichten.

Auf denselben Grundlagen wie die literarische Bildung, gleich ihr eine zuerst zaghafte, dann freier und zuletzt unwiderstehlich werdende Durchdringung fremder, erworbener Form mit eigenem, volklichem Ge-



fühl, ruhte die bildende Kunst. Nur stand sie in noch bestimmterer Begrenzung im Dienste der Kirche. Die Anfänge einer weltlichen Kunst, die sich unter Karl gezeigt hatten, verkümmerten; unter den Ottonen und Saliern gab es nur eine, die kirchliche. Eben in ihrer zwecklichen Gebundenheit lag anfänglich ihre einzige Stärke, vermöge deren sie selbst die tiefe Zerrüttung in der Zeit des Übergangs von der karolingischen zur ottonischen Epoche überstehen konnte. Nach strengster kirchlicher Auffassung war ja die Kunst überhaupt nicht für die Menschen da, sondern zuallererst eine Gott wohlgefällige Darbringung, ein erweiterter Gottesdienst, Weihgeschenk, Opfergabe; dann in der Wirkung auf das Volk ein Vorrecht, ein Abzeichen höchster Würde, ähnlich wie der Priester im Moment der heiligen Handlung ein Prachtgewand anlegte, das so kein anderer Mensch trug. Wenn man meint, daß die Kirche die Kunst als Lehrmittel für das Volk habe benutzen wollen, so irrt man sich. Jenes vielberufene Wort des Papstes Gregor, das Bild in der Kirche ersetze für den des Lesens unkundigen gemeinen Mann die Schrift und sei deshalb zuzulassen, war im Hinblick auf noch halb antike Menschen gesprochen; für die Deutschen dieser Zeit eine ähnliche Wirkung erwarten zu wollen, so wenig seelenkundig war die Kirche nicht. Denn darüber werden wir uns nicht täuschen dürfen: die Sprache der Kunst war für die Massen noch unverständlich; genug, wenn auch nur ein Bruchteil der Geistlichkeit die Bilder zu deuten oder von ihrem künstlerischen Wesen ergriffen zu werden vermochte.

So war die Kirche nicht nur das Bestimmungsziel der Kunst, sondern auch ihre alleinige Hervorbringerin. Sie gab ihr den Inhalt, wie die Tradition der Form — für das Volk im ganzen bedeutete dies aber nichts Geringeres als eine Spaltung seines Phantasielebens. Erinnern wir uns nur, worauf die griechische Kunst sich aufgebaut hatte: Lied und Bild arbeiteten am selben Stoff, Homer und Phidias sind nicht voneinander zu trennen. Bei den Deutschen aber führte aus ihrer poetischen Welt kein Weg zur Bildkunst. Wir wissen es ja doch, daß die Gestalten ihrer Götter und Helden nicht tot waren, daß sie, zwar von der Bildung verstoßen, im Volke noch fortlebten; aber zu körperlicher Deutlichkeit sich zu verdichten, blieb ihnen versagt. Die Kunst gehörte allein dem Christengott und seinem Gefolge; zugleich aber wurde gelehrt, daß es sich nicht um Abbilder einer sinnlichen Wirklichkeit, sondern um Sinnbilder eines Geistigen handle. Es standen sich also zwei Halbheiten gegenüber: auf der einen Seite ein Inhalt, der keine Form fand, auf der andern eine fertig ausgebildete, bis zur Starrheit feste Form, mit deren Inhalt das deutsche Denken nur langsam vertraut werden konnte. Es war sicherlich nicht der naturgemäßeste Weg der Erziehung zur Kunst, auf den die Geschichte unser Volk führte. Nicht die Langsamkeit des Fortgangs setzt in Erstaunen, viel eher, daß schließlich das Werk doch gelang.



Es gelang aber nicht in allen Kunstzweigen gleichmäßig. Wenn die *vox populi* der Gegenwart der Baukunst jener Jahrhunderte den ersten Preis gibt, so hat die nachprüfende wissenschaftliche Überlegung dies Urteil bestätigt. In ihr ist die größte Summe originaler Kraft zu finden. Die deutsche Geistesanlage, wie wir sie im Altertum kennengelernt haben, näherte sich der Kunst, ausgehend von den allgemeineren Kategorien Linie, Maße, Rhythmus — nicht in der unmittelbaren Nachahmung des Lebens. Der geschichtliche Hergang zeigt denn auch, daß in der Baukunst und der ihr innerlich am nächsten stehenden Schmuck- und Gerätekunst am frühesten mit den übernommenen Formen eine Umwertung nach eigener Willensrichtung vorgenommen wurde. Sodann ist die Baukunst die öffentlichste; auf ihren Werken ruhen die meisten Augen und die von ihr kommenden Eindrücke verbreiten sich am schnellsten im allgemeinen Bewußtsein. Sie konnten auch nicht ausgeführt werden ohne Arbeiter aus dem Laienstande. Es ist nicht denkbar, daß diese außer der mechanischen Leistung nicht auch mit dem inneren Sinn beteiligt waren. Die Arbeit am Bauwerk ist gesellig, erzeugt einen Austausch der Meinungen, verdichtet sich in zahllosen kleinen und kleinsten schöpferischen Akten zu einem Wunsch und Wollen der Menge. Hier war also die Pforte geöffnet, durch die, wenn auch zwecklich alles an die Kirche gebunden blieb, das volkstümliche Gefühlsleben genießend und umbildend eindringen konnte. Hierauf beruht auch ihre Wirkung auf die Gegenwart. Um zu der esoterischen Klosterkunst, zu der Welt der Miniaturen, Elfenbeinschnitzereien, Email- und Goldschmiedearbeiten ein Verhältnis zu gewinnen, haben wir heute in ziemlichem Maße die Vermittlung gelehrter historischer Bildung nötig: die romanische Baukunst wirkt noch immer unmittelbar und populär. In ihr erkennen wir Fleisch von unserem Fleisch und Blut von unserem Blut. Daß die Versuche, den romanischen Baustil ins moderne Leben wieder einzuführen, mißglückt sind — bis jetzt —, ist noch kein Gegenbeweis. Stünden unsere Künstler ihm mit derselben Freiheit gegenüber, die er selbst gegenüber der Spätantike entwickelte, so ließe er sich vielleicht noch mit Gewinn wiederbeleben.



## Erstes Kapitel.

### FRÜHROMANISCHE BAUKUNST. ZEIT DER OTTONEN UND DER ERSTEN SALIER.

Zwischen den zwei großen Rezeptionen, der antikischen im 9. und der gotischen im 13. Jahrhundert, bewegt sich in ruhig aufsteigender Entwicklung, von außen wenig beeinflußt und ohne Veränderung der inneren Richtlinien, die Baukunst des romanischen Stils. Der romanische Stil ist aufgebaut aus spätantikem Formenmaterial, dennoch nicht ein Abkömmling der Antike; sein innerer Sinn, seine seelische Form, alles was in ihm lebendiges Wachstum ist, empfing er von den germanischen oder mindestens mit germanischem Blut reichlich durchsetzten Völkern Mitteleuropas. Der Name »romanisch« ist eine der vielen mißglückten Wortprägungen, mit denen die Kunstgeschichte belastet ist. Er wurde im Jahre 1820 von einem französischen Gelehrten erfunden, der damit eine Analogie zu den romanischen Sprachen ausdrücken wollte, in welchem Vergleich aber mehr Falsches als Wahres enthalten ist. Nicht von den Völkern des Mittelmeeres, sondern, um es noch einmal zu sagen, vom germanischen Norden ging der zeugende Lebensstrom aus. Allein der Name hat sich eingebürgert, und es wäre aussichtslos, ihn durch einen anderen ersetzen zu wollen. — Die Umbildung ging bei einem jeden der im Abendlande vereinigten Völker in anderer und besonderer Weise vor sich. Wir betrachten hier allein seine deutsche Erscheinungsform. Zu dieser haben die Deutschen nichts Einzelnes, das schon vorher bei ihnen fertige Gestalt gehabt hätte, beigetragen; aber zugleich haben sie von dem ihnen Überlieferten nichts angenommen, ohne es sich nach und nach geistig zu unterwerfen, ihm einen andern Gefühlswert zu geben und alsbald auch seine Gestalt zu verändern. Es ist ein geistiger Zeugungsprozeß, bei dem man das deutsche Element das männliche, das antike das weibliche nennen mag. Verglichen mit der stark zersplitterten Entwicklung bei den romanischen Völkern, erscheint die deutsche einheitlich. Es fehlt nicht an landschaftlichen Unterschieden, aber dieselben sind doch



nur geschwisterliche Varianten eines Familientypus. Und ebenso fehlt nicht ganz der Verkehr mit dem Ausland, und manche neue Lehnformen kommen zu den in der grundlegenden karolingischen Rezeption erworbenen noch hinzu, aber sie sind gleichsam nur Randbemerkungen: das Entscheidende und Aktive ist die unverbrauchte, naive, immer mehr sich ihrer selbst bewußt werdende Naturkraft des deutschen Genius. Der romanische Stil kennt keine Systematik. Er entwickelt sich nicht von einem organischen Ideenzentrum aus (wie etwa die Gotik oder die Renaissance). Deshalb läßt sich für seinen Beginn auch keine bestimmte Grenze festsetzen; man kann nur sagen, daß er auf einzelnen Punkten seines Wesens schon unter den Karolingern in Bewegung kam.

Dürfen wir doch vielleicht den Versuch machen, aus den neu hinzukommenden Triebkräften vereinfachende Begriffe abzuziehen, so würden wir sagen, es habe sich gehandelt in der Raumgestaltung um Gliederung und Rhythmus, beim Baukörper um Erstarkung des Gefühls für den Ausdruckswert der Masse und ihre plastische Durchbildung. Damit stellt sich der romanische Stil zum spätantiken, soviel immer er an Einzelheiten aus ihm herübernimmt, ausgesprochenermaßen in einen Stimmungsgegensatz, der sich schon geltend machen kann, wo in morphologischer Hinsicht noch keine Veränderungen eingetreten sind.

So viel Neues der romanische Stil hervorbrachte, wesentlich blieb dabei immer die Beharrungstendenz der Grundformen. Die überlieferten Schemata des Zentralbaus und der Basilika waren für den Kirchenbau das schlechthin Selbstverständliche, mit ihnen war der Umkreis des Möglichen abgeschlossen. Und daß die romanische Architektur wesentlich Kirchenarchitektur ist, braucht nach allem, was wir in der Einleitung gesagt haben, nicht mehr besonders hervorgehoben zu werden.

In der Stellungnahme zum Zentralbau lag, wie wir wissen, ein Hauptunterscheidungsmerkmal zwischen morgenländischer und abendländischer Bausitte. Das Abendland hatte für ihn nur einen engen Kreis von Zwecken übriggelassen. In der deutsch-romanischen Kunst glauben wir ein erhöhtes Wohlgefallen an ihm zu erkennen. Allein die festen Schranken der Sitte ließen sich nicht durchbrechen. Unbedingt der zentralen Anlage vorbehalten waren nur die Baptisterien, die in der Frühzeit auch in Deutschland bei bischöflichen Domkirchen nie, höchstens ausnahmsweise, fehlten, auch bei größeren Klosterkirchen mehrfach nachgewiesen werden können\*. Wir nennen als Beispiel aus dem 11. Jahr-

\* Viel zu weitgehende Folgerungen sind irrtümlicherweise aus dem Beschluß einer bairischen Synode vom Jahre 799 gezogen worden, wonach für jeden Pfarrbezirk eine Taufkirche verlangt wurde; gemeint ist hier nicht ein Baptisterium im technischen Sinne, sondern überhaupt nur ein Kirchengebäude mit Taufvorrichtung. Nach altem Kirchenrecht war allein der Bischof zum Taufen berechtigt. Bei dem räumlichen Umfang der deutschen Diözesen war diese Beschränkung aber unhaltbar. In unserer Epoche dürfte mindestens jede Mutterkirche taufberechtigt gewesen sein.



hundert die 1812 abgebrochene Taufkirche des St. Cassius-Münsters in Bonn, eine Rotunde mit innerem Umgang auf gekuppelten Säulen, ähnlich Sta. Costanza in Rom (Abb. 83). Eine andere Klasse bilden die Rotunden, die als Nachahmungen des Hl. Grabes in Jerusalem galten: Beispiel Drüggelte in Westfalen. Wichtiger ist, daß zuweilen auch die Hauptkirchen von Klöstern die zentrale Form wählten. Der Einfluß Aachens wird mehrfach durch die Schriftquellen bezeugt; am deutlichsten ist er in der Kirche des Nonnenklosters Ottmarsheim im Oberelsaß. Daneben ist für die Frühzeit die Annahme morgenländischen Einflusses nicht abzulehnen, so z. B. in der (abgebrochenen, doch in den Fundamenten aufgedeckten) Stiftskirche zu Wimpfen am Neckar. — Zentralbauten von künstlerischer Originalität werden wir erst im 12. Jahrhundert antreffen. In der frühromanischen Epoche lag ihre Bedeutung nicht sowohl in der Entwicklung neuer Formgedanken als darin, daß sie die Übung in der Gewölbetechnik erhalten halfen.

Alles Neue, was der romanische Stil auf dem Gebiete der Raumdisposition emporbrachte, ging von der überlieferten Grundform der Basilika aus. Die Zahl der Variationen ist groß. Betrachten wir zunächst den Grundriß allein, so ergeben sich die folgenden Haupttypen:

1. Der reine Longitudinalbau (Beispiel Abb. 43).
2. Hinzufügung eines Querschiffs, an das sich unmittelbar die Altarapsis anschließt (Abb. 32).
3. Die Figur des lateinischen Kreuzes (Abb. 36).
4. Die doppelchörige Anlage (Abb. 30).
5. Erweiterung derselben durch Verdoppelung des Querschiffs (Abb. 41).

Der erste Typus ist der übernommene altchristliche; er war der vorherrschende in Süddeutschland.

Dem zweiten folgt die Mehrzahl der karolingischen Kirchen; zum letztenmal zeigt er sich am Straßburger Münster um 1020. Die normale Lage des Querschiffs ist im Osten. Die anormale im Westen, stets verbunden mit Verdoppelung des Chors, trat zuerst in Fulda auf und nahm von dort ihren Weg nach Mainz (Dombau von 978, Abb. 137) und vermutlich von dort nach Augsburg (994, Abb. 37), Bamberg und Regensburg.

Der dritte zeigt sich zuerst auf dem Grundriß für St. Gallen von 820 (vgl. S. 50). Die Zwischenglieder für den Übergang in die romanische Zeit sind verloren gegangen (hypothetisch kann als solche Corvey an der Weser angesehen werden). Schon im 10. Jahrhundert findet er sich in Sachsen. Meist in Verbindung mit der Aufteilung der ganzen Grundfläche in Quadrate. Das zentrale Quadrat im Kreuzesmittel wird im Hochraum durch vier Bögen begrenzt und dadurch der Aufmerksamkeit des Beschauers empfohlen, wie auch im Langhaus die Stützen so verteilt



sind, daß immer eine auf die Ecken des Quadratnetzes fällt. Die ausgebildete Form des lateinischen Kreuzes findet sich nur in Deutschland.

Dasselbe gilt vom Westchor. Er tritt zuerst auf in Fulda und in St. Gallen. In der frühromanischen Epoche hat er am Rhein und in Norddeutschland keiner Kloster- und Domkirche gefehlt, seltener war er in Süddeutschland, ganz abgelehnt wurde er nur am Oberrhein (Dome von Straßburg und Speier) und vom Ende des 11. Jahrhundert ab in den zahlreichen Kirchen der Hirsauer Gemeinschaft. Die vereinzelt spätromanischen und frühgotischen Westchöre (Mainz, Worms, Bamberg, Naumburg) gehen auf ältere Gründungen zurück. Ein Spätling die Sebalduskirche in Nürnberg. Besondere Pflege genossen die Westchöre am Niederrhein und in Westfalen, wo sie gern durch Emporen zweigeschossig geteilt sind. Sehr mannigfaltige Lösungen kamen dabei zustande, denen wir hier nicht nachgehen wollen.

Für Verdoppelung des Querschiffs gilt als ältestes Beispiel die unter dem Abte Angilbert, einem Schwiegersohn Karls des Großen, erbaute Klosterkirche Centula in der Pikardie; sie ist zerstört und die Schlußfolgerungen aus den Schriftquellen sind nicht zweifelsfrei. Im westfränkischen Reich kommt diese Anlage sonst nicht vor. In Deutschland ist sie für den Kölner Dom durch eine Miniatur aus der Wende des 10. Jahrhunderts bezeugt; ob sie auf den Gründungsbau um 800 zurückgeführt werden darf, bleibe dahingestellt. Am Dom zu Münster gehört sie wahrscheinlich der Ottonenzeit an; sicher ist diese Zeitstellung bei St. Pantaleon in Köln, St. Michael in Hildesheim und der Klosterkirche Gandersheim; das einzige süddeutsche Beispiel ist die Hauptkirche des Klosters Reichenau.

In der Natur der sakralen Baukunst liegt es, konservativ zu sein. Indem sich mit dieser Neigung in der Spätantike die große Müdigkeit verband, die damals die allgemeine Lebensstimmung niederdrückte, war jener vielhundertjährige Stillstand in der Kirchenbaukunst eingetreten, von dem wir früher gesprochen haben. Von diesem Hintergrunde hebt sich die Regsamkeit des 9. und 10. Jahrhunderts in der Erweiterung und Vermannigfaltigung des überkommenen Grundrisses doppelt lebendig ab. Sicher kommt dabei ein neues Kunstwollen ins Spiel, doch hätte dieses allein nicht genügt, es müssen bestimmte sachliche Wünsche des Gottesdienstes und vielleicht noch allgemeinere Ursachen das Programm dazu gegeben haben. Beachten wir zuerst dieses: die altchristlichen Basiliken waren Stadtkirchen gewesen; sie hatten große Volksmengen aufzunehmen; auf der Gegenüberstellung der Gemeinde und der um den Altar versammelten Priester und Sänger beruhte die innere Anordnung. Dagegen ist in Deutschland der maßgebende Typus im karolingisch-ottonischen Zeitalter die Klosterkirche. In diesem noch rein agrarischen, schwach besiedelten, mit Bischofssitzen im Verhältnis zum Süden ganz spärlich



ausgestatteten Lande wäre zur Aufführung von Kirchenbauten größeren Maßstabes und monumentalen Strebens fast kein Anlaß gewesen, hätten ihn nicht die erstaunlich schnell sich vermehrenden Kloster- und Stiftskirchen gegeben. Sie waren die Lehrstätten nicht nur der Landwirtschaft, sondern auch aller technischen Gewerbe und deckten damit die Bedürfnisse, die später dem städtischen Wirtschaftsleben zufielen. Noch mehr bedeuteten sie als Zufluchtsstätten eines vom Bedürfnis freien geistigen Lebens. Nur hier konnte die Baukunst den ihr als Kunst so notwendigen Charakter des idealen Überflusses annehmen. Die ganz großen Klöster besaßen gewöhnlich ein besonderes Gebäude für den Pfarrdienst der Laiengemeinde, in den andern wurde derselbe in die Klosterkirche aufgenommen, doch nur so, daß ihm kein großer Platz eingeräumt ward, weshalb es nichts auf sich hatte, wenn das Langhaus so zusammenschrumpfte, wie es durch die Verdoppelung der Chöre und Querschiffe geschah. Es gab Klöster mit 200 und 300 Mönchen, und diese waren Tag und Nacht in der Kirche beschäftigt. Außer dem Chordienst kam die Besorgung der zahlreichen Nebentäie in Betracht. Auf dem St. Galler Bauriß sind ihrer 16 vorgesehen. Einer für St. Paulus in der Ostapsis, einer für die hl. Jungfrau und St. Gallus im östlichen Chorquadrant, einer für St. Petrus in der Westapsis, zwölf auf das Querschiff und die Seitenschiffe verteilt, alle mit Schranken umgeben, die Räume unter der Vierung und vor der Westapsis als Psallierchöre ausgesondert. Den Laien verblieb danach nur das Mittelschiff, wo sie vor dem Altar des hl. Kreuzes sich sammelten. So war das Innere gewissermaßen in eine Summe von Kapellen aufgeteilt, vier Fünftel der Grundfläche den Mönchen vorbehalten. Ebenso sind die Emporen als Kapellen aufzufassen. Sankt Michael in Hildesheim hatte an jedem Ende seiner zwei Querschiffe zwei Emporengeschosse und in jedem einen Altar. In der Nonnenstiftskirche zu Essen wurde der Westchor von einer dreigeschossigen Empore konzentrisch umgeben (Abb. 130). Ebenfalls von Emporen umgeben bei anderer Grundrißlösung in Werden a. d. Ruhr und in St. Pantaleon in Köln. Wir wollen die Beispiele nicht vermehren. —

Die im obigen betrachtete Erweiterung und Vermannigfachung des Grundrisses hatte aber noch eine zweite Bedeutung: sie gab dem Außenbau, verglichen mit der spätantiken Basilika, ein zu höchster Bedeutsamkeit verändertes Gepräge: dort alle Flächen und Linien in gleichgerichtet geradem Verlauf; hier mannigfaltige Brechung, Gruppierung, Kontrastierung, im Eindruck noch gesteigert durch den Wechsel belichteter und beschatteter Bauteile. Daran schloß sich ein weiteres: die Bewegung, die in die Baumassee gekommen war, drängte vertikal in die Höhe, ein neuartiges Bauglied wurde der Basilika einverleibt: der Turm.



Wir geben einen kurzen Rückblick über seine bisherige Geschichte. Mit dem griechischen Formgefühl war der Turm unvereinbar. Nur dort wurde er in der Antike zugelassen, wo ein bestimmter Zweck, stärker als die gefühlsmäßige Abneigung, ihn forderte; so bei den Festungs-, Signal- und Leuchttürmen. Bezeichnenderweise ist es der Orient, wo der Turm in die christliche Kirchenarchitektur eindrang. Er wurde, an den Signalturm anknüpfend, benutzt, die Stunden des Gebetes anzugeben — übrigens noch nicht durch Glocken, sondern durch Schlaginstrumente etwa in der Art des chinesischen Gongs. Die weitere Entwicklung teilte sich in zwei Linien: das mohammedanische Minaret und den abendländischen Campanile. Die Zeit der Einwanderung in Italien liegt im Dunkeln, vor dem 7. Jahrhundert sind Glockentürme hier nicht bezeugt. Im fränkischen Reich waren sie sicher im 8. Jahrhundert bekannt. Zu beachten ist, daß es sich hierbei immer nur um isolierte Glockentürme handelte, wie sie durch das ganze Mittelalter — man denke beispielsweise an den Campanile von S. Marco in Venedig oder den des Doms von Florenz — und bis in die Renaissance unveränderlich für die südeuropäische Kirchenarchitektur charakteristisch blieben. Von einem durchaus neuen Gedanken nun geht der Turmbau der germanischen Länder aus: er steht nicht neben der Kirche, sondern geht mit ihr eine körperliche Einheit ein. Durch den Gebrauchszweck, die Aufhängung der Glocken, war die Neuerung nicht gefordert; sie ist ein freier, selbstzwecklicher, eigentlichst künstlerischer Gedanke. Er entspringt demselben organischen Triebe, durch den zuvor der Grundriß seinen lebhaft bewegten Kontur empfangen hatte; er leitet gleichsam einen Überschuß an aktiver Bewegung ab, wirkt dem an die Erde fesselnden System wagerechter Linien als Symbol freier Kraft entgegen.

In Deutschland hielt der Süden — wir erkannten seine Anhänglichkeit an das Alte schon in der Seltenheit der Querschiffanlagen — an der abgesonderten Stellung des Glockenturms noch lange fest (Beispiele: Sindelfingen, Bergen, Frauenchiemsee, St. Emmeram in Regensburg). Die eigentlich romanische Fassung, d. h. die Einverleibung des Turms in den Kirchenkörper, nahm ihren Anfang am Rhein und breitete sich schnell nach Hessen, Westfalen und Sachsen aus. Es sind dieselben Landschaften, in denen die gruppierende Behandlung des Grundrisses heimisch war, und klärlich stehen die beiden Entwicklungsreihen in Beziehung zu einander. Zwei Formengattungen bildeten sich heraus: der breite, niedrige Turmaufsatz über der Vierung und die schlanken, in der Frühzeit meist runden Treppentürme mit dem Ausgang zur Empore. Die letzteren mußten notwendig eine zur Hauptachse der Kirche symmetrische Stellung einnehmen, was ja bei den isolierten Campanilen ausgeschlossen war (Beispiele Abb. 137, 138). Also mußten sie in der Zweizahl auftreten: als Osttürme zu Seiten des Altarhauses, als West-



türme neben dem Eingang. Frühe Beispiele von Osttürmen bieten Fulda spätkarolingisch, ottonisch die Dome von Magdeburg, Merseburg, Mainz, Augsburg. Die frühesten Westtürme bewachen den Eingang zum Atrium, so in Lorsch und St. Gallen, verwachsen mit der Fassade sind sie zuerst in Hersfeld (nach 831) und nach einer langen Lücke in unserem Denkmälervorrat am Münster von Straßburg (nach 1020). Die wenig jüngeren Westtürme in Tegernsee kommen in diesem Gebiet nur dies eine Mal vor. Sonst erscheinen in Süddeutschland Westtürme erst seit dem 12. Jahrhundert im Gefolge der Hirsauer Schule (das nähere unten). Am Zentralbau in Wimpfen dürften sie eine Erinnerung an Aachen sein. — Die Vorliebe des frühromanischen Stils für Verdoppelung der Chöre legte der Ausbreitung der Westtürme ein Hindernis in den Weg. Anlagen mit doppeltem Querschiff verdoppeln auch den Vierungsturm, so St. Michael in Hildesheim, der alte Dom und St. Pantaleon in Köln und wahrscheinlich auch der ottonische Dom von Mainz; die Treppentürme rücken an die Querschiffe und so entsteht eine Vielturmgruppe. Zu sehr mannigfaltigen Kombinationen führte am Rhein und in Westfalen der Westchor. Er wurde rechteckig ummantelt und darauf ein kolossaler Einzelturm gesetzt, den kleinere runde Treppentürme begleiten. In mehreren Varianten zeigt sich das an der Stiftskirche in Essen, am Dom von Paderborn, in den Klosterkirchen Freckenhorst und Brauweiler (Abb. 129, 131, 132, 135), auch der Westbau von St. Aposteln in Köln gehört in diese Reihe; das sind Nachkommen der Aachener Palastkirche, an deren barbarisch-trotzigem Kraftgefühl man seine Freude haben kann. Anders ging man an der Weser und in Ostsachsen vor. In Corvey bildete die Fassade ursprünglich eine ungegliedert hohe Masse, über der der Mittelteil als Glockenhaus emporragte; ähnlich an den Domen von Minden (Abb. 136) und Hildesheim. Später ging Sachsen zu Doppeltürmen über, zwischen die es aber ein Glockenhaus einschaltete (Abb. 146).

Fassen wir zusammen, was die Entwicklung des Grundrisses und äußeren Aufbaus uns bis jetzt gezeigt hat: Es ist, verglichen dem spätantik-frühchristlichen Schema, ein Zweifaches, eine reine Freude an der in der Masse als solcher liegenden Wucht des Ausdrucks, unmittelbar aus der Natur des Steins, dieses den Deutschen neuen Materials, geschöpft, und eine starke Empfindung für den Wert des Rhythmischen. Gegenüber dieser ganz ins Große gehenden Neubelebung des Außenbaus wird auf die Behandlung der Flächen noch kein großes Gewicht gelegt. Verglichen mit der karolingischen Zeit kann man eher von einem Rückgang sprechen. Eine so zierliche und prächtige Behandlung wie an der Michaelskapelle in Lorsch kommt nicht mehr vor. Die letzte Erinnerung an das »bunte« (*varia*) Mauerwerk der fränkischen Zeit ist die in den Rheinlanden bis in die Mitte des 11. Jahrhunderts nicht seltene Sitte, rote Backsteine zwischen den Naturstein einzuschieben. Man liebte besonders Fenster- und Arkaden-



bögen damit auszuzeichnen, wollte also nicht reinen Flächenschmuck geben, sondern konstruktiv wichtige Teile als solche hervorheben. Verblendung mit Kleinquaderwerk, wie bei St. Pantaleon in Köln, oder vollends ein Großquaderwerk mit unregelmäßiger Fugenzeichnung wie an St. Michael in Hildesheim und am Westbau des Paderborner Domes, ist ein seltener Luxus, die Regel: einfache Sichtbarmachung des Bruchsteinwerks. Dabei muß bedacht werden, daß der Steinbau schon als solcher, im Gegensatze zum Holzbau der Profanarchitektur, Vorstellungen von Solidität und Würde hervorrief, die wir heute nicht mehr so unmittelbar mitfühlen können, wie es ihre damalige Wirkung gewesen sein muß. — Die Teilung der Flächen durch senkrechte, reliefmäßig vortretende Glieder ist bekannt, aber nichts weniger als eine allgemeine Forderung. Die unter den Dächern hinlaufenden Gesimse erhalten ein einfaches und derbes, wenig ausladendes Profil. Die senkrechten Glieder werden am häufigsten noch als Pilaster in antikem Sinne, sehr vereinfacht allerdings, gebildet. Daneben — im späteren Verlauf vorherrschend — tritt die auf die Backsteinarchitektur Italiens zurückgehende Lisene, d. i. ein Mauerstreifen, der ohne Kapitell mit dem Rundbogenfries sich verbindet. Den Unterschied veranschaulichen Abb. 147 und 148. Er ist im Grundsatz beträchtlich — auf der einen Seite ein System von Stützen in Flachübertragung, auf der andern umrahmte Füllungen —, aber schwerlich ist diese Epoche im einzelnen Fall sich seiner scharf bewußt gewesen.

Unsere Betrachtung wendet sich nun dem inneren Aufbau zu. Hier sind die altchristlichen Erbformen am wenigsten verändert. Dennoch wird man eine altchristliche Basilika des Südens und eine romanische des Nordens nie miteinander verwechseln können. Jene bewahrte sich, so lange sie es noch vermochte, eine gleichförmige, matte, halbklassische Eleganz, dachte allein in Flächen und Linien, diese ist körperhaft schwer und handfest und voll individuellen Lebens. An die Stelle der leichten Backsteinmauer sind schwere Bruchsteinmassen getreten. Dem entspricht der robuste Habitus der Stützen. Daher sind die Arkadenöffnungen verhältnismäßig breiter, manchmal so breit, daß der dem Bogen gehörende Abschnitt den größeren Teil in Anspruch nimmt. Die Fenster sind kleiner und weniger zahlreich. Das Wichtigste ist, daß auch der Aufbau von der rhythmischen Bewegung der Gesamtkomposition ergriffen wird.

Am prägnantesten im sogenannten Stützenwechsel. Damit bezeichnet man eine Anordnung der Arkaden des Langhauses, bei welcher zwei verschiedene Stützengattungen, Säulen und Pfeiler, nach fester Regel miteinander wechseln; entweder einfach alternierend oder auf je einen Pfeiler zwei Säulen (also entweder a b a b a oder a b b a b b a). Die symmetrische Wiederholung auf beiden Seiten des Langhauses gibt dem



Rhythmus besondere Kraft. An die Stelle der einfachen Reihung, wie sie die Antike, auch die späte, allein gekannt hatte, ist Gliederung nach Perioden getreten. Aber noch ist das Wesen der Sache damit nicht erschöpft. Ihr tiefster Sinn enthüllt sich in der Verbindung des Stützenwechsels mit der Schematisierung des Grundrisses nach Quadraten (vgl. S. 77). Das ursprünglich nur latente Quadratnetz gewinnt seine volle Sichtbarkeit, indem die stärkeren Akzente, d. i. die Pfeiler, immer mit den Eckpunkten der Quadrate zusammenfallen (Abb. 41, 42). Unsere Ansicht, daß der Stützenwechsel der besondere Fall eines allgemeineren Prinzipes sei, und daß dies Prinzip der rhythmischen Gruppierung dem germanischen Geist besonders zusage, bestätigt sich in seiner geographischen Verbreitung. Er fand die allgemeinste Zustimmung in der sächsischen Bauschule, also auf dem den Nachwirkungen der Antike am weitesten entrückten Boden. Weniger verbreitet, doch keineswegs selten, ist er im fränkischen Gebiet (mit Einschluß Nordfrankreichs). Im bairischen und schwäbischen dagegen, die näher mit Italien zusammenhängen, kommt er, außer zuweilen am Oberrhein, so gut wie nicht vor.

Wo der Stützenwechsel nicht durchdrang, teilte sich der Gebrauch zwischen reinen Säulen- und reinen Pfeilersystemen. In den allgemeinen Bestimmungen des Aufbaus hat sich hier gegen die altchristliche Basilika nichts verändert. Wenn auch die Haltung und Stimmung eine andere ist, so liegt das an dem rauheren Material, den nachdrücklicheren Formen, vor allem den veränderten Proportionen. Einerseits der Querschnitt wird mit der Zeit zunehmend enger und steiler, anderseits die Stützen treten weiter auseinander; oder, was dasselbe ist, sie wirken weniger als Reihe, mehr als Einzelwesen. Zugleich verändert sich die Figur der Arkadenöffnung: der auf den Bogen fallende Abschnitt vergrößert, der senkrechte Abschnitt verkleinert sich. Für Gestalt und Proportion der Säulen bestehen keine festen Regeln, nichts, was den antiken Ordnungen vergleichbar wäre. Der romanische Stil, in der Raumteilung auf straffe Bindung ausgehend, nimmt hierin die größte Freiheit für sich in Anspruch. Nur ganz im allgemeinen kann man sagen, daß die romanischen Säulen gedrungener sind, als die der späten Antike. Sowohl Kapitell als Basis sind im Verhältnis zum Schaft höher. Am Schaft tritt Verjüngung häufig, aber nicht notwendig, ein, Schwellung selten und dann immer mit Übertreibung. Die Schäfte sind mit seltenen Ausnahmen aus einem einzigen Stück gearbeitet. Wo der Baustoff dieses nicht gestattet, greift man lieber zum gemauerten Pfeiler. Die Durchschnichtsform der Basen ist die schon in der Spätantike fast allein gebräuchlich gewesene sogenannte attische, aber mit erheblich steilerem Profil als dort (Abb. 240); Ausdruck mehr des starren Widerstandes als der elastischen Nachgiebigkeit gegen die Last. In der Bildung der Kapitelle ist zunächst kein anderer Wunsch zu erkennen als der, dem Vorbilde der Antike treu zu bleiben. Innerhalb der Grenzen der alten



Römerherrschaft fanden sich noch immer Modelle, die nachgebildet werden konnten, wenn auch mit unbeholfener Hand und am liebsten mit starker Reduktion der feineren Einzelheiten (Abb. 232—237). Je weiter vom Rhein weg, um so unbestimmter wurden die Erinnerungen und um so schneller schwand das Verständnis für den Sinn der Vorbilder. Man begreift, daß Kaiser Otto I. bei seiner Lieblingsstiftung, dem Dom von Magdeburg, es vorzog, Säulen aus Italien kommen zu lassen, deren Marmorkapitelle im Neubau des 13. Jahrhunderts zum Teil (als Basen!) wieder verwendet, zum Teil in Sandstein nachgeformt sind. Etwa um die Mitte des 11. Jahrhunderts ist der Schatz der Erinnerungen an die Antike endgültig aufgezehrt, und Neubildungen, die schon seit längerer Zeit sich vorbereitet hatten, treten die Herrschaft an.

Man kann dieselben den von der Antike abgeleiteten Blätterkapitellen als tektonische Kapitelle gegenüberstellen. Bei den ersteren hatte ein den kelchförmigen, in gröberer Fassung kegelförmigen, Kern umgebender Kranz von Pflanzenblättern mit überfallender Spitze den Moment versinnbildlicht, in dem die aufsteigende Bewegung der Säule mit der niederwärts drängenden Last zusammenstößt. Bei den tektonischen Kapitellen übernimmt die Vermittlung der Kern unmittelbar. Eine technisch genügende, aber künstlerisch rohe Lösung gibt die umgestürzte Pyramide der Byzantiner; in Deutschland hat sie fast keine Aufnahme gefunden. — Tastende Versuche zu einer besseren, den kreisrunden Querschnitt des Säulenschaftes mit dem viereckigen Bogenfuß sinngemäßer vermittelnden Lösung lassen sich bis in die Karolingerzeit zurückverfolgen (mit 8 antiken Kapitellen vermennt z. B. in der Michaelskapelle in Fulda). Aus ihnen ging als reifes Ergebnis um das Jahr 1000 das Würfelkapitell hervor.

Soweit als die Lust der romanischen Formsprache am Pleonastisch-Mannigfaltigen es nur irgend zuließ, ist das Würfelkapitell 200 Jahre lang die bevorzugte Kapitellform der deutschen Baukunst gewesen. Ein Gebilde von charaktvoller Eigenart und klarer und starker Ausdruckskraft, allen in der Idee verwandten Erscheinungen der vorausgehenden Jahrhunderte wie den gleichzeitigen anderer Länder durch seine ästhetischen Eigenschaften überlegen. Aber so wohlbegründet es ist, in der Schaffung des Würfelkapitells eine selbständige germanische Lösung anzuerkennen, so fehlgreifend ist seine Zurückführung auf eine hypothetische Urform im germanischen Altertum. Das Würfelkapitell ist nicht im Holzbau entstanden und aus ihm übertragen — weder archäologisch noch formenanalytisch kann dies wahrscheinlich gemacht werden —, sondern ein unmittelbares Produkt der neuen, durch den Steinbau herbeigeführten Verhältnisse. Es ist gar nicht zu denken ohne die Bogenform der Last, die es aufnimmt. Eben in der einfachen und durchsichtigen Darlegung der zwischen Säule und Bogen waltenden Beziehungen liegt sein Wesen und sein Wert. Der Bogen ist aber ein Spezifikum der Steinarchitektur. Es



gibt unter den frühesten Versuchen zur Gewinnung einer von der Antike unabhängigen, rein tektonischen Kapitellform eine andere, die weit holzgemäßer aussieht, das Pilzkapitell; dieses aber verschwindet gerade in dem Augenblick, in dem das Würfelkapitell sich durchsetzt. Wäre das Würfelkapitell wirklich eine in den Gepflogenheiten des Zimmermannes so leicht, fast unvermeidlich, wie man meint, sich einstellende Form, warum hat es nicht in der Holzarchitektur weitergelebt? Warum taucht es erst gegen das Jahr 1000 auf, nachdem man schon lange Zeit in unvollkommeneren, und zwar immer echt steinmäßigen, aus der Pyramide und dem Kegel abgeleiteten, Vorformen umhergetastet hatte? Warum nicht schon im Jahre 800 oder noch früher?

Das Wesen des Würfelkapitells ist nun dieses (Abb. 238—241). Es legt sich zwischen Bogenfuß und Säulenschaft als ein kubischer Block, dessen oberer Teil dem Quadrat des Bogenfußes angepaßt ist, dessen über den Säulenschaft ausladender unterer Teil abgerundet wird. Die genaue geometrische Konstruktion wäre die Durchdringung eines Würfels mit einer aus dem umgeschriebenen Kreise abgeleiteten Halbkugel. Allein so abstrakte Regelmäßigkeit ist nicht nach dem Sinne des romanischen Stils. Vielmehr wird in der Grundform des Blocks das Verhältnis von Höhe und Breite beweglich gehalten, also nur Würfelähnlichkeit, nicht Würfelgleichheit erstrebt; und ebenso erhalten die gerundeten Teile nur kugelhähnliche Krümmung. Immer aber hält man daran fest, daß die Schnittlinie der beiden Körper aus der Kreislinie gebildet wird, am liebsten als Halbkreis. Veränderlich wieder ist das Maß der Ausladung über dem Säulendurchschnitt. Mit diesen wenigen, aber für den Eindruck sehr empfindlichen Variationen wird schon ein beträchtlicher Nuancenreichtum gewonnen. Ein niedriges, stark ausladendes Kapitell scheint von einem schweren Druck auseinandergequetscht zu werden; ein steiles verkündet das Übergewicht der aufstrebenden Kraft. Man gestehe sich: wieviel vollkommener als in den älteren, aus der Pyramide oder dem Kegel abgeleiteten Formen ist hier der Ausgleich zwischen dem Quadrat des Bogenfußes und dem Kreis des Säulendurchschnittes durchgeführt! Wie verständlich geben sich die dem Kreise entnommenen Linien und Flächen als Vorklang auf den Bogen, die vier senkrechten Seitenschilder als Vorklang auf die Mauer. Wie ausdrucksvoll wechselt der Umriß, je nachdem das Gebilde mehr frontal oder mehr diagonal angeschaut wird! Wenn es die Aufgabe des Kapitells ist, den ästhetischen Grundcharakter eines Formensystems an einem seiner bedeutungsvollsten Punkte anschaulich zu machen, so ist das im Würfelkapitell mit schlichtem und geradem Sinn vollkommen erreicht. Es ist in so ausgesprochener Weise Eigentum des romanischen Stils, daß es sich auf keinen andern übertragen läßt.

Kraft seiner einleuchtenden Vorzüge hat das Würfelkapitell die unentwickelten Vorformen schnell verdrängt. Unter den uns erhaltenen



Denkmälern ist St. Michael in Hildesheim das älteste, an dem es durchgehend zur Anwendung gebracht ist. Dreißig Jahre später, was für diese langsam lebenden Zeiten kein großer Abstand ist, finden wir es in gleicher Geltung in Limburg an der Hardt, in Speier (Abb. 113), in Ottmarsheim im Oberelsaß, hier noch in nicht ganz geklärter Behandlung. In Schwaben gibt die Aureliuskirche in Hirsau im Schwarzwald vielleicht das älteste Beispiel. Die Schule des Bodensees steht in der Frühzeit des 11. Jahrhunderts noch auf der Vorstufe mit trapezförmigen Seitenflächen. Gegen Ende dieses Jahrhunderts finden wir hier als Provinzialismus eine achtseitige Variante, die aus Sachsen (Goslar) verpflanzt zu sein scheint. Im 12. Jahrhundert werden die Flächen mit skulptiertem Ornament geschmückt (Abb. 242 bis 247). In den Donauländern ist das Würfelkapitell niemals zu so allgemeiner Geltung wie im Westen und Norden gelangt (beiläufig gesagt: ein Beweis mehr gegen den öfters behaupteten lombardischen Ursprung).

Der Pfeiler, um uns nun diesem zuzuwenden, ist in der historischen Entwicklung der Basilika die jüngere Form der Stütze; systematisch betrachtet hätte er sich gleich am Anfang einstellen müssen, denn er ist der Mauer näher verwandt: das, was nach Durchbrechung der Mauer durch die Arkaden übrigblieb. Infolgedessen hat er zur Erläuterung seiner Funktion auch weniger Ausdrucksmittel nötig. Eine dünne Platte als Fuß- und Kopfglied genügt, ihm fürs Auge so viel relative Selbständigkeit zu verleihen, als er ästhetisch nötig hat. Die Wesensähnlichkeit mit der Mauer ist am kenntlichsten, wenn der Grundriß oblong ist oder gar wenn das Kopfgesims nicht ringsum geführt wird, sondern nur die zwei unter der Bogenleibung liegenden Seiten einnimmt. Diese Fassung war durch die Römerbauten vorgezeichnet und von Einhard in seiner Basilika in Steinbach übernommen. Am Niederrhein besonders blieb sie bis in die späteste Zeit in Übung. Die romanische Normalform, die Geschlossenheit der Gestalt stärker betonend, ist jedoch der Pfeiler mit quadratischem Grundriß und nach allen vier Seiten gleichartiger Ausbildung. Die Profilierung geht aus vom römischen Karnies, wendet sich dann zu zusammengesetzteren Bildungen, bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts an den kultivierten Bauten mit Neigung zur Feingliedrigkeit; von da ab mit derberem, auf kräftigen Schattenschlag ausgehenden Lineament oder in einer ornamentierten Schräge.

Die Wände bleiben ungegliedert. Ansätze dazu werden hie und da einmal, doch ganz selten, gemacht. So ist das Innere offenbar formenarm und schwach artikuliert, wesentlich auf die elementaren Wirkungen der Raumverhältnisse und die wenigen körperlich-plastischen Eindrücke, die sich in den Pfeilern und Säulen darbieten, angewiesen. Dies ist das Bild, in dem die romanischen Basiliken in ihrem heutigen Zustande sich darstellen. Aber es gibt nicht die wahre ursprüngliche Absicht wieder. Ein romanischer Innenbau ist so lange unfertig, als er nicht sein farbiges



Kleid angezogen hat. Wir haben Grund, anzunehmen, daß nur die allerärmsten Bauten seiner entbehrt haben. Es handelt sich dabei nicht oder nicht allein um die farbige Unterscheidung der Architekturteile, sondern auch um den Zuwachs eines in farbiger Zeichnung auf der Fläche ausgeführten Komplexes von Ornamenten. Dadurch wird die Farbe ein mächtiges Hilfsmittel, schlummernde Rhythmen zu erwecken, durch Teilung der Flächen, durch Richtung der Linien, durch Kontraste verschiedenster Art Wirkungen hervorzurufen, die weit mehr architektonischer als malerischer Natur sind. Zuvörderst werden die Stellen, an denen das innere Leben des Bauwerkes am stärksten vordrängt, farbige ornamentiert: die Kapitelle und Deckplatten, die Ränder der Arkadenbögen, die Gewände der Fenster; ferner verbindet ein System wagerechter und lotrechter Ornamentstreifen die Stützen mit der Oberwand, die Oberwand mit der Decke, nicht Nachahmung von Pilastern und Gesimsen, aber ihnen funktionsverwandt. Alle figürliche Darstellung hat sich diesem System anzupassen. Erwägen wir, was die Ausmalung für den Gesamteindruck der romanischen Innenräume, am meisten auf der frühromanischen Stufe, bedeutet hat, so sind wir zu dem Geständnis genötigt, daß wir von der lebendigen Erscheinung der romanischen Baukunst aus der Anschauung weit weniger wissen, als die verhältnismäßig große Zahl erhaltener Denkmäler uns glauben machen könnte. Heute, wo wir nur den nackten Baukörper vor uns haben, überwiegt bei den romanischen Basiliken der Eindruck des Unentwickelten und Gleichförmigen; in Wahrheit war ihre Erscheinung viel stärker differenziert und individualisiert. — Soviel läßt sich sagen, viel mehr nicht. Was sich von farbiger Dekoration hie und da erhalten hat, sind Spuren und Bruchstücke in Menge; von den feineren Stimmungswerten haben wir keinen unverfälschten Eindruck mehr, und vollends keinen von der Ökonomie im großen. Zwischen den als Säulen- und Bogenstellungen gebildeten Umrahmungen der Kanones tafeln in den Meßbüchern und der Ornamentik der Großarchitektur besteht gewiß ein Zusammenhang, aber kein genauer; es wird sich damit nicht viel anders verhalten als mit den Phantasiearchitekturen auf pompejanischen Wandgemälden. Wenn sich durch besonders glückliche Umstände einmal — in St. Georg in Reichenau — ein Beispiel einer alle Flächen überziehenden farbigen Dekoration aus der Frühzeit des 11. Jahrhunderts erhalten hat (Abb. 33, 352), so darf doch das System, das wir dort sehen, nicht ohne weiteres verallgemeinert werden. So zeigt sich uns in St. Michael in Hildesheim, einem Bau von hoher Kultur, ein ganz anders geartetes: an den Säulen sind die Basen und Kapitelle aus rotem, die Schäfte aus hellem Sandstein, in derselben Weise wechselten die Schichten der Pfeiler und Vierungsbögen (Abb. 44, 45). Man hätte sich diese Mühe nicht genommen, wenn nicht auf die Wirkung der natürlichen Steinfarbe, auf die höchstens ein leichtes Ornament aufgemalt



gewesen sein mag, gerechnet worden wäre. In Boppard und Brauweiler ist die Idee eines mehrfarbigen Quaderwerks der ganzen Bemalung zugrunde gelegt. In Knechtsteden, wo das farbige Dekorationssystem umfänglich erhalten ist, erstreckte es sich allein auf die Strukturglieder und bewegte sich vornehmlich in textilen Mustern, die Figurenmalerei beschränkte sich auf die Apsiden. Die in dieser Kirche angetroffene Verteilung haben wir als eine sehr häufig angewendete, fast typische anzusehen. Es kann kein Zufall sein, daß die erhalten gebliebenen Beispiele figürlicher Darstellung so selten auf das Langhaus und so oft in das Chorhaus fallen. Es gab also in der Ausmalung jedenfalls vielerlei Möglichkeiten und Abstufungen. Durch die vorwitzigen sogenannten Wiederherstellungen in unseren Tagen sind nur Trugbilder geschaffen worden. Sie reproduzieren oder ergänzen im günstigen Falle die Linienkomposition richtig, im Farbeneindruck rechnen sie mit lauter unbekannten Größen. Denn die abstrakte Tatsache, daß an gewissen Stellen Blau, Rot oder Grün gesessen hat, besagt erst wenig. So werden wir uns dahin zusammenfassen müssen: die romanischen Innenräume waren sicher farbig, den romanischen Farbengeschmack aber in seinen feineren Eigenheiten und Bedingtheiten kennen wir nur wie im Nebel.

Wollte man dem romanischen Innenraum wegen der Bedeutung, die die Farbe für ihn hat, eine malerische Grundtendenz zusprechen, so wäre das freilich ganz schief. Es sei wiederholt: die Rolle der Farbe war Unterstützung des architektonischen Rhythmus. Was ein Architekturwerk »malerisch« machen kann, sind andere Eigenschaften, denen wir hier nicht weiter nachgehen wollen. Eine der wirksamsten unter ihnen ist das Licht und sein Gegensatz, das Dunkel. Verteilung und Größe der Lichtöffnungen sind deshalb eine wesentliche Bedingung jeder Binnenraumwirkung. Außerdem haben sie selbstverständlich dem praktischen Bedürfnis zu dienen. In den romanischen Basiliken war dieses, wie es scheint, die erste und vorwaltende Sorge. Man war wohl nicht ganz gleichgültig für die Abstufung des Lichtes, wie sich daraus erkennen läßt, daß die Fenster des Hochschiffs in der Regel größer sind als die Fenster der Seitenschiffe: die Hauptsache war immer die Frage, wieviel Öffnung überhaupt mit der konstruktiven Sicherheit vereinbar sei. Verglichen mit der altchristlichen Basilika, sind die Fenster sowohl nach Zahl als nach Größe erheblich verringert. Wieviel Licht eindringt, hängt aber nicht allein hiervon ab. Die größere Mächtigkeit der Mauern wird, wie man leicht einsieht, ein Moment der Beschränkung. Hier traf der romanische Stil eine Gegenmaßregel, durch die sich seine Fenster von denen der Antike (ebenso von denen der Renaissance) durchgreifend unterscheiden: er gab dem Gewände nach außen wie nach innen eine starke Abschrägung (normal im Winkel von 45°), um damit den Spielraum des Lichteinfalls zu vergrößern. Noch am Aachener Münster ist der Einschnitt, von außen be-



trachtet, rechtwinklig, erst innerhalb des Verschlusses etwas abgeschrägt. Die ottonische Zeit verfährt bereits wie oben beschrieben (vgl. den Querschnitt Abb. 62). Mehrfache Erwähnungen der Schriftquellen lassen nicht im Zweifel, daß schon das 9. Jahrhundert auch in Deutschland den Fensterverschluß mit Glas gekannt hat. Dagegen besteht für die ganze Dauer der romanischen Epoche Ungewißheit, in welchem Umfang er angewandt wurde. Mindestens für das Chorhaus können wir mit Grund annehmen, daß verglaste Fenster häufig waren. Für die unverglast bleibenden hat man an Wetterschutz durch Vorhänge oder Holzläden gedacht, womit aber doch nur ein Übel durch ein anderes ersetzt worden wäre, auch die Art der Bemalung zwischen den Fenstern und an ihren Leibungen spricht dagegen. Andererseits von den verglasten Fenstern gilt, daß ihre in enge Gitter eingefügten kleinen und trüben Glasplatten die Lichtstärke sehr herabsetzten. In jedem Fall also waren die romanischen Kirchen schlecht beleuchtet. Verkehrt wäre, daraus auf ein mystisches Behagen an der Dunkelheit zu schließen; für die in Sonnenbrand lebenden südlichen Völker kann das zutreffen, nicht für die alten Deutschen, die wir uns eher als Lichtfreunde zu denken hätten. Unter den geschilderten Umständen muß zur Winterszeit künstliche Beleuchtung oft zu Hilfe genommen worden sein. Sie war eine der Ursachen der häufigen Brände, bei denen es auffällt, wie oft sie an hohen Festtagen ausbrachen.

