



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

Die Bauplastik. Bronze und Stein

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

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 umwandelten, 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.