JOSEPH GANTNER

ROMANISCHE PLASTIK

ΤΟΣ

NB
175
.G36
1941

GANTNER

ROMANISCHE PLASTIK

Βιβλιοθηκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ
Κωδ. 14825

ROMANISCHE PLASTIK

INHALT UND FORM
IN DER KUNST DES 11. UND 12. JAHRHUNDERTS

VON

JOSEPH GANTNER

ΙΒ/7

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ι.Ο. ΣΠΗΛΙΕΣ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.

Mit 46 Abbildungen

VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO. IN WIEN

0640004771

PRINTED IN GERMANY

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

COPYRIGHT 1941 BY ANTON SCHROLL & CO., WIEN

KLISCHEES: ANGERER & GÖSCHL, WIEN

DRUCK: CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE, WIEN

Dem Andenken meines Bruders

des Architekten

Alfred Gantner

1890—1933

INHALTSÜBERSICHT

Seite

Vorwort 9

Einleitung: Über die synthetische Charakteristik des Stiles und die Rolle der Architektur 11

Erster Teil: PROBLEME DES INHALTS

1. Abstufung des sakralen Gehaltes und Autonomie der Vorstellungskreise 23
2. Ornament und ungegenständliche Grundform 30
3. Symbole und Monstra 35
4. Verhüllung und Begrenzung der Aussage 46

Zweiter Teil: PROBLEME DER FORM

1. Abstufung der plastischen Mittel 57
2. Neutralität des Materials und Tausch der Gattungen 68
3. Verwandtschaft der Kompositionen 78
4. Isolierung der Figur und ihrer Gebärde 87

Zusammenfassung: Der romanische Stil und sein biologischer Standort . . 103

Literatur zur romanischen Plastik 113

Hinweise und Exkurse zu einzelnen Denkmälern und Problemen 115

Verzeichnis der Abbildungen 119

VORWORT

Die nachfolgenden Untersuchungen sind in unmittelbarem Zusammenhang mit den Vorarbeiten für den ersten Band meiner »Kunstgeschichte der Schweiz« entstanden und in deren Vorwort 1936 schon angekündigt worden. Ich habe eine kurze Zusammenfassung 1937 am Internationalen Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Paris vorgetragen (Kongreß-Publikation, Band II, 88). Durch verschiedene äußere Umstände ist die Publikation verzögert worden. Als dann die für Weihnachten 1940 vorgesehene Herausgabe des zweiten Bandes meiner »Kunstgeschichte der Schweiz« infolge der Kriegsereignisse verschoben werden mußte, entschloß ich mich zu einer völligen Neubearbeitung und zur Edition dieser »Romanischen Plastik« in der nunmehr vorliegenden Form.

Der Leser wird sogleich erkennen, daß es sich nicht um eine historiographische, sondern um eine systematische Arbeit handelt, die aber ihre Entstehung aus der genannten Geschichtsdarstellung auf Schritt und Tritt, auch in der Wahl einzelner Beispiele, zu erkennen gibt. Die zahlreichen Literaturhinweise und Auseinandersetzungen in jenem Werke enthoben mich der Pflicht, hier mehr als die unerläßlichsten Angaben zu machen, und die an Zahl stets wachsenden, höchst interessanten Veröffentlichungen über romanische Kunstwerke aus ganz Europa erlaubten die Beschränkung der Abbildungen auf die für den Zusammenhang wichtigen Stücke.

Nachdem in der großen Literatur die Materialien prachtvoll ausgebreitet und mehrere Vorschläge für die wissenschaftliche Gliederung des ganzen Gebietes gemacht worden sind, möchte dieses Buch nur dazu beitragen, einige grundsätzliche Fragen aufzuhellen. Darum hat es sich sowohl die Beschränkung auf die Plastik wie auch die strenge Einteilung in einzelne paragraphenartige Kapitel auferlegt.

Basel, im Mai 1941. DER VERFASSER.

Einleitung

ÜBER DIE SYNTHETISCHE CHARAKTERISTIK DES STILES UND DIE ROLLE DER ARCHITEKTUR

I.

1. Wir bezeichnen als Stil die Gesamtheit der künstlerischen Ausdrucksformen, welche eindeutig aus einem bestimmten, psychisch abgrenzbaren Impuls heraus ins Leben getreten sind. Wie auch die kunsthistorische Forschung im einzelnen gerichtet sein mag, — es wird durch alle Fragestellungen und Resultate hindurch immer wieder der Blick auf diesen Impuls gelenkt werden, als auf die Quelle, aus welcher alles Sichtbare in der Kunst entspringt. Gewiß vermöchte eine psychologische Vertiefung, wie sie von der Kunstwissenschaft bisher immer nur zögernd gepflegt worden ist, auch die Herkunft des Impulses aufzuklären, ja ihn vielleicht sogar aus den fertigen Formen des Kunstwerkes abzulesen. Jedenfalls aber erhält unsere ganze Arbeit erst aus der Kenntnis des Impulses ihr Licht: die Abgrenzung in Raum und Zeit, sichtbar als Dauer und Ausbreitung des Stiles, die innere Geschichte der Stile selbst, die Rolle des einzelnen Künstlers oder Kunstwerkes in dieser Geschichte usw.

Nun gehört es zu den wichtigsten Einsichten in den Haushalt der Kunst, daß ein Stil niemals bloß eine Einheit von Formelementen darstellt, sondern ebenso eine Einheit von Inhalten, genauer gesagt, von Interpretationen der möglichen Inhalte. »In jeder neuen Sehform kristallisiert sich ein neuer Inhalt der Welt« (Wölfflin). Erst das schicksalsmäßige Zusammenwirken dieser beiden Einheiten macht die wahre Substanz eines Stiles, weiterhin einer Schule oder eines Künstlers aus. Nicht bloß wählt jeder Stil (und sinngemäß jeder Künstler) aus dem riesenhaften Umkreis der möglichen Themata diejenigen aus, die seinem Impuls die gemäßen sind, sondern er gibt auch weiterhin denjenigen Inhalten, die konstant bleiben, die ihm gemäße Interpretation. Wir würden über diesen Punkt zweifellos klarer sehen, wenn die Geschichte der Inhalte in der Kunst deutlicher vor unseren Augen stünde.

Ein Beispiel. Wenn die Romanik von Henri Focillon als eine »Kunst der Visionäre« bezeichnet wurde, womit zugleich eine wertvolle Charakteristik ihres Impulses gegeben ist, so ist das in einem dreifachen Sinne zu verstehen. Die Romanik stellt alles Hergebrachte in visionärer Weise dar. Die Romanik wählt aus den schon bekannten Zyklen und Erzählungen die Themata mit visionären Zügen. Und die Romanik dringt mit

eigenen neuen Erfindungen in das Reich der Visionen vor. Mit anderen Worten: der Impuls, der allen drei Tendenzen zugrunde liegt, äußert sich im Gewande einer bestimmten Formidee, und sie ist, noch ehe sie sich in erkennbaren Elementen inkorporiert, der eigentliche Anfang der künstlerischen Arbeit.

2. Als die elementarste Äußerung des stilbildenden Impulses, ja als das eigentliche Urphänomen der Kunst, erkennen wir die Wahl der Siedlungsplätze in einem Lande und in Verbindung damit die Wahl der Bauplätze für die monumentale Architektur. Wir lesen im Gesicht eines Landes so, wie der Psychologe im Gesicht eines Menschen liest, indem er versucht, durch die langsam gewordenen Züge des Alters hindurchzudringen und Schicht um Schicht freizulegen. Wahl der Siedlungsplätze in einem theoretisch noch jungfräulichen Lande, Bestimmung der Orte, wo die monumentale Architektur aufblühen soll — das heißt bereits ein Bekenntnis zu einer bestimmten Lebensform ablegen, der kommenden künstlerischen Arbeit einen bestimmten Rahmen geben. Das lebendige Bewußtsein der Wichtigkeit dieses Aktes findet sich noch auf der Höhe des Mittelalters in den topographischen Vorschriften der Mönchsorden. Sie bilden den letzten Reflex dieser heroischen Zeit der »Kolonisierung«. Darum darf die synthetische Charakteristik des romanischen Stiles von ihnen ausgehen.

Die Typen der über den einfachen Wohnungsbau hinausreichenden Architektur, die uns da entgegentreten — die Klosterkirche, die Stadt- und Bischofskirche, die Burg — sind, was ihre Lage und Situation betrifft, alle demselben Impuls verpflichtet. Sie liegen, wie es die Regel von der Ordenskirche verlangt, »in eremo«, entweder außerhalb oder oberhalb der menschlichen Siedlungen und ohne Beziehung zu diesen, oder doch mindestens an deren Rande. Der romanische Monumentalbau steht allein. Seine Gestalt, seine Proportionen, seine Einzelformen haben sich keinem fremden Element anzugleichen, und kein fremdes Element orientiert sich nach ihnen. Sie werden einzig aus ihren eigenen ideellen und materiellen Bedürfnissen entwickelt. Daß aber diese Bedürfnisse so eindeutig durch die Vereinzelung und Vereinsamung befriedigt werden können, das zeigt uns schon auf dieser elementaren Stufe die Richtung des Impulses, den Charakter der Formidee an.

Jedem Auge ist es offenbar, wie viele verschiedene Intentionen hier zusammenlaufen. Am Anfang steht die spezifisch mönchische Weltflucht und Stadtflucht der Ordenskirche, sie mildert sich bei der eigentlichen Stadtkirche mit ihrer mönchisch organisierten Priesterschaft zu dem Wunsche nach sichtbarer Trennung vom Laientum, sie verbindet sich bei der Dorfkirche, besonders in Bergländern, mit dem Bedürfnis nach größter Sichtbarkeit, und dieses letztere, zusammen mit der Notwendigkeit der Fortifikation, wird bestimmend für die Lage der Burg.

Ein Blick auf das spätere Schicksal dieser Bautypen verrät uns schon hier, daß offenbar ihre »Lebenslinien« nur kurze Zeit, eben während der romanischen Periode, wirklich zusammengingen. Die Gotik schon differenziert das Verhältnis der in ihr mächtig wachsenden Siedlung zum Monumentalbau so sehr, daß mindestens die Burg nach ihrer typologischen Stellung zurückbleiben muß. Das Tempo des Wachstums ist verschieden, der Impuls, der alles antreibt, verlagert sich, läßt an der einen Stelle nach, um an der anderen um so stärker zu wirken.

3. Was aber von dem Verhältnis der romanischen Kirche zur romanischen Siedlung gilt — und was gewiß auch von den einzelnen Teilen der Siedlung selbst zu sagen wäre, wenn wir sie durch alle späteren Schichten hindurch genauer erkennen könnten — das gilt nun ganz ebenso von dem Organismus des romanischen Sakralbaues und seinen Einzelteilen. Jedes Element, das einem bestimmten Zwecke dient, also einem bestimmten materiellen Impuls seine Entstehung verdankt, bewahrt ein möglichst großes Maß von Autonomie innerhalb des Ganzen.

In den Städten Oberitaliens und der Toskana tritt uns der romanische Sakralbau in der Form entgegen, die er in allen vergleichbaren Situationen nördlich der Alpen einst aufgewiesen hat: als gelockerte Gruppe. Die Monumentalbauten von Pisa mögen als Prototyp genannt sein. Am Rande der Stadt, in freier Gruppierung zusammengestellt, der Dom mit dem freistehenden Campanile, das Baptisterium, der Camposanto. Es ist, unabhängig von der Stadt der Menschen, eine kleine Sakralstadt für sich, aber auch für ihre einzelnen Elemente läßt sich sagen, daß keines von ihnen sich dem anderen anzugleichen hat, daß jedes völlig autonom für sich besteht. Trotzdem bleibt Pisa innerhalb des heutigen Bestandes ein Sonderfall. Denn die ausgleichende, unifizierende Tendenz der Gotik und des Barock hat fast überall und besonders im Norden die Anlagen korrigiert. Wenn auch die Kathedrale mit dem Baptisterium daneben noch häufig angetroffen wird, so müssen wir schon die Baugeschichten zu Hilfe nehmen, um Situationen der Kathedrale mit der Nachbildung der Grabeskirche daneben zu erkennen, und noch undeutlicher erscheinen uns die einst zahlreichen Fälle, in denen eine Wallfahrtskirche von einer freistehenden Einsiedlerzelle oder einem heiligen Oratorium begleitet war. Der historische Blick aber erkennt, wo immer diese Situationen sich rekonstruieren lassen, die Auswirkung derselben Absicht, die dem einzelnen Teilstück einer Gruppe seine Selbständigkeit so lange beläßt, bis daß eine neue Absicht, ein neuer Impuls die substantielle Vereinigung und Verschmelzung der Teile vornimmt.

4. Indem wir nun von der romanischen Baugruppe mit ihren in sich autonomen Einzelteilen zum wichtigsten von ihnen, dem romanischen Kirchengebäude,

übergehen, müssen wir auf eine merkwürdige Dualität der Erscheinungen aufmerksam machen. So wie die Vorschriften der Cluniazenser und Zisterzienser für die Wahl der Situation im Grunde noch das weite, unbebaute und kolonisierbare Land voraussetzen, so erklären sich die Vorschriften für die innere Organisation des Kirchengebäudes, die bei den Zisterziensern ihre höchste Strenge erreichen, erst aus der Tatsache, daß der nicht-mönchische Kirchenbau der Zeit keinerlei bestimmende Norm aufweist. Der romanischen Architektur fehlt der alles umfassende, für alles vorbildliche Typus der Kathedrale; es fehlt ihm das verbindliche Maß, dieses deutlichste Zeichen der Auseinandersetzung mit den irdischen Gegebenheiten, und es wird später die Frage zu prüfen sein, ob diese Tatsache nicht in einem inneren Zusammenhang steht mit dem Fehlen eines verbindlichen Maßstabes in der Darstellung des Menschen. Was z. B. die räumliche Organisation betrifft, so lehrt uns jede Durchsicht einer Sammlung von Grundrissen, daß der nicht-mönchische Kirchenbau, von den allerprimitivsten Dorfkirchen abgesehen, nur zwei Elemente sicher aufweist: das Langhaus und einen Chorteil, wobei aber für das erstere sowohl die Erstreckung wie die Zahl der Joche und gar der Schiffe ebenso frei bleibt wie für den letzteren die Art des Abschlusses, der halbrund, im Hufeisenbogen, gerade, gelegentlich auch, wie in den frühesten, noch romanischen Zisterzienserkirchen, polygonal sein kann. Alle weiteren Raumteile sind Zutaten, die bei wachsendem Bedarf natürlich stets größer und zahlreicher werden, immer aber dem Kernbau gegenüber eine gewisse Selbständigkeit bewahren. Dabei ist das Repertorium der möglichen »Zutaten« erstaunlich reich: Atrium, Vorhalle, Vorkirche, Westchor, Emporen, Querschiff mit Kapellen, Chorumgang mit Kapellen, Krypta und vor allem die für den Anblick von außen so wichtigen Türme, in deren Verwendung und Situierung oft genug die unmittelbar benachbarten Kirchen eine Variation zur Schau tragen, die, wie etwa in den drei Basiliken auf der einzigartigen Reichenau, schwerlich ein Werk des Zufalls sein kann. Romanische Portale aber sind geradezu versetzbar.

Aus diesen Möglichkeiten, aus diesen zunächst theoretisch vorhandenen Elementen zur Bildung eines Kirchenkörpers stellen nun die Consuetudines der Orden ihre Systeme zusammen, und wieder muß mit einem Ausblick auf die Gotik gesagt werden: das Fehlen einer allgemeinen Norm, eines allgemeinen Maßstabes für die romanische Kirche machte die gesetzliche Festlegung der Norm in den Orden geradezu zur Notwendigkeit, während die Existenz einer allgemein verbindlichen Norm in der gotischen Kathedrale den Orden der gotischen Zeit, besonders den Mendikanten, die strenge Befolgung einer eigenen Norm ersparte. Frappantes Beispiel, das keines weiteren Kommentares bedarf: die fast gleichzeitige Errichtung der Dominikanerkirche, des Domes und der Franziskanerkirche von Florenz im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts.

5. Allein, ob es sich um eine nicht-mönchische oder um eine Ordenskirche handelt, in ihrem Organismus zeigen alle romanischen Kirchenbauten dieselbe durchgehende Eigentümlichkeit der Labilität im Verhältnis des Ganzen zum Einzelteil und damit der relativen Autonomie des Einzelteiles im Verbande des Ganzen. Angesichts dieser Addition von Teilräumen vermag ein geübtes Auge schon am Außenbau die innere Organisation zu erkennen. Deutlich sind die einzelnen Teile, auch dort, wo sie räumlich ineinander übergehen, äußerlich voneinander unterschieden. Das Dach der Seitenschiffe setzt auch dort, wo die Obermauer keine Fenster trägt, unter der Traufe des Mittelschiffes an; die Apsis reicht auch mit ihrem Dach nie ganz bis zum First des Chorarmes hinauf u. s. w., und wenn der First des Querschiffes denjenigen des Mittelschiffes in gleicher Höhe schneidet, so ist das schon ein Anzeichen später Romanik, ein Hinweis darauf, daß die ausgleichende Gotik vor der Türe steht. Die Türme vollends wandern rings um den Bau herum, und es gibt, außer in den Orden und allenfalls in den Gewohnheiten einzelner Regionen, weder für ihre Anzahl noch für ihre Situierung eine verbindliche Regel.

Das Entscheidende aber ist der Eindruck im Innern. Denn alle Architektur wird letzten Endes bestimmt durch die Art, wie sie das Problem des Raumes löst. Und insbesondere die monumentale kirchliche Baukunst, für deren räumliche Abmessungen ja nie das bloße Körpermaß des Menschen, sondern ein durchaus imaginäres Maß der inneren Erhebung zu Gott bestimmend bleibt, findet hier, in der Schaffung des Raumes, der Räume, ihre zentrale Aufgabe.

Man weiß: der Raum der romanischen Kirche ist eine Kombination von Raumteilen im Gegensatz zu dem mindestens in der Halle verwirklichten Einheitsraum der Gotik. Stets trifft unser Auge in ihm auf sichtbare Grenzwände oder mindestens auf Elemente, welche ein Gelenk markieren. Kein romanisches Kircheninnere — von den allereinfachsten kryptenlosen Bauten abgesehen — läßt sich von einem Punkt aus völlig übersehen. Ja, es gibt in diesem Organismus Teile, welche bis ans Ende der Periode ihre einstige Autonomie und »Nichtzugehörigkeit« dokumentieren: die Krypta, in ihrer ursprünglichen Form die dem Bau inkorporierte Nachbildung eines Stückes Katakombe; die Andachtszelle der cluniazensischen und zisterziensischen Chorkapelle, ihrem Ursprung nach die dem Bau eingegliederte Zelle des Eremiten — beide Elemente also auch hier Zeugnisse der Erinnerung an die frühen, heroischen Zeiten der Christianisierung. Und beide in ihrer betont autonomen Abgrenzung gegenüber dem Langhaus nur graduell verschieden von den Emporen über den Seitenschiffen, von den Armen des Querschiffs oder vom Chorumgang, nicht zu sprechen von den Seitenkapellen, die eine neue Kategorie angefügter Räume bilden.

Für mehrere dieser Einzelteile läßt sich ihre räumliche Autonomie aus dem Zwecke

erklären, dem sie dienen oder mindestens ursprünglich gedient haben. Dieser rein materielle Zweck bildet gewissermaßen die eine Wurzel des Stiles, das »Inhaltliche« in der Architektur, die ja keiner Darstellung zu dienen hat. Wie sehr nun aber auch hier dieses Inhaltliche mit dem Formalen, d. h. mit der Raumbildung, in einer engen Schicksalsgemeinschaft lebt, das zeigt sich in dem Umstande, daß die Autonomie der Einzelteile weit über diese materiellen Notwendigkeiten und Zweckbestimmungen hinausgreift und auch diejenigen Teile umfaßt — wie Seitenschiffe und Querschiffarme — die mindestens in ihrer romanischen Ausformung organisch zum Hauptraum gehören. Offensichtlich stehen wir hier vor einem jener irdischen »Anlässe«, welche die Kunst, nach Jacob Burckhardt, annimmt, »um sich dann frei zu ergehen in der Schwingung, die sie daher erhalten«. Diese Schwingung aber, die unmittelbare Auswirkung des Impulses, überspielt wie immer die Grenzen des materiellen Bereiches, in denen der äußere irdische »Anlaß« zu Hause ist. Die Autonomie des Einzelteils als formales Prinzip der romanischen Architektur wird unabhängig von dem materiellen Zweck, der ursprünglich diese Autonomie verlangen oder begünstigen mochte. So dürfen wir jetzt schon erwarten, daß wir diesem formalen Prinzip auch außerhalb der Architektur, in den Bildkünsten, wieder begegnen werden.

Zuvor aber soll die Tragweite dieser Feststellung noch in zwei Detailfragen der Architektur nachgeprüft werden: in Gewölbeformen und Stützen.

6. Die einzelnen Raumteile einer romanischen Kirche wählen verschiedene Gewölbeformen für ihre Bedachung. Lassen wir diejenigen Teile außer Spiel, in denen das stärker tragende Kreuzgewölbe von vornherein schon erwünscht sein mußte — dazu gehören die Krypten, die Seitenschiffe von Emporenkirchen, die Erdgeschosse von Vorkirchen — und betrachten wir nur den verbreitetsten Typus der emporenlosen Basilika, so finden wir als häufigsten Fall: im Mittelschiff, Querschiff und Chorarm flache Decken und dementsprechend keine jochartige Unterteilung; in den Seitenschiffen, oft auch in der Vorhalle Kreuzgewölbe, mit oder ohne Rippen, aber jedenfalls mit der konstruktiven Voraussetzung zu jochartiger Gliederung. Für einen kurzen Zeitraum hat der Orden von Cluny die Längstonne im Mittelschiff und das grätige Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen als Norm herausgebildet, aber schon die frühen Zisterzienser legen mit der Längsspitztonne im Mittelschiff und den tiefer ansetzenden Querspitztonnen in den Seitenschiffen — einer Anordnung, die scheinbar der Autonomie der Einzelteile Vorschub leistet — nur den Grund zur kommenden gotischen Ausgleichung. Denn die bloße Erhöhung der seitlichen Quertonnen bis zum Scheitel der Mitteltonne, früh genug in den Querschiffen praktiziert, genügte schon, um die Durchdringung der benachbarten Räume einzuleiten.



Abb. 1. Paulinzella, Klosterkirche
Nach Dehio-Bezold

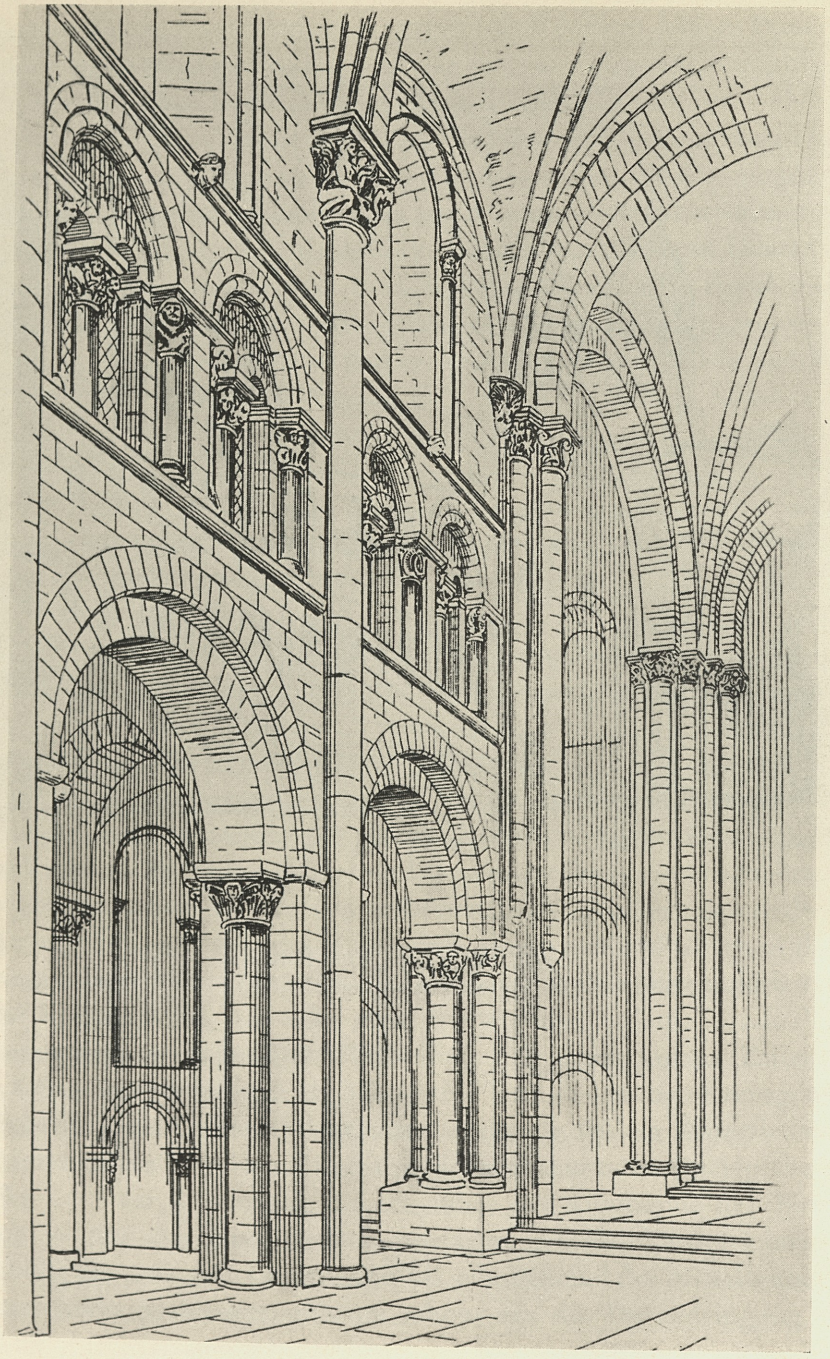


Abb. 2. Mont-Saint-Michel, Gliederung der Innenwand
Nach Dehio-Bezold

Diejenige Gewölbeform aber, der die Romanik von allen Seiten her zustrebt, ist das in sich abgeschlossene Kreuzrippengewölbe. Es ist stets von den benachbarten Jochen durch Quergurten getrennt, also in seiner Eigenständigkeit ausdrücklich bestätigt. Im voll ausgebildeten romanischen Stil ruhen stets die vier Ecken des Gewölbes auf Stützen auf, die entweder freistehen oder als dienende Vorlagen der Mauer entlang geführt werden. Niemals aber geht die Rippe eines romanischen Gewölbes unmittelbar in die Stütze oder in die Mauer über, sondern stets wird die Autonomie des einzelnen Gewölbes dadurch noch evident gemacht, daß die Rippe erst auf dem Kapitell aufruht und daß erst unterhalb dieses Kapitells die Stütze beginnt.