Ein notwendiger Bestandteil einer romanischen Kirche — womit wir unsere Übersicht schließen — ist die Krypta. In seiner entwickelten Gestalt, in der er nicht vor der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts nachzuweisen ist, ist dieser Bauteil eine unter dem Chorhaus kellerartig vertiefte, niedrige, in mehrere Schiffe von gleicher Höhe geteilte Halle, immer mit gewölbter Decke. Nur in der Sachbestimmung, nicht in der Bauform sind die durch schmale Gänge zugänglich gemachten Grabkammern der Märtyrer und Bekenner, wie sie in den Kirchen des Südens etwa vom 6. oder 7. Jahrhundert ab angelegt wurden, eine Vorbereitung auf sie. Auf die Frage, weshalb gerade die dem romanischen Stil entsprechenden Jahrhunderte ihrer bedurften, während die altchristliche Zeit sie noch nicht und die gotische nicht mehr nötig hatte, bleibt die Geschichte des Kultus eine genaue Antwort uns schuldig. Wir besitzen zwar sehr viele Krypten mit unverändertem Baubestand, aber keine, die uns die Formen der Verehrung genau erkennen ließe. Im allgemeinen klar ist nur der Zusammenhang mit dem Märtyrerkult. Die altchristliche Confessio war das Grab des Ortsheiligen. Solche gab es in Deutschland nur ausnahmsweise. Die heiligen Körperreste, deren man nicht entbehren wollte, mußten aus dem Süden herbeigeschafft werden. Da nun die Ausbildung und allgemeine Aufnahme der Krypten in dieselbe Zeit fällt, für die ein sehr gesteigertes Verlangen nach dem Besitz von Reliquien, besonders im Norden der Alpen, bezeugt ist, so werden wir hier den Entstehungs-



grund zu suchen haben. In Deutschland gab es in der Epoche des romanischen Stils keine einigermaßen ansehnliche Kirche, die ohne Krypta ausgekommen wäre. Die südlichen Länder haben sie nie in demselben Maße für unerlässlich gehalten. Die erste Reaktion gegen sie ging von den aus Burgund stammenden Orden der Kluniazenser und Zisterzienser aus. Der gotische Stil entledigte sich ihrer allgemein, was mit veränderten Formen der Reliquienverehrung, die wir in der Geschichte des Altars kennen lernen werden, zusammenhängt. — Vor dem 10. Jahrhundert sind Hallenkrypten nicht nachzuweisen. Ihnen gingen andere, der altchristlichen Fassung nahestehende Anlagen voraus. Die altertümlichste, mit ringförmig dem Fundament der Apsis sich anschließendem engen Gange, besitzt St. Emmeram in Regensburg; sie kann der Bauzeit von 770—790 zugeschrieben werden. Eine ähnliche 100 Jahre später die Klosterkirche zu Werden an der Ruhr als Zugang zum Grabe des hl. Liutger (Abb. 112). Komplizierter, mit mehreren sich kreuzenden Gängen, ist die Anlage in der Einhardsbasilika bei Michelstadt vom Jahre 820 (Abb. 34), und dieser ähnlich die auf dem Petersberg bei Fulda. Eine eigentümliche Übergangsform zeigte die Ausgrabung des alten Doms von Magdeburg (955). Die ältesten wirklichen Hallenkrypten finden sich in Gernrode am Harz 970, rund um 1000 in Füssen im Allgäu, und im Dom von Augsburg, in Abdinghof bei Paderborn 1016 (umgebaut 1080), am Dom von Merseburg 1021, am Münster zu Straßburg um 1020, in Tegernsee 1035. Diese Beispiele zeigen, daß für keine bestimmte Landschaft die Priorität angenommen werden kann. Sichtlichen Vorschub leistete der Ausbildung der Hallenkrypta die Erweiterung des Chorraums in der Kreuzbasilika, womit sich die liturgisch wie architektonisch wichtige Einrichtung verband, daß der Fußboden des Chors höher zu liegen kam als der der übrigen Kirche. Bei querschiffslosen Anlagen drang die Krypta bis tief ins Mittelschiff vor; am Dom von Freising bis zum 6. Pfeiler.

#### DER BAUBETRIEB.

Das System der frühromanischen Baukunst, wie wir es im vorigen Abschnitt geschildert haben, konnte aus den Denkmälern abgeleitet werden. Es bleiben aber noch viele Fragen übrig, auf welche diese keine Antwort geben. Was die Schriftquellen bieten, sind sehr zerstreute Streiflichter; mit Vorsicht benutzt, ergeben sie immerhin manches.

Die oft lobrednerisch gefärbten Nachrichten der geistlichen Biographen und Chronisten auf das richtige Maß zurückzuführen, ist freilich nicht leicht. Vor allem hüte man sich vor unbedachten Generalisierungen. Ohne Zweifel hat es Geistliche gegeben, die in vollem Umfang eine Baumeistertätigkeit ausgeübt haben; aber die Regel bildeten sie nicht. Um mit Erfolg einen Bau zu leiten, muß man im Handwerk drin stehen.



Man kann es auch nicht nebenher betreiben. Die Bischöfe und Äbte jener Zeit waren aber größtenteils von adliger Herkunft, und ihre doppelten Regentenpflichten, geistliche und weltliche, nahmen sie reichlich in Anspruch. Ihrem Einfluß auf die Gestaltung des Bauwerks blieb auch dann noch Spielraum genug. Wir dürfen gut und gern glauben, daß die geistlichen Bauherren vieles mitbestimmt haben, was heute Sache des Fachmanns ist. Welche Abmessungen eine Kirche haben sollte, welches Material anzuwenden sei, wie man die Arbeiter zusammenbrächte, an welche Vorbilder man sich halten und welche Neuerungen man durchführen wollte, alles dies ging den Herrn des Baues an, denn es hing aufs engste mit den Ansprüchen des Kultus, wie auch mit der wirtschaftlichen Verwaltung zusammen, und mit der Entscheidung darüber war von vornherein vieles, was den künstlerischen Charakter bestimmte, festgelegt. Die Ausführung aber kann überwiegend nur von Laienarbeitern geleistet worden sein. Mauern und Zimmern sind Verrichtungen, die gelernt sein wollen, die man nicht einem beliebigen Klosterbruder zumuten konnte. Die großen Klöster, ebenso die inmitten städtischer Siedlungen gelegenen Bischofskirchen, haben eine gewisse Anzahl von Bauhandwerkern immer zur Verfügung gehabt. Aber für ganz große Unternehmungen konnten sie nicht ausreichen. Sicher gab es schon in unserer Epoche Wanderarbeiter. Sie kommen manchmal aus weiter Ferne. Wir ersehen z. B. beim Bau des Klosters Schildesche in Westfalen, daß Maurer und Mörteler aus Gallien — etwa Lothringen? — tätig waren; beim Bau einer Kirche in Paderborn im Anfang des 11. Jahrhunderts, daß er von griechischen — etwa süditalischen? — Arbeitern errichtet wurde (es handelte sich hier um einen schwierigen Gewölbebau); italienischen Ornamentisten begegnen wir in Baiern öfters, zu Anfang des 12. Jahrhunderts auch schon in Sachsen, rheinischen in Helmstedt, schwäbischen vom Bodensee in Goslar. Bauzeichnungen gab es nicht, eine schematische Skizze mit eingeschriebenen Maßen, wie wir es am Bauriß von St. Gallen sehen, mußte genügen, den Willen des Bauherrn auszudrücken. Alles Detail blieb den Handwerkern überlassen. Dieser freien Betriebsweise verdanken die romanischen Bauten ihre unerschöpfliche Mannigfaltigkeit und frische Unmittelbarkeit, in der sie allen modernen Nachahmern unerreichbar bleiben. Wer aber bestimmte das Wesentliche: die Proportionen des Raumes und die Maße der Glieder? Wer hauchte dem Bauwerk die einigende Seele ein? Das konnte nur der Meister. Es gibt Kirchen, deren ungeordnete und unüberlegte Bauführung erkennen läßt, daß sie eines solchen entbehrt haben, aber auch andere, die ohne einen auf dem Grunde sicherer Erfahrung stehenden und mit angeborenem Künstlergeist begabten Meister nicht zu denken sind. Nichts hindert, anzunehmen, daß gelegentlich auch ein Mönch diese Eigenschaften aus seinem Weltleben mitbrachte oder daß sie während einer langwährenden Bauführung im Kloster



sich bei ihm entwickelten; die meisten der spärlich erhaltenen Personalnotizen betreffen aber Laien. Obenan war ein solcher der Erbauer des Aachener Münsters, Magister Odo. Der Mann, der den Pfahlrost für die Türme des Straßburger Münsters im 11. Jahrhundert so meisterlich ausgeführt hat, daß noch der gotische Riesenbau darauf seinen gesicherten Standort fand, war unmöglich ein dilettierender Kleriker. Ohne Grund ist der mehreren großen Bauten verwaltungsmäßig vorstehende Abt Poppo von Stablo dadurch in den Ruf eines großen Baumeisters gekommen: leitete doch den Bau seiner eigenen Kirche in Stablo ein *Thietmarus magister caementariorum et latomorum*. Ein Bischof von Utrecht wurde von seinem Baumeister aus Rache erschlagen, weil er ihm durch List sein *arcanum magisterium* entrissen hatte. Bernward von Hildesheim soll sowohl Baumeister als Goldschmied gewesen sein, — wir möchten im technischen Sinne beides bezweifeln; denn wo hätte dieser als Ratgeber zweier Könige vielbeschäftigte Mann auch nur die Zeit dazu hernehmen sollen? Otto von Bamberg wird in der Zeit, in der er in der Kanzlei Heinrichs IV. diente, als oberster Leiter des Domes von Speier genannt; wir glauben, daß es sich dabei wesentlich um die ökonomische Leitung gehandelt hat; als er Bischof geworden war, ließ er das Kloster St. Michael durch den Laien Rudolf erbauen. Diese Beispiele beweisen, daß zu allen Zeiten Laienbaumeister neben den mönchischen und vielleicht immer in der Überzahl tätig waren. Wir wollen aber nicht unterschätzen, was die gewohnheitsmäßige Einmischung der geistlichen Bauherren mit ihrer Kritik und ihren auf Reisen gesammelten Erfahrungen bedeutete. Die oft zu Klagen führende Bauverschwendung der Bischöfe und Äbte war manchmal gewiß nichts anderes als verkappter Künstlerehrgeiz.

Nun gab es, wie schon gesagt, auch Geistliche, die das Bauwesen wirklich fachmännisch kannten und ausübten. Wollen wir bei dem Lebenslauf eines solchen, des Schwaben Benno, der als Bischof von Osnabrück endete, einen Augenblick verweilen. Geboren etwa 1010—20, besuchte er die gelehrten Schulen in Reichenau, Straßburg und Speier. An allen drei Orten waren damals große Bauten im Gange, bei denen er sich die Kenntnisse erwarb, durch die Kaiser Heinrich III. auf ihn aufmerksam wurde. Derselbe machte ihn als einen *caementarii operis sollertissimum dispositorem* 1047 zum Vorsteher seiner Bauten in Goslar, des Kaiserpalasts und Domstifts. Nach einiger Zeit wurde er Vorsteher der Domschule in Hildesheim. Daß die Angabe seines Biographen, wonach er dort auch baukünstlerisch tätig gewesen sei, richtig ist, bestätigen die Denkmäler: das dortige Domportal wiederholt die Anlage des Goslarer, beide aber geben eine in Sachsen bis dahin unbekannte Form, die offenbar aus Speier, wo sie zum erstenmal auftritt, eingeführt ist. Nach Goslar war er 1056 als kaiserlicher Vizedominus zurückgekehrt. 1066 trat er in gleicher Eigenschaft, d. h. als weltlicher Verwaltungsleiter, in den Dienst des Erzbischofs



von Köln. Was er dort gebaut hat, läßt sich nicht ermitteln. Aber wir erfahren, daß er wiederholt Reisen nach Speier machte, um den durch Veränderung des Rheinlaufs bedrohten Dom durch Schutzbauten zu sichern. 1068 empfing er von Heinrich IV. den Lohn: er wurde Bischof von Osnabrück und hat den Kaiser nach Canossa und Rom begleitet, auch publizistisch ihn im Streite mit Gregor VII. unterstützt. In seiner westfälischen Diözese stiftete und erbaute er das Kloster Iburg. Gerühmt wird seine Sorgfalt für den Feldbau und die Gärtnerei, wobei seine aus römischen Autoren gewonnenen Kenntnisse angestaunt wurden. Fügen wir noch hinzu, daß er eine Pilgerfahrt nach Jerusalem unternahm und zum Besten seines Stiftes mit kundiger Hand Urkunden fälschte — so haben wir in einem typischen Beispiel den Lebenslauf eines tüchtigen Bischofs der alten Schule vor uns.

Ein ungefähres Maß von technischer Einsicht mag unter den hohen Geistlichen ziemlich verbreitet gewesen sein, in solcher Gründlichkeit und ausgedehnter Erprobung, wie bei Benno, war es gewiß eine Seltenheit. Aber darauf zuerst beruhte gar nicht ihr Einfluß auf die Baukunst, sondern auf dem Impuls zum Bedeutenden, den sie als machtfrohe und welt-erfahrene Männer ihr zu geben vermochten. Ein weiteres ergab sich aus der engen Verbindung des Episkopats mit den Königen. Die letzteren, da sie keine Hauptstadt hatten, sondern ihr Hoflager wechselnd hier und dort, am häufigsten bei einem Bischof oder in einer Reichsabtei aufschlugen, bauten nicht selbst; ihre Freude am Bauen, die einem wahren Herrscher natürlich ist, äußerte sich in der Unterstützung der bischöflichen Unternehmungen; lag es doch nach der germanischen Auffassung des Kirchenrechts nahe, die Kathedralkirchen als königliche Eigenkirchen anzusehen. Mehrere unserer Dome wurden noch lange von der Tradition in bevorzugtem Sinn als Kaiserdome angesehen. Am Westportal des Magdeburger Doms, an einer Stelle, die sonst nur Heiligenbilder einnehmen dürfen, ist Kaiser Otto dem Großen ein Standbild errichtet; ein anderes im Chor des Meißener Doms. Heinrich II. wurde wegen seiner Verdienste um die Gründung des Bamberger Doms in die Reihe der Heiligen aufgenommen und ist dort mehrmals im Bilde zu sehen. Derselbe wurde als Mitstifter des Straßburger Münsters angesehen, ein Glasfenster des Chors enthält sein Bild. In einem Wandgemälde wurde Heinrich V. im Kloster Prüfening bei Regensburg verewigt. Vor allen der Dom von Speier ist der monumentale Mittelpunkt der Erinnerungen an das Kaisertum in der Zeit seiner Macht. Er wurde erbaut von Konrad II. und Heinrich III. und umgebaut von Heinrich IV. Über die (durch die Soldaten Ludwigs XIV. zerstörten) Kaiserbilder in seiner Vorhalle sind nur zweifelhafte Angaben auf uns gekommen. In der der Krypta sich anschließenden Gruft war die ganze Reihe der Salier und waren mehrere Glieder des staufischen Hauses bestattet. Uns erscheint merkwürdig, daß diese Kaiser-



gräber auf künstlerische Auszeichnung ganz verzichtet haben; eine Platte mit einfacher Namensinschrift im Fußboden des über ihnen liegenden Chorabschnitts genügte. Die Erinnerung an Heinrich III. haftet an Goslar, der Pfalz und dem Dom, den der stumpfsinnige fiskalische Sparsinn des 19. Jahrhunderts abbrechen ließ. Heinrich IV. dankte der Stadt Mainz durch Erneuerung ihres Domes, desselben Baus, den wir, mit einigen Veränderungen, noch heute besitzen. Damit ist aber die Reihe der von dem Bündnis zwischen Königtum und Bistum Zeugnis ablegenden Bauten zu Ende. Schon die Staufer waren Kirchenbauer nur auf eigenem Territorium, der Einschnitt des Investiturstreites lag dazwischen.

#### HISTORISCH-TOPOGRAPHISCHE ÜBERSICHT.

In unserem historischen Baugut ist die romanische Epoche stärker vertreten, als sich für den ersten Blick verrät. Allerdings klein ist die Zahl der wenig oder gar nicht veränderten Denkmäler, und natürlich um so kleiner, je höher hinauf ihre Entstehungszeit liegt. Der wohlmeinende Unverstand vermeintlicher Wiederherstellungen hat, Ausnahmen zugegeben, im ganzen mehr geschadet als genützt, da er in einer für den Laien nicht unterscheidbaren Weise Meinungen und Deutungen in die lebhafte Geschichtlichkeit einmischt. Bemerken wir kurz: allen früheren Zeiten bis zum 19. Jahrhundert ist es eine Selbstverständlichkeit gewesen, an einem alten Bauwerk nötig werdende Erneuerungs- oder Zusatzarbeiten im Stile der eigenen Gegenwart auszuführen, nicht in dem der Entstehungszeit des Gebäudes; gerade wie es einem Sänger etwa der staufischen Zeit unmöglich gewesen wäre, in der Sprache Otfrieds zu dichten. Nicht notwendig brauchte die dabei eintretende stilistische Differenz eine künstlerische Dissonanz zu ergeben; erfreulicherweise nicht ganz selten findet sich im Rhythmus der Linien und Massen eine feinfühlig-e Eingliederung in das Überlieferte, noch öfter freilich rücksichtslose Umgestaltung. Die Veränderungen sind nach Art und Grad sehr verschieden. Fast alle flachgedeckten Basiliken wurden früher oder später, zum Teil schon in spätromanischer Zeit, mit Gewölben versehen. In andern Fällen ist über einen intakten romanischen Kernbau ein fremdartiges dekoratives Gewand gelegt, namentlich das 18. Jahrhundert liebte dieses; Beispiele: Dom zu Hildesheim, Dom zu Freising, Abteikirchen Ebrach und St. Emmeram in Regensburg, welche Barockbauten zu sein scheinen, aber romanisch sind; sehr viele Dorfkirchen haben bei romanischer Bausubstanz gotisch vergrößerte Fenster. Oder: die frühromanischen Mauern wurden bis zu den Fundamenten abgetragen, diese aber für den Neubau wieder benutzt; Beispiele: die Dome zu Straßburg, Bamberg, Münster. Und der häufigste Fall: die Erneuerungen, die meistens zugleich Erweiterungen sind, begreifen nur Teile des Gebäudes,



während andere, wenig verändert, die alte Gestalt bewahren, so daß in einem Gebäude viele Stilstufen zusammentreffen.

In Deutschland zeigen die provinziellen Typen keine so scharfe Sonderart wie in Frankreich und Italien, aber es bestehen doch beträchtliche Unterschiede der schöpferischen Fähigkeit. Es war nicht der durch die frühere Bekehrung zum Christentum und die größere Nähe Italiens bevorzugte Süden, sondern das Land der Rheinfranken und Sachsen, wo der deutsch-romanische Stil seine frischeste Gestaltungskraft entfaltete, während der Süden noch lange Zeit bei unentwickelten Formen stehen blieb. Das berühmte *saeculum obscurum*, die Zeit der ohnmächtigen letzten Karolinger, der Normannenzüge und Magyareneinfälle, hat zwar keine völlige Lücke im Bauwesen herbeigeführt, aber doch den Fortschritt der unter den Karolingern begonnenen Neubildung sehr verlangsamt. Es mußte erst den öffentlichen Verhältnissen Sicherheit wiedergegeben werden durch die Könige und Kaiser des sächsischen Hauses, bis die Baukunst monumentalen Zielen sich zuwendete. Schon Heinrichs I. Verhältnis zur Baukunst ging noch nicht über das Nützliche hinaus: er baute Burgen und Stadtmauern. Seine fromme Witwe Mathilde war eine eifrige Klosterstifterin, so daß ihr Sohn Otto zuweilen über ihre zu große Freigebigkeit klagte. Er selbst kam auf die Bahn des Kirchenbaus im Zusammenhang mit staatsmännischen Zielen. Er hatte das Erzbistum Magdeburg errichtet als Stützpunkt für die Christianisierung der Ostmarken; der dortige Dom, begonnen 955, war sein Lieblingsbau. Durch seinen Bruder Bruno, den er zum Erzbischof von Köln machte, kam neues Leben in die Baukunst am Niederrhein. Mit ihm wetteiferte Bischof Notker von Lüttich, dem dort eine neue Kathedrale und ein halbes Dutzend von Klosterkirchen verdankt wurden. In Münster gehen auf Bischof Dodo (seit 967) die Fundamente der noch bestehenden Domkirche zurück, deren stattliche Abmessungen von keiner späteren in Westfalen erreicht worden sind. Für den Mittelrhein wurde der an Ottos Hof erzogene Sachse Willigis epochemachend; alsbald nach seiner Erhebung auf den erzbischöflichen Stuhl von Mainz (975) legte er den Grund zur neuen Kathedrale. Wie sich die Bewegung rheinaufwärts fortpflanzte, zeigen die Gründungsdaten der Dome von Worms 996 und Straßburg 1015, beide von Grund aus neu und in ihren Abmessungen über ihre Vorgänger weit hinausreichend. Aus dieser örtlichen und zeitlichen Reihenfolge liest man es ab, wie das Vertrauen zum inneren Frieden und zur Sicherheit der von den sächsischen Königen geschaffenen neuen Ordnung nach und nach sich befestigte. Unter den Karolingern war die Welle der Bauunternehmungen von West nach Ost gegangen, jetzt ging sie von Nord nach Süd. Von den alten Reichsklöstern karolingischer Gründung haben Corvey und Fulda größere Wiederherstellungsarbeiten



aufzuweisen, doch kann man sie nicht mehr zu den führenden Kunstorten rechnen. Für Süddeutschland läßt es sich ebenfalls aus der Bautätigkeit entnehmen, wie es nach dem Siege Ottos über die Ungarn aufatmete. In der Entwicklung der Stilformen blieb es gleichwohl zurück: es lehnte sich mehr an die gealterte Kunst Italiens an, als an die frische der Rheinlande und Sachsens. Nicht unbeachtet wollen wir es lassen, daß auch hier die größeren Unternehmungen mit dem sächsischen Kaiserhause in Zusammenhang standen. Aus den von der Kaiserinwitwe Adelheid gespendeten Mitteln wurde der Dom von Augsburg erbaut. Für Regensburg, das eine Zeitlang Sitz der letzten Karolinger gewesen war, brachte Herzog Heinrich, ein Sproß der jüngeren sächsischen Linie, einen neuen Aufschwung, und dessen Sohn, der spätere König Heinrich II., gründete in einem noch halb slawischen Lande den Dom von Bamberg. Derselbe ist in seiner heutigen Gestalt ein glänzender Umbau aus der Stauferzeit, aber er steht auf den unveränderten spätottonischen Fundamenten. Und dasselbe ist der Fall bei den Domen von Augsburg, Straßburg und Worms, wahrscheinlich auch bei denen von Konstanz und Basel, so daß auch von Süddeutschland gesagt werden darf, diese Epoche habe tiefe Spuren zurückgelassen.

War schon in den letztgenannten Bauten der Maßstab — der beim Magdeburger Dom Ottos I. noch bescheiden zu nennen ist — erheblich angewachsen, so stieg er in dem vom ersten Salier, Konrad, begonnenen Dom zu Speier ins wirklich Kolossale. Er ist der größte der mittelalterlichen deutschen Dome geblieben, da der Kölner des 13. Jahrhunderts, wenn auch im Plan ihn übertreffend, nie fertig wurde. Bedenkt man dazu, daß Speier damals höchstens 5000 Einwohner hatte, so kann der Dom niemals auch nur annähernd gefüllt gewesen sein; was mehr oder minder auch bei den andern Domen zutrifft. Es charakterisiert diese Zeit überhaupt: Pracht im Bauen kennt sie nicht, aber ihr hochgespannter Monumentalsinn erfreut sich an einer Gewaltigkeit der Abmessungen, bei der gerade die Unverhältnismäßigkeit zum praktischen Bedürfnis als das Wirksame empfunden wurde. Wir hören von Vernunftmenschen öfters Klagen über die unsinnige Bauverschwendung der Kirchenfürsten. Um ein Beispiel zu nennen, so schritt im Jahre 1046 der Bischof von Hildesheim nach einem leichten Brande seiner erst vor kurzem gründlich ausgebesserten Domkirche zu einem für durchaus überflüssig gehaltenen Neubau, der wegen seiner übertriebenen Größe denn auch eingestellt werden mußte; sein Nachfolger begnügte sich mit dem noch immer ganz stattlichen Maßstabe, den das Gebäude seither behalten hat. Bei einem Charakter wie Adalbert von Bremen versteht sich dann der Versuch des Außerordentlichen von selbst.

Wir greifen nunmehr aus dem Denkmälerbestand einige ausgewählte Beispiele heraus.



Quedlinburg. Hier befinden sich die ältesten Inkunabeln der Baukunst auf sächsischem Boden. Auf dem Burgberge die Grabkapelle König Heinrichs I., später eingebaut in die Krypta der Stiftskirche. Im Tal die Krypta des Wipertiklosters. Eine Krypta war dieser höchst eigenartige Raum ursprünglich nicht, sondern die Kapelle der herzoglichen Pfalz, die 936 die vorher auf dem Burgberg sitzenden Chorherren aufnahm. Beachtenswert ist an diesem kleinen Bau, daß in Sachsen schon damals Wölbung, allerdings mit sehr kleinen Abmessungen, möglich war. Dieselbe besteht nicht, wie es wenig später die allgemeine Regel wurde, aus einer Folge von Kreuzgewölben, sondern aus drei parallelen, noch nicht 2 m im Lichten messenden Tonnen, die von wagerechtem Gebälk und wechselnden Pfeilern und Säulen getragen werden (Abb. 110). Das Prinzip des Stützenwechsels (S. 82) ist also schon bekannt. Das Mittelschiff schließt mit einem Halbkreis ebenfalls wechselnder Stützen, und die Seitenschiffe sind konzentrisch herumgeführt (eine Disposition, die sich in Frankreich weiter entwickelt hat, bis zu den gotischen Kathedralen, aus dem deutschen Formenschatz aber bald verschwand).

Dom zu Magdeburg. Dieser 955 von Otto I. gegründete Bau stellte das Höchste dar, was im 10. Jahrhundert die sächsische Baukunst erreichen konnte. Man ist daran, seine unter dem Bau des 13. Jahrhunderts liegenden Fundamente auszugraben. Ein deutliches Bild ist erst von der Krypta gewonnen, die noch katakombenähnliche Gänge besitzt. Im Aufbau gab sich der Dom, was in Sachsen auf lange Zeit hinaus nicht wieder vorkam, als reine Säulenbasilika. Die Säulenstämme sind im frühgotischen Neubau als Schmuckstücke wieder verwendet worden. Sie sind aus Porphyrt, Granit und Marmor und stammen aus dem Abbruch irgendeines spätantiken Gebäudes in Italien. Ein für die Gedankengänge Kaiser Ottos bezeichnender Umstand: er wiederholte, was der große Karl in Aachen getan hatte. Aber sagen wir es noch einmal: der Grundriß ist nicht italienisch, sondern spezifisch deutsch.

Nonnenstiftskirche Gernrode (Abb. 39, 40). Im großen und ganzen noch der Stiftungsbau von 961. Der unregelmäßige Grundriß, in dem es kaum einen einzigen rechten Winkel gibt, deutet auf die Schwierigkeiten hin, die damals mit uns einfach erscheinenden Meßvorrichtungen verbunden waren. Ähnliche, wenn auch nicht gleichgroße, Vermessungsfehler kommen häufig vor, werden aber in unseren landläufigen Veröffentlichungen meist ausgeglichen. Im Aufbau fallen die über den Seitenschiffen errichteten Emporen in die Augen. Sie sind in Sachsen die letzten Ausläufer eines Systems, das in der Karolingerzeit häufig angewendet worden sein mag. Der Zweck ist nicht klar. Basiliken mit Emporen waren im Morgenlande sehr verbreitet und entsprachen hier der Forderung nach strenger Scheidung der Geschlechter. Die Emporen der frühesten deutschen Kirchenanlage würden also wohl als morgenländischer Baueinfluß zu er-



klären sein; da aber die ihnen zugrunde liegende Sitte nicht mitaufgenommen würde, verschwanden sie; nur am Rhein erhielten sie sich sporadisch. Bemerkenswert am Gernroder Bau ist das Streben nach straffer Raumgliederung durch einfache, übersichtliche Zahlenverhältnisse. Nicht nur, daß der Grundriß aus der Quadratur entwickelt ist — was schon karolingisches Prinzip war —, sondern auch der Aufbau ist so proportioniert, daß die Emporenöffnungen der Höhe nach die Hälfte der Erdgeschoßarkaden, die Oberfenster die Hälfte der Emporenöffnungen betragen, während die totale Höhe des Mittelschiffs seiner Länge gleichgesetzt ist, also wieder auf die Figur des Quadrats zurückgeht. Und ähnlich kunstvoll überlegt ist das Verhältnis zwischen dem einfachen Rhythmus der Erdgeschoßarkaden und dem verwickelteren des Emporengeschosses. Beachten wir dann noch das Detail. An den Kapitellen der Hauptsäulen ringt eine plastisch unvermögende Hand mit verblaßten Erinnerungen an die korinthische Ordnung (Abb. 235), während an den Emporensäulchen neue tektonische Bildungen mit gutem Funktions- und Proportionsgefühl sich versuchen. Der Eindruck des Ganzen ist entfernt nicht der eines barbarischen Stumpfsinns; eher beschleicht uns eine gewisse Rührung beim Anblick dieser liebevollen und nachdenklichen Versenkung in das Geheimnis einer ungewohnten Aufgabe.

St. Michael in Hildesheim (Abb. 41, 44, 45, 138, 239, 240). Der Bau ist 40 Jahre jünger als der von Gernrode, der Kulturfortschritt in ihm sehr groß. An der Spitze stand als Bauherr nicht wie dort ein rauher Kriegsmann, sondern der feinstgebildete Kirchenfürst seiner Zeit, der Erzieher Ottos III. und später sein Reisebegleiter nach Italien. Die übertreibende Bewunderung einer jüngeren Generation hat aus dem gewiegtten Kenner einen selbst ausübenden, in vielen Sätteln gewandten Künstler gemacht — der er nicht war. Am wenigsten kann ein mit so sicherer Hand durchgeführter Bau wie St. Michael das Werk eines in Kirchen- und Staatssachen vielbeschäftigten Würdenträgers sein, der etwa noch einige Mußestunden für künstlerischen Dilettantismus übrig gehabt hätte. Aber etwas von Bernwards Geist ist natürlich in sein Lieblingsunternehmen übergegangen. Gerade unter diesem Gesichtspunkte verdient es sehr bemerkt zu werden, daß er, der zweifellos mit aufmerksamen Augen in Rom sich umgesehen hat, wie man aus den in Bronze gegossenen Ausstattungsstücken der Kirche, den Torflügeln und der Christussäule, erkennt, in der Architektur nicht antikierte und italisierte, sondern einen Künstler begünstigte, der nach dem Maße der damaligen Zeit ganz modern und national gesinnt war, in der Klarheit und Kraft seines Wollens bei weitem der bedeutendste, den die junge sächsische Kunst bis dahin hervorgebracht hatte. Oben im systematischen Teil unserer Betrachtung hat uns St. Michael wiederholt als klassisches Beispiel für eine ganze Reihe neuer Erscheinungen gedient: das Wichtigste ist, daß sie zu einer ganz einheitlichen Stimmung zusammengefaßt



sind. Die vom 9. Jahrhundert ab im Fluß begriffene Stilwandlung hat in St. Michael ihr erstes, abgeklärtes Ergebnis gezeitigt. Heute müssen wir, um es zu genießen, allerdings in mehreren Punkten die ergänzende Phantasie zu Hilfe nehmen. Nach einem Brande in der Zeit Friedrich Barbarossas wurden die Säulen des Mittelschiffs prächtiger, als die Bernwardschen Würfelknaufsäulen gewesen waren, erneuert und wurde die bemalte Holzdecke ausgeführt, die einzige ihrer Art, die sich erhalten hat. Sie gehört nicht allein der Geschichte der Malerei an, sondern macht uns anschaulich, wie wesentlich auch die architektonische Wirkung durch diese Farberhythmen mitbestimmt wurde. Von den im 16. Jahrhundert in Kriegszeit verstümmelten Querhäusern ist eines kürzlich wiederhergestellt; unter den Restaurationen unserer Tage eine der wenigen, die wir mit ungeteiltem Dank begrüßen. Das Raumbild dieses Bauteils besitzt eine Ruhe, eine Feierlichkeit, zugleich soviel Bestimmtheit in der Charakternuance, wie nur ein erfahrener und gefühlssicherer Künstler sie erreichen konnte. Die Queremporen in den Enden der Querschiffe gehen, mag sein nur indirekt, auf Fulda zurück. Die Gruppierung der Türme ist mehr rheinisch als sächsisch; auch die Anwendung von Großquaderwerk weist auf Beziehungen zum Westen.

Goslar (Abb. 42). Die im Auftrage Kaiser Heinrichs III. vom Hofkaplan Benno (S. 92) erbaute Stiftskirche St. Simon und Juda, 1050 geweiht, 1819 abgebrochen, ist in Sachsen der abschließende Bau dieser Epoche. Musterhaft regelmäßig in der Anlage, kreuzförmiger Ostbau, Langhaus stützenwechselnd in einsäuligem Rhythmus, im ersten Doppelchor und zwischen ihnen ein ungewöhnlich tiefes Portal.

Münster i. W. Der vom Bischof Dodo (967-993) begonnene Dom lebt wahrscheinlich in den Grundlinien des heute bestehenden (aus 12. und 13. Jahrhundert) fort. Trifft diese Annahme zu, so ist er im nördlichen Deutschland unter allen ottonischen Bauten der größte. Die Anlage mit Doppelchor und Doppelquerschiff weist auf jene Zeit.

Paderborn. Neben dem Dom, dessen Westbau wir an früherer Stelle (S. 81) besprochen haben, errichtete im Jahre 1017 Bischof Meinwerk die noch bestehende Bartholomäuskapelle (Abb. 118, 119). In ihr wird vorgreifend ein Bausystem versucht, das allerdings viel später erst in Westfalen allgemeine Verbreitung finden sollte, der gewölbte Hallenbau. Nach dem Prinzip, an das man durch die Krypten gewöhnt war, erhalten die drei Schiffe gleiche Scheitelhöhe. Wenn aber in den Krypten, der Natur des Kreuzgewölbes gemäß, alle Gewölbegrundrisse unter sich gleich und zwar streng quadratisch sind, so wurde hier um des räumlichen Rhythmus willen es gewagt, das Mittelschiff durch größere Breite auszuzeichnen, mithin die quadratische Grundform preiszugeben. Die Gewölbe sind denn auch nicht Kreuzgewölbe, sondern Hängekuppeln zwischen schwach ausgeprägten Gurten. Der Querschnitt ist verhältnismäßig schlank, und als



Stützen sind Säulen gewählt. An den Kapitellen (Abb. 237) ist das Blattwerk plastisch besser behandelt als z. B. in Gernrode, aber vom korinthischen Vorbilde noch freier abweichend. Zu beachten ist der zwischen Kapitell und Gewölbefuß eingeschobene Kämpferaufsatz, wie ihn auch Corvey und Hildesheim und in reduzierter Form Gernrode kennen. Merkwürdig, wie gerade dieses in der Antike nur unter begrenzten Bedingungen auftretende Motiv — in der Renaissance hat Brunelleschi es wieder aufgenommen — der sächsisch-westfälischen Architektur der Frühzeit sich so tief eingeprägt hat.

Essen (Abb. 129). Heute wird man zwischen den rauchenden Schloten der modernsten Industriemetropole ein edles Bauwerk der Ottonenzeit zu finden schwerlich erwarten. Das vornehme und begüterte Frauenstift hatte am Ende des 10. und Anfang des 11. Jahrhunderts nacheinander eine Enkelin und Urenkelin Ottos des Großen zu Äbtissinnen. Der frühromanische Bau ist im 13. Jahrhundert gründlich umgestaltet worden. Er war durch eine in Sachsen damals noch nicht erreichbare Feinheit der Behandlung ausgezeichnet. Wohlerhalten ist der Westbau mit zweigeschossiger Nonnenempore. Seine fast gesucht künstliche Raumdisposition reduziert den Aachener Zentralbau auf ein Halbpolygon. Auch das Langhaus hatte Emporen über den durch tiefe Nischen gegliederten Seitenschiffen. Im Detail herrschen antike Reminiszenzen vor, vereinzelt finden sich aber zwischen ihnen auch schon Würfelkapitelle. Ausnahmsweise erhalten hat sich der offene Vorhof. Dieses altchristliche Motiv dürfte in Westdeutschland bis zum 11. Jahrhundert für größere Kirchen obligatorisch gewesen sein. In Sachsen scheint es keine Aufnahme gefunden zu haben.

Köln. Den Namen des »heiligen Köln« hat es sich reichlich verdient, die eine Stadt umschließt mehr romanische Kirchen als manche ausgedehnte Provinz. Für den ersten Anblick tragen die meisten derselben das Gepräge des 12. und 13. Jahrhunderts. In Wahrheit war schon in dem Jahrhundert vom Regierungsantritt des Erzbischofs Bruno (953) bis zum Tode des hl. Anno (1075) die Bautätigkeit sehr groß. Es bedarf eines archäologisch geschulten Blicks, um unter der jüngeren Schicht die Spuren der älteren wiederzufinden. Wie es scheint, gehörte die Neigung zu gruppierenden Anlagen zum Urcharakter der kölnischen Architektur. Schon der karolingische Dombau hatte zwei Chöre und zwei Querschiffe. Ihm folgten darin zu Ende des 10. und zu Anfang des 11. Jahrhunderts St. Pantaleon, St. Aposteln, St. Andreas. Als Ganzes erhalten und durch spätere Zusätze im ursprünglichen Charakter wenig verändert ist nur Sta. Maria im Kapitol, im Grundriß wiederum reich gruppiert, aber nach einer aus dem Rahmen der gewohnten deutsch-romanischen Typen völlig herausfallenden Idee. Wir müssen an anderer Stelle von diesem viele architekturgeschichtliche Rätsel aufgebenden Bau eingehend sprechen. — Ein anderer



Bau des hl. Anno, die Kirche St. Georg, tritt ebenfalls aus dem landesüblichen Formenkreise heraus und bequemt sich, was nicht bloß dem Kunsthistoriker interessant ist, den Baugewohnheiten des mächtigen burgundischen Reformklosters Cluny an. Ob in Annos Lieblingsstiftung Siegburg dasselbe der Fall war, läßt sich heute nicht mehr entscheiden.

Trier (Abb. 85). Als Domkirche diente ein Bau aus der letzten Zeit der Römerherrschaft, nicht vor 376. Seine ursprüngliche Bestimmung ist ungewiß. Es war ein großer Zentralbau, abgeleitet aus dem Quadrat, in den Umfassungsmauern 40:40 m, in der Mitte ein kleineres, durch vier gewaltige Granitsäulen markiertes Viereck von 20:20 m, die Säulen unter sich und mit den Umfassungsmauern durch Bögen verbunden, darüber eine flache Holzdecke. Der Bau hatte manche Beschädigungen erlitten, in der Völkerwanderung und durch die Normannen, aber seine Substanz bewahrt, bis Erzbischof Poppo (1016—1047) eine Erweiterung unternahm. So entstand die noch heute vorhandene, mit keiner andern deutschen Kirche zu vergleichende Anlage. In symmetrischer Wiederholung der vom römischen Bau vorgezeichneten Einteilung gab sie einen dreischiffigen Bau mit Wechsel von schmalrechteckigen und quadratischen Feldern, über den Seitenschiffen vielleicht mit Emporen, die Decke jedenfalls flach. Der damit gewonnene kontrastreiche Rhythmus mußte dem frühromanischen Stilgefühl besonders zusagen, während als römisches Erbe eine Weiträumigkeit ohnegleichen bewahrt blieb. Das 13. Jahrhundert hat Gewölbe hinzugefügt. Die Westfassade zeigt fast unverändert das Bild des popponischen Baus (Abb. 147).

Am Mittel- und Oberrhein folgten sich in kurzen Zeitabständen die Dome von Mainz (975), Worms (nach 1000), Straßburg (1015), Speier (um 1030). Sie sind alle durch beträchtliche Abmessungen ausgezeichnet. In Mainz haben sich vom ottonischen Bau Reste erhalten, welche die in Abb. 137 gegebene Rekonstruktion rechtfertigen. In Straßburg ruht der heutige, d. i. spätromanische und gotische Bau auf den unveränderten frühromanischen Fundamenten (Abb. 32). Er hatte das lateinische Kreuz noch nicht rezipiert; der Chor schließt unmittelbar an das stark ausladende Querschiff an, folgt also einem, ungewiß wie vermittelten karolingischen Typus (vgl. Fulda und Hersfeld), auch besitzt er keinen Westchor, der weiter rheinabwärts und in Sachsen um diese Zeit allgemeiner Brauch war, dafür eine Westfassade mit Doppeltürmen, die eine nach außen offene Vorhalle zwischen sich haben. Das Innere war eine breiträumige Säulenbasilika. — Imponierte schon das Straßburger Münster durch die Größe seiner Abmessungen, so wurde es darin bald überboten durch den Dom von Speier. Wie wir ihn heute vor uns sehen, ist er das Werk zweier, allerdings sich nahe berührender Bauzeiten und zweier grundverschiedener Bauideen. Der von Konrad II. begonnene, von Heinrich III. vollendete Dom war eine Pfeilerbasilika mit flacher Decke, der von Heinrich IV. um-



gebaute wurde ein Gewölbebau. Aus diesem Umbau läßt sich aber noch der Urbau herauschälen. Seine Betrachtung werden wir indessen am zweckmäßigsten bis zur Schilderung des Umbaus hinausschieben. Nur der majestätischen Krypta ist schon hier zu gedenken (Abb. 111, 113). Sie ist, wenn auch später Ausbesserungen nötig wurden, im wesentlichen als Bau Konrads II. anzusprechen. Wir könnten uns keine Architektur denken, die zu dem Bilde dieses männlich schlichten und starken Herrschers, wie die Geschichtschreiber und seine Taten es zeichnen, besser passen würde. Diese Krypta ist eine wahre Unterkirche mit sieben Altarnischen, den ganzen Raum unter dem Chor mitsamt dem Querschiff umfaßt sie und ist so hoch gewölbt, daß der Fußboden des Querschiffs 4 m über dem des Langhauses liegt. Etwas später wurde an der Westseite der Krypta die Grabkammer angelegt, in der die Salier und mehrere Staufer bestattet sind, darüber der Königschor, auf dem während des Gottesdienstes die Fürsten Platz nahmen; neun Stufen führen zu ihm hinauf und weitere neun zu den Sitzen der Bischöfe und der Geistlichkeit; mit der Anlage einer Krypta verband sich immer der zweite Zweck, eine Schaubühne für die aktuellen Handlungen zu gewinnen; so großartig wie hier ist die Aufgabe nie wieder gelöst. — Konrad II. hat dann noch die Klosterkirche Limburg am Abhang des Hardtgebirges erbaut, auch als Ruine noch von eindrucksvoller Schönheit; die gewaltigen Säulen des Langhauses haben attische Basen von fast antiker Zeichnung und tragen Würfelkapitelle, die ersten in Süddeutschland nachweisbaren. — Unter gleicher Bauleitung wurde das durch einen Brand beschädigte Kloster Hersfeld in Hessen wiederhergestellt; die karolingischen Umfassungsmauern blieben bestehen (vgl. S. 48), der Langchor wurde jetzt hinzugefügt. — Eine Wiederholung des Hersfelder Grundrisses zeigt der Dom von Würzburg; für das 12. Jahrhundert, in das man ihn zu setzen pflegt, ist dieser Grundriß schwer erklärlich. — Am Dom von Bamberg ist die Anlage des Gründungsbaus von 1004 in allen jüngeren Erneuerungen bewahrt geblieben.

Weit ärmer an Bauten des 10. und 11. Jahrhunderts als die bisher betrachteten Landschaften ist die Denkmälerkarte Oberdeutschlands. Die dem alten Bestand gefährliche Baulust der Spätgotik und des Barock trägt nur einen Teil der Schuld daran, ohne Zweifel waren Schwaben und Baiern in der frühromanischen Epoche zurückgebliebene Landschaften. Die Anlagen beharren mit seltenen Ausnahmen bei altertümlicher Einfachheit: querschifflose Basiliken mit dreifachem Apsidenschluß. Die kompliziertere Anlage des Domes von Augsburg (begonnen 994, Abb. 37) geht auf rheinische Vorbilder zurück; übrigens ist der Bau in gotischer Zeit stark überarbeitet worden. Unmittelbare Anschauung von frühromanischer Bauweise gewinnen wir nur an zwei weit von einander entlegenen Punkten des ausgedehnten Gebietes, am Bodensee und in Regensburg. Das vom hl. Pirmin 724 gegründete Inselkloster Reichenau war von den Karolingern ab



bis zum Ende des 11. Jahrhunderts der Mittelpunkt des literarischen und künstlerischen Lebens im alemannischen Südwesten. Der Klosterbezirk umfaßte außer der Hauptkirche Mittelzell die Stiftskirchen St. Georg in Oberzell, St. Peter und Paul in Niederzell, St. Adalbert und die Pfarr- und Taufkirche St. Johann. Die beiden letztgenannten sind abgebrochen, die drei ersten stehen noch aufrecht, etwas grau und unscheinbar geworden, aber von jüngeren Zutaten wenig berührt. Auf ihre vielumstrittene Baugeschichte brauchen wir nicht näher einzugehen. Ein Duft von Altertümlichkeit entströmt ihnen, wie er so rein uns nicht oft zu genießen gegeben wird. Das ist das beste, was sich von ihnen sagen läßt. In der Bescheidenheit ihrer Anlage und Ausbildung können sie sich mit den rheinischen und sächsischen Bauten nicht messen. Im Mittelzeller Münster gehört das westliche Querschiff nicht dem Urbau an, es wurde 1048 hinzugefügt. — Von dem Aufschwung, den das Bauwesen in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts nahm, ist Zeuge der Dom von Konstanz (seit 1052). Er hat sich in der Hauptsache erhalten, wenn auch die spätgotische Überarbeitung den Eindruck stört. Bauherr war Bischof Rumold, vorher Propst am kaiserlichen Stift in Goslar, zur Zeit als Kaiser Heinrich III. den dortigen Dom errichtete. Es wäre seltsam, wenn er nicht auch die andern großen Bauten der Salier gekannt hätte. Ihnen verdankt der Dom am Bodensee seinen regelmäßig kreuzförmigen Grundriß mit zwei Westtürmen, seine aufstrebenden Raumverhältnisse, seine stolzen Säulenreihen, deren achtseitige Kapitelle aus Goslar entlehnt sind. Den belebenden Einfluß des Konstanzer Doms lassen in der Nachbarschaft die Säulenbasiliken von Petershausen, Stein am Rhein, Schaffhausen erkennen.

Auf der weiten Strecke vom Bodensee bis zum Inn ist nichts übrig geblieben, schon das 12. Jahrhundert hat hier vieles Alte durch Neubauten ersetzt, die ihrerseits wieder von der großen Bautätigkeit der Barockzeit verschlungen sind. Erst in Regensburg stoßen wir auf eine reichere Hinterlassenschaft aus den frühromanischen Jahrhunderten. Die Blütezeit lag unter den Herzögen aus sächsischem Stamm, besonders unter Heinrich II., dem nachmaligen deutschen König. In seine Zeit fällt die Erbauung des Vorgängers der heutigen Domkirche. Die jüngsten Ausgrabungen haben eine Pfeilerbasilika von beträchtlichen Abmessungen nachgewiesen; merkwürdig ist die westliche Lage des Querschiffs, die, wie auch in Augsburg, vermutlich auf Mainz, indirekt auf Fulda, zurückzuführen ist. Aufrecht steht noch die Kirche des wichtigen und reichen Klosters St. Emmeram. Die ringförmige Krypta gehört dem Gründungsbau des 8. Jahrhunderts. Demselben auch die Umfassungsmauern des Langhauses zuzutrauen ist bedenklich. Der durch die Barockdekoration nur leicht verschleierte Pfeilerbau des Mittelschiffs wird am ehesten in die Zeit Heinrichs II. zu setzen



sein. Das Querschiff, westlich wie am Dom, wurde um 1050 hinzugefügt. Die gleiche Anordnung wiederholt sich am Obermünster. Beide Kirchen sind turmlos. — An die römische Stadtmauer angelehnt ist die bischöfliche Pfalzkapelle St. Stephan (Abb. 115), ein Gewölbebau mit tiefen Nischen in den Umfassungsmauern. Dieselbe Konstruktion, offenbar nach römischen oder frühchristlichen Mustern, zeigen die Westkrypta von St. Emmeram und die bischöfliche Burgkapelle auf Donaustauf. Außer den bemerkenswert fein und elegant profilierten Kämpfergesimsen kommen Schmuckformen nicht vor, die Dekoration war der Malerei überlassen.

Es ist nur ein aus Bruchstücken zusammengesetztes, an vielen Stellen blaß gewordenes Bild, das wir von der frühromanischen Baukunst gewinnen können. Aber die Umrisse sind klar. Eine wirklich deutsche Baukunst ist entstanden. Gespeist zwar aus dem Formenmaterial der christlichen Spätantike, doch lebhaft ergriffen von anderm eigenen, von der Antike sehr verschiedenem Gefühl für Rhythmus und Proportion. So vieles im Frühromanischen noch rau und primitiv ist, stark ist der Wille zum Monumentalen. Alle räumlich größten Bauwerke des romanischen Stils gehören der Frühzeit an. Dazu ein in der altchristlichen Architektur unbekannt gewesener Gestaltenreichtum. Noch ein großes Problem verblieb der Zukunft zu lösen: die Verbindung des Raumbildes der Basilika mit der in Stein gewölbten Decke.



## Zweites Kapitel.

### MITTELROMANISCHE BAUKUNST. VON DER SPÄTZEIT HEINRICHS IV. BIS ZUM TODE FRIEDRICH BARBAROSSAS.

Zwei architekturgeschichtliche Ereignisse von weiter und tiefer Wirkung stehen am Eingang in diese Epoche: die Gründung und Ausbreitung der Hirsauer Bauschule und die ersten Versuche mit dem Gewölbebau im großen.

Wir sehen außerdem das allgemeine Leben in seinem bisherigen Gleichgewicht gestört. Die große Angelegenheit der Zeit war der zwischen der geistlichen und weltlichen Gewalt entbrannte Kampf. Auf ihrem Zusammengehen hatte bis dahin alles beruht. Das Wormser Konkordat, wenn es schon dem offenen Kriegszustand ein Ende gemacht hat, stellte doch das alte Verhältnis nicht wieder her. Es war nicht die Schuld der Könige allein, wenn vom 12. Jahrhundert ab kaum noch von Unterstützung bischöflicher Bauunternehmungen, wie sie unter den Ottonen und Saliern so oft vorgekommen war, zu hören ist. Barbarossas von den Geschichtschreibern gerühmte Baulust war weltlich gerichtet. Der Glanz seiner Pfalzen, die Menge der von ihm und seinen Ministerialen gebauten Burgen brachte in das deutsche Architekturbild einen neuen Zug; Kirchen hat er nur einige auf seinen Stammgütern gebaut; seine Weihgeschenke für das Münster zu Aachen haben einen historisch-politischen Beigeschmack. Aber auch die Baulust der Bischöfe ist sichtlich kleiner geworden. Die Hauptsache war wohl, daß ihnen ein warmes persönliches Verhältnis zur Baukunst, wie ehemals, abging. Die Baukunst verlangte jetzt Fachleute, und die Politik und Verwaltung verlangten sie ebenfalls. In der patriarchalischen Zeit, als welche von den Staufern aus gesehen die der Ottonen erscheinen mußte, war es noch möglich gewesen, beides zu vereinigen, jetzt nicht mehr. Das machtvolle Präludium zur Geschichte des Gewölbebaus, das wir in den Domen von Speier und Mainz vernehmen, ging noch vom Kaiser, von Heinrich IV., aus, weshalb diese beiden Bauten,



allgemeinesgeschichtlich betrachtet, eher der vorangegangenen Epoche zuzuzählen wären. An der weiteren Entwicklung des Gewölbebaus aber haben bis nahe ans Ende des 12. Jahrhunderts die bischöflichen Kirchen keinen Anteil gehabt. Man kam nicht dazu, an Aufgaben ersten Ranges die Kräfte zu messen.

Wenn dennoch die Baustatistik des 12. Jahrhunderts eine lebhaftere Bewegung aufweist, so fällt das meiste auf die Klöster. Die treibenden Kräfte indes waren auch in ihnen nicht mehr dieselben wie in den Benediktinerklöstern des alten Schlages. Diese waren in das Wirrsal einer rohen und unsicheren Welt gesetzte Zufluchtsinseln für friedensbedürftige, einem geistigeren Dasein zustrebende Menschen gewesen; das heißspornige neue Mönchtum aber suchte den Krieg auf, den Kampf mit dem, was damals Welt genannt wurde. Es war in gewissem Sinne religiöser, aber es war weniger kulturfreundlich. Auf Besitz und Bildung hatte die Vornehmheit der alten Benediktiner geruht, die Reformmönche gründeten ihr gehobenes Standesbewußtsein auf den Anspruch, dem Himmel näher zu stehen als alle übrigen Menschen, nicht ausgenommen die Pfarrgeistlichkeit; Vermönchung der ganzen Kirche war ihr letztes Ziel. Hatten jene Lehrer des Volks sein wollen, auch in Dingen des weltlichen Nutzens, im Ackerbau, in den Gewerben, so wollten diese die Gewissen beherrschen. Das empfindlicher und komplizierter gewordene sittliche Bewußtsein fühlte angstvoller seine Sündenlast und verlangte nach Gegengewichten durch verschärfte Askese. Niemals sind in Deutschland so viele Klöster neu gegründet worden wie in diesem Jahrhundert. Die Kluniazenser eröffneten die Reform, ihnen folgten die Prämonstratenser und bald die ersten Zisterzienser.

