



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

Der Außenbau

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

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 kunstgeschichtlich 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 Inntal 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 Gesimse, 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?