Eine wichtige Feststellung knüpft sich an diese Stützen. In dem Maße, wie die flache Decke durch das Kreuzrippengewölbe abgelöst wird, macht die ältere Stützenform der Säule dem gegliederten Pfeiler Platz, der als das wichtigste tragende Element des romanischen Stils gelten darf. Aber auch an ihm bewahrt jedes Teilglied sein Maß von Selbständigkeit. Prüfen wir kurz den Normalfall eines quadratischen Pfeilerkerns mit je einem halbrunden Dienst vor jeder Seite. Sowohl der Kern wie die Dienste endigen je in einem selbständigen Kapitell, und diese Kapitelle liegen oft noch verschieden hoch, je nach dem Ansatzpunkt des Bogens, den sie tragen. Denn da die Grundform des romanischen Bogens der Halbkreis ist, so muß je nach der Höhe des zu überspannenden Raumes der Bogen tiefer oder höher ansetzen, wenn er die Grundform nicht verlassen will. Jedesmal aber wird der Ansatzpunkt durch ein Kapitell bezeichnet. Es ist allbekannt, mit welcher Leichtigkeit die Gotik dieses etwas starre und feierliche romanische Bogensystem durch die konsequente Entwicklung des Spitzbogens elastischer gemacht und überwunden hat, während die Renaissance dann wieder im Prinzip zu ihm zurückkehrte.

7. Läßt sich nun die in der Verschiedenheit der Gewölbe zutage tretende Autonomie der einzelnen Räume ebenso aus einer Verschiedenheit der sakralen Zweckbestimmung erklären wie bei Andachtszelle und Krypta? So daß also auch hier das »Inhaltliche« mitverantwortlich wäre für die Variation der Formen? Etwa in dem Sinne der Ausbildung von Zonen verschiedener sakraler Dignität innerhalb des Kirchenraumes? Oder ist die Variation der Formen wirklich nur ein Resultat der freien Schwingung der architektonischen Phantasie?

Die Frage kann aus dem Bestande der romanischen Architektur nicht eindeutig beantwortet werden. Wir stellen zwar fest, daß aus der Organisation der Orden von Cluny und Citeaux der Gedanke der Differenzierung des Kirchenraumes nach Zonen verschiedener Dignität in die Architektur übergegangen ist. Nicht nur zwischen Priestern und Laien, sondern auch innerhalb der Ordensmitglieder werden Unterschiede

gemacht, die sich unter anderem in der Abgrenzung zwischen Chorus, Retrochorus und Minor Chorus baulich aussprechen. Aber es erweist sich als unmöglich, diesen Willen zur Unterscheidung nun etwa mit bestimmten, auf die einzelnen Raumbildungen zu beziehenden formalen Vorstellungen in kausale Beziehung zu bringen. Denn sehr oft hat sich das ursprüngliche Verhältnis der einzelnen Räume zueinander etwa in der Weise verschoben, daß das zuerst flach oder mit einer Tonne gedeckte Mittelschiff später zum Kreuzrippengewölbe überging, ohne daß deshalb das grätige Kreuzgewölbe der Seitenschiffe nun ebenfalls eine entsprechende Veränderung erfahren hätte. Um eine eigentliche Rangordnung der sakralen Bestimmung also kann es sich weder im einen noch im anderen Falle handeln, und wenn etwa im »Premier Art Roman« durch die verschiedene Bildung der Gewölbe wirklich eine Abstufung der Dignität noch beabsichtigt gewesen sein sollte — etwa in sakrale und deuterosakrale Räume — so muß diese Abstufung schon früh aufgegeben worden sein. Genauer gesagt: Die »inhaltliche« Herkunft des Motivs hat sich verschleiert, der formale und damit zugleich der konstruktive Impuls allein bestimmt den Vorgang, den wir, mutatis mutandis, später auch bei den deuterosymbolischen Kapitellen vorfinden werden.

II.

8. In dem Augenblick nun, wo wir uns dem Hauptteil dieser Untersuchung, der Besprechung einzelner Arbeiten der Bildhauerei zuwenden, meldet sich der Wunsch, die soeben an der Architektur, als dem alles umfassenden Gehäuse, festgestellten Eigentümlichkeiten der Autonomie und Abstufung von Einzelräumen und Einzelelementen, ebenso auf die Bildhauerei und im weiteren auf die Malerei zu übertragen. Jedoch — ist das Verfahren berechtigt? Und welches formale Element der Plastik entspricht so eindeutig etwa dem Teilraum oder dem konstruktiven Glied in der Architektur, daß eine Beurteilung nach gleichen Maßstäben und Gesichtspunkten möglich, ja notwendig wäre?

Seitdem es eine wissenschaftliche Kunstgeschichte gibt, wird dieses Verfahren der synthetischen Charakteristik der Stile allgemein geübt. Ja, als im Anfang unseres Jahrhunderts durch Heinrich Wölfflin der Versuch gemacht wurde, unter Beschränkung auf die bildende Kunst der neueren Zeit »der künstlerischen Charakteristik und dem ästhetischen Urteil erste, allererste Grundlagen zu geben« (Abschiedsrede von der Universität München, 1924), da hat dieser Vorgang in den benachbarten Wissenschaften starke Wellen geschlagen, und die Bemühungen, die Wölfflinschen Begriffsbildungen für andere Künste fruchtbar werden zu lassen, haben die Seiten manches Buches gefüllt.

Allein, nach den ersten, unbedenklichen Parallelisierungen (Walzel, Strich) hat es auch an warnenden Stimmen nicht gefehlt. »Ein Epos«, meinte Karl Voßler, »ist keine Kirche und ein Fabliau keine Teppichwirkerei«[1].

Vielleicht sollte von dieser deutlich rückläufigen Bewegung auch die Kunstgeschichte für ihren eigenen engen Bereich Nutzen ziehen und die Frage stellen, ob denn wirklich z. B. ein großes figurenreiches Portal mit der Architektur einer Kirche, und ein plastisches Relief mit einer Wandmalerei ohne weiteres sub una specie verglichen werden kann, und ob der begriffliche Vergleichsapparat, der für Renaissance und Barock möglich geworden ist, auch für die Kunst des Mittelalters schon seine Geltung hat.

Die Aufgabe ist offensichtlich eine doppelte. Die synthetische Charakteristik der Stile ist undenkbar ohne den Rahmen alles umfassender ästhetischer Urteile; innerhalb dieses Rahmens aber leben die feineren Unterschiede zwischen Architektur, Plastik und Malerei. Sie sind von größter Vielfalt und größtem Reichtum, und erst indem sie vor uns sichtbar werden, erhalten auch die allgemein charakterisierenden Urteile das ihnen eigentümliche Leben. Denn dieses Leben kann sich ja nur entfalten, insofern es von einzelnen konkreten Kunstwerken getragen und vorgetragen wird.

9. Die Theorie früherer Jahrhunderte hat sich auf ihre Weise mit dem größten Eifer um diese Dinge bemüht. Der alte, lange hingezogene Rangstreit der Künste ist ja im Grunde nichts anderes als eine Diskussion über diesen Gegenstand, als der Ausdruck des richtigen Empfindens von der grundlegenden Verschiedenheit der Künste. Befreien wir die Aussagen dieser Diskussion von ihrem Ziel, eine Rangordnung aufzustellen, so bleibt uns eine Fülle höchst wertvoller Beobachtungen zu einem Thema, das uns aus anderem Gesichtswinkel heute interessiert. Wenn etwa Lionardo im »Paragone« in seiner grübelnden, bohrenden, denselben Gedanken in neuer Nuancierung dreifach, vierfach variierenden Weise immer wieder ansetzt, um die größere Würdigkeit der Malerei vor der Skulptur darzutun, so werden wir das, was von diesem Feuer zu Asche geworden ist, eben die Rangordnung der Würdigkeit, abstreifen und mit um so größerem Gewinn die Argumente lesen, die er vorbringt. Denn wie sehr sie auch von Zeit, Ort und Persönlichkeit des Verfassers geprägt sind, wie sehr wir auch spüren, daß das Bild der Malerei, das er entwirft, in seinen zahlreichen Effekten viel reicher, viel differenzierter ist als etwa die Malerei der Romanik jemals sein konnte, die gewiß nicht »ab-

[1] Festschrift Wölfflin, Dresden 1935, 162. Neuerdings lehnt Hans Rose, mindestens für die antike Kunst, jede derartige Parallele ab (Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes, München 1937, 22, 26). Wölfflins eigener Standpunkt, der sich mit demjenigen Voßlers deckt, zuletzt ausgesprochen in den Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1941, 11.

braccia e restringe in se tutte le cose visibili« (Richter I, 41) — im Grundsätzlichen bleibt die Beobachtung dieses begnadeten Beobachters über alle wechselnden Stile bestehen. Dieses Grundsätzliche aber lautet in seinen eigenen Worten: ». . . . necessità costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura et sia interprete infra essa natura e l'arte«. In unserer Sprache würden wir sagen, daß der Maler durch den Zwang der Beschränkung auf die Fläche eine ganz andere geistige Arbeit der Abstraktion vom Naturbild zu leisten hat als der Bildhauer, dem infolgedessen, sagt Lionardo, nicht nur die Wirkungen der Farbe, der Helligkeiten und Dunkelheiten, sondern auch die Segnungen der geliebten Perspektive versagt bleiben (Richter I, 37).

Was das auch auf der Folie des romanischen Stiles heißen kann, das erfahren wir, wenn wir die oben beschriebene Feststellung von der Autonomie des Einzelteils in der Architektur nun auf Plastik und Malerei übertragen und sie beispielsweise an der Autonomie einer einzelnen Bewegung wiederzuerkennen glauben. Da kann der Bildhauer, der nach Jacob Burckhardt »genötigt ist, alles innerhalb der einen menschlichen Figur abzuschließen und sich fast rein auf die Form zu beschränken« (Worte aus der »Griechischen Kulturgeschichte«, die im »Paragone« stehen könnten!), die eine Gebärde ohne körperliche Berührung an der anderen vorbeiführen; in der Malerei aber bleibt alles in derselben Fläche und gibt uns die Illusion von Überschneidung, von unmittelbarem körperlichem Zusammenhang, so daß es schon einer viel feineren Analyse bedarf, um auch da die Autonomie der einzelnen Gebärde zu sehen und als solche zu werten. Die Vorarbeit der abstrahierenden Phantasie ist beim Bildhauer (Lionardo würde sagen: geringer, wir sagen heute:) anders als beim Maler, und eine den beiden Verfahren und erst noch der Architektur übergeordnete synthetische Charakteristik muß diesen Unterschieden Rechnung tragen, ohne sie im geringsten verwischen zu wollen. Aus dem gleichen Grunde aber wird eine Analyse, wie wir sie hier zu geben versuchen, wohl beraten sein, wenn sie sich zunächst auf die Werke der einen Gattung, eben der Bildhauerei, beschränkt.

10. In den Diskussionen der früheren Jahrhunderte über den Rangstreit der Künste spielt die Architektur keine oder doch nur eine sehr untergeordnete Rolle. Lionardos »Paragone« spricht von Poesie, Musik und Bildhauerei im Vergleich zur Malerei, nicht aber von Architektur. Sie galt als eine Angelegenheit der Technik, und es darf wohl als eine spezifisch moderne Auffassung bezeichnet werden, wenn wir sie heute als vollgültig und gleichberechtigt im Kreis der »bildenden Künste« studieren, ja ihr in gewissem Sinne sogar eine Präponderanz zuerkennen. Sie bildet nicht nur in jedem Stil, wenn auch durchaus in wechselndem Umfang, den großen monumentalen Rahmen, in dem sich die Aufgaben von Plastik und Malerei entfalten, und in dem sich die Werke

der darstellenden Künste einfügen, sie steht nicht nur dem Urphänomen der Kunst, wie es zu Anfang dieses Kapitels geschildert wurde, und damit der Natur selbst, näher als alle anderen, sondern vor allem auch sind in ihr die beiden Wurzeln der Stilbildung in einer freieren und allgemeineren Prägung sichtbar. Das »Inhaltliche«, der »Strom des Stofflichen« (Wölfflin) tritt nicht im Gewande bestimmter Schilderungen, sondern losgelöst davon als Zweckbestimmung oft höchster Ordnung auf, das Formale aber findet in ihr ein Feld der Betätigung, das von der großartigen Aufgabe der Raumbildung hinüberreicht zur spezifisch plastischen Aufgabe der Bildung konstruktiver Elemente, ja sogar, in der Gestaltung von Decken, Wänden, Böden, in ein Gebiet, das der Malerei aufs engste benachbart ist. Die starken technischen Komponenten, die kein prüfendes Auge übersehen wird, erweisen sich mehr und mehr als die Werkzeuge für eine Reihe eminent künstlerischer Arbeiten, die gerade infolge ihrer Unabhängigkeit von einer bestimmten materiellen Aussage den Charakter des Immateriellen und damit des Grundsätzlichen annehmen. »Reiner als sonst irgendwo«, meinte Jacob Burckhardt in den »Weltgeschichtlichen Betrachtungen«, komme in der Architektur »ein idealer Wille« zum Ausdruck. »Hier zeigt sich am deutlichsten, was Kunst ist, trotz ihrer freilich nicht zu leugnenden großen Abhängigkeit vom Zweck und ihres oft langen Ausruhens auf konventionellen Wiederholungen.«

So darf eine Analyse von Plastik oder Malerei von solchen vorbereitenden Bemerkungen über die Architektur der Zeit ausgehen.

ERSTER TEIL: PROBLEME DES INHALTS

Erstes Kapitel

ABSTUFUNG DES SAKRALEN GEHALTES AUTONOMIE DER VORSTELLUNGSKREISE

1. Durch die bisherigen Ausführungen ist der nächste Schritt dieser Untersuchung schon vorgezeichnet worden. Denn wenn in der Architektur des romanischen Kirchengebäudes von einer Zusammenfügung einzelner ursprünglich oft getrennter, nun aber in der räumlichen Verbindung doch noch autonom bleibender Teile gesprochen, wenn die Zweckbestimmung dieser Räume als das eigentlich »Inhaltliche« der ja keiner materiellen Aussage dienenden Architektur bezeichnet und dabei die Frage gestellt werden konnte, ob sich in der deutlichen Abstufung der Räume vielleicht noch ein letzter Nachklang aus einer früheren Abstufung der sakralen Würdigkeit zu erkennen gebe, so drängt sich nun, wo wir zur Plastik übergehen, sofort der Vergleich mit großen vielteiligen Darstellungen auf. Denn hier, wo uns das Inhaltliche nicht mehr in der abstrakten Gestalt von Räumen, sondern in der sehr konkreten Gestalt von figürlichen Aussagen entgegentritt, wird die eigentliche Probe gemacht werden können. Mit einem Schlage verändert sich jetzt nicht bloß der Gegenstand, sondern auch die Atmosphäre unserer Untersuchung. Als würden wir aus einer Landschaft des Hochgebirges, wo der Blick nur Fels und Himmel wahrnimmt, hinabsteigen in das tiefere Land, wo alles Irdische seinen Platz hat, Bäume, Häuser, Straßen und Seen, so geschieht es hier. Indem sich die Kunst mit einer Aussage verbindet, verbindet sie sich zugleich mit einem in sich begrenzten und damit auch sie selbst eingrenzenden Element. Aus der Idealität der Architektur treten wir hinüber in die Realität der sachlichen Aussage, noch mehr in einen Kreis von Aussagen, der sogleich seine innere Ordnung, seine straff aufgebaute Hierarchie verrät. Dadurch, daß jede Einzelheit in diesem Ganzen ihren sicheren Platz hat, wird die Frage nach dem Verhältnis des einen zum anderen von Anfang an brennend.

Als organisches Zwischenglied zwischen Architektur und Plastik bieten sich die Portale dar. Sie liegen »zwischen den Künsten«, und indem sie an beiden teilhaben, indem sie das unfigurierte architektonische hart neben das figurierte plastische Element stellen und beide demselben Zweck dienen lassen, werden ihre Steine im wahrsten Sinne des Wortes zu »lapides angulares«.

2. Wir prüfen ein erstes Beispiel, das Portal des südlichen Querschiffes von St. Pierre in Aulnay (Abb. 3; Charente-Inférieure), das von der Forschung auf etwa 1130 datiert wird. Es bildet in seiner breiten, schweren Erscheinung ein außerordentlich charakteristisches Zeugnis für die ruhevolle Feierlichkeit der romanischen Architektur.

Das Portal ist von der mitsamt dem Tympanon fehlenden Türe her in je vier nach außen abgetreppten Gewändezonen entwickelt, in deren Ecken beidseitig je drei Säulen stehen. Jede Gewändezone wird nach oben hin in einem breiten Rundbogen herumgeführt, und auf diesen Bögen nun findet sich eine Versammlung einzelner Figuren, deren Fülle verwirrend wäre, wenn sie nicht, jede für sich, genau auf einer Diagonallinie stehen würden, welche in der Verlängerung stets auf die Mitte des Tympanon auftrifft. Von dieser Anordnung ist einzig der innerste Streifen ausgenommen; er bildet die ornamentale Umrahmung des Tympanons und damit eine »Abschnittsgrenze« im ganzen Portalbau.

Dieser innerste Streifen trägt dekoratives Rankenwerk mit Tieren; er hat im ganzen Organismus der Pforte die geringste, wenn überhaupt eine Beziehung zu religiösem Inhalt. Dann folgt die zweite Zone mit 24 stehenden Heiligenfiguren, von denen einzelne einander paarweise zugekehrt sind; hierauf die dritte mit 31 sitzenden Königsfiguren in stereotyper Haltung (apokalyptische Greise?); schließlich die vierte mit 35 zum Teil doppelten und dreifachen »symbolischen« Fabelwesen. Von außen nach innen gelesen, steigt also die Darstellung aus der Zone der tierischen über diejenige der menschlichen Symbolfiguren zu den Heiligen auf, um schließlich nach einer dekorativen »Pause« in der sichtbaren oder unsichtbaren »janua vitae« ihren Abschluß zu finden.

Dürfen wir in dieser Reihenfolge zugleich eine Steigerung des sakralen Gehaltes, eine Zunahme der religiösen Dignität erblicken? Und weiterhin folgern, daß die Einrahmung des offenen oder geschlossenen Tympanons mit einem dekorativen, also religiös indifferenten Bande der rahmenden Funktion als solcher einen geringeren Grad von Würdigkeit zuweist, also daß auch das äußerste Band mit den tierischen Fabelwesen, hier sowohl wie in dem verwandten Beispiel der gleichzeitigen Decke in Zillis, als eine sakrale Zone zweiten Ranges, als deuterosakral, zu betrachten wäre?

Es muß vorläufig genügen, die Frage in dieser zugespitzten Form gestellt zu haben. Der Reichtum der romanischen Plastik an Übergängen aus dem rein ornamentalen in das rein symbolische und aus diesem in das rein gegenständliche Gebiet ist so groß und vielgestaltig, daß eine scharfe Trennung völlig unmöglich wäre. Halten wir nur soviel fest, daß dem Ornament kein irgendwie bestimmbarer, und dem Symbol, wie es uns in Aulnay und Zillis entgegentritt, ein nicht voll wirksamer sakraler Gehalt zukommt, den im einzelnen zu bestimmen die Aufgabe eines späteren Kapitels sein wird. Erstaunlich an dieser Feststellung aber ist zunächst die Tatsache, daß mitten in einer



Abb. 3. Aulnay, St. Pierre. Portal des südlichen Querschiffes
Photo Stödtner



Abb. 6. Basel, Galluspforte. Kapitellzone des rechten Gewändes
Photo Wolf

so leidenschaftlich religiösen Kunst wie der romanischen das Reich des Ornaments sich offenbar als ein Reich neutraler, religiös indifferenter Formen mit Hartnäckigkeit behauptet hat. Ja, müssen wir nicht, da diese ornamentalen Formen keine gegenständliche Bindung eingehen, also autonom entstanden sind, in ihnen einen besonders reinen Ausdruck der künstlerischen Intention der Zeit erblicken?

Es ist unverkennbar, daß das Problem des Ungegenständlichen in der romanischen Kunst sich mit einem ganz besonderen Nachdruck stellt. Schon bei diesem ersten Beispiel, von dem wir wissen, daß es gewissermaßen auf der Grenze zwischen Architektur und Plastik zuhause ist, tritt es uns auch in seiner doppelten Natur entgegen, aus der wir nun auch zum ersten Male einen der feineren Unterschiede zwischen den beiden Künsten erkennen. Denn das Ungegenständliche im Sinne der Plastik ist wörtlich zu verstehen als diejenige plastische Form, die nichts Bestimmtes oder Bestimmbares aussagt; das Ungegenständliche im Sinne der Konstruktion aber erkennen wir in denjenigen abstrakt geometrischen Gebilden, die, ohne direkt sichtbar zu sein, doch der ganzen Komposition zugrunde liegen und gewiß als die Formen der vorbereitenden Phantasie des Künstlers gelten dürfen. Sie seien an dem Beispiel von Aulnay hier kurz geschildert.

a) Dem Aufbau des Portals liegt offensichtlich ein Kreis zugrunde, von dessen Umrißlinie die obere Hälfte sichtbar geblieben ist: diese Linie erscheint als innere Kante des äußersten Bogens, mit welcher zugleich in der Entwicklung der Gewände von innen nach außen wieder die Außenfläche der Mauer erreicht wird. So, als hätte der Architekt auf der intakten Mauer zuerst mit dem Zirkel die Kreislinie eingetragen, und als wäre dann erst der Bildhauer daran gegangen, auf dieser »Grundform« sein Portal zu entwerfen. Unwillkürlich erinnern wir uns daran, daß eine völlig verwandte Vorstellung auch den Schnitt des Pantheon in Rom bestimmt, wo bekanntlich die Verlängerung des Kuppelhalbkreises den Fußboden tangiert — wir wollen diese zunächst rein äußerliche Analogie mit einem Werk der Antike einstweilen bloß notieren; von dem Vorgang selbst wird noch eingehend zu reden sein.

b) Es ist schon von den Diagonalen gesprochen worden, auf denen die Figuren der drei äußeren Rundbogen stehen. Diese auffallende Anordnung hat zur Folge, daß der ganze obere, das heißt der figurierte Teil dieses Portals dem Gesetz einer geometrischen Grundfigur unterliegt, die gleichsam das Ornament eines voll geöffneten Fächers beschreibt. Die einzelnen Steine, auf denen die Figuren sitzen, sind deutlich als Bogenkeilsteine gebildet, so daß die Gestalten selbst wie an unsichtbaren, von der Mitte unten ausgehenden Drähten zu hängen scheinen. Wäre aber in dieser Mitte ein Tympanon vorhanden, so würde es noch klarer in die Augen springen, daß in diesem Falle eben die geometrische Grundfigur der Verdeutlichung eines symbolischen Gedankens dient: alles wendet sich zu Christus, bzw. zu der Türe, welche in sein Heiligtum führt.

Obwohl wir dergestalt beim Portal von Aulnay deutlich fünf Stufen der thematischen Darstellung unterscheiden und dabei von einer unverkennbaren Abstufung des sakralen Gehaltes sprechen können, die sowohl das Höchste, Christus, wie das Geringste, das Ornament umfaßt, so ergibt sich aber doch, daß diese fünf Stufen integrierende Bestandteile eines Ganzen sind. Zwar wird es kaum möglich sein, die sachliche Aussage dieser Teile befriedigend abzulesen — daß sie aber zusammengehören, das duldet keinen Zweifel. Ja, es ist eminent romanisch, daß sich diese Zusammengehörigkeit in symbolischer Art ausspricht, durch ein geometrisches Schema verdeutlicht wird, und daß ihr oberstes Element und Ziel, Christus, gar nicht körperlich sichtbar gemacht wird. Um so fruchtbarer muß es sein, die Ergebnisse dieser ersten Untersuchung durch eine zweite zu ergänzen, deren Objekt, zeitlich schon dem Ende der Romanik angehörig, nun gerade diesen straffen inneren Zusammenhang vermissen läßt: Die Galluspforte in Basel.

3. Wir haben den Aufbau des Portals von Aulnay mit dem Schnitt durch das Pantheon verglichen; in ähnlicher Weise ist vor der Galluspforte des Basler Münsters (Abb. 4) an den verwandten Aufbau römischer Triumphbögen, insbesondere der »Porte noire« in Besançon, dem damaligen Metropolitansitz der Diözese Basel, erinnert worden. Und diese beiden Hinweise verraten uns schon in unzweideutiger Art, wie es sich mit den möglichen »Einflüssen« verhält: wenn wirklich die romanischen Architekten und Bildhauer von antik-römischen Ideen berührt worden sind, so geschah diese Berührung offenbar in dem Sinne, daß sie selbst unter dem großen Material der Überlieferung dasjenige auswählten, was ihrer eigenen Formidee am meisten entsprach.

Schon ein flüchtiger Vergleich zeigt uns, daß die Galluspforte nach ganz anderen, viel differenzierteren Überlegungen aufgebaut wurde als das um ein halbes Jahrhundert ältere Portal von Aulnay. Der Kreis, der dort der Konzeption zugrunde lag, ist hier unwichtig geworden, an seine Stelle tritt ein kompliziertes System von Formbeziehungen, für welches Dehios Ausdruck des »kontrapunktlichen Gewebes« sich darbietet — nicht zuletzt ein Zeichen dafür, daß der Anteil der figürlichen oder unfigürlichen, jedenfalls aber skulpierten Steine nun das Übergewicht erhält neben der deutlich zurücktretenden Architektur.