Sie kamen aus Burgund und der Champagne. Die Vermutung, so nahe sie zu liegen scheint, daß sie neuer Einströmung französischer Bauweise das Tor geöffnet hätten, trifft nicht zu. Innerhalb der uns beschäftigenden Epoche, bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, war es noch nicht der Fall. Die neuen Kongregationen veränderten in einigen Punkten das Bauprogramm, soweit es mit den kultlichen Einrichtungen zusammenhing; auf dem eigentlich künstlerischen Gebiet verfolgten sie keine Sonderbestrebungen. Wir werden im späteren Zusammenhange bei dem jüngsten der Reformorden, den Zisterziensern, sogar auf einen die Kunsttätigkeit beengenden asketischen Radikalismus stoßen. Der älteren, von Cluny abhängigen Richtung war eine solche Tendenz noch fremd. Im Gegenteil, es ist nicht zu verkennen, daß die Menge und rasche Folge neuer Klostergründungen eine Schule wurde, in der auch die Qualität der Leistungen sich hob.

So war also eine Verbindung mit dem westlichen Nachbar wieder angeknüpft. Aber wohlgemerkt: sie wurde für die deutsche Baukunst dieser Epoche eine Anregung nur auf dem Umwege über das religiöse



Leben, noch nicht unmittelbar eine künstlerische Direktive. Dagegen zeigt sich der Einfluß Italiens einigermaßen im Wachsen. Mit der Entstehung einer päpstlichen Partei im deutschen Klerus hatte dies freilich nichts zu tun. Das Rom der Päpste hat auf den Gang der Kirchenbaukunst des Mittelalters nicht den geringsten Einfluß geübt und auch nicht üben wollen, das ideale Reich der Kunst war aus der neuen Weltherrschaft ausgeschlossen. Weit eher ist die zunehmende Empfänglichkeit der deutschen Kunst für italienische Anregungen — und nun nicht mehr bloß für die antiken Nachklänge, sondern für die erwachende italienisch-nationale Kunst — unter die Folgen der Kaiserpolitik zu rechnen.

Schließlich die Kreuzzüge. Was haben sie der Kunst hinzugebracht? Noch der erste Kreuzzug wurde vom deutschen Adel abgelehnt, erst der zweite und dritte sah ihn eifriger. Zwischen den großen Heerfahrten aber lag eine fortlaufende Kette von Einzelpilgerschaften. Der Ertrag für die deutsche Kunst war die nähere Bekanntschaft mit der wegen ihrer alten Vornehmheit von jeher respektierten byzantinischen. Doch sei es gleich bemerkt: ihr Einfluß erfaßte nur die darstellenden und schmückenden Künste, an der Baukunst glitt er ab.

Langsam bereitet sich, so sehen wir, nach langer Abgeschlossenheit ein weltbürgerliches Zeitalter vor. Noch ist es nicht erschienen. Die deutsch-romanische Baukunst in ihrer mittleren Phase stellte mehr als je eine Autarkie dar. Ein klein wenig dringt es wohl an sie heran, daß draußen in der Welt allerlei Neues im Werden ist, sie selbst will sich dadurch nicht stören lassen. Die in der vorigen Epoche gezogenen Grundlinien zu vollerer und reiferer Gestaltung, zu feiner verästelten Ausdrucksbesonderheiten herauszuarbeiten, ist ihr Hauptanliegen. Die Grundrisse werden einfacher, die Abmessungen weniger gewaltig, wie an den maßgebenden Bauten des 11. Jahrhunderts. Das Raumgefühl aber wird harmonischer, milder, die Formensprache flüssiger und kultivierter, die Kunst der Steinbearbeitung macht Fortschritte, so daß im Ornament jetzt schon vieles plastisch ausgedrückt wird, was früher nur als aufgemalter Flächenschmuck sich gegeben hatte. Die Baukunst ist in der glücklichen Phase angelangt, in der die Mühseligkeiten und Barbarismen des ersten Anlaufs überwunden sind, die Frische aber noch nicht verlorengegangen ist; alles atmet Hoffnung auf ein zu erreichendes noch höheres Ziel.

#### DIE KLÖSTER DER HIRSAUER KONGREGATION.

Die Hirsauer sind kein neuer Orden, sie sind Benediktiner, die sich zu einer verschärften Disziplin und engerem Zusammenschluß gegen die weltlichen Gewalten vereinigt haben. Im deutschen Bürgerkrieg in der Zeit Heinrichs IV. waren sie die eifrigsten Parteigänger des Papstes,



Gegner des Kaisers. Der die Bewegung in Gang brachte, war der im Jahre 1069 aus St. Emmeram in Regensburg in das unlängst von einem Grafen von Calw gegründete Schwarzwaldkloster gekommene Abt Wilhelm. Ein päpstlicher Legat, den er schützend bei sich aufnahm, wies ihn auf Cluny, die Hauptburg der burgundischen Reform. Wilhelm ließ durch zwei seiner Mönche die Gewohnheiten Clunys studieren und führte sie mit peinlicher Genauigkeit bei sich ein. Wie ein Lauffeuer verbreitete sich die neue Regel in Schwaben, Baiern und Österreich und gelangte noch vor Ende des Jahrhunderts nach Thüringen und Hessen. Im Rheinland und in Norddeutschland hat sie nicht Fuß gefaßt. Wo es nicht gelang, die bestehenden Klöster der Reform zu unterwerfen, wurden neue gegründet. Aus den Reihen des im Bürgerkrieg zu Schaden gekommenen Kleinadels fanden sie starken Zulauf. Beim Tode Wilhelms sollen 130 Klöster seiner Kongregation angeschlossen gewesen sein.\* Die Hirsauer Observanz sah das Wesen des vollkommenen Mönchtums im willenslosen Gehorsam, in der Reglementierung der kleinsten Handlungen, der sparsam gewechselten Worte, der Gedanken selbst. Man begreift, daß auch in der Anlage der Kirchengebäude Uniformität bis in alle Einzelheiten erstrebt wurde. Das ist ein anderer Geist als der der alten Benediktinerkunst, die in freierer Regung von Fall zu Fall das Beste suchte, und von dem wir sagen dürfen, daß er der Natur der Deutschen wesensgleicher war, wenn wir auch die Vorteile der schulmäßigen Zentralisation nicht verkennen wollen.

Das Stammkloster besitzt zwei Kirchen, die Aureliuskirche ist die ältere. Wilhelm fand sie fertig vor, nur im Chorteil, um den Forderungen Clunys zu genügen, baute er sie um. Als sie zu klein geworden war, errichtete er in einiger Entfernung von ihr die neue Kirche (Abb. 50), die er, wieder nach dem Vorbilde Clunys, den römischen Apostelfürsten widmete. Diese ist der Musterbau der »Hirsauer Schule«. Mit einer Länge von 97 m ist sie die größte romanische Klosterkirche Deutschlands. Ludwigs XIV. General Melac steckte sie in Brand in demselben Jahre, in dem er das Heidelberger Schloß zur Ruine machte. Dann wurde sie als Steinbruch ausgebeutet. Heute steht von ihr nur ein Turm (Abb. 145) und die Umfassungsmauer in geringer Höhe. Mit Hilfe der umherliegenden Bruchstücke und einer Ansichtzeichnung aus dem 18. Jahrhundert, die von der Ruine mehr aufrechte Teile zeigt, läßt sich der Aufbau, wenn auch nicht bis in jede Einzelheit verlässig, rekonstruieren. — Die Betrachtung tut gut, genau zu unterscheiden zwischen der Anlage, insoweit sie durch die Ordensregel bedingt ist, und der architektonischen Formgebung. Für die erstere wäre der Vergleich mit der Kirche von Cluny von größter Wichtigkeit. Er läßt sich aber, da der Bau, den die von Abt Wilhelm ent-

\* In St. Paul in Kärnten erzählt die Klosterchronik, daß Abt Wilhelm selbst den Baumeister und die Handwerker hingeschickt habe, und ähnliches wird oft eingetreten sein.



sandten Klosterbrüder vor Augen hatten, bald darauf einem völligen Umbau wick, nicht mehr unmittelbar durchführen. Dafür sind wir über die bei den Kluniazensern geltende Gottesdienstordnung ausführlich unterrichtet durch eine dreifache Aufzeichnung: eine in Cluny selbst, eine im italienischen Farfa und eine, die in Hirsau auf Wilhelms Bitte von einem ihn besuchenden Senior aus Cluny niedergeschrieben wurde. Der Vergleich mit dem Grundriß der Ruine beweist, daß Wilhelm sich streng an das Programm gehalten hat. Es werden nach ihrer sachlichen Bestimmung drei Abteilungen unterschieden: Presbyterium — das auf der Ostseite des Querschiffs liegende Altarhaus; Chor — zerfallend in den »großen«, d. i. den Raum der Vierung, und den »kleinen«, d. i. den Raum, der sich von dieser westlich bis zum ersten Pfeilerpaar des Langhauses erstreckt; Schiff — der übrige Teil des Langhauses; wozu als viertes noch der Vorhof käme. Das Presbyterium zeigt als eine in Deutschland bisher nicht bekannte, aber für alle Hirsauer Anlagen verpflichtende Eigentümlichkeit zwei Nebenchöre, während der halbrunde Apsidenschluß nur für die Querflügel beibehalten ist. Außer dem Hauptaltar, der in der Mitte stand und von allen Seiten frei umgangen werden konnte, enthielt es drei Altäre an der Schlußwand. Die Nebenchöre, jeder wieder mit einem Altar, waren ursprünglich für sakrale Andachten und Bußübungen bestimmt. Ob sie in Hirsau, wo sie — und ähnlich in vielen andern Hirsauer Kirchen — durch eine Doppelarkade mit dem großen Altarhaus kommunizierten, diese Bestimmung noch aufrechterhielten (man müßte dann an Verschuß durch Vorhänge denken), bleibt dahingestellt. Außerdem gab es Altäre noch in andern Teilen der Kirche, der wichtigste der am Ende des Schiffes stehende Kreuzaltar, an dem die Laien das Abendmahl empfangen, die *Missa hospitum* gesungen und am Gründonnerstag die große Fußwaschung gefeiert wurde. Von den Mönchen, deren Zahl unter Wilhelm 150 überstieg und später noch anwuchs, besaß nur ein Teil, wohl gewiß der kleinere, die zum Altardienst befähigende Priesterweihe. Ferner unterschied man die, die lesen konnten und im Gesang geschult waren, und die Konversen. Die ersteren hatten unter der Vierung ihre Stühle; Abt, Prior und Senioren an der Westseite, mit dem Gesicht gegen den Altar. Der Psalmengesang war das Hauptstück im Gottesdienst der Mönche, nicht der Altardienst, und er beschäftigte sie mit kurzen Unterbrechungen den ganzen Tag und die zweite Hälfte der Nacht. An gewöhnlichen Tagen war auch die Ostseite des Chors mit Bänken in zwei Reihen besetzt, die an Sonn- und Feiertagen weggeräumt wurden. Die Konversen saßen in den Querflügeln. Presbyterium, Chor und Querschiff zusammen bilden die eigentliche Mönchskirche. Dieselbe besitzt auch ihre eigenen Türme. Sie sind an der Westwand des Querschiffs über den Enden der Langhausseitenschiffe angeordnet und offenbar deshalb an diesen Platz gestellt, um das Geläute der Glocken, auf das die Hirsauer einen ausgedehnten Fleiß wendeten und das auch die Stille



der Nacht öfters unterbrach, bequem mit dem Chordienst zu verbinden\*. Jenseits der Türme und des zwischen ihnen quer über das Mittelschiff gespannten Schwibbogens (gewissermaßen eine Verdoppelung des Westbogens der Vierung) liegt das Laienhaus. Wir finden die Anweisung, daß dieses, im Unterschied zu der Mönchskirche, nur an den höchsten Festtagen zu schmücken sei. Mochte es auch nur an solchen sich füllen, es ist bemerkenswert, daß dem Laienhouse schon mehr Raum zugestanden war, als auf dem Riß von St. Gallen. Es mußte ein großer Mittelraum für die Prozessionen freibleiben. So hart und an Demütigungen und Kasteiungen reich der innere Dienst war, nach außen liebten die Kluniazenser Pracht und Machtentfaltung, wozu die Prozessionen eindrucksvolle Gelegenheit boten. Die Ordnungen von Farfa beschreiben sie genau, und sie werden in Hirsau nicht anders gewesen sein. An den ganz großen Tagen schritten an der Spitze dreißig Diener mit Fahnen; es folgten paarweise die Priester, Leviten, Konversen mit Reliquienschreinen, Bildern, Prachtbüchern, Weihrauchfässern; die Sänger; zuletzt der Abt — und zu beiden Seiten der Gasse das auf den Knien liegende Volk. In solchen Augenblicken durfte die *Ecclesia militans* sich schon als *triumphans* fühlen. Über den religiösen Wert der Zeremonien kann man verschieden denken, zur Weckung des Ästhetischen haben sie unbestreitbar viel getan. — Ein Hauptakt der Feier spielte sich im Vorhof ab. Wahrscheinlich ist dies der Grund oder mit ein Grund gewesen, weshalb dieser in den Ländern nördlich der Alpen damals schon allgemein aufgegebene Bauteil von den Hirsauern wiederaufgenommen wurde. Allerdings paßte diese Einrichtung schlecht zum nordischen Klima, und so wurde, wie in Hirsau selbst, so auch an anderen Orten der offene Vorhof zur gedeckten Vorkirche umgebildet. Die jüngeren Glieder der Familie verzichteten auch auf sie. Ganz allgemein aber, und nicht leicht zu erklären, ist das Fehlen der Krypta. Nehmen wir dazu noch die Abstoßung des Westchors — nicht bloß für den Fall, daß ein Vorhof vorhanden war, sondern stets —, so zeigt sich, daß die Hirsauer Grundsätze gegenüber dem phantasievollen frühromanischen Gruppierungsbau am Rhein und in Sachsen Rückkehr zum eindeutig gerichteten Längsbau bedeuteten.

Wir wenden uns nun zur zweiten Frage: Hat die Architektur Clunys, der burgundische Stil also, über das liturgische Programm hinaus im rein Künstlerischen auf die Hirsauer Bauten eingewirkt? Es scheint, daß sie

\* Für Hirsau selbst ist freilich zweifelhaft, ob diese im Grundriß deutlich vorgeesehenen Osttürme wirklich zur Ausführung kamen. Vorhanden sind sie u. a. in Paulinzella, Hamersleben und Halberstadt (Liebfrauen), wogegen die Peterskirche bei Erfurt, die sich im ganzen der Peterskirche in Hirsau genau anschloß, die Türme an das Ostende der Nebenchöre versetzt. Auch wo die Türme wegfielen, wurde doch die durch sie bedingte Anordnung eines starken Pfeilers am Ende der Säulenreihe des Langhauses, gleichsam als Atavismus, beibehalten.



verneint werden muß. Wenn die Hirsauer Schule in bedeutsamer Weise für den Säulenbau und für die doppeltürmigen Fassaden Propaganda gemacht hat, so sind das allerdings Momente, die sie mit Cluny teilt. Aber es muß gegen die Annahme einer ursächlichen Beziehung eingewandt werden, daß schon vor der Knüpfung des Bandes mit Cluny beides an der Hirsauer Aureliuskirche und weiter zurück an zwei so bedeutenden und weitbekannten oberrheinischen Bauten, wie dem Straßburger Münster und der Klosterkirche Limburg, vorhanden war. Die Doppeltürme der Hirsauer Peter-Paulskirche, für die allein das Vorbild Clunys in Betracht kommen kann, bedeuten keinen Fortschritt; im Gegenteil, sie sind nicht der eigentlichen Fassade einverleibt, wie in Straßburg, Limburg und auch der Aureliuskirche, sondern stehen am Eingang des Vorhofs, also noch ebendort, wo schon der St. Galler Grundriß sie angeordnet hatte. Sonstige Merkmale, die für burgundisch angesprochen werden könnten, sind nicht zu entdecken. Der künstlerische Charakter der Hirsauer Bauten ist durchaus deutsch. Erwähnen wir auch noch dies, daß in denselben Jahren, in denen in Hirsau die zweite, die für die »Hirsauer Schule« mustergültige Kirche erbaut wurde, die Kirche Clunys durch einen Neubau von stilistisch völlig anderem Charakter, einen großartigen Gewölbebau nämlich, ersetzt war\*, der aber auf die Hirsauer Schule ohne Einfluß blieb.

Cluny also war für Hirsau nicht künstlerisches Vorbild, wohl aber war es Hirsau für die deutsche Seite der Kongregation. Aus Hirsaus kirchlichen Erfolgen wurden künstlerische Erfolge der oberrheinischen Schule. Die Zahl der erhaltenen oder in Ruinen noch kenntlichen Denkmäler ist beträchtlich. Wir wählen zur Betrachtung aus ihrer Reihe die folgenden:

Alpirsbach. Gegründet 1095 unter Anteil Adalberts von Zollern. Das älteste Baudenkmal, das auf die Familie der Hohenzollern Bezug hat, es wäre denn, daß auch die noch ältere kleine Kirche in Burgfelden von ihnen gestiftet ist (vgl. Abb. 354). Das ursprüngliche Bild ist in den großen Zügen fast unverändert, was unter den romanischen Basiliken eine große Seltenheit ist. Der Querschnitt zeigt die für das 12. Jahrhundert charakteristischen steilen Proportionen. Wer das Raumbild etwa der Hauptkirche auf der Reichenau oder von St. Michael in Hildesheim in Erinnerung hat, wird die Wandelung des Raumgefühls sehr bestimmt empfinden. Ein Zug von wehrhafter Strenge erfüllt den ganzen Bau, besonders die ausdrucksvolle Linienführung der Säulen. Am letzten Paar derselben ist das Ornament der Würfelkapitelle, das wir uns an den übrigen aufgemalt zu denken haben, plastisch ausgeführt und haben die Basen groteske Tierbilder als Eckzierate erhalten. Auch an dem

\* Nur an wenigen Orten kam es zu partieller Wölbung der Ostteile, allerdings im Tonnensystem; so in der Peterskirche bei Erfurt und in Kastel in der Oberpfalz. In der Hauptsache sind alle Hirsauer Kirchen Flachdeckbasiliken.



Turm von Hirsau, der als jüngster Teil des Gebäudes schon ins 12. Jahrhundert gehört, zeigt ein Fries mit Löwen und Hirschkühen ein neues Wohlgefallen an plastischer Dekoration (Abb. 145). In Alpirsbach sind die Westtürme und der Vorhof nicht zur Ausführung gekommen. Den Osttürmen war ursprünglich derselbe Platz zugedacht wie in Hirsau, wie man daraus erkennt, daß am letzten Stützenpaar des Langhauses Pfeiler an Stelle der Säulen eintraten. Später wurden sie, dem schwäbischen Herkommen nachgehend, an die Seiten des Altarhauses versetzt. Dieses zeigt an der Schlußwand noch die typische Anordnung von drei Altären, für die hier drei tiefe Nischen angelegt sind.

Säulenbasiliken bedeutenden Maßstabes gegen Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts sind ferner die Klosterkirchen von Schaffhausen und Petershausen und der Dom von Konstanz. Petershausen im 19. Jahrhundert abgebrochen; Schaffhausen durch nüchterne Restauration entstellt; Konstanz mit spätgotischen Gewölben versehen, die großartige romanische Raumempfindung dadurch getrübt, doch nicht ganz vernichtet. Diese Kirchen (auch die kleine in Stein am Rhein) haben ebenso wie die Hirsauer und Limburg platten, apsidenlosen Schluß des Altarhauses.

Gengenbach im Kinzigtal. Sehr alte Gründung, unter Abt Friedrich (gest. 1120) der Hirsauer Kongregation beigetreten und von ihm als völliger Neubau begonnen. Typische, wohlerhaltene, nur durch modern archaische Bemalung entstellte Hirsauer Anlage. Der für das rechte Rheinufer ganz ungewöhnliche Wechsel von Säulen und Pfeilern wird auf elsässischen Einfluß zurückgehen.

Schwarzach am rechten Rheinufer, gegenüber Sesenheim. Ein Spätling der Hirsauer Schule (Ende 12. Jahrhunderts), gut erhalten, die moderne Ausmalung besser als in Gengenbach, um des Gesamteindrucks willen besuchenswert.

Zwiefalten im schwäbischen Oberland. Geweiht 1109, wegen des barocken Neubaus abgebrochen 1740. Der damals aufgenommene Riß bezeugt einen der ältesten und bedeutendsten Bauten der Hirsauer Schule.

Prüfening bei Regensburg, geweiht 1119. Lokale Abwandlung des Hirsauer Typus ist die Stellung der Türme am Ostende der Nebenchöre und die Pfeilerform der Stützen (Abb. 356).

Petersberg bei Erfurt. Mit Reinhardsbrunn die älteste Hirsauer Kirche im Norden des Thüringer Waldes. Begonnen 1103 vom Laienbruder Ditmar. Durch die Beschießung von 1813 schwer beschädigt. Besonders beachtenswert das mächtige und vollendet schön gefügte Quaderwerk der Außenwände und die partielle Wölbung der Schiffe, beides für dieses Gebiet neu. Für die Vervollkommnung der Technik bedeutet das Auftreten der Hirsauer Bauleute überall einen großen Fortschritt.

Paulinzella (Abb. 51, 53, 140). Gegründet 1106 und wenige Jahre



später zu bauen begonnen, seit dem Bauernkriege langsam zerfallen. Durch romantischen Zauber der Lage in einsamem Waldtal für unsere wanderlustige Zeit von besonderer Anziehungskraft. Ruinenschönheit und architektonischer Wert werden oft verwechselt. Hier ist auch der letztere in hohem Maße vorhanden. Von einem sehr sorgfältigen und sicheren technischen Vortrag unterstützt, kommt der Adel dieser Bauweise zugleich anspruchslos und Ehrfurcht weckend zur Erscheinung. Karl Schnaase sprach von der »großen Anmut dieses Monuments, die, obwohl mit ganz andern Formen, einigermaßen an den ionischen Stil erinnert«. Der Bau ist, mit Ausnahme der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts umgestalteten Vorhalle, einheitlich. Der Abt Gerung war vorher Propst in Hirsau gewesen. Sein Bau wiederholt nicht nur das kultliche Programm der Mutterkirche mit einer sonst nicht wieder vorkommenden Vollständigkeit, auch die Stilformen sind übernommen, etwas reifer und milder jedoch, wie der Zeitunterschied von 25 Jahren es rechtfertigt. Typische Einzelheiten sind die Eckzähne an den fein durchgegliederten Würfelkapitellen; die über jeder Säule senkrecht zum Arkadengesims aufsteigenden und mit ihm durch gleichartiges Profil verbundenen Leisten, die Umrahmung der Tür am nördlichen Querschiff durch Herumführung des Sockelprofils (Abb. 143). Erst in der um einiges jüngeren Vorhalle tritt sächsisch-thüringisches Detail auf.

Hamersleben (Abb. 49). Der nördlichste Ausläufer der Hirsauer Schule. Gegründet 1120, ausgeführt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Wieder eine reine Säulenbasilika; in dem feinen Wohlklang der Proportionen und den ausgezeichneten Schmuckformen (Abb. 246, 247) eine der schönsten, die wir noch besitzen.

Breitenau in Hessen. Gegründet 1113, jetzt Ruine. Den sehr regelmäßigen und normalen Grundriß zeigt Abb. 52. Ausnahmsweise ein Pfeilerbau und ohne Osttürme.

## DIE ERSTEN GEWÖLBEBASILIKEN.

Bei Betrachtung der architekturgeschichtlichen Wandlungen pflegen die Architekten das technische Können, die Ästhetiker das künstlerische Wollen als ausschlaggebend hinzustellen; für den Historiker sind es untrennbare Dinge. Zwei offenliegende Tatsachen sind es: erstens, daß der Übergang von der flachgedeckten zur gewölbten Basilika in der Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst ein tiefeinschneidender Wendepunkt ist; und zweitens, daß die deutsche Baukunst ihn zum ersten Male gegen Ende des 11. Jahrhunderts erreicht hat. Die westfränkische Architektur ist beim Gewölbebau früher angelangt, aber fürs erste nur unter Preisgabe des überlieferten Raumbildes der Basilika. Für die deutsche Architektur hingegen war dies Raumbild etwas schlechthin Gegebenes



und Wertvolles. Wieviel dabei auf die Ehrfurcht vor der Überlieferung, wieviel auf einen festgegründeten künstlerischen Glauben zu setzen ist, wird sich nicht scheiden lassen. Dabei ist nicht daran zu zweifeln, daß die im frühen Mittelalter erschreckend häufig auftretenden Brandschäden den Wunsch nach Ersatz der Holzdecke durch Steindecke stets rege gehalten haben müssen. Allein andererseits wußte man auch genau, daß gerade die Basilika durch ihre Querschnittsverhältnisse der Wölbung besondere Schwierigkeiten entgegengesetzt. Unter allen Veränderungen, denen die deutsche Baukunst das überlieferte Bild der spätantiken Basilika nach und nach unterwarf, ist diese die letzte. Der Grundriß, der äußere Aufbau, die Schmuckformen, alles hatte sich schon gewandelt, — nur noch nicht die Konstruktionsform der Decke. Hier ging es um einen Kardinalpunkt, nicht nur technisch, sondern auch künstlerisch, wenn auch die volle Tragweite und Unaufhaltsamkeit der mit der Aufnahme des Gewölbes ins Rollen kommenden Entwicklung noch nicht geahnt werden konnte. In Wahrheit birgt ja schon die erste romanische Gewölbebasilika die Keimzelle der Gotik. Im Verhältnis zur langen Dauer, in der sich die letztere festsetzte, ist jene nur ein kurzes Vorspiel.

Die Kategorien Steinbau, Gewölbebau, Monumentalbau gehören eng zueinander. Nicht deshalb hatte der frühchristliche Kirchenbau, aus einer an kühnste und machtvollste Gewölbekonstruktionen gewöhnten Umwelt hervorgehend, der flachen Holzdecke über leichten Backsteinmauern den Vorzug gegeben, weil er nicht zu wölben verstanden hätte, sondern weil die Schwäche seines Monumentalgefühls die Gewölbe nicht mehr brauchte. Mit dem Wiedererstarken dieses Gefühls setzte der romanische Stil ein. Zuerst noch ganz elementar, als Wohlgefallen an der Festigkeit des Stoffes und der Mächtigkeit der Massen. Daß er schließlich zum Gewölbebau übergehen mußte, war eine innere Notwendigkeit. Es ist klar, daß damit die Lossagung von der Stimmung der Spätantike zur Vollendung kam. Ebenso klar aber auch, daß mit der Lösung des Problems ganz von vorn begonnen werden mußte. Deckenkonstruktion und Raumform stehen in einem zwingenden Zusammenhang. Es ist nicht möglich, mit jeder beliebigen Gewölbeform jeden beliebigen Grundriß und Querschnitt zu überdecken. Wäre es den Deutschen dieser Zeit nur darauf angekommen, Gewölbekirchen um jeden Preis zu besitzen, so hätten sie nur nötig gehabt, bei den Byzantinern in die Schule zu gehen oder allenfalls auch das an den von jeher gewölbten Krypten angewendete System im großen zu versuchen. Aber wir sagten es schon: ihre Raumphantasie war mit der Basilika unlöslich verwachsen; für deren räumlichen Rhythmus und Lichtführungsschönheit gab es keinen Ersatz. Von kleinen dissidenten Gruppen abgesehen, war es die unerschütterliche und allgemeine Überzeugung: sollen Gewölbekirchen gebaut werden, so dürfen es nur Gewölbebasiliken sein.



Ein charakteristischer Irrtum der ersten Zeit ist es, daß die meisten das Problem nur als ein technisches ansahen, d. h. meinten, es brauche sich nichts zu verändern als die Decke für sich. Sehr bald aber machte der tiefe Unterschied des künstlerischen Wesens mit Kraft sich geltend. Die Schönheit der alten, der flachgedeckten Basilika liegt allein in der Raumkategorie; was ihr fehlt, ist die Einheit der Substanz und der sinnfällige Zusammenhang zwischen Decke und Mauern. In der gewölbten Basilika dagegen sind diese beiden mehr als bloße Raumgrenzen. Sie haben ein Leben für sich. Das Verhältnis von Last und Stütze, an sich ein bloß statisches, wird durch die Phantasie des Beschauers in ein dynamisches umgedeutet. Den Pfeilern, Arkaden und Mauern wird eine vitale Bewegung angedichtet, die sie mit den Bogenlinien der Decke in einen fortlaufenden Zusammenhang setzt. Dieses zum Ausdruck zu bringen, gibt es eine lange Reihe sich steigernder formaler Möglichkeiten. Was wir als romanisch und gotisch unterscheiden, sind nur verschieden hohe Sprossen derselben Leiter. Welche derselben jeweils erreicht wurden, hing weder vom technischen Können allein, noch vom künstlerischen Willen allein ab, sondern beide bedingen sich gegenseitig. — Bevor wir den geschichtlichen Gang verfolgen, wollen wir uns klarmachen, warum die mehrschiffige Basilika der Wölbung größere Schwierigkeiten bietet als ein einschiffiger Raum oder einer mit mehreren gleichhohen Schiffen. Ein Gewölbe wirkt nicht bloß als Last, d. h. in lotrechter Richtung; die Erfahrung hatte längst darüber belehrt, daß es daneben noch eine zweite, eine seitliche Druckrichtung gibt, und daß dieselbe eine Mauer um so stärker angreift, je höher sie ist. Kommen zum Hauptschiff noch Seitenschiffe hinzu — eben der Fall der Basilika —, so wird die Hochwand an zwei verschiedenen Stellen in entgegengesetzter Richtung bedrängt: am Anfall der Mittelschiffsgewölbe von innen nach außen, am Anfall der Seitenschiffsgewölbe von außen nach innen; und zu alledem wurzelt diese Mauer nicht in der Erde, sondern balanciert auf Pfeilern und Arkaden.

So also stand das Problem. — Betrachten wir nun die besonderen Verhältnisse im deutschen Gebiet. Wo die Deutschen in Stein zu bauen lernten, empfangen sie damit zugleich eine gewisse Kenntnis vom Wölben. Auch in der Basilika wurden einzelne Bauteile — die Apsis, die Erdgeschosse der Türme, vor allem die Krypten — von Anfang an und stets gewölbt. Ferner blieb im Zentralbau, soweit er noch geübt wurde, die Steindecke die Regel. Wir erinnern daran, daß die bedeutende konstruktive Leistung, als die sich das Aachener Münster darstellte, von einem Franken, einem Ostfranken, herrührte. Für das 10. und 11. Jahrhundert sind die Zentralbauten in Wimpfen und Ottmarsheim Beispiele einer auch vor größeren Maßverhältnissen nicht zurückschreckenden Wölbekunst. Nicht zu verkennen ist dabei, daß die Länder am Rhein und an der Donau mehr zu leisten vermochten als die mittel- und norddeutschen. Die Ver-



gangenheit mit ihrer Trennung in ein römisches und ein freies Germanien bedeutete wie in vielen andern Kulturüberlieferungen auch hierin noch immer etwas; ein Weiteres tat die Nähe des Westens zu Frankreich, des Südens zu Italien. In der Zeit der Ausbildung der flachgedeckten Basilika war Sachsen den anderen Stilprovinzen ebenbürtig, zuweilen selbst führend; sobald die Fragen des Gewölbebaus in den Vordergrund traten, ging der Primat mehr und mehr auf den Westen über.

Der erste Versuch im großen, auf den wir hier stoßen, wollte bezeichnenderweise dem eigentlichen Problem noch ausweichen, er behalf sich mit der Verkoppelung eines gewölbten Zentralbaus mit einer flachgedeckten Basilika. Das Gebäude, an dem diese Kompromißlösung durchgeführt wurde — nur das eine Mal und sonst nicht wieder —, gehört nach seiner Zeitstellung noch an das Ende der vorigen Epoche, aber nur als Vorläufer der in diesem Kapitel zu behandelnden Dinge kann es im richtigen Licht gesehen werden. Es ist die Kirche St. Marien im Kapitol in Köln (Abb. 69, 71). Sie hatte, als der uns beschäftigende Bau des 11. Jahrhunderts ausgeführt wurde, schon eine lange Geschichte hinter sich. Als ihre Stifterin wurde Plektrudis, die Ahnfrau der Karolinger, Gemahlin Pippins von Heristall, verehrt. Reste dieser ersten Anlage sind nicht gefunden worden. Vielleicht hatte sie sich in die in den Fundamenten jetzt aufgedeckten Römerbauten eingenistet. Ein erster Umbau, vielleicht schon wesentlich Neubau, erfolgte im 10. Jahrhundert unter Bischof Brun, ein zweiter im 11. Jahrhundert unter Hermann und Anno, abgeschlossen wurde er im Jahre 1065. Äbtissin war damals Ida, Tochter des Pfalzgrafen Ezo, Enkelin Kaiser Ottos II. Dieser Bau ist im wesentlichen der noch heute bestehende; teilweise verändert wurde (schon im Anfang des 13. Jahrhunderts) die Decke; der übrige Aufbau, vor allem der merkwürdige Grundriß, ist das Werk des 11. Jahrhunderts. Bei ihrem Anblick sieht sich der von der bisherigen Entwicklung ausgehende Betrachter in Staunen und Ratlosigkeit versetzt. Ein Gebilde aus einer fremden Welt. Offensichtlich aus dem Gedankenkreise des Gewölbebaus hervorgegangen. Der Grundriß ist mit einer so reichen und kultivierten Gestaltungskraft durchgeführt, daß wir allein schon deswegen sagen müssen: über das Vermögen der deutschen Baukunst des 11. Jahrhunderts geht das weit hinaus. Analogien finden sich nur in zeitlich oder räumlich entfernten Kunstgebieten. Die Möglichkeit einer Einwirkung von ihnen her darf nicht abgelehnt werden. Die kleeblattförmige Dreikonchenanlage, wie sie in der Kölner Apostelkirche (Abb. 70) in einem besonders reich entwickelten Exemplare vorliegt, war in den ersten Jahrhunderten nach Christus in allen Mittelmeerländern und bis nach Vorderasien hinein verbreitet, im Kirchenbau wie im Palastbau; bald in der einfachen Fassung der Cömeterialzellen, bald reicher entwickelt, wie beispielsweise in den Bauten Kaiser Hadrians in Tivoli und in Athen und in der S. Lorenzokirche in Mailand;



bald in Hofhallen aufgelöst, bald zu einem geschlossenen Gewölbebau zusammengezogen. Auch die Kombination mit dem Langbau kam schon vor; so in der konstantinischen Geburtskirche in Bethlehem, im Palast vom Mschatta in Syrien. Man muß es beinahe auffallend nennen, daß der fränkischen und deutschen Kunst der Frühzeit, da sie doch so manches aus der östlichen Kunstwelt aufnahmen, bei ihrem Suchen nach reicherer Chorgestaltung gerade dieser Typus fremd geblieben war\*. So kommen zur Ableitung der Kapitolskirche nur zwei Annahmen in Betracht: entweder folgte sie einem seither verschollenen rheinischen Bauwerk aus der Römerzeit, oder der Plan war neuerlich aus einem jener fernen Länder, zu deren Erbbesitz er gehörte, eingeführt worden. Der Beiname »im Kapitol« heißt uns zunächst in der erstgenannten Richtung suchen. Steht vielleicht sogar St. Marien gleich einer andern kölnischen Kirche, gleich St. Gereon, unmittelbar auf römischen Grundmauern? Ausgrabungen haben in der Tat auf römische Grundmauern unter der Kirche geführt; aber die erwartete Gestalt zeigen sie nicht; der Grundriß des 11. Jahrhunderts ist unabhängig von ihnen, unabhängig überhaupt von allen seinen örtlichen Vorgängern entworfen worden. Sehen wir uns weiter im römischen Germanien um, so bietet der sogenannte Kaiserpalast in Trier zwar eine gewisse Familienähnlichkeit, aber sie genügt nicht. Zu einem dritten, bloß hypothetischen, vom Erdboden wie aus dem Gedächtnis verschwundenen Römerbau die Zuflucht nehmen, wäre kaum etwas anderes als Verzicht auf eine wirkliche Erklärung. Es wird also der andere Weg zu erproben sein. Bis in den Orient brauchen wir uns durch ihn nicht führen zu lassen. In Italien, und zwar in dem den Deutschen am besten bekannten Teil, in der Umgegend von Mailand, ist die Tradition von S. Lorenzo nie ganz abgebrochen gewesen. S. Fedele in Como, um das Jahr 1000, hatte nicht nur die Verbindung mit einem Langhaus, sondern auch Umgänge um die Konchen. In einzelnen ist freilich vieles anders. Bemerken wir dann noch die verwandte, aber einfachere Lösung im ältesten Bauteil (1108) einer andern niederrheinischen Kirche, der von Klosterrat, von der die Chronik sagt, ihr Fundament sei *scemate Longobardino* gelegt worden: — so ist die Herkunft des Grundrisses von St. Maria im Kapitol aus dem lombardischen Kunstkreise zwar nicht bewiesen, aber doch der Wahrscheinlichkeit recht nahe gebracht. Hätten wir uns für den andern Fall, die Ableitung von einem rheinisch-römischen X, zu entscheiden gehabt, so wäre mit solcher Neigung, auf antike Ruinen zurückzugreifen, das Erwachen einer Renaissance Stimmung behauptet worden. Etwas anderes bedeutet die Anknüpfung an eine noch lebendige, wenn auch fremdländische Überlieferung. Bei der Hypothese, der wir

\* Einige wenige aus Italien abzuleitende Fälle von Kleeblattgrundrissen einfachster Art, wie St. Stephan in Werden und St. Georg auf der Reichenau, bestätigen nur durch ihren Ausnahmeharakter die Regel.



zuneigen, bleibt es unentschieden, ob der Meister der Kapitalkirche ein eingewanderter Lombarde oder ein zurückgewanderter Deutscher war. Wahrscheinlicher ist das Zweite, da die Formenbehandlung der Einzelheiten unumwunden deutsch ist. Die wichtigste Frage ist auch nicht diese, sondern die nach den Absichten, durch welche die Kölner Bauherren sich bei der Wahl der von allem Gewohnten sich so weit entfernenden Generalidee leiten ließen. Ist doch sonst in der Entwicklung der romanischen Baukunst nichts sprunghaft, nichts unvorbereitet. Von vornherein unmöglich für diese Zeit ist es, daß ein persönlicher Geschmack des Baumeisters sich hier durchgesetzt haben könnte. Auch von einer allgemeinen Wendung, sei es der ästhetischen, sei es der liturgischen Bedürfnisse, ist nichts zu spüren; der Plan hätte dann ein Echo finden müssen. Für mich besteht kein Zweifel, daß dieser fremdartige Typus nicht an sich schon Zweck, sondern nur Mittel war: Mittel zur Gewinnung eines großen Gewölbebaus. Ohne Vorbilder kam diese auf Autoritätsglauben gestellte Zeit nicht aus. Wenn man einen reinen Zentralbau nicht haben wollte und Wölbung der Basilika nicht haben konnte, dann kam die Bekanntschaft mit dem lombardischen Kompromißtypus zur rechten Stunde. Allerdings ist auch unter dieser Führung die Wölbung nur halb gelungen: sie blieb auf die Umgänge und Seitenschiffe beschränkt, und erst das 13. Jahrhundert hat für die Mittelräume nachgeholt, wozu sich das 11. im letzten Augenblick zu schwach fühlte. Nachdem das Hauptziel verfehlt war, schwand auch das Interesse am Plan. Die Kapitalkirche blieb im Organismus der deutschen Baukunst ein Fremdkörper. Anderthalb Jahrhunderte später unter veränderten Verhältnissen sollte jedoch der schein-tote Keim noch zum Leben, und zwar einem sehr kraftvollen, erwachen. (Siehe unten Buch III.)

Von diesem Zwischenspiel wenden wir uns wieder der Hauptlinie der Entwicklung zu.

Wenn der erstrebte Gewölbebau die Raumform der Basilika haben sollte, welches System kam dafür in Betracht? Von den drei der Antike geläufigen Gewölbearten — der Kuppel, dem Tonnengewölbe, dem Kreuzgewölbe — war an die erste von vornherein nicht zu denken. Die zweite, die sich formal dem Raumbilde der Basilika sehr schön angepaßt hätte, war konstruktiv (wegen des starken Seitenschubs) um so bedenklicher; so blieb nur die dritte. Schon in den Krypten war man vom Tonnengewölbe, das die Frühzeit öfters angewendet hatte, gänzlich abgekommen. Die hier allgemein gebräuchlich gewordene Formel: Teilung in mehrere Schiffe von gleicher Höhe und mit rechtwinklig sich durchdringenden Halbzyllindern, d. h. also mit Kreuzgewölben, gedeckt, — hätte sich auf oberirdische Kirchen übertragen lassen; es wäre dann eine sogenannte Hallenkirche entstanden, und die Gefahr des Seitenschubs wäre hier offenbar geringer als in der Basilika gewesen. Einem Versuch dieser Art — der heutige Denkmäler-



bestand kennt allerdings nur den einen — begegneten wir schon in der bald nach dem Jahre 1000 entstandenen Bartholomäuskapelle in Paderborn. Er war in technischer Hinsicht wohl gelungen, fand aber trotzdem keine Nachfolge: die Basilika ließ sich aus ihrer Alleinherrschaft nicht verdrängen. In der Kölner Kapitolskirche verstand man es, die Seitenschiffe mit einer Folge von Kreuzgewölben, die durch kräftige Quergurten verstärkt wurden, einzudecken, aber die Wölbung des Mittelschiffs unterließ man, weil aus den früher auseinandergesetzten Gründen der Seitenschub hier viel bedrohlicher war.

Etwa im Ausland Belehrung zu suchen, wäre zwecklos gewesen. Denn auch die in der Wölbekunst viel erfahreneren Bauschulen Oberitaliens und Frankreichs mühten sich eben an diesem Problem erfolglos ab, was den Deutschen nicht unbekannt geblieben sein wird; die erste reine Gewölbebasilika — genauer gesagt: die erste großen Maßstabes — wurde in Frankreich nicht früher als um 1080 begonnen, es geschah im mächtigsten Kloster des Abendlandes, im burgundischen Cluny, hier aber in der Form des Tonnengewölbes.

Um dieselbe Zeit aber fiel auch in Deutschland schon die Entscheidung. Nicht etwa ein großer Fortschritt in der technischen Wissenschaft führte sie herauf, es war die Entschlußkraft eines kühngesinnten und machtgewohnten einzelnen Mannes, eines Königs. Erstling der deutschen Gewölbebasilika ist der Dom von Speier in der von dem Salier Heinrich IV. befohlenen Umgestaltung. Sie ist fünfzehn bis zwanzig Jahre jünger als die Weihe der Kölner Kapitolskirche, und die technische Lösung erfolgte ohne fremdes Muster, wie es dort noch angerufen war. Gleichwohl wäre der Entschluß zur Einwölbung des Domes von Speier nicht zustande gekommen, wenn er nicht von einer allgemeinen Bewegung der Zeit getragen worden wäre. Nicht nur im Rheinlande, sondern gleichzeitig auch in Burgund und der Lombardei — zusammenfassend ausgedrückt: in der maßgebenden Mitte Europas — wurde die Baukunst reif zum Eintritt in eine neue Epoche, eine Epoche erhöhter Monumentalität. Und in jedem dieser drei Gebiete steuerte dies Verlangen auf dasselbe besondere Ziel, die Gewölbebasilika. Aber die Mittel, durch die es erreicht wurde, waren in jedem verschieden. Diese Generation lebte in einer hohen Spannung der Gemüts- und Willenskräfte. Das Ringen um das Imperium zwischen Kaiser und Papst, die Kreuzzüge, der Aufschwung in der Baukunst — das sind Einzelvorgänge, die aus derselben geschichtlichen Umwelt sich auflösen. Für Heinrichs IV. Entschluß muß besonders der große Neubau in der Hochburg seiner Erzfeinde, in dem Neste, das ihm einen Gregor und Urban ausgebrütet hatte, in Cluny, von Bedeutung gewesen sein; er war gleichsam ein Gegenzug des Imperiums gegen das Sacerdotium.

Der Dom von Speier, der »Kaiserdom«, ist ein Gefäß so reicher historischer Erinnerungen, wie sie kein anderes Baudenkmal unseres



Vaterlandes besitzt, — Erinnerungen an Größe und an Erniedrigung. Hier haben wir ihn nur nach seiner Stellung in der Architekturgeschichte zu betrachten. In der Gestalt, die ihm die Restauration des 19. Jahrhunderts gegeben hat, täuscht er Einheitlichkeit vor (Abb. 63, 164). In Wahrheit hat sich seit der Zeit der Salier sehr vieles an ihm verändert, und es wird gut sein, davon vorweg Kenntnis zu nehmen. Der Dom ist von Konrad II. — in welchem Jahre, ist nicht genau bekannt, etwa 1030 — begonnen und von Heinrich IV. nicht lange vor seinem Tode — er starb 1106 — vollendet worden. Diese Bauführung unter den drei ersten Saliern ist als eine zusammenhängende anzusehen; in ihrem Verlauf trat aber ein Planwechsel hinsichtlich des konstruktiven Systems ein, während der Grundriß und die Mauern unverändert blieben. Die im 12. Jahrhundert ausgeführten Arbeiten haben nur den Charakter von Restaurationen. Seitdem wurde nicht mehr Hand an ihn gelegt bis zu der von dem Feldherrn Ludwigs XIV. — in demselben Jahr, in dem das Heidelberger Schloß zur Ruine wurde und ein gleiches Schicksal auch dem Dom von Worms zugebracht war — begonnenen Zerstörung. Dieselbe kam zwar nicht zu Ende, war aber umfassender, als im allgemeinen bekannt ist. Wie der Dom nach der halben Zerstörung durch Ludwig XIV. aussah, zeigt die in Abb. 162 wiedergegebene Ansicht aus dem Jahre 1756. Der Sohn des großen Rokoko-baumeisters Balthasar Neumann, Franz Ignaz, baute das Langhaus wieder auf. Er tat es mit einer archäologischen Gewissenhaftigkeit, die jedem modernen Restaurator Ehre machen würde. Nur im Westbau, den er gänzlich zertrümmert vorfand, überließ er sich seiner Phantasie. Was im 19. Jahrhundert (bis 1854) der Nazarenerarchitekt Heinrich Hübsch an seine Stelle gesetzt hat, ist ein mißbehaglicher Bastard — weder archäologisch genau, noch künstlerisch frei. Noch bedauerlicher ist die Glättung und Bemalung des Innern; ihre frömmelnd süßliche Modernität bringt in die Urtümlichkeit und Mannhaftigkeit der alten Architektur einen unleidlich falschen Ton. Außerdem hat die verschleifende und verschleiende Überarbeitung jede eindringende Bauanalyse unmöglich gemacht. In allem daher unvermeidlichen Streit über viele Einzelfragen ist man sich über einen Hauptpunkt doch einig: darüber, daß der, wie gesagt, unverändert gebliebene Grundplan Konrads II. auf flache Holzdecken berechnet war, und zum andern, daß die ersten Gewölbe (nicht die heutigen, die teils aus dem späten 12., teils aus dem 18. Jahrhundert herrühren) von Heinrich IV. ausgeführt wurden. Aber doch war, was Heinrich IV. vom Vater und Großvater übernahm, schon nicht mehr eine Flachdeckenbasilika der hergebrachten Art: im System der Arkaden und Hochwand des Mittelschiffs war eine bedeutungsvolle Neuerung eingetreten. Die Arkadenöffnungen waren auffallend eng und schlank; getragen wurden sie nicht von Säulen (wie in Straßburg, Limburg, Hersfeld usw.), sondern von breiten Pfeilern, und an deren Stirnseite war eine



Halbsäule angeordnet, welche die Hochwand entlang bis zu den oberen Fensterbögen sich fortsetzte; und dazu noch eine Gliederung der Wand durch einspringende Blenden (Abb. 58). Hatten in der Flachdeckbasilika bisher, dem Gebot der Decke folgend, die wagerechten Linien die Herrschaft gehabt, so ist dieselbe jetzt auf die senkrechten übergegangen. Unsere in den Bau sich einfühlende Phantasie wird überredet, daß lebendige Kräfte vom Fußboden zur Decke aufsteigend dem Druck der letzteren entgegenwirken. Damit ist der bisher vermißte organische Zusammenhang zwischen Stützen und Decke hergestellt. Außerdem sondern sich im Wesen der Wand für die Anschauung zwei unterschiedliche Funktionen: die lasttragende und die raumabschließende. Die Wand ist nicht mehr Wand im alten Sinne, sie ist ein Pfeilersystem mit Füllungen geworden. Man sieht, schon der Baumeister Heinrichs III. lebte in Gedankengängen, an deren Ende der Gewölbebau stand. Nicht unwahrscheinlich hat schon er selbst den Seitenschiffen ihre Gewölbe gegeben. Das größere Wagnis der Einwölbung des Mittelschiffs hat erst Heinrich IV. unternommen. In diesem Augenblick führte der Speierer Dom die Spitze der abendländischen Baukunst. Wenn der unbekannte Verfasser des Nachrufs auf Heinrich IV., ein Mann hoher Bildung und Gesinnung, unter den Taten des Kaisers die Vollendung des Speierer Doms nicht vergißt und von ihm sagt, er sei »über alle Werke der alten Könige des Lobes und der Bewunderung wert«, so sind das keine leeren Worte. Allerdings scheinen die Gewölbe Heinrichs IV. technische Mängel gehabt zu haben. Denn schon im 12. Jahrhundert mußten sie ersetzt werden. Den daraus hervorgehenden (heutigen) Zustand zeigen Abb. 60, 62. Die Gewölbe wurden mit Gurten unterfangen und die diese tragenden Halbsäulen wurden verstärkt, so daß in den Stützen ein rhythmischer Wechsel eintritt, den das ursprüngliche System noch nicht kannte.

In naher Beziehung zum Dom zu Speier steht der von Mainz (Abb. 86). Der Bau der Ottonenzeit war im Jahre 1081 ein Raub der Flammen geworden. Man schritt zu einem Neubau, und auch diesem lieh der Kaiser seine Unterstützung. Die Anlehnung an Speier war vollständig. Soweit Abweichungen eintraten, in der Anordnung der Fenster und der Blendnischen, waren sie keine Verbesserungen. Die Gewölbe mußten auch hier nach hundert Jahren erneuert werden, und ein gotischer Ausbau der Seitenschiffe verschlechterte die Verteilung des Lichts. Die künstlerisch höchst bedeutende Ausbildung, welche im 12. und frühen 13. Jahrhundert die beiden Chöre erfuhren, ist in anderem Zusammenhang zu betrachten.

Weiter abwärts am Mittelrhein, genauer gesagt in einem Seitentale desselben, liegt die Kirche des Benediktinerklosters Laach\*. Wenn sie zu

\* Begonnen 1093. Nach dem baldigen Tode des Gründers, des Pfalzgrafen Heinrich II., der Bau eingestellt. Wiederaufgenommen 1112. Geweiht 1156.



den schönsten und charaktervollsten Repräsentanten des deutsch-romanischen Stils gerechnet wird, so hat man die äußere Baugruppe im Auge (Abb. 156). Der Innenbau kann ein so großes Lob nicht hervorrufen (Abb. 61, 66, 68). Als Dokument zur Geschichte des Gewölbesystems ist er aber von großem Interesse. Wir finden hier nämlich einen von Speier und Mainz abweichenden Weg eingeschlagen. Zur Erläuterung sei folgendes eingeschaltet. Das Kreuzgewölbe, wie die Römer es ausgebildet hatten und wie die romanische Baukunst es nicht anders kannte, empfing seine Form aus der rechtwinkligen Durchdringung zweier Tonnengewölbe. Die vier Kappen, aus denen es sich zusammensetzt, sind mithin Ausschnitte aus Zylinderflächen; damit sie im Scheitelpunkt zusammentreffen können, müssen sie aus gleichen Radien gebildet sein, also gleiche Höhe der Randbögen und gleiche Seitenlänge des den Grundriß bildenden Vierecks besitzen, d. h. dieses muß ein reines Quadrat sein. Weiter: das Maßverhältnis des Mittelschiffs zu den Seitenschiffen kann nicht ein beliebiges sein, sondern jenes muß genau doppelt so breit sein als diese, weil nur auf diese Weise für den Grundriß das geforderte Quadratnetz gewonnen werden kann. Man nennt dies das gebundene System. Es wurde in der deutschen Baukunst, nachdem Speier und Mainz (wenn auch infolge ihrer Abhängigkeit von einem älteren Grundriß noch nicht ganz konsequent) damit vorausgegangen waren, die allgemeine Regel. In Laach nun hat man sich diesem Zwange nicht unterwerfen wollen. Man ließ die Jochteilung durch Mittel- und Seitenschiffe gleichzählig durchlaufen und gab somit für die einzelne Abteilung den quadratischen Grundriß auf; derselbe wurde in den Seitenschiffen ein vermehrtes, im Mittelschiff ein verringertes Quadrat (Längsrechteck — Querrechteck). Die Vorteile dieses Verfahrens für die Aufteilung des Raumes sind einleuchtend, die Nachteile liegen in der Gewölbeform. Solange an eine andere als halbkreisförmige Gestalt der Randbögen noch nicht gedacht werden konnte (erst die Gotik mit ihren Spitzbögen fand den Ausweg), so lange blieb nichts anderes übrig, als die über den Schmalseiten der Rechtecke stehenden Bögen zu stelzen, die über den Breitseiten stehenden korb- oder segmentbogenartig zu drücken — wie es in Laach auch geschehen ist. Die dabei entstehenden Linien sind häßlich, und man begreift, daß diese Einteilungsart nicht eher wieder aufgenommen wurde\*, als bis die Gotik neue Lösungsmittel an die Hand gab. Wir aber als Beobachter wollen es uns notieren, daß gleich schon die ersten Gewölbebasiliken — Speier und Laach, jedes an verschiedenen Punkten — die Gedankenreihen streiften, die später im gotischen System weitergeführt wurden\*\*.

