



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 Grabplastik

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

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