Allein trotz dieser stärkeren Betonung der plastischen und damit auch der figürlichen Elemente bringt die Galluspforte in ihrem Thema keine größere Einheit zur Darstellung. Sie erzählt zwar viel mehr und viel direkter, und der Anteil der schwer deutbaren symbolischen Figuren ist fast auf Nichts zusammengeschrumpft. Aber wenn es sich in Aulnay um deutliche Stufen von Vorstellungen handelte, die schließlich in höherem Sinne durch eine Idee zusammenhängen, so gibt Basel verschiedene in sich autonome Vorstellungen, teils in fragmentarischer Form und jedenfalls so durcheinander

geschoben und überlagert, daß von einem Gesamtthema nicht gesprochen werden kann. Wir versuchen, die thematischen Ideen zu schildern, die sich hier berühren.

a) Die stärkste Sichtbarkeit kommt auch hier dem Tympanon zu, welches Christus mit den Apostelfürsten, zwei Stiftern und einem Engel darstellt. In dieser zentralen Figur schon sammeln sich die Überlagerungen, denn nach seinen Attributen ist Christus als der Auferstehende charakterisiert, während seine Haltung — thronend auf dem Faldistorium — in die Vorstellungswelt der Majestas Domini weist. Ganz offensichtlich wird hier das Schema einer älteren Darstellung mit einem jüngeren Inhalt gefüllt, und dieser Vorgang, den ich als einen »ikonographischen Synkretismus« bezeichnet habe, findet sich auch anderswo, so kurze Zeit später in dem frühgotischen Südportal der Kathedrale von Lausanne.

b) Von den Vorstellungskreisen, die sich in der Figur Christi überlagern, hat aber offensichtlich derjenige der Auferstehung die geringste Wirkung auf das Portal ausgestrahlt. Zwar gelten die Dedikationsszenen im Tympanon der Auferstehung Christi als dem einstigen Titulus der Kirche (Moullet, 57). Außerhalb des Tympanons aber läßt sich keine der übrigen Figuren auf sie beziehen, während die Gruppe der vier Evangelisten am Gewände und in einem weiteren Sinne auch die beiden Johannes in den Tabernakeln unschwer mit der Vorstellung der Majestas Domini in Verbindung gebracht werden können.

c) Daß schließlich in zahlreichen früheren Erklärungsversuchen Christus im Tympanon als »Weltenrichter« bezeichnet wurde, ist kein Zufall. Nicht nur erinnert seine thronende Haltung an andere Christusfiguren des Jüngsten Gerichtes, sondern vor allem gehören mehrere Partien des Portals diesem Vorstellungskreise an: die beiden Engel oben in den Ecken mit den beiden Gruppen der Auferstehenden (deren ursprüngliche Zugehörigkeit zum Portal allerdings mit Recht bezweifelt wird), sodann die Parabel von den zehn Jungfrauen im Sturz, die auch in St. Denis mit einem Weltgericht kombiniert wird, und schließlich die Darstellung der sechs Werke der Barmherzigkeit in den seitlichen Tabernakeln. Obschon es heute als sicher gelten kann, daß die Gallus-pforte in ihrem jetzigen Aufbau ein kombiniertes Werk ist, d. h. am Ende des 12. Jahrhunderts aus verschiedenen heterogenen Stücken zusammengefügt wurde — welche Stütze für unsere Annahme von der Autonomie der Einzelteile in der Romanik! — so kann es doch keine Frage sein, daß in diesem Zeitpunkt das neu aufgebaute Portal als eine neue, mindestens symbolisch faßbare Einheit empfunden wurde. Es ist ja auch sogleich an anderen Orten nachgeahmt worden. So dürfen wir annehmen, daß der feierlich thronende, mit den Attributen des Auferstehenden ausgestattete Christus im Tympanon mindestens im ideellen Sinne auch den Szenen, die zum Vorstellungskreis des Jüngsten Gerichtes gehören, als Mittelpunkt dient.

4. Jedenfalls stellt die Pforte in ihrer heutigen Gestalt eine nicht geringe Anforderung an die Fähigkeit des Beschauers, Andeutungen zu ergänzen, thematische Fragmente miteinander zu verbinden, an dem scheinbar Unzusammenhängenden die ideelle Einheit herauszulesen. Als würden von einzelnen autonomen Vorstellungskreisen, die als Ganzes im Dunkeln bleiben, einzelne Teile wie vorübergehend nach außen treten und sich zu einem neuen Kreis zusammenfügen, so stehen die Teile der Pforte vor uns, jeder in Vertretung gleichsam eines höheren Ganzen, das sich hinter ihm auftut. Ohne diese Voraussetzung des Ganzen im Geiste des Künstlers wie des Beschauers würde die Darstellung ihren Sinn verlieren. Aber wird denn überhaupt mit einem Beschauer gerechnet, der im Geiste die einzelnen Fragmente rational miteinander verbindet? Wir werden diese Frage später eingehend zu prüfen haben.

Die Kombination mehrerer in sich autonomer Vorstellungskreise äußert sich aber in den Einzelheiten der Erzählung durchaus im Sinne einer Abstufung des sakralen Ausdrucks. Die drei Szenen, die sich auf das Jüngste Gericht beziehen, gehören geradezu drei verschiedenen Aggregatzuständen der Darstellung an: am Sturz (Jungfrauen) wird parabolisch erzählt, in den seitlichen Tabernakeln (Werke der Barmherzigkeit) lehrhaft-moralisch, in den Ecken oben (Auferstehende und Engel) anekdotisch genrehaft. Und so wie eine Vorstellung in verschiedener Weise erzählt, so wird selbst eine heilige Person in verschiedener Gestalt abgebildet. Wir finden im Tympanon Christus als Auferstehenden und im Sturz darunter wiederum Christus vor den klugen Jungfrauen. Im linken Gewände steht Johannes Evangelista, und oben rechts im Tabernakel derselbe Johannes. Beide Male aber ist die Verschiedenheit der Statuen so groß, als handle es sich um je zwei verschiedene Figuren.

Wir wenden die Beobachtung ins Allgemeine und stoßen wiederum auf einen der ursprünglichen Impulse der romanischen Kunst: so wie der Architektur des Kirchengebäudes der alles umfassende, für alles vorbildliche Typus und damit das verbindliche Maß fehlt, so fehlt hier die durchgehende, allem zugrunde liegende Vorstellung einer heiligen Person. Ja, wir dürfen vermuten: wo ein Künstler an demselben Werk zwei verschiedene Darstellungen derselben Person zu geben vermag, da sind in seiner Vorstellung noch andere »Modi« dieser Person zu vermuten. Und dasselbe gilt sinngemäß für den Architekten oder Kleriker, der möglicherweise die Zusammenfügung der heterogenen Teile zur jetzigen Galluspforte angeordnet oder geleitet hat.

5. Nach dieser Schilderung der einzelnen Vorstellungskreise, die sich an der Galluspforte überlagern und durchdringen, ist es geboten, einen Blick zurückzuwerfen auf das Portal von Aulnay. Wir haben dort nicht eine Überlagerung, sondern eine im Wortsinn abgestufte Addition von vier Vorstellungskreisen festgestellt, mit einem ideellen

Mittelpunkte im Tympanon oder in der Türe. Vergleichen wir nun die einzelnen Zonen und ihre Plastik hier und dort, so zeigt sich zunächst eine interessante Übereinstimmung in der Zone, die wir in Aulnay als eine ungegenständliche Abschnittsgrenze bezeichnet haben: auch in Basel wird das Tympanon mit dem Sturz und dem Portal darunter von einem durchgehenden Ornament, einem Wellenrankenband, eingefaßt, als sollte dieser innerste Kern, gleich dem Herzen im Organismus, von den übrigen Teilen getrennt werden, als diejenige Zone, in welcher allein die Figur des Erlösers vorkommt. In allen übrigen Teilen aber ist die Galluspforte von einer geradezu verblüffenden Direktheit der Aussage. Jeder Figur und jeder Szene können wir ihren Sinn und ihre Bedeutung nachweisen. Vor allem konstatieren wir gegenüber Aulnay ein fast völliges Verschwinden symbolischer und unerklärbarer Fabelwesen von der Art, wie sie in Aulnay etwa die Steine des äußersten Bogens tragen. Als hätte der scharfe Protest Bernhards von Clairveaux, der gerade zur Zeit der Errichtung des Portals von Aulnay in die Welt gerufen wurde, inzwischen seine reinigende Wirkung getan, so sind die Fabelwesen auf die vier inneren von den sechs Säulenkapitellen verwiesen worden, an Stellen also, wo sie gleichsam durch die ihnen innewohnende Fähigkeit der Verdeutlichung architektonischer Kräfte legitimiert werden. Die vier Evangelistensymbole vollends zu Häupten der Gewändefiguren sind ja durchaus im Sinne altvertrauter Zeichen als sachliche Aussagen gleich den späteren Attributen der Heiligen zu verstehen.

6. Es läge nun nahe, mit dem bisher gewonnenen Resultat, der Feststellung der Autonomie der Vorstellungskreise, vor die Einzelheiten hinzutreten und so die Gewißheit des allgemeinen Prinzips durch die Anwendung auf das Besondere zu stützen. Wir würden finden, wie sich eine ganz verwandte Formidee, z. B. in den Maßen der Figuren, in der Bildung ihrer Köpfe, in der Zeichnung ihrer Gewänder ausspricht und wie sich durchweg die ursprüngliche Selbständigkeit des einzelnen Motivs geltend macht. Wir beschränken uns darauf, diese Befragung der Einzelheiten dort vorzunehmen, wo es sich im Gegensatz zu allem Bisherigen um Vorstellungskreise ungegenständlicher Natur handelt, vor den Ornamenten (Abb. 6: Kapitellzone des rechten Gewändes).

Die Galluspforte kennt im wesentlichen fünf ornamentierte Zonen: die Umrahmung von Türe und Tympanon, die Vorderflächen der schwach eingekehlten Kämpfer, die wenig sichtbaren Seitenflächen der Tabernakel, die Flächen der Gewändeecken unterhalb der Evangelisten und oberhalb ihrer Symbole, und endlich das abschließende Gesimse in der Höhe. Prüfen wir die einzelnen Ornamente, so zeigt sich, daß sie nicht nur ganz verschiedenen »Familien« angehören, sondern noch mehr, daß ihre Lokalisierung offenbar einem bestimmten Prinzip gehorcht, das man durchaus mit der Abstufung der Zonen in Aulnay vergleichen könnte: je mehr sie an der Oberfläche

liegen, je deutlicher sie gesehen werden können, um so mehr werden sie vegetabil und organisch. Die sehr bezeichnende Reihenfolge der Kapitelle an der rechten Seite, wo von außen nach innen das Pflanzenkapitell erst in ein Adlerkapitell und hernach in das eckköpfige Monstrekapitell übergeht, wiederholt sich in den Ornamenten der unteren Flächen sozusagen auf einer biologisch tieferen Stufe. Sie beginnen an den Seiten der Tabernakel mit rein geometrischem Flechtband, das sich von demjenigen der Völkerwanderungskunst höchstens durch die geringere Verflechtung unterscheidet, sie verbinden auf den Ecken der Gewände in quadratischen Kammern dieses Motiv mit Blattornamenten und gehen schließlich in der Einfassung der Türe zu der feinen Wellenranke mit Blättern, Trauben und Blüten über.

Fast verwirrend in der Vielfältigkeit und Verschiedenheit seiner Elemente ist so das Bild, das sich in der Kapitellzone des rechten Gewändes bietet. Es beginnt mit der Abstufung der drei Säulenschäfte von der glatten bis zur spiralig gekehlten Oberfläche — eine Steigerung der Formen, die unser Auge sogleich auf die innerste Zone hinlenkt —, es setzt sich fort in der Abwandlung der Ornamente auf den Flächen, vom geometrisch organisierten Flechtband bis zur Wellenranke, es greift über auf die Kämpferzone mit dem rapportartig stilisierten Palmettenmotiv, dann treten die drei Kapitelle hervor mit ihrer Abstufung von dem durch ornamentierte Rundbögen organisierten Pflanzenmotiv bis zu den eckköpfigen Ungeheuern, und schließlich erscheinen als »höchste« Formen, im biologischen wie im sakralen Sinne, Ochs und Löwe als Symbole der Evangelisten. So geht die Aussage des Künstlers durch alle Stufen seiner Phantasie, vom geometrisch-ungegenständlichen Ziermotiv über das vegetabile Ornament zum Ungeheuer und zum Tier, und wo das letztere zum Symbol wird, da beginnt der höchste Vorstellungskreis: die unmittelbare Nähe Christi.

Zweites Kapitel

ORNAMENT UND UNGEGENSTÄNDLICHE GRUNDFORM

1. Wir bezeichnen als den Gegenstand in der Kunst denjenigen Inhalt einer Darstellung, welcher imstande ist, in dem Beschauer irgendwelche Assoziationen zu den Objekten der eigenen Erfahrung, des eigenen Wissens wachzurufen. Es ist schon gesagt worden: indem die Kunst sich mit der Darstellung eines solchen Gegenstandes verbindet und so die Beziehung zu einem Zweiten sucht, grenzt sie sich selbst ein und verzichtet darauf, sich in völliger, das heißt ungebundener Freiheit zu bewegen. Da aber die Phantasie des reifen Menschen auch in ihrer freiesten Schwingung mit den Vorstellungen

der Erfahrung arbeitet, kennt die europäische Kunst nur in ganz seltenen Fällen die Manifestation völlig ungegenständlicher Formen. Sie sind zwar immer da, allein sie treten fast niemals rein ans Licht.

In der romanischen Kunst hat das Problem der Ungegenständlichkeit offenbar einen zweifachen Aspekt. Ungegenständlich, mindestens im Sinne der alles umfassenden, alles dominierenden religiösen Aussage, ist das Ornament, und scheinbar ungegenständlich ist die durch alle gegenständliche Form durchschimmernde präexistente Grundform. Im Anschluß an die soeben geschilderte Ornamentik der Galluspforte besprechen wir zuerst das Ornament.

2. Seine Stellung in der Typologie der mittelalterlichen Kunst wird zum ersten Male völlig sichtbar an den Grabfunden der Völkerwanderung, etwa an den fränkisch-alamannischen Scheiben und an den burgundischen Gürtelschnallen. Fast unversehens erscheinen in diesen kleinen Schmuckstücken zwischen dem besten Falles geometrisch geordneten Bandgeflecht erst christliche Symbole, dann Figuren von Oranten, bis schließlich eigentliche Andachtsbilder völlig gegenständlicher Art auftreten. Diese Entwicklung, die an ihrem Ende unmittelbar in die romanische Plastik einmündet, ist für unseren Zusammenhang von Wichtigkeit. Sie lehrt uns, daß in der Periode, die wir als die Kindheit der romanischen Plastik bezeichnen könnten, die erste gegenständliche Bindung der Kunst religiöser Natur ist[2]. Im letzten Grunde beginnt hier also schon der Prozeß, den wir an der romanischen Plastik zu schildern suchen. Denn auch die romanische Plastik zeigt ja nichts anderes als ein Schwanken und einen Ausgleich zwischen den beiden Tendenzen, die uns die Grabfunde der Wandervölker offenbaren. Eine zunächst objektfreie Kunst verbindet sich mit dem Drang nach religiöser Aussage.

Die historische Rolle des Ornaments in der romanischen Kunst läßt sich aus diesem Rückblick unschwer erkennen. Je mehr die Kunst sich der Darstellung des religiösen Gegenstandes zuwendet, um so mehr bleibt das Ornament gewissermaßen in seiner zwar nicht völlig ungegenständlichen, aber religiös indifferenten Haltung zurück, und je zentraler in der künstlerischen Darstellung eben das religiöse Erlebnis wird, um so unwichtiger wird die Rolle des Ornaments. Jede Geschichte der romanischen Kunst gibt darüber Aufschluß, wie der Anteil des Ornaments in den Plastiken und Malereien des Kirchengebäudes langsam abnimmt. Langsam wird er aus seiner einstmals dominierenden Rolle verdrängt. Der allen Gläubigen so sichtbare Ort des Altarantependiums, wie prädestiniert für eine bildliche Darstellung, in Basel schon kurz

[2] Vgl. dazu die allgemeine Formulierung Jacob Burckhardts: „Der höchste und früheste Dienst der Künste ist der bei der Religion." Weltgeschichtliche Betrachtungen, Gesamtausgabe VII, 47.

nach 1000 mit einem Werk von so eindeutiger und großartiger Gegenständlichkeit wie der Goldenen Altartafel (jetzt Musée de Cluny, Paris) ausgezeichnet, trug im karolingischen Churer Dom aller Wahrscheinlichkeit nach eine Marmortafel mit rein ornamentalem Relief, das sich, ähnlich einzelnen Objekten der Wandervölker, nur in der Mitte zu einem Kreuz organisiert. Ebenso verhält es sich mit den Reliquiarien, die aus dem rein ornamentalen Schmuck der karolingischen Periode (Chur) unmittelbar in die romanische Verbildlichung übergehen (Saint-Maurice). Ja, selbst die Tympana zahlreicher Kirchen der frühen oder, was typologisch dasselbe ist, der provinziellen Romanik haben eine rein ornamentale Füllung erhalten, und so ist es durchaus im Sinne einer Abstufung der sakralen Dignität zu verstehen, wenn gelegentlich die Seitenportale romanischer Kirchen einen Schmuck aufweisen, der zum Unterschied von dem figürlichen Hauptportal, »nur« Ornamente enthält, vermischt etwa, wie in St. Etienne in Beauvais, mit Figuren aus dem weiten Reich der deutero-symbolischen Fabelwesen (Abb. 5). Noch einmal erinnern wir uns daran, daß in den Portalen von Aulnay und Basel das Ornament in die »Abschnittszone«, das Band um Tympanon und Türe verwiesen wird, und wie in der Kapitellzone des Basler Gewändes der organisch-vegetabile Gehalt des Ornaments zunimmt, je mehr es sich dem Zentrum der eigentlichen gegenständlichen Aussage, dem Tympanon, annähert. Nicht anders, als ginge der Basler Bildhauer von der Vorstellung einer Stufenleiter der gegenständlichen Würdigkeit aus, in welcher das Ornament gerade noch den untersten Rang einnimmt.

3. Welchen Grad der Gegenständlichkeit man nun aber auch dem Ornament oder den zahlreichen Stufen des Ornaments zubilligen mag — dadurch, daß es auf eine religiöse Aussage verzichtet, begibt es sich außerhalb desjenigen Terrains, auf welchem der romanische Künstler mit dem Beschauer außer ihm in Verbindung tritt. Das kann nur bedeuten, daß die Verständigung mit dem Beschauer, der Appell an eine Welt außerhalb des Künstlers, entweder gar nicht gesucht oder mindestens vernachlässigt wird. Scheint unter solchen Umständen die Arbeit des Künstlers nicht ganz oder teilweise die Wendung zum Monolog zu nehmen?

Mit dieser Frage aber rühren wir an ein für die gesamte romanische Kunst grundsätzlich wichtiges Problem.

Selbst eine oberflächliche Kenntnis mittelalterlicher Kunst verbietet es, in irgendeiner künstlerischen Niederschrift einen wirklichen Monolog des Ausübenden nur mit sich selbst zu erkennen. Diese Qualifikation darf wohl überhaupt nur der Kinderzeichnung in ihrer reinsten Gestalt zuerkannt werden, dem noch von keinem Lehrer gelenkten, von keinem Bildeindruck beeinflußten, völlig zweckfreien Gekritzel des wirklichen Kindes. Die künstlerische Äußerung des Erwachsenen aber dient unter allen Um-



Abb. 7. S. Maria de l'Estany (Katalonien). Kapitell. (Aus „Die Kunst Kataloniens")



Abb. 8. Gernrode. Stiftskirche, Westwand des Heiligen Grabes
Photo Stödtner



Abb. 9. Saintes, St. Eutrope. Kapitell
Photo Marburg

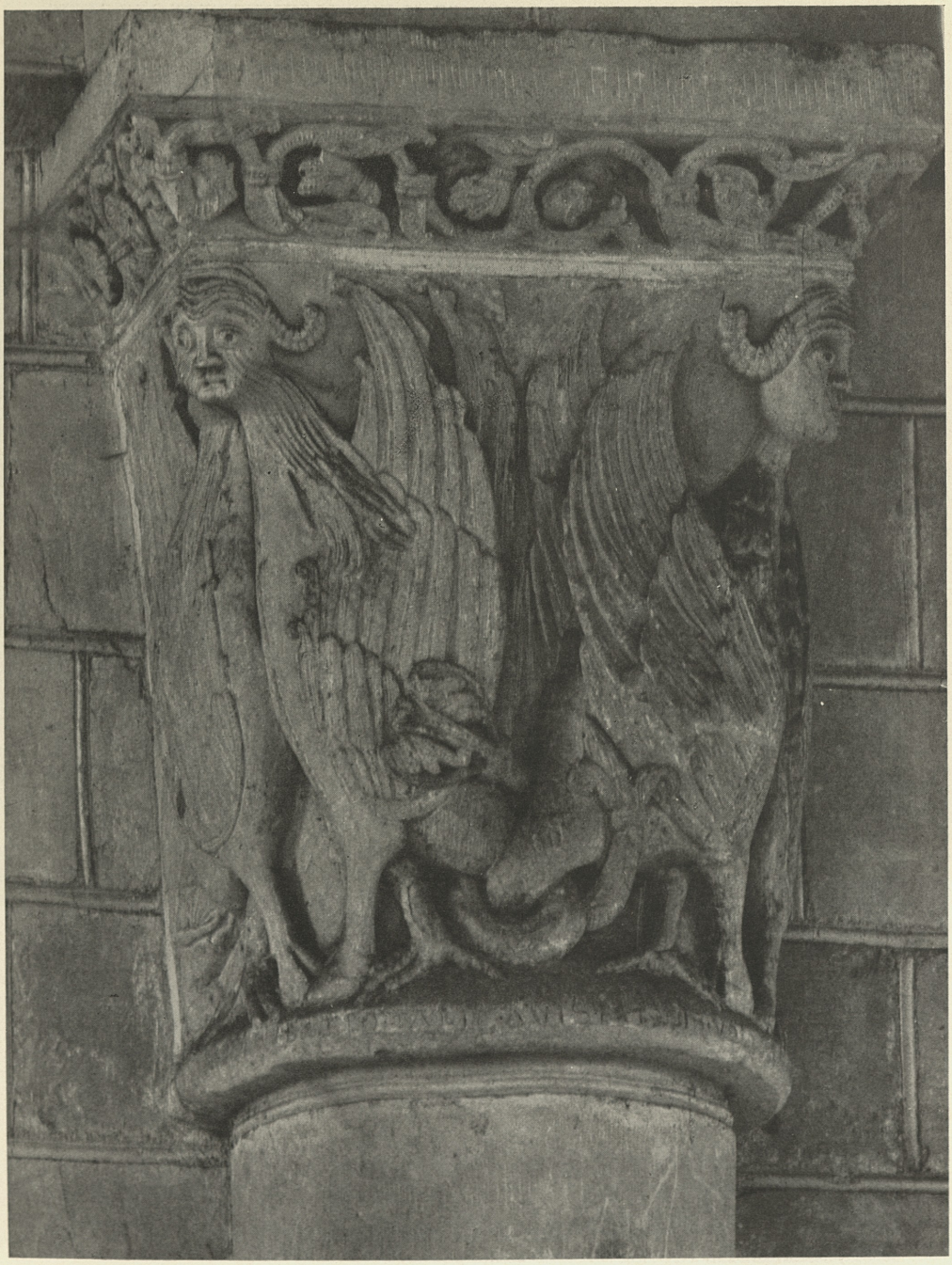


Abb. 10. Saint-Aignan, Kirche. Kapitell
Photo Stödtner

ständen schon einem, wenn auch noch so triebhaften Zwecke — eben der Aussprache mit einem Zweiten. Im Mittelalter insbesondere fehlt gerade die Grundvoraussetzung für einen wirklichen Monolog, jene spezifisch moderne Einschätzung des Kunstwerkes als einer schöpferischen Äußerung um ihrer selbst willen. So kann die Antwort auf unsere Frage nicht länger zweifelhaft sein. Wir geben sie mit den Worten einer Notiz Nietzsches: »... monologische Kunst, oder im Zwiegespräch mit Gott.«[3] Diese bei Nietzsche keinem Stil verpflichtete Formulierung trifft, für die romanische Kunst mindestens, ins Schwarze! Für das Zwiegespräch mit Gott, edelstes Ziel einer künstlerischen Arbeit im Mittelalter, kann in der Tat die irdische, materielle Verständlichkeit irgendeiner Aussage vernachlässigt werden, so wie es ja auch für die Wirkung des Gebetes irrelevant ist, ob es laut oder leise, mit wirklichen Worten oder durch bloße innere Andacht, verrichtet wird.

Wenn aber im Zwiegespräch mit Gott die irdische, materielle Verständlichkeit der Aussage vernachlässigt werden darf, gilt diese Feststellung dann nicht ebenso auch für die wirklich gegenständlich religiösen Themata? Schon hier zeichnet sich gleichsam am Horizont unserer Untersuchung die Problemstellung der beiden folgenden Kapitel ab. Wir schieben ihre Besprechung noch auf und fragen zunächst nach der zweiten und diesmal vollständigen Ungegenständlichkeit in der romanischen Kunst: der präexistenten Grundform. Hier muß zur Erklärung des Vorganges etwas weiter ausgeholt werden.

4. So sehr auch die zahlreichen wissenschaftlichen Werke über romanische Plastik in ihren Absichten und Methoden auseinandergehen mögen, in einem Punkte stimmen sie überein: sie alle betrachten das Kunstwerk als gegeben, als einen festen Bestandteil der realen Welt, und operieren mit ihm als mit einer wie selbstverständlich vorhandenen Größe. Auch dort, wo nach dem denkwürdigen Vorgang von Max Dvořák die geistesgeschichtlichen Prämissen aufgedeckt, die philosophischen und religiösen Quellen erschlossen werden, handelt es sich letzten Endes um die Darstellung geistiger Strömungen, welche die Parallelität anderer, gleichgearteter, gleichgerichteter Erscheinungen aufzeigen sollen, nicht aber um das ewige Rätsel: die Vorstufen der künstlerischen Konzeption im Künstler selbst.

Sind uns denn aber diese Vorstufen jemals in einer Form zugänglich, welche nicht nur die Psychologie, sondern auch die Kunstgeschichte angeht? Kann es uns, um die Frage ganz präzis zu stellen, jemals gelingen, jenen Wachstumsprozeß der künstlerischen Form, dessen Erkenntnis in Renaissance und Barock wir Heinrich Wölfflin verdanken, gleichsam im einzelnen Kunstwerk nach rückwärts über den Akt der Schöpfung hinaus

[3] Fragmente Kunst und Künstler, 1883/88. Kröners Taschenausgabe XI, 7.

zu verfolgen? Und wenn ja, was gewinnen wir damit für die historische Erkenntnis der Kunst?