\* Einmal doch: in Altenstadt am Lech, hier nach lombardischen Mustern.

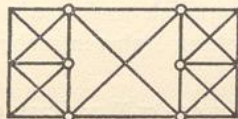
\*\* Auf die Streitfrage, ob Laach von Anfang an auf Gewölbe angelegt oder noch im Gedanken an Flachdecke begonnen war, kann hier nicht eingegangen werden.



## AUSBREITUNG DES GEWÖLBEBEAUS IM 12. JAHRHUNDERT.

Was der großartige Auftakt, mit dem in Speier und Mainz der Gewölbebau einsetzte, anzukündigen schien, hat die nachfolgende Entwicklung nicht gehalten. Zu einer allgemeinen Entscheidung für den Gewölbebau war Deutschland noch nicht reif. Der Meister des Speierer Doms war mit der Einsicht, daß hier das Problem der Probleme lag, zu früh erschienen. Ebendamals errangen die westlichen Nachbarn durch den Gewinn dieser Einsicht den entscheidenden Vorsprung. Nur 50 Jahre waren seit der Vollendung des Speierer Doms vergangen, als in Nordfrankreich das gotische Gewölbesystem kreiert wurde und sofort eine vollständige Umwälzung im ganzen Charakter der französischen Baukunst nach sich zog. Während dieses halben Jahrhunderts hat in Deutschland der Gewölbebau nach der Seite des Konstruktiven keine Fortschritte gemacht, nach der Seite des Künstlerischen die Gedankenhöhe des Speierer Musters nicht erreicht. Der tiefe innere Gegensatz zwischen dem flachgedeckten und dem gewölbten System trat noch nicht klar ins Bewußtsein, und so pendelte die Baupraxis unentschlossen zwischen beiden hin und her. Die Statistik zeigt, daß in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Gewölbekirchen noch stark in der Minderheit blieben und in der zweiten Hälfte eben erst die Gleichzahl erreichten, allerdings mit großen Unterschieden der einzelnen Stilprovinzen. In der freien und schönen Behandlung des Raumes erwiesen sich die Kirchen des alten Systems überlegen, woher man begreift, daß selbst noch manche sehr vornehme Bauten ihnen den Vorzug gaben. Um ihnen ebenbürtig zu werden, hätten die Gewölbebasiliken eines neuen Proportionskanons und einer neuen Organisation der Glieder bedurft, wozu ja der Meister von Speier schon bedeutsame Anweisungen gegeben hatte. Die meisten aber faßten ihre Aufgabe nur technisch, nicht künstlerisch. Sie sehen in der Regel so aus, als wären die Gewölbe und ihre Stützen erst nachträglich eingeschoben, und bei vielen ist dies auch wirklich der Fall, d. h. sie sind umgearbeitete Flachdeckbasiliken. Sicher war dies nicht der Weg, über den zu schaffenden gewölbemäßigen Stil zur Klarheit zu gelangen.

Mit Ausnahme gewisser provinzieller Abweichungen war das gebundene System maßgebend. Es geht aus von der auf der damaligen Stufe der Wölbekunst schwer zu umgehenden Notwendigkeit, dem einzelnen Gewölbe quadratischen Grundriß zu geben, woraus folgt, daß je einem Mittelschiffsgewölbe zwei in den Seitenschiffen entsprachen, wie die beistehende Figur es zeigt:





An Zusammensetzung des Grundrisses aus Quadraten waren ja schon die Flachdeckenbasiliken gewöhnt gewesen. Auch der Stützenwechsel war nichts Neues, doch macht er durch die unverhältnismäßig starke Betonung der Hauptstützen einen andern Eindruck. Auf gewisse technische Verbesserungen in der Form der Gewölbe brauchen wir nicht näher einzugehen. Die Wände hatten nicht nur als Stützen, sondern zugleich auch als Widerlager zu dienen, mußten also sehr schwer gebildet werden. Das in der Baukunst Frankreichs längst verwandte Mittel der Strebepfeiler wurde verschmäht. Ganz unbekannt war es auch in Deutschland nicht, wie beispielsweise die Kreuzgänge am Münster zu Bonn und am Dom von Hildesheim es erweisen. An Kirchenschiffen hätten sie in der Außenansicht die ruhigen Flächen zerrissen, was dem deutsch-romanischen Formgefühl widerstrebte.

Wir geben im folgenden eine Übersicht über die Baubewegung.

Im Jahre 1100, um daran zu erinnern, war der Dom von Speier vollendet, der Dom von Mainz im Bau. Es ist merkwürdig, wie langsam selbst die nähere Umgebung ihm gefolgt ist. Bei den schweren Verwüstungen, die dieses Gebiet im 16. und 17. Jahrhundert erlitten hat, ist es möglich, daß der eine oder andere kleinere Gewölbebau zustande kam, der sich unserer Kenntnis nun entzieht; die ersten großen entstanden sicher nicht früher als in den 70er Jahren: der Dom von Worms und die Klosterkirche Eberbach im Rheingau. Diese ist eine Zisterzienserkirche, unter den Kirchen dieses Ordens die erste, die das Gewölbesystem annimmt. Auch der 1171 begonnene Dom von Fritzlar war wohl von Anfang an für das Gewölbe bestimmt (Abb. 99). Flachgedeckte Basiliken von Bedeutung waren in der Mainzer Diözese: Dissibodenberg an der Nahe, geweiht 1143, Ilbenstadt in Hessen 1123—59, ganz spät (Anfang des 13. Jahrhunderts) das Langhaus der Marienkirche in Gelnhausen; in der Trierer Diözese: St. Matthias 1131—41, die Stiftskirche in Merzig 1150, merkwürdigerweise (wie auch Gelnhausen) schon mit spitzbogigen Arkaden, Arnstein an der Lahn, begonnen um 1180, St. Kastor in Koblenz nach 1190. Also auch am Mittelrhein war Laach als Gewölbebau lange Zeit eine einsame Erscheinung. Am Niederrhein beginnt die Reihe 1138 mit der ansehnlichen Klosterkirche Knechtsteden (Abb. 67); Klosterrat bei Aachen 1143 (mit eigentümlichem Wechsel basilikaler und querschiffartiger Abteilungen); Brauweiler nach 1150, Umbau aus älterem, flachgedecktem Bau; umgekehrt Hochelten auf Pfeilersystem mit Gewölben angelegt, aber mit Flachdecke ausgeführt. In Köln war die erste und nicht große Gewölbekirche St. Mauritius aus den 40er Jahren (jetzt abgebrochen), und sie fand bis nahe an den Schluß des Jahrhunderts keine Nachfolge.

Ausgeprägt gewölbefreundlich finden wir Westfalen. Nach 1150 entstanden keine flachgedeckten Anlagen mehr\*. Das Merkwürdigste ist

\* Länger hielten sie sich nur an der Weser dank der Nähe Niedersachsens.



der Eifer, mit dem sogleich die ländliche Kleinarchitektur mittat. Dabei gab sie sich nicht mit einschiffigen Räumen, wie sie dem Bedürfnis genügt hätten, zufrieden, sondern die Regel bilden die dreischiffigen, aber reduziert auf ganz kleinen Maßstab. Im Verhältnis zu dem engen und gedrückten Freiraum sind die Mauern und Pfeiler von fast komisch wirkender Stärke. Diese Bauernarchitekten waren Fanatiker der Solidität. Und sie haben es erreicht, daß Westfalen mehr alte und unversehrte Dorfkirchen besitzt als alle übrigen deutschen Landschaften. Es mögen ihrer noch zwei Dutzend aus der Zeit Friedrich Barbarossas erhalten sein. Wo man zu größeren Bauten schritt, wie die Marienkirche in Dortmund und der Umbau von St. Patroklus in Soest, fielen sie ungeschlacht aus, wenn sie auch von unanfechtbarer Dauerhaftigkeit waren. Es ist kein Wunder, daß man unbefriedigt nach einem andern Typus sich umsah. Die Westfalen fanden einen ihnen gemäßen in der Anlage mit drei gleichhohen Schiffen, in der technischen Sprache heute Hallenkirche genannt. Wir reden davon besser in späterem Zusammenhange.

Die sächsisch-thüringische Schule ist an künstlerischem Feingefühl der westfälischen überlegen. Vielleicht war das mit ein Grund, weshalb sie auf den Gewölbebau nur zögernd sich einließ. Gegenüber einer langen Reihe ausgezeichneter Flachdeckbasiliken, die einzelne Ausläufer noch ins 13. Jahrhundert erstreckte (z. B. die schöne Marienberger Kirche bei Helmstedt), haben die Gewölbekirchen des 12. Jahrhunderts den Charakter einzelner Experimente. Das früheste derselben, freilich nur als unausgeführt gebliebene Absicht, liegt vor in der 1133 begonnenen St. Godehardskirche in Hildesheim. Zunächst bietet der Chor ein ganz ungewohntes Bild: drei Schiffe, der halbrunde Abschluß des mittleren durch fünf Arkaden durchbrochen, die Seitenschiffe als Umgang konzentrisch um ihn herumgeführt. Gewölbt sind nur die Abseiten (im geraden Teil mit Kreuzgewölben, im Umgang mit Tonnengewölben), aber gewisse Vorkerhungen an der Wand lassen nicht bezweifeln, daß auch der hohe Mittelraum für Gewölbe bestimmt war. Dasselbe ist für das Querschiff indiziert, wo die Gewölbeform ebenfalls die der Tonne hätte werden müssen. Beides, der Grundriß wie das zu vermutende Gewölbesystem, erinnert auffallend an einen in Frankreich, besonders an der Loire und im Zentrum, sehr verbreiteten Typus. Freilich muß gesagt werden, daß die deutsche Baukunst dieser Zeit mit der französischen in gar keiner Verbindung steht. Es wäre also ein ganz alleinstehender Fall\*. Und es gibt auch örtlich nähere, wenn schon formal weniger schlagende Analoga:

\* Man pflegt daran zu erinnern, daß Bischof Bernhard 1131 auf dem Konzil von Reims war, um die Heiligsprechung seines Vorgängers Godehard zu bewirken, auf welche unmittelbar die Grundsteinlegung der Kirche folgte. Leider bedeutet dieser Hinweis weniger, als ich früher annahm. Denn jetzt ist nachgewiesen, daß die Kirche St. Remy in Reims gar keinen Umgangschor besessen hat; derselbe ist eine jetzt durch Ausgrabungen widerlegte Erfindung von Viollet-le-Duc.



die Wipertikrypta in Quedlinburg, die Kapitolskirche in Köln. Überzeugen kann keine dieser Ableitungen. So wird St. Godehard ein architekturgeschichtliches Rätsel bleiben müssen. Als die langsam fortschreitende Bauführung an die Hochtelle des Querschiffs und an das Langhaus kam, hat man in Hildesheim die fremdartige ursprüngliche Absicht nicht mehr verstanden, jedenfalls nicht mehr sie auszuführen sich getraut. Das Langhaus wurde eine normale Flachdeckbasilika und repräsentiert diesen Typus in reifer Schönheit. — Eine zusammenhängende, wenn auch an Gliedern noch immer nicht reiche Gruppe von Gewölbebauten sahen in Sachsen erst die 70er Jahre entstehen. Ihr Gründer war ein weltlicher Fürst von hohen Herrschergaben, Heinrich der Löwe. Zuerst fand er die von seinem Großvater, Kaiser Lothar, gegründete Klosterkirche Königslutter zu vollenden. Das Langhaus war fertig, flachgedeckt, einer der stolzesten Bauten dieses Stils. Querhaus und Chorhaus empfingen jetzt Gewölbe. Es sind Kreuzgewölbe von gediegener Konstruktion, in den Diagonalen grätig, aber mit selbständig gemauerten Quer- und Schildgurten, die Raumbildung ebenmäßig und würdevoll. An der Dekoration dieser östlichen Bauteile haben Italiener teilgenommen; daß sie auch die Gewölbe ausgeführt haben, ist möglich, doch nicht ausgemacht. Sicher ganz von sächsischen Bauleuten rührt eine zweite bedeutende Kirche her: die mit der Herzogsburg in Braunschweig in Verbindung stehende Stiftskirche St. Blasius (Abb. 64, 65), ausgeführt in raschem Zuge zwischen 1173 und 1195. Die Wölbungsmethode ist eine andere als die Königslutterer. Sie ist zugleich altertümlich und fortschrittlich. Das erstere, insofern sie die einzelnen Joche nicht isoliert, sondern ein fortlaufendes, gurtloses Tonnengewölbe mit Stichkappen gibt; fortschrittlich darin, daß sie die Bogenlinien des Gewölbes spitzbogig bricht und hierdurch über die ungleichen Seitenlängen der Grundrisse Herr wird. An französische Einwirkung ist dabei in keiner Weise zu denken. Wir haben hier den merkwürdigen Fall einer aus selbständiger Überlegung hervorgehenden spontanen Entstehung eines vorgotischen Spitzbogens auf deutschem Boden. Auch ein anderes struktives Hilfsmittel, das später in der Gotik seine Rolle spielen sollte, der Strebeböfeler, kommt vereinzelt in Sachsen vor, nämlich an dem Domkreuzgang in Hildesheim und ebendort am Kreuzgang der Hl.-Kreuz-Kirche, die auch mit ihren gurtlosen Spitzbogengewölben an Braunschweig erinnert. Weitere Gründungen Heinrichs des Löwen sind die Dome von Lübeck und Ratzeburg. Sie wären, wenn schon damals vollendet, Kopien des Braunschweiger Doms geworden. Dessen Einfluß pflanzte sich lokal in der Martini- und der Katharinenkirche fort (beide später als Hallenkirchen umgebaut), auswärts in den Kirchen Goslars und im Kloster Heiningen. Nach Ostsachsen und Ostthüringen war in unserer Epoche der Gewölbebau noch nicht vorgedrungen.



Wenden wir uns jetzt Oberdeutschland zu. Hier zieht der Rhein eine scharfe Grenze. Das Elsaß hat so frühe Gewölbebauten, wie Mainz und Speier, Laach und Knechtsteden zwar nicht aufzuweisen, aber von 1150 ab wurde es schnell für die neue Bauart gewonnen. Es kann nicht wirkungslos gewesen sein, daß am Oberrhein zwei Verkehrsstraßen aus gewölbekundigen Ländern, Burgund und Oberitalien, zusammentrafen. Abgelenkt wurde die elsässische Eigenart dadurch nicht. Im Gegenteil, jetzt erst recht, als ihre Ausdrucksmittel sich vermehrten, entwickelte sie sich zu voller Prägnanz. Kaum irgendwo sonst ist das gebundene System so gut behandelt worden. Im breiten Wuchs und starken Knochenbau erinnert der elsässische Provinzialismus einigermaßen an den westfälischen, aber sehr überlegen ist er ihm in der ausdrucksvollen Plastik der Glieder. Bemerkenswert ist das frühe Auftreten der Kreuzrippen. Sie wurden aber nicht benutzt, der Konstruktion Leichtigkeit zu geben — das Ziel der französischen Rippengewölbe —, vielmehr erhöhen sie noch den Eindruck wohlgerüsteter Gliederstärke. Mit der werdenden Gotik haben sie innerlich nichts zu tun und vielleicht auch nach dem äußeren Zusammenhange nichts. Denn wenn es auch möglich ist, daß das Elsaß durch die lothringischen Bauten jenseits der Vogesen mit ihm bekannt wurde, so ist es ebenso möglich, ja um einen Grad wahrscheinlicher, daß sie aus der Lombardei kamen. Einzelne Schmuckformen und gewisse Eigentümlichkeiten des Mauerverbandes machen es unzweifelhaft, daß in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts am ganzen Oberrhein, bis hinab nach Speier und Mainz, lombardische Steinmetzen Arbeit gefunden haben. Im ganzen System lombardisch ist das Münster in Basel (Abb. 89), der geistlichen Metropole des Oberelsaß, ebenso das Großmünster in Zürich. Das Merkmal dafür ist die Anlage von Emporen über den Seitenschiffen und ihre Ausnutzung als Widerlager für die Gewölbe des Hauptschiffs. Die Form der ältesten Kreuzrippen (im Kloster Murbach am Fuße des Belchen, um oder nach 1150) ist im Profil rechtwinklig und es wird der eine Diagonalbogen als Halbkreis durchgeführt, ohne Schlußstein, der andere in zwei Arme zerlegt, die außer Verband mit dem ersten stumpf an ihn anstoßen. Diese primitive Fassung war um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Frankreich schon überwunden. Am Oberrhein hält sie sich bis in die Spätzeit des Jahrhunderts, ein Beweis mehr, daß sie nicht aus dem Entstehungslande der Gotik kommt. Beispiele: um oder bald nach 1180 die Ostteile des Wormser Doms (der auch sonst in Einzelheiten nähere Beziehungen zum Elsaß zeigt); gleichzeitig die Chorkapellen in Maulbronn; etwa ein Jahrzehnt später Bronnbach an der Tauber. Kreuzrippen mit rundem Querschnitt und, was wichtig ist, mit Schlußstein in Rosheim etwa 1170 bis 1190 (Abb. 87). Die sonst nahe verwandte Kirche des Niedermünsters am Odilienberg hatte noch grätige Gewölbe. Die Rosheimer Kreuzrippen könnten ihrer Form nach wohl französisch sein; zu beachten bleibt doch,



daß die Schmuckformen dieser Kirche nichts Französisches, wohl aber manche lombardische Motive aufweisen. Weiter entwickelt St. Fides in Schlettstadt (Abb. 88).

Überschreiten wir den Rhein, so haben wir ein durchaus anderes Bild vor uns. Im Gegensatz zum stark bevölkerten Elsaß mit seinen zahlreichen Klöstern und mehrfach schon den Charakter kleiner Städte annehmenden Siedlungen war das heute badische Ufer ein rein agrarisches Land. Noch im 11. Jahrhundert ist hier nichts von Belang gebaut worden. Das 12. Jahrhundert sah zwei stattliche Anlagen der Hirsauer entstehen, in Gengenbach und Schwarzach, die letztere im Anfang des 13. Jahrhunderts noch als flachgedeckte Basilika erneuert. Der erste Gewölbebau, aus der Spätzeit des Jahrhunderts, war den Zisterziensern zu verdanken: Thennenbach bei Freiburg. Er nimmt mit seinem burgundischen System durchaus eine Sonderstellung ein und hat auch keinen Einfluß weiterhin erlangt. Jenseits des Schwarzwaldes bis an und über den Neckar, ebenso am Bodensee und an der Donau findet sich von Gewölbebauten nichts. Der erste in Schwaben ist die sehr ansehnliche Stiftskirche Ellwangen, ein Derivat des Wormser Doms, vor 1180 begonnen und langsam ins folgende Jahrhundert hinein weitergeführt, dessen Frühzeit auch die kleinen Kirchen zu Brenz, Faurndau und Denkendorf angehören. Die letztere besitzt eine in ihrer stilistischen Haltung merkwürdige, weil unschwäbische, ja überhaupt un-deutsche Krypta aus der Zeit um 1200. Fraglos erinnert sie an den französischen Süden. Die Erklärung dieser überraschenden Tatsache wird darin zu suchen sein, daß die Erbauer Kanoniker vom heiligen Grabe waren; in Jerusalem aber herrschte damals die südfranzösische Architektur\*. — Eine etwas größere, wenn auch keineswegs große Zahl von Gewölbekirchen besitzt Baiern. Sie ordnen sich in zwei Gruppen. Die eine steht unter italienischem Einfluß: Kirchen in Reichenhall und Altenstadt am Lech. Die andere ist im Lande selbst entsprungen: diese sind Hallenkirchen, d. h. Anlagen mit drei Schiffen von gleicher Höhe. Ihre Entstehung aus dem Typus der Krypten wird durch die Burgkapelle in Donaustauf bei Regensburg augenfällig gemacht. Dieselbe ist fast eine Kopie der St. Wolfgangskrypta bei St. Emmeram, aber etwas in der Höhenproportion gewachsen. Entstehungszeit um oder wenig nach 1050. Freistehende Hallenkirchen in Regensburg selbst die Kartäuserkirche Prüll aus dem ersten Viertel und St. Leonhard aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, beide in den Proportionen leichter und schlanker als die westfälischen Hallenkirchen; das Mittelschiff von den Seitenschiffen kaum differenziert, darin also dem Grundriß der Krypten noch ähnlich. In der Nachbarschaft die Nikolauskirche in Nabburg und, bedeutender als alle vorgenannten, um 1170—80

\* Zu bemerken: dieselben Kanoniker verpflanzten burgundisch-provenzalische Formen von Jerusalem nach Barletta in Apulien.



die Zisterzienserkirche Walderbach in der Oberpfalz. Eine zweite Gruppe, heute nur noch durch zwei Exemplare vertreten, hatte Augsburg zum Mittelpunkt: die kleine Peterskirche dort und die stattliche Klosterkirche Bergen zwischen Neuburg und Eichstätt. Später als 1180 ist keiner dieser Bauten begonnen. Mit ihnen ist die süddeutsche Hallenkirche für geraume Zeit erloschen. Aber auch die von Italien her eingedrungene Gewölbebasilika (Altenstadt) hat keinen Nachwuchs. Es entsteht eine Lücke, die bis zum Eindringen der Gotik anhält. Die künstlerisch bedeutendste Leistung dieser Generation ist doch wieder eine Flachdeckenbasilika: die Schottenkirche St. Jakob in Regensburg (Abb. 54). Die Anlage im ganzen, querschifflos mit Doppeltürmen im Osten, ist bairisch, in den Einzelheiten aber bekundet sich fortdauernde Verbindung mit dem Westen: in den nicht monolithen, sondern aus Trommeln unverjüngt aufgemauerten Säulen, in dem völlig normannisch dekorierten Kreuzgangsportal, in den Kreuzrippengewölben des Westbaus, den frühesten ihrer Art, die dann auch lange Zeit vereinzelt blieben.

Östlich von Baiern lagen die Mark Österreich und das Herzogtum Kärnten; der sächsische Kaiser Otto I. hatte sie durch seinen Sieg über die Ungarn für Deutschland gerettet. Die Bewohner waren mit den Baiern stammesgleich und mit ihnen in kirchlicher Hinsicht zu einer Einheit verbunden, zur großen Erzdiözese Salzburg. Noch im 11. Jahrhundert war das Bauwesen dieser Gegenden, nach den wenigen erhalten gebliebenen Resten zu urteilen, dürftig und roh, vom 12. ab beginnt der Aufstieg, es zeigen sich da Salzburg und die Ostalpen dem Baiernlande westlich des Inn sehr überlegen. Eine aus örtlichen Traditionen entsprungene Kunst war es indessen nicht, in ihr mischen sich hirsauische, sächsische und italienische Einflüsse. Der Aufschwung begann unter Erzbischof Konrad I. Er war wohl der baueifrigste Kirchenfürst seiner Zeit. In Salzburg gehen auf ihn zurück eine tiefeingreifende Erneuerung des Domes, die Stiftskirche St. Peter und die Kirche auf dem Nonnberg, St. Zeno in Reichenhall, die großen Klosterkirchen Admont in Oberösterreich, Seckau in Steiermark und der Anfang des Domes von Gurk in Kärnten. Kein romanischer Bau zwischen Inn und Lech kommt in Größe und künstlerischer Haltung diesen gleich. Erzbischof Konrad war vorher Domherr in Hildesheim gewesen und hatte sich auch dorthin zurückgezogen, als er während des Investiturstreites aus Salzburg weichen mußte. Er brachte bei seiner Rückkehr den sächsischen Stützenwechsel mit. In diesem System erbaut, und zwar in der Hildesheimer Fassung (2 Säulen auf je 1 Pfeiler), sind St. Peter in Salzburg (1130—43), St. Zeno in Reichenhall (beg. 1136) und wahrscheinlich auch der unter Konrad wiederhergestellte Dom; in etwas verschleierter Behandlung Seckau, wo charakteristische Einzelheiten an das sächsische Hamersleben erinnern. Der Dom von Gurk und St. Paul im Lavant haben den Stützenwechsel



wieder aufgegeben. Alle diese Bauten hatten flache Decke, welche sich in den Alpenländern bis tief ins 13. Jahrhundert hinein im Gebrauch erhielt. So auch in dem 1181 begonnenen Neubau des Domes von Salzburg. Derselbe ist einem Barockbau zum Opfer gefallen, aber wir kennen ihn, wenigstens das Äußere, aus zahlreichen guten Abbildungen des 16. Jahrhunderts. Die Anlage war nicht, wie in Gurk, Seckau und Millstadt, die süddeutsche, querschifflose und zweitürmige, sondern fünftürmig, offenbar angeregt durch die rheinischen Dome.

Gewölbebauten sind im Alpenvorland selten und gehen mit ihren Emporen über den Seitenschiffen auf lombardische Muster zurück: so in Klosterneuburg bei Wien, im Großmünster in Zürich und im Münster zu Basel. Ein einfacheres lombardisches System in Altenstadt am Lech.

#### DER AUSSENBAU.

Der Weg der romanischen Stilentwicklung ging in konsequenter Überwindung der Einseitigkeit des Raumstils, von dem sie der Überlieferung gemäß auszugehen hatte, der Ausbildung eines neuen Körperstils entgegen. Die frühromanische Epoche hatte damit beim Außenbau eingesetzt; das 12. Jahrhundert, indem es sich dem Gewölbebau zuwendete, griff zum inneren Organismus über, aber mit unvollkommenem Ergebnis. Um so schöner entfaltete sich die hier von einer unreifen Technik gefangengehaltene Gestaltungskraft in der Weiterbildung des Außenbaus und der Dekoration. Die Einheit der Zielstrebigkeit darf nicht übersehen werden. Wie im inneren System der Pfeilerbau durch seine Verbindung mit den Gewölben eine von der Schwerkraft sich befreiende neue Aktivität zum Ausdruck bringt, so tun am Außenbau dasselbe die Türme. Sie werden immer mehr ein Liebling der romanischen Bauphantasie. Was das 10. und 11. Jahrhundert erst in großen Zügen angegeben hatte, wird jetzt belebter, gelöster, an Abtönungen reicher. Das gilt ebenso sehr von der Gruppenbildung im großen, wie von der Durchbildung im einzelnen. Die sechstürmige Gruppe, bei der zwei Zentraltürme von je zwei Flankentürmen (in wechselnder Stellung) begleitet werden, ist rheinisch; in Sachsen war sie in der Frühzeit ein einziges Mal (Hildesheim) aufgetreten, verschwand aber dann. Vier Türme, zwei stärkere an der Westfassade, zwei schwächere in den Winkeln zwischen Lang- und Querhaus, sind der Hirsauer Schule eigentümlich. Drei Türme, zwei an der Fassade und einer über der östlichen Vierung, begegnen am öftesten am Oberrhein, und wenn dem Vierungsturm Treppentürme beigegeben werden, so steigt die Zahl auf fünf. Endlich Beschränkung auf das westliche Türmepaar, eine verhältnismäßig spät sich durchsetzende Fassung. In Süddeutschland wurde man durch die kleineren Hirsauer Kirchen mit ihr vertraut; in Sachsen behielt sie durch den hohen Zwischen-



bau etwas Unreines (Abb. 146). Den Einzelturm kennen lange Zeit allein die Landkirchen; als Ostturm, in Süd- und Mitteldeutschland (Abb. 134); als Westturm, zur Verteidigung bereit und daher ohne Zugang von außen, in Niederdeutschland (Abb. 139, 201—204).

Für die vieltürmige Komposition war es ein von Anfang an gegebener und glücklicher Umstand, daß der zweckliche Unterschied der Vierungs- und der Treppentürme Anlaß wurde, mit Kontrasten zu arbeiten. Das älteste Beispiel, das wir besitzen, St. Michael in Hildesheim, behandelt die den zwei Querschiffen angegliederten beiden Turmgruppen noch symmetrisch (Abb. 138). Die rheinischen Kirchen des 12. Jahrhunderts aber durchkreuzen die Symmetrie grundsätzlich mit sekundären asymmetrischen Momenten. Wie es überhaupt zur eigensten Natur des deutsch-romanischen Formgefühls gehört, daß es, je klarer es sich seiner selbst bewußt ist, um so lieber der letzten Strenge der Symmetrie ausweicht, ähnlich wie ja auch in der organischen Lebensform die symmetrisch angeordneten Teile niemals einander vollkommen gleich sind (vgl. z. B. was oben S. 85 über den Schmuck der Säulenkapitelle gesagt ist). Vergleicht man unter diesem Gesichtspunkte die großen rheinischen Kirchen untereinander, so wird man in der Abstufung der der Symmetrie entgegenarbeitenden und sie brechenden, aber nie ganz aufhebenden Kontraste eine Fülle und Feinheit des künstlerischen Denkens finden, die schlechthin bewunderungswert ist. Wir wählen zur näheren Betrachtung die Klosterkirche Laach (Abb. 156). Sie hat zwei Querschiffe, aber nicht von gleicher Ausbildung. Das östliche ladet stark aus (etwas mehr als normal), das westliche streckt seine Flügel nicht weiter als bis zur Fluchtlinie der Seitenschiffe. Umgekehrt verhält sich das Volumen der ihm zugeordneten Türme. Von den Vierungstürmen ist der östliche achteckig, hat nur ein einziges befenstertes Geschoß und ragt nur mit diesem über die Firstlinie des Hochschiffs empor; der westliche ist höher, in der Grundform viereckig, durch einen breiter ausladenden Unterbau abgestuft; jener mit einem achtseitigen Zeltdach gekrönt, dieser mit einem aus vier Giebeln sich entwickelnden Rhombendach. Weiter die Treppentürme: das östliche Paar vierseitig, schwächig, über den Zentralturm hinausschießend; das westliche Paar weiter abgerückt, in der Grundform rund, im Volumen voller, aber in der Höhererstreckung dem Zentralturm untergeordnet. Immer neue Differenzierungen bringt dann die Einzelgliederung. Es ist nicht möglich, in vollkommenerer Weise einen Zustand auszudrücken, in dem gesetzliche Bindung und individuelle Freiheit einträchtiglich nebeneinander wohnen, und wir werden hinzufügen dürfen: es ist ein deutsches Ideal. Beachten wir endlich noch, daß es keine maßgebende Hauptansicht gibt. Das Gebäude ist darauf berechnet, von vielen Standpunkten aus gesehen zu werden, und auf jedem ergibt sich ein neues und immer befriedigendes Bild. Man begreift, daß ein Bau wie der Dom von Speier, obgleich



er für die innere Einteilung den Westchor aufgegeben hatte, doch von der sechstürmigen Gruppe nicht lassen wollte (Abb. 164). — In den viertürmigen Kompositionen sind die Türme nicht mehr Beigeordnete eines mächtigeren Mittelmotivs, sie dürfen deshalb sich freier in die Höhe recken, der in den isolierten Glockentürmen ursprünglich gegebenen Gestalt sich nähern. Doch immer wird zwischen Ost- und Westtürmen weislich unterschieden (Abb. 140). Jene sollen neben der Masse des Chorhauses nicht zu stark sich geltend machen; umgekehrt die Westtürme, weil nach Abstoßung des zweiten Chors keine horizontalen Ausladungen mit ihnen konkurrieren, lassen dem Bewegungsüberschuß freien Lauf im Aufwärtstreben (Abb. 141, 142). Aber selbst hier an den Fassadentürmen, wo für das moderne Gefühl Symmetrie unerläßlich wäre, kann der romanische Stil oft genug es sich nicht versagen, den beiden Partnern ein gewisses Maß von Sonderwillen zuzugestehen, indem nur die Geschoßhöhe gleich, aber die Einzelausbildung oft genug ungleich gegeben wird.

Was wir bisher betrachtet haben, ist Gliederung der Massen im ganzen, gehört sozusagen zur Ästhetik des Schattenrisses. Eine zweite Ordnung von Formen, der wir uns nun zuwenden, verfolgt das Ziel, die großen Flächen zu teilen und aus der latenten Massenbewegung in sich abgeschlossene Formsymbole herauszukristallisieren. Dieser immer noch architektonisch, nicht dekorativ gemeinten Gliederung können sich rein dekorative Motive anschließen, wovon aber unsere Epoche erst sparsam Gebrauch macht. Bestimmte, zwecklich bedeutsame Bauteile, nämlich die Hauptapsis, die Eingänge und die Glockengeschosse der Türme, werden lebhafter gegliedert. Niemals aber hat die deutsche Baukunst die Fassaden als isolierte Schaustücke behandelt, wie mehrere französische Schulen und fast alle italienischen es tun (zuweilen Marmorfassaden vor Backsteinlanghäusern!), vielmehr ist Einheit der Substanz und der Behandlung für sie eine unverbrüchliche Regel. Das schon in der vorigen Epoche rezipierte Hauptmittel der Flächengliederung ist die Lisene und der Bogenfries. Es gibt aber vornehme Bauten, die auf sie verzichten und allein auf den würdevollen Eindruck eines schönen Quaderwerks sich verlassen. Erst das 12. Jahrhundert hat den Großquaderverband zum Gemeingut gemacht, vorbehalten, daß die heimischen Steinarten sich dazu eigneten. Am Mittel- und Niederrhein z. B. werden oft die Flächen in Schieferbruchstein, nur die Glieder in Werkstücken aus Tuff oder Sandstein gegeben, unter geschickter Ausnutzung der malerischen Gegensätze. — Zu den schönsten Eingebungen der Bauphantasie des 12. Jahrhunderts, wesentlich ein Verdienst der westdeutschen Schulen, gehört die Gestaltung, die sie der Chorapsis gab (Beispiele Abb. 147, 149—154). Ein Gerüst senkrechter (bald als Lisene, bald als Halbsäule geformter) und wagerechter Glieder (Gesimse, bald mit, bald ohne Bogenfries) umkleidet die Mauer in dreiteiligem Aufbau: das untere Geschoß als Sockel, in der



relativen Höhenabmessung sehr wechselnd; das mittlere dominierend, die mit Blindbogen wechselnden Fenster enthaltend; das krönende dritte oberhalb der inneren Anfallslinie der Halbkuppel, als Attika. Die klassische Formel für die letztere ist die Zwerggalerie, d. i. Auflösung dieses vom Gewölbedruck entlasteten, nur als Träger des Dachs fungierenden Abschnitts (vgl. die Schnitte Abb. 74, 75) in eine Säulen- und Bogenstellung, deren hell beleuchtete Umrisse mit schöner Wirkung von dem beschatteten Hintergrunde sich abheben. Die älteste Zwerggalerie, wahrscheinlich zwischen 1120 bis 1130 entstanden, besitzt der Ostchor des Mainzer Doms (Abb. 168). Das Motiv war seit einigen Jahrzehnten in Italien im Gebrauch. In Mainz lassen überdies gewisse spezifisch lombardische Schmuckformen nicht im Zweifel, woher es gekommen war. Es traf mit einem analogen, schon in der Entwicklung begriffenen Gedanken der deutschen Baukunst zusammen. Eine Attika einfachster Form besaß schon zu Ende des 10. Jahrhunderts der Ostchor von Gernrode. Von einem Kranz fensterähnlicher Öffnungen durchbrochen zeigt sie sich am Dom von Trier (Abb. 147), als eine Reihe von Blendnischen an der Ostapsis der Hersfelder Klosterkirche, beide noch aus dem 11. Jahrhundert; als blinde Architektur am Westchor von Gernrode, schon 12. Jahrhundert. Die letzte und schönste Fassung, wie sie in Mainz auftritt, wurde bald rheinisches Gemeingut. Um 1150 findet sie sich am Münster von Bonn (Abb. 153) und bald darauf in Schwarzrheindorf (Abb. 154); dagegen noch nicht in Laach; um 1160 an St. Gereon in Köln (Abb. 151); in besonders harmonisch abgewogener Teilung in Andernach und Lonnig, beide um 1200. Ja, selbst über die Langseiten der Kirche dehnt sich zuweilen die Zwerggalerie: in Schwarzrheindorf und besonders großartig am jüngsten Umbau des Speierer Doms (Abb. 164). Speier und Mainz gliedern übrigens die Apsis durch Arkaden in einer einzigen Ordnung.

Eine eigenartige und rühmliche Schöpfung des 12. Jahrhunderts, man möchte sagen: dem innersten Kern des romanischen Stilbewußtseins entsprungen, ist das Säulenportal. Wir müssen auf die Anfänge der Entwicklung zurückgehen, also auf die Antike. Diese faßte die Tür als rechteckigen Mauerdurchbruch mit einheitlicher, d. h. Pfosten und Sturz nicht unterscheidender, Umrahmung auf. Der in dem Mauerabschnitt über der Tür zur Entlastung des Sturzes angelegte Bogen ist lediglich Hilfskonstruktion, hat keine formale Bedeutung. Aber gerade von ihm ging die weitere Entwicklung aus. Schon die späteste Antike begann damit, entweder den Entlastungsbogen oder den Sturz oder beide miteinander als gesonderte Glieder zu charakterisieren. Wie es scheint, war Vorderasien hierfür die Heimat. Die karolingische Architektur kannte es schon. In Aachen und Ingelheim wird über dem Rahmen, der in der Mauerebene sich hält, ein mehrgliedriges Gesims, und innerhalb des überdies durch wechselnde Farbe seiner Keilsteine hervorgehobenen



Entlastungsbogens ein flacher Nischenrücksprung angeordnet (Abb. 272). Diese Form hält sich lange \*. Wir finden sie in St. Michael in Hildesheim und selbst noch an der Afrakapelle des Doms zu Speier. Inzwischen war ein neues Formprinzip aufgekommen, das für die romanische Entwicklung entscheidende. Den ältesten Beleg bietet Gernrode im Harz etwa um 970. Der Gedanke des Türgestells ist aufgegeben, der Mauerdurchbruch erscheint als Arkade, und in diese sind mit leichtem Rücksprung zwei Pfosten gestellt, die ohne Vermittlung durch einen Sturz die das Bogenfeld schließende Steinplatte (das »Tympanon«) direkt aufnehmen; auch ist der Entlastungsbogen verschwunden (Abb. 274). Er war überflüssig geworden, da seine Funktion auf den äußeren Öffnungsbogen übergegangen ist. Um einen beträchtlichen Schritt weiter auf diesem Wege ist das Westportal des Doms von Speier gegangen. Zwar nur der Grundriß ist in seiner alten, konradinischen Gestalt erhalten (Abb. 59), zeigt aber das Wesen der Sache in genügender Deutlichkeit: das Türgewände ist in einem Winkel von 45° abgeschrägt, jedoch nicht in glatter Fläche, sondern in rechtwinkligen Einsprünge abgetrepppt; indem dies im Bogenschluß sich wiederholt, entsteht der Eindruck, als wäre eine Folge von konzentrisch sich verengenden Arkaden dicht aneinandergerückt. Dieser Portaltypus hat zur Voraussetzung eine sehr dicke Mauer. Es ist nicht Zufall, daß er zuerst an einem auf den Westchor verzichtenden Bau auftrat. Solange die doppelchörigen Anlagen den Ton angaben, wurden die Eingänge in die Seitenschiffe, meist sogar an die Längsseite gelegt, wo sie auch in ihren Abmessungen bescheiden blieben. In Speier kam zum erstenmal (vorher in Straßburg lag der Fall ähnlich, aber noch nicht gleich) das Portal in die Mittelachse. Die zu durchbrechende Stirnmauer aber, die einen mächtigen Zentralturm zu tragen hatte, war über 7 m stark. Ein rechtwinkliger Einschnitt nach antiker Weise hätte einen Engpaß ergeben. Hier war nur Abschrägung möglich. Es ist dieselbe Lösung, mit der die Fenster schon vorausgegangen waren. Kam es bei diesen darauf an, dem Lichteinfall einen breiteren Spielraum zu geben, so sollte bei den Portalen der Menschenstrom, sobald er die engste Stelle passiert hatte, sogleich sich auseinanderbreiten dürfen. Dieser neue Portaltypus hat, abgesehen von seiner Zweckmäßigkeit, einen großen, formalen Ausdruckswert: etwas Einladendes, Einsaugendes. Zugleich dient er ebenso wie die analoge Fensterform dazu, die Mächtigkeit der Masse sinnfällig zu machen. Und durch den Gegensatz einer belichteten und beschatteten Seite gewinnt

\* Kleine Türen erreichten dasselbe, unter Weglassung des Entlastungsbogens, durch giebelförmige Verstärkung des Sturzes nach der am meisten bedrohten Mitte hin. In der Gegend zwischen Mainz und Bingen finden sich solche Türstürze mit höchst altertümlicher (karolingischer?) Flächenverzierung (Abb. 273). Aus dem 12. Jahrhundert gibt das Beispiel eines mit figürlichen Reliefs geschmückten Türgestells nach lombardischer Art die Klosterkirche Andlau im Elsaß.



er auch einen optischen Wert. Von den Fenstern unterscheiden sich die Portale aber dadurch, daß sie das Gewände nicht glatt abschrägen, sondern durch eine Folge von rechtwinkligen kleinen Rücksprüngen beleben. In Speier sind es sechs Rücksprünge nach beiden Seiten, in Goslar sechs nach außen, drei nach innen. Das Ganze aber macht den Eindruck einer Nische, in deren Grunde die eigentliche Tür liegt \*. Wie sehr dem romanischen Stil an dem Nischenmotiv gelegen ist, zeigt sich darin, daß es dort, wo die gegebene Mauerstärke zu stattlicher Entwicklung des Motivs nicht ausreicht, sie künstlich verdickt. Das Profil des Mauersockels wird dann als rechtwinkliger Rahmen um das Portal herumgeführt (Abb. 275). Diese Fassung ging von Hirsau aus. — Überlegen wir uns die Bedeutung der schrittweise durchgeführten Umbildungen, so stehen wir wieder vor einem Punkte, auf dem der romanische Stil von seiner alten Lehrerin, der Spätantike, sich vollständig emanzipiert hat.

Die dritte und fruchtbringendste Staffel der Entwicklung des Portals ist das Säulenportal. Als älteste erhaltene Beispiele gelten die an der Stiftskirche in Quedlinburg (Kirchweihe 1129) und am Ostbau des Mainzer Doms (erbaut unter Erzbischof Adalbert, gest. 1136). An beiden Kirchen waren lombardische Ornamentbildhauer tätig, so daß man ihnen auch die Einführung des Säulenportals hat zuschreiben wollen. Eine weitwirkende Anregung von dieser Seite ist wohl möglich, entscheidend aber für das deutsche Säulenportal war doch die Vorform der abgetreppten Nische, die gleichsam nur auf die Einfügung der Säulen gewartet hatte. Eine ältere Art der Verbindung von Säule und Portal ist in Brauweiler nachzuweisen. Ebenfalls älter sind die ausgeckten Pfeiler mit Säuleneinlagen. Von derartigen Kombinationen aus kann das Säulenportal sehr wohl selbständig sich entwickelt haben, wie es in Frankreich offenbar ohne lombardische Intervention geschehen ist. Andererseits bietet Andlau im Elsaß das Beispiel eines sicher und stark lombardisch beeinflussten Portals, das trotzdem kein Säulentor ist. Und die Mainzer Portale italisieren nur in einem Teil ihrer Schmuckformen, während sie in ihrem Gesamtbilde keineswegs italienisch aussehen. Schließlich ist in Quedlinburg und Mainz die frühe Datierung auch nicht zweifelsfrei. Lassen wir sie beiseite, so ist das Säulenportal zum Gemeingut doch nicht früher als in der Regierungszeit Friedrichs I., des Staufers, geworden.

Wir haben in diesem Kapitel mehrmals zur Feststellung italienischer Einflüsse Anlaß gehabt. Es wird an der Zeit sein, sie zusammenfassend zu betrachten.

Ganz ersichtlich haben sie im 12. Jahrhundert, gesteigert in seiner zweiten Hälfte, sich vermehrt und zugleich ihren Charakter verändert.

\*) Wirklich so durchgeführt in St. Emmeram in Regensburg.



Das hatte zwei Ursachen: die dauernde Einschließung Italiens in die staufische Machtpolitik und Italiens innere Erhebung. Nach dem Zerfall der Antike in einem vielhundertjährigen Zustande der Erschlaffung und Unfruchtbarkeit zurückgeblieben, hatte Italien der lernbegierigen deutschen Kunst, wie in früherem Zusammenhang ausgeführt wurde, lange Zeit nur ihren alten Vorrat von antiken Erinnerungen und byzantinisch-orientalischen Erwerbungen darbieten können; an der Neubildung des romanischen Stils hatte es aber nicht teilgenommen. An der Wende des 11. und 12. Jahrhundert erst wuchs langsam eine neuitalienische Kunst heran als verspätete Parallele zum nordisch-romanischen Stil. Noch war sie in sich nicht einheitlich. Der toskanisch-latinische Ast suchte vom Anblick der klassischen Antike Stärkung, am andern, dem lombardischen, stieg frischer Saft aus alten örtlichen Wurzeln in die Höhe. Hätte die deutsche Kunst des 12. Jahrhunderts noch dort gestanden, wo die karolingische gestanden hatte, so hätte sie am meisten von der toskanischen sich angezogen fühlen müssen; es war aber allein die lombardische, die auf sie gewirkt hat. Nicht bloß räumlich, sondern auch nach ihren historischen Grundlagen stand sie der transalpinen deutschen nahe. Daß dabei nicht an die Magie der der lombardischen Bevölkerung beigemischten, übrigens nicht zahlreichen und längst aufgesogenen germanischen Blutstropfen zu denken ist, geht aus früheren Erörterungen hervor (S. 38). Maßgebend ist vielmehr, daß die römische Provinzialkunst im Alpengebiet und seinen südlichen wie nördlichen Vorlanden einen sehr bestimmten Charakter ausgebildet hatte. Aus ihrer Zersetzung und Umbildung war die Völkerwanderungskunst und die Kunst der deutschen Stammeszeit hervorgegangen, in gerader Linie setzte sie sich fort in der lombardischen des Mittelalters. Nicht die Alpen, sondern erst die Apenninen sind kunsthistorisch die wahre Grenze zwischen Deutschland und Italien. Indem nun im 12. Jahrhundert ein vermehrter Zufluß aus der Lombardei nach Deutschland in Gang kam, vermochte er dort kraft jener alten Quellen gemeinschaftlich so ungezwungen mit dem deutschen Formenidiom sich zu vermischen, daß erst die geschärfte Beobachtungsmethode der jüngsten Forschung die Scheidung der Elemente möglich gemacht hat. An der Hand der von ihnen hinterlassenen Spuren verfolgen wir es ziemlich gut, wie die lombardischen Wanderarbeiter im Westen durch das Rheintal mit den Stationen Chur, Zürich, Basel durch das Elsaß nach Speier und Mainz, im Osten über die Brennerstraße und das Innthal ihren Weg nahmen und sich dann zerstreuten: nach Salzburg, Regensburg\*, Straubing, Passau, auf einem Nebenwege am Lech nach Schongau und Augsburg, zweimal sogar nach Norddeutschland, wo sie um 1120 in Quedlinburg,

\* Hier auch ein urkundliches Zeugnis: ein Meister aus Como erbaut 1139 die (nicht mehr vorhandene) St. Magnuskirche.



um 1170 in Königslutter zu finden sind. Sieht man zu, welcher Art ihr Einfluß war, so zeigt sich, daß er selten auf die architektonische Gestaltung im großen hinging (ausgenommen die schon genannten Beispiele aus dem alemannischen und bairischen Alpenvorland). Überall aber waren die Lombarden willkommen als altbewährte Praktiker in der Steinbearbeitung. Veredlung des Mauerverbandes und plastische Steigerung der Zierformen waren dem 12. Jahrhundert dringende Anliegen, und beiden haben die Lombarden Förderung gebracht, wenn es auch übertrieben wäre, ihr Eingreifen für entscheidend anzusehen. — Blicken wir auf die bisherige Entwicklung des Bauornaments zurück. Sie zeigt keine aufsteigende Linie. Nachdem die im 9. Jahrhundert mit einigem Erfolg, im 10. nur noch mit Mühe und Mißverständnis durchgeführte Nachahmung der Antike zu Anfang des 11. Jahrhunderts aufgegeben war, folgte eine scheinbar sehr ornamentarme Epoche. Doch wissen wir schon, daß dieser Eindruck der Korrektur bedarf. Die glatten Flächen der Gsimse, Pfeilerkämpfer und Würfelkapitelle waren nicht so leer, wie sie uns heute ansehen; sie trugen aufgemaltes Ornament. Das 12. Jahrhundert nun, ohne auf die Farbe zu verzichten, setzte die Zeichnung in plastische Form um. Es war dies besonders wichtig zur reicheren Ausstattung des Außenbaus, die man jetzt wollte. Unter den Motiven, die jetzt vom Meißel des Steinmetzen ausgeführt wurden, sind viele, die uns aus der Miniaturmalerei, schon der karolingisch-ottonischen, bekannt sind. Sie waren, wie man voraussetzen muß, inzwischen durch die monumentale Dekorationsmalerei hindurchgegangen. Außer ihnen — es sind hauptsächlich textile und stark aufs Lineare reduzierte pflanzliche Motive — zeigt der Motivenschatz des 12. Jahrhunderts als Zuwachs das Tierornament; es ist geradezu ein Liebling des 12. Jahrhunderts geworden. Man hat es oft als spezifisch germanisch in Anspruch genommen. Allein es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß zwischen der Tierornamentik des 12. Jahrhunderts und der frühgermanischen eine große Lücke liegt. Wir haben auch seinerzeit erkannt, daß die frühgermanische doch nicht urgermanisch war, sondern eine Umarbeitung antiker Lehnformen. Für das 12. Jahrhundert ist es auch keineswegs eine auf Deutschland beschränkte, sondern eine weit, wenn auch nicht gleichmäßig, verbreitete Erscheinung. In großer Fülle und Üppigkeit gedeiht es z. B. im südwestlichen und zentralen Frankreich, dagegen die Normandie und England, also germanische Landschaften, kennen es fast nicht, bevorzugen rein lineare Bildungen. In Italien wiederum ist es in der Lombardei reichlich, in Toskana fast gar nicht vertreten. Ebenso ist für Deutschland ein Unterschied zu machen: so populär, wie es im Elsaß und der Schweiz, in Schwaben und Baiern war, ist es in Mittel- und Norddeutschland doch nicht geworden. Aus dieser Verteilung erkennt man, daß es rein germanische Stilprovinzen gibt, in denen das Tierornament offenbar nicht so tiefe Wurzeln in der



Volksphantasie hatte wie in andern, von denen einige keltisch geblieben waren, die übrigen auf einer alten keltischen Unterschicht ihr Volkstum aufgebaut hatten. Das galt von der Lombardei, es gilt bis zu einem gewissen Grade auch von Oberdeutschland. Wie die Freunde rassenpsychologischer Ableitungen diese Tatsachen deuten werden, bleibe dahingestellt; am wenigsten jedenfalls können sie Beweise für den spezifisch germanischen Charakter des Tierornaments sein. Nicht von vornherein abzuweisen aber wäre ein Zusammenhang mit der aus endlosen Mischungen hervorgegangenen alten Völkerwanderungskunst. Daß die Verbindungsglieder fehlen, kann nicht auffallen. Begreiflicherweise hat die auf antike Form und christlichen Inhalt gerichtete Kunst der Kirche das Tierornament ausgeschlossen; sehr wohl möglich wäre aber ein Fortleben in der volkstümlich gewerblichen Kunst, nur eben, daß aus dieser nichts auf uns gekommen ist. Hin und wieder finden wir selbst im kirchlichen Gerät eine Andeutung darauf, wie beispielsweise in den Leuchtern des hl. Bernward, von denen wir unten im 5. Kapitel sprechen werden. Eine der Quellen der Völkerwanderungskunst hatte in Vorderasien gelegen, und diese versiegt auch später nicht. Auf sassanidischen und byzantinischen Gewebemustern, die im Zeitalter der Kreuzzüge zunehmend reichlich ins Abendland kamen, spielt das Tierornament eine beträchtliche Rolle, und manches in der romanischen Bauverzierung, wie z. B. die symmetrisch neben einem Baum angeordneten Löwen- oder Drachepaare in Türbogenfeldern, ist direkt von hier entlehnt. Das Verdienst der lombardischen Steinmetzen war die Übermittlung einer für die Plastik zurechtgemachten Darstellungsform, ein schlechthin Neues brachten sie nicht. Tatsache bleibt das gesteigerte Vergnügen des 12. Jahrhunderts an der ornamentalen Verwendung der Tiergestalt. Sie ist, wir wiederholen es, nicht auf Deutschland beschränkt, vielmehr eine allgemeine Zeiterscheinung. Es fehlt auch nicht an einer Parallele in der Literaturgeschichte. Am Anfang des 11. Jahrhunderts — um dieselbe Zeit, der in Quedlinburg die ältesten uns im Steinornament bekannten Tierdarstellungen angehören — entstand in Flandern die älteste Version des Epos von Reinhart dem Fuchs. Um 1170, als die Kirche von Rosheim im Elsaß ihr steinernes Bestiarium erhielt, faßte der Elsässer Heinrich der Glichezare die Geschichte von Reinhart in hochdeutsche Verse. Man weiß aber, daß das deutsche Tierepos nicht urdeutsch ist, sondern auf die Äsopischen Fabeln und allerletztens auf eine orientalische Wurzel zurückgeht. Ganz denselben Stammbaum hat das Tierornament. Wer wollte indessen leugnen, daß die deutsche Phantasie den einen wie den andern Stoff sich vollständig angeglichen hat?



