



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 Altarplastik

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

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 Freifiguren 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. Ikologisch 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.