Mit einer positiven Beantwortung der Frage soll keineswegs einer psychologistischen Kunstgeschichte das Wort geredet werden. Was auch an Kunstwerken vor unseren Augen steht — wir haben es immer und unter allen Umständen mit den Endresultaten eines Prozesses zu tun, den bis in seine Anfänge und nach allen seinen Regungen zu analysieren die Aufgabe nicht der Kunstgeschichte, sondern der Psychologie darstellt. Allein, es fragt sich, ob es nicht Zeiten und Stile gibt, wo es zur Erkenntnis der wirkenden Kräfte unerläßlich wird, im Kunstwerk die Spuren seiner Entstehung zu entdecken. Nicht anders als wie man im Antlitz des reifen Menschen die Schönheiten und Schmerzen seiner Jugend, ja selbst im Bilde einer Landschaft die bestimmenden Züge des fernen Anfangs eingegraben findet. Die Aufgabe, die sich da ergibt, ist ungemein delikat: aus dem Kunstwerk die »Grundform« abzulesen, aus einer Analyse des Endresultates die Etappen des schöpferischen Prozesses zu erkennen.

Wir wenden die Frage zunächst ins Allgemeine. Die Annahme ungegenständlicher, allenfalls geometrischer Ur- und Grundformen ist alt und gilt für alle Kunst. Von Lionardo etwa wissen wir, daß der Umriß ziehender Wolken oder nasser Mauerflecken die Bedeutung einer formalen Anregung haben konnte, und das heißt doch nichts anderes, als daß in einem solchen Umriß die kommende Form schon keimhaft enthalten war. Selbst für Rubens hat der unbestechlichste Beurteiler Jacob Burckhardt die Existenz »mathematischer Figuren« als integrierender Bestandteile der Komposition festgestellt[4], und geradezu zahllos sind die Zeugnisse von Künstlern aus dem gegenstandsfreudigen 19. Jahrhundert über die Bedeutung der ungegenständlichen Grundform für ihren Schaffensprozeß. Wenn dann allerdings Jacob Burckhardt in seiner immer wieder ausgesprochenen Scheu vor der »Spekulation über die Anfänge« sich davor hütet, die mathematische Figur bei Rubens etwa als Vorstadium zu werten (»Gewiß hat mit dieser Rubens seine Arbeit nicht begonnen, sondern in seiner Vision wird sie sich von selbst miteingestellt haben und samt dem Übrigen in seinem Innern gewachsen sein«), so hat die bisherige Bemühung um die romanische Kunst nun gerade hier anders argumentiert.

[4] Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens, Gesamtausgabe XIII, 433, im Anschluß an den Passus über die Äquivalentien: „In momentan sehr mächtigen Kompositionen des Rubens genießt der Beschauer zunächst unbewußt, neben der stärksten dramatischen Bewegung, eine geheimnisvolle optische Beruhigung, bis er inne wird, daß die einzelnen Elemente jener nach Kräften verhehlten Symmetrie, ja einer mathematischen Figur untertan sind.“ — Burckhardts Abneigung gegen die „Spekulation über die Anfänge“ findet sich unter anderem in dem Text „Über die Kunstgeschichte als Gegenstand eines akademischen Lehrstuhls“ (1874), Gesamtausgabe XIII, 26; ferner in den „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“, Gesamtausgabe VII, 45.

Ja, es ist die Meinung vertreten worden, daß in zahlreichen Werken der romanischen Kunst eine vor aller thematischen Integration schon feststehende geometrische Form zutage trete, von der es sogar zweifelhaft sei, ob für ihre Konzeption bereits eine gegenständliche Bindung angenommen werden könne. Die Untersuchungen über diese Frage sind von der französischen Forschung ausgegangen, die damit einen höchst bemerkenswerten Vorstoß in das Gebiet der formalen Analyse unternommen hat. Ihre grundsätzliche Wichtigkeit ist so groß, daß wir uns bemühen möchten, unsere etwas abweichende Auffassung in einem Exkurs zur Sprache zu bringen.

Wir betrachten die ungegenständliche, besonders die geometrische Grundform, die an romanischen Plastiken festgestellt worden ist, unter allen Umständen als ein Vorstadium, in welchem aber die definitive Form auch thematisch schon vorgebildet ist. Die nachfolgenden Untersuchungen werden mehrfach Gelegenheit geben, diesen Gedanken näher auszuführen. Er ruht, allgemein gesprochen, auf der Überzeugung, daß der künstlerische Gestaltungsprozeß sich immer und unter allen Umständen innerhalb derselben psychischen Sphäre abspielt, daß aber der Augenblick der Realisierung, der Moment, in welchem das Kunstwerk heraustritt und seinem Schöpfer entgleitet, in jedem Falle anders gewählt wird. Die Einzigartigkeit dieses Augenblicks verbürgt die Einzigartigkeit eines Kunstwerks, einer Persönlichkeit, eines Stiles. Als Lionardo seine Arbeit begann, da konnte er auf der künstlerischen Arbeit mehrerer Generationen aufbauen, welche Schritt um Schritt ihren biologischen Standort verändert, ihre Erfahrungen weitergetragen hatten, und es ist ein Zeichen seines scharfen Denkens, daß ihm der ungegenständliche Ursprung aller künstlerischen Konzeption noch im Bewußtsein lag. Für den romanischen Bildhauer sind diese Antecedentien viel kleiner. Unmittelbar aus der ungegenständlichen Grundform erwächst hier die Realisierung, die denn auch die Schemata ihres Ursprungs, so wie das Hühnchen die Eierschalen, noch sichtbar an sich trägt.

Drittes Kapitel

SYMBOLE UND MONSTRA

1. Eine Darstellung der Rolle des Symbols in der christlichen Kunst — welch ein Thema für die Geistesgeschichte! — wird nicht erst dort einsetzen dürfen, wo das Symbol auftritt, sondern an dem viel schicksalhafteren Punkte, wo überhaupt die Verbildlichung der Heilslehre beginnt. Denn dort schon wird die kapitale Bedeutung des psychischen Aktes sichtbar, dem das Symbol seine Entstehung verdankt.

Wiederum müssen wir aus dem Gesichtswinkel der romanischen Kunst, die uns

hier beschäftigt, an die so fruchtbare Parallele mit dem Mönchtum erinnern. So wie das integrale Mönchtum in der völligen Abkehr von der Welt, in der reinen, durch nichts abgelenkten Anschauung Gottes sein Ziel erblickt hat, so konnte eine integrale Befolgung der christlichen Lehre zu keiner wie immer gearteten Verbildlichung Christi oder der Heilslehre die Hand bieten. Und so, wie in der mittelalterlichen Kirche immer wieder der Versuch unternommen worden ist, zum integralen Mönchtum zurückzukehren, so ist auch immer wieder die These aufgestellt worden, daß das mosaische Bilderverbot zu Recht bestehe, weil jede Darstellung des Göttlichen eo ipso die Abspaltung eines irdischen Teiles vom Göttlichen bedeute und damit ketzerisch sei. Die Parole von der einen unteilbaren Natur Christi hat den Verfechtern dieses Gedankens geradezu den Namen gegeben: den Monophysiten, die wenigstens während zweier Jahre (449 bis 451) das Privileg der Orthodoxie genossen, und deren Lehre in der koptischen Kunst eine schwache Erfüllung gefunden hat. Der berühmte Brief des Paulinus von Nola (gest. 431) — der auf die Bitte um Übersendung eines Bildnisses an Sulpicius Severus antwortete: »Qualem cupis ut mittamus imaginem tibi? Terreni hominis an coelestis?« — zeigt uns bereits den Ausgleich der Gegensätze an. Die Spaltung ist vollzogen und wird als Faktum anerkannt. Die mit Paulinus in Beziehung stehenden Kirchen in Nola und Fundi sind denn auch, wie wir aus seinen eigenen Beschreibungen wissen, voll von Malereien biblischen Inhalts gewesen.

Eine praktische, weltliche Überlegung mag schließlich den Prozeß beschleunigt und der Kirche die Waffen geliefert haben, mit welchen sie die späteren bilderfeindlichen Angriffe der oströmischen Kaiser siegreich abschlagen konnte: das Argument der Wirkung auf die des Lesens unkundigen Massen. Gregor der Große insbesondere hat mit den bekannten lapidaren Worten, die alsbald Gesetzeskraft annehmen mußten, diesen Standpunkt gegenüber den ikonoklastischen Eiferern zur Geltung gebracht: »Quod legentibus est scriptura, hoc praestat idiotis pictura cernentibus.«

In all diesen Diskussionen, die ja sehr bald auch über die Alpen in den Norden vordrangen (Konzil von Frankfurt), spielt die Unterscheidung zwischen unmittelbar gegenständlicher und mittelbar symbolischer Darstellung nur eine untergeordnete Rolle. Beide Darstellungsweisen — »forma vel formula« — kommen nebeneinander vor, und es ist keine Frage, daß die Ausbildung eines Vorrats an symbolischen Formeln schon in die ersten christlichen Jahrhunderte fällt, so daß in der romanischen Periode diese Symbole nicht nur im Rang einer alten Tradition, sondern auch bereits schon in einer späteren Etappe ihrer eigenen Entwicklung standen. Die Grabfunde der Wandervölker sowohl wie die frühkarolingischen Arbeiten zeigen deutlich, daß schon im 8. Jahrhundert die inzwischen längst eingelebten Symbole bereits den Charakter von festen heiligen Formeln angenommen hatten. Darum sollten auch die Bilderverbote Kaiser

Leos III. nicht so sehr die symbolischen als die unmittelbar gegenständlichen Darstellungen treffen, in der Absicht, auf diesem Wege eine Angleichung des christlichen an den jüdischen Kultus zu erreichen und den ikonoklastischen Juden und Arabern den Eintritt in das christliche Reich zu ermöglichen. Mit anderen Worten: der von allen Ikonoklasten so sehr bekämpften Abspaltung eines irdischen Teiles von der göttlichen Substanz wurde nach damaliger Auffassung durch die Symbole offenbar viel weniger Vorschub geleistet als durch die unmittelbar gegenständliche Darstellung. Von dieser Perspektive her aber muß die Rolle des Symbols in der romanischen Kunst betrachtet werden.

2. Vor allem dürfen wir jetzt von neuem die Frage nach dem Grade der religiösen Dignität stellen. Denn wie auch die Beurteiler über die Wünschbarkeit der Bilder im christlichen Kultbau gedacht haben mögen — in dem einen Punkte stimmen beide Parteien überein, daß die Bilder, d. h. die unmittelbar gegenständlichen Darstellungen, die Heilslehre »richtiger«, umfassender, direkter wiedergeben als die Symbole. Die Ikonoklasten lehnen die Bilder ab wegen dieser unmittelbaren Wiedergabe, die nach ihrer Auffassung die Sakra spaltet, die Ikonodulen treten für sie ein, weil ihnen diese unmittelbare Wiedergabe für die Unterrichtung des Volkes unerläßlich schien. Die Mitte zwischen den beiden Auffassungen aber hält, mindestens in seiner romanischen Ausprägung, das Symbol, das zwar eine bildliche Wiedergabe ermöglicht, durch seine Indirektheit und Schwerverständlichkeit aber eine Spaltung der Sakra nicht unbedingt herbeiführt. So wäre es berechtigt, angesichts der symbolischen Darstellungen in der romanischen Plastik geradezu von einer Mittelstellung zu sprechen, mindestens von einer Sonderart des sakralen Ausdrucks, und nun wird es auch verständlich, weshalb in einem größeren Zusammenhang wie dem Portal von Aulnay diesen symbolischen Werken (wenn anders die Fabelwesen hier als Symbole bezeichnet werden dürfen!) eine Stelle zweiter »Würdigkeit«, eben der äußerste Bogen zugewiesen wurde. Noch einmal bietet sich die mit Aulnay gleichzeitige Decke von Zillis zum Vergleich an: auch hier finden sich die symbolischen Darstellungen auf den äußersten, den ringsum laufenden Streifen, und wie am Tympanon von Aulnay sind auch hier die eigentlichen biblischen Erzählungen durch rein ornamentale, d. h. religiös neutrale Bänder eingerahmt.

Innerhalb der Geschichte des Symbols in der mittelalterlichen Kunst wird für unsere Untersuchung nun besonders das Problem der Verlagerung der symbolischen Substanz von Jahrhundert zu Jahrhundert wichtig. Auch eine flüchtige Kenntnis der mittelalterlichen Kunst klärt darüber auf, daß Umfang und Intensität des Symbolischen unter Konstantin anders waren als unter Karl dem Großen, daß fortlaufend einzelne zentrale und vielgebrauchte Symbole gewissermaßen in die Region der unmittelbar

gegenständlichen Darstellungen aufstiegen (das Kreuz, die Evangelistensymbole u. a.), und daß insbesondere die romanische Periode nicht nur einen Höhepunkt dessen erlebt, was man das theologisch-wissenschaftliche Symbol nennen könnte, sondern auch zugleich schon einen Abstieg von dieser Höhe und eine fortschreitende Enträtselung. Die Schriften Bernhards von Clairvaux haben hier, wie wir noch sehen werden, einen wahrhaft entscheidenden Anstoß gegeben. Man vergleiche noch einmal die Anteile des Symbols an dem Portal von Aulnay und an der Galluspforte in Basel: in dem halben Jahrhundert, welches zwischen diesen beiden Werken liegt, hat sich eine erstaunliche Abkehr vom integralen Symbol vollzogen, die man wohl als ein Teilphänomen des Übergangs von der hohen zur späten Romanik bezeichnen kann.

Wir haben bisher, der allgemein verbreiteten Auffassung folgend, eine große Gruppe von Werken sehr heterogener Art unter dem Begriff der Symbole besprochen: alle diejenigen, welche in der Skala der romanischen Darstellungen zwischen den eindeutigen Ornamenten auf der einen und den thematisch eindeutigen religiösen Darstellungen auf der anderen Seite gelegen sind. In dieses große Zwischenreich gehören die Symbole der Kirche im strengen Sinne, es werden ihr aber auch unter der Bezeichnung der »Tiersymbolik« alle jene Monstra und Fabelwesen zugerechnet, deren eigentliche, zäh behauptete Heimat das Kapitell ist und deren Unverständlichkeit oder Schwerverständlichkeit am ehesten noch mit dem Hinweis auf ihre »symbolische« Bedeutung erklärt werden konnte. Aber ist diese Bezeichnung berechtigt? Sind die Monstra der romanischen Kapitelle wirklich als religiöse Symbole zu betrachten?

3. Die Frage in dieser konkreten Form muß verneint werden. Das Symbol ist »dasjenige, worin ein anderes erkannt wird« (Schleiermacher), es entsteht dann, »wenn statt der korrespondierenden Anschauung, dem adäquaten Ausdruck, eine derselben bloß ähnliche oder ‚verwandte' die Rolle des Erfüllens übernimmt« (Emil Brunner). Das andere, das im Symbol erkannt werden soll, muß also mindestens für die Zeitgenossen evident gewesen sein, es muß gewissermaßen die religiöse Kernsubstanz der Darstellung zum Bewußtsein des theologisch geschulten Beschauers gesprochen haben. Nun wissen wir, daß diese theologische Schulung außerordentlich weite Gebiete umfaßt hat, daß antike Sagen, Legenden, Tierbücher, byzantinisch-maurische Überlieferungen, lokale Predigten und Traditionen u. a. m. mit hereinspielen, ja, daß in all diesen Fällen die Darstellung mindestens teilweise und mindestens für den Kenner dieser oft abstrus verklausulierten Gelehrsamkeiten die Eigenschaft religiöser Symbolik oder doch einer Umschreibung religiöser Inhalte besaß. Die Kapitelle im Chorumgang des Basler Münsters stellen antike Sagen dar — sie sind ein Symbol für Sünde und Erlösung des Menschengeschlechtes; auf dem Türsturz des inneren Westportals in Vézelay (erstes

Drittel des 12. Jahrhunderts) finden wir sonderbare menschliche Wesen mit riesenhaften Ohren — es sind die skythischen Panotier, und sie gehören mit anderen Lebewesen der gleichen Stelle zu einer Versammlung der Völker der Erde, denn, so predigt Isidor von Sevilla, »alle Welt hört Gottes Wort«; ein Kapitell aus St. Hilaire in Poitiers (zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts) gibt eine ungemein suggestive und kraftvolle Szene zweier kämpfender alter Männer, während ihre Frauen sie zu trennen versuchen — wer würde ahnen, daß die Quelle dieser Szene eine kleine moralisierende Betrachtung ist, die in die Handschrift der Apokalypse von St. Severs in Poitiers eingestreut wurde und von dem Kampf der Männer handelt? Wenn hier schon von einem eigentlich religiösen Symbolgehalt kaum mehr gesprochen werden kann, so handelt es sich in zahlreichen anderen Fällen wohl einfach um Reminiszenzen gelehrter Art, in denen allerdings oft die Tradition kirchlicher Vorstellungen durchschimmert. So in dem berühmten Kapitell von Chauvigny, das einen Höllenvogel mit einer menschlichen Seele im Schnabel zeigt, ein Bild, in welchem zweifellos die antike Ganymedvorstellung weiterlebt.

Die Wissenschaft hat schon Hunderte von diesen Darstellungen durch geduldiges Forschen und Suchen auf ihre Quellen (unter denen die orientalischen Stoffe von besonderer Wichtigkeit sind) zurückführen können, Hunderte aber harren noch der Erklärung und werden wohl nie ganz enträtselt werden. Aber selbst wenn es gelänge, ihnen allen ihre Herkunft nachzuweisen, so würde der Eindruck ja nur bestärkt, daß es sich hier offensichtlich um ein unendlich weites und trotz aller Erklärungen höchst geheimnisvolles Reservoir von Ausdrucksmitteln handelt, in welches alles hineinfloß, was an dunkeln und dumpfen Vorstellungen, an inniger Religiosität und wüstem Aberglauben in den Menschen lebendig war. Selbst wenn wir allen diesen Monstra zubilligen wollten, daß sie irgendwo und irgendeinmal durch eines ihrer Würzelchen mit dem weiten Erdreich religiöser Symbolik verbunden gewesen sind, so zeigt schon die bloße Nennung einiger dieser gesicherten Quellen, daß selbst der theologisch gebildete Zeitgenosse unmöglich alle diese Beziehungen kennen, überblicken konnte. Nur aus diesem Umstande läßt sich wohl der leidenschaftliche Protest Bernhards von Clairvaux erklären. Die Darstellung der Monstra, insbesondere auf den Kapitellen, muß damals einen Grad, eine Ausdehnung, ja eine künstlerische Beliebtheit erreicht haben, für welche jede irgend aufweisbare Quelle recht war, wenn sie nur diesem freien Spiel der Phantasie die kirchliche Legitimation sicherte. Wir spüren heute über alle Jahrhunderte hinweg in diesen Werken den heißen Atem einer Kunst, welcher es ein tiefes Bedürfnis gewesen sein muß, mit den Formen einer gleichsam neu entdeckten Welt in aller Freiheit zu schalten, zu erfinden, zu fabulieren. Wieder bewahrheitet sich Jacob Burckhardts Wort von dem »Anlaß«, den die Kunst nimmt und braucht, um sich dann frei zu ergehen in den Schwingungen, die sie daher erhalten hat. Ja, je mehr wir in diese

Welt der zauberhaften Formen vordringen, um so gewisser scheint es uns, daß die Träger des »Anlasses« und der Schwingungen auch verschiedene Menschen gewesen sein müssen. Was wußte wohl der Bildhauer, der Maler von den oft weltenweit hergeholten Quellen, von den theologischen Spitzfindigkeiten, die der Darstellung zugrunde liegen sollten — wenn selbst ein Bernhard von Clairvaux sie nicht gekannt hat? Schon auf dem zweiten Konzil von Nicäa 787 wurde ein Beschluß gefaßt, der für diese Teilung der Arbeit charakteristisch ist: Der Künstler sollte einzig für die künstlerische Ausführung verantwortlich sein, »Anordnung und Disposition dagegen sind Sache der Patres« (Mâle, XIII, 397). Das heißt doch nichts anderes, als daß dem Künstler das Thema der Darstellung genannt wurde und daß es ihm nun überlassen blieb, dieser Anweisung all das abzugewinnen, wessen seine Phantasie fähig war.

Wir werden also gut tun, dieses Reich der Sonderbarkeiten, »ces petits univers apparemment inextricables et obscurs« (Focillon) nicht mit denselben Maßstäben zu messen wie die eigentlichen, offiziell anerkannten Symbole der Kirche. Viele von ihnen haben wohl partiell auch symbolischen Charakter — nennen wir sie vorläufig »Deutero-Symbole« — und bei einer großen weiteren Zahl können wir diesen Weg der Entstehung vermuten, ohne seiner sicher zu sein. Denn noch immer stehen diese romanischen Monstra vor uns als Zeugen einer scheinbar hemmungslosen künstlerischen Erfindungskraft, als Wesen aus einer phantastischen Welt von heidnischer Schönheit.

5. Vielleicht aber läßt sich von einer anderen Seite her ein Standpunkt für ihre Beurteilung gewinnen: aus ihrer Aufgabe.

Wir haben im Verlauf dieser Arbeit schon auf die Stellen aufmerksam gemacht, wo die deutero-symbolischen Monstra aufzutreten pflegen. Wir fanden sie in Aulnay (und ebenso auf der Decke von Zillis) auf den Randzonen, in Aulnay sogar mit den Figuren der übrigen Zonen in einem so ausgesprochenen Stufenverhältnis kombiniert, daß sie deutlich als der Anfang einer Hierarchie, als die noch unreine Welt in Erscheinung traten gegenüber der immer reiner werdenden Versammlung von Figuren, in deren Mittelpunkt wir den unsichtbaren Christus ergänzen. Ist diese Ableitung richtig, so wird hier durch die bloße Lokalisierung schon der deutero-symbolische Charakter der Monstra unterstrichen, und es wird wie für den Künstler, der sie schuf, so auch für den Beschauer eine Frage von geringerer Bedeutung sein und gewesen sein, welchem konkreten Anlaß die einzelnen Fabelwesen diese Rolle von Statisten in der heiligen Geschichte zu verdanken haben.

Die eigentliche Heimat der Monstra aber sind die Kapitelle. An ihnen haben sie sich am längsten gehalten, auch dann noch, als rings um sie herum, wie etwa an der Galluspforte, schon alle symbolische Darstellung verkümmert war. Hier entwickeln sie



Abb. 11. Saint-Maurice. Candidus-Reliquiar
Photo Boissonnas



Abb. 14. Saint-Maurice. Sigismund-Reliquiar
Photo Boissonnas

rein und ungestört ihre zauberhafte Welt der formosa deformitas und deformis formositas, und es bedurfte starker Kräfte der immer ungestümer emporwachsenden gotischen Pfeiler, um sie zu verdrängen. Das Kapitell aber, seiner ganzen Natur und Bestimmung nach wie geschaffen zur Aufnahme dieser von der freiesten Phantasie erzeugten absonderlichen Wesen, hat sich mit ihnen nicht bloß geschmückt, es hat durch sie vielmehr noch die mannigfachen Kräfte sichtbar gemacht, welche durch seinen steinernen Leib hindurchgehen. Denn das Kapitell ist das wahre Gelenk im Organismus des romanischen Baues. Es setzt der Stütze unter ihr eine Krone auf, es ist zugleich die monumentale Basis der Bögen, die auf ihm zusammentreffen, und in seiner eindeutigsten Form bildet es die blockartige Überleitung von dem Kreis des Säulenschaftes zum Quadrat des Bogenfußes. Es zieht in die Höhe und es wird niedergedrückt, es leistet Widerstand gegen oben und unten und verbindet zugleich oben mit unten. Dutzendfach ergibt sich die Möglichkeit und die Versuchung, diese Kräfte durch Figuren zu verlebendigen, und so den Schmuck der Kapitellfläche aus der Funktion des Blockes und der ihm innewohnenden Kräfte abzuleiten. Auf primitiver Stufe geschieht diese Verlebendigung in primitiver Art: so werden auf einem achteckigen Holzpfeiler aus Matrei in Osttirol (im Ferdinandeum zu Innsbruck) diese Kräfte angedeutet durch ein Ornament von Seilen, die sich am Kapitell dekorativ zusammenlegen, aber auf den Seiten des Achtecks hinunterlaufen, als sollte gezeigt werden, wie die Kräfte von Druck und Zug in diesem Pfeiler verteilt sind. Auf höherer Stufe aber ist der Träger dieser nach außen sichtbar werdenden Kräfte der Mensch. So in einem Werke von fast verblüffender Eindeutigkeit, einem Kapitell der katalanischen Kirche S. Maria de l'Estany aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 7). Der ganze Kapitellblock ist hier an seiner Außenfläche aufgelöst in eine Reihe unmittelbar hintereinander stehender Märtyrer. Ihre Füße berühren unten, eng beisammen, den Schaftring der Säule, auf ihren Köpfen lastet unmittelbar der Kämpfer, nicht anders, als sei der Gedanke der griechischen Karyatide hier auf den kleinen Raum eines romanischen Kapitells übertragen worden!

Noch differenzierter aber in der Schaustellung der wirkenden Energien sind nun die eigentlichen Monstrekapitelle, aus deren großer Zahl wir das Kapitell eines Wandpfeilers aus Saint-Aignan vorführen (Abb. 10). Diese Wesen, bestehend aus einem doppelten, greifenartigen Vogelleib und einem menschlichen Kopf, scheinen geradezu in jeder Phase der Erstreckung ihre Physis zu verwandeln. Mit den Füßen stehen auch sie auf dem Schaftring, dann variieren ihre Leiber die Rundung ihres Kapitellblockes an den Ecken, ihre Flügel decken ihn auf der breiten Fläche der Mitte und schließlich betonen die Köpfe in den Ecken die Punkte, wo das Rechteck der Platte beginnt. Wir haben dieselbe Art der eckköpfigen Monstra schon an der Galluspforte getroffen; beide Beispiele gehören innerhalb des Corpus der Kapitelle zu

einer sehr großen und verbreiteten Gruppe, für welche diese ungemein suggestive Verdeutlichung der Funktion ein besonderes Kennzeichen bildet.