### Drittes Kapitel.

## DIE MALEREI DES ZEHNTEN BIS ZWÖLFTEN JAHRHUNDERTS.

Wir treten mit Zagen an dies Kapitel heran. Der heutige Bestand an romanischer Mal- und Zeichenkunst, was ist er anders als ein Fragment von Fragmenten? Aber noch mehr als die Schmalheit der Tatsachenbasis beunruhigt uns ein anderes: die Fragwürdigkeit der inneren Erkennbarkeit des Gegenstandes. Wir sind noch keineswegs am Ziele, wenn wir die Formen dieser Kunst nach ihrer Entstehung universalgeschichtlich erklärt haben. Zu fragen bleibt: Was haben die deutschen Maler dabei gefühlt, als ihre Hand diese Werke schuf? und was ging bei den Nichtkünstlern vor sich, wenn sie sie betrachteten?

Das erste, worauf unser Nachdenken uns hinführt, ist doch, man kann es nicht anders sagen, ein grenzenloses Erstaunen, daß diese Kunst der Malerei bei den Deutschen überhaupt möglich geworden ist. In ihrer ursprünglichen Anlage, soweit sie in ihrem Altertum sich entwickelt hat, scheinen alle Voraussetzungen für sie zu fehlen. Sie hatten dahingelebt, ohne zu der umgebenden Natur jenes geistig-sinnliche Verhältnis zu gewinnen, aus dem der künstlerische Darstellungstrieb hervorgeht. Es fehlte jede Spur eines inneren Bedürfnisses, über die von der Menschengestalt, der Lebensform überhaupt, empfangenen Eindrücke sich nachahmend Rechenschaft zu geben. Und nun doch diese unermessliche Summe von Menschenbildern, die unverdrossen über die Wände der Kirchen ausgebreitet, mit denen die heiligen Bücher angefüllt und die kirchlichen Geräte überdeckt wurden. Es ist keine kindliche, keine am Anfang ihres Werdens stehende Kunst, sondern eine in den ausgelebten Formen uralter Kunsterfahrung sich ergehende, eine übertragene. Wäre sie am Ende nur eine die gelehrige Hand, nicht die fühlende Seele angehende Scheinkunst, eine seltsame und ungeheure innere Unwahrheit?

Es ist unvermeidlich, daß solche Zweifelfragen auftauchen. Denken wir aber länger nach, so können wir nicht bei ihnen stehen bleiben. So



gewiß der primäre äußere Anlaß durch die Überlieferungen und Bedürfnisse der Kirche gegeben war, es ist undenkbar, daß sich ein ganzes Volk andauernd, aktiv und passiv, zu einer ihm innerlich nichtssagenden und gleichgültigen Übung hätte nötigen lassen. Die Eigenschaft, die an der Bilderwelt jener Jahrhunderte dem modernen Betrachter am meisten auffällt, ist ihre Naturfernheit. Es muß sogleich gesagt werden: in dieser negativen Eigenschaft traf das, was die Kirche vom Bilde wollte, mit der Begrenztheit der deutschen Seelenanlage zusammen: auch das Christentum war naturfern. Seine Weltanschauung war ein schroffer Dualismus. Die irdische Wirklichkeit galt als wertlos, zum Untergang bestimmt, Wert und Dauer hatte allein das himmlische Jenseits. Bei der Menschen-darstellung, die sie gab, dachte die kirchliche Kunst nicht an Schönheit oder sonst einen körperlichen Wert, sie war ein Sinnbild des Übersinnlichen. Von der entkörpernten Welt blieb als bedeutsam für die Anschauung nur die Linie übrig, und diese genügte, um zu geben, woran allein etwas gelegen war, Bewegung und Ausdruck als vom Körper getrennte Phänomene. — Noch einen zweiten Vorteil bot die Vorherrschaft der Linie: die rhythmische Verbindung der figürlichen Komposition mit der Architektur. Wir werden dies das dekorative Interesse zu nennen haben. Ein zweites ist das illustrative. Es geht von der stofflichen Bedeutung der dargestellten Gegenstände aus und erzeugt ein Mitschwingen der dichterischen Einbildungskraft. Haben wir uns dies beides klargemacht, daß die romanische Malerei, auf so mannigfaltige Gattungen sie sich verteilt, etwas anderes nirgends wollte als nur illustrieren und dekorieren, so ist sie kein psychologisches Rätsel mehr. Der deutsche Mensch der frühromanischen Jahrhunderte war zu diesen Anschauungsformen durchaus disponiert. Linienphantasie und poetische Phantasie, beides besaß er von alters. Aber die Linienphantasie war inhaltslos und die poetische Phantasie war bildlos gewesen. Die Berührung mit der Antike brachte die große Offenbarung, daß diese bisher getrennten Funktionen der Einbildungskraft sich vereinigen und damit eine gewaltige Steigerung ihrer Wirkungskraft erleben konnten. Dies ist das Neue. Sicher eine ganz große Erweiterung in der deutschen Geistesentwicklung.

Von diesen beiden Randgebieten aus also, dem tektonisch-schmuckhaften und dem poetisch-darstellenden, gewinnen nach säkularer Bildlosigkeit die Deutschen den ersten Zugang zur Kunst der Malerei. Der moderne Betrachter darf auch nichts anderes in ihr suchen wollen. Er muß sich des Vorurteils entschlagen, als ob ein Angeschautes hätte klar und überzeugend nachgeahmt werden sollen. Nicht Augeneindrücke sind der Ausgangspunkt, sondern unsinnliche Phantasievorstellungen. Die Menschendarstellung ist nicht Selbstzweck, sie gibt nur so viel, als sie religiös und poetisch bedeutet. Eine gelbe Scheibe genügt, um die himmlische Glorie, ein buntgestreiftes Band, um den über das Weltall gespannten



Regenbogen, den Stuhl des Königs Christus, auszudrücken; ein Pferd wird rosenrot oder himmelblau angestrichen, wenn diese Farben mit andern eine angenehme dekorative Zusammenstellung geben. Daß dieses nicht die Wirklichkeit sei, wußte der Betrachter damals so gut als wir heute. Es wird damit nicht Stumpfsinn bewiesen, sondern nur eine grundsätzlich andere, eine schroff antinaturalistische Auffassung vom Zwecke der Kunst.

Diese Auffassung aber war die ursprünglich und eigentlich deutsche. Zwischen den beiden Naturalismen, dem antiken und dem modernen, ist sie ein Stück aus einer fremden Welt und mit den uns geläufigen Wertmaßstäben nicht zu beurteilen. Ihre Andersartigkeit bedeutet noch nicht Minderwertigkeit. Auch dies ist Kunst. Wenn bestimmte Zeiten und Volksingenien durch sie sich befriedigt finden, so werden wir ihnen das Recht dazu nicht bestreiten dürfen. Das historische Urteil wird nicht behaupten — wie es das modern gestimmte ästhetische allerdings tun müßte —, daß die deutsche Malerei sich vom 9. bis zum 12. Jahrhundert rückwärts bewegt habe. Die relativ größere Naturwahrheit, die die Malerei des 9. und 10. Jahrhunderts vor der des 11. und 12. voraus hatte, war innerlich eine Unwahrheit, insofern sie eben doch nur ein unverständener Rest rezipierter antiker Darstellungsregeln war. Die salische und frühstaufische Malerei stieß auch diesen Rest noch ab und reduzierte das Bild der körperlichen Dinge auf Linienausdruck. In ihr ist nichts Unassimiliertes mehr übrig. Wir dürfen zu ihr das Zutrauen haben, daß die Maler vollkommen verstanden, was sie gaben, und daß das Publikum verstand, was es sah. Zuerst an der Hand der Antike hatte der deutsche Geist die angeborenen Schranken seiner Anlage überstiegen; jetzt ging er seinen Weg allein weiter und auf andere Ziele los, als die von jener ihm gewiesen waren. Es ist dieselbe Wendung, die wir im selben Zeitalter in der Baukunst eintreten sahen. Mag auch die Malerei jene nicht erreichen in der Frische, Fruchtbarkeit und Sicherheit des Wollens, wir werden sie um nichts weniger mit tiefem historischen Interesse betrachten. Es sind erste Rodungen und Siedlungen auf geistigem Neuland.

Diesem Gewinn steht an einer andern Stelle ein unerwarteter Ausfall gegenüber. Die Malerei ist die Kunst, die neben der Form ein weites und legitimes Interesse dem Gegenstand zuzuwenden gestattet. War dies nicht das gegebene Feld für die reiche und tätigkeitsfrohe poetische Begabung der Deutschen? Ein solches Schaffen im Stoff trat aber nicht ein. Die Deutschen empfingen den stofflichen Inhalt der Malerei von der Kirche als einen in der Hauptsache fertigen, sakrosankten. Von den griechischen Göttern hat man gesagt, sie seien durch Homer und Phidias geschaffen; jedenfalls waren die Götter und Göttergeschichten fluktuierende Gebilde, die aus einer durchaus künstlerisch gearteten Volksphantasie hervorgingen und die Dichter und Künstler zu freiem Anteil



an ihren Wandlungen einluden. Das Christentum aber war eine Buchreligion.

Die Kirche hat wohl nach und nach viel Gegenständliches in die Kunst auch aufgenommen, das eine Ableitung aus der Bibel nicht genannt werden kann; aber mit der erweiterten Kirchenlehre mußte es sich in Übereinstimmung halten. Die Phantasie der Maler war nach dieser Richtung aufs strengste gebunden, sie konnte nur in den Imponderabilien sich geltend machen. — Warum die Kirche ein so starkes Bedürfnis nach dem Bilde hatte und auch nach ihrer Verpflanzung aus der südlichen in die nordländische Umwelt darin nicht nachließ, ist keine einfach zu beantwortende Frage. Dem Gottesdienst unmittelbar diene das Bild nicht. Vom Altar hat es sehr spät erst Besitz ergriffen und mit sorgfältiger Zurückhaltung. Wundertätige Gnadenbilder brachte erst die letzte Zeit des Mittelalters. Auch der volkspädagogische Zweck kam nur nebenher in Betracht, und es gab zu allen Zeiten fromme Männer, die wie Rabanus Maurus dachten, welcher in einer poetischen Epistel seinen Freund Hatto von Fulda vor dem trügerischen Schein der Malerei warnte. Die deutsche Frömmigkeit ist unsinnlich von Natur. So muß gesagt werden: der schließlich entscheidende Daseinsgrund dieser Bilderkunst lag in ihr selbst. Sie war der von der Antike übernommene rote Faden, ohne den die Kirche eine höchste Bildung sich nicht denken konnte. Hierin tritt die Unsterblichkeit der Antike viel überzeugender ans Licht als in dem Nachleben dieser oder jener Einzelmotive. Daß die Gegenstände der Malerei nicht bloß religiös waren, sondern den ganzen kirchlichen Bildungskreis einbezogen, haben wir schon früher gesagt. Und wieviel umfaßte nicht dieser Kreis! Das Mittelalter besaß nur ein spärliches, unsicheres und willkürlich gehandhabtes Einzelwissen, aber sein Verlangen nach Bildung, d. h. nach Synthese, war groß (vielleicht im Verhältnis größer, als wir uns dessen heute rühmen können). Das einzelne hatte keinen Wert, wenn es nicht zu einem andern in Beziehung gesetzt und solange nicht hinter seinem nächsten Sinn ein zweiter, höherer sichtbar gemacht war. Die Neigung des Mittelalters zu symbolischer oder allegorischer Umdeutung der Erscheinungswelt hat hierin ihren Grund. Lächeln wir nicht über sie! Sie ist geboren aus einer tiefen Sehnsucht nach Erfassung der Ganzheit des Daseins. Daß sie in ihrer gleichnishaften Natur dies unmittelbar dem Gefühl zu übermitteln vermag als je das gesprochene Wort, dies machte die Kunst willkommen und unentbehrlich. Die mittelalterliche Malerei ist in ihrer Darstellung durchaus synthetisch: das einzelne hat keinen Wert für sie. Ob sie ganze Wände zu ihrer Verfügung hat oder nur die schmalen Flächen eines Reliquienkästchens oder eines Buchdeckels, immer breitet sie eine Mehrheit von Gegenständen darüber aus mit dem Endzweck, die höhere Ordnung nachzuweisen, der sie unterworfen sind.



Zu dieser die gegenständliche Auswahl und Zusammenstellung regierenden Tendenz verhält sich die formale Darstellung in vollkommener Angemessenheit. Das eine spiegelt sich im andern und im Ganzen. Die Bildelemente werden aufs höchste vereinfacht, aller Nachdruck liegt auf ihren Beziehungen zueinander. Aber es sind nicht die, die ihre Urbilder in der Wirklichkeit aufweisen, sondern selbstherrlich geschaffen im Verhältnis zu einer vom Menschen konstruierten Ordnung. Konkreter ausgedrückt: die menschliche Gestalt für sich genommen ist haltlos, wesenlos; sie existiert nur in dem linearen Rhythmus, der sie mit dem ihr übergeordneten Ganzen verbindet, der Architektur oder dem Buch oder dem zu schmückenden Gerät. Und wie die Form nicht auf den plastischen Schein modelliert ist, so kennt die Farbe keinen Einfluß von Licht und Schatten. Auch sie bildet ein System von lediglich dekorativer Bedingtheit.

Die populäre Meinung von der Malerei des Mittelalters, nach der sie für den heutigen Menschen einfach unverständlich oder zum mindesten ungenießbar sei und daß man sich in eine schwierige Geheimwissenschaft einweihen lassen müsse, um ihr etwas abzugewinnen, ist sehr im Irrtum. Um den richtigen Standpunkt ihr gegenüber zu finden, kommt es viel eher auf ein Vergessen an: wir müssen eine Reihe uns geläufiger Ansprüche ausschalten können. Und allerdings sind es ihrer nicht wenige. Es fehlen vor allem die zwei, durch die im modernen Sinne die Malerei überhaupt erst malerisch wird: das Problem der Raumtiefe und das Problem des Lichts. Solange diese nicht einmal gestellt, geschweige denn gelöst sind, heißt auch Form etwas anderes, als von uns darunter verstanden wird. In diesen negativen Eigenschaften steht die Malerei des Mittelalters, trotz allem, was sie von der Antike gelernt hat, der Inkunabelkunst des deutschen Altertums näher als uns. Nicht am meisten das schwächere Können, sondern das andersgerichtete Wollen bedingt sie. Ja, man möchte die Frage aufwerfen, ob es überhaupt richtig ist, diese ganze Kunstart Malerei zu nennen, ob es nicht besser wäre, sie in eine besondere Kategorie zu stellen, für die wir freilich noch keinen Namen in Bereitschaft haben.

Im Gegensatz zu der Beschränktheit der künstlerischen Zielsetzungen ist das technische Können, dieses im unmittelbaren Sinne genommen, nichts weniger als ängstlich und ungewandt. Die Malerei auf der Mauer wurde in einer Ausdehnung geübt, die die Gegenwart vergleichsweise bettelarm erscheinen läßt. Sie fand reiche Ergänzung in den gewirkten Teppichen und gestickten Tüchern. Das Mosaik war nicht unbekannt, blieb aber auf die Fußböden beschränkt. Auch die Glasmalerei war schon vorhanden. Zur Kleinkunst gesellt sich die Emailmalerei und die gravierte Zeichnung auf Metall. Endlich das weite Feld der Buchmalerei. Nur gerade die eine Gattung, die nach moderner An-



schauung dem Wesen der malerischen Darstellung die gemäßeste ist, fehlt: das selbständig in sich ruhende, durch seinen Rahmen von der Umgebung optisch abgesonderte Tafelbild. Fließend blieb die uns heute so wichtig erscheinende Unterscheidung von freier und angewandter Kunst. Denn auch die Darstellungen von höchster gegenständlicher Weihe hatten immer, wie nun genugsam ausgeführt ist, auch eine dekorative Seite, und umgekehrt, selbst die Erzeugnisse des Kunstgewerbes sind mit inhaltlicher Bedeutsamkeit gesättigt. Dem heutigen Begriff von freier Kunst kommen am nächsten die Wandmalerei und Buchmalerei. Mit ihnen hauptsächlich werden wir uns im folgenden beschäftigen.

Ihr Verhältnis zueinander zu untersuchen ist deshalb schwer, weil ihr Erhaltungszustand quantitativ wie qualitativ durchaus ungleich ist. Miniaturen gibt es sehr viele und in bester Erhaltung, Wandgemälde sehr wenige und ausnahmslos verderbt. Es ist oft danach gefragt worden, welche der beiden Gattungen die führende gewesen ist; waren die Wandgemälde vergrößerte Miniaturen? oder die Miniaturen verkleinerte Wandgemälde? Halten wir daran fest, daß beide, wie verschieden immer in der Technik, denselben Stilgesetzen unterstanden, so ist die Frage eigentlich gegenstandslos.

Folgende Erwägungen werden dennoch nicht überflüssig sein.

Kennen wir nur wenige ottonische und so gut wie gar keine karolingischen Wandgemälde aus unmittelbarer Anschauung, so kennen wir doch durch literarische Überlieferung die von ihnen behandelten Gegenstände. Da zeigt sich denn, daß noch in karolingischer Zeit die Wandgemälde im gegenständlichen Programm reicher waren als die Miniaturen. Die ersten gaben große historische Zyklen, die letzteren noch nicht. Aber in der ottonischen Buchmalerei sind sie da. Sie können nur von den Wandgemälden aus eingedrungen sein. Wir wollen eine Stichprobe machen, indem wir eine bestimmte Szene, die Teufelaustreibung bei Gerasa, in zwei Darstellungen zum Vergleich stellen, einmal in der Darstellung an der Wand der Oberzeller Kirche auf Reichenau (Abb. 351), zum andern in derjenigen der Evangelienbücher Ottos III. und Egberts von Trier (Abb. 311). Sie gehen auf dasselbe Schema zurück. Unverkennbar aber steht die Darstellung auf dem Wandgemälde der ursprünglichen Fassung näher. Die Hauptperson, der Besessene, nimmt die Mitte ein; rechts und links von ihm ein Abstand, und dann in besonderen Gruppen der Wundertäter mit seinem Gefolge als Erreger der Handlung und als Wirkung die übereinanderstürzenden Säue, in welche die Teufel einfahren. Das ist eine klar abgewogene, offenbar die ursprüngliche Erfindung festhaltende Komposition. Auf den Miniaturen ist das Gleichgewicht gestört. Das Rechteck, in das die Komposition eingeschrieben ist, ist dem gegebenen Format des Buches angepaßt kürzer; infolgedessen, vielleicht auch weil die



Einzelheiten dem Miniaturisten zu schwierig wurden, ist die rechte Seite mit den Säuen (der Maler arbeitet von links nach rechts!) verkümmert und blieb es dann in den weiteren Wiederholungen. In diesem Falle ist also unbedingt nicht das Wandgemälde eine vergrößerte Miniatur, sondern der Wandmaler hat die bessere, ursprünglichere Tradition. — Zu demselben Ergebnis führt die Szene mit der Heilung des Aussätzigen. Ganz sicher ist die durch das Wandgemälde repräsentierte Fassung derjenigen der Miniatur (Münchener Kodex) vorausgegangen. — Man wird aber auch allgemein für wahrscheinlich halten müssen, daß die Wandmalerei, als die schwierigere und verantwortungsvollere Gattung, den besten Kräften vorbehalten blieb, während in den Schreibstuben Gerechte und Ungerechte nebeneinandersaßen, je nachdem wirkliche geschulte Maler und Kalligraphen, die zur Not auch den Pinsel führen konnten, wie es eben kam. — Eine zweite allgemeine Erwägung geht dahin, daß die Wandmalerei als die öffentliche unter den beiden Gattungen die größere Wirkung geübt hat. Kostbare Bücher kamen nur in wenige Hände. In einem voll besetzten Kloster haben sicher nicht einmal alle Mönche, unter denen viele, wie wir wissen, des Lesens unkundig waren, den Bücherschatz gekannt. Aber die Gemälde in der Kirche sah ein jeder von ihnen; vor allem sah auch das Volk sie. Sie waren das allein in Betracht kommende Mittel für die allmähliche Erlernung des Bildersehens, für das Weiterwachsen der Eindrücke in der Volksphantasie, aus der dann auf Umwegen wieder die Maler Nahrung und Richtung empfangen. Wechselwirkung zwischen Künstlerschaft und Publikum erzeugt zu allen Zeiten die einzig fruchtbare Atmosphäre für die Kunst. — Drittens war die Miniaturmalerei enger an bestimmte Textstellen und bestimmte Plätze im Buch gebunden. Die Wandmalerei mit ihrem größeren Maßstab fordert die größere geistige Anstrengung, wie sie die größere Resonanz gewährleistet. Nur auf ihrem Boden konnten die mächtigsten Synthesen der Phantasie, wie die *Majestas Domini* und das Jüngste Gericht, entstehen.

Alles zusammengekommen, kann es nicht zweifelhaft sein, daß die Wandmalerei historisch die größere Bedeutung gehabt hat. Sie war das tragende Element für die absterbende retrospektive Kunst des 11. Jahrhunderts. Es soll damit nicht geleugnet werden, daß gelegentlich auch ein Wandmaler nach dem Bücherschatz der Kirche gegriffen hat. Einfach kopieren konnte er auch dann nicht, er mußte transponieren; gute Einfügung in die gegebene Fläche war ja erstes Erfordernis. Die Miniaturisten zwar waren seßhafte Leute, aber ihre Produkte wurden weithin verschickt. Die Wandmaler können wir uns aber nur als von Ort zu Ort wandernd denken; die Gelegenheit, diese Kunst zu üben, kam am einzelnen Orte zu selten, als daß man selbst in großen Klöstern jederzeit einen erprobten Meister zur Hand gehabt hätte. Leider sind die Schriftquellen zu schweigsam. Immerhin liegt darin ein bedeutsamer



Unterschied zwischen der karolingischen und der frühromanischen Malerei, daß jene noch größtenteils von Eingewanderten aus den westlichen und südlichen Teilen des fränkischen Reichs, diese von geborenen Deutschen ausgeübt wurde. Griechen sind wahrscheinlich nur ganz selten nach Deutschland gekommen; etwas öfter, keineswegs oft, Italiener, wie z. B. ein solcher, der für Otto III. im Aachener Münster arbeitete, die heimwehkranken Inschrift hinterlassen hat: *A patriae nido rapuit me tercius Otto*. Durch importierte Bilderhandschriften, Stickereien und sonstige kunstgewerbliche Gegenstände standen die Maler (mehr als etwa die Architekten) mit der Kunst des Auslandes in Fühlung, aber eine umfassende Rezeption fand nicht mehr statt: in der Hauptsache bildete das in der karolingischen Zeit erworbene Kunstgut den Grundstock, von dem sie ausgingen.

#### DIE WANDMALEREI.

In welchem Umfang ist sie ausgeübt worden? Eine exakte Antwort läßt sich hierauf nicht geben. Ein volles Recht haben wir jedoch, zu sagen, daß eine jede romanische Kirche in dem oben (S. 88) ausgeführten Sinne mit farbigem Wandschmuck ausgestattet war; aber wir vermögen nicht zu berechnen, nach welcher Quote die Figurenmalerei daran beteiligt war. Den ersten Anspruch auf sie hat selbstverständlich das Altarhaus, und an dieser Stelle haben sich, alles in allem genommen, auch am häufigsten Spuren von ihr gefunden. Demnächst scheinen Westchöre und Westemporen bedacht worden zu sein. Wie oft das Langhaus figürlich ausgemalt war, läßt sich in keiner Weise bestimmen, nur entgeht es nicht, daß an einzelnen sehr bedeutenden Kirchen die architektonischen Bedingungen so beschaffen waren, daß sie figürliche Malerei ausschlossen. So z. B. im Münster von Schaffhausen, das mit zweifarbigen Steinschichten verkleidet ist; so in den Domen von Speier und Mainz, deren Blendnischen nur für ornamentale Polychromie oder höchstens für Einzelfiguren Platz boten. Vielleicht war diese Beschränkung mit ein Grund, weshalb das architektonisch so wertvolle System von Speier keine Nachahmung fand. Wir werden späterhin sehen, daß durch die Fortentwicklung des Gewölbebaus die Malerei überhaupt in Bedrängnis kam. Andererseits kennen wir kleine und im Rang nicht hochstehende Kirchen mit durchgehender Bemalung. Gerade in solchen, weil sie am ehesten von späteren Umbauten verschont blieben, hat sie sich relativ am häufigsten erhalten.

Auf die Ikonographie der Wandmalerei gehen wir nicht näher ein, einesteils weil es ohne Heranziehung der Lehre, der Liturgie, der Predigt, des geistlichen Schauspiels ein einseitiges Bemühen bliebe, andernteils weil die Zahl der erhaltenen Denkmäler viel zu klein ist, um auf sie ein System zu gründen. Die Tituli, die für die karolingische Zeit eine aus-



giebige Quelle waren und von denen aus dem 10. Jahrhundert eine auf einen großen Zyklus in Trier hinweisende Reihe sich erhalten hat, verschwinden im 11. Jahrhundert. Die letzte große Programmdichtung dieser Art ließ Erzbischof Aribio (1021—31) für seinen Dom in Mainz herstellen, sie forderte jedoch eine so hohe Zahl von Szenen, daß sie so nie zur Ausführung gekommen sein kann; auch sagt der Verfasser selbst in der Überschrift: man möge auswählen, was passe. So müssen wir uns auf wenige Bemerkungen beschränken. Der Bilderkreis scheint über die unter den Karolingern gegebenen Feststellungen bis vielleicht zum 12. Jahrhundert nicht hinausgegangen zu sein. In ihnen hat man als Hauptmassen die symbolisch-repräsentativen und die historischen Bilder zu unterscheiden. Ausschließlich den ersteren ist das Altarhaus geweiht. Über dem Altar, an dem in der Messe das Mysterium des Opfertodes Christi gefeiert wird, erblickt man in der Halbkugel der Apsis regelmäßig die Kolossalfigur des Erlösers in seiner Dauergestalt, als Himmelskönig auf dem Regenbogen thronend. (Wann der einer andern Überlieferungsreihe angehörende realistische Goldthron in die Wandmalerei eindringt, kann hier nicht erörtert werden.) Um ihn schweben die längst als Symbole der Evangelisten angenommenen Tiere aus der Vision des Ezechiel. In der tieferen Region, zwischen oder unter den Fenstern, bald sitzend, bald stehend, die Apostel; auch andere Heilige können nach Bedarf hier eingeschoben werden. Am Chorbogen sind zuweilen, von ihren Patronen empfohlen, die Bilder der Stifter gemalt, worin wir eine der Wurzeln der Porträtmalerei vor uns haben, einer rein idealen versteht sich. Am andern, dem westlichen Ende der Kirche, erscheint das Jüngste Gericht. Man sieht es als letztes Stück, sich umdrehend, wenn man alle übrigen Wände durchmustert hat. Zugleich weist es auf die Benutzung des Vorhofs als Begräbnisstätte. Die Längswände sind der Platz für die historischen Szenen. Über ihre Zahl und Auswahl ist nichts Sicheres zu sagen, außer daß man auch hier symbolische Bezüge gern hineinspielen ließ. Wir kennen mehrere Beispiele, daß nichts anderes dargestellt war als die Wunder Jesu, die Beweise seiner göttlichen Herkunft und Kraft. Wir erfahren auch von inhaltlich korrespondierenden (»typologischen«) Gegenüberstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. Ob die Passion Christi, die in den Mainzer Tituli zur Auswahl angeboten wird, je wirklich dargestellt wurde, können wir seltsamerweise nicht feststellen. Dunkel sind auch die Anfänge des Marienbildes in der Wandmalerei; eine hervortretende Rolle hat es in unserer Epoche keinesfalls gespielt. Von dem Inhalt der Deckenmalerei wissen wir wenig, aber es genügt, um zu sagen, daß sie eine feste Typik nicht kannte. Die Kirche des Klosters Petershausen bei Konstanz erhielt zu Ende des 10. Jahrhunderts eine als prachtvoll gerühmte, indes bloß ornamentierte Kassettendecke; im ganzen waren auch an dieser Stelle figürliche Darstellungen vorherrschend.



Nach dieser leider vieles noch im ungewissen lassenden Übersicht wenden wir uns den einzelnen Denkmälern zu.

Am ausgiebigsten vertreten ist die alemannische Südwestecke am Bodensee, und nicht zufällig; denn auch die Schriftquellen bezeugen für dieses in der Baukunst nicht sonderlich ausgezeichnete Gebiet eine früh begonnene und ausdauernde Blüte der Malkunst. Reichenauer Maler führten zu Ende des 9. Jahrhunderts in St. Gallen umfangreiche Arbeiten aus. Hundert Jahre später schmückte auf der Reichenau der Abt Witi-gowo (985—997) sein Münster mit Gemälden, über die ein Klosterpoet begeisterte Verse hinterlassen hat. Nicht erwähnt derselbe die dem hl. Georg gewidmete Oberzeller Kirche. Ebendieser gehört der überaus merkwürdige Zyklus, der im Jahre 1880 unter der Tünche hervorgezogen wurde (Abb. 351, 352). Er ist ganz vollständig bis auf die 1840 zerstörten Gemälde des Altarhauses. Wie die Meinungen über die Baugeschichte schwanken, so ist auch für die Datierung der Gemälde eine wirkliche Sicherheit nicht gegeben. Ich denke sie mir eher etwas nach, als unter Witigowo entstanden. Wenn sie um ihrer guten Erhaltung willen gepriesen werden, so heißt das noch nicht, daß sie uns einen ungeschmälerten Farbeneindruck bieten, wie etwa Wandgemälde Pompejis. Wir dürfen schon glücklich sein, daß wir aus den Spuren das polychrome System in seinen Grundzügen rekonstruieren dürfen. In der Mittelschiffsansicht (Abb. 33) wenigstens war kein Fleck unbemalt. Die Säulen dunkelrot in den Schäften und gelb in den Kapitellen mit schwarz konturierten Palmettenmustern. In den Bogenzwickeln Medaillons mit Abtbildnissen. In der Zone zwischen den Arkaden und den Fenstern die großen Historienbilder, oben und unten eingefäßt von reichen Mäanderbändern. Zwischen den Oberfenstern Einzelgestalten von Propheten. Oberer Abschluß durch ein gekräuselter Stoffgehänge. Bei dem ausgebildeten rhythmischen Sinn fällt es auf, daß die Verteilung der Historienbilder mit den architektonischen Achsen nicht zusammenfällt. Es lag eine programmatische Schwierigkeit vor: acht Wundergeschichten sollten dargestellt werden, die Zahl der Arkaden aber ist jederseits fünf (eine Diskrepanz, die es nicht leicht macht, an Gleichzeitigkeit der Malerei und Architektur zu glauben). Von grundsätzlicher Bedeutung aber ist der Zwiespalt im malerischen Darstellungsprinzip. Die räumliche Anordnung der Figuren wie des architektonischen und landschaftlichen Beiwerks setzen eine Vorstellung von malerischem Tiefenraum voraus, die der Maler, wie man an zahlreichen Verstößen bald bemerkt, in Wahrheit gar nicht besaß. Wie hätte er auch sonst den Hintergrund in drei ornamentale Streifen — braun, grün und blau — aufteilen und damit allen Schein des Räumlichen zerstören können? Diese Reste perspektivischer Anschauung sind aber mechanisch aus einer Vorlage herübergenommen, deren Urgestalt noch der letzten Antike, etwa dem 5. Jahrhundert, angehörte, einer Zeit also, in der das malerische



Empfinden des Hellenismus noch nicht gänzlich erloschen war. Obschon sie inzwischen durch viele Hände gegangen war, hat die Komposition starren Widerstand geleistet. Was der Maler der Reichenau eigentlich wollte, war etwas anderes: er wollte dekorieren. Das war der lebendige Teil seiner Kunst. Er konnte den zum Stil des 5. Jahrhunderts gehörenden einheitlichen blauen Grund nicht brauchen; ihm schien es eine Verbesserung — von seinem Standpunkte mit Recht —, wenn er das Massenübergewicht der blauen Farbe aufhob und sie durch Streifen mehrerer Farben ersetzte. Wir lernen hier ein Prinzip kennen — nennen wir es die polychrome Flächenparzellierung —, das während der ganzen Dauer des 11. und 12. Jahrhunderts und bis ins 13. hinein als Grundbedingung einer guten Komposition galt.

Daß wir den oben besprochenen Zwiespalt im Stilcharakter richtig aufgefaßt haben, beweist der Vergleich der Langhausbilder, von denen allein bisher die Rede war, mit dem Schlußbild des Zyklus, dem Weltgerichtsbild an der Westwand (Abb. 353). Hier ist kein Zwiespalt. Die figürliche Komposition zeigt sich den Erfordernissen der dekorativen Flächenbehandlung bestens angepaßt; die Figuren stehen so auf dem Grunde, daß nirgends eine einzelne Farbe sich zu einer größeren, das Übergewicht erlangenden Masse sammeln kann, nirgends eine Unklarheit entsteht; allerdings um den Preis, daß alle Tiefenvorstellungen von vornherein aufgegeben sind. Warum hier so anders? Der Grund ist lehrreich. Wir haben ihn erfaßt, wenn wir die ungleiche Geschichte der in Frage stehenden Kompositionen uns klarmachen. Das Weltgerichtsbild ist nicht aus dem christlich-antiken Typenvorrat geschöpft, es ist eine nordische Schöpfung von damals erst kurzer Vergangenheit. Lateiner wie Orientalen hatten das Thema erst zaghaft gestreift, über leichte Andeutungen, und auch nur in der Kleinkunst, sich nicht hinausgewagt. Hieraus konsolidierte sich in Byzanz das Dreifigurenbild der sogenannten Deësis: Christus, Maria und Johannes, Christus sitzend, die beiden andern vor ihm kniend mit den Gebärden der Fürbitte und Prophetie. Auf dem Gemälde der Reichenau aber handelt es sich, wie man auf den ersten Blick sieht, um etwas Neues: es ist unternommen, das Drama des Jüngsten Tages voranzuschauen in seiner ganzen Entfaltung und wie eine erlebte Realität. Dies ist die erste große selbständige Neuschöpfung der germanischen Phantasie im christlichen Bilderkreise. Wir dürfen es behaupten auch nach vorsichtiger Prüfung aller andern Möglichkeiten. Die Elemente der Darstellung, aber nicht mehr als sie, waren aus dem Osten gekommen; die großartige Synthese zum Weltgerichtsbilde ist die Tat des germanischen Westens. Mit Recht ist schon darauf hingewiesen worden, daß bei den Germanen die Vorstellungen von Weltuntergang und Gericht ein besonderes Entgegenkommen fanden, wie Gedichte sie zeigen: Muspilli, Heliand, der angelsächsische Krist, die nordische



Wölupsa. Das früheste sichere Zeugnis für das Weltgericht als Wandgemälde geben die in Abschrift erhaltenen Verse unter einem verschwundenen St. Galler Zyklus aus der Zeit um 870. Etwas der karolingischen Malerei Geläufiges kann die Darstellung nicht gewesen sein, denn dann müßte sie unter der Menge der Tituli noch sonst begegnen. Auch die karolingische Buchmalerei kennt sie nicht, nur die irische und auch sie nur in rudimentärem Ansatz (Abb. 295). Wir werden also mit dem Jahre 870 der Entstehung zeitlich nahe sein und werden annehmen müssen, daß sie auf dem Boden der Wandmalerei vor sich gegangen ist, wie ja auch alles in dieser Komposition höchste Monumentalität atmet. Beachten wir endlich noch, daß Mönche von der Reichenau, wie berichtet wird, die St. Galler Gemälde ausgeführt haben. In der Altersfolge das nächste — das älteste körperlich erhaltene — ist dann das Reichenauer Fresko, von dem wir eben sprachen. Darauf folgt ein Gemälde in Burgfelden, nicht gar weit nördlich vom Bodensee, auch dieses immer noch älter als die ältesten Gerichtsbilder Italiens und Frankreichs (Abb. 354). Schließlich die frühesten Beispiele in der Miniaturmalerei: der oben genannte, von Iren nach St. Gallen gebrachte, vielleicht auch erst dort gemalte, und ein Reichenauer Kodex vom frühen 11. Jahrhundert (Abb. 320, 321).

Ist die viermalige Nennung des Namens Reichenau in diesem Zusammenhang nicht überaus merkwürdig? Ist wohl hier der Punkt — irgendwo muß es doch gewesen sein —, wo dies gewaltigste Gesicht der christlichen Bildphantasie zum erstenmal als Bild auskristallisiert wurde? Beweisen kann man es nicht; aber es wird kein Vorwurf sein, es zu glauben.

Wie dem auch sei, auf dem Bilde der Reichenau sehen wir zum erstenmal die Komposition in allen wesentlichen Zügen fertig so, wie sie seither das Mittelalter beherrscht hat. Im Zentrum, weit größer als die übrigen Figuren, der Auferstandene auf dem Regenbogen sitzend, das Grabtuch über den nackten Oberkörper gezogen, beide Hände mit einer unsagbaren Gebärde von sich breitend, der Welt die für sie empfangenen Wundmale zu zeigen. Wir empfinden noch heute ungeschwächt die starre Erhabenheit dieses Anblicks und können uns denken, daß sie für die Menschen jener Zeit etwas Atembeklemmendes hatte: *terribilis vultus* steht in der Versunterschrift von St. Gallen. Zur Rechten Maria, noch nicht die sanft flehende Mitleidvolle, nur die eine Hand zu gemessener Bitte erhoben. Zur Linken (dort, wo im byzantinischen Schema Johannes seinen Platz hatte) ein Engel mit dem Kreuz von Golgatha. Weiter fliegende Engel, wagerecht schwebend, wie vom Sturmwind hingefegt, in Hörner stoßend, die Schriften aufrollend, auf denen die Schulden der Menschheit verzeichnet stehen. Im mittleren Streifen die Schöffen des Gerichts, die Apostel, die Körper geradeaus, die Köpfe mit scharfer Drehung, der eine genau wie der andere, auf den Richter hin. Endlich im untersten Streifen



die Toten, nackt, mit halbem Leibe aus der Erde sich ringend. . . Und nun sei es noch einmal gesagt: dies ist nicht Nachahmung, sondern Schöpfung; in der Grundstimmung wie in den Kunstmitteln unantik.

Die Malereien in Goldbach bei Überlingen sind ein Ableger der Reichenauer Schule. Im Chor die Apostel, paarweise sitzend, im Gespräch. Danach ungefähr hätten wir uns das Fehlende in Oberzell zu ergänzen. Am Chorbogen sind die Stifter, ein adliges Ehepaar, Winidher und Hilteburg, mit ihren Schutzheiligen dargestellt. Im Langhaus die Wunder Jesu in schwachen Spuren.

Die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts würde ganz leer ausgehen, wäre nicht im Jahre 1892 in Burgfelden am württembergischen Heuberg ein hochinteressanter Zyklus aufgedeckt worden, in dem Augenblick, als das altersschwache Kirchlein abgebrochen werden sollte. So sehr ist unser weniges Wissen ein Gnadengeschenk des Zufalls! Die Kirche war das Familienbegräbnis eines edlen Geschlechts, wahrscheinlich der Zollern, das auf der nahen Schalksburg saß, und darauf bezieht sich der Inhalt der Gemälde wie die Widmung an St. Michael. Die ganze Ostwand nimmt das Weltgericht ein (Abb. 354). Auch formal ist beim Burgfeldener Bilde der Zusammenhang mit dem Reichenauer nicht zu verkennen, die künstlerische Intention aber und damit auch die gegenständliche Auffassung ist anders und neu. Es wird nicht das Gericht selbst dargestellt, sondern die Momente vorher und nachher, die Auferweckung und die Seelenscheidung. Maria und die Apostel fehlen. Ist in Reichenau alles feierliche Spannung, so hier Bewegung. Nur der Weltenrichter selbst thront in starrer Ruhe, die im Linienausdruck noch verstärkt wird durch das von zwei Engeln vor ihm, genau in der Mittelachse, gehaltene Kreuz. Um ihn Getöse und Aufruhr. Die Engel haben sich zur Erde hinabgestürzt, beugen sich über die Gräber und blasen mit ihren Tuben, die wie Alphörner der Schweizer aussehen, in sie hinein. Im oberen Streifen werden rechts von Christus die Erretteten dem Paradiese zugeführt, ficht links St. Michael den letzten Kampf mit Satan aus. Es war ein echter Künstler, der dies Bild ersonnen hat, nichts darin ist konventionell. Den Rest aus dem ABC der antiken Verhältnislehre, den der Reichenauer als ein unverstandenes Erbstück noch bewahrt hatte, läßt dieser hier unbekümmert fahren, dafür entfesselt er ein stürmendes, wogendes, hinreißendes Pathos der Linie, in dem der Geist altgermanischer Ornamentik zu höherer Aufgabe wiederkehrt. — Von den Darstellungen an den Längswänden sind nur wenige Linienreste erhalten. Man erkennt den Tod des reichen Mannes der Parabel, ein in Miniaturen öfters mit dem Jüngsten Gericht verbundener Gegenstand. Dann einen rätselhaften Kampf im Walde. Daß die Geschichte der Ermordung zweier edlen Herren von Zollern im Jahre 1061 dargestellt sei, wie einige Erklärer gemeint haben, ist mehr wie unwahrscheinlich; es kann sich nur um eine Legende handeln. Einige Bewegungen



sind bei aller anatomischen Ungeheuerlichkeit von überzeugender Frische. — Umsonst suchen wir nach etwas Ähnlichem. Daß es in den Denkmälern nicht vorkommt, beweist natürlich nichts. Wir werden vielmehr überzeugt sein dürfen, daß auch an andern Orten es Künstler gegeben hat, deren leidenschaftliches Empfinden die Zäune der Überlieferung durchbrach. Als Beispiel aus dem Gebiete der Kleinkunst möge auf die beiden in Paderborn aufbewahrten Tragaltärchen von der Hand des geschätzten Roger von Helmershausen (um das Jahr 1100) hingewiesen sein. Es sind figurenreiche Legendenszenen in Gravierung auf Kupferplatten (Abb. 346). Die auf ausgestochenen dunkeln Grund gesetzte Komposition ist sehr geschickt so angelegt, daß ganz nach dem Prinzip der zuletzt beobachteten Wandgemälde vom Grunde nur viele kleine, einander im Gleichgewicht haltende Flecken übrigbleiben. Die Einzelmotive sind von einer wilden Lebendigkeit und doch ohne jedes wahre organische Lebensgefühl, als würden Gliederpuppen mit losen Gelenken heftig durcheinandergeschüttelt. Die lineare Bewegung ist Selbstzweck.

Im übrigen Schwaben und im größten Teil von Altbaiern ist von Wandgemälden aus den uns angehenden Jahrhunderten nichts anzutreffen, wie es bei der spärlichen Erhaltung frühromanischer Architekturdenkmäler in diesen Gegenden auch nicht anders zu erwarten ist. Mittelpunkt der südostdeutschen Malerei war seit dem 12. Jahrhundert die Metropolitanstadt Salzburg, wo freilich außer den machtvollen Halbfiguren in der Nonnbergkirche an den Wänden sich nichts erhalten hat, dafür eine Fülle von Miniaturen. Hingegen gibt es unter den vielen romanischen Kirchen von Regensburg keine einzige, die nicht größere oder kleinere Reste von Wandmalereien noch heute besäße. Einen vollständigen Zyklus, wenigstens in den Umrissen gut erhalten, finden wir in der Allerheiligenkapelle am Domkreuzgang. Der reich gegliederte kleine Zentralbau ist vollständig ausgemalt, wohl sogleich nach Fertigstellung der Architektur (um 1160), gegenständlich in engem Anschluß an die der Apokalypse entlehnten Lektionen an der Vigilie des Allerheiligenfestes, eine theologisch ergrübelte Komposition, die für den Laien nur einen allgemeinen Gefühlswert besitzen konnte, »vergleichbar den wogenden Fluten des lateinischen Chorgebets«. Nach denselben Grundsätzen behandelt, ist die (zum Glück von keiner restaurierenden Hand berührte) Ausmalung der Friedhofskapelle in Perschen bei Nabburg. Das bedeutendste sind die zwischen 1130 und 1160 entstandenen Chorgemälde in der Klosterkirche Prüfening (Abb. 355, 356). Die gewissenhafte Restauration hat den Stilcharakter so wenig, als in solchen Fällen überhaupt möglich ist, verfälscht und gibt uns den Gesamteindruck so vollständig (nur die Apsis fehlt), wie nicht oft. Die Komposition — man sagt noch besser: Konstruktion — dieses Zyklus näher zu betrachten, wird sich lohnen. Im Deckenbilde nimmt die Einteilung auf die architektonische



Grundform (ein grätiges Kreuzgewölbe) keine Rücksicht; sie geht so vor, als gäbe es keine gebrochenen Flächen, als handelte es sich um eine Kuppel. (Darin zeigt sich, daß die Schule an den Gewölbebau noch nicht gewöhnt war; am Rhein kommt eine derartige Rücksichtslosigkeit nicht vor.) Der von fein ornamentierten Bändern eingefasste große Kreis im Scheitel umschließt eine mächtige Frauengestalt, thronend, eine Krone auf dem Haupt, die Kreuzesfahne in der Rechten, in der Linken das Symbol des Erdkreises: es ist die Personifikation der Kirche. An den Zwickeln die Evangelistensymbole. Streng prächtig, Ornamentales mit Figürlichem mischend, die Untersicht der Gurtbögen. Die dieselben tragenden Wandpfeiler wechselnd mit Schachbrettmustern, mit ornamentaler Paraphrase eines Quadergefüges und einem stilisierten Marmorgefleck. Auf den von diesem reichen Rahmenwerk eingeschlossenen Wandflächen herrscht die Menschengestalt. Für die Einteilung bot die unsymmetrische Anordnung der Arkaden keine gute Unterlage. Sie geht deshalb mit ihren vier Streifen einfach über sie weg. Rhythmisch fein empfunden ist die zunehmende Höhe dieser Streifen, ein vortreffliches Motiv auch das in leichter Wellenlinie bewegte Spruchband, das die Standfiguren in Zweidrittelhöhe überschneidet. Alle streng frontal, alle im äußeren Umriß einander gleich, möglichst variiert jedoch die Funktion der Hände, und in den Köpfen regelmäßig einer mit dunklem und einer mit grauem Haar abwechselnd. Man sieht: es ist eine der Architektur verwandte Ordnung, die die Komposition beherrscht und mit ihrem feierlich gemessenen rhythmischen Leben in die Stelle der fehlenden Handlung eintritt. Von Einzelheiten beachte man die Zeichnung der Falten. Es kommen darin Überschneidungen vor, die in der Wirklichkeit unmöglich wären; die Absicht ist rein ornamental. Ebenso in den gestickten Säumen, die auf den Lauf der Falten gar keine Rücksicht nehmen. Der sachliche Inhalt zeigt eine bemerkenswerte Fähigkeit, die im 12. Jahrhundert überall zu wachsen scheint: die, aus den alten theologischen Quellen neue Bildvorstellungen zu schöpfen. Zugrunde liegt, was man nicht erwarten würde, dieselbe Allerheiligenliturgie, die wenig später in der Kapelle des Regensburger Domkreuzgangs illustriert wurde. Um so bezeichnender für den aus starrer Traditionsherrschaft sich lösenden Geist dieser Zeit, daß zwei durchaus verschiedene und selbständige Erfindungen zustande kamen. Wie die große Gemeinschaft der Bekenner, Heiligen und Propheten nach ihren Rangstufen gegeben ist und über ihnen als Schlußstein die Ekklesia thront: kann es eine verständlichere Symbolik geben, als in dieser räumlichen Verteilung?

Das Kloster Prüfening war eine Pflanzung der Hirsauer. Daß mit der großen und einflußreichen Bautätigkeit der Kongregation in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts eine gleiche in der Malerei zusammengegangen ist, versteht sich fast von selbst. Die Prüfeninge Gemälde sind



das einzige aus diesem Kreise erhaltene größere Denkmal. Dürfen wir sie als ein Dokument Hirsauer Malerei im spezifischen Sinne ansehen, so wäre bewiesen, daß in der Stilwandlung des 12. Jahrhunderts Hirsau ein wichtiger Faktor, vielleicht die treibende Kraft, gewesen ist. Jene Architektonisierung der Komposition, die wir in Prüfening kennen lernten, wurde ein Hauptmerkmal der Wandmalerei des 12. Jahrhunderts überhaupt. Der aus der Antike übernommene Rest malerischer Erzählungskunst, den uns die Reichenauer Schule gezeigt hatte, ist abgestorben; ebensowenig hat der bewegte Linienstil, den wir in Burgfelden fanden, sich durchgesetzt, noch auch ist man der Natur näher gekommen: die Wandmalerei des 12. Jahrhunderts denkt in architektonischen Kategorien. Nicht etwa als Überwuchern des gemalten Architekturschmucks ist das zu verstehen: die Menschengestalt selbst wird zum Bauornament. Damit vollendet sich der Stil, den wir in den einleitenden Bemerkungen kurz geschildert haben. Repräsentative Darstellungen eignen sich für ihn am besten. Handlungen müssen so komponiert werden, daß die Stellung wie Anordnung der einzelnen Figuren den Erfordernissen der Flächenteilung sich fügt. Und dann wird der Grund selbst noch mehrfarbig parzelliert. Wenn wir farbige Papiere ausschneiden, aufeinanderkleben und mit festen Strichen ein wenig von innerer Zeichnung eintragen wollten, so hätten wir im kleinen schon ungefähr das, was die Wandmalerei im großen tut. Ersichtlich ist hierbei die Rolle der Farbe eine gänzlich unmalerische. Nicht das im Raum sich bewegende Licht verbindet die einzelnen Farbflecke miteinander, sondern allein ein subjektives ornamentales Harmoniegefühl. Alles dieses meinte ich, wenn ich oben mit zusammenfassendem Ausdruck von Architektonisierung des Bildes sprach.

Um uns wieder den Denkmälern zuzuwenden, so müssen wir sagen, daß es große, zweifellos kunsttätige Gebiete gibt, wie die oberrheinischen und mainfränkischen Bistümer, die für unsere Betrachtung ganz ausfallen, weil in ihnen heute so gut wie nichts mehr zu finden ist. Besser daran ist der Niederrhein und vom 12. Jahrhundert ab Westfalen. Hier im Nordwesten lassen sich noch ein paar Grundlinien einer fortlaufenden Entwicklung erfassen. — Die Malereien im Westchor von Essen, in Münstereifel, in den Krypten von Emmerich und von St. Maria im Kapitol, unter sich verschieden genug, haben doch eine gemeinschaftliche Eigenschaft, die sie von allen vor dem Jahre 1000 entstandenen Malereien unterscheidet und ihre Einordnung in den romanischen Stil rechtfertigt. Das ist das Durchdringen eines bewußt zeichnerischen Vortrags, der das Wichtigste, das er zu sagen hat, in den Umriß legt. In den erhalten gebliebenen Beispielen wird sogar die volle Eindringlichkeit und Gewaltsamkeit der Gebärde, wie wir sie in Burgfelden gesehen haben, nicht erreicht; die Tendenz ist aber dieselbe, und sie befindet sich, was besonders zu be-



achten ist, im Gegensatz nicht nur zur lateinischen Spätantike, sondern auch zu der kanonisch gesicherten Schönheit und selbstbewußten Würde der byzantinischen Kunst. Offenbar hat diese auf die werdende deutsch-romanische Kunst, trotz des theoretischen Ansehens, in dem sie stand, einen tieferen Einfluß nicht gehabt. Die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts (nahe der Mitte) hat in der Apsidenmalerei in Knechtsteden (Abb. 358) ein großartiges, für uns parallelenloses Beispiel hinterlassen. Die Hast der Umrißlinien, die an manchen früheren Arbeiten auffiel, ist verschwunden, der Nachdruck aber doch der streng zusammengehaltenen Silhouette verblieben. Die wenigen inneren Linien setzen sich vom Grund in Komplementärfarben ab. Der thronende Salvator drückt durch seinen kolossalen Maßstab alle übrigen Figuren herab. Die Apostel mußten wohl aneinandergerückt werden, bleiben aber doch statuarisch isoliert: der Künstler verstand es nicht anders zu machen, als daß er sie scheinbar einander auf die Füße treten ließ. Die Tracht ist ohne byzantinischen Prunk, der entschieden gewollte Ausdruck von Würde mit andern Mitteln, ohne höfische Schulung, erreicht. Wie sehr es auf strengste Symmetrie abgesehen war, zeigt u. a. der Vergleich des Matthäusengels mit dem Johannesadler. — Nach 1150 setzt ein neuer Stil ein, der nun für ein halbes Jahrhundert, einheitlicher als der vorangehende, die rheinische Malerei bestimmt. Es scheint, daß gerade der Ausgangspunkt uns noch erhalten ist: in den Wand- und Deckenmalereien der Doppelkapelle von Schwarzrheindorf (Abb. 361). Ausnahmsweise haben wir für sie auch eine sichere Datierung: die der Unterkirche zwischen 1151 und 1156, die der Oberkirche um einiges später, noch bei Lebzeiten der nach 1176 verstorbenen Äbtissin Hedwig von Wied. Das Thema der Malereien in der Unterkirche, die die bedeutenderen sind, sind die Visionen des Propheten Ezechiel. Die typologische, d. h. in diesen Visionen das Leben Christi vorbildlich vorweggenommen denkende Auffassung war durch die zwei- und zwanzig Homilien des Papstes Gregor des Großen zu besonderem Ansehen gelangt und in erbaulichen Schriften oft wiederholt worden, zuletzt noch, nicht lange vor Entstehung der Bilder, in einem Buche des Rupert von Deutz. Auch die Malerei hat sich sicher oft mit ihnen beschäftigt, wenn wir auch nicht wissen, ob schon jemals der Versuch gemacht war, so wie hier das weit ausgespinnene theologisch-symbolische Programm zu einer einheitlichen dekorativen Wirkung auszubauen. Gerade diese Seite der Aufgabe ist ausgezeichnet gelöst. Beachten wir sodann: die ganze bisherige Entwicklung der Wandmalerei war unter Voraussetzung der räumlichen Verhältnisse der Flachdeckenbasilika vor sich gegangen. Hier aber hatten die Kompositionen sich einer neuen Flächeneinteilung, der durch Gewölbe gegebenen, anzupassen. Die sphärischen Dreiecke der Kreuzgewölbe sind aber eine unbequeme Rahmenform. Die Renaissance — man denke nur an die Decke in Raphaels *Camera della segnatura* —



komponierte unabhängig von der struktiven Gliederung einfach über die Grate weg; und ebenso war es an dem oben besprochenen Chorgewölbe in Prüfening geschehen. Der Meister von Schwarzrheindorf dagegen gehorchte schon der von nun ab allgemeingültigen Regel, daß jede Kappe eine geschlossene Einheit bilden müsse. Die älteren Kompositionsschemata waren hierfür nicht brauchbar, sie mußten neu ausgearbeitet werden. Schon die Aufteilung der Szenen ist mit dramatischem Sinn durchgeführt; noch mehr zu rühmen die Kunst des Malers, die Zwickel so zu füllen, daß die Figuren nicht wie aufeinander zufallend erscheinen. Wieviel schlechter ist dies dem schwächeren Nachfolger in der Oberkirche gelungen. Ein ganz großer Fortschritt liegt in der Gewandbehandlung, die den Gliederbau verständnisvoll interpretiert und in weichen, fließenden Linien, wie sie bisher nicht einmal geahnt waren, ihre eigenen Ausdruckswerte erfüllt. Die Farbenwahl ist auf einfache, durchgehende Akkorde gestimmt, auch der Grund mehrfarbig, aber nicht mehr in horizontale Streifen, sondern konzentrisch nach der Grundform der Kappen geteilt, so daß ein dreieckiges, blaues Mittelfeld von einem breiten, grünen Randstreifen, den die Figuren überschneiden, eingefasst wird. Diese Manier der blaugrünen Grundierung läßt sich bis in die Miniaturen hinein verfolgen. — Ein zweites Hauptwerk, aus den siebziger Jahren, besitzt der Kapitelsaal der nahe bei Köln gelegenen Abtei Brauweiler. Die moderne Restauration, noch durchgreifender als in Schwarzrheindorf, hat der Zeichnung viel von ihrem ursprünglichen Reiz genommen. Bei zweischiffiger Anlage des Saales ergeben die 6 Kreuzgewölbe 24 Szenen. Ihren Inhalt würde man ohne die Beischriften kaum erraten: es handelt sich um eine Erläuterung zum 11. Kapitel des Hebräerbriefes. Der Maler, noch immer architektonisch denkend, hat sich den Zwang angetan, daß er jedes seiner Dreiecke noch einmal durch einen senkrechten Streifen teilt, meistens eine Einzelfigur in die Mitte setzt und die Ecken mit kompakten Gruppen ausfüllt. Er versteht zwischen feierlicher Ruhe und starken Bewegungen zu wechseln. Zuweilen gelingen ihm ausdrucksvolle Motive, öfter kommt er über ein unbeholfenes, rein sachliches Illustrieren des Textes nicht hinaus. Der Kampf Simsons mit den Philistern (Abb. 362) veranschaulicht beides. — Die Zyklen von Schwarzrheindorf und Brauweiler machen es uns sehr klar, daß ihre volkstümliche Wirkung über enge Grenzen nicht hinausgehen konnte. Sie bedurften der Erklärung, und auch diese war nur für den theologisch Gebildeten verständlich. Um so merkwürdiger ist, wie viel dennoch die Künstler malerisch und poetisch aus ihnen herauszuholen vermocht haben.

In der Stadt Köln, wo wir das Zentrum der neuen Bewegung zu vermuten haben, ist beinahe alles untergegangen. Das beste sind die mit Dämonen kämpfenden Heiligen in der Apsis von St. Gereon (Abb. 359, 360). Was hier mit der Silhouette geleistet wird, ist wirklich sehr viel; aber



es ist nicht bloße Silhouette, sondern wir werden dessen inne, daß die Gestalten eine Tiefe haben, im Raum stehen. Ein großer Fortschritt über die Stufe der Apsis von Knechtsteden. — Der Kölner Schule sind weiter zuzurechnen die großen repräsentativen Gemälde in St. Patrokus in Soest. Hier zum erstenmal tritt das byzantinische Element mitbestimmend auf. Man könnte diese Wendung reaktionär nennen. Für Deutschland war die Pracht und Majestät, die sich hier auftat, neu. Einen *Rex in gloria* wie diesen hatte man noch nicht gesehen. Er ist nicht nur mechanisch groß, sondern mit ungewohnter Macht der Glieder und Würde des Gestus ausgestattet; er ist auch nicht mehr ein Ausschnitt aus einer Scheibe, sondern eine plastische Rundfigur. Das Sitzen auf dem Regenbogen, das der poetischen Phantasie viel, der Anschauung nichts zu sagen hatte, ist aufgegeben und dafür ein goldener Thron hingesetzt. Gold ist überhaupt reichlich verwendet, zum Teil in flachen Plättchen aufgenietet, zum Teil als Goldstaub auf reliefmäßig erhöhten Stuck aufgetragen. Starken Eindruck machen die zwischen den Fenstern in reicher, gemalter Baldachinarchitektur angeordneten, kronentragenden Greise. Irrig hat man in ihnen deutsche Kaiser gesehen. Es sind Könige in Juda, die Vorfahren des in der Kuppel thronenden Königs der Könige. Sie sind in der deutschen wie in der französischen Kunst des 12. Jahrhunderts ein beliebtes und charakteristisches Element — u. a. in Schwarzhof kommen sie vor. Christus sollte auch nach seinem fleischlichen Teil als ein Mann von bestem adligen Geblüt erkannt werden. — Die Malereien in der Hauptapsis von St. Patrokus könnten wohl mit der Einweihung derselben durch Erzbischof Reinald von Köln zusammenreffen. Durch ihre byzantinisierende Tendenz sind sie ein Vorspiel zur nächstfolgenden Epoche.

Die Decke von St. Michael in Hildesheim (Abb. 371). Daß wir sie besitzen, ist ein Glücksfall ersten Ranges. Sie ist die einzige in ihrer Bemalung vollständig erhalten gebliebene Flachdecke. Ohne sie würden wir von dieser ganzen, einst Hunderte von Exemplaren umfassenden Abteilung der Monumentalmalerei nichts wissen \*. Abgesehen von ihrem unersetzlichen Gattungswert ist sie auch als Individuum ein Werk hohen Ranges. Die Kunst rhythmischer Flächengliederung entfaltet sich hier, von keiner Nebenrücksicht gehemmt, in freier Wonne, und sie weiß ihr kontrapunktisches Gewebe so reich und zugleich klar vor uns auszubreiten, daß in dieser Art etwas Vollkommeneres nicht mehr gedacht werden kann. Die Farbe ist nach wiederholten Restaurationen in ihren feineren Abtönungen nicht mehr stichhaltig, läßt aber doch die Wirkung im großen, wie sie beabsichtigt war, richtig erkennen. In ihrer Verteilung

\* Verhältnismäßig unbedeutende Bruchstücke in den Museen von Köln, Metz und Zürich.



feiert das von uns mehrfach besprochene Parzellierungsprinzip seinen höchsten Triumph. Nicht minder kunstreich ist der sachliche Inhalt periodisiert. Darzustellen war die sogenannte Wurzel Jesse, d. i. der Stammbau Christi mit parallelen Reihen von Propheten; im ganzen 88 Figuren, und zwar lauter Einzelfiguren, ohne Handlung\*. Daß dieses keine malerische Aufgabe im wahren Sinne sein konnte, versteht sich von selbst; aber als ornamentale ist sie glänzend gelöst.

Wie die Decken, so waren in einer wohlausgestatteten Kirche auch die Fußböden durch farbige Zeichnung veredelt. Unter den erhaltenen Resten fällt auf, wie oft figürliche Darstellungen vorkommen. In Sankt Gereon in Köln, um 1069, hat sich aus den Bruchstücken der Tierkreis und eine Folge von zwölf Szenen aus den Geschichten Davids und Simsons zusammensetzen lassen (Abb. 375, 376), auf weißem Grund schwarze Umrisse mit farbiger Füllung ohne Modellierung — im Grunde stilvoller als die gemäldemäßigen Fußbodenmosaiken der Antike (Bernhard von Clairvaux verbot den Zisterziensern die figurierten Fußböden mit dem Einwand: *Cur depingis quod necesse est calcari?*). Im Ludgerikloster in Helmstedt (um 1150) die sieben Weisen Griechenlands, in den Gipsgrund eingeritzte Zeichnung mit Ausfüllung in Schwarz und Rot. In ähnlicher Niellomanier ein Fragment im Dom zu Hildesheim mit der (in Deutschland ältesten) Personifikation des Todes.

Endlich ist in unserer Epoche, wenn auch in beschränktem Umfange, die Glasmalerei bereits in Übung gewesen. Um unseren Bericht nicht zu sehr zu zerstückeln, ziehen wir vor, was darüber zu sagen ist, an späterer Stelle zusammenhängend vorzubringen.

#### DIE MALEREI IN DER TEXTILEN KUNST.

Einen ungeheuren Gebietszuwachs erfuhr die Malerei durch die Ausdehnung ihrer Stilformen und Sachinhalte auf die Textilkunst, deren Arbeiten daher treffend Fadenmalereien genannt werden. Die Gegenwart hat dem nichts Ähnliches an die Seite zu setzen. Auch die Gobelingemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sind nur ein schwacher und in gewissem Sinn entarteter Nachhall uralter Kunstsitten. Die Gepflogenheit der Antike, sowohl an Tempeln als in den Atrien und Peristylen der Privathäuser die Interkolumnien der Säulen durch Vorhänge zu verschließen, war auf das christliche Kirchengebäude übergegangen, das auf diese Weise, je nach dem Moment des Gottesdienstes wechselnd, in zahllose kleinere Abteilungen und Zellen zerlegt wurde. Der *Liber pontificalis Romanus* hat mit besonderer Vorliebe die Aufwendungen der Päpste für diese kostbaren, immer mit bildlichen Darstellungen geschmückten Vela

\* Eine Decke mit dem Stammbaum Christi besaß auch St. Gallen, 1122—33.



gebucht. Nach der Verwüstung des Sarazenenfalls von 846 schenkte Papst Leo IV. der Peterskirche 136 solcher Vorhänge, 46 für das Mittelschiff, 34 für das Presbyterium, 25 für die Umhüllung des Hauptaltars, 10 für die Confessio, die andern für andere Stellen. Der Norden gab, nachdem noch die karolingische Zeit sie zu retten versucht hatte, die Sitte der freihängenden Velarien auf. Dagegen hielt er an der Verwendung als Wandteppich, besonders als Rückenschutz (»Dorsal«) über den Chorstühlen, fest, und auch sonst verblieb der Textilkunst noch immer ein weites Feld. An Altarbehängen und Priestergewändern ging sie ins Kleine und Feine, mit der Miniaturmalerei wetteifernd; an Altarvorsätzen wurde sie Mitbewerberin, und zwar überwiegend siegreiche, der Tafelmalerei; in den Wandteppichen wurde sie monumental. Erst wenn man die Fadenmalerei zur Pinselmalerei hinzuaddiert, gewinnt man einen vollen Begriff von der Ausdehnung des Figurenbildes in jenen Zeiten. Durch unser realistisches Darstellungsprinzip ist der Kreis der Möglichkeiten weit kleiner geworden. Die ornamentale Auffassung der Malerei gestattete aber, das unersättliche Verlangen nach sachlich bedeutsamem Inhalt auch an Orten und in Materien zu befriedigen, die den eigentlichen Malern unzugänglich waren.

Trotz der den textilen Kunstwerken anhaftenden Vergänglichkeit ist es nicht ganz wenig, was sich von ihnen in deutschen Kirchenschätzen erhalten hat, mögen es auch nur wenige Tropfen aus einer einst übervollen Schale sein. Noch in der karolingischen und öttonischen Zeit war wohl der größere Teil der im Gebrauch befindlichen gestickten Tücher orientalischen Ursprungs. Sie haben in noch höherem Maße als die Buchmalerei als Träger der ikonographischen Tradition und als Vermittler oströmischer Formanschauungen zu gelten, von denen sie, was die Buchmalerei nicht konnte, in Unmittelbarkeit zeigten, wie dort monumentaler Stil aussah. Besäßen wir von diesen orientalischen Musterstücken mehr als einzelne Fetzen, so hätten wir von der Entstehung des romanischen Stils, den Anregungen, die er empfing, und den selbständigen Reaktionen auf dieselben eine weit deutlichere Anschauung. Die ältesten einheimischen Sachen, die sich erhalten haben, sind aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts. In ihrer Folge lassen sie erkennen, wie auf der Grundlage östlicher Importe allmählich eine bodenständige Kunst mit abweichender Technik und eigenen Stilformen heranwuchs. Auf die technischen Spezialfragen werden wir nicht eingehen. Uns genüge, auf den Unterschied zwischen Weberei und Stickerei hinzuweisen. Die Bildweberei war im Orient und Byzanz zu Hause und läßt sich in Deutschland vor der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nicht nachweisen. Die Nadelarbeit wurde hier von jeher gepflegt, nicht bloß in Nonnenklöstern, auch von vornehmen weltlichen Damen. Schon karolingische Kaiserinnen werden ihretwegen gerühmt. Die ältesten gestickten Gewänder besitzt der Dom von Bamberg als Geschenke Kaiser



Heinrichs II. (durch Inschrift beglaubigt). Auf seine Schwester Gisela, die Gemahlin König Stephans von Ungarn, geht der in einem bairischen Kloster gestickte ungarische Krönungsmantel zurück, Goldfadenzeichnung auf violetter Seidenstoff aus Byzanz. Wandteppiche haben sich nur in Norddeutschland erhalten. Eine ganze Reihe, in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu setzen, im Dom von Halberstadt, der schönste in Quedlinburg (Abb. 378, 379). Auch durch die Gegenstände sind sie interessant, indem sie uns in die Gedankenkreise weltlicher Weisheit einführen. Ohne ihre Inschriften wären sie natürlich nicht verständlich. Da sehen wir z. B. auf einem in Gobelinmanier ausgeführten Wollteppich in der Mitte Karl den Großen thronend, an den Ecken vier weise Männer des Altertums (Cato, Seneca — die Namen der andern zerstört) mit Spruchbändern, die an die Vergänglichkeit des menschlichen Glücks und Lebens mahnen. Der Quedlinburger Teppich, wie die Inschrift sagt, war als Geschenk der Äbtissin Agnes (1186—1203) an den Papst bestimmt, blieb aber aus unbekannten Gründen am Orte der Anfertigung zurück, wo er lange auf dem Fußboden des Chors gelegen hat. Der ganze Teppich war 6 m breit und  $7\frac{1}{2}$  m hoch. Von den fünf friesartig komponierten Bildstreifen haben sich zwei ziemlich gut erhalten. Der oberste gibt in der Mitte zwei sich umarmende allegorische Frauen, die Frömmigkeit und die Gerechtigkeit, ihnen sich anschließend ein König und ein Bischof mit den Beischriften *Imperium* und *Sacerdotium* und weitere Kardinaltugenden. Der nächste Streifen läßt die Hochzeit Merkurs mit der Philologie nach Marcianus Capella und der unterste die Personifikation des Frühlings mit andern Elementargeistern erkennen. Es könnte in Quedlinburg ganz wohl einige gelehrte Nonnen gegeben haben, die sich diese Kompositionen selbst zusammenstellten. Was uns aber am meisten imponiert, ist der wahrhaft große und freie Stil der Darstellung. Die Teppiche sind zur Ergänzung unserer Kenntnis der monumentalen Kunst völlig unschätzbar; sie sind authentischer als irgendeines der immer halb zerstörten oder übermalten Wandgemälde und lassen ahnen, wie Bedeutendes verlorengegangen ist.

Von einer großen Folge von Chorteppichen der Abtei St. Maximin in Trier (um 1220) sind die Inschriften bewahrt; Kirchenväter und antike Philosophen gehen hier einträchtiglich durcheinander. In der Kirche von Herrenzimmern in Oberschwaben wurden im 16. Jahrhundert Teppiche gezeigt, die 500 Jahre früher die Gräfin Elisabeth von Teck mit neun ihrer Frauen im Verlaufe von neun Jahren gearbeitet hatte, und es soll darin die Geschichte der Wallfahrt der drei Brüder von Zimmern nach Jerusalem dargestellt gewesen sein. — Schon an den obigen Beispielen sieht man eine auffallend häufige Berücksichtigung weltlicher Stoffe. Die mittelhochdeutsche Dichtung belehrt uns sodann, wie sehr dieser Luxus der vornehmen Laienwelt behagte. Teppiche gehörten zum Reisegepäck der



Fürsten. In welcher ihrer Burgen sie gerade weilten, wurden mit ihnen die Wände dekoriert. Schlachten und Turniere, Geschichten aus dem Altertum und Szenen aus Ritterromanen waren dargestellt. Freilich darf in diesen Quellen nicht alles wörtlich als Wiedergabe der Wirklichkeit angesehen werden. Im ganzen sind die Deutschen in ihrem Luxus auch hierin bescheidener gewesen als die Franzosen. Als Brücke zu einer neuen, weltlichen Kunst, die indessen wesentlich erst dem 13. Jahrhundert angehört, haben die Teppiche sicher eine wichtige Rolle gespielt.

### DIE BUCHMALEREI.

Das Schicksal hat sie vor allen andern Gattungen der Malerei bevorzugt. Ihre Werke sind ohne Vergleich am zahlreichsten und, was noch mehr bedeutet, unverblaßt, so wie sie der Maler hingesetzt hat, auf uns gekommen. Dies muß man bei ihrer relativen Einschätzung von vornherein in Rechnung bringen. Für das Studium sind die Buchmalereien eine weit bequemere und ausgiebigere Quelle als die Wandmalereien, den höchsten Stand des jeweiligen Kunstvermögens zeigen nicht sie.

Die Miniaturmalerei bildet eine Abteilung im weiten Reiche der Kunstindustrie. Der eigentliche Zweck der Prachtbücher ist nicht der, eine Sammlung von Bildchen zu sein, sondern als ein Ganzes gewürdigt zu werden, auch in der Schönheit der Schrift, die nicht weniger gilt als das eingestreute Bild, und vor allem in dem Glanz des Einbandes. Sie waren nicht zum Genossenwerden in beschaulicher Einsamkeit da, sondern dazu, an festlichen Tagen neben den heiligen Gefäßen auf dem Altar aufgestellt, in der Prozession getragen, den Eidleistungen vornehmer Männer unterlegt zu werden. Es fällt gerade an den wertvollsten Bilderhandschriften auf, wie wenig abgegriffen und geschwärzt die Ränder sind. Sie waren schon immer das, was sie heute sind: Zimelien.

Eine jede Kirche, auch die kleinste, sollte von liturgischen Büchern zum mindesten drei besitzen: ein Psalmenbuch, ein Evangelienbuch und ein Meßbuch\*. In großen gab es ihrer selbstverständlich sehr viel mehr. Der Reichenauer Katalog des 9. Jahrhunderts umfaßte 58 Sakramentare, 12 Lektionare, 10 Antiphonare und 7 andere liturgische Bücher. In der Gattungsbezeichnung ist der Sprachgebrauch nicht genau. Namentlich mit dem Wort Evangelienbuch werden zwei zu sondernde Dinge vermischt. Ein Evangeliar im strengen Sinn ist ein Buch mit den vier Evangelien. Für den Gottesdienst war aber der vollständige Text nicht nötig. Es wurde deshalb schon seit dem 6., mindestens dem 7. Jahrhundert ge-

\* Nach einem Schema der Trierer Erzdiözese vom Jahre 906 hatte der visitierende Bischof an den Pfarrer u. a. die Frage zu stellen: *Si Missalem plenarium, Lectionarium et Antiphonarium habeas? Nam sine his Missa perfecte non celebratur.*



bräuchlich, die als Lesestücke allein in Betracht kommenden Stellen auszusondern und nach der Reihenfolge der Sonn- und Festtage anzuordnen, also unter Auflösung des Zusammenhanges der Evangelien. Einen solchen nach dem offiziellen Verzeichnis des Comes angelegten Auszug nannte man *Evangelistarium* (Synonyma: *Lektionar*, *Perikopenbuch*). Ein *Sakramentarium* ist die nach dem Kirchenkalender geordnete Sammlung der Gebete, die der zelebrierende Priester bei der Messe zu sprechen hat, mit Ausschluß der Lesestücke aus den Evangelien und Episteln.

Wollen wir im Auge behalten, daß Buchschmuck und Illustration keine sich deckenden Begriffe sind. In den karolingischen Prachthandschriften überwog die Absicht des Schmückens; darin wurden sie von den ottonischen und vollends den salischen nicht erreicht. Dagegen übertrifft die ottonische Buchmalerei die karolingische in der stofflichen Fülle. Erinnern wir uns, einen wie schmalen Raum in dieser die historische Illustration eingenommen hatte. Zumal das Neue Testament war beinahe leer ausgegangen. Erst die ottonische Kunst bemächtigte sich des ganzen Inhalts der Heiligen Schrift, und gerade das Neue Testament ist ihr der wichtigste Gegenstand geworden.

Die Wiederbelebung der Malerei ging nicht von denselben Landschaften wie der Aufschwung in der Baukunst aus, wohl aber von derselben Zeit, dem letzten Viertel des 10. Jahrhunderts, und derselben fördernden Ursache, der Sicherung des öffentlichen Friedens durch die Könige des sächsischen Hauses. Ja, es wird erlaubt sein, die häufig wahrzunehmende Heranziehung karolingischer Muster für die von Otto bestellten Prachthandschriften mit dem wiederhergestellten Kaisertum in Zusammenhang zu bringen. In der Natur der Buchmalerei liegt es, daß der Ort des Bedarfs nicht notwendig auch der Ort der Herstellung ist. Sie hatte damit die Tendenz — schon ähnlich wie im 15. und 16. Jahrhundert der Holzschnitt —, in einer beschränkten Zahl von Hauptwerkstätten sich festzulegen, wogegen die kleinen Schulen, die überall da entstehen, wo ein Schreiber es sich zutraut, auch Bilder zu kopieren oder zu variieren, wenig bedeuten. Eine über die Grenzen der Provinz hinausgehende Wirkung erlangte, vielleicht als einzige, die Schule der Reichenau; man darf ihr hierdurch, wenn auch nicht unbedingt durch die Qualität ihrer Leistungen, den Primat im ottonischen Deutschland zuerkennen. Wenn sie sich, wie wahrscheinlich ist, aus der auf die Karolingerzeit zurückgehenden Lokalüberlieferung entwickelt hat, so muß diese einen ungewöhnlich großen Reichtum an frühchristlichen Vorlagen, etwa des 5. Jahrhunderts, besessen haben. Viel mehr der geschickten Wiederanknüpfung an diese alten Fäden, als der Anspinnung neuer, verdankt die Reichenauer Miniaturistenschule ihr großes und ausgebreitetes Ansehen bei den Zeitgenossen. Von einer Durchtränkung der ottonischen Gesamtkunst mit »Renaissance« wird man nicht sprechen dürfen, aber



für die Reichenauer Schule in ihrer Blütezeit — sie erstreckte sich ungefähr auf die zwei Generationen von 970 bis 1030 — mag die Bezeichnung gelten. Als auswärtige Besteller lernen wir u. a. kennen die Erzbischöfe Gero von Köln und Egbert von Trier, die Kaiser Otto III. und Heinrich II., den deutschen Papst Gregor V. und bis in entfernte Lokalschulen, wie die Regensburger und die in Minden an der Weser, lassen sich Reichenauer Einflüsse verfolgen. — Der eben genannte Egbert von Trier gründete an seinem Bischofssitz im Kloster St. Maximin eine Werkstatt, die die Reichenauer an Fruchtbarkeit zwar nicht erreichte, aus der wir aber ein paar Fragmente besitzen (im Museum von Paris und in der Stadtbibliothek von Trier), die in ihrer malerischen Qualität alles sonst Bekannte überragen. — Als dritte Hauptschule hat die unter Kaiser Heinrich II. in Regensburg blühende zu gelten. Von dem Durchschnittscharakter der »ottonischen Renaissance« unterscheidet sie sich nicht unwesentlich, und es ist von Interesse, den Strömungen, die dies bewirkten, nachzugehen. In der ottonischen Renaissance kreuzen sich karolingische Erinnerungen mit neu aufgegriffenen altchristlichen, sei es nun, daß der durch die ottonische Politik wiederbelebte Verkehr mit Italien, vielleicht aber auch nur, daß ein zufälliger Besitz der Reichenauer Bibliothek diese retrospektive Richtung begünstigte. In Regensburg aber, dem Emporium des nach Osten hinweisenden Donauverkehrs, wurde auf den karolingischen Stamm — das Kloster St. Emmeram besaß in seinem von Kaiser Arnulf ihm geschenkten *Codex aureus* ein in Deutschland einzigartiges Prachtwerk westfränkisch-karolingischer Buchmalerei (Abb. 299, 301) — ein byzantinisches Reis gepflanzt. Sporadische byzantinische Anklänge, namentlich im Ikonographischen, finden sich in der Ottonenzeit überall. Hier aber handelt es sich um etwas Bedeutsameres, um ein bestimmt ausgeprägtes Schönheitsideal in der Auffassung der menschlichen Gestalt, das für Deutschland neu war und zunächst auch über die Regensburger Schule nicht hinausgriff. Wir wollen trotzdem diese Episode uns merken: es sollte erheblich später, am Ende des 12. Jahrhunderts, der Byzantinismus noch einmal und nun mit umfassender Wirkung in die deutsche Bildkunst eingreifen.

Warum sich in deutschen Bibliotheken von den altchristlichen Vorlagen der Reichenauer und den byzantinischen der Regensburger Schule nichts erhalten hat, ist einigermaßen rätselhaft. Dürfen wir doch z. B. von den auf der Reichenau laut einem Verzeichnis des 9. Jahrhunderts vorhandenen 87 Meßbüchern uns mehr oder minder alle mit Bildern geschmückt denken. Manches spricht dafür, daß die Buchmaler nicht bloß aus der Überlieferung ihrer Spezialkunst, sondern auch aus den Musterbüchern der Wandmaler geschöpft haben. Da somit ein unmittelbarer Vergleich mit der Quelle nicht durchgeführt werden kann, wird das Urteil über die eigene Leistung der ottonischen Miniaturisten immer etwas Un-



sicheres behalten. Im folgenden sollen in lediglich beschreibender Weise ein paar Proben vorgelegt werden.

Der *Codex Egberti* der Trierer Stadtbibliothek (Abb. 309, 311, 312). Geschrieben und gemalt von den Reichenauer Mönchen Kerald und Heribert, die sich leibliche Brüder nennen, für den Erzbischof Egbert von Trier. Das Buch gehört in die Klasse der Evangelistarien. Es enthält 165 Pergamentblätter von 27 cm Höhe und 21 cm Breite. 60 Seiten haben Bildschmuck. Nur die dekorativen Titel nehmen eine ganze Seite in Anspruch. Die erzählenden Szenen teilen sich in den Raum mit dem Text halb und halb. Der Leser wolle es sich nicht verdrießen lassen, die vollständige Inhaltsangabe kennen zu lernen, um an diesem einen Beispiel wenigstens ein genaues Bild der Gattung zu haben.

Fol. 1. Widmung des Klosters an den Erzbischof. Zierschrift auf Purpurgrund mit blau-goldener Umrahmung. Die verschlungenen Drachen eine Erinnerung an die irische Ornamentik St. Gallens.

Fol. 2. Egbert, auf dem Throne sitzend, empfängt von den Schreibern das Buch. Die letzteren nach kurialem Herkommen in winzigem Maßstabe. Sie haben die Genugtuung, ihre Namen nennen zu dürfen\*.

Fol. 3—6. Die Evangelisten. Als Hintergrund gemusterter Purpur (nicht Architektur oder Landschaft, wie in den karolingischen Handschriften). Sie schreiben auf Rollen, also sehr alte, in der Praxis längst aufgegebene Tradition. (Abb. 309.)

Fol. 7. Titel. *In nomine domini incipit liber evangeliorum per circulum anni sumptus ex libro comitis.*

Fol. 8. Initial. Bandwerkgeschlinge mit vegetabilischen Endigungen.

Fol. 9. Verkündigung (Luk. 1).

Fol. 10. Heimsuchung (Luk. 1).

Fol. 12. Josephs Traum (Matth. 1).

Fol. 13. Ganze Seite mit zwei Szenen, Geburt des Herrn und Verkündigung an die Hirten (Luk. 2).

Fol. 15. Bethlehemischer Kindermord (Matth. 2).

Fol. 16. Initial.

Fol. 17. Die Weisen aus dem Morgenlande (Matth. 9).

Fol. 18. Darbringung im Tempel (Luk. 2).

Fol. 18'. Jesus lehrt im Tempel (Luk. 2).

Fol. 19'. Taufe Jesu (Joh. 1).

Fol. 20'. Hochzeit zu Kana (Joh. 2).

Fol. 21'. Heilung des Aussätzigen (Matth. 8).

Fol. 22. Der Hauptmann von Kapernaum (Matth. 8).

Fol. 22'. Heilung der Schwiegermutter des Petrus (Matth. 8).

Fol. 23'. Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand (Mark. 3).

Fol. 24. Der Sturm auf dem Meere (Matth. 8).

Fol. 24'. Heilung der Blutflüssigen (Matth. 9).

Fol. 25. Auferweckung der Tochter des Jairus (Matth. 9).

Fol. 26'. Die Besessenen von Gerasa (Mark. 5). (Abb. 311.)

Fol. 27'. Petrus auf dem Meere (Matth. 14).

Fol. 28'. Berufung des Matthäus (Mark. 2).

\* Auf Wandgemälden kommt das nie vor. Ähnlich sind auf plastischem Gebiet Künstlerinschriften nur auf kunstgewerblichen Sachen, nie in der Großplastik zu finden.



Die Malerei des zehnten bis zwölften Jahrhunderts.

- Fol. 29. Jesus im Hause des Levi (Mark. 2).  
Fol. 31. Heilung des Blinden (Luk. 18).  
Fol. 34. Verjagung der Wechsler aus dem Tempel (Matth. 21).  
Fol. 35' und 36. Jesus und die Kananäerin, auf zwei Seiten verteilt.  
Fol. 36'. Heilung im Teich Bethesda (Joh. 5).  
Fol. 44'. Jesus und die Samariterin (Joh. 4).  
Fol. 46'. Jesus und die Ehebrecherin (Joh. 8).  
Fol. 47. Speisung der Fünftausend (Joh. 6).  
Fol. 48'. Jesus und die Schriftgelehrten (Joh. 2).  
Fol. 50. Heilung des Blindgeborenen am Quell von Siloah (Joh. 9). (Abb. 312.)  
Fol. 51. Auferweckung des Lazarus (Joh. 11).  
Fol. 65. Maria in Bethanien salbt Jesu die Füße (Joh. 12).  
Fol. 66. Einzug in Jerusalem (Joh. 12).  
Fol. 78. Fußwaschung (Joh. 13).  
Fol. 79'. Verrat des Judas (Joh. 18).  
Fol. 80'. Drei Szenen: Jesus vor dem Hohenpriester, Petri Verleugnung, Geißelung Jesu.  
Fol. 82. Jesu Verspottung (Joh. 19).  
Fol. 82'. Jesus vor Pilatus (Joh. 19).  
Fol. 83'. Zwei Szenen: Kreuztragung und Kreuzigung (Matth. 27).  
Fol. 84'. Jesu Tod, Longinus (Joh. 19).  
Fol. 85'. Kreuzabnahme und Grablegung (Joh. 19).  
Fol. 86'. Die Frauen am Grabe (Mark. 16).  
Fol. 88. Gang nach Emmaus (Luk. 24).  
Fol. 89. Der Auferstandene erscheint den Jüngern (Luk. 24).  
Fol. 90. Jesus am See Tiberias (Joh. 21).  
Fol. 91. Jesus erscheint Maria Magdalena im Garten (Joh. 20).  
Fol. 92. Jesus und Thomas (Joh. 20).  
Fol. 100'. Jesus erscheint den Elfen (Mark. 16).  
Fol. 101. Himmelfahrt (Mark. 16).  
Fol. 103. Pfingstfest (Act. 2).

Ikonographie und Stilanalyse weisen auf frühchristliche Vorlagen aus dem 5., spätestens 6. Jahrhundert, was nicht ausschließt, daß einzelne Szenen, wie namentlich die Kreuzigung, sich auf den Zwischenstufen weitergebildet hatten. Die marklose Körperbildung, das unsichere Gleichgewicht der Körperhaltung, der gleichförmig stumpfe und trübe Gesichtsausdruck sind Eigenschaften wohl schon der Vorlagen; das Anziehendste und fast allein Eigene ist die liebevolle Pinselführung und der zarte Farbengeschmack. Unsere Abbildungen in Schwarz und Weiß wirken auffallend ungünstiger als die Originale. Aus dieser feinen, aber blutlosen Kunst konnte freilich etwas Neues nicht aufleben. Trotz entschiedensten Mangels an Volkstümlichkeit ist die Reichenauer Schule und der Beifall, den sie fand, ein denkwürdiges Zeugnis, man darf es wohl so nennen, in der Geschichte des deutschen Idealismus; eine rauhe und männliche Zeit erquickt sich in der Kunst am Gegensatz zur Wirklichkeit.

Das Trierer *Registrum Gregorii*. Die Handschrift ist untergegangen bis auf zwei herausgerissene Pergamentblätter. Auf dem einen (Stadtbibliothek in Trier) sehen wir den hl. Gregor im Moment der Inspiration



durch die Taube, von seinem Schreiber durch die Ritze eines Vorhangs belauscht; auf dem andern (Paris) Otto II. in kaiserlichem Ornat, neben ihm als Thronassistenten die Personifikationen der vier von ihm beherrschten Nationen (Abb. 307). Diese Blätter sind mit Recht für das Meisterwerk nicht nur der Trierer Schule, sondern der ottonischen Kunst überhaupt erklärt worden. Der Maler, dessen Vorbilder den in der Reichenauer Schule benutzten nicht sehr fern gestanden haben können, hat in ihnen etwas gesehen, was allen Zeitgenossen sonst verborgen blieb. Er erhebt sich über die bloß ornamentale Farbenharmonie der andern zu einer wirklich malerischen Einheit. Nach dem Maße seiner Zeit ein großes Talent.

Evangeliar Ottos III. in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (Cod. lat. 4453). Gemalt auf der Reichenau, vermutlich als Geschenk Heinrichs II. an den Bamberger Dom gekommen. Auf dem Einbanddeckel eingelassen ein Elfenbeinrelief, byzantinisches Original, breit umrandet mit Goldblech, Gemmen, Edelsteinen und Perlen. 276 Pergamentblätter, 35 cm hoch, 24,5 cm breit, 51 Blätter ganzseitig bemalt. Die ersten 12 Blätter enthalten Kanonestafeln. Die Anordnung nach karolingischer Tradition eine ideale Säulenstellung; die meisten mit horizontalem Gebälk und antikem dreieckigen Giebel gekrönt, ein kleinerer Teil rundbogig abgeschlossen, die Säulenschäfte so dekoriert, wie wir es ungefähr auch in der gleichzeitigen Großarchitektur uns denken dürfen. Dann folgt die Huldigung der Nationen vor dem Kaiser, ähnlich aufgefaßt wie in dem Buche Ottos II., aber auf zwei (gegenüberstehende) Blätter verteilt; an den Platz, den dort die Nationen einnehmen, sind zwei Bischöfe und zwei weltliche Fürsten als Thronassistenten getreten, und die Nationen füllen das zweite (linke) Blatt (Abb. 308). Sie bringen Geschenke dar und beugen das Knie, eine undeutsche, byzantinische Vorstellung. An individuelle Porträtähnlichkeit ist natürlich nicht zu denken, aber die feierliche Amtstracht wird der Wirklichkeit entsprechen. Otto III., wie Otto II., tragen sich glatt rasiert, während noch Otto I. mit langem Bart abgebildet wird. Die nun folgenden, mit Textseiten wechselnden 37 Bildseiten illustrieren die vier Evangelien in der Weise, daß die Reihe das Leben Jesu in historischer Folge zur Darstellung bringt. Jede Gruppe wird durch das Bild des Evangelisten und eine Initialseite eingeleitet. Matthäus beginnt mit der Verkündigung Mariä und endet mit der Berufung der Apostel; Markus setzt die Erzählung fort von der Heilung des Aussätzigen bis zur Austreibung der Händler aus dem Tempel. Lukas gibt Heilungen und Gleichnisse. Johannes schildert die Passion und endet mit der Thomasszene. — Ein Teil der Kompositionen, nur der kleinere, deckt sich mit denen des Egbert-Kodex, die Mehrzahl ist aus andern Quellen, jedoch ähnlicher Richtung, kompiliert. Auf eigenen Wegen finden wir den Maler in den Evangelistenbildern: ein Sturm visionärer Phan-



tastik ist über ihn gekommen und schüttet die reichsten Erfindungen aus (Abb. 310).

Ein anderes Reichenauer Hauptwerk ist das Evangeliar Heinrichs II. (Abb. 318—21). Die Szenen werden von einem frischeren Pulsschlag bewegt, ja, es liegt eine Abgewogenheit und Festigkeit in der Disposition und etwas Markiges im Vortrag, das die Frage nahelegt, ob nicht vielleicht Vorlagen für Wandgemälde hier benutzt worden sind. Die rundlich modellierende Körperdarstellung des Egbert-Kodex ist aufgegeben; Lichter und Schatten werden rein zeichnerisch eingesetzt, der selbstherrliche Ausdruckswert der Linie drängt sich vor. Von einem persönlichen Verhältnis zur Natur ist freilich so wenig als in irgendeinem andern Werk der Schule die Rede.

Das Echternacher Evangeliar. Bloß auf den Luxus der Gesamterscheinung angesehen, würde es an die Spitze der ottonischen Buchkunst zu stellen sein. Der Kodex ist ungewöhnlich groß, der Einband ein Hauptstück der Gattung: in der Mitte ein Elfenbeinrelief von der Hand eines einheimischen Künstlers; ringsum eingefast von breiten Perlenreihen, Borten in Email, Goldplatten in getriebener Arbeit mit den Darstellungen Kaiser Ottos III. und seiner Mutter Theophanu (gest. 991) zwischen Heiligen. Dieser Deckel schon, ebenso aber auch der malerische Inhalt des Kodex, widerlegt die früher beliebte Deduktion, als sei Theophanu, die Kaisertochter aus Byzanz, in besonderer Weise Bahnbrecherin für eine byzantinische Kunstrichtung gewesen. Der historische Zyklus bietet 59 Darstellungen, in Streifen, meist zu dreien, übereinander geordnet. Er ist der stoffreichste, den wir kennen. Die Trierer Schule blieb produktiv durch die ganze erste Hälfte des 11. Jahrhunderts, aber innerlich stand sie still.

Die Schule von Regensburg (Abb. 322—325). Wie in der Architektur, so auch in der Malerei erlebte die alte bairische Herzogstadt ihre erste künstlerische Blütezeit unter Heinrich II. Ein in seinem Auftrage angefertigtes Sakramentar, von 1014 (jetzt München, Cod. lat. 4456) und das Evangeliar der Äbtissin Uta von Niedermünster, von 1025 (München, Cod. lat. 1360) sind die schönsten Arbeiten dieser Schule und in manchem Betracht die schönsten der ganzen Epoche. Ihre ganze Richtung ist eine andere als die der westdeutschen Buchmalerei. Sie will nicht, wie jene, eine reiche Folge historischer Szenen vorführen, sie ist in viel engerem Sinne eine Kunst fürs Auge; zeremoniöse Schaustellungen, feierlich und prächtig, sind ihr Anliegen. Hierin spinnt sie den karolingischen Faden weiter, aber sie tut es auf eigene Art. Es ist nicht die menschliche Gestalt, wie auf den karolingischen Evangelisten- und Widmungsbildern, die den größten Teil der Bildfläche füllt, sondern sie bildet nur den Mittelpunkt überaus reicher und mit unerschöpflicher Erfindungskraft variierten ornamentaler Kompositionen. Im Sakramentar wird man an Webemuster



erinnert, die auch zweifellos als Vorbild gedient haben, im Uta-Kodex bildet das Gerüst ein geometrisches Rahmenwerk. Was die Figuren miteinander verbindet, sind nicht Handlungen, sondern dogmatisch-symbolische Gedankenbeziehungen. Das Kompositionsprinzip hat eine Ähnlichkeit weder mit den altchristlichen Miniaturen und ihren Ausläufern in der Reichenauer Schule, noch mit den byzantinischen, an die nur formale Einzelheiten erinnern; es ist romanisch, und seine nächsten Analogien finden sich im Kunstgewerbe, in der Malerei am ehesten unter gewissen Gattungen der monumentalen Dekoration, man vergleiche die (übrigens viel jüngere) Decke von St. Michael in Hildesheim.

Über die Miniaturmalerei im Zeitalter der salischen Kaiser dürfen wir uns sehr kurz fassen. Sie hält nicht, was die ottonische Malerei versprochen zu haben schien. Die Prachtcodices Heinrichs III. für Goslar, jetzt in Upsala, und für Speier (Abb. 315, 316), jetzt im Escorial, können über die eingetretene Stagnation nicht täuschen; in der Mehrzahl der Arbeiten dieser Zeit führte sie zur Verarmung und Roheit. Die Störung des geistigen Lebens in den Klöstern durch den Investiturstreit erklärt dies nicht ausreichend; offenbar waren die inneren Quellen versiegt. Man kann hierüber nur erstaunen, wenn man sich — was freilich oft geschehen ist — über den wahren Charakter der sogenannten Renaissance der Ottonen einer Täuschung hingeeben hat. Was sie in ihren Anfängen an die Kunst des 5. und 6. Jahrhunderts band, war das Schülerbedürfnis nach Anlehnung, nicht innere Wahlverwandtschaft. Jeder folgende Schritt führte sie weiter von dem vermeintlichen Ziele weg. Es ist mit Händen zu greifen: als einen Anruf zur Einkehr in die Natur haben die Deutschen auch damals die Antike nicht verstanden. Und wie hätten sie auch aus dieser welken Spätkunst eine solche Mahnung heraushören können? Etwas ganz anderes geriet bei ihnen in Bewegung: ihre poetische Phantasie. Begierig nahmen sie das antike Formenmaterial auf, um damit ihr eigenes Spiel aufzuführen. Nicht in einem vertieften Eindringen in das ästhetische Wesen der Lebensform, sondern in der Flüssigmachung und Ausbreitung des Szenenbildes liegt der Fortschritt von der karolingischen zur ottonischen Malerei und innerhalb der letzteren der Fortschritt von der Darstellungsweise des Egbert-Kodex zu der der Evangelienbücher Ottos III. und Heinrichs II. Die Körperwelt gilt auf dieser Stufe der deutschen Kunst etwas nur, insoweit sie Ausdrucksmittel für Charaktertypen und Werkzeug für Handlungen ist. Charaktertypen: der wundertätige Heiland, die fürstliche Gottesmutter, der tief nachdenkende oder von der Inspiration durchschauerte Evangelist, der Kaiser auf seinem Throne. Handlungen: die an Mannigfaltigkeit menschlichen Erlebnisses unerschöpflichen Geschichten des Neuen Testaments und der Ausblick auf die letzten Dinge. Versuchen wir es, mitzuempfinden, wie es die Deutschen beglückte, in der neuen Kunst der Malerei ein Mittel gefunden zu haben, um Momente



Die Malerei des zehnten bis zwölften Jahrhunderts.

anschaulich festzuhalten und ins einzelne auszuführen, die der Dichter und Sänger mit dem Worte nur flüchtig vor der Einbildungskraft aufblitzen lassen konnte. Ebenso begreift man aber, daß der Vorrat erworbener Formen, da die eigene Anschauung ihn nicht mehrte, nach einer gewissen Zeit erschöpft war. Nach der Mitte des 11. Jahrhunderts verhallte auf allen Feldern der deutschen Kunst — wir haben es in der Geschichte der Architektur schon gesehen — der letzte Ausklang der Antike. In der Malerei wurde die Buchmalerei schwerer davon betroffen als die Wandmalerei. Auch dieses ist nicht unverständlich. Die Wandmalerei konnte, gestützt auf ihr enges Verhältnis zur Architektur, eine eigenartige Welt rhythmischer Farben- und Linienverbindungen neu entwickeln. Die Buchmalerei versuchte in der Regensburger Schule etwas ähnliches. Aber das Wirkungsfeld war zu eng. So trat auch hier ein Stillstand ein. Die Buchmalerei bedurfte einer neuen Befruchtung, und lange mußte sie auf sie warten.



## Viertes Kapitel.

### DIE BILDHAUERKUNST.

Es ist aufschlußreich, zu sehen, nach welcher Reihenfolge der Sonderkünste die Deutschen im Reiche der Kunst heimisch wurden: zuerst in der Architektur, in der sich die gestaltende Phantasie ergehen konnte, ohne an Naturvorbilder gebunden zu sein; dann in der Malerei, deren Wert teils auf der illustrativen, teils auf der dekorativen Seite gesucht wurde, noch nicht in der Naturnachahmung; am spätesten in der Plastik. Und in dieser wiederum war die Reihenfolge: zuerst wurde sie in Anspruch genommen als Schmuck von kirchlichen Mobilien und Geräten und danach erst und langsam erweiterte sie ihre Aufgaben nach dem Monumentalen hin. In dieser Hinsicht war ihr die Malerei lange weit überlegen.

Es müßte eine sehr naive Anschauung vom Wesen der Kunst sein, die diesen Unterschied des Verhaltens so erklären wollte, daß Malen »leichter« sei als plastisch Bilden. Aber auch das wäre ein Fehlschluß, daraufhin zu meinen, die Deutschen seien durch die Art ihrer Begabung mehr auf die Malerei als auf die Plastik hingewiesen worden.

Es wird sich nicht umgehen lassen, daß wir eine kurze theoretische Erörterung einschalten.

Malerei und Plastik stellen beide gegenständlich dasselbe dar, sie ahmen die natürliche Außenwelt nach, ganz in erster Linie die menschliche Gestalt. Warum nun sind dazu zwei Künste nötig? Die Antwort ist nicht ganz einfach zu geben. Jedenfalls bemerkt man bald, daß es sich um mehr handelt als bloß um einen technisch-materiellen Unterschied, vielmehr von vornherein um einen Unterschied der Anschauung. Sind es auch dieselben Gegenstände, der Maler sieht in ihnen andere Eigenschaften und Beziehungen als der Plastiker. Wir werden den Unterschied nicht erschöpfen, aber in einem Hauptpunkte ergreifen, wenn wir sagen: plastisch ist diejenige Betrachtungsweise, der das einzelne Gebilde als ein in sich selbst ruhendes, gegen die Umgebung isoliertes gilt; malerisch diejenige, die die Einzelercheinung als Teil und Glied des Unendlichen empfindet und deshalb sie vornehmlich auf ihre Relation zur



Umwelt ansieht. Dieser Unterschied ist zweifellos noch wichtiger als der technische. Ein technisch bei der Plastik einzuordnendes Kunstwerk könnte gleichwohl überwiegend malerisch gedacht, umgekehrt ein gezeichnetes oder gemaltes Flachbild der plastischen Auffassung genähert sein. So betrachtet, zeigt sich das äußere Übergewicht der Malerei, das sie bis zum Ende des 12. Jahrhunderts unbedingt behauptete, in einem andern Lichte. Die Malerei dieser Zeit ließ ganz wesentliche Seiten ihres Gattungsbegriffs unberührt, sie war unräumlich. Ihre Vormachtstellung beruhte auf Eigenschaften, die nicht in ihrem künstlerischen Wesenszentrum liegen: darauf, daß sie eine große Fülle religiös-poetischen Sachinhalts zu übermitteln vermochte, dann auf den guten Diensten, die sie der Architektur leistete. Solange in diesen beiden Desideraten das Interesse an der Menschendarstellung sich erschöpfte, war es selbstverständlich, daß die Malerei bevorzugt, die Plastik zurückgesetzt wurde, — auch ungerechnet die rein historischen Gründe, die durch die Abhängigkeit von der innerlich unplastischen christlichen Antike gegeben waren. Es war nun einmal das Schicksal der werdenden deutschen Kunst, daß sie nicht mit dem naturgemäßen Anfang, d. h. der Erschließung der Wirklichkeit, sondern mit dem Ende, d. i. der letzten Phase einer abgelebten fremden Kunst, beginnen mußte.

Wenn es nun dazu kam, daß in Deutschland eine plastische Kunstübung in Gang kam, langsam genug, so geschah das zunächst dort, wo eine größere substantielle Haltbarkeit, als die Malerei sie gewährte, wünschenswert wurde: beim Schmuck der Außenseite der Gebäude, an Grabdenkmälern, an Altären. Eine Zeitlang konnte man sich noch mit der Transposition malerischer Schemata begnügen, das ist überall der Anfang; bald aber kam die Ahnung, daß die Plastik doch etwas Besonderes für sich sei, ihre eigenen Gesetze haben müsse. Aber welche? In einem ganz andern Sinne als die Malerei war sie den Deutschen eine erst zu entdeckende, zu erobernde Welt. Sie war das Gebiet, wo zuerst die Tradition versagte und die selbstgewonnene Erfahrung einsetzen mußte, wo zuerst die Erkenntnis vom Eigenwert der Form aufleuchtete. Spät, dann aber mit erstaunlicher Schnelligkeit, vollzog sich schließlich der Umschwung. Das 12. Jahrhundert ging noch teils in unerweckter Erstarrung, teils in schwerfälligem Ringen dahin; das 13. sah plötzlich eine freie und große Kunst von echtest plastischem Sein. Was vor diesem Wendepunkt liegt, interessiert am meisten als Beobachtungsfeld für die Mühen, die es die Deutschen gekostet hat, aus ihrer angeborenen Formlosigkeit sich emporzuarbeiten. Neben der geglätteten Kultur in der Buchmalerei dieser Zeit erscheint das meiste in der Plastik roh und unbeholfen, vielleicht aber liegt trotzdem — wer vermöchte Abschätzungen dieser Art mit Sicherheit durchzuführen? — die größere Anstrengung auf ihrer Seite. Die Forschung wird schon viel getan haben, wenn es



ihr einmal gelingt, die Vorbilder und die Art ihrer Benutzung genau festzustellen. Vorläufig ist schon klar, daß diese Vorbilder keine einheitliche Überlieferung bildeten. In den Schatzkammern der deutschen Kirchen und Klöster sammelten sich plastische Kleinkunstwerke aus allen Jahrhunderten bis auf Konstantin, ja bis auf Augustus hinauf; Karolingisches war am reichsten vertreten, Byzanz und auch der eigentliche Orient steuerten immerfort bei. Diese Schatzkammern waren unsere ersten Museen. Der Reiz des Merkwürdigen und Exotischen war, wie man noch heute deutlich sehen kann, bei ihrer Zusammensetzung mit im Spiele. Dazu kam, daß die leichte Beweglichkeit dieser kleinen Objekte nicht nur die Einfuhr aus fremden Ländern begünstigte, sondern auch den innerdeutschen Werkstätten über die engere Heimat hinaus Abnehmer brachte. Das bunte Vielerlei der stilistischen Erscheinung, das wir in den Denkmälern vor uns haben, bedeutet weit mehr Unsicherheit des Geschmacks als Reichtum des Formgefühls.

Unter diesen Umständen hätte die Gruppierung der Denkmäler nach landschaftlichen Schulen — ein Versuch, der ohnedies in vielen Fällen mißlingen wird — keine ausschlaggebende Bedeutung. Ungleich wichtiger für den Formcharakter und die Formtradition ist die Scheidung nach Material und Technik. Von einem sächsischen oder bairischen Stil in der Plastik als einheitlichen Begriffen kann man nicht reden, wohl aber von einem Stil der Bronzegießer und Goldschmiede, der Elfenbeinschnitzer, der Steinhauer.

#### DIE BAUPLASTIK. BRONZE UND STEIN.

In einer nicht nach historischen, sondern nach natürlichen Bedingungen verlaufenden Entwicklung müßte die Plastik, wenn sie sich daran macht, mit der Architektur in engere Verbindung zu treten, zum Stein als dem gegebenen Werkstoff greifen. Die ersten Versuche des romanischen Stils in der Monumentalplastik hielten sich aber an den Bronzeguß. In ihm besaß die Kleinplastik seit langer Zeit Übung, und so sind denn auch diese monumentalen, richtiger scheinmonumentalen, Erstlinge nicht etwa bloß aus jener hervorgegangen, sondern sie bleiben Kleinplastik; die Vergrößerung wird durch Summierung bewirkt.

Den Anfang machen die bronzenen Türflügel. Bereits die Aachener Palastkapelle hatte sich diese Kostbarkeit nicht entgehen lassen. Die Behandlung ist einfach: Aufteilung in glattflächige Felder, umrahmt von Leisten mit antiken Eier- und Perlstäben, die Türringe in den Mäulern von Löwenköpfen ein das ganze Mittelalter hindurch festgehaltenes Motiv. Ähnlich das Marktportal am Dome von Mainz, dessen Flügel unter Erzbischof Willigis am Ende des 10. Jahrhunderts, ursprünglich für die Liebfrauenkirche, gegossen waren. (Die Inschrift sagt: die ersten seit Karl



dem Großen.) Die ältesten figurierten Türflügel, die wir kennen, sehr wahrscheinlich überhaupt die ersten ihrer Art in Deutschland, besitzt der Dom zu Hildesheim (Abb. 395—397). Sie sind älter als der heutige Dom. Sie waren unter Bernward für dessen Lieblingsschöpfung, die Michaeliskirche, gefertigt, Vollendungsdatum 1015. Wenn die Lokaltadt den Bischof auch in künstlerischem Sinne zu ihrem Urheber gemacht hat, so werden wir ihr den Glauben versagen müssen. Die Anregung aber kam sicher von ihm, und eingegeben war sie ihm durch Vorbilder, die er als Reisebegleiter Kaiser Ottos III. in Italien gesehen hatte. Der Künstler selbst, wie bestimmt anzunehmen ist, hatte Italien und hatte Türen dieser Art nicht gesehen. Er machte sich die Aufgabe schwerer, als nötig gewesen wäre, indem er jeden der  $4\frac{3}{4}$  m hohen Flügel in Vollguß aus einem Stück herstellte, während in Italien (ebenso etwas später in Augsburg) jedes Feld einzeln gearbeitet und auf ein Kernwerk in Holz aufgenagelt wurde. Aus diesem Grunde auch ist er nicht unter den Goldschmieden, sondern in der Nähe der Glockengießer zu suchen. Der eigentliche Künstler, d. i. der die Wachsmodelle schuf, könnte sehr wohl ein anderer gewesen sein. Auch dieser kein geschulter Plastiker; selbst das verkommenste spätantike Relief hat mehr Stil. Vorbilder hatte zwar auch er, aber er suchte sie bei der Miniaturmalerei und gab dann der einzelnen Gestalt so viel plastischen Schein, als er mit seiner wildwüchsigen Methode erreichen konnte. Sehr ungeschickt, ohne jede Spur eines Verständnisses für Rhythmus und Architektur (worin die Wandmalerei dieser Epoche so sattelfest ist), sind auch die Kompositionen: zerstreut über viel zu große Flächen, die Leere notdürftig ausgefüllt mit Bäumen und Baulichkeiten in rein zeichnerischer Behandlung, von der Bedeutung des Rahmens weder ästhetisch noch technisch eine Ahnung; schließlich auch die dekorative Gesamtwirkung dürftig. Und doch! Dies Bildwerk fesselt uns. Den Kuriositäten- und Altertumswert beiseitegelassen, es spricht hier ein kräftiges und um Mittel keineswegs verlegenes künstlerisches Wollen. Nur allerdings ist sein Ziel einseitig. Ihm ist es um mimischen Ausdruck zu tun, einzig und allein, alles andere ist Stümperei, dieser aber von einer Frische der Beobachtung und einer Prägnanz des Vortrages, die zu allen Zeiten selten sind. Der naivste Ausdruck dieser mimischen Darstellungslust ist die Art, wie die Köpfe und Hände behandelt sind: man sieht, der Künstler kam für das, was er sagen wollte, mit den Mitteln des Reliefs nicht mehr aus, und unbesorgt sprang er zu voller Rundplastik über\*. Um »Stil« und »Form« war es ihm nicht zu tun, allein um Ausdruck. Jeder Türflügel enthält acht Szenen. Links, in absteigender Folge, die Geschichte der

\* Dieselbe Darstellungsweise, jedoch erstarrt, in der Emailmalerei von Limoges, wo auf den flach gezeichneten Körper ein reliefmäßig gegossener Kopf aufgesetzt wird.



ersten Menschen von der Schöpfung bis zum Brudermord; rechts, in aufsteigender Reihe, die Geschichte Jesu von der Verkündigung bis zur Begegnung des Auferstandenen mit Maria Magdalena. Greifen wir ein paar Szenen heraus. — Die Zuführung Evas (Abb. 396). Der Schöpfer schiebt Eva mit einem kräftigen Druck auf die Schulter Adam entgegen; die Gatten strecken die Arme gegeneinander aus; Widerstreit von Erstaunen, Zaudern, Sehnsucht und freudiger Begrüßung. Dagegen nicht das leiseste Interesse an der Körperform als solcher. Der primitivste Grieche hatte es schon; aber wieviel mehr Seelenregung weiß der Deutsche sichtbar zu machen. — Die Entdeckung der Schuld. Den modernen Betrachter mutet es einigermaßen komisch an, daß Gott (Vater und Sohn nicht unterschieden), wie schon auf der vorigen Szene, von seinem durch die ikonographische Regel ihm vorgeschriebenen Buch nicht lassen kann. Für unseren Künstler ist es kein totes Attribut. Er denkt sich ganz lebendig in die Lage dessen hinein, der in diesem erregten Augenblick das Buch nicht fallen lassen darf: er preßt es an die Brust. Um so ungehemmter fährt der Zorn in den andern Arm, in den bohrenden Zeigefinger. Daß die Proportionen falsch sind, der Schwerpunkt verfehlt ist, ist Nebensache. Auf der andern Seite Adam unter der Last seines Schuldbewußtseins zusammengekrümmt, stumm. Dagegen Eva, hinter dem Busch und dem Drachen verkrochen, den Blick dreist auf den zornigen Richter zukehrend und mit der Linken auf den Drachen zeigend: dieser sei schuld, nicht sie. — Die Austreibung. Am Rande rechts die Pforte des Paradieses in einer prunkvollen Phantasiearchitektur. Adam schleicht sich als ein gebrochener Mann schleppenden Schrittes hinaus; Eva ist zurückgeblieben und wendet sich zum Engel um, um noch einmal mit ihm zu verhandeln. Man sieht: körperlich ist eine Differenzierung der beiden Geschlechter kaum versucht, wie schlagend aber ist über das Seelische die Meinung ausgedrückt!

Wir können uns vorstellen, daß die Hildesheimer Türen auch auf den ungelehrten Laien Eindruck gemacht haben. Sie sind dem Jüngsten Gericht in Burgfelden und einigen Werken aus der späteren Zeit der Reichenauer Buchmalerei innerlich (nicht formal) verwandt. Wir begrüßen hier die Anfänge einer aus selbständigem Empfinden quellenden, zu volkstümlicher Wirkung bereiten deutschen Kunst.

Mit dem Namen Bernwards von Hildesheim wird ferner die eherne Christussäule des dortigen Domes (ehemals ebenfalls in St. Michael) verbunden (Abb. 400). Sie ist ohne die Basis und ohne die verlorengegangene Krönung 3,79 m hoch und 0,58 m stark. Auf einem fortlaufenden Spiralband sind 28 Szenen aus dem Leben Jesu, von der Taufe bis zum Einzug in Jerusalem, dargestellt. Vielleicht diene sie ursprünglich als Leuchter für die Osterkerze. Die in die Literatur eingedrungene Datierung auf das Jahr 1022 ist willkürlich. Die augenscheinlich vorliegende



Nachahmung der Trajanssäule in Rom kann mit einigem Grund für die Entstehung unter Bernward geltend gemacht werden. Dabei aber muß betont werden, daß sie technisch und noch mehr künstlerisch von der Tür sich erheblich unterscheidet. Was der Tür am meisten fehlte, die künstlerische Tradition, ist reichlich vorhanden, dagegen die originale Kraft ist weit geringer. Ist sie unter Bernward entstanden, so müßte es in einer zweiten Werkstatt sein, selbst die Zusammensetzung der Bronze folgt einem andern Rezept. Als Urheber können wir uns nicht einen Sachsen denken, es war ein Mann etwa aus der Gegend zwischen Rhein und Maas, wo der Bronzeguß am meisten im Schwange war und der an der Christussäule unverkennbare Zusammenhang mit der römischen Provinzialkunst seinen natürlichen Boden hatte. In anderer Weise kehrt derselbe an den Überresten des am Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts vor dem Aachener Münster aufgerichteten (oder bloß reparierten?) Brunnens wieder.

Überhaupt dürfen wir Bronzegüsse großen Maßstabes als keine allzu häufige Sache annehmen. In Süddeutschland bietet die Tür des Augsburger Doms (um 1060) das einzige, auch nur halb hierhergehörige Beispiel (Abb. 398), denn hier sind viele kleine, goldschmiedartig behandelte Plättchen auf Holz montiert, auf jedem eine einzige Figur, z. B. ein Kentaur, ein Herakles, eine Frau Hühner fütternd, eine andere vor einer Schlange flüchtend, nur einige biblische Szenen. Bei den Archäologen stehen diese Türen hoch im Ansehen, weil sie vier bis fünf verschiedene Deutungen möglich gemacht haben. In Wahrheit liegt die Sache so, daß ein Künstler von zartem Geschmack, aber geringem Selbstvertrauen seine antiken Vorlagen, vielleicht Elfenbeintafeln, möglichst genau kopiert hat, ohne sich über den Inhalt Gedanken zu machen; nur war sein Vorrat klein, so daß er Christliches und Heidnisches planlos durcheinandermischen und auf mehreren Feldern dieselbe Gußform wiederholen mußte. Die ausschließlich der formalen Schönheit huldigende Art des Augsburgers steht zu der geistreichen Roheit des Hildesheimers in entschiedenem Gegensatz. Doch ist es fraglich, ob viel Gewicht darauf zu legen sei, da das meiste dabei der Zufall, der ihm gerade diese Vorbilder in die Hand spielte, getan hat.

Dauernd heimisch wurde der Erzguß nur in Niederdeutschland. Anscheinend ist nur ein kleiner Teil seiner Werke, denen ihr Metallwert zum Verhängnis wurde, auf uns gekommen. Im 12. Jahrhundert tat sich die Magdeburger Gießhütte hervor. Die beiden größten Arbeiten, die sich aus ihr erhalten haben, waren Bestellungen des slawischen Ostens: die Erztüren im Dom zu Gnesen (Abb. 399) und in der Kathedrale von Groß-Nowgorod \*, wo sie später zu Unrecht den Namen der Korssunschen,

\* Mitstifter Erzbischof Wichmann von Magdeburg (1152—1211).



d. h. vermeintlich aus der Krim stammenden, annahmen, also für altgriechisch gehalten wurden. Beide sind mit figurenreichen erzählenden Reliefs in nicht ungeschickter, aber geistloser Routinearbeit bedeckt, nichts weniger als ein Höhepunkt des Könnens der sächsischen Schule im 12. Jahrhundert.

Das 12. Jahrhundert verwendete den Erzguß aber auch schon für monumentale Aufgaben. Von den Grabplatten zweier Erzbischöfe im Magdeburger Dom sprechen wir später. Sehr merkwürdig ist die fast lebensgroße Freifigur eines Leuchterträgers im Dom von Erfurt; offenbar ist hier die Freifigur gar nicht als künstlerisches Problem aufgefaßt — daran dachte die Zeit noch nicht —, sondern allein um des Gebrauchszweckes willen gewählt.

Sicher das künstlerisch stärkste unter den uns gebliebenen Werken der Bronzeklasse ist der kolossale Löwe, den mit Anspielung auf seinen Zunamen Herzog Heinrich vor seiner Burg in Braunschweig im Jahre 1166 aufrichten ließ (Abb. 402, 403), ebenso merkwürdig durch die sachliche Aufgabe wie ungewöhnlich durch die Form ihrer Lösung. Ein rundplastisches Standbild, nachdem wir bis dahin als einzige Form das Relief kennen gelernt haben. Von wundervoller Ausdruckskraft die Führung des Umrisses, von hinten her aufsteigend und dann steil abfallend. Der romanischen Epoche, alle Kunstgattungen zusammengenommen, war der Löwe ein sehr geläufiges Tier. Man kannte es aus orientalischen Geweben und orientalischer Kleinplastik und ahmte es in derselben Weise, zeichnerisch und kleinplastisch, nach. Dem Braunschweiger Löwen stehen im Motiv am nächsten die liturgischen Gießkannen in Löwenform. Die steinernen liegenden Portallöwen tauchen, aus der Lombardei kommend, ein wenig später auf, übrigens in Norddeutschland zum erstenmal auch an einem unter Heinrichs des Löwen Protektorat stehenden Bau, der Klosterkirche Königsutter. Nichts ist bezeichnender für die romanischen Künstler, als daß ihnen die Darstellung dieses in der Natur nie gesehenen, nur in ihrer Phantasie existierenden Wesens nicht das geringste Bedenken machte. Der Braunschweiger Löwe ist zugleich ein Abstraktum und doch strotzend von Lebensgefühl. Dieses ist nicht einem einzelnen Modell abgewonnen, sondern der gesamte Niederschlag unendlich vieler Beobachtungen aus der Tierwelt, und zwar der heimischen. Dieser Löwe ist morphologisch kein Löwe, aber er hat den heißen Atem des königlichen Raubtieres; den Kopf erhoben, herrisch drohendes Gebrüll ausstoßend und die Hinterbeine in Sprungbereitschaft aufgestemmt — kein unwürdiger Abkömmling wahrlich des Löwen von Babylon. Und zugleich hatte der Künstler seinem Herrn, dem Herzog, in die Seele gesehen; der konnte befriedigt sagen: dies bin ich. Seit den Hildesheimer Bronzetüren war die Kunst doch gewachsen: das Grundstreben hier wie dort Bewegungsausdruck, aber nicht mehr bloß eine einzelne drastische Gebärde, sondern von dem



Zentrum des Bewegungscharakters aus die Form einheitlich, groß und deutlich empfunden. Was verschlug es, daß der Meister nie einen Löwen gesehen hatte? Er wußte, wie ein Löwe aussehen muß.

Der Bronzeguß lieferte dem Bauwerk einen hochgeschätzten Zierat, wirkliche Bauplastik war er noch nicht: diese verlangte nach Ausführung in Stein (beziehungsweise in Stuck). Hier aber fehlte die Tradition. Die späte Antike hatte sich der Monumentalplastik entfremdet, sie gab Vorbilder nur für die Kleinplastik. Die romanische Kunst hatte sich ihren Stil für die Steinplastik selbst zu schaffen, und es muß betont werden, daß sie das Verhältnis zwischen Architektur und Plastik grundsätzlich anders auffaßte als die Antike. Dort waren die plastischen Bildwerke selbständige Gebilde geworden, die an das Bauwerk heran- oder in es hineingesetzt wurden, — hier aber wurde die Bauplastik aus der Bausubstanz herausgebildet. Die romanische Bauplastik ist ausgestaltete Wand. Sie greift nur in ihren Anfängen nach den Vorbildern der Steinplastik, bedeutsamer ist ihre Ableitung aus der Wandmalerei, parallel der uns schon bekannten Entwicklung des gemeißelten Bauornaments aus dem aufgemalten. Von rund 1130 ab festigt sich die plastische Empfindung. Sie tut es zunächst auf Kosten der Feinheit (von der die ottonisch-salische Spätkunst sich noch einiges bewahrt hatte), gibt ihre Gebilde massig zusammengefaßt, bewegungslos — starr. Man vergleiche etwa die zeitlich und örtlich einander nahestehenden Figuren am heiligen Grab in Gernrode und die Äbtissinnengräber in Quedlinburg.

Der Architekturort, an dem diese Entwicklung zuerst vollzogen wurde, ist das Portal und die Schranke. Betrachten wir zuerst die Plastik an den Portalen. Einige mittelhheinische Kirchen der karolingisch-ottonischen Zeit gaben dem wagerechten Türsturz ornamentale Muster in Reliefausführung. Dies hätte zu Frieskompositionen führen können, wie sie auf italienischen Türen häufig vorkommen. Wir finden dergleichen aber nur selten und dann wirklich unter italienischem Einfluß. Für die Portalplastik der deutschen Entwicklungslinie ist das Bogenfeld (Tympanon) über der Türöffnung der Ort, auf dem sie Fuß faßte (Abb. 407 bis 412). Alle älteren Tympana zeigen eine ganz glatte Fläche, wobei regelmäßig Ausstattung mit einem Gemälde anzunehmen ist. Der Übergang zum Relief kam erst spät, erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, in allgemeineren Gebrauch. Etwas vor der Mitte dieses Jahrhunderts wird das Tympanon der zur Hirsauer Kongregation gehörenden Klosterkirche Alpirsbach im Schwarzwald entstanden sein. Es zeigt Christus auf dem Regenbogen zwischen den knienden Gestalten Marias und Johannes, die man irrig als Stifterpaar (Zollern!) angesehen hat, also die abgekürzte Darstellung des Weltgerichts. Hier ist, im Gegenstand wie in der Anordnung, die unmittelbare Übertragung aus der Malerei handgreiflich. Der sitzende



Salvator — die Nebenfiguren wechseln — war für die nächste Zeit das regelmäßige Thema. Das Motiv in seiner strengen Frontansicht machte aber dem Vortrag im Relief Schwierigkeiten, besonders in der Stellung der Arme und Beine, die nie überwunden wurden. Besser gelang die plastische Form, wenn bloß Halbfiguren gegeben wurden. Endlich ein drittes Motiv, bis ins 13. Jahrhundert beliebt: Christus in der Mandelglorie schwebend, von Engeln umgeben (Abb. 410). Stellen wir uns dazu die Bemalung vor, durch die die Reliefwirkung noch weiter abgeschwächt, die Umrißwirkung erhöht wurde, so werden wir vollends inne, wie nahe sie sich stehen, die unplastische Plastik und die unmalerische Malerei dieser Zeit; der Name kolorierte Linienzeichnung träfe am besten beider Wesen zugleich.

Wie die Tympana, so bleiben auch alle übrigen Arten der Steinplastik an die technische Form des Reliefs gebunden. Oberdeutschland zählt noch nicht mit; eine größere Zahl von Denkmälern besitzt das Rheinland und Westfalen; Sachsen bevorzugt die bequemere Ausführung in Stuck. Die größeren Arbeiten in letzterem Material stehen schon im 12. Jahrhundert: die Wanddekoration am Hl. Grab in Gernrode um 1120, die Umrahmung einer Altarnische im Dom von Erfurt und die Emporenbrüstung aus Klostergröningen im Berliner Museum nach der Mitte des 12. Jahrhunderts. — Älter sind einige hier und dort zerstreute Skulpturwerke in Stein: die Relieffiguren neben dem Portal von St. Emmeram in Regensburg (um 1060), die Nischenfiguren am Turm von St. Mauritz in Münster (zwischen 1064 und 1084, Abb. 415), allerlei kleine Sitzfiguren in Werden, Xanten, Brauweiler. Bei verhältnismäßig guter technischer Behandlung stecken sie noch in der Stilanschauung der Kleinplastik. Sicher datiert ist das Relief an den Externsteinen in Westfalen (Abb. 406). Hier am Nordrande des Teutoburger Waldes, nicht weit von Detmold, ließen im Jahre 1115 die Mönche des Klosters Abdinghof in Paderborn eine Höhlenkapelle aus dem Felsen hauen. Neben dem Eingang in den unteren Raum, der als Heiliggrabkapelle eingerichtet war, ist in die senkrechte Steinwand die Darstellung der Kreuzabnahme gemeißelt, kolossal, über 5 m hoch. Hätte es sich um einen Binnenraum gehandelt, so hätte man zweifellos ein Gemälde gegeben. Größe der Komposition und Tiefe der Empfindung heben sich merkwürdig ab von der rauhen Primitivität der Ausführung. Man könnte sich sehr wohl denken, daß ein Maler die Umrisse aufgetragen, ein wenig geübter Steinhauer das übrige getan hat. Die Grundsätze der Komposition — ungefähr gleichmäßige Aufteilung zwischen Grund und Figuren, klare Ordnung und Hervorhebung des Umrisses bei flüchtiger Andeutung der inneren Form — sind jedenfalls dieselben wie in der gleichzeitigen Wandmalerei. Der Inhalt der Darstellung, selbstverständlich nach feststehendem Typus, ist dieser: Joseph von Arimathia hat den Leichnam vom Kreuze gelöst, der Kriegsknecht empfängt ihn, sein



sinkendes Haupt — ein von Goethe besonders gelobter Gedanke — wird von Maria, wie es der Größe einer so erhabenen Mutter zukommt, sanft an das eigene gedrückt. Über dem Kreuz erscheint die Halbfigur Gottvaters, die Seele des Verschiedenen in der Gestalt eines kleinen Kindes im Arm. An den Enden des Kreuzes die klagenden Elementargötter Sol und Luna, unten Terra und Okeanos. Der moderne Betrachter muß lernen, die Leere und Fehlerhaftigkeit der Form gar nicht zu sehen und nur das aufzunehmen, was im Sinne des Künstlers selbst das Wirkende war. Dann wird er finden, daß der Unwahrheit im äußeren Sinne eine um so größere Seelenwahrheit, Innigkeit und Keuschheit gegenübersteht. Gerade die Vereinfachung der angewandten Mittel ist es, die diesen Ton feierlicher Klage so seltsam eindringlich erklingen macht. Wieviel künstlerische Weisheit liegt allein schon darin, daß die bewegte Mitte zwischen die geradlinigen und streng symmetrischen Randfiguren, Maria und Johannes, Sol und Luna, eingefast wird. Man sieht: viel Lobendes ist vom Externsteinrelief zu sagen, aber es bezieht sich mehr auf die allgemeinen künstlerischen als auf die besonderen plastischen Eigenschaften.

Datiert, auf 1129, ist ferner der Taufstein in Freckenhorst (Abb. 404). Eine Goldschmiedearbeit in Stein. Obgleich der Grund tief ausgebrochen ist, fehlt doch den Körpern jede wahre Tiefenvorstellung. Das Prinzip der reichen und geschickten Komposition ist ein rein dekoratives, und zwar das aus der Spätantike ererbte: helle und dunkle Flecken in symmetrischer Verteilung nebeneinander gestellt.

Wir haben über die Entstehung der Steinplastik die Wahl zwischen zwei Ansichten: entweder blieb sie mehrere Jahrhunderte lang, ohne vorwärts zu kommen, in den Kinderschuhen stecken, oder sie hat überhaupt erst spät eingesetzt, um dann schnell sich in die Höhe zu arbeiten. Mir scheint dies Zweite das Wahrscheinlichere. Vor dem 12. Jahrhundert ist sie spärlich und stilistisch unsicher, noch in der ersten Hälfte desselben sucht sie sich ihren Platz; in der zweiten aber beginnt eine große, zusammenhängende Tätigkeit, die unmittelbare Vorbereitung zu jenem rapiden Ansteigen, durch das uns das 13. Jahrhundert in Erstaunen setzen wird. Reihen wir diese chronologischen Feststellungen in den allgemeinen kunsthistorischen Entwicklungsgang ein, so gewinnen wir eine klare zeitliche Parallele zwischen der Hinwendung der Plastik zum Stein und der der Architektur von der hölzernen zur steinernen Decke: bei beiden in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts die noch zögernden und verstreuten Anfänge, bei beiden erst in der zweiten Hälfte ein entschlossenes Ernstmachen.

Im Lichte des eben besprochenen Parallelismus betrachtet, ist es folgerichtig, daß Süddeutschland bei den Anfängen der Monumentalplastik fast leer ausgeht, mit einer einzigen, aber bemerkenswerten Ausnahme. Diese betrifft das obere Rheingebiet und hier auch nur das linke



Ufer mit den Diözesen Basel und Straßburg; über Speier und Worms läßt sich nichts sagen, da ihr Denkmälerbestand in jüngerer Zeit schwer verwüstet ist\*. Die verhältnismäßig lebhafte bildhauerische Tätigkeit im Elsaß und Sundgau wurde offenbar durch den Verkehr mit Burgund und Italien angeregt. Genauer untersucht ist das Verhältnis noch nicht. Wir heben als Hauptstücke zwei Portale heraus. Das eine gehört dem Kloster Andlau und ist ungefähr in die Zeit 1160—1180 zu setzen. Der rechtwinklige, mit breitem Rankenwerk besetzte Türrahmen wird von Pilastern flankiert, auf denen in fünf übereinander aufgebauten Bogenstellungen jedesmal zwei im Gespräch miteinander begriffene Gestalten abgebildet sind. Einige von ihnen tragen deutsche Namen und stellen vermutlich Äbtissinnen dar. Am Sturz ist die Geschichte des ersten Menschenpaares geschildert und im Tympanon Christus zwischen Petrus und Paulus in äußerst ungelinker Formengebung. Die Komposition im ganzen wie mehrere bezeichnende Einzelheiten erinnern lebhaft an das Klosterportal im Nonantola bei Modena. Ob es ein Elsässer oder überhaupt ein Deutscher war, der diese Erinnerungen heimbrachte, oder ob vielleicht ein lombardischer Wanderkünstler die Arbeit ausgeführt hat, wird sich kaum entscheidend feststellen lassen. So geht auch die Galluspforte des Baseler Münsters (Abb. 281) wesentlich auf oberitalienische Prototypen zurück, wenn man auch einen gewissen burgundisch-provenzalischen Nebeneinfluß zugeben muß. Sie ist ein Werk von großer, etwas trockener Pracht. Die Flankierung der Portalnische durch Wandpfeiler erinnert an Andlau. Aber was dort in flachem Relief gegeben war, ist hier Freiarchitektur und Vollplastik geworden. Es sind fünf kleine Gehäuse, die sich übereinander aufbauen. Die je zwei Figürchen in ihnen stellen die Werke der Barmherzigkeit dar. Am oberen Fries wird die Auferstehung der Toten am jüngsten Tage dargestellt. Die von Säulen überschrittenen Statuen am Türgewände sind die ersten ihrer Art im deutschen Kunstgebiet und bleiben auch geraume Zeit die einzigen. Ohne mindestens mittelbare Kenntnis der großen provenzalischen Portale sind sie nicht denkbar. Damit ist die sonst unsichere Entstehungszeit der Galluspforte nach oben begrenzt. Nachdem die neueste Forschung die Portale von Arles und St. Gilles in die Spätzeit des 12. Jahrhunderts herabgedrückt hat, bleibt für das Baseler Portal kein früheres Datum möglich als die letzte Zeit vor 1200\*\*. Und dazu paßt auch ganz und gar die Chronologie seiner Einwirkungen auf das Oberelsaß: sie fallen in die ersten Jahrzehnte bereits des 13. Jahr-

\* Unsere Wißbegierde wird lebhaft angeregt durch die Nachricht, daß in der Vorhalle des (der Steinplastik ganz entbehrenden) Speierer Doms Erzbilder vorhanden gewesen seien; die weitere Angabe, daß in ihnen die salischen Kaiser dargestellt gewesen seien, kann allerdings nur mit Mißtrauen aufgenommen werden.

\*\* R. Rahn hatte also recht, als *Terminus a quo* den Brand von 1185 anzunehmen. Jüngere Gelehrte wollten bis ca. 1160 hinaufgehen.



hunderts. Es sind durchweg rohe Arbeiten, in denen das Können dem Wollen nicht gewachsen ist und die wir zu betrachten nicht nötig haben.

Auch in Baiern und Schwaben nahm am Schluß unserer Epoche die lange bewahrte Schlichtheit und Herbheit in der äußeren Erscheinung der Bauwerke ihr Ende. Die letzten Dezennien des 12., die ersten des 13. Jahrhunderts sind ausgesprochen zierlustig und geben dem Steinbildhauer reichlich zu tun. Zwischen den rein ornamentalen Formen tritt auch Figurenwerk auf. Allein es wäre sehr irrig, wollte man darin ein Analogon zu den im Norden und Westen wahrnehmbaren Anfängen neuer Monumentalplastik sehen. Dies hier sind Formen und Tendenzen des Kunsthandwerks, auf den Stein übertragen. Sorglos und spielerisch strömt diese Zierlust leicht dahin. Koboldartige kleine Männchen hocken an Pfeilerkanten oder helfen einen Wandbogen tragen; kleine Bären oder Löwchen sonnen sich auf den Fensterbänken; seltsam chimärisch zusammengesetzte Fabelwesen kriechen über die Flächen hin; hie und da taucht auch eine Figur auf, die man für einen Heiligen halten könnte. Das Verhältnis zu den architektonischen Leitlinien wird mit Absicht läßlich behandelt. Genug, es sind Spiele eines phantastischen Humors, den ernst zu nehmen erst den gelehrten Exegeten unserer Tage vorbehalten blieb. Diese haben es fertiggebracht, ein und dasselbe Stück nacheinander aus der Edda, dem Psalter und dem Hohenliede zu erklären, was uns einigermaßen an die Bereitwilligkeit des Polonius erinnert, in der von Hamlet ihm gezeigten Wolke ein Wiesel, einen Walfisch und ein Kamel zu erkennen. Daß die Theologen jener Zeit in symbolischen Deutungen oft abstrusester Art unglaublich fruchtbar waren, ist bekannt genug; nur muß man nicht glauben, daß bei solchen rein dekorativen Aufgaben die Handwerker sich an tiefsinnige Programme gebunden fühlten. Das Formenmaterial kam, wie schon gesagt, aus dem Kunsthandwerk und war in dieses zum großen Teil aus orientalischen Importen eingedrungen. Wie in der Zeit der Kreuzzüge die orientalischen Märchen schnell in deutsche sich umwandeln, so waren auch diese bildlichen Fabelwesen der Volksphantasie fast vertrauter geworden als die Tiere des eigenen Waldes. Wenn man Ableitung aus der Tierornamentik des germanischen Altertums versucht hat, so ist das zwar falsch im Sinne eines unmittelbaren Kausalverhältnisses, aber es ist zutreffend, insofern die Phantasierichtung im Grunde noch dieselbe ist. Von einem ernstlichen Verlangen nach Einlebung in die Naturwirklichkeit ist in dieser schwäbisch-bairischen Plastik — die übrigens durch die analog gerichtete der älteren lombardischen Kunst sicher mit angeregt wurde — nicht die Rede. Auch nicht, wir wiederholen es, von einem monumentalen Verlangen. Eine monumentale Transposition, wie etwa der Braunschweiger Löwe, war auf diesem Boden unmöglich.

Die berühmte Hauptleistung der Epoche ist das Portal der Schotten-



kirche St. Jakob in Regensburg. Die Abb. 282 kennzeichnet sie zur Genüge, zumal wenn man als Gegenprobe die Baseler Galluspforte daneben hält. Das eigentümliche, ja einzigartige ist hier, daß der plastische Schmuck sich nicht auf das Portal beschränkt, er überspinnt auch die anschließende Wand. Die Anordnung wird erst verständlich, wenn man annimmt, worauf mehrere Anzeichen hinweisen, daß diese Wand den Abschluß einer geplanten, aber nicht zur Vollendung gekommenen Vorhalle bilden sollte. Die auf uns überaus phantastisch wirkenden kleinen Figuren sind nach einem allegorischen Plan gewählt, den wir nicht mehr enträtseln können (Psalter? Hohelied?). Bairische Vorstufen für diese merkwürdige Komposition gibt es nicht, unzweifelhaft haben die Schottenmönche westfranzösische Vorbilder vor Augen gehabt. Dasselbe gilt von jener Säule in der Krypta des Domes von Freising, deren Schaft aus einem Knäuel scheußlicher Reptilien im Kampfe mit Menschen aufgebaut ist\*. Die oft versuchte Deutung aus der germanischen Sage geht fehl.

Zum Schluß die Frage: was ist denn aus der vermutlich dem deutschen Altertum so geläufigen Holzschnitzkunst geworden? Worauf sich nur antworten läßt: die kirchliche Kunst des romanischen Stils hat das Holz fast ganz verschmäht. Es kommt zur Anwendung lediglich an einigen beweglichen Gebilden, Kruzifixen und Madonnen (die letzteren gern mit Metallblech überzogen), aber nicht in Verbindung mit der Architektur. Als einzige Ausnahme kennen wir die prächtigen Türflügel in St. Marien im Kapitol in Köln (dann noch Fragmente aus Gurk in Steiermark). Der Reliefstil hat hier nichts eigentümlich Holzmäßiges, er schließt sich der Steinplastik der Zeit (Mitte 11. Jahrhunderts) enge an.

#### DIE GRABPLASTIK.

Tod und Begräbnis sind zu allen Zeiten ein starker Anruf an die Kunst gewesen, wo irgend es eine Kunst gab. Die Sepulkralkunst des Mittelalters schuf sich ihre Formen fast ohne historische Voraussetzungen. Das Fehlen einer Sepulkralkunst — denn die Mitgabe von Gebrauchsgegenständen des Lebens an die Toten bedeutet etwas anderes — ist eine der auffallendsten Lücken in der Kultur des deutschen Altertums. Aber auch mit der Sepulkralkunst des christlichen Altertums ist die des Mittelalters nur durch wenige Fäden verbunden. Sie baut sich auf neuen Grundlagen auf, ändert Sitten und ändert Ideenverbindungen. Der Ort des Grabes, genauer der kleinen Auswahl von Gräbern, die eine künstlerische Gestalt erhielten, ist im Mittelalter das Innere des Kirchengebäudes — was dem christlichen Altertum fremd gewesen war. Liegt

\* Vgl. u. a. die Wandsäule in Souillac, abgebildet bei Dehio und Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Tafel 333.



hierin, wie es scheint, eine verstärkte Betonung des religiösen Gedankens, so tritt derselbe im sachlichen Inhalt des Dargestellten augenfälligst zurück. Die frühchristlichen Katakombenbilder und die Sarkophage hatten in reicher Ausführung religiös-symbolische Szenen gegeben und der Person des Toten nur in bescheidenen Formen gedacht; umgekehrt ist in der Grabkunst des Mittelalters der Hauptgegenstand die Bildnisfigur. Religiöse Anspielungen treten nur in leichtem Beiwerk auf, noch häufiger fehlen sie ganz. Die Fortdauer in einem Jenseits ist ein nicht in Zweifel gezogenes Stück der Kirchenlehre, aber — so müssen wir schließen — ein die religiöse Sehnsucht beherrschendes Hauptstück, wie im frühen Christentum, ist dieser Gedanke nicht. Die sich Grabdenkmäler dieser Art errichten ließen, dachten zuerst an die Fortdauer ihres Gedächtnisses im Diesseits. Wer aus der Literatur die Bemühungen der Kirche kennt, den Menschen die Überzeugung von der Vergänglichkeit und Wertlosigkeit des irdischen Durchgangsdaseins einzuprägen, muß über diese unumwundene Auflehnung des Persönlichkeitsbewußtseins und seine Duldung, ja Unterstützung, schließlich durch die Kirche selbst, erstaunen. So dachte die Zeit der Salier und Staufer. Erst das späte Mittelalter verlangte von der Grabkunst wieder mehr ausdrückliche Frömmigkeit und Jenseitigkeit, wozu es, wie wir hier vorgreifend kurz bemerken, als Supplement einen neuen Typus, das Epitaph, auszubilden sich veranlaßt sah.

Selbstverständlich werden wir an dieser Stelle das Begräbniswesen nicht in seinem vollen Umfange schildern wollen, das ist Sache der Altertumskunde und Sittengeschichte. Unsere Aufgabe beginnt erst dort, wo die Kunst eintritt. Wir wollen dabei gleich feststellen, daß es sich allein um die Bildhauerkunst handeln wird, während die der romanischen Epoche so viel geläufigere Malerei (abgesehen von gelegentlichen Versuchen mit dem Mosaik) ausgeschlossen blieb. Für den ausgeprägten Denkmalscharakter des Grabes im hohen Mittelalter ist auch dies bezeichnend.

Die Masse der Toten in jenen Jahrhunderten wurde sorglos in die Erde versenkt. Auch auf den Friedhöfen der Klöster kann es nicht anders zugegangen sein. Das einzelne Grab blieb ungekennzeichnet, ein in der Mitte aufgerichtetes großes Kreuz galt für alle. Totenkapellen (in der Regel dem hl. Michael gewidmet), Beinhäuser (Karner) und Totenlaternen vervollständigten die Anlage. Ferner wurde in den Vorhöfen der Kirchen beerdigt (z. B. in Straßburg reichliche Knochenreste gefunden), womit nach einleuchtender Vermutung die stereotype Stellung der Gerichtsbilder an der Eingangswand der Kirchen in Verbindung zu bringen sein wird. Der Andrang zur Bestattung *ad sanctos*, im Innern der Kirche und so nahe als möglich dem Grabe des Heiligen, ist früh bezeugt und um die Zeit der Christianisierung Deutschlands überall vorauszusetzen. Er machte der Kirchenleitung, die ihm aus guten Gründen



kein unbedingtes Veto entgegensetzen und doch aus andern, ebenso guten, ihn eindämmen mußte, viel Sorge\*. Allmählich setzten sich darin feste Gewohnheiten durch. Laien wurden nur für nachgewiesene besondere Verdienste, d. h. Schenkungen, zugelassen. So streng, daß sie Frauen unter allen Umständen aus ihren Kirchen ausschlossen, wie im Leben, so auch im Tode, waren nur die Zisterzienser.

Die beiden Hauptformen sind die Tumba, d. i. eine freistehende steinerne Kiste, und die Bodenplatte. Jene ist nur sachlich, nicht in der künstlerischen Behandlung, ein Abkömmling des antiken Sarkophags. Schmucklose Särge aus Stein, aber außerhalb der Kirche, waren noch in der fränkischen Zeit am Rhein eine verbreitete Sitte. Als man für die Gebeine Karls des Großen und Ludwigs des Frommen eine reichere Hülle suchte, griff man unbedenklich zu heidnisch-antiken Sarkophagen. Ludwig der Deutsche erhielt in Lorsch eine eigene Grabkapelle, ein Fall, der sich nicht wiederholt hat; wenn man Lust hat, einen dort erhaltenen, mit kannelierten ionischen Pilastern dekorierten Sarkophag als den seinigen zu nehmen, so würde dieser Vermutung nichts im Wege stehen. Karls des Großen Gemahlin Fastrada war im St. Albans-Kloster in Mainz bestattet; eine um 1500 angefertigte freie Kopie ihres Grabsteins befindet sich im Dom. Die letzten Karolinger liegen in St. Emmeram in Regensburg; ihre wahrscheinlich sehr einfachen Steine wurden in gotischer Zeit durch prächtigere ersetzt. — König Heinrich I. hatte sein Grab in Quedlinburg in einer tief ausgeschachteten Kammer. Otto I. ruhte im Dom von Magdeburg in einer hölzernen, mit Stuck überzogenen und mit einer glatten Marmorplatte bedeckten Tumba. Erhalten hat sich das Grab Ottos II., es steht aber nicht in Deutschland, sondern in der Peterskirche in Rom. Ottos III. Grab in Aachen ist verschwunden, Heinrichs II. in Bamberg zu Anfang des 16. Jahrhunderts durch die prachtvolle Tumba von der Hand Riemenschneiders ersetzt. Die Salier und die meisten Staufer, soweit sie nicht in der Fremde starben, hatten ihre gemeinschaftliche Gruft unter dem Königschor des Speierer Doms, ohne jede Auszeichnung als die oberhalb in den Fußboden des Chors eingelassenen Inschriftplatten. Man bemerkt: nirgends der Versuch einer Porträt-darstellung. Eine ungewollte hat ein seltsamer Zufall in der Fideskirche in Schlettstadt der Nachwelt erhalten. Hier fand man unlängst im Chor den Leichnam einer sarglos bestatteten Frau mit Kalkmörtel überdeckt, so daß es möglich wurde, die Höhlung, in der sich der gänzlich verzehrte Kopf und die Schultern befunden hatten, als Gußform zu benutzen und mit Gips auszugießen. So wurde ein Naturabguß gewonnen, der Züge

\* Die Synode von Tribur 895 gestattete für Geistliche und ausnahmsweise für verdienstvolle Laien die Bestattung in der Kirche, verbot aber strengstens Grabmäler und selbst die Kennzeichnung im Paviment. Der Beschluß mehrmals wiederholt.



von edelster Bildung gleichsam zur Auferstehung brachte. Wer die jedenfalls vornehme Frau gewesen ist, wissen wir nicht. Eine nicht ganz zu verwerfende Mutmaßung sieht in ihr eine Hohenstaufin.

Es war nicht nur in der Entwicklungsgeschichte des Grabmals, sondern für die ganze plastische Kunst ein Moment von ganz großer Bedeutung, als die bisher geschilderte Form der Platte mit Inschrift oder Sinnbild durch die Bildnisgestalt des Toten ersetzt wurde. Übergang aus der einen Form in die andere ist nicht nachweisbar und auch nicht denkbar. Ebenso wenig eine Anknüpfung an die altchristlichen Sarkophage, auf denen zuweilen Medaillons mit Brustbildern der Toten zu sehen sind. Das mittelalterliche Bildnisgrab gibt immer die ganze Gestalt, es handelt sich um eine ganz neue Idee. Wann und wo ist sie zuerst aufgetaucht? Was Deutschland betrifft, so läge die Vermutung einer Übertragung aus den älteren Kulturländern, aus Italien oder Frankreich, nahe. Aber auch diese kann nicht nachgewiesen werden. Italien ist überhaupt auszuschalten. Es scheint, daß der neue Typus mitteleuropäisch sei. Frankreich besitzt zurzeit kein Exemplar, das älter wäre als die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts; zwei oder drei ältere, doch nicht älter als die erste Hälfte dieses Jahrhunderts, sind durch zeichnerische Kopie bekannt. Im deutschen Denkmälerbestand gehen die ältesten datierten Stücke in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts zurück. Dieser Vorsprung kann aber ein bloßer Zufall der Überlieferung sein. Im großen und ganzen werden wir von Gleichzeitigkeit zu sprechen haben, keinesfalls aber von Abhängigkeit des einen Landes vom andern. Es muß also irgendwie eine beiden gemeinsame Vorgeschichte vermutet werden.

Nicht minder schwierig als die historisch-genetische ist die sachliche Erklärung. Erst das späteste Mittelalter hat zuweilen, häufiger die Renaissance, den Toten als aufgebahrt liegend dargestellt. Das mittelalterliche Bildnisgrab gibt nicht den Toten, sondern ein Bild des Lebenden, das der Beschauer sich als aufrechtstehend vorstellen soll; die wagerechte Lage ist nur eine technische Konsequenz der Grabmalsform. Und noch ein Drittes ist unverständlich: daß das sepulkrale Bildnisrelief in seiner Darstellungsweise ohne Suchen und Tasten von Anfang an fertig so dasteht, wie es durch alle folgenden Jahrhunderte mit ganz leichten Abwandlungen nun in Geltung blieb.

Alle diese Anstöße verschwinden, sobald wir erfahren, daß das skulptierte Relief nicht die erste Fassung des Typus war. Ihm ist ein Flächenbild in Mosaik vorausgegangen. Sehr frühe Beispiele dafür bieten einige altchristliche Basiliken in Nordafrika. Dann tritt in der Denkmälerüberlieferung eine lange Lücke ein, über die wir uns bei der Gebrechlichkeit des Materials nicht wundern werden. Aber aus dem 12. Jahrhundert haben sich mehrere Mosaikbilder, ursprünglich in den Fußboden einge-



lassen, in Frankreich erhalten. Und eines auch in Deutschland\*, in der Abteikirche zu Laach (jetzt im Provinzialmuseum in Bonn, Abb. 377). Die Gattung war um diese Zeit schon im Aussterben. Die Umsetzung ins Relief ergab sich aus der Ablösung der Bildnisgestalt vom Fußboden und der Übertragung auf die Tumba, deren plastische Natur auch den neuen Zuwachs, das Bild, sich anglich\*\*.

Außerdem kam es zuweilen vor, wie wir durch literarische Quellen wissen, daß über dem bildlosen Grabstein das Bild des Toten als Wandbild auftrat.

Im Lichte dieser in der Malerei, und zwar doppelt, verankerten Vorgeschichte betrachtet, werden wir auch die Bildform des sepulkralen Bildnisreliefs besser verstehen. Sie verrät es selbst, daß sie nicht aus der Plastik geboren ist. Die dem Reliefstil nächstliegende Darstellungsweise wäre das Profilbild gewesen, wie es die griechischen Grabstelen geben. Das mittelalterliche Grabbild hat aber zur festen, erst spät hie und da zugunsten des Profilbildes durchbrochenen Gewohnheit die Frontansicht, fast nichtssagend im äußeren Umriß, die Anschauung klärend erst durch die inneren Linien. Diese Stellung der Aufgabe bringt dem Reliefbildhauer nur Schwierigkeiten. Allein er hatte nicht mehr zu wählen. Die aus einem rein zeichnerischen Flächenstil herkommende Tradition war bereits fixiert.

Wenden wir uns nun zu den Denkmälern, so nenne ich an der Spitze zwei undatierte, stilistisch noch in einem Übergangsstadium befindliche Steine. Der eine im kleinen Nonnenkloster Drübeck am Harz, der andere in der Dorfkirche zu Borghorst in Westfalen (jetzt im Museum in Münster). Beide in der trapezoiden Grundform der Sargdeckel, die Hände in der Haltung der altchristlichen Oranten\*\*\*, die Ausführung roh, das Ornament antikisierend in äußerster Entartung (Abb. 413). Es versteht sich, daß an so abgelegenen Orten keine grundlegend neuen Typen spontan entstehen

\* Ein zweites, aus St. Marien im Kapitol in Köln, in einer Abbildung des 18. Jahrhunderts erhalten.

\*\* Daneben erhielt sich die Flächendarstellung in den Bodenplatten mit eingeritzter Zeichnung. Grabsteine dieser Art blieben durch das ganze Mittelalter im Gebrauch, galten aber nicht mehr für vornehm. Nur die gravierten Messingplatten behaupteten sich in hohem künstlerischen Rang. In Deutschland hat sich keine ältere als die des Bischofs Yso (1231) in der Andreaskirche in Verden erhalten. Die Wurzel aber, wie man sieht, ist sehr alt. — Erwähnung verdient noch, daß vorübergehend auch ein anderer Typus ins Auge gefaßt war. Das einzige erhaltene Beispiel gibt der Memorienstein (des Erzbischofs Hatto?) aus St. Alban in Mainz, jetzt im Domkreuzgang, spätkarolingisch: aufrechtstehende, rechteckige Platte, auf der Vorderseite Christus in priesterlichem Gewand, von einem ornamentierten Bogen umschlossen, auf der Rückseite ein ähnlicher Bogen mit einem Kreuz im Felde. Das Vorbild dürften römische Grabsteine gewesen sein. Der Typus hat sich nicht weiterentwickelt.

\*\*\* Noch ein, jetzt zerstörtes, Beispiel das Mosaikgrab des hl. Arnulf in St. Marien im Kapitol in Köln.



können. Es muß also Vorläufer an wichtigeren Orten schon gegeben haben. Über die Entstehungszeit wage ich nichts zu sagen. Man muß sich mit der vagen Datierung auf das 11. Jahrhundert zufrieden geben. Ein drittes, sicher schon dem 12. Jahrhundert angehörendes Stück dieser Klasse findet sich in Riesenbeck im westfälischen Kreise Tecklenburg. Hier wird die Seele der Frau Reinheldis von einem Engel in Empfang genommen, wie auf dem Gedenkstein des 1193 verstorbenen Priesters Bruno im Dom zu Hildesheim. In diesen Beispielen hat sich ikonographisch noch nicht gesondert, was später in die Gattungen des Epitaphs und Grabsteins auseinanderfiel. Ein Bildnisepitaph die Äbtissin Hedwig in Gernrode. — Im folgenden haben wir es nur mit den wirklichen Grabsteinen, d. h. den die Grabkammer oder Tumba abschließenden, zu tun.

Das älteste datierbare Stück ist die gegossene Bronzeplatte des 1080 in der Schlacht gefallenen Herzogs Rudolf von Schwaben im Dom zu Merseburg (Abb. 416). Die sächsisch-päpstliche Partei hatte ihn als Gegenkönig gegen Heinrich IV. aufgestellt, die Inschrift nennt ihn »König Rudolf, der für das Recht der Heimat ... und die Kirche gefallen ist«. Also wird das Denkmal sehr bald nach seinem Tode errichtet worden sein. Wer hätte später noch an diesem ephemeren Pfaffenkönig ein Interesse gehabt? Seltsam genug, daß gerade er allein unter allen deutschen Königen bis herab auf Rudolf von Habsburg eines Bildnisgrabes gewürdigt worden ist. Die Anordnung ist die von nun ab stereotype: die Figur, lebend und stehend gedacht, füllt die ganze Fläche, um den profilierten Rand läuft die Inschrift; Kleidung und königliche Insignien — die er nie in der Hand gehabt hat — sind wirklichkeitsgemäß wiedergegeben; der Kopf ohne Individualität, abgerechnet die Konstatierung der Tatsache, daß er einen Bart getragen hatte. Der Körper in flachem, bildmäßig behandeltem Relief, der Kopf voller herausgearbeitet, wie es der derselben Zeit angehörende Kunsttraktat des Theophilus für solche Fälle auch ausdrücklich vorschreibt. — Fortgeschrittener im allgemeinen Eindruck der Körperlichkeit ist das Relief eines Fürsten im Kloster Enger in Westfalen. Nach der nicht unglaublichen Tradition soll es der Erinnerung an Widukind, den Führer der Sachsen im Kampfe gegen Karl den Großen, dienen. Körper- und Gewandmotive, die schmalen, abfallenden Schultern, die Besetzung der Krone und des Mantelsaumes mit in Glas imitierten Edelsteinen u. a. m. sind dem Merseburger Denkmal so ähnlich, daß man einen in viel mehr als bloß diesen zwei Exemplaren vertreten gewesenen Normaltypus annehmen muß. — Gleichartig in der Anordnung, aber anders im Stil ist die ältere Reihe der Äbtissinnengräber in Quedlinburg. Auch sie dienen der Erinnerung an längst Verstorbene, Schwestern Kaiser Ottos II. und Heinrichs IV., ausgeführt aber wurden sie erst nach 1129. Das Material ist Stuck. Die wieder die ganze Fläche innerhalb der Umrahmung füllenden Gestalten heben sich nicht reliefmäßig aus



ebenem Grunde, sondern der Grund weicht in muldenartiger Vertiefung zurück (vgl. die Ritterheiligen in Münster, Abb. 415). Der Körper erscheint als schwachgegliederte Masse und die Gewandfalten und das Randornament rein zeichnerisch in den weichen Stoff eingedrückt. — Das große Bronzegrab des Erzbischofs Friedrich von Wettin, gest. 1152 (Abb. 417), steht in der Richtung des Rudolfsdenkmals, doch auf fortgeschrittener Stufe. Wie dort der König, so ist hier der Bischof das Thema, nicht das Individuum; doch wird es schon nicht mehr bloß kostümlich, sondern auch psychologisch aufgefaßt. Das Hauptinteresse ist dem bereits zur Vollplastik gediehenen Kopfe zugewendet (Abb. 418). Gerade dem Profil gelingt es, am meisten zu sagen. In diesem Falle ist es sogar nicht ausgeschlossen, daß der Künstler aus persönlicher Erinnerung eine gewisse Porträtähnlichkeit erreicht hätte; das Wesentliche war in keinem Fall dieses, sondern das Erfassen des habituellen Ausdrucks pontifikaler Würde. Hierauf allein zielt das äußere Motiv: der Bischof hält in der einen Hand den Hirtenstab, mit der andern erteilt er dem Volk seinen Segen. Er tritt also nicht auf als ein der Barmherzigkeit Gottes sich empfehlendes Menschenkind, sondern als Inhaber göttlicher Vollmachten. Der Stimmungseindruck heutiger Betrachter ist hier, wie in allen ähnlichen Fällen, stark bedingt durch die im Wort Altertümlichkeit zusammengefaßten Eigenschaften; der Eindruck auf die Zeitgenossen war selbstverständlich ein anderer, für die an die ornamentale Darstellungsweise gewöhnten Augen wahrscheinlich der einer großen Naturwahrheit. — Ein zweites, etwa 20 bis 30 Jahre jüngeres Erzbischofsgrab in Magdeburg braucht nicht näher besprochen zu werden, da es keine neuen Züge aufweist.

In Schwaben und Baiern wird der Bildnisgrabstein erst im 13. Jahrhundert bekannt. In Franken ist der älteste der des Bischofs Gottfried v. Spitzenberg im Dom zu Würzburg bald nach 1190. Auffallender ist die Spärlichkeit in den Rheinlanden, und wohl nur durch Verluste in der Denkmälerüberlieferung zu erklären. Der in St. Maria im Kapitol in Köln zu Ehren der als Stifterin geltenden Frankenkönigin Plektrudis gesetzte Stein (nicht Bodenplatte, sondern Tumbendeckel) gehört möglicherweise noch chronologisch in unsere Epoche, letzte Jahre des 12. Jahrhunderts, aber im Sinne der Stilentwicklung geht er über sie hinaus. Körper und Gewand hatten bis dahin noch keine deutlich voneinander geschiedene Masse gebildet. Die Falten wurden zeichnerisch eingetragen, bald als erhöhte Rippe, bald als vertiefte Furche, immer ohne viel Nachdenken über den durch Schwergewicht oder Spannung oder Stoß bedingten Verlauf. Man kann nicht sagen, daß bei der Plektrudis und bei Gottfried von Spitzenberg darüber schon Klarheit gewonnen wäre; aber der Anfang dazu ist gemacht, und das will viel sagen. Allen Grabfiguren ist es gemeinsam, den zuletzt betrachteten erst recht, daß sie als



lebend und als stehend gedacht sind; sie scheinen sozusagen auf den Rücken gelegte Standbilder zu sein. Wenn wir an die Herkunft des Grabreliefs aus der Malerei uns erinnern, verliert diese Auffassung ihr Befremdliches. Schon das antike Fußbodenmosaik war von einer rein idealen Raumvorstellung ausgegangen, indem es die Dinge nicht anders gab, als stünden sie aufrecht an der Wand. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, wolle man die Grabsteine Rudolfs von Schwaben und Widukinds hinsichtlich der Stellung der Füße miteinander vergleichen. Dieselbe ist in beiden Fällen gleich, aber verschieden motiviert. Bei Rudolf sieht es so aus, als stünde er auf den Zehen. So machen es schon die Wandmosaiken in Ravenna, um damit einen letzten Rest von perspektivischer Raumvorstellung festzuhalten. Der Bildhauer, der den Widukind meißelte, dachte aber wirklich als Plastiker und nahm die Raumschichten seiner Darstellung als etwas Reales, Meßbares, weshalb ihm die überlieferte Fußstellung erst einen Sinn gewann, indem er unter die Sohlen ein Kissen einschob. Auf der Magdeburger Platte ist daraus ein Trittbrett geworden, das durch ein kauern des Figürchen (der antike Dornauszieher!) gestützt wird.

Wir sind bei diesen Dingen länger verweilt, weil sie in der Tat von grundlegender Bedeutung sind. Denn es war damit der mittelalterlichen Grabplastik schon in die Wiege ein Zwiespalt gelegt, der nie ganz zum Austrag kam: gelegte Standfigur? oder wirkliche Liegefigur? Es wird sich später zeigen, daß beide Vorstellungen ineinander verschränkt blieben, aller realistischen Logik zum Hohn.

#### DIE ALTARPLASTIK.

Die zentrale Bedeutung des Altars für den christlichen Gottesdienst könnte die Vermutung hervorrufen, daß seine künstlerische Ausdeutung und Weihung schon früh eine Hauptaufgabe der kirchlichen Kunst gewesen sei. Allein das Gegenteil ist der Fall. Erst das späte Mittelalter und in vollem Umfange erst die Renaissance und das Barock haben dieses Feld für sinnenfällig starke Kunstwirkungen freigegeben. Das frühe Mittelalter zögerte damit. Hier konnte der rein geistige Charakter der Anfänge des Christentums am längsten nicht vergessen werden. Viel war der Kunst nach und nach eingeräumt worden: von dem innerlichsten und heiligsten Punkte der göttlichen Geheimnisse zu reden, wurde ihre allzu sinnliche Sprache noch nicht für tauglich befunden.

So kommt es, daß in einem langen Zeitraume nur die Archäologie, nicht die Kunstgeschichte mit der Geschichte des Altars etwas zu tun hat. Wir werden aber auch für unseren Zweck von den liturgischen Voraussetzungen seiner Entwicklung in Kürze Kenntnis nehmen müssen.

Im ursprünglichen Wesen des Altars liegt die Einzahl. Wie und



warum später daraus eine Mehrzahl wurde, ist hier nicht zu erörtern. Um die Zeit der Begründung der deutschen Kirche war diese Entwicklung bereits eingetreten. Der Hauptaltar steht inmitten des Chors nach allen Seiten frei. Der Priester hat während der Messe seinen Platz hinter ihm, das Gesicht der Gemeinde zugewandt. Es darf also nichts auf der Mensa stehen, was so umfangreich wäre, daß es den Priester verdecken würde. Das Elfenbeinrelief unserer Abb. 393 gibt das Normalbild des Altardienstes im 9. Jahrhundert. Eine Änderung trat erst im hohen Mittelalter ein: der Priester trat vor den Altar und kehrte im Moment des Meßopfers der Laienversammlung den Rücken, womit für die Ausstattung des Altars neue Möglichkeiten eröffnet waren. Wann sich dieser Wechsel vollzogen hat, läßt sich genau nicht angeben. Im Anfang des 13. Jahrhunderts scheint er im ganzen sich durchgesetzt zu haben. Er fällt also mit der Zeitgrenze zwischen dem romanischen und gotischen Stil — ohne jedoch, daß an ein ursächliches Verhältnis zu denken wäre — ungefähr zusammen. Um dieselbe Zeit setzte sich, worauf vorgehend schon hier hingewiesen werden muß, eine zweite Änderung durch. Sie betraf das Verhältnis des Altars zu den Reliquien. In den der romanischen Stilepoche entsprechenden Jahrhunderten befanden sich die Reliquien in der Krypta oder in transportablen Schreinen oder kleineren Gefäßen; diese wurden zeitweilig auf dem Altar niedergelegt und nach dem Dienst wieder weggetragen. Im Laufe des 13. Jahrhunderts, hie und da auch schon im 12., trachtete man danach, die Reliquien mit dem Altar in dauernde Verbindung zu bringen, und stellte zu diesem Zwecke hinter ihm eine große, auf Säulen ruhende Reliquientumba auf oder errichtete eine feste Wand (Retabulum) mit vielen kleineren Reliquienbehältern. Man sieht ein, daß diese Einrichtung erst getroffen werden konnte, wenn der Priester seinen alten Platz verlassen hatte, oder umgekehrt, daß sie eine der Ursachen des Platzwechsels wurde. Im folgenden betrachten wir allein die ältere, noch vor diesem Wendepunkt liegende Epoche.

Der Altar besteht aus einer Platte (Mensa), die von einem gemauerten Block (Stipes), nicht selten auch von freistehenden Säulchen getragen wird. Zweifellos wäre es von Anfang an möglich gewesen, dieser Zweckform eine reiche künstlerische Ausbildung zu geben, die besonders der Plastik bedeutsame Aufgaben hätte stellen können. Daß es unterblieb, ist für den Geist der altchristlichen Kunst bezeichnend genug. Sie gab der Umhüllung mit kostbaren Geweben (Vestes) den Vorzug. Von dieser feststehenden Sitte hatte die romanische Epoche auszugehen. Die Regel ist, daß das Altartuch die Mensa bedeckt und seitlich bis auf den Boden herabfallend den Stipes unsichtbar macht; dagegen die Vorderseite des Stipes wird mit einer beweglichen Tafel (Antependium, Antemensale, Frontale) verdeckt. Dieselbe kann, und dies war der häufigste Fall, mit Bildstickerei überspannt sein; sie kann auch bemalt sein; sie kann drittens



aus getriebenem Metall bestehen. Nur sehr selten, so naheliegend die Sache zu sein scheint, wurde die bewegliche Vorsatztafel durch eine feste in Stein ersetzt. Von Holzschnitzerei an dieser Stelle wissen wir nichts. Die in Kupfer oder Edelmetall getriebenen Tafeln zählten zu den höchstgeschätzten Auszeichnungen, die ein frommer Fürst einer Kirche widmen konnte. Für die Goldschmiede waren sie wichtig als eine der nicht häufigen Gelegenheiten, sich in größerem Maßstabe zu versuchen. Daß von diesen durch die jüngeren Formen des Kultus außer Gebrauch gesetzten, außerdem für die Habsucht verführerischen Stücken sich nicht mehr viel erhalten hat, begreift sich leicht. Die berühmte goldene Tafel des Münsters von Basel, ein Geschenk Kaiser Heinrichs II., wurde erst um 1840 nach Paris verkauft. An Ort und Stelle, wenn auch fragmentiert, befindet sich das ottonische Antependium in Aachen und eines aus dem 12. Jahrhundert im Kloster Komburg.

Die Fläche der Mensa war leer, außer in der Stunde des Gottesdienstes, und auch dann wurde nur das Nötigste herbeigetragen: Meßgeräte, Reliquiengefäße und das Evangelienbuch. So wiederholen es Synoden und liturgische Schriftsteller unverwandt; Bilder an dieser Stelle, gemalte oder skulptierte, wurden ausdrücklich verboten, sogar noch im 13. Jahrhundert. Einlaß fanden sie zuerst auf den Nebentären. Für erlaubt gilt allein ein kleines, in Metall gegossenes Kruzifix. Außerdem ist in der Praxis, wie die Denkmäler beweisen, der Muttergottes frühzeitig ein Platz zugestanden worden. Diese beiden Vorwürfe sind die ersten und lange Zeit auch einzigen, die zu rundplastischen Freiguren führen. Das ist ihre kunstgeschichtliche Bedeutung. Wer könnte aber übersehen, daß es sich hier noch um mehr als bloß Kunst handelte?

Für die Christen der griechisch-römischen Welt hatte die Vorstellung von dem in Schmach und Qual am Kreuze sterbenden Gott lange Zeit, man kann sagen: solange als antikes Empfinden nicht ganz erloschen war, etwas unüberwindlich Fremdartiges, das Schamgefühl Verletzendes. Die Theologie sowie die geistliche Dichtung suchten so viel als tunlich die Aufmerksamkeit von der physischen Seite des Herganges abzulenken, die Kunst vollends hielt dafür, daß er für sie ein unmöglicher Vorwurf sei. Zuerst entschlossen sich zu seiner Darstellung die Orientalen. Ihre gröbere Seelen- und Nervenstruktur setzte sich über das den Griechen Anstößige leichter hinweg. Ihre in vielen Stücken materialistischer geartete Religiosität verlangte das heilbringende Blut leibhaftig fließen zu sehen. Was die hellenistische Kunst durch sinnbildliche Zeichen umschrieben hatte, wollte die orientalische als historische Wirklichkeit anschauen und sich beglaubigen lassen. Soviel wir sehen, ist das historisch-realistische Kreuzigungsbild auf dem Boden Syriens entstanden, und dort zuerst in der Buchmalerei des 6. Jh. nachweisbar: der Gekreuzigte, die Schächer, Maria und Johannes, der Lanzenstich, die die Kleider unter sich



teilenden Soldaten. Dies war die Zeit, in der der lateinische Westen, arm im eigenen Geistesleben, sich in so vielen Dingen seine Weisungen aus dem Morgenlande holen lernte. Er gehorchte auch in diesem Stück, doch ohne Eifer. Das Kreuzigungsbild blieb in Italien bis über das 9. Jh. eine sporadische Erscheinung. Um so bemerkenswerter ist seine freudige Aufnahme in der keltischen und germanischen Welt. Die Iren gingen voran. Syrische und ägyptische Mönche pilgerten nach der grünen Insel, noch häufiger besuchten Iren die heiligen Stätten Palästinas. Ihre Missionstätigkeit in Deutschland ist bekannt. Hauptsächlich auf diesem Wege, zuweilen wohl auch durch direkte Beziehungen, kam das syrische Kreuzigungsschema in die karolingische Kunst, um in ihr eine in jeder Hinsicht veredelte und bereicherte Gestalt anzunehmen. Den Rang einer Hauptdarstellung erhielt es auch in ihr noch nicht. Ob es in die Wandmalerei aufgenommen war, kann mit Bestimmtheit nicht gesagt werden. Die Miniaturen geben es als ein halb dekoratives Einschießel in Initialen. Häufig begegnet es nur auf Elfenbeinen und auch hier, durch Hinzufügung symbolischer Elemente, auf eine andere Tonart, als die orientalische, abgestimmt. Der Opfertod Christi wird als Mittelpunkt der Weltgeschichte gefaßt. Neben seinem Kreuze stehen Ekklesia und Synagoge, jene als Siegerin, diese als Überwundene; Sol und Luna, Terra und Okeanos vertreten den in das Erlösungswerk einbegriffenen Kosmos (Abb. 390). Dichtungen auf das hl. Kreuz, manche von hochpoetischer Empfindung getragen, gehen bei Angelsachsen und Franken den Bilddarstellungen parallel. Die realistische Darstellung ist vollständig rezipiert erst in der ottonischen Kunst. Als Tatsache der Religionsgeschichte ist die Parteinahme des jungen germanischen Christentums für das Kreuzigungsbild höchlich der Betrachtung wert, wenn wir auch bekennen müssen, daß die bisher versuchten Erklärungen aus besonderen germanischen Vorstellungen sich auf wenig sicherem Boden bewegen.

Vom Kreuzigungsbilde zu unterscheiden ist das liturgische Kreuz. Jenes ist Gegenstand der historisch-religiösen Meditation, dieses dient unmittelbar der Andacht, und nur um dieses handelt es sich, wenn wir vom Kruzifix als Teil der Altarausstattung sprechen.

Lange ist das liturgische Kreuz lediglich in seiner tektonischen Form gegeben worden, ohne das Bild des Erlösers. Zum erstenmal spricht das Trullanische Konzil vom Jahre 692 den Wunsch aus, es möge auch dieses hinzugefügt werden; man erkennt die Wirkung des inzwischen rezipierten historischen Kreuzigungsbildes. Sicher war an statuarische Fassung dabei noch nicht gedacht, nur an malerische. Die Entstehungsgeschichte des statuarischen Kruzifixes — an das wir heute immer zuerst denken, wenn wir vom Kruzifix sprechen — liegt im Dunkel. Das Auftauchen des statuarischen Kruzifixes ist, wie nicht nachgewiesen zu werden braucht, eine der folgereichsten und denkwürdigsten Kreationen des frühen Mittel-



alters. Wir müssen aber gestehen, nicht zu wissen, in welcher Zeit dies geschehen ist. Sicher ist nur der nordische Ursprung. Die großen Kreuze über den Laienaltären karolingischer Kirchen, ebenso diejenigen auf den Begräbnisplätzen (St. Gallen, Fulda) haben wir uns bildlos zu denken. Daß die kleinen Altarkruzifixe mindestens nicht zum regelmäßigen Bedarf gehörten, beweist das oben zitierte Elfenbeinrelief (Abb. 393). Aus den Schriftquellen ist sicheres nicht zu entnehmen.

In öffentlichen und privaten Sammlungen haben sich aus der romanischen Stilepoche bronzene Kruzifixkörper, vom Kreuze abgetrennt, in großer Menge erhalten. Sie gehören der Zeit zwischen 1000 und 1200 an. Genauere Zeitunterschiede durchzuführen, ist fast immer schwierig. Denn die Auffassung verändert sich nicht, und auch von einem gleichmäßigen künstlerischen Fortschritt kann nicht die Rede sein. In der größeren oder geringeren Roheit einen Altersmaßstab erkennen zu wollen, wie oft geschieht, heißt die Bedingungen dieser ganzen Gattung verkennen. Ikonomisch sind zwei Typen zu unterscheiden: der bekleidete und der nackte (Abb. 419—422). Die Vorstellung ist gänzlich aufzugeben, als ob der erstere prinzipiell der ältere wäre. Er ist der syrische Typus, während der andere, der nackte, hellenischen, vielleicht speziell alexandrinischen Ursprunges ist. Dieser Unterschied geht nicht bloß die archäologische Kennzeichenlehre an; auf seinem Grunde enthüllt sich uns ein tiefer Unterschied der Weltanschauungen. Den Menschen mit hellenistischer Bildung hatte, wie schon hervorgehoben wurde, die Zurschaustellung des leidenden Gottes ästhetisch widerstrebt; als sie aber schließlich darauf eingingen, war es ihnen eine selbstverständliche Folgerung aus der von der biblischen Erzählung überlieferten Situation, daß sie ihn nackt darstellten. Die Orientalen umgekehrt verlangten das erste, aber das zweite, die Nacktheit, war ihnen anstößig. Der Norden der romanischen Epoche hat sich, wohl ohne viel Überlegung, in diese doppelte Tradition gefügt. In ihr gehen beide Darstellungen mischlings nebeneinander her, und wir wissen nicht, nach welchen Gesichtspunkten bald der eine, bald der andere bevorzugt wurde. Wichtiger ist, daß beide etwas gemeinsam haben, was wir als spezifisch abendländisch, ja nordisch bezeichnen dürfen. Die zuerst bei den Syrern beobachtete realistische Auffassung war in allen Kirchen des Ostens durchgedrungen: sie gibt den Heiland leidend, sterbend oder tot. Der germanische Erlöser aber bleibt auch am Kreuze von Schande und Leiden unberührt. Die angelsächsischen Gedichte nennen ihn den Fürsten, den Heldenjüngling, den Herrn, der aus eigenem Willen starkmutig die Richtstatt besteigt, der Menschheit Retter. Eben- dies wollen auch die Kruzifixe der Erzgießer sagen, so abschreckend sie uns heute anmuten mögen. Unbewußt nähern sie sich damit wieder der antiken Auffassung, wenn auch nicht aus ästhetischen, sondern aus moralischen Gründen. Der Gekreuzigte hängt nicht, er steht am



Kreuze\*, die Arme wagerecht, die Beine strack, der Kopf nur leise geneigt, öfter aufrecht, immer mit offenen Augen, nicht selten eine Krone, das Abbild der deutschen Königskrone, über der Stirn — Jahrhunderte und innerlich eine ganze Welt trennen dies Ideal vom »Haupt voll Blut und Wunden«. War dies alles verständlich ausgedrückt — und es war dies sicher —, dann hatte der Künstler sich und sein Publikum befriedigt. Daß er außerdem bei dieser Aufgabe die beste Gelegenheit gehabt hätte, dem Formenwert des nackten Körpers nachzugehen, ist ihm in unserer Epoche nicht in den Sinn gekommen. Ohnedies handelt es sich um gewerbsmäßige Massenerzeugung.

Weit individueller gehalten sind die romanischen Holzkruzifixe. Sie sind groß, oft lebensgroß, dadurch in den Mängeln der Körperbildung noch auffallender, aber oft sehr energisch im Ausdruck starrer Erhabenheit und trotziger Leidensüberwindung. In dieser Gattung, was unser Interesse an ihr noch steigert, liegen die Anfänge der Bildschnitzkunst. Die meisten unter den nicht vielen erhaltenen Stücken kommen aus Kirchen bescheidenen Ranges, zum Teil aus Dorfkirchen; auch in diesem Sinne kann von volkstümlicher Kunst bei ihnen gesprochen werden. Man darf vermuten, daß diese großen Kruzifixe mit dem Kultus eines bestimmten Altars zusammenhängen, des außerhalb des Chors am östlichen Ende des Mittelschiffs aufgestellten Laienaltars, der auch Altar des hl. Kreuzes genannt wird. Auf dem Grundriß von St. Gallen ist ein großes Kreuz bei ihm eingezeichnet, womit aber noch nicht gesagt ist, daß dasselbe ein Corpus trug. Die Anfänge des Monumentalkruzifixes liegen im Dunkeln. Unter den heute bekannten Exemplaren dürfte das älteste, um 1065—1080, das in Werden a. d. Ruhr sein, der in Bronze gegossene, aus fünf Stücken zusammengesetzte Körper 1 m hoch, fein und still in der Auffassung, doch ohne eigentlich plastische Durchbildung. Hauptbeispiel des syrisch-palästinensischen Typus das überlebensgroße Holzkruzifix im Braunschweiger Dom mit der Inschrift »Imerward me fecit«, eine Nachbildung des »Volto Santo« im Dom zu Lucca; Entstehungszeit 2. Hälfte 12. Jahrhunderts (Abb. 419, 425). — In kleineren Kirchen, die einen besonderen Kreuzaltar nicht besaßen, dürfte die Aufhängung eines Triumphkreuzes am Chorbogen (frühe Beispiele aus Italien bekannt) die Regel gewesen sein. Daraus entwickelte sich der Triumphbalken mit den Standfiguren Marias und Johannes' neben dem Gekreuzigten; eine Erscheinung, die wir, da sie erst an der Grenze unserer Epoche auftritt, hier nicht weiter verfolgen wollen.

Nun hat der Altardienst außer dem Kruzifix noch eine zweite plastische Schöpfung gezeitigt: die Muttergottesstatue. Der Vorgang

\* Selbst Bernhard von Clairvaux denkt in seinem Kreuzlied nicht an den Text der Evangelien, sondern an die Bildkruzifixe seiner Zeit, wenn er singt: *In hac cruce stans dirute — stans immotus in dolore.*



ist derselbe wie bei der Entstehung des liturgischen Kruzifixes, d. h. eine ursprünglich dem historischen Zyklus angehörende Gestalt wird aus ihm als Andachtsbild isoliert. Was uns von Denkmälern aus dieser Epoche geblieben ist, ist gering an Zahl und mit wenigen Ausnahmen künstlerisch armselig — dennoch haben sie Anspruch darauf, mit intensivem Interesse betrachtet zu werden. Wie reich das Madonnenthema die Plastik des hohen und späten Mittelalters befruchtet hat, brauchen wir niemandem erst zu sagen. Hier haben wir die Anfänge vor uns. Ganz sicher ist den Deutschen, nachdem sie Christen geworden waren, noch lange vieles, wo nicht das meiste in der neuen Lehre unverständlich und eine harte Zumutung geblieben; aber der für die Seinen in den Tod gehende König und die reine Magd Maria, das waren für sie Gestalten von lebendiger menschlicher Wahrheit, an denen weiterzubilden ihre Phantasie nicht müde wurde und deren Reflexe in der bildenden Kunst die säkularen Abwandlungen des religiösen Gemütslebens uns feiner und ursprünglicher widerspiegeln als alle theologischen Schriften.

Noch die *Libri Carolini* protestierten förmlich mit Heftigkeit gegen den Marienkult in der Kunst, und in der Tat zeigen weder die Monumente noch die Tituli von ihm eine Spur \*. Um so überraschender ist der Sprung zum plastischen Devotionsbilde. Wann und wo er zuerst gewagt wurde, wissen wir nicht, nur so viel kann gesagt werden: es ist im Norden der Alpen geschehen. Alle romanischen Altarmadonnen geben Maria sitzend, das Kind auf dem Schoß. Allein hinsichtlich des Kindes liegt eine Spaltung in zwei bedeutsam unterschiedene Typen vor. Der eine, in der altchristlichen Kunst vorgebildet und in der byzantinischen zum starren Schema verhärtet — meist Gemälde oder Relief, selten Statue —, gibt dem göttlichen Kinde seinen Platz zwischen den Knien der Mutter, in strenger Wahrung der Mittelachse, die Anbetung empfangend und mit seinem Segen antwortend \*\*. Der zweite Typus ist menschlicher empfunden: das Kind denkt nicht an die zu seiner Verehrung versammelte Gemeinde, es denkt nur an die Mutter, über deren Schoß es sich quer hinsetzt, in deren Arm es sich zurücklehnt, die eigene Hand nach dem ihm entgegengehaltenen mystischen Apfel ausgestreckt. Solange nicht ein anderer Ursprung nachgewiesen werden kann, ist dieser Typus als deutsch anzusehen. Schon die älteste uns bekannte Altarmadonna gehört ihm. Es ist die über einem hölzernen Kern in vergoldetem Silber getriebene des Damenstiftes in Essen, die dem Anfang, spätestens der Mitte des 11. Jahrhunderts zuzuschreiben ist. In der Art des Sitzens, in dem leicht

\* Die berühmte Elfenbeintafel des Tutilo von St. Gallen (um 900) mit der ältesten und für längere Zeit einzigen Darstellung von Mariä Himmelfahrt ist als Erzählung aufzufassen.

\*\* Im Abendlande erhält sich als Nebenform eine ältere Fassung: das Kind auf dem linken Knie der Mutter, doch auch so immer frontal.



gehobenen linken Knie, in der ganzen Gleichgewichtsverteilung ist so viel gute Überlegung und so viel Anmut, wie wir sie bei keiner ihrer Schwestern wiederfinden. Von allen diesen gilt außerdem, daß sie immer auf zwei gesonderte Ansichten gearbeitet sind, die rein frontale und die rein profile. Hier aber geben auch die Schrägansichten gute, zusammenhängende Linien. Das Gewand ist nicht sehr durchgebildet, zeigt aber im Verlauf der Falten ein für die Epoche ungewöhnlich gutes Verständnis für Ursache und Wirkung. Der Kopf ist fein und edel geformt, erhält aber durch die emaillierten Augen etwas Stechendes im Blick. Wann und wo ist dies merkwürdige und ausgezeichnete Bildwerk entstanden? Byzantinisch oder italienisch ist es nicht; auch nicht französisch, wenn man an den ungefähr gleichzeitigen barbarischen Fetisch der hl. Fides von Conques vergleichsweise denkt. Mehrere kunstgewerbliche Arbeiten im Essener Schatz aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts erwecken für die rheinische Goldschmiedekunst dieser Zeit ein so günstiges Vorurteil, daß wirklich kein Grund vorliegt, nicht auch diese Madonna ihr zuzutrauen. Unerledigt bleibt leider doch die Frage nach ihren nächsten künstlerischen Vorfahren. Eine andere Belehrung nehmen wir aber mit Interesse entgegen, die, daß als Zeitgenosse des kulturlosen, wenn auch geistreichen Eigenbrödlers, der die Hildesheimer Türen schuf, auch noch ein so zarter Anempfänger an die Antike, wie der Meister der Madonna von Essen, möglich war. Erst in diesen Gegensätzen fassen wir das Wesen der spätottonischen Zeit. Die Winde wechseln, bald werden sie dauernd umschlagen. Der Essener Madonna technisch noch nahe verwandt, ursprünglich ebenfalls mit Goldblech überzogen, ist die von Bischof Imad wohl zu Anfang seiner Regierung (1051—1076) gestiftete Madonna in Diözesanmuseum zu Paderborn (Abb. 423, 424). Einen Fortschritt nach dem Monumentalen hin bemerkt man in dem streng symmetrischen Aufbau. Die Formensprache ist zart, die Gesamterscheinung ausnehmend edel; ein letzter Ausläufer des spätottonischen Stils.

Bald nach der Mitte des Jahrhunderts lag die Antike schon in weiter Ferne. Die zwischen 1050 und 1150 entstandenen Madonnen — wir besitzen ihrer etwa noch ein Dutzend, ausgeführt teils in Stuck, teils in Holz — suchen ihre Würde in plastisch undifferenzierter Schwere und Massigkeit, die Gesichtszüge matronal, das gutmütig plumpe Kind sitzt meistens nach byzantinischer Vorschrift. Die charakteristischsten Stücke dieser Gruppe besitzen der Dom von Erfurt und das Altertumsmuseum in Dresden (Abb. 427, 428). Wie hier, so haben wir uns überall die Madonnenstatuen auf Nebentälen mit fester Rückwand zu denken, denn auf dem Hauptaltar hätten sie den Priester verdeckt.



## Fünftes Kapitel.

### DAS KUNSTGEWERBE.

Das Kunstgewerbe verbindet die Kunst mit der praktischen Lebenskultur. Darauf beruht das Interesse, das wir an ihm nehmen. Ihm in einer Darstellung der Kunstgeschichte gerecht zu werden, ist nicht leicht. Gar vielerlei Dinge werden unter seinem Namen zusammengefaßt. Je nachdem man von Material und Technik oder von der Gebrauchsbestimmung, von der Zweckform oder von der Spielform, der Konstruktion oder dem anhaftenden Schmuck ausgeht, können sie sehr verschieden gruppiert werden. Aber auch innerlich ist das Kunstgewerbe dualistisch. Jeder Gegenstand desselben enthält zugleich Kunst und Nichtkunst. Seine Geschichte verläuft einerseits in die Geschichte der Technik, andererseits in das antiquarische und sittengeschichtliche Gebiet. Unentbehrlich ist es für die Geschichte des Geschmacks. Der Geschmack ist aber ein unfreies Massengefühl, durch das die Kunst wohl vielfältig bedingt wird, das aber für sich noch nicht Kunst erzeugt.

Im deutschen Altertum, wie wir gesehen haben, war das Kunstgewerbe schlechthin die Kunst gewesen, im Mittelalter nahm es noch immer einen sehr breiten Platz ein. Man dachte nicht daran, ihm gegenüber der »freien« oder »hohen« Kunst, wie wir heute den Unterschied machen, eine niedrigere Rangstufe anzuweisen. Wenn wir zusammenhalten, was sich davon in Sakristeien, Museen und Privatsammlungen (leider zu einem nicht ganz kleinen Teil ins Ausland abgewandert) erhalten hat, so könnte der Glaube entstehen, daß wir, die Architektur ausgenommen, über kein anderes Gebiet der mittelalterlichen Kunst in ähnlicher Vollständigkeit unterrichtet seien. In Wahrheit steht es so günstig nicht. Der Reichtum ist einseitig. Er enthält nur Kirchenkunst. Vom Kunstgewerbe im Gebrauch des Laienvolkes ist beinahe nichts auf uns gekommen. Ja, wir müssen bekennen, daß wir nach dieser Seite hin vom 10., 11. und 12. Jahrhundert weniger wissen als von der Zeit zwischen der Völkerwanderung und Karl dem Großen. Durch die gegen die alten Sitten der Totenbestattung sich wendenden Verbote der Kirche ist eine bis dahin



ergiebigste Quelle versiegt, und kein Ersatz ist für sie eingetreten. Wie der Übergang vom deutschen Altertum in die romanische Stilepoche sich gestaltete, in welcher Weise jenes in diesem fortwirkte, wie bald und in welchem Umfange die von der Kirche propagierte antikische Kunst in die Formphantasie des Volkes eindrang: auf diese Fragen ersten Ranges hätte gerade das Kunstgewerbe Antwort geben können. Jetzt stehen wir vor einer nicht zu verschmerzenden Lücke. Wir sehen am Stamm der deutschen Kunst nur die aufokulierten Blüten, nicht die ihnen die Nahrung zuführenden Wurzeln.

So ist also, was uns vom frühromanischen Kunstgewerbe sichtbar wird, ausschließlich Klosterkunst. Damit ist noch nicht gesagt, daß jedes Stück aus der Hand eines Mönchs oder einer Nonne hervorgegangen sei. Die Klöster, die in dieser Epoche wirtschaftlich und industriell die noch fehlenden Städte zu ersetzen hatten, schulten und beschäftigten Handwerker aller Art, es können auch Kunsthandwerker darunter nicht gefehlt haben. Aber die Geistlichen schrieben selbstverständlich, wo es sich um ein heiliges Gerät handelte, die Formen genau vor, und ebenso selbstverständlich suchten sie die Vorbilder für sie in den klassischen Heimatländern des Christentums, im Süden und Osten. Es ist bezeichnend, daß sich in dieser Epoche das Kunstgewerbe weit reichlicher mit Byzantinismen durchsetzte als die Architektur. Von der Völkerwanderung an gingen die kirchlich-byzantinische und die weltlich-germanische — uns, wie gesagt, größtenteils unsichtbar bleibende — Richtung nebeneinander her, erst im 12. Jahrhundert fließen sie zusammen, und aus ihrer Vereinigung entsteht, was im Kunstgewerbe herkömmlicherweise als romanischer Stil im eigentlichen Sinne bezeichnet wird. Dabei trat dieselbe Verschiebung nach der Laienseite ein, die wir aus der Geschichte der Baukunst schon kennen. Wir erinnern außerdem an die besonders schlagend in der Geschichte der Miniaturmalerei sich zeigende Zerrüttung der alten Grundlagen des klösterlichen Kunstbetriebes in der Zeit des Investiturstreits. Besser ging es in dieser Krisis dem Kunstgewerbe; das erwachende Städteleben bot ihm einen Nachwuchs von Laienkünstlern, die es einem neuen Aufschwung zuführten.

Der katholische Gottesdienst, wie er nach und nach geworden war, bedurfte zu seiner Symbolik eines großen sächlichen Apparates, den ihm das Kunstgewerbe zu liefern hatte: Kelche, Patenen, Hostienbüchsen, Ölfäschchen, Aquamanilen, Weihwasserkessel und Sprengwedel, Rauchfässer, Leuchter verschiedenster Gestalt und Größe, Diptychen, Antependien und Altarbehänge, Reliquienbehälter in mannigfaltigster Abstufung, Hirtenstäbe, Stand- und Tragekreuze. Die Behandlung dieser Dinge ist charakterisiert — vergessen wir jedoch nicht, daß es sich nur um das kirchliche Kunsthandwerk handelt und handeln kann — durch ein entschiedenes Übergewicht der Dekoration über die Zweckform. Das



ist nun zwar nicht so zu verstehen, als ob die Zweckform vergewaltigt worden wäre. Im Gegenteil, was der Zweck verlangte, wurde ehrlich und geradeaus erfüllt; aber die Kunstform, soweit sie unmittelbar aus der Ausdrucksbegabung und Veredlung der Zweckform hervorgeht, blieb unentwickelt. Das romanische Kunstgewerbe hat das Künstlerische offenbar nur in dem Schmuck gesucht. Hierbei sind zwei innerlich gänzlich verschiedene Arten der Wirkung zu unterscheiden. Die eine geht vom Material aus. Es wird an demselben zweifellos nicht bloß die Kostbarkeit beachtet, sondern auch sehr der elementare Reiz der Farbe, des Glanzes und sonstige stoffliche Eigenschaften von Gold, Elfenbein, Bergkristall und edlem Gestein. Allerdings auch die Kostbarkeit als solche. Die magische Anziehungskraft, die einst in der Völkerwanderungszeit diese aus fernen Ländern herbeigebrachten Edelstoffe, allen voran das rote Gold, auf Sinn und Phantasie der Deutschen geübt hatten, war noch immer mächtig. Aber die Kirche hatte es mit Weisheit verstanden, sie in ihre eigenen Gedankenkreise herüberzulenken. Diese Kostbarkeiten waren das volkstümlich verständlichste Symbol der von ihnen umhüllten heiligen Bedeutungswerte. Die Schatzkammer eines Klosters oder einer Domkirche war überdies eine lebendige Chronik, insofern an jedem Stück eine Erinnerung an seine Stifter haftete, und sie war ein wenig zugleich ein Museum, da auch das Altertümliche und Fremdländische als solches reizte. Denn es war die deutsche Art des Kunstgenusses, in diesen frühen Zeiten gewiß noch mehr als in späteren, in ihm immer zugleich eine zweite, nennen wir es poetische, Bedeutung zu finden.

Unmittelbar trat die kirchliche Symbolik in Wirkung in der reichlichen Verwendung der menschlichen Gestalt als Dekorationsmittel. In Metall getriebenes oder gegossenes Relief, Schnitzerei in verschiedensten Stoffen, gravierte Zeichnung, Emailmalerei fanden hier ein weites und stark angebautes Feld. Eine feste Grenze gegen das, was wir heute freie Kunst nennen, ist gar nicht zu ziehen. Eher dürfte man sagen, das Kunsthandwerk gäbe eine mikrokosmische Zusammenfassung aller übrigen Künste. Der Kirche kam es zuerst natürlich auf die inhaltliche Bedeutung an, die Darstellung ist erläuternde Bilderschrift. Aber der künstlerische Trieb war lebendig genug, um auch hier, genau so wie in der Großkunst, Anordnungen zu erfinden, in denen selbständige und starke optisch-dekorative Reize sich entfalten konnten. Heute sind es diese fast allein, die auf uns Eindruck machen, und oft einen starken. Es gibt moderne Kunstliebhaber, die darin zu schwelgen vermögen. Aber sie werden sich erinnern müssen, daß dies nicht das ursprünglich Gewollte war. In diesem haben sicher die vom Stoff angeregten Phantasieeindrücke und die dekorativen Augenreize eine vollkommene Einheit gebildet, die wir so leider nicht mehr nachzufühlen vermögen. Für den Historiker der Kunst haben diese kunstgewerblichen Gegenstände außerdem eine vermehrte Be-



deutung dadurch, daß der Grundcharakter der Dekoration an ihnen letztlich derselbe ist wie in der monumentalen Kunst; was in dieser nur sehr fragmentarisch auf uns gekommen ist, wird durch die reichlichere Überlieferung des Kunstgewerbes in willkommenster Weise ergänzt.

Über den technischen Betrieb der Klosterwerkstätten unterrichtet uns ein literarisches Denkmal, die um das Jahr 1100 geschriebene *Schedula diversarum artium* des Theophilus. Wir wissen jetzt, daß hinter dem griechischen Namen ein deutscher Mönch des Klosters Helmershausen in Westfalen sich verbirgt. Er hieß Roger (Rogkerus). Er hat zu seinem Buche byzantinische Quellen benutzt, zugleich aber läßt sich für viele seiner Lehren nachweisen, daß sie mit der deutschen Praxis sich decken. Ja, dank einem merkwürdigen Zufalle hat sich sogar eine authentische Arbeit von ihm selbst erhalten, nach der noch mehrere andere ihm oder seiner Werkstatt zugeschrieben werden können (Abb. 346).

Roger, der aus mönchischer Demut seinen Namen hinter einem fingierten verbarg, spricht in um so höheren Tönen von der idealen Würde seines Berufs. »Wohlan denn, wackerer Mann«, so spricht er den Leser an, »glücklich, vor Gott und den Menschen in diesem Leben, glücklich noch im zukünftigen, durch dessen Mühe und Eifer Gott so viel Opferspenden gebracht sind, erhebe dich zu neuer Tätigkeit und mache dich mit Anstrengung deines ganzen Geistes daran, zu vervollständigen, was dem Gotteshaus an Gegenständen noch fehlt, ohne die die göttlichen Mysterien und die kirchlichen Zeremonien nicht bestehen können.« Ein Mann, der so denkt, ist kein Handwerker. Roger für seine Person war Goldschmied. Nicht nur bei ihm, sondern bei sehr vielen seiner Berufsgenossen finden wir eine umfassende künstlerische Bildung. Sie waren zugleich Emailmaler, Graveure, Plastiker in getriebener und gegossener Arbeit. Alles, was die Buchmalerei der Zeit, auch in ihren besten Stücken, zu leisten vermochte, ist oberflächlich im Vergleich mit der liebevollen Durchbildung und dem klaren Formgefühl, die einige Goldschmiedearbeiten der späteren Ottonenzeit erreichen, wie etwa das Antependium Heinrichs II. in Basel oder die in Silber getriebenen Platten an der vom selben Kaiser dem Aachener Münster geschenkten Kanzel, oder die goldene Madonna in Essen. Nur das erste der obengenannten Stücke zeigt byzantinischen Einfluß; die beiden andern sind direkt der späten Antike und mit merkwürdig starkem Schönheitssinn nachempfunden. Ein volles Abhängigkeitsverhältnis von Byzanz besteht eigentlich nur in der Emailmalerei, wo mit der Technik zugleich die Formen übernommen wurden. Die von Erzbischof Egbert (977—993) zu Glanz gebrachte Werkstatt von St. Maximin in Trier war die älteste und berühmteste für diese Spezialität. Wir kennen mehrere an Egbert gerichtete Briefe des Erzbischofs Gerbert von



Reims, des nachmaligen Papstes Silvester II., die bezeugen, wie begehrt die Trierer Arbeiten auch in diesem Hauptsitze der westfränkischen Goldschmiedekunst waren. Als schönstes Stück gilt das im Dom von Trier aufbewahrte Tragaltärchen mit der Sandale des hl. Andreas. Eine Abbildung kann leider sein Bestes, die ebenso reiche als vornehme Materialwirkung, nicht wiedergeben. Der aus Elfenbeintafeln gebildete Grund wird von breiten Goldbändern mit Emailplättchen eingefäßt. Die Technik der letzteren ist gemischt; teils noch die aus den karolingischen Werkstätten übernommene der in Goldzellen eingelegten Granatherzen, teils der byzantinische Zellschmelz, bei dem die Zeichnung durch hochkant aufgelötete Goldstege bewirkt wird. Lehrreich ist zu beachten, daß daneben die Trierer Miniaturistenschule nicht byzantinisiert. In Regensburg trifft beides zusammen. Hier lernen wir in einem besonders schönen Exemplar, dem Buchdeckel des Sakramentars Kaiser Heinrichs II. (Abb. 345), noch eine andere, seither viel angewendete Technik kennen. Papst Gregor, der Verfasser dieses Meßbuchs, ist schreibend dargestellt, ungefähr so wie die Evangelisten in den Evangelienhandschriften, die Zeichnung auf eine in Gold und Silber gehaltene Platte eingraviert, der Hintergrund ausgestochen, so daß der dunkle Bezug des Buchdeckels sichtbar wird. Man beachte dabei die mit sorgfältiger Überlegung durchgeführte Parzellierung, auf welches Prinzip wir schon bei Gelegenheit der Wandmalerei aufmerksam machten. Auf die Regensburger Schule wird wegen seines byzantinischen Einschlags vermutungsweise auch das Baseler Antependium zurückgeführt. Den einheitlichsten Eindruck von ottonischer Luxuskunst empfangen wir heute in der Schatzkammer des Damenstifts Essen, wo die Geschenke der Äbtissinnen Mathilde und Theophanu, Enkelinnen Ottos I. und Ottos II., wenn nicht vollständig, so doch in einiger Fülle beisammengeblieben sind. Zwar das künstlerisch wertvollste Stück unter ihnen, der bronzene Leuchter, kann als deutsche Arbeit — trotz der Inschrift *Mechthild abbatissa me fieri jussit et christo consecravit* — nicht in Anspruch genommen werden; er muß in Byzanz bestellt gewesen sein. Der siebenarmige Leuchter in Erinnerung an den salomonischen Tempel — man kannte ihn gut aus der Abbildung auf dem Titusbogen in Rom — gehört zum typischen Formenvorrat des Mittelalters. Dieser hier ist in Deutschland der älteste. Die übrigen Stücke des Schatzes, darunter vier sehr prachtvolle goldene Vortragekreuze, sind in einer rheinischen Werkstatt entstanden, nach Kräften byzantinische Vorbilder verwertend, aber doch nicht mit ihnen sich deckend. Auch von der sehr schönen goldenen Schwertscheide möchte dies gelten. In Sachsen nahm die Hildesheimer Werkstatt den ersten Platz ein. Sie verdankte ihre Blüte dem hl. Bernward, nur war derselbe ebensowenig Goldschmied wie Architekt, welches beides die Legende behauptet. Später wurde ihm vieles zugeschrieben, was nicht einmal aus seiner Zeit ist. Sicher gehört



derselben der Deckel des für ihn gemalten Evangelienbuchs, Silberblech auf Stoffgrund in der gleichen Ausschneidetechnik, die wir in Regensburg kennenlernten. Eine byzantinische Vorlage scheint genau nachgearbeitet zu sein. Ebenso in der Elfenbeinplatte eines andern Buchdeckels. Die wahre Bedeutung der Hildesheimer Schule liegt aber in andern Arbeiten. Sie verhalten sich zu den eben genannten wie die Bernwardstür zur Bernwardssäule (S. 174). Die Ehrfurcht vor dem Alten und Fernen ist nicht mehr das allein Bestimmende; mit einer bisher nicht gekannten Unbefangenheit beginnt die eigene Phantasie ihre Kräfte spielen zu lassen, und wir dürfen ahnen, auch wo wir es nicht eigentlich beweisen können, daß hier die weltliche Volkskunst mit ihren im deutschen Altertum wurzelnden Erinnerungen in den heiligen Kreis der Kirchenkunst einzudringen sich erdreistet hat. Zwei vom Grabe des hl. Bernward stammende Bronzeleuchter (jetzt in der Magdalenenkirche) mit der Inschrift *Bernwardus . . . puerum suum . . . conflare jussit* sind höchster Beachtung werthe Zeugen des neuen Geistes, der im Grunde nur sehr Altes verjüngt, die kunstgewerblichen Analoga nicht nur zu Bernwards Erztür, sondern auch zu der Architektur seiner Michaelskirche. So hat die Legende, die Bernward zwar zu Unrecht zum ausübenden Künstler macht, in einem höheren Sinne doch recht. Wir dürfen nicht zweifeln, daß in diesem Manne künstlerischer Geist lebte. Er hatte Rom gesehen, den Westen bereist, an der vornehmen Kunst des Ostens sein Auge gebildet; aber es entstand kein toter Eklektizismus, vielmehr der Wille, die in der Heimat vorgefundenen Kräfte zu eigener, unbevormundeter Tätigkeit auf den Plan zu rufen. Wollen wir uns die Leuchter näher betrachten (Abb. 401): Der hohe, schlanke Schaft hat eine einzige Kerze zu tragen; an seinem breiten, in drei Löwentatzen auslaufenden Fuße liegt ein Knäuel von Drachen; nackte Männer reiten auf ihnen, emporschauend zur reinen Flamme, während andere, diesen Schrecknissen der Finsternis schon entronnen, am Stamm in die Höhe klettern. Die ornamentale Verwendung von Tier- und Menschengestalten hatte schon zu den Gepflogenheiten der späten Antike gehört. Leuchter, Kreuzfüße und ähnliche Erzgeräte bleiben durch die ganze romanische Epoche der Lieblingsort für diese halb humoristischen, halb spukhaften Phantasien. Erheblich später dringen sie auch in das Bauornament ein. Wem könnte entgehen, daß hier allerlei Nebentöne wach werden, die aus einer andern Weltgegend als der antiken, aus einer andern auch als der christlichen stammen. Von der Verstandesklarheit der Gotik wurden sie nur eine Zeitlang verscheucht, in Vischers Sebaldusgrab, in Dürers Gebetbucharabesken sind sie wieder da. — Wahrscheinlich hat Bernward auch den hängenden Lichtkronen (*coronae, rotae*) die für die romanische Epoche typische Gestalt gegeben. Das unter ihm gefertigte Stück ist zwar in einem Brande untergegangen, zwei andere, wenig jüngere (aus den mittleren Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts) sind noch heute zu Hildesheim



im Dome im Gebrauch. Ein mächtiger Reifen aus vergoldetem Kupfer (im größeren Exemplar 6 m im Durchmesser und 40 cm hoch) stellt eine Stadtmauer dar, auf welche zwölf Türme und zwölf Throne verteilt sind: das himmlische Jerusalem ist damit versinnbildlicht. Auf den Zinnen brannten in jedem Intervall drei große Wachskerzen, in jedem Turm eine Lampe, vor den Thronen standen die silbernen Statuetten der zwölf Apostel. Man wird zugeben, daß Zweckerfüllung, poetische Bedeutsamkeit und formale Angemessenheit sich nicht schöner verbinden können. An diesem Typus war nichts mehr zu ändern. Wir kennen ihn noch aus zwei weiteren Exemplaren: das eine im Münster zu Aachen, eine Stiftung Barbarossas, das andere, durch noch reicheres und wohl-erhaltenes Detail ausgezeichnet, in der Klosterkirche zu Komburg am Kocher.

Von Schmuckstücken aus dem Gebrauch weltlicher Personen ist wenig erhalten. Das Auftreten dieses Standes war nicht prunkend. Eine höchst eindrucksvolle Ausnahme macht nur der aus vielen einzelnen Stücken (Halskette und Brustgehänge, Fibel und Fürspan, Tasseln, Buckeln, Ohr- und Fingerringen) bestehende, 1880 in Mainz bei einem Kanalbau gefundene Goldschmuck einer Frau. Nach seinem hochfeierlichen Charakter und bestimmten Symbolen zu urteilen, kann er nur von einer Kaiserin getragen worden sein, und da die Stilformen ihn zweifellos der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts zuweisen, so dürfen wir auch einen bestimmten Namen nennen: den der Kaiserin Gisela, Gemahlin Konrads II. Bekannt ist, daß während der Minderjährigkeit ihres Enkels Heinrichs IV. der Reichsverweser Anno von Köln sich des salischen Hausschatzes bemächtigte; vielleicht ist bei dieser Gelegenheit der Schmuck der Kaiserin beseitigt und dann vergessen worden. So gehört der Mainzer Fund in die nächste Nähe der deutschen Kaiserkrone, die wir etwas eingehender betrachten wollen (Abb. 499). Ihre in Perlenschnur ausgeführte Inschrift lautet: *Chuonradus Dei Gratia Romanorum Imperator Augustus*. Für welchen der Konrade sie angefertigt wurde, ist nicht überliefert. Aber die Stilformen machen es gewiß, daß nur Konrad II. der Salier ihr erster Träger gewesen sein kann. Der Reifen besteht aus acht nach oben abgerundeten, mit Perlen und Edelsteinen in Filigranfassung bedeckten Goldplatten. Auf vier von ihnen sind in Zellschmelz der König Christus und drei seiner Ahnen aus den Königen Judas, David, Salomon und Ezechias, abgebildet, auf der Christusplatte mit der Inschrift: *per me reges regnant*. Ein hoher Bügel verbindet die vordere, von einem Kreuze überragte Achteckseite mit der entsprechenden der Rückseite. Gewissenhafte Forscher haben die Frage aufgeworfen, ob die Krone in einer deutschen oder italienischen Werkstatt gefertigt sei, und gefunden, daß die Kunstformen die eine wie die andere Möglichkeit zulassen. Überlegt man aber, wie schnell der Römerzug von 1027 verlief, so ist doch an nichts anderes zu denken, als



daß sie fertig aus Deutschland mitgebracht oder aber nachträglich dort ausgeführt wurde.

Den Arbeiten in Edelmetall und Bronze ist kein anderer Zweig des Kunstgewerbes an Fülle der Denkmäler, innerer Vielseitigkeit und künstlerisch hohem Rang gleichzustellen. In engerem Rahmen kann nur die Textilkunst ihnen einigermaßen als ebenbürtig angesehen werden. Da wir sie nach ihrer kunstgeschichtlich bedeutsamen Seite schon im Kapitel von der Malerei behandelt haben, kommen wir nicht wieder auf sie zurück. Beklagenswert ist der vollständige Ausfall der Keramik, sein Grund der Ausfall des profanen Kunstgewerbes überhaupt.

Endlich wäre noch von den Glocken zu reden. Aber gehören sie eigentlich zur Kunst, da doch das Zweckliche bei ihrer Formengebung vollkommen die Oberherrschaft hat? In keinem Falle dürfen sie stillschweigend übergegangen werden. Der Gebrauch der Glocken als *signa* für den Beginn des Gottesdienstes ist sicher orientalischen Ursprungs. In Deutschland sind sie durch die irischen und britischen Missionare eingeführt worden, wenn auch das um das Jahr 800 in unsere Sprache aufgenommene Wort Glocke wahrscheinlich auf eine keltische, durch das Angelsächsische hindurchgegangene Wurzel zurückzuführen ist. Ein im 9. Jahrhundert schreibender Mönch der Reichenau unterscheidet gegossene, jedenfalls bronzene, und aus Eisen geschmiedete. Unter den ältesten, die sich erhalten haben, ist keine höher als 40 cm. Schon frühzeitig hat man mehrere gleichzeitig geläutet. Abt Angilbert von Centula stattete seine um das Jahr 800 erbaute Kirche mit 16 Glocken aus. Später wissen wir von den Hirsauern, daß sie ein reiches Geläute liebten. Die im 16. Jahrhundert gesprungene und umgegossene Glocke *Cantabona* des Bischofs Azelin von Hildesheim aus der Mitte des 11. Jahrhunderts soll schon 100 Zentner gewogen haben. Die eisernen Glocken, von denen eine durch den Stifternamen auf die Mitte des 12. Jahrhunderts datierbar ist, haben die sogenannte Kuhglockenform und sind durchweg klein. Unter den gegossenen sind die ältesten die Theophilusglocken, so benannt, weil sie den Angaben des Verfassers der *Schedula* (S. 200) genau entsprechen. Ihr Umriß ist zuckerhutförmig. Erhalten hat sich von ihnen mehr als ein Dutzend, und man wird sie ungefähr auf das Jahrhundert 1050—1150 zu verteilen haben. Den kultiviertesten Eindruck macht die Lullusglocke in Hersfeld, die man in das Jahr 1059 setzen will. Ihre auch an andern Exemplaren vorkommende Form ist die eines Bienenkorbes, die Flanken senkrecht abfallend, die Haube flach gewölbt, der Schlag schon stark ausgebildet. Aus diesen und andern schwankenden und oft recht ungeschickten Vorformen entwickelte sich dann im Laufe des 12. Jahrhunderts dasjenige Profil, das sich seither nicht mehr verändert hat und als Glockenform schlechthin in der Vorstellung festsetzt. Es erwies sich als das günstigste für die Tonbildung. Aber zweifellos war dabei auch die Rücksicht auf



#### Das Kunstgewerbe.

das Auge mitbestimmend. Es ist eine Proportion und eine Umrißlinie gewonnen, die einen bestimmten elastischen Ausdrucks- und Schönheitswert besitzen, so daß man in der Tat von einer Kunstschöpfung, nicht mehr bloß von reiner Zweckform sprechen darf. Es war wirklich die definitive, für alle Zukunft Gesetz bleibende Glockenform, und damit ist dem Formgefühl des staufischen Zeitalters ein in aller Geschichte höchst ungewöhnlicher Erfolg beschieden gewesen.



Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is faint and illegible due to the quality of the scan and the age of the document.

206