Allerdings muß hier einschränkend gesagt werden, daß eine solche gewissermaßen materielle Interpretation der Monstra an den Kapitellen nur in einzelnen Fällen wirklich überzeugend vorgenommen werden kann. Die Variation der Elemente ist allzu groß. Noch fehlt uns — das ist eine der schmerzlichsten Lücken in unserer Literatur — das »Corpus der romanischen Kapitelle« mit genauen Aufnahmen, aus dem vielleicht sichtbar werden könnte, wie der überaus reiche Bestand zu gliedern ist. Wo das Kapitell einen einzigen Block bildet, als Bekrönung der freistehenden Säule, da läßt sich am ehesten noch so interpretieren, wie wir es soeben in den drei letzten Beispielen getan haben. Wo aber das Kapitell einen gegliederten Pfeiler abschließt wie in Saintes (Abb. 9) — und wir haben in der Einleitung davon gesprochen, daß diese Pfeilerform gerade diejenige der entwickelten Romanik darstellt — da versagt die Erklärung des entsprechend gegliederten Kapitellreliefs mehr und mehr. Die vielfach gebrochene Fläche erscheint eher wie ein Teppich, über welchen der Bildhauer die Erfindungen seiner Phantasie hat ausströmen lassen, wobei die Skala vom vegetabilen Element über die Monstra bis zu eigentlichen biblischen Erzählungen reicht. Auch da könnte man, wie vor der Galluspforte, von einem ikonographischen Synkretismus sprechen, der hier wie in Basel als Vorbote der gotischen Enträtselung und Vereinheitlichung auftritt.

6. Dieser Prozeß der Enträtselung ist in entscheidendem Maße von Bernhard von Clairvaux mitbestimmt worden. Wir hatten vorhin daran gezweifelt, ob selbst die »literati« von damals alle die symbolischen Beziehungen voll »verstehen« konnten — nun erhebt am Anfang des 12. Jahrhunderts dieser literatissimus seine Stimme, um in den schärfsten Worten gegen die Geheimnisse anzugehen. Während noch zahllose Bildhauer und Maler damit beschäftigt waren, in Aulnay, in Gernrode, in Zillis usw., alle jene Fabelwesen zu erfinden und darzustellen, welche diese Welt der Symbole bevölkern, schrieb der Abt von Clairvaux schon die bekannten Zeilen nieder, mit denen dieser ganzen Welt die Existenzberechtigung genommen wurde. Hat wohl jemals in der Kunst eine stärkere Enträtselung, eine durchgreifendere Entmythisierung stattgefunden als diese? Und ist es nicht ein für die Kunstgeschichte wahrhaft einzigartiger Vorgang, daß uns hier auf der Höhe des Mittelalters in leidenschaftlichster, persönlichster Form das Urteil eines führenden Mannes der Kirche über ein Problem der kirchlichen Kunst überliefert wird? Man muß sich die ganze, für unser Auge so unerschöpfliche und wunderbare Fülle der Portale, der Kapitelle, der Schranken, der Malereien in den Kirchen, der Miniaturen in den Büchern vor Augen halten, um die Vehemenz des Protestes zu verstehen, der mit einem einzigen Rucke mindestens für die Klosterkirchen

die deuterosymbolischen Monstra beseitigen, ja noch mehr, das was wir heute »Kunst« nennen, wiederum auf die Stufe des allerersten Anfangs zurückversetzen wollte und dabei nur eines übersah: daß es eben »Kunst« war und daß die Kunst wie das organische Leben, dessen Korrelat sie bildet, wohl umgestaltet, in andere Bahnen gelenkt, aber niemals auf eine frühere Stufe, auf einen schon überwundenen biologischen Standort zurückversetzt werden kann.

Die Schilderung der historischen Rolle Bernhards sowie der Wirkungen seines Protestes liegt außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Was uns aber brennend interessiert, das sind die Argumente, die er vorbringt, denn sie sprechen ganz unmittelbar und aus direktester Anschauung von dem Problem des eigentlichen thematischen Inhaltes der Monstra. Solange die Forschung den Standpunkt von Emile Mâle einnahm, der davon überzeugt war, daß »presque toujours, les singuliers animaux de nos églises romanes reproduisent, avec plus ou moins de liberté, les magnifiques tissus orientaux« (XII, 341), mußte sie auch den Protest Bernhards als berechtigt anerkennen, da er sich dergestalt gegen Werke völlig heidnischen Ursprungs gerichtet hätte. Wie aber, wenn diese Formen vom Künstler original aus einer Deformation des Ornaments geschaffen wären (Baltrusaitis)? Oder aber, wie wir annehmen möchten, aus eigenen Vorstellungen, in denen zweifellos uralte Überlieferungen noch eingelagert sein mochten? Wir versuchen, Bernhards Protest mit dieser Frage auf den Lippen zu überprüfen.

Wir übergehen zunächst, indem wir ihn bloß erwähnen, Bernhards Tadel der allzu üppigen Architektur der großen Kirchen, deren »immensae altitudines, immoderatae longitudines, supervacuae latitudines« er aber schließlich doch gelten lassen muß. »Sed esto, fiant haec ad honorem dei.« Man spürt aus seinen resignierten Worten heraus, daß die großen Stadtkirchen schon aufkommen und dem Einfluß der Orden entgleiten. Darum wendet er sich für alles Weitere nur an die Mönche. »Interrogo monachus monachos . . . . Quidem alia causa est episcoporum, alia monachorum.« Und nun stellt er sich gewissermaßen auf den Standpunkt Gregors des Großen und gibt zu, daß die Priester der Stadtkirchen es ja mit sapientes und insipientes zu tun haben und daß sie »devotionem populi, quia spiritualibus non possunt, corporalibus excitant ornamentis«.

Nachdem nun diese Konzessionen gemacht sind, bricht erst die ganze Glut des 34jährigen Eiferers durch. Jetzt wird die Pracht der Kirchen aufs Korn genommen. »Nos autem monachi, qui jam de populo eximus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Cristo reliquimus, qui . . . cuncta oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora . . .«, was sollen wir mit alledem? Es folgt ein grandioser Sturzbach von Verwünschungen gegen alle die Schönheit der Ausstattung in den Häusern Gottes. »Oh vanitas vanitatum, sed non vanior quam insanior!« Nicht nur verwirrt und verleitet

sie den Gläubigen und den Mönch, sich vom Golde blenden zu lassen, so daß »magis mirantur pulchra quam venerantur sacra«, sondern vor allem hält sie den Bruder ab von der einzigen großen Aufgabe, die ihm gestellt ist, der Barmherzigkeit. »Fulget ecclesia in parietibus, et in pauperibus eget. Suos lapides induit auro et suos filios nudos deserit .... Inveniunt curiosi quo delectentur, et non inveniunt miseri, quo sustententur .... Denique quid haec ad pauperes, ad monachos, ad spirituales viros?« So stellt er in einem unzweifelhaft schönen Gedanken die pauperes, die monachi, die spirituales viri zusammen. Von ihnen erwartet er die Erfüllung dessen, was ihn selbst erfüllt.

Wir müssen diese allgemeinen Ausführungen über die Bauwerke und die Pracht ihrer Ausstattung vor Augen halten, um zu verstehen, wie nun am Ende des 12. Kapitels der Apologie das Verdammungsurteil gegen eine ganz bestimmte Gruppe von Werken gefällt wird. Alles spricht dafür, daß Bernhard in erster Linie an die Kapitelle der Säulen in den Kreuzgängen und in den Chören der Kirche gedacht hat. »Caeterum in claustris coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas?« Und nun folgen einzelne Bezeichnungen, die sich zweifellos auf bestimmte Darstellungen beziehen und wo es ein Leichtes wäre, aus dem Bestand der erhaltenen Werke die Beispiele zu finden: er verdammt die immundae simiae, die feri leones, die monstruosi centauri, die semihomines, die maculosae tigrides, die milites pugnantes usw. Unter einem Kopfe, sagt er, gibt es da mehrere Körper, auf einem Körper mehrere Köpfe. Ein Vierfüßer hier hat einen Schlangenschwanz, ein Fisch dort den Kopf eines Vierfüßers usw. Und alles das rechnet er insgesamt den Dingen zu, welche nicht als ein necessarius usus zu betrachten sind, sondern nur der concupiscentia oculorum dienen.

Nirgends aber in seinem Texte findet sich auch nur ein Wort darüber, daß diese Werke einen tieferen symbolischen oder auch nur deutero-symbolischen Sinn haben könnten. Sie werden in Bausch und Bogen verdammt, als wären sie eine bloße Ausgeburt der schweifenden Phantasie, bloß zu Spiel und Vergnügen geschaffen worden. Und wenn uns alle Proteste gegen die Pracht der Ausstattung in den Kirchen aus dem Munde des Abtes von Clairvaux legitim erscheinen, wenn es gleichzeitig geradezu als ein Akt kirchlicher Diplomatie erscheint, daß er, obgleich schweren Herzens, den Stadtkirchen schließlich doch Größe und Reichtum zubilligt, in Worten, welche beinahe schon an die spätere Stellungnahme der Jesuiten erinnern — müßte dann nicht auch den Monstra gegenüber der gelehrte Mönch mitten unter aller Verdammung ein verstehendes Wort aufbringen? Es fehlt, und wir geben den Text aus den Händen mit einem Gefühl der Enttäuschung darüber, daß die ganze weite Welt der symbolischen und gelehrten Hintergründe, die unsere Wissenschaft aufzudecken sucht, Bernhard von Clairvaux offenbar verschlossen war. Was vielleicht eine ferne und fromme Anrufung

Gottes sein und wenigstens einen Kern von religiöser Erhebung enthalten mochte, das blieb für ihn ein monstrum.

7. Offensichtlich kann die Frage, mit welcher wir an Bernhards Text herangetreten sind, auf diesem Wege und aus dem Bestande der romanischen Kunst allein nicht beantwortet werden. Sollen seine Worte wirklich als Protest gegen die orientalisch-heidnischen Formen in der christlichen Kirche verstanden werden? Oder gelten sie nicht doch vielmehr den »Bildern« an den Kapitellen, entsprechend den gerade damals noch überaus scharfen Bestimmungen des Zisterzienserordens, wobei die Frage nach einer allfälligen symbolischen Bedeutung gar nicht erst gestellt wurde? (Noch volle hundert Jahre später, 1231, hat das Generalkapitel des Ordens ein striktes Verbot erlassen gegen alle »novitates et superfluitates in picturis, in sculpturis, in aedificiis, in vestibus pretiosis et aliis similibus, quae deformant antiquam ordinis honestatem?« Rüttimann, 43). Für diese letztere Annahme spricht nicht bloß das leidenschaftliche Temperament Bernhards, nicht bloß die eben erwähnte sorgfältige Unterscheidung, die zwischen Stadt- und Mönchskirchen gemacht wird, sondern vor allem auch der Umstand, daß ja seither die religiöse Substanz zahlreicher Kapitelle unzweifelhaft festgestellt werden konnte, wofür gerade das bedeutende Werk von Mâle viele Beispiele nennt. Der bloße Hinweis auf die Welt des »Physiologus«, aus dem etwa die von Bernhard getadelten »feri leones« herstammen, mag hier genügen.

Vor allem aber wird diese Annahme durch das Schicksal der Monstra gestützt! Denn sie verschwinden nicht, sondern sie bilden sich um. Sie repräsentieren den Status des Zauberhaften in der Geschichte von Motiven, deren Ursprünge noch im Dunkeln liegen, und die in der Gotik sodann mehr und mehr in den Status der »Verständlichkeit« eintreten.

So ist es zwar keine Frage, daß Bernhards Protest einer gewaltsamen Entzauberung der romanischen Kunst gleichkommt und mit dazu beigetragen hat, der gotischen Formensprache die Zunge zu lösen. An zahlreichen Werken der Plastik und Malerei glauben wir die Wirkung seiner Worte zu spüren. Allein, der Prozeß war schon im Gange und hätte sich gewiß auch ohne ihn abgespielt. Denn auf ganzer Breite beobachten wir seit dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts die langsame Bildung einer neuen Schicksalsgemeinschaft zwischen Inhalt und Form in der Kunst. Langsam verflüchtigt sich die visionäre Substanz der religiösen Szenen, immer besser verstehen die insipientes den Inhalt der heiligen Bilder, denn immer mehr tritt in ihnen die reale, menschliche, irdische Substanz zutage. In einer »neuen Sehform kristallisiert sich« jetzt »ein neuer Inhalt der Welt«. Die romanische Inkarnation der Monstra macht ihrer gotischen Inkarnation Platz, aus den immundae simiae und feri leones werden jetzt die Darstellungen der

Monate, der Jahreszeiten, der Völker der Erde, der Berufe, der sieben freien Künste usw., lauter reich bewegte, organisch durchblutete Figuren. Sie haben eine unmittelbare Beziehung zum Leben und zum Weltbild des Beschauers, sie betten dieses profane Leben ein in die Summa theologica der Kathedrale und tragen so einen schwachen Abglanz ferner geheimnisvoller Symbolik in eine neue und viel irdischere Welt hinüber.

Viertes Kapitel

VERHÜLLUNG UND BEGRENZUNG DER AUSSAGE

1. Der scharfe Protest Bernhards von Clairvaux, den wir soeben in einigen Hauptpunkten resumiert haben, ist vor allem in seiner negativen Aussage wichtig. Wir erfahren aus ihm, daß ein großer Teil derjenigen Werke, in denen wir heute sogar geneigt sind, einen Inbegriff romanischer Kunst zu erblicken, nach ihrer sachlichen Aussage selbst für einen gefeierten Mann der Kirche unlesbar, ja unannehmbar gewesen sind. Schärfer könnte dasjenige Problem des Inhaltes, dem wir in diesem letzten Kapitel nachgehen wollen, von einem Zeitgenossen nicht beleuchtet werden.

Der Sachverhalt selbst ist uns schon mehrfach entgegengetreten: in den Werken der romanischen Kunst wird die unmittelbare Verständlichmachung des Inhaltes mit Bewußtsein vernachlässigt, und dies offenbar um so mehr, je früher das Werk entstanden ist. Mehrere Wege führen, wie immer, wenn eine starke Formidee nach Ausdruck verlangt, zu diesem Ziel. Wir versuchen, sie kurz abzuschreiten.

a) Vor allem muß hier nochmals an den starken Anteil des religiös indifferenten Ornaments in der frühen Romanik erinnert werden. Es sagt, soweit es reines Ornament und nicht bereits von »darstellenden« Figuren durchsetzt ist, schlechterdings nichts aus, was sachlich als Gegenstand gewertet werden könnte. Noch mehr. Überall dort, wo es sich über ganze, gut sichtbare Flächen erstreckt, verbreitet es eine Atmosphäre des reinen Schmuckes, der wohlklingenden Pause sozusagen, und ganz in diesem Sinne wird seine Funktion in den die Tympana und die Türeu umrahmenden Bändern in Aulnay und Basel wohl zu verstehen sein. Da es gegenständlich neutral ist, steigert es die Wirkung dessen, was sich in seiner separierenden und schützenden Hut befindet. Daß aber auch innerhalb des Ornaments eine Verlagerung im Sinne einer vegetabilischen Vergegenständlichung stattfinden kann, das ist bei der Galluspforte von Basel nachgewiesen worden.

Im Augenblick aber, wo wir nun nach diesen ungegenständlichen Werken uns den eigentlich gegenständlichen zuwenden und die ganze Fülle der Aussagen in der roma-

nischen Plastik vor unser Auge tritt, erkennen wir, daß die Verhüllung und Begrenzung der Aussage offenbar auf zwei ganz verschiedene Weisen vorgetragen wird: einmal in der Umhüllung durch Symbole und Deutero-Symbole und dann in einer zwar gegenständlich eindeutigen, aber durchaus unvollständigen, wie provisorischen Mitteilung.

b) Die Umhüllung durch Symbole und insbesondere durch Deutero-Symbole bedarf nach allem, was schon ausgeführt wurde, keiner weiteren Erklärung mehr. Ist die Schilderung richtig, die wir im vorigen Kapitel von der Entstehung und Funktion des Symbols gegeben haben, so liegt ja sein Wesen gerade darin, daß »etwas anderes in ihm erkannt«, die eigentliche Aussage also absichtlich verschleiert wird. Und noch mehr gilt das von dem großen und so geheimnisvollen Reich der deutero-symbolischen Monstra, in denen die Herkunft von einer noch begreifbaren Quelle, die Beziehung zu einer einmal gemachten religiösen Aussage so sehr verschüttet ist, daß oft alle Deutungsversuche abprallen[5]. Allerdings zeigt sich gerade hier, daß wir in dem Umkreis der Symbole und Verhüllungen nach einzelnen Stufen historischer Standorte unterscheiden müssen. Wenn etwa an den Kapitellen im Chorumgang des Basler Münsters mehrere Historien dargestellt werden, als Gleichnisse für Sünde und Erlösung des Menschengeschlechtes, so handelt es sich da um eine andere Daseinsform des Symbols als etwa in den vier Evangelistenzeichen. Die letzteren sind deutlich schon in romanischer Zeit uralter und durch die Tradition geheiligter, »repräsentativer« Art, während die Einkleidung der christlichen Heilsbotschaft in eine Legende aus den Metamorphosen des Ovid den jüngeren, erzählenden, »novellistischen« Symbolen zuzurechnen wäre und deutlich schon auf das kommende »speculum humanae salvationis« hinweist.

c) Zu diesen jüngeren Symbolen gehört nun gleicherweise der größte Teil der Darstellungen, wie wir sie an der Galluspforte als Derivate von einzelnen, sich überlagernden, sich durchdringenden, aber nach ihrer Herkunft deutlich abgestuften Vorstellungskreisen gefunden haben. Keiner dieser Vorstellungskreise wird voll und rein vor uns ausgebreitet. Von jedem tritt gewissermaßen nur ein Teil ans Licht, der hinter sich noch das verborgene Ganze ahnen läßt, oder dieses Ganze wird gar nicht in seiner eigentlichen Substanz, sondern in einer parabolischen oder moralisierenden Umschreibung dargestellt — jedenfalls aber so, daß der Inhalt der Aussage immer nur wie durch einen Schleier erkennbar und der Gang der Erzählung stets vorzeitig abgebrochen wird.

Bevor wir nach einer möglichen Erklärung für diese eminent romanische Verhaltungsweise suchen, sei zuvor noch zusammenfassend ein Werk besprochen, das, etwa

[5] „Ce songe étrange, qui s'enlace si mystérieusement à la pierre, qui fait courir à la surface des édifices des caprices souvent indéchiffrables et pareils aux signes d'une langue perdue, est-il donc de nous? Un tel abîme, dans la conception du monde, de l'homme et de la vie, nous sépare-t-il de nos ançêtres?" Focillon, Mouvements artistiques, 489.

gleichzeitig mit Aulnay, für die deutsche Romanik dieser Zeit als beispielhaft gelten darf: die Westwand des Heiligen Grabes in Gernrode (Abb. 8).

2. Diese Wand unterscheidet deutlich zwischen den drei Ausdruckszonen, über welche schon mehrfach gesprochen wurde, und die wir auch in Aulnay vorgefunden haben. Die äußerste Zone ist fast ausschließlich ornamental. Sie wird von einer Wellenranke aus Weinlaub durchzogen, und der figurale Anteil beschränkt sich auf fischartige Köpfe in den Ecken, von denen die Ranken ausgehen, sowie auf ganz stereotyp gebildete Menschengesichter in den Mitten, deren Münder von der Ranke oder ihren Schößlingen durchzogen werden. Es bedeutet eine starke Betonung der relativen Autonomie der einzelnen Teile, daß diese Köpfe je nach innen gerichtet sind, daß sie also, wenn wir ihnen ins Gesicht blicken wollen, jedesmal einen anderen Standpunkt von uns verlangen. Sie werden damit nur noch deutlicher in die dekorative Funktion der Bordüre eingeschlossen. Dagegen rechnet die bedeutend breitere innere Umrahmung nur mit einem Augenpunkt. Auch sie ist von einem Rankenornament durchzogen, das sich aber in den beiden Längsstreifen in Medaillonform entwickelt und auf seinem Zuge rings herum fast nur symbolische Figuren einschließt oder umgibt. Die wichtigste unter ihnen ist das Lamm mit dem Kreuzesstab oben in der Mitte. Außer ihm enthält die Zone noch volle 15 Tierfiguren, deren Deutung bisher die größten Schwierigkeiten gemacht hat. So aber, wie in der äußeren Bordüre die genannten Köpfe möglicherweise schon einen symbolischen Zug in das Ornament hineintragen, so stehen auch in der inneren, symbolischen, »deuterosakralen« Zone schon zwei Figuren sakraler Herkunft in den oberen Ecken. Sie weisen auf das Lamm hin, und wenn die Bestimmung der Figur links auf Johannes Baptista keinen Schwierigkeiten begegnet, so ist die rechte dagegen umstritten. Die Deutung auf Johannes Evangelista würde für Gernrode dieselbe Anordnung ergeben, wie wir sie in Basel kennen und würde weiterhin erklären, weshalb die Galluspforte gerade an dieser Stelle die beiden Johannesfiguren trägt.

Von diesen beiden Rahmenzonen umschlossen, tritt nun das Mittelfeld besonders eindrucksvoll heraus. Eine Beobachtung, die wir ähnlich auch an der Galluspforte gemacht haben, drängt sich hier auf: die drei hochrechteckigen Felder wiederholen in kleinerem Maßstab die Form des breitrechteckigen Gesamtfeldes. Sie enthalten in der Mitte eine stehende Frauenfigur, seitlich eine je voll entwickelte Säule mit Podest, Basis, Kapitell und Kämpfer. Bezeichnenderweise ist auch diese Frauenfigur, die mit einer unvergeßlichen Gebärde die rechte Hand an die Brust legt und die Linke abwehrend, Schweigen gebietend nach auswärts kehrt, in ihrer Benennung umstritten. Man hat an eine Äbtissin gedacht, sogar an Maria selbst oder noch eher an Maria Magdalena, der Christus nach der Auferstehung erscheint, und welche so am Grabe einen beson-



Abb. 15. Autun, St. Lazare. Kapitell. Der Engel weckt die schlafenden Könige
Photo Marburg



Abb. 16. Chartres, Kathedrale. Figuren vom Westportal
Photo Houvet



Abb. 17. Chartres, Kathedrale. Figuren vom Nordportal
Photo Houvet



Abb. 18. Vézelay, Ste. Madeleine. Christus aus dem Tympanon
Editions „Tel“

deren Platz beanspruchen darf. Wir unterstreichen, daß zwei von den drei menschlichen Figuren der Wand »ungenügend« gekennzeichnet sind. Wie bei den Tiersymbolen, so läßt es also der Künstler auch hier bei einer ungefähren, für eine präzise Benennung jedenfalls unzureichenden Andeutung bewenden.

Geradezu einzigartig aber tritt in diesem Gernroder Mittelfeld ein Element romanischer Plastik auf, das später noch in einem besonderen Abschnitt behandelt werden soll: die Variation der Formen. In Basel schon fanden wir, daß jede der beiden Johannesfiguren zwischen zwei Säulen steht. Hier nun wird die Nachbarschaft der Formen zu einem bestimmten Rhythmus gesteigert. Er beginnt mit den ungegliederten Steinpfeilern seitlich der Figur, steigt dann auf zu den aus solchen Blöcken herausgemeißelten Säulen und endigt schließlich in der Vermenschlichung der Säule, der Mittelfigur. Wir empfinden die Bewegung, die so von links und von rechts her angeschlagen wird, als ein Auf und Ab, ähnlich den Wellen der Ranken in den beiden Randzonen, und es ist keine Frage, daß die höchste Höhe dieser Welle in der Mittelfigur gerade durch die beiden Tiefpunkte der ungegliederten Pfeiler neben ihr besonders eindrücklich wird. Ganz ähnllch, mit einer etwas anderen Schichtung der Akzente, sind die Tympana sowohl in Basel wie in Aulnay von den »neutralen« Zonen der Rankenfriese eingefaßt. Es ist die steigernde und befreiende Wirkung der Pausen in der Musik!

3. Angesichts dieser in allen romanischen Werken zutage tretenden Tendenz der Verschleierung, Verhüllung, Begrenzung und Umschreibung der Aussage drängt sich naturgemäß immer wieder die Frage auf, ob denn bei alledem überhaupt mit einem Beschauer gerechnet wird? Die spontane Reaktion des einen Beschauers Bernhard von Clairvaux kann nicht über die Einsicht hinwegtäuschen, daß die romanische Kunst jedenfalls nur sehr mittelbar und dann gewiß nur an wenigen Stellen eine Wirkung auf den Beschauer oder gar auf eine Gemeinde sucht. Wenn aber die Wirkung auf eine Gemeinde, mit einem Worte die Predigt, nicht oder nur nebenher gesucht wird, dann gibt es für diese Kunst nur die andere, schon früher angedeutete Erklärung: sie ist eine Art Anrufung Gottes, mit einem Worte: ein Gebet. Sie stellt sich damit in einen deutlichen Gegensatz zur Gotik, in welcher die Predigt so sehr das Hauptanliegen bildet, daß die Legende den heiligen Franziskus nicht nur zu den Menschen, sondern auch zu Fischen und Vögeln sprechen läßt.

Mit allem Nachdruck, so scheint mir, dürfen wir auf diesen Gebetscharakter der romanischen Kunst als auf einen ihrer wesentlichsten Züge hinweisen. Er ist seinerseits schon das Resultat einer grundlegenden Wandlung, welche sich von der späten Antike bis zum Höhepunkt des Mittelalters vollzogen hat und die man gleichnishaft umschreiben könnte mit der Wandlung, welche gleichzeitig in der Stellung des

zelebrierenden Priesters am Altar geschieht: der ursprünglich hinter dem Altar stehend, der Gemeinde zugewendet, offen vor ihr die heilige Handlung vollzog, nun aber vor den Tisch tritt, der Gemeinde den Rücken kehrt, und nur noch im Angesicht Gottes zelebriert.

So aber wie für den Priester das Vorhandensein der Gemeinde in seinem Rücken unwesentlich ist, wenn nur die Anrufung Gottes geschieht; so wie es für die Wirkung des Gebetes unwesentlich ist, ob es laut oder leise gesprochen wird, so ist für den romanischen Künstler alles das, was seinen Gegenstand dem Beschauer nahebringt, eine Angelegenheit zweiter Wichtigkeit. Das zeigt sich schon in der alleräußerlichsten Weise darin, daß viele Werke der romanischen Plastik und Malerei überhaupt nie oder doch nie vollständig von einem Beschauer zu ebener Erde gesehen werden können. Sie sind z. B. als kleine Reliefs in einer Fassade eingelassen, hoch über uns, oder sie werden, wie die vierten Seiten an den Kapitellen im Basler Chorumgang, von den davorstehenden Pfeilern verdeckt usw. Da ja schon die uneingeschränkte Lesbarkeit des romanischen Werkes kein Ziel der Kunst ist, wie sollte es da die deutliche Sichtbarkeit sein?[6] Gott würde auch die unvollkommenste Andeutung an einem den Menschen verborgenen Platze verstehen und entgegennehmen, dessen waren der Künstler wie der Auftraggeber gewiß.

Ja, es ließe sich die Frage stellen, ob eine solche Erklärung nicht auch geeignet wäre, jene rätselhafte Welt der deutero-symbolischen Monstra um ein Weniges aufzuhellen. In diesen Darstellungen, so könnte es scheinen, war das Mittel gegeben, das dem Künstler oder seinem Auftraggeber erlaubte, ihren Dialog mit Gott zu halten, ohne von Unberufenen gehört zu werden, eine tiefe und beziehungsreiche Verehrung darzubringen, gleichsam in einer nur dem Eingeweihten verständlichen Sprache, die, nun schon in langen Jahrhunderten ausgebildet, noch in ihrer romanischen Ausdrucksweise deutlich die Spuren des Anfangs an sich trägt. Der Anfang aber, so wurde schon festgestellt, war jener heroische Kampf um die Bilder überhaupt, und die Symbole brachten schon früh die Lösung auf einer mittleren Linie: sie tasteten die einst völlig ungeteilte göttliche Substanz weniger an als die von allen Seiten herandrängenden und verlangten gegenständlichen Bilder.

4. Indem wir aber auf diese Weise die Verhüllung und Begrenzung der Aussage als eines der wichtigsten Anliegen der romanischen Kunst erkannt haben, halten wir das Mittel in der Hand, mit welchem so viele weitere Eigentümlichkeiten des Stiles erklärt werden können. Mehr und mehr nähern wir uns jetzt den Kategorien der Form,

[6] cf. Pinders Ausführungen über die Anerkennung des Beschauers in der Gotik. Die Kunst der ersten Bürgerzeit, Leipzig 1937, 200.

denen der II. Teil dieses Buches gilt, denn nun handelt es sich um Einzelheiten der Darstellung, in denen Inhalt und Form zu einer Einheit verschmelzen, als lebendigste Zeugen jener Schicksalsgemeinschaft, wie sie jeder Stil darstellt.

Unter diesen Einzelheiten beansprucht nun die Aussage über den Menschen unser ganzes Interesse. Denn in aller Kunst, sobald sie über die Stufe des bloß Ornamentalen hinausgelangt, ist der Mensch das Höchste und Oberste. In seinem Bilde, das nach dem Ebenbild Gottes geformt ist, erscheint die Gottheit selbst, und so wird der Aussage über den Menschen alles zugeleitet, was die Kunst an edelster Empfindung und Erhabenheit aufzubringen vermag. Aber indem wir nun das romanische Menschenbild prüfen, stellen wir fest, daß an ihm die Verhüllung und Begrenzung der Aussage am allerdeutlichsten in Erscheinung tritt. Denn so wie die romanische Architektur kein der gotischen Kathedrale vergleichbares verbindliches Maß besitzt, so fehlt dem romanischen Menschenbild jeder aus ihm selbst ableitbare und vor allem jeder objektivierbare Maßstab. Ob es sich um Christus und Maria handelt, um Heilige, um Donatoren oder um die Schächer am Kreuz — stets ist es so, daß der Künstler gleichsam wie Gott im Paradiese die noch ungeformte Materie Mensch in der Hand hält und nun je nach der Aufgabe, die ihm gestellt ist, die Form knetet oder sie mit dem Pinsel umreißt. Gehen wir gar in die Frühzeit der Romanik zurück, in jene denkwürdige Periode, in welcher der Formtrieb des europäischen Menschen wie aus einem dumpfen Traume zu erwachen scheint, so finden wir nicht selten den Künstler in Versuchung, den menschlichen Körper unversehens mit einem tierischen Körper oder mit einer Pflanze, oder mit einem bloßen Bandgeschlinge zu einer neuen Lebensform zu verbinden.

Es ist unerläßlich, von hier aus noch einmal an den Standpunkt der Ikonoklasten zu erinnern. Sie lehnten die Verbildlichung Gottes in Menschenfigur ab — nur zu verständlich angesichts einer Kunst, welche kein verbindliches, kein ideales Maß der Menschenfigur kennt und darum auch die Verbildlichung Gottes ja immer nur in einer zufälligen Prägung vornehmen kann!

Diese Abwesenheit eines irgendwie bestimmbaren Maßstabes manifestiert sich nun in einer Reihe von Eigentümlichkeiten, in denen die Begrenzung der sachlichen Aussage über den Menschen vollends evident wird. Wir heben die wichtigsten heraus.

a) Vor allem muß das Positive genannt werden: Die Darstellung des Menschen ist keinem von außen her aufgestellten Verhältnis der Figuren zueinander verpflichtet. Der Künstler schaltet völlig frei, und das erlaubt ihm, den Figuren die Proportionen ihrer inneren Bedeutung zu geben. Die große ruhevolle Erhabenheit der Christusfiguren in den Tympana wäre undenkbar ohne diese Freiheit, die hier ihre stärkste Wirkung ausübt. Jedes figurierte Tympanon einer romanischen Kirche illustriert diese Tatsache in so evidenter Art, daß wir uns damit begnügen dürfen, sie zu nennen.

b) Es gibt heute kein Werk über romanische Kunst mehr, welches nicht darauf hinweisen würde, daß in der Darstellung der menschlichen Figur die nur für sich bestehende, allseitig sichtbare und dadurch formal autonome Freiplastik fehlt. Die wenigen Ausnahmen in der Tat bestätigen die Regel: die frei auf dem Altar stehenden Reliquiarien oder der viel zitierte bronzene Kerzenträger im Dom von Erfurt, denn das sind ja nicht freie, in sich autonome, sondern dienende, einem bestimmten Zwecke dienende Werke. Ebenso können die dreifigurigen Kreuzigungsgruppen, die einst in den Chorbögen so vieler romanischer Kirchen aufgestellt waren, nicht als wirkliche Freifiguren betrachtet werden. Denn sie waren deutlich als Relieffiguren gearbeitet und rechneten mit dem ideellen Reliefgrund und der Grenze zwischen Langhaus (Querschiff) und Chor, d. h. zwischen zwei Raumteilen, deren innere Autonomie wir schon festgestellt haben. So bleibt einzig der Braunschweiger Bronzelöwe von 1166, den Pinder sogar als »das erste Freimonument aller abendländischen Kunst« bezeichnet, ein später Nachfahre der etruskischen Wölfin auf dem Kapitol, als eine wirklich autonome Freiplastik übrig.

Die menschliche Figur aber als völlige Freiplastik fehlt, und der Grund ist einleuchtend: sie würde durch ihre formale Autonomie ja bereits eine bestimmte Norm, einen bestimmten Maßstab aufstellen, die Aussage über den Menschen in echt irdischer Weise präzisieren und damit einen künstlerischen Prozeß einleiten, für welchen es in der romanischen Periode an der wesentlichen Voraussetzung fehlt.

Vielleicht dürfen wir als ein allgemeines Gesetz der Stilentwicklung formulieren, daß überall dort, wo die wirklich autonome, allseitig sichtbare Freifigur auftritt, zugleich auch derjenige Prozeß der Idealisierung beginnt, der unmittelbar zu den Höhepunkten einer sogenannten klassischen Kunst hinführt. Hat nicht Jacob Burckhardt im ersten Entwurf zur »Griechischen Kulturgeschichte« von 1870 dem 4. Bande, der in der endgültigen Formulierung den »hellenischen Menschen in seiner zeitlichen Entwicklung« behandelt, ursprünglich den Titel geben wollen: »Der Mensch in seiner höchsten gymnastisch-geistigen Ausbildung, als lebendiges Kunstwerk«? Damit ist aber auch für die Kunst jenes dem romanischen Künstler weltenferne Ziel der Idealisierung bezeichnet, welches die Entwicklung der in gotischer Zeit beginnenden Freifigur schließlich erreichen und, so wie die Sonne den Mittag, überspielen wird.

c) Idealisierung aber ist undenkbar ohne Studium des Individuellen, dessen Reinigung, Steigerung, Potenzierung ja erst zum Ideal hinführt. Darum steht in der Kunst, wo immer sie diese typisch klassische Stufe erreicht, die idealisierte Figur in engster Nachbarschaft und Wechselwirkung mit der individuellen bis zu dem Grade, daß im späteren 16. Jahrhundert, nach dem Ausdruck Alois Riegls, »der Subjektivismus die Akademie hervorbringt«. Und darum fehlt der romanischen Menschendarstellung, da

sie keine Freifigur kennt, auch die Voraussetzung der Freifigur: das individuelle Porträt. Die Aussage über den Menschen macht durchaus vor allem Individuellen Halt. Keinem einzigen Menschen des 11. und 12. Jahrhunderts können wir jemals ins Gesicht sehen, ja wir müssen diese Feststellung noch mehrere Jahrhunderte nach rückwärts ausdehnen. Das Menschengesicht des Abendlandes bleibt uns in seiner individuellen Prägung bis ins 13. Jahrhundert hinein stumm, verborgen hinter allgemeinen Formeln. Zu diesen Formeln gehören ja auch die Monstra, die nicht ein bestimmtes Tier, sondern Mischwesen darstellen. Erst am Ende des 13. Jahrhunderts, und auch dann erst noch in langsamen Etappen, bricht das Interesse am Individuellen durch, jetzt erst entsteht das Porträt, wie Focillon sagt, »né sur les tombeaux«. In der stolzen Reihe der römischen Papstgräber möchte dieser Augenblick etwa mit der Tumba Bonifaz' VIII. bezeichnet werden.

Es besteht aber nicht nur ein kausaler Zusammenhang zwischen Freifigur und individuellem Porträt, sondern auch zwischen diesen beiden Ausprägungen einer »entwickelten« Kunst und dem Auftreten klar faßbarer künstlerischer Persönlichkeiten. Letzten Endes integriert der Künstler sich selbst in der Darstellung des Menschen — »Das beste Monument des Menschen ist der Mensch« (Goethe) — und je individueller diese Darstellung, um so mehr persönliche Substanz des schaffenden Künstlers wird sichtbar. Es gibt keine Künstlerfigur in der Romanik, und dort, wo uns Namen überliefert sind, da bleiben sie bloße Namen, ohne daß wir eine persönliche Handschrift zu erkennen vermöchten. Die Anonymität des Werkes spiegelt die seines Schöpfers, und die Verhüllung der Aussage wirkt sich nach beiden Seiten hin aus. Es ist darum ein seltener Fall, wenn wir in der Spätzeit der italienischen Romanik in den Werken des großen Benedetto Antelami, besonders in seinen gesicherten Arbeiten für Parma (Abb. 31) und Fidenza, diejenige individualisierende Formgebung zu finden glauben, die für uns der unerläßliche Ausdruck der individuell faßbaren künstlerischen Persönlichkeit ist. Nicht umsonst allerdings gebraucht Burckhardt für die Kunst dieser Generation den Begriff der »Protorenaissance«.

5. Wenn wir aber schon annehmen dürfen, daß die Darstellung des Menschen und damit die Aussage über den Menschen eine Integration des Künstlers selbst bildet, der gewissermaßen in das Werk seiner Hand sich selbst projiziert, läßt dann die verhüllte und begrenzte Aussage nicht auch in dieser Hinsicht einen Schluß zu?

Zur Prüfung dieser Frage gehen wir von einer Beobachtung aus, die an der Basler Galluspforte schon gemacht worden ist: Der romanische Künstler ist imstande, innerhalb desselben Werkes die gleiche Person in ganz verschiedener Weise zu inkorporieren. Wir finden an der Galluspforte Christus im Tympanon und

Christus am Sturz, Johannes Evangelista im linken Gewände und denselben Johannes oben rechts im Tabernakel. Weiterhin gibt es romanische Portale und Freskenzyklen genug (ich zitiere, um nur eines zu nennen, die Josefslegende in den wahrhaft grandiosen Fresken von St. Savin-sur-Gartempe), welche diese Beobachtung erhärten: daß in allen diesen Fällen nicht eine bestimmte Person, sondern Modi einer Person dargestellt sind, daß auf dem Wege zur eindeutigen Bezeichnung hin an verschiedenen Punkten Halt gemacht werden kann, mit einem Wort: daß der romanische Künstler in seiner Vorstellung von vornherein eine Spaltung des darzustellenden Gegenstandes, der darzustellenden Figur vornimmt, die überhaupt nur in dieser gespaltenen, vielfachen Form in seiner Phantasie existiert.

So hat das Bild des Menschen in der romanischen Kunst Hunderte von Formen und Hunderte von Gesichtern. Da keine andere Periode der europäischen Kunst eine so tiefgreifende Spaltung der Vorstellungen kennt, so kennt kein anderer Stil eine so schrankenlose Willkür in der Bildung der menschlichen Gestalt. Der Mensch der romanischen Kunst ist schlechterdings unwirklich, er hat sozusagen keinen menschlichen Aggregatzustand. Er ist nicht nur imstande, sich bald so, bald so zu inkorporieren, sondern er braucht auch, mindestens in der frühen Romanik, um als Mensch zu erscheinen, nicht einmal alle Züge der menschlichen Figur aufzuweisen. Was etwa seine Statur betrifft, so sagt der treffliche Formulierer Focillon sehr gut: »Elle se hausse à des dimensions gigantesques ou se tasse à des dimensions naines.« Wir wissen schon, daß es völlig unmöglich wäre, ein romanisches Schönheitsideal aufzustellen. Aber auch eine nur ungefähre bevorzugte Proportion gibt es nicht (siehe Exkurs).

Nur diese völlige Freiheit in der Wahl der menschlichen Gestalt vermag es uns zu erklären, daß nun in romanischer Zeit der ganze Reichtum der Tradition einströmt und sich mit den skurrilsten neuen Formen Seite an Seite findet. Es gibt da neo-antike Figuren von einer fast griechischen Ponderation — so in Arles und Saint-Gilles — und es gibt in Languedoc und Burgund das, was wir als das Gegenteil empfinden, für den Menschen der Romanik aber durchaus kein Gegenteil war: die langgestreckten, fast immateriellen Figuren von Moissac und Vézelay. Es gibt daneben die zahlreichen Formelemente byzantinischer Herkunft, aber auch, wie Bréhier nachgewiesen hat, die Einwirkung der gallo-römischen Antike und so fort. Wieder einmal zeigt es sich, daß kein Stil sich jemals im luftleeren Raume bilden kann, aber auch, daß die Stellen der Transfusion von Alt und Neu in jedem Stile wieder andere sind.

6. Wir sind mit diesen Bemerkungen dem Gang der Untersuchung weit vorausgeeilt und dürfen nun diese selbst um so eher abbrechen, als in den Kapiteln des II. Teiles sich immer wieder Gelegenheit bieten wird, auf die formalen Auswirkungen des Prin-

zips der Verhüllung und Begrenzung zurückzukommen. Dagegen seien hier zum Schlusse noch zwei Figuren namhaft gemacht, die geradezu aus dem genannten Prinzip heraus geboren scheinen, ihm jedenfalls den Zauber ihrer romanischen Erscheinung verdanken: Sankt Kümmernis und der Engel.

Die Erfindung der Figur der Sankt Kümmernis ist wohl der erstaunlichste Ausdruck der Tatsache, daß die Romanik die Aussage über den Menschen so sehr zu begrenzen und zu verhüllen vermag, daß selbst die Geschlechter nicht unterschieden, ja in der Vorstellung sogar miteinander verschmolzen werden. So entstand die Figur der »Sankt Kümmernis«, in welcher sich das Bild des gekreuzigten Christus mit demjenigen der portugiesischen Königstochter Wilgefortis zu einem statuarischen Dasein verbindet, das dann mit fortschreitender Gotik wieder in seine Bestandteile zerfiel.

Wir werden später sehen, wie aus derselben Scheu vor einer das Individuelle charakterisierenden Aussage noch am Westportal von Chartres die männliche und weibliche Physis und Physiognomie nur undeutlich voneinander unterschieden werden, weil eben das Allgemeine diese feineren Nuancen mit seiner großartigen Starrheit überdeckt.

Und gewiß läßt es sich auf dieselben wirkenden Ursachen zurückführen, daß die romanische Kunst dem geschlechtslosen Engel ein Höchstmaß von Ausdruckskraft und Schönheit verliehen hat. So wie auf dem anderen Pol die individuelle Persönlichkeit »in ihrer höchsten gymnastisch-geistigen Ausbildung« der innersten Formabsicht klassischer Kunst entspricht, so ist der Engel das eigentliche Menschenbild der romanischen Kunst. Es steht vor uns als die Verkörperung einer überirdischen Potenz, die gleichsam nur vorübergehend Menschengestalt annimmt, ohne der Vergänglichkeit des irdischen Leibes unterworfen zu sein. In ihm, so scheint es, kommt aller Drang nach individueller künstlerischer Form zur Ruhe. Als Dante am Jahrestag von Beatrices Tode sich ihr Bildnis in Erinnerung rief, da entstand unter seinen Händen, welche die Erscheinung zeichnend festhalten wollten, eine Engelsfigur. Als solche lebte die Geliebte schon in seinem Sinn,

La gentil donna, che per suo valore
Fu posta dall'altissimo signore
Nel ciel . . . (Vita Nuova 34, Sonetto XVIII).

ZWEITER TEIL: PROBLEME DER FORM

Erstes Kapitel

ABSTUFUNG DER PLASTISCHEN MITTEL

1. Indem wir uns nunmehr den eigentlich formalen Analysen zuwenden, müssen wir von neuem an die schon mehrfach vorgebrachte These erinnern, wonach jeder Stil durchaus eine Schicksalsgemeinschaft von inhaltlichen und formalen Elementen darstellt. Diese Gemeinschaft ist so eng und unzerreißbar, daß es fast als eine unerlaubte Willkür erscheinen möchte, die Besprechung, so wie wir es in dieser Schrift versuchen, getrennt vorzunehmen. Allein die Wissenschaft arbeitet anders als die Kunst, zu deren Erklärung und Erforschung sie dient. Für den Künstler ist die Einheit von Inhalt und Form das schlechthin Selbstverständliche, ja die Transfusion vom einen zum anderen geschieht geradezu mit seinem Herzblut; die Wissenschaft aber, die viele hundert Jahre später den Werken mit ihren Fragen gegenübertritt, gewinnt an Einsicht, indem sie Schritt für Schritt vorgeht, und erst diese, dann jene Schicht freizulegen unternimmt. Sie wird sich dabei immer bewußt bleiben, daß jede Feststellung inhaltlicher Substanzen zugleich schon eine Aussage über die Form enthält, und daß keine Analyse der Form möglich ist ohne das Mitschwingen des dargestellten Themas. Sie weiß aber auch — und das legitimiert letzten Endes diese Art der Behandlung — daß die Anteile von Inhalt und Form für die Bildung des Stiles in den verschiedenen Perioden der Geschichte der Kunst durchaus nicht immer gleichhälftig und von gleicher Wirkung sind, so daß eine genauere Abgrenzung sich fast bei jedem Schritte als notwendig erweist.

Die innere organische Verbundenheit der beiden Kriterien bringt es mit sich, daß manche von den Überlegungen, die im ersten Teil angestellt wurden, hier nun in neuer Schattierung wiederkehren, und daß der Bearbeiter das Bedürfnis empfindet, seine Analysen der Form wiederum an denjenigen Werken vorzunehmen, denen schon vorher die Analyse des Inhalts gegolten hat. Allein es ist das Schicksal und gewiß auch der Wert aller systematischen Betrachtung, daß sie immer wieder zu den Quellen ihrer eigenen Anschauung zurückkehren muß, ganz anders als die Historiographie, welche, getragen von dem natürlichen Weiterschreiten der Entwicklung, sich diesem ohne Besinnen anvertrauen darf.

Vor allem muß nunmehr vor einer starren Parallelisierung der Gesichtspunkte

gewarnt werden. Es ist durchaus nicht so, daß einem Kriterium des Inhalts nun auch ein bestimmtes Kriterium der Form entsprechen würde. Dieses erste Kapitel, welches in der Überschrift an das Anfangskapitel des ersten Teiles erinnert, soll gerade zeigen, wie behutsam auf diesem Felde vorgegangen werden muß. Schon in der Einleitung haben wir darauf aufmerksam gemacht, daß es unmöglich wäre, die Abstufung der einzelnen Raumkompartimente in der romanischen Mönchskirche nach ihrer Dignität mit bestimmten formalen Vorstellungen in kausale Beziehung zu bringen. Wir gehen nun weiter und stellen diese Frage auf dem Gebiete der Plastik, indem wir die Basler Gallus-pforte, deren thematische Gliederung uns früher beschäftigt hat, auf die Gliederung ihrer plastischen Mittel hin untersuchen.

2. Die Galluspforte (Abb. 4) ist, wie jedes romanische Portal, ein in verschiedenen Zonen entwickeltes Relief. Wir unterscheiden ihrer vier:

a) die ungegliederte, flache Mauer, reduziert auf das Stück, das zwischen oberster Bogenkehle und Kranzgesims übrig bleibt und dort noch durch die beiden Auferstehungs-szenen eingeengt wird;

b) die formierten Bauteile, besonders großartig in den dreifachen Wülsten und Kehlen des Portalbogens, ferner, schon mit dem Ornament paktierend, in den verschiedenen profilierten Säulenpaaren, die alle freistehen und als einzige Glieder des Ganzen vom Relief abweichen;

c) die rein ornamentalen Teile: Einfassung der Türe, Kämpfer, Kranzgesimse, Innenflächen der Gewände, innere Säulenschäfte, Kapitelle;

d) die Figuren, ohne Ausnahme an die Fläche, an den Stein gebunden, meist aus ihm herausgehauen und durch seine Grundmaße mitbestimmt.

Das ergibt eine vierfache Abstufung der plastischen Mittel, die zugleich im ästhetischen Sinne eine vierfache Variation der Werte darstellt, so als würde vor unseren Augen aus dem unbehauenen, toten Stein langsam von Stufe zu Stufe das Leben auferweckt. Je höher die Stufe, um so reiner spricht das Plastische, das Lebendige, und nichts könnte diesen Aufstieg besser veranschaulichen, als die obere Hälfte der Pforte mit dem Tympanon, wo das Auge mit einem Blick das Formlose, das konstruktiv Geformte, das Ornament und die figürliche Plastik umfaßt, und von dieser Abstufung her der Figur Christi ein höchstes Maß von Bedeutuug zuleitet.

Gleich bei dieser ersten Übersicht fällt uns aber auf, daß die Figur Christi keineswegs auch die stärkste Tiefe des Reliefs an der ganzen Pforte besitzt. Schon durch ihre Stellung schräg an den Ecken der Gewände sind ihr die vier Evangelisten mindestens ebenbürtig, und deutlich rundplastischer erscheinen die beiden Johannes in den Tabernakeln. Sie sind rundplastischer gearbeitet, allein sie sind unfreier aufgestellt, eingeengt

durch die vor ihnen stehenden Säulen! Mag das erstere im Sinne der oft behaupteten heterogenen Herkunft der einzelnen Teile verstanden werden — das letztere jedenfalls spricht deutlich für das Vorhandensein einer einheitlichen Konzeption im Augenblick der Zusammenfügung des jetzigen Portals. Denn wären diese großen Figuren frei sichtbar gemacht, so wäre es mit der dominierenden Stellung des Tympanons, mit der alles lenkenden Gebärde Christi dahin. Die Säulen mit ihren starken Kapitellen dämpfen die Figuren, lassen sie in den Schatten zurücktreten, verdecken sie zum Teil und mindern so beträchtlich ihre formale Bedeutung im Gesamtbild. Nur im Tympanon und im Sturz, dort also, wo Christus auftritt, ist die plastische Form durch keinerlei davor oder seitlich aufgestellte Architektur beeinträchtigt — einzig die beiden Auferstehungsgruppen dringen unbehindert vor, und diese Lizenz stärkt die alten Zweifel an ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit zum Portal. Alle anderen Teile aber finden sich in die Grenzen und in den Schatten architektonischer Rahmen und Nischen verwiesen. In den Gewänden kommt überdies die schräge Stellung als weiteres minderndes Motiv hinzu; sie zwingt den Beschauer, der die Evangelisten wirklich sehen will, von der »Bildebene« des ganzen Portals abzugehen und zwei andere »Bildebenen« aufzusuchen.

So kennt die Galluspforte eine etwas umständlich gewonnene, künstlerisch aber überaus differenzierte Abstufung der plastischen Mittel. Nicht die sachlich bedeutungsvollsten Figuren, Christus und die beiden Apostelfürsten, tragen das stärkste Relief, sondern die Evangelisten und vor allem die beiden Johannes. Trotzdem aber haben die Figuren im Tympanon den stärksten plastischen Akzent, denn sie entfalten sich frei in der Fläche und auf sie fällt ungebrochen und voll das Licht des Tages.

Unter allen formierten Teilen hat das Ornament die geringste Reliefwirkung. Als würde eine Wasserfläche vom Winde gekräuselt, so zieht die Wellenranke um die Tür herum, und nur wenig tiefer sind die Pflanzenornamente an den Ecken der Gewände, an den Kämpfern und oben am Gesims eingegraben. Wir erinnern uns hier der thematischen Indifferenz der Ornamente überhaupt und fragen uns, ohne hier eine Antwort geben zu können, ob nicht auch eine psychologische Erklärung dazu gelangen müßte, die künstlerische Form dieser Streifen als erste unmittelbar aus dem ungegliederten glatten Stein entstehen zu lassen.

3. Nicht länger aber können wir eine andere spezifische Formfrage aufschieben: diejenige nach einem gültigen Maßstab für alles, was mit der Abstufung der plastischen Mittel ausgesagt werden soll. Und da kommt uns nun ein schon gewonnenes Resultat aus der Analyse des Inhaltlichen zu Hilfe. Wir haben festgestellt, daß der romanischen Plastik die allseitig sichtbare und formal autonome Freifigur fehlt. Der romanische Bildhauer kennt sie nicht, für ihn ist jede Form, selbst der freistehende Kopf eines

Reliquiars, eo ipso an ein architektonisches Substrat gebunden. So kommt die romanische Plastik nie in den Fall, sich an den Ausdrucksmöglichkeiten einer allseitig frei bewegten Figur zu orientieren — wie wäre jemals eine hellenistische oder barocke Plastik ohne diese grundlegende Voraussetzung möglich geworden! — sie sieht sich dauernd in die Notwendigkeit versetzt, plastische Werte einzig auf der Folie, im Zusammenspiel, im Zusammenprall mit unplastischen, architektonischen Werten zu entwickeln. Daß es sich hier um ein ganz kapitales Anliegen der Epoche handelt, das zeigt etwa das Schicksal einer ihrer wichtigsten Schöpfungen, der Einzelfigur in einer Arkade. Sie wäre, wenn Focillon Recht hat, nichts anderes als »une survivance de l'art hellénistique«, d. h. eine romanische Variation der antiken Freifigur in einer Nische, die also, eingefroren und aller Individualität entkleidet, in dieser Weise das Mittelalter überwintert, bis sie dann unter der wärmenden Sonne der Renaissance zu neuem Leben erwacht.

In der Skala der Ausdrucksmöglichkeiten fehlt also die Freifigur. Wir messen darum mit falschen Maßstäben, wenn wir Starrheit oder Lebendigkeit, Freiheit oder Gebundenheit irgendeiner Gebärde, eines Gesichtszuges, einer Gewandfalte, an dem frei agierenden Körper messen, was wir, geleitet von den starken Erinnerungen an klassische und barocke Kunst, wohl unbewußt tun. Denn es ist nicht zu bestreiten: erst die völlig frei bewegte Figur, welche in sich selbst ihren Standort hat, bei welcher jede kleinste Verschiebung des Gleichgewichts sofort den Aspekt verändert, hat unser Auge empfindlich gemacht für die Reinheit der Symmetrie, für die organische Ponderation der Gebärde, für die Bedeutung der Mitte, der Achse (gleichgültig ob rein oder verschoben) usw. So notieren wir an der Galluspforte auf den ersten Blick die ungleiche Zahl der Figuren zu Seiten Christi, die Labilität der Achse in der Parabel der Jungfrauen auf dem Sturz. Dagegen entzündet sich unser Auge an jener einzigartigen und schlechthin vollendeten Kadenz der Formen, welche durch Christus, die Kreuzesfahne, Petrus, den Schlüssel und den knienden Donator portae vorgetragen wird. Viel reiner, verhaltener, rhythmischer als das jüngere Tympanon des Marientodes in Straßburg, das einen ähnlichen künstlerischen Gedanken vorträgt, ist diese Basler Szene auf eine imaginäre Mitte hin orientiert, deren bloße Andeutung schon unser auf Gleichgewicht geschultes Auge beruhigt und erfreut.

Verhält es sich nun so, daß die Skala der romanischen Ausdrucksmöglichkeiten einfach geringer ist als diejenige, die auf klassischer Grundlage ruht und die Freifigur einbezieht? Daß sie gewissermaßen nur einen Teil der anderen umfaßt und vor allem der Spitze ermangelt? Eine ältere Betrachtungsweise der Kunst, für welche eine Figur erst dann »richtig« war, wenn sie anatomisch richtig war, hat wohl so geurteilt. Wir wissen aber, daß die Kunst immer am Ziel und stets im vollen Besitz ihrer Ausdrucks-

möglichkeiten ist, und das bedeutet in diesem Falle, daß wenn »nach oben hin« die uns besonders geläufigen Ausdrucksmöglichkeiten der Freifigur fehlen, dafür »nach unten hin« andere vorhanden sein werden, die wir in Rechnung stellen müssen. Also daß die Skala nicht kleiner ist, wohl aber über einen anderen Raum sich erstreckt.

Nach dieser grundsätzlichen Erörterung kehren wir zum eigentlichen Thema zurück und prüfen die Skala der Ausdrucksmöglichkeiten, soweit sie sich in der Abstufung der plastischen Mittel manifestiert, zunächst an einigen konkreten Einzelheiten der Formgebung.

4. Abstufung der Zonen. Wir suchen die Beispiele hier unter den romanischen Reliquiarien und begegnen dabei zugleich den einzigen Werken, welche als wirkliche Rundplastiken gelten können. Die Kopf- und Armreliquiarien bilden die einzigen ringsum freistehenden und frei sichtbaren, also vollplastischen Darstellungen menschlicher Körperteile. Allerdings, wir haben unsere Zweifel schon ausgesprochen, ob es berechtigt sei, ihnen das Prädikat der Rundplastiken in derselben Art zuzuerkennen, wie man etwa von der Rundplastik einer Renaissancestatue spricht. Denn ein emporgereckter silberner Arm oder selbst ein heiliges Haupt von der großartigen Bildung des Candidus-Reliquiars in Saint-Maurice (Abb. 11) — sie sind ja nicht um ihrer selbst willen, als künstlerische Form und materielle Aussage schlechthin da, sondern sie sind in erster Linie Behälter für die Reliquie, die in ihnen liegt, gewissermaßen die Transposition dieser Reliquie in die irdische Sichtbarkeit, eine Ausformung des heiligen Gegenstandes in Metall. Darüber hinaus nun gibt das Candidusreliquiar in seinem quadratischen Relief auf der Vorderseite des Fußes noch eine weitere Stufe: die Darstellung der Enthauptung des Heiligen und der Rettung seiner Seele durch einen Engel. Hier ist auch das Haupt zum zweiten Male dargestellt, so wie Gottvater im Sturz der Galluspforte, und das flache Relief dieser Szene, deren Figuren alle Zeichen formaler Isolierung an sich tragen, kontrastiert nun in Maßstab, Größe, Reliefstärke ebenso von dem stillen Haupt über ihm wie seine erzählerisch-anekdotische Szene von der zeitlosen Heiligkeit des Kopfes.

Diese beiden weit auseinanderliegenden Stufen der plastischen Ausformung rücken etwas näher zusammen in dem stilistisch verwandten Sigismund-Reliquiar in Saint-Maurice (Abb. 12), das hier die große, weitverzweigte Gattung der romanischen Schreine vertreten mag. Die beiden Flächen, Längsseite und Dach, sind durch Arkaden gegliedert, deren jede eine Figur einschließt, und es will zunächst beachtet sein, wie schon der Rhythmus dieser beiden Arkadenstellungen wechselt. Den sieben der Längsseite entsprechen nur fünf auf der Dachneigung. Wir erkennen hier dieselbe Verschiedenheit im »Marschrhythmus« der einzelnen Zonen, wie sie etwa an den

Mittelschiffwänden des gleichzeitigen Basler Münsters festgestellt werden können. Vor allem aber entspricht nun diesem verschiedenen Rhythmus auch ein beträchtlicher Unterschied in der Modellierung der Figuren. Als stünde das Maß dieser Modellierung in einem kausalen Verhältnis zum rascheren oder langsameren Lauf der Bögen, ist den sieben Aposteln der Längsseite die stärkere, den fünf Figuren der Dachneigung die schwächere Plastizität gegeben, so daß die Längsseite viel bewegter, aufgelöster erscheint als die vorwiegend in der Fläche verharrende Dachschräge.

Es ist höchst aufschlußreich, vor dieser Abstufung der Plastizität in einem romanischen Reliquiar daran zu erinnern, daß auch der spätgotische Flügelaltar noch auf lange hinaus denselben Vorgang kennt. Den annähernd rundplastischen Figuren im Mittelschrein entsprechen da völlig flache Reliefs auf den Innenseiten der Flügel, so daß hier die praktische Überlegung (daß nämlich die Flügel flach zu halten sind, um den Schrein schließen zu können), geradezu zu derjenigen Abstufung der Modellierung nach Stufen der Würdigkeit führt, wie wir sie auch in romanischen Werken vermuten möchten. Zugleich belehrt uns dieser Vergleich wieder einmal über die fundamentale Tatsache, daß im zeitlichen Ablauf durchaus nicht alle Elemente eines Stiles gleichmäßig weiterschreiten und »sich entwickeln«. Wollen wir schon Stil gegen Stil säuberlich abheben, so dürfen wir nicht übersehen, daß die Gotik z. B. voll ist von stehengebliebenen Romanismen, die gleich älteren geologischen Schichten in das neue Bild hineinragen. Diejenige Eigentümlichkeit der romanischen Abstufung allerdings, zu der wir nunmehr übergehen, verschwindet in der Gotik: die Abstufung der Plastizität nach Körperteilen, deutlicher Ausdruck jener Proportion der inneren Bedeutung, von der wir früher gesprochen haben.

5. Abstufung der Körperteile. Die Apostelfiguren an der Längsseite des Reliquiars von Saint-Maurice zeigen noch eine zweite Eigentümlichkeit: ihre Köpfe treten aus dem Grund hervor, sie sind in viel stärkerem Relief gebildet als die übrigen Körperteile. Man wäre zunächst versucht, dieses Phänomen mit der Haltung der sitzenden und leicht vorgeneigten Gestalten zu erklären. Allein damit würde man dieser Kunst eine geradezu naturalistische Tendenz zuschreiben, welche ihr gewiß völlig ferne lag. Der Vergleich mit anderen Werken, besonders mit stehenden Figuren, zeigt denn auch, daß es sich hier vielmehr um eine der plastischen Abstufungen handelt, welche im Dienst bestimmter Ausdrucksnuancen stehen. Der Kopf wird nach vorne plastischer, voller entwickelt, so daß er als Träger des stärkeren Ausdrucks in der Menschenfigur in einer relativen Autonomie zum übrigen Körper steht. Besonders aufschlußreich ist in dieser Hinsicht die eine Schmalseite des Sigismund-Reliquiars (Abb. 14) mit der Reiterfigur des heiligen Mauritius. Sie ist von der Seite gesehen, der größte

Teil der Figur des Heiligen wird von dem nach unten spitz zulaufenden Schild verdeckt, darüber aber erscheint der mit einem Helm bewehrte Kopf, trotz der Profilstellung aus dem Reliefgrund heraustretend, und daneben, auf die glatte Fläche gesetzt, die Hand, welche die Fahne hält. Es ist eine überaus sprechende Verdeutlichung des Gedankens, daß für den romanischen Bildhauer Kopf und Hände die wichtigsten Träger des Ausdrucks sind, neben welchen die übrigen Teile des Körpers bis zu dem Grade zurücktreten, daß ihre Formen kaum noch sichtbar bleiben.

Zu einer extremen Formulierung dieses Gedankens gehören die beiden Köpfe von Maria und Johannes an der inneren Westwand des Panteòn in Oviedo (Abb. 41), die wir in einem anderen Zusammenhang besprechen werden. Denn die Kreuzigungsszene, aus der sie stammen, war ursprünglich al fresco auf die Wand gemalt, so daß also die Köpfe als einzige plastische Teile aus der Fläche hervortraten. Es wäre gewiß falsch, diese Abstufung damit erklären zu wollen, daß die plastische Form eben eo ipso die »bessere« sei. Nur soviel ist richtig, daß man dieser plastischen Form, wenn man sie mit Absicht nur den Köpfen verlieh, auch die Fähigkeit des stärkeren Ausdrucks zutraute.

Von einer ganz besonderen Kraft ist diese Abstufung der Körperteile in den primitiv-lapidaren Szenen der Bernwardtüren in Hildesheim. Hier treten die Köpfe der Figuren so stark aus dem Reliefgrund heraus, daß es oft scheint, als würden die Figuren nach oben hin von ihrem Hintergrund abgelöst. Wir greifen das unterste Relief der zweiten Reihe, die Szene der »Verkündigung« heraus (Abb. 13). Das breitrechteckige Feld ist in drei ungefähr gleiche Flächen aufgeteilt, die auch durch eine in ganz flachem Relief gehaltene »Hintergrunds«-Architektur markiert werden. Im ersten Drittel das leere Gemach der Jungfrau, mit einem Faldistorium in der Mitte; das zweite von einem flachen Stichbogen mit Zinnen überwölbt, der von der Mauer des Gemaches ausgeht und in einem tabernakelartigen Aufsatz eines nicht weiter sichtbaren, weil durch den Engel verdeckten Zwischenpfeilers endigt; im dritten wiederum ein Stichbogen über einem leeren Feld, in welches der eine Flügel des Engels hineinragt. Die zwei Figuren sind nicht nur auf die Abschnittsgrenzen dieser Architektur gesetzt, sondern noch mehr, die beiden Köpfe stehen vor den »Gelenken« der Architektur, dort, wo die Bögen ansetzen. Es ist ihnen also schon von der Architektur her ein starkes Maß von Auszeichnung zugeleitet — man beachte etwa, wie der eine Flügel des Engels den mittleren Stichbogen aufnimmt und auf die Schulter des Engels hinlenkt, aus welcher sodann die ausholende Bewegung des verkündigenden Armes entwickelt wird — und darüber hinaus ragen die beiden Köpfe so deutlich aus der Wand heraus, daß sie schon durch ihre stärkere Modellierung die kräftigsten Akzente im ganzen Relief tragen. Es ist eine mit allen Mitteln der Komposition und der Reliefwirkung aufgebaute Heraushebung der

wichtigsten Ausdrucksträger, neben welchen selbst die sonst so sprechenden Hände mit ihren Gebärden zurücktreten.

Sehr treffend hat Panofsky den Sinn solcher Abstufungen dahin charakterisiert, daß das romanische Relief »nicht von vorn nach hinten, sondern von hinten nach vorn« gelesen sein wolle. Eine weitere Folgerung Panofskys, wonach die partielle Loslösung der Figuren in Hildesheim aus einem »Drang nach dem vollräumlichen Dasein« zu erklären wäre, scheint uns allerdings über das Ziel dieser Kunst weit hinauszugehen, deren Ausdrucksmöglichkeiten ja noch auf Jahrhunderte hin in die Grenzen des Reliefs gebannt geblieben sind.

Wir haben bei der Besprechung der verschiedenen Reliefstärken in den einzelnen Zonen des Reliquiars darauf hingewiesen, daß diese Eigentümlichkeit der romanischen Plastik als eine weiterwirkende künstlerische Erfahrung gleichsam auf den gotischen Flügelaltären wiederkehrt. Etwas Ähnliches finden wir, wenn wir die soeben besprochene Abstufung in der Reliefstärke der Körperteile zum Ausgangspunkt nehmen und nach dem Schicksal dieser künstlerischen Erfahrung fragen. Sie kehrt in einer ungemein interessanten Metamorphose in der späteren Malerei wieder, bezeichnenderweise bei demjenigen Künstler, der den Wert solcher Erfahrungen auch theoretisch zu begründen versucht hat: Lionardo. Es ist oft ausgesprochen worden, zuerst, wenn ich nicht irre, von Wölfflin, daß etwa auf dem Bildnis der Mona Lisa die Landschaft des Hintergrundes, die »in ihrer unbestimmten Ausführung wie ein Traum wirkt«, einen anderen Grad von Realität besitze als die Figur. So sehr natürlich die andere Technik, der andere Stil einen Unterschied bedingen, so ist es doch keine Frage, daß hier in einem ganz anderen künstlerischen Klima eine verwandte Erscheinung vorliegt.

6. Körper und Gewand. Wenn der romanische Bildhauer zwischen den einzelnen Zonen eines Reliquiars, sodann zwischen den einzelnen Teilen einer Komposition und den Körperteilen einer Figur die Abstufung in den plastischen Mitteln vornimmt, wie sehr müssen wir da gewärtig sein, daß auch das Gewand nach Goethes Ausdruck als ein »Echo der Figur«, d. h. eben in einer deutlichen plastischen Abstufung von der Figur in Erscheinung tritt. Es ist ein eminent romanisches Formproblem, daß bei dieser Abstufung von der Figur, bei dieser seiner relativen Autonomie das Gewand durchaus ein dekoratives Eigenleben annehmen kann und um so deutlicher annimmt, je älter das Werk ist. In solchen Fällen besitzt das Gewand einen anderen Pendelschlag als die Figur, welche ihm zunächst Umriß und Bewegung vermittelt. Und es ist höchst bezeichnend, daß dieser Pendelschlag sehr häufig byzantinischen Gesetzen folgt, ohne daß die Figur selbst irgendeine byzantinische Anregung verraten würde. Es verhält sich mit diesem Anteil byzantinischer Formen, dessen Feststellung der Kunstgeschichte viel schwere

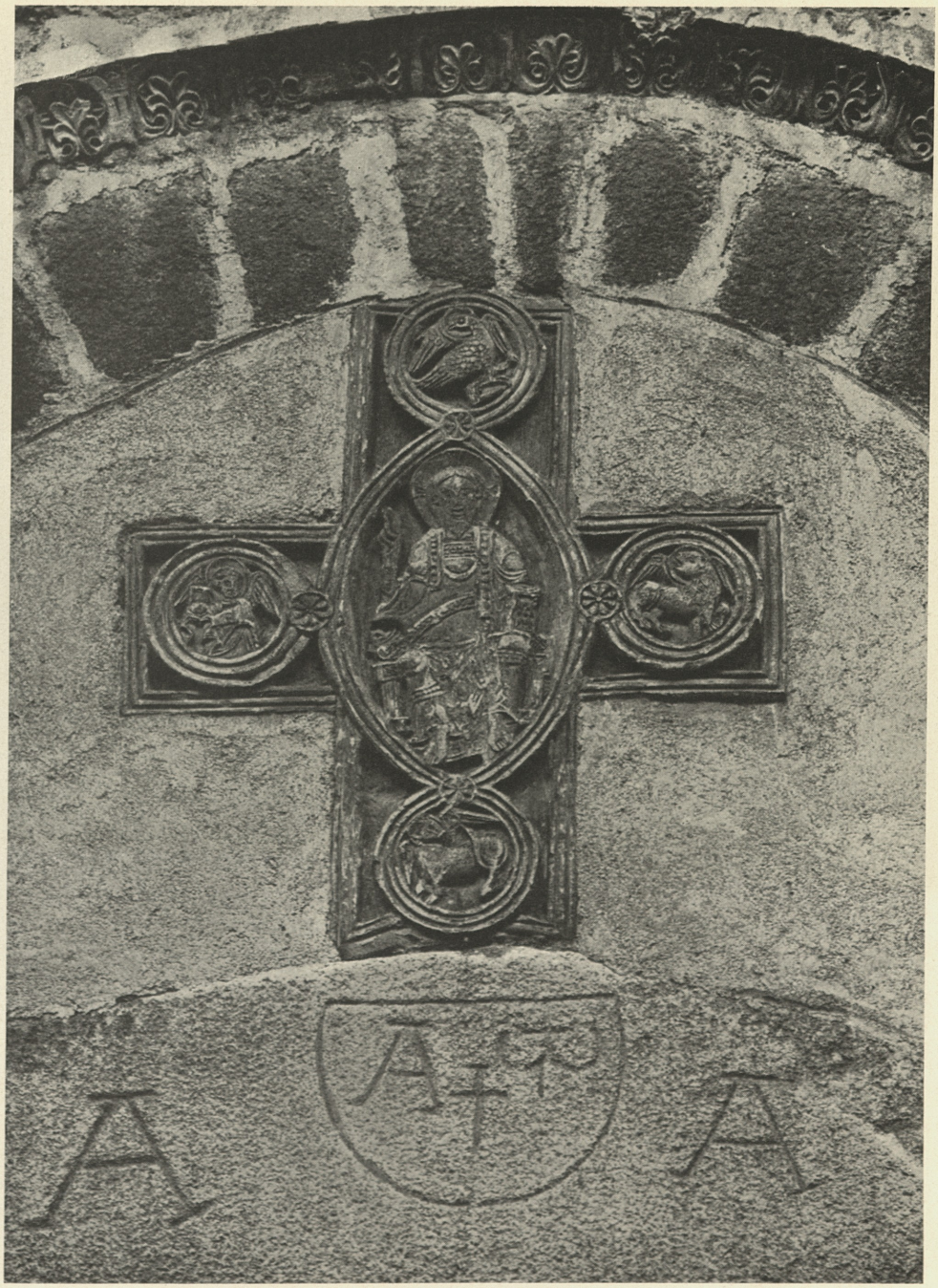


Abb. 19. Arles-sur-Tech. Kirche. Tympanon
Photo Mas

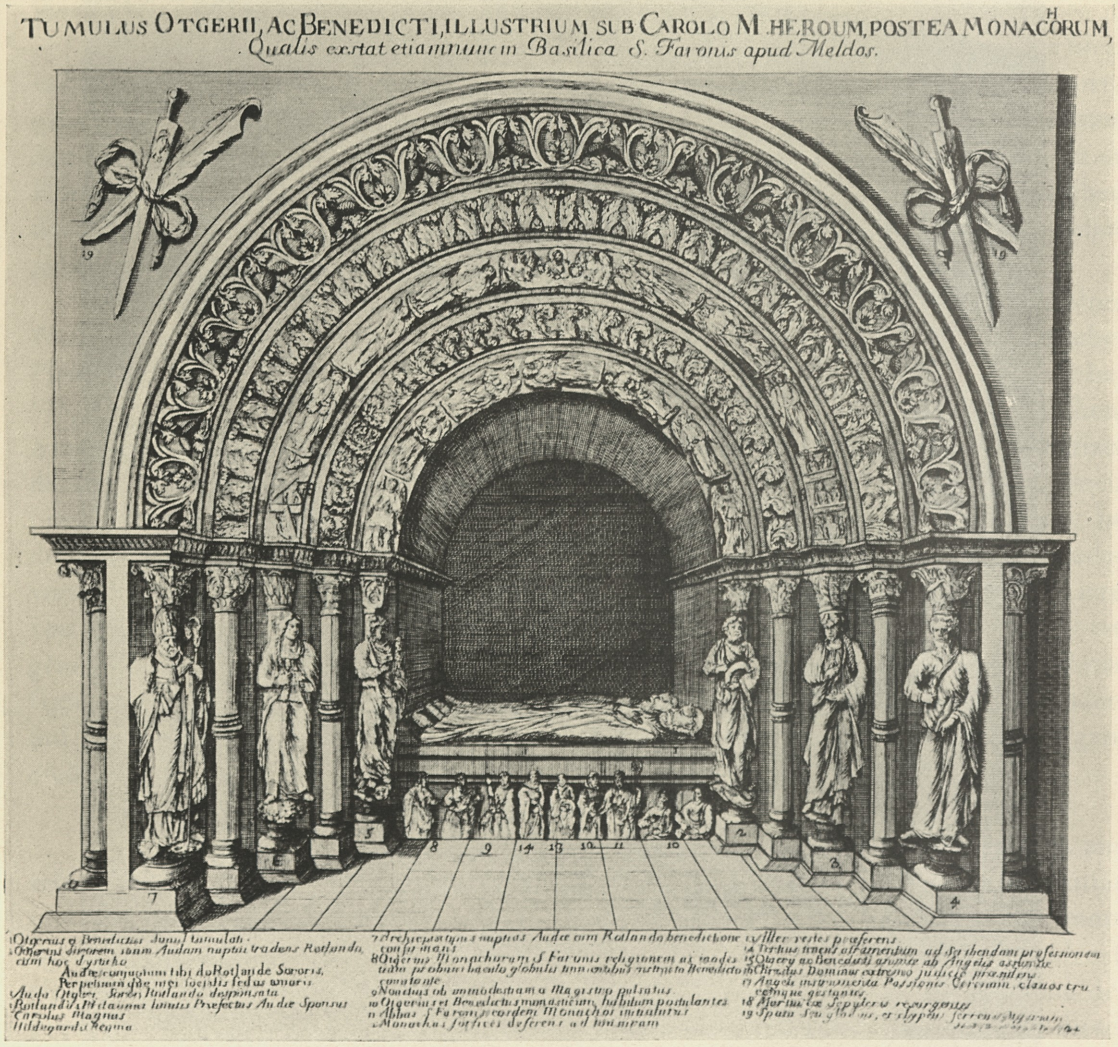


Abb. 20. Meaux. Einstige Kirche St. Faron. Grabmal von Otgerius und Benedictus. Zerstört
Nach Mabillon



Abb. 21. Autun, St. Lazare. Kapitell. Flucht nach Ägypten
Photo Marburg



Abb. 22. Hildesheim, St. Michael. Teil der bemalten Holzdecke
Photo Stödtner

Mühe verursacht hat, ähnlich wie mit dem gleichzeitigen Einstrom antiker Formen in der romanischen Plastik, von welchem früher gesprochen wurde: sie sind beide zu erklären aus dem Mangel an einem für alles verbindlichen Maß, welches über jede Einzelheit der Formgebung entscheiden würde, eine Errungenschaft, die erst mit der gotischen Kunst bestimmend auftreten wird.

Das Entscheidende ist: wo irgend es angeht, d. h. an all den Stellen, wo der Fluß des Gewandes stockt, wie auf der Brust oder über den Knien, oder wo eine Borte ihren natürlichen Platz hat, da bricht geradezu ungestüm die Passion des Künstlers für das völlig flächenhafte Ornament durch, das in seiner Flächenhaftigkeit nichts mehr ahnen läßt von der Plastizität des Körperteils, den es bedeckt. Die Tradition der frühmittelalterlichen, insbesondere der irischen Kunst ist hier fast noch mit Händen zu greifen. Dort bedecken parallele Strichlagen den ganzen bekleideten Körper, nicht anders, als sollte mit diesem völlig flächenhaften Motiv die Körperlichkeit negiert, ausgelöscht werden.

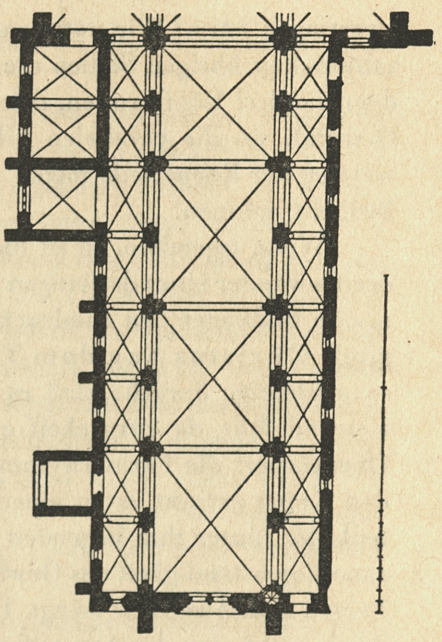


Abb. 23.
Riddaghausen, Zisterzienserkirche.
Grundriß des Langhauses
Nach Dehio, GDK

Im Grunde verfährt der Bildhauer der unvergleichlichen Kapitelle von Autun nicht anders. In der Szene der »Auferweckung der schlafenden Könige« (Abb. 15) verbirgt eine große Decke die drei Körper von den Achseln bis zu den Füßen, sie hängt schwer mit breiter ornamentierter Borte über das Lager herab, und die ganze, fast halbkreisförmige Fläche wird ausgefüllt von parallelen Rillen, die nur ganz oben, wo sie beginnen, ein Stück Körper des ersten Königs zu »modellieren« scheinen, sonst aber vollkommen starr wie auf einer Wand aufgereiht sind. Die künstlerische Rechnung ist hier von einer ganz besonderen Ausdruckskraft. Denn wie sollte eine Decke die unter ihr liegenden Körper ahnen lassen, wo diese selbst so offensichtlich nur aus einer Abbreviatur bestehen?[7] Und wie sollte die ungemein zarte, behutsame Handbewegung des Engels — eine der wenigen direkten Berührungen! — vernehmbar werden auf einem Untergrund, der noch etwas anderes, eben den Hinweis auf die Körperformen,

[7] Noch stärker ausgeprägt ist diese Löschung des Körperlichen in dem Grab des Abtes Isarn von St. Victor in Marseille: der offene Steinsarg, an den Schmalseiten abgerundet, wird fast in seiner ganzen Länge von einer schweren Inschrifttafel zugedeckt, so daß von der Figur nur oben der Kopf und unten die Füße sichtbar werden. Deschamps, Bull. mon. 1925, bei S. 68.

auszusagen hätte? Wir notieren weiter in diesem großartigen Stück Bildhauerei, wie an zahlreichen übrigen Stellen die Form sogleich zum Ornament gerinnt; das Kissen, auf dem die drei Köpfe ruhen, ihre Kronen, die Haare und Flügel des Engels, ja selbst sein Gewand, wo die parallelen Rillen, paarweise eingeritzt, nur im Allgemeinen der Bewegung der Körperteile folgen und auf deren Modellierung, an der Schulter etwa, kaum Bedacht nehmen.

Wenn irgendwo, so ist hier der Ort, darauf hinzuweisen, daß in dieser Formation der Gewänder eines derjenigen künstlerischen Mittel vorliegt, mit deren Hilfe der romanische Bildhauer den Eindruck von Weltentrücktheit und Erhabenheit hervorruft. Der große Christus aus dem Tympanon von Vézelay (Abb. 18) spricht dafür eine so eindeutige Sprache, daß es fast unnötig erscheint, sie noch zu erläutern. Wo sein Gewand fällt, da entwickelt es sich in den parallelen Streifen, die auf der Mitte des Oberkörpers die Form rhythmischer Kadenzen annehmen. An der Hüfte aber und an den Knien gerinnt es zu einem spiraligen Muster, das zwar wie von ferne an das Gelenk der hinter ihm liegenden Körperform erinnern möchte, viel mehr aber die souveräne Eigenständigkeit des Gewandes und die erhabene Ferne der das Gewand tragenden Person zum Ausdruck bringt. Deutlich aber ist diese Auszeichnung Christus vorbehalten. Auch nicht eine der Apostelfiguren neben ihm trägt ein Gewand von dieser feierlichen Kraft der Aussage. Denn diese ornamentale »Erstarrung« ist eines der zahlreichen Mittel, mit welchen der romanische Künstler die feierliche Figur von ihrer Umgebung absondert und isoliert.

Mit Leichtigkeit wird der Leser diese Beobachtung in den weiteren Abbildungen dieses Buches und in den Werken über romanische Plastik nachprüfen und ergänzen können. Wir schließen die Betrachtung mit einem Hinweis auf die unerschöpflichen Portalfiguren von Chartres, die nicht nur die interessantesten Aufschlüsse über die Rolle des Gewandes in der hoch- und spätromanischen Plastik, sondern zugleich auch einen Hinweis auf das spätere Schicksal dieses so ungemein entwicklungsfähigen Motives geben. Wir stellen zur Illustration dieses Vorganges einer Dreiergruppe des älteren Westportals eine thematisch verwandte Dreiergruppe des jüngeren Nordportals gegenüber (Abb. 16, 17). Es handelt sich in beiden Fällen um einzelne, je an eine Säule gebundene Figuren, die nur für sich existieren, ohne irgendeine thematische Verbindung nach außen hin; am Westportal zwei weibliche und ein männlicher, am Nordportal eine weibliche und zwei männliche Heilige. Was zu allererst in die Augen springt: am Westportal sind die Gewänder nicht nur alle drei einander angeglichen, sondern vor allem sind sie alle drei, wo es irgend angeht, wie überrieselt von parallel geführten Kerben und geometrischen Ornamenten. Bezeichnenderweise findet sich eine gewisse Variation nicht zwischen männlichem und weiblichem Gewand, sondern zwischen den

Kleidern der zwei Frauen, während der Mann in der Mitte fast genau so gewandet ist wie die Nachbarin zu seiner Rechten.

Diese beiden Gewänder sind annähernd dieselben. Breite Bordüre am Hals, zwei über die Schulter herabhängende Zipfel, die zum Teil die beiden Kreisfaltenzüge auf der Brust bedecken und so, was man vor allem bei der Frau vermuten möchte, die körperliche Form der Brust mit ihren zwei Hälften in ein geometrisches Motiv umsetzen, aber nun gerade darin ihre Abstraktheit betonen, daß sie bei Mann und Frau gleich gebildet sind. Es folgt eine ähnliche Umsetzung der Körperform des Unterleibes in elliptische Faltenzüge, wiederum bei beiden so gut wie identisch, sodann die Kadenzen des über die Oberschenkel herabhängenden Obergewandes, das seitlich die Knie hervortreten läßt, in der Mitte aber weiter herabhängt. Hier stimmt sogar die Zahl der umgeschlagenen Ecken mit je vier wenigstens an den linken Seiten überein, und gleichermaßen sind die Unterschenkel fast identisch bekleidet: zunächst wird mit je einem Bändchen das Knie markiert, dann ein breites Ornamentband quer über jedes Bein gelegt und schließlich das Gewand in halb elliptische Faltenzüge gegliedert, die unten wieder von einem ornamentierten Saum abgeschlossen werden.

Was ist an diesen Figuren Ornament und was ist wirkliches Gewand? Auch hier zögern wir, einer Definition Panofskys zuzustimmen, welcher Gewand und Körper als »die verschiedenen Erscheinungsformen einer und derselben Substanz« bezeichnet. Allzu deutlich scheint uns in diesem Chartreser Werk die Beziehung zwischen der Dekoration der seitlich hinter den Figuren stehenden Ecksäulen und den Ornamenten der Figuren selbst zu sein. Einzelne Faltenzüge der Gewänder ebenso wie die ornamentierten Querbänder kehren in anderer Ausformung an diesen Ecksäulen wieder. Offensichtlich haben wir es auch hier, wie an der Galluspforte, mit einer Abstufung der plastischen Mittel zu tun, welche vom reinen Ornament auf die einzelnen Teile der Figuren übergreift und dem nun schon mehrfach besprochenen Wege der künstlerischen Konzeption entspricht.

Neben dieser Gruppe des Westportals wirken die Figuren des Nordportals geradezu naturalistisch! Alles ist anders geworden, belebter, individueller, persönlicher. Die ornamentierten Zwischensäulen fehlen, und damit fehlt ein starker Akzent plastischer Abstufung. Die Gewänder sind alle drei verschieden voneinander — eine leichte Nuance, das Kopftuch, kennzeichnet dasjenige der Mitte als ein Frauengewand — aber sie sind einheitlicher darin, daß sie ihre Falten aus Stellung und Bewegung der Figuren entwickeln. Wo ein Arm hochgenommen ist, um das Schriftband zu halten, da wird auch das Gewand hochgenommen und fällt dann in organischen Steilfalten nieder. Es gibt keine Stelle, an welcher dieser ungemein schöne Fluß durch ein Motiv aufgehalten würde, das auch nur von ferne dekorativen Charakter trüge, es sei denn durch die

Schriftbänder, die aber auch, als wären sie ein Teil der Gewänder, dem großen Flusse eingeordnet sind.

Der Leser weiß: wir stehen hier schon im ersten Frühlicht der gotischen Kunst. Figuren von der edlen Anmut der Heiligen in der Mitte, deren mädchenhaft scheues Gesicht schon ganz persönliche Züge trägt, kennt die Romanik noch nicht. Für sie ist jede Menschenfigur immer dem Höchsten verpflichtet, und das Menschliche an ihr gilt nicht dem Menschen, sondern Gott.

Zweites Kapitel

NEUTRALITÄT DES MATERIALS UND TAUSCH DER GATTUNGEN

1. Ohne im einzelnen eine Parallelisierung der Kapitel anzustreben, kommen wir nunmehr zur Besprechung der für die romanische Plastik begreiflicherweise wichtigen Frage, in welchen formalen Kategorien sich alles das zu erkennen gibt, was im weitesten Sinne Symbolisierung und Begrenzung der Aussage heißt. Natürlich verrät die soeben besprochene Neigung des romanischen Bildhauers, Gewandpartien, Säume und Schmuck, wo immer es angeht, zu Ornamenten erstarren zu lassen, schon die Absicht, die Aussage zu begrenzen, denn das Ornament, so haben wir früher festgestellt, ist ja nicht mehr der Träger einer bestimmbaren thematischen Aussage. Wir dürfen jetzt auf die Besprechung dieses weiten Reiches ebenso verzichten, wie wir einstweilen das Problem der Einzelfigur und ihrer Teile zurückstellen. Unsere Aufmerksamkeit gilt jetzt den Gattungen und den Kompositionen, zu deren Verständnis zunächst folgende Überlegungen notwendig sind.

So wie unser Auge bei der Beurteilung der Figur durch die Kenntnis der Freifigur späterer Jahrhunderte voreingenommen ist, so ist es nicht weniger voreingenommen durch die Kenntnis all jener Wirkungen der späteren Kunst, welche durch die Differenzierung der Materialien, der Farben, der Kompositionen, kurz der Ausdrucksmittel aller dem Künstler irgend erreichbaren Elemente vorgetragen werden. Gehen wir aber in die Romanik zurück und prüfen wir ihre Plastik unter diesem Gesichtspunkt, so erkennen wir, daß sie offensichtlich diesen, den späteren Jahrhunderten so unentbehrlichen Ausdrucksmitteln mit einer souveränen Gleichgültigkeit gegenübersteht. Die Skala der Ausdrucksmittel ist geringer, denn was einmal gefunden wurde, das bleibt bestehen und bleibt in Geltung, auch wenn Standort und Gebrauchszweck andere werden. Nur von einer Kunst, welche im tiefsten Kern einem Gebete gleicht, die also die laute, bestimmte Aussage geradezu scheut, nur von einer Kunst, die, um Gott nahe

zu sein, auf die unmittelbare Nähe zu den Menschen keinen Wert legt und auch für ihre bildlichen Aussagen keinem irdischen Maß oder Kanon verpflichtet ist, kann dieses unbekümmerte Weiterschreiten von Material zu Material, von Gattung zu Gattung, von Komposition zu Komposition vorgetragen werden, ohne daß die Kraft der Aussage im höheren Sinne darunter leidet. Schon in der Gotik hätte ein solches Verfahren zu künstlerisch unerträglichen Bildungen geführt.

Wir greifen in diesem und den folgenden Kapiteln drei Gruppen von sehr verschiedenem Standort heraus: die Materialien, die sichtbaren und bestimmbaren Gattungen, die unsichtbaren Grundformen der künstlerischen Komposition.

2. Immer wieder finden sich in der Literatur über romanische Plastik Aussagen von der Art, wie sie etwa Beenken zu der früher besprochenen Westseite des Heiligen Grabes in Gernrode macht: es sei hier »die Wand eines Elfenbeinkästchens in Stein und in großem Format nachgebildet worden«, weil anders die Komposition nicht verstanden werden könnte. Noch deutlicher bezeichnet Jantzen die Türen von Hildesheim als »eine in Erz gegossene, riesenhafte Buchseite, unplastisch, ohne tektonische Struktur, aber von einer überwältigenden Sinnfälligkeit der Erzählung«. Ähnlich faßt Paul Deschamps sein Urteil über das bekannte Portal von Ripoll noch aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts dahin zusammen, es erscheine wie »la magnifique page en relief d'un gigantesque manuscrit«. Und Emile Mâle ist überzeugt, daß das Tympanon von Moissac eine Miniatur aus der Apokalypse des Beatus zum Vorbild genommen habe[8].

In all den zahlreichen Fällen, in denen wir solche Übereinstimmungen feststellen können, konzentriert sich unser Interesse ganz besonders auf die Ausdrucksmöglichkeiten des Materials. Denn im Laufe der Jahrhunderte ist das europäische Auge für diese Ausdrucksmöglichkeiten, für diese Formwerte ungewöhnlich empfindlich geworden. Es genügt, an die verschiedenen Baumaterialien oder selbst an die graphischen Techniken zu erinnern, um den Abstand zu erkennen, der zwischen einem Elfenbeinrelief und der Schauseite eines monumentalen Grabes aus Kalk- und Sandstein (Gernrode), oder zwischen einer Miniatur und einer erzenen Türe liegen könnte. Wenn wir also für die genannten Beispiele trotzdem feststellen müssen, daß die kleinteilige, jeder Fältelung nachgehende Technik des Elfenbeins im Sandstein wiederkehrt, und daß der auf die Nahbetrachtung abzielende, die kleinsten Nuancen ausformende Stil des Miniators einer Erztüre mitgeteilt worden ist, dann werden wir nicht anders argumentieren dürfen als so: Hier scheut sich der Künstler, dem Material seine letzte Evidenz zu geben, auch

[8] Beenken, RSD, 60. — Jantzen, Festschrift Wölfflin, Dresden 1935, 105. — Mâle, XII, 8. — Deschamps, Bull. mon. 1925, 96.

hier bleibt ein Rest ungesagt, den zu sagen eben dem Material vorbehalten wäre. Mit anderen Worten: Eine Kunst, die im Monolog oder im Dialog mit Gott ihr Genüge findet, wird gerade auf die Ausdrucksnuancen des Materials als auf das »äußerlichste« unter den Mitteln zur Steigerung der Wirkung leichthin verzichten können.

Man kann sich fragen, ob dieser Verzicht gleichmäßig alle Materialien einschließt, oder ob es schon in dieser frühen Zeit — so wie später in der Gotik oder im Barock — Materialien gibt, die dem Ausdruckswillen der romanischen Kunst adäquater sind als andere. Die vorhin erwähnten Urteile über Gernrode, Hildesheim, Ripoll und Moissac könnten die Vermutung aufkommen lassen, daß dem Elfenbein und der Miniatur vor dem Haustein und dem Erz eine gewisse Priorität zukäme. Wohl möglich, daß es für den Ausdruckswillen jedes Stiles und so auch des romanischen so etwas wie eine Rangordnung der Materialien gibt. Für das romanische Elfenbein allerdings ist oft schon festgestellt worden, daß es selbst dort, wo es körperliche Formen mit den traditionellen, parallelen Einritzungen zu umschreiben sucht, lange nicht alle Möglichkeiten des Materials erschöpft und die zahlreichen Fälle, in denen karolingische und romanische Elfenbeine auf Vorlagen früherer Miniaturen zurückgeführt werden, rechtfertigen die Vermutung, daß der romanische Bildhauer, welchen Materiales er sich auch bedienen mag, einen großen Vorrat an traditionellen Grundformen zur Verfügung hat, die bald dem einen, bald dem anderen Material aufgeprägt werden konnten. Dabei ist es fast überflüssig, zu sagen, daß gewisse Themata schon durch ihre repräsentative Lehrhaftigkeit (Majestas Domini) oder durch ihre immer wiederkehrende liturgische Evokation (Psalmen) eine frühe kompositorische Verfestigung erfahren mußten, die sich gleichmäßig allen Materialien mitgeteilt hat. Unter diesem Gesichtspunkt könnte vielleicht der Gattung der Miniatur ein gewisser Vorrang, allerdings mehr zeitlicher als künstlerischer Natur, zuerkannt werden.

3. Diese souveräne Gleichgültigkeit gegenüber den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des Materials bildet eine der Erklärungen für das Phänomen, das wir die »Verwandtschaft der Gattungen« nennen möchten. Wenn der romanische Bildhauer in der plastischen Einzelbehandlung eines kleinen Elfenbeins und einer großen Sandsteinwand ähnlich verfuhr, so konnte für ihn auch keine Schwierigkeit bestehen, eine in Elfenbein ausgeführte Komposition als solche in ein anderes Material, einen anderen Maßstab, in eine völlig andere Gebrauchsgattung zu übertragen. Noch mehr. Die Abwesenheit irgendeines verbindlichen Maßes oder einer ideellen Norm, der die romanische Kunst den Einstrom so vieler antiker und byzantinischer Elemente verdankt, hat gerade hier ohne Zweifel die Aufnahme und Wiederverwendung älterer Gattungen in hohem Maße begünstigt.

Zeitlich an erster Stelle steht wohl die Wiederverwendung und Neubildung eines Typus von altchristlichen Sarkophagreliefs, wie sie z. B. in der Basler Aposteltafel vorliegt. Es handelt sich dabei um das Motiv der Abfolge rundbogiger Arkaden mit je einer stehenden oder sitzenden Figur. Immerhin, wenn die Übernahme der Gattung Sarkophagrelief auf die Gattung Chorschranke wenigstens nicht unbedingt eine wesentliche Verschiebung des Maßstabes erfordert, so wird der Abstand schon deutlicher am mittleren Westportal von Chartres, wo die Versammlung der zwölf Apostel auf dem Sturz wiederum deutlich die Herkunft von der Schauseite eines Sarkophags verrät. Die Verwendung dieses Sarkophagmotivs, auf dessen Grundbestandteil, die Einzelfigur in Arkade, wir noch zurückkommen werden, ist so häufig und beschlägt so sehr den ganzen Bereich romanischer Plastik von den kleinen Reliquiarien in Saint-Maurice (Abb. 12) bis zu der großartigen Fassade von Notre-Dame la Grande in Poitiers, daß wir von der Einzelbesprechung absehen und uns auf eine grundsätzliche Bemerkung zur Geschichte dieser Gattung beschränken dürfen. In den altchristlichen Sarkophagen bleibt das Feld der Mitte der Figur oder dem Symbol Christi vorbehalten, und die Apostel stehen oder sitzen auf den seitlichen Feldern, entweder einzeln oder in Zweier- und Dreiergruppen. Die romanische Plastik aber, welche diese Schauseiten der Sarkophage in den Türsturz ihrer Portale hinaufhebt, löst aus ihnen Christus heraus. Gleich einer bildlichen »Auferstehung« rückt Christus in das Tympanon hinauf und wird dort, von einer Mandorla eingeschlossen, von Engeln umgeben und getragen, zu der allem Irdischen entrückten Figur des Entschwebenden. Gelegentlich bleibt an der Stelle, wo im Sarkophag Christus, etwas vor die Apostel gerückt, seinen Platz hatte, im romanischen Portal Maria zurück, ebenfalls vor den Aposteln stehend (St. Loup-de-Naud, Aubert, T. 34), so daß auch in diesem Teilmotiv die weiterwirkende Tradition deutlich wird.

Wir haben es also in diesem Falle sowohl mit der Übernahme eines Gattungsthemas in ein anderes zu tun wie mit der langsamen Umbildung des Darstellungsinhaltes. Und wiederum muß gesagt werden, daß die einzelnen Komponenten dieses Prozesses in romanischer Zeit noch rein erkennbar sind und daß erst die Gotik mit ihrer Umformung der gesamten Portalplastik diese disjecta membra ineinander verschmolzen hat. Indem wir aber diesen Vergleich anstellen, tritt uns ein völlig analoger architektonischer Prozeß in Erinnerung, auf den wir zu Beginn dieser Arbeit aufmerksam gemacht haben: wie dem romanischen Bau ein Stück Katakombe als Krypta und die Eremitenzelle als Chorkapelle inkorporiert wird, die Gotik aber alle diese einst heterogenen Bestandteile zu einem einheitlichen Raume verschmilzt. Ja, der Vergleich ließe sich bis in die Einzelheiten durchführen, denn so wie im gotischen Kirchengebäude die Krypta verschwindet, so verschwindet am gotischen Portal der Sturz, da auch er mehr und mehr in die neue Einheit, d. h. in die Gesamtszene des Tympanons mit einbezogen wird.

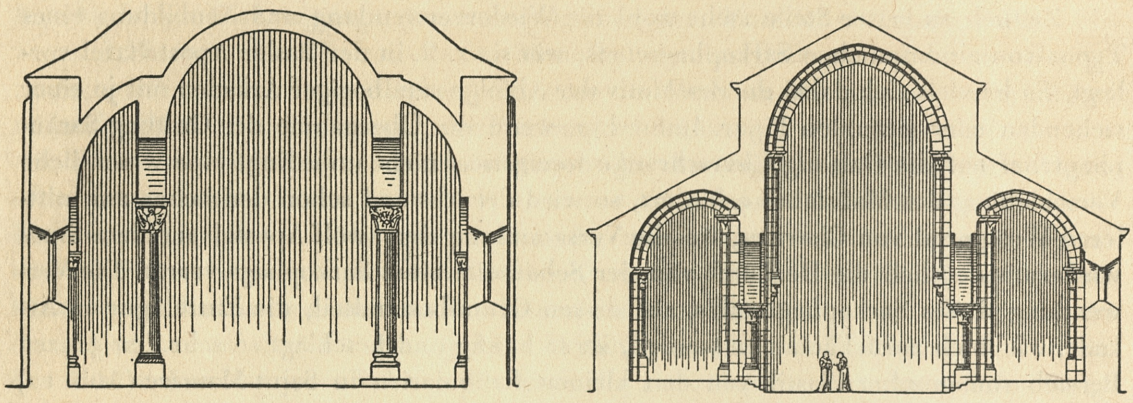


Abb. 24. Grandson und Silvacane, Schnitte
Nach Dehio-Bezold

Beispiele für einen eigentlichen Tausch der Gattungen begegnen uns schon in den Jahrhunderten der Völkerwanderung. Da findet sich z. B. die bekannte Daniel-Szene in völlig übereinstimmender Komposition sowohl auf einem Kapitell der spanischen Kirche San Pedro de nave wie auf burgundischen Gürtelschnallen. Die Übertragung einer künstlerischen Komposition auf zwei völlig verschiedene Materialien in völlig verschiedenem Maßstab zeigt uns, daß es sich eben um ein allgemeines Grundschema handelt, das in seiner Zähigkeit alle Unterschiede zwischen Stein und Metall, zwischen kleinem und großem Format und zwischen Funktion des Schmuckgeräts und Funktion des Kapitells überspielen konnte.

Bekanntlich hat die Daniel-Szene innerhalb der burgundischen Gürtelschnallen den Charakter einer Art Beschwörungsformel, die schon aus diesem Grunde der umformenden künstlerischen Phantasie noch weniger zugänglich sein mochte als andere Szenen. Ähnlich verhält es sich nun mit den Fällen, die man aus romanischer Zeit für den Tausch der Gattungen namhaft machen kann. Wir greifen einige Beispiele heraus.

a) Auf dem Tympanon der Kirche von Arles-sur-Tech im Roussillon (Abb. 19) findet sich als einziger Schmuck eine Darstellung, welche völlig identisch ist mit einem romanischen Altar- oder Vortragekreuz. Der segnende Christus in der spitzovalen Mandorla hält dominierend die Mitte, während die vier Evangelistensymbole auf den verschieden breiten Kreuzesarmen Platz gefunden haben. Das Ganze ist in die Mitte des Tympanon eingemeißelt oder eingesetzt. Wir haben es also mit einem vollkommenen Tausch der Gattungen zu tun, und auch hier handelt es sich um eine Darstellung von besonderer hieratischer Feierlichkeit. Ursprünglich als bewegliches Objekt in Metall gedacht — wenn diese Kunst überhaupt »in« irgendeinem Material denkt! —

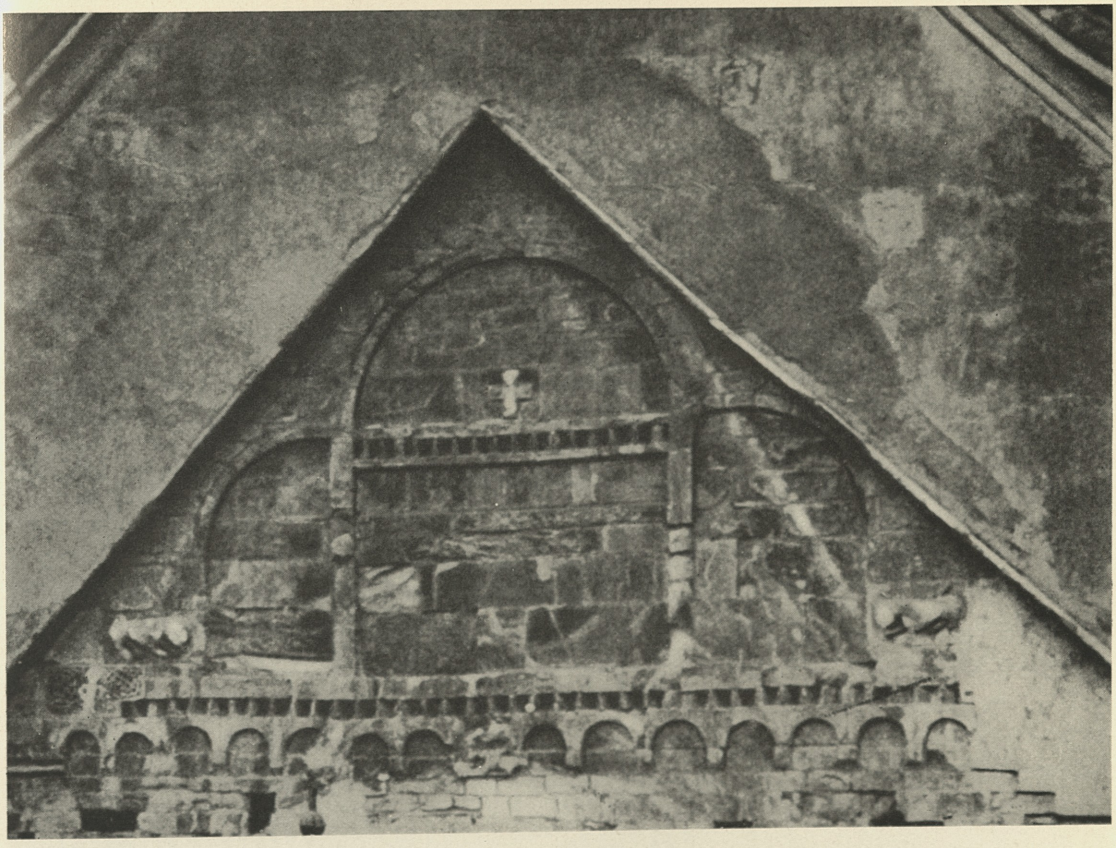


Abb. 25. Laas (Vintschgau). Dorfkirche. Dekoration am Chorgiebel
Nach Müller



Abb. 26. Hildesheim, Bernwardsäule. Verklärung Christi
Photo Bildstelle Berlin



Abb. 27. Münster (Schweiz). Stuck-Antependium der Klosterkirche. Jetzt im schweizer. Landesmuseum in Zürich
Photo des Museums



Abb. 28. Padua, Santa Giustina. Tympanon in der Sakristei
Photo Marburg

ist es hier, bedeutend größer, in Stein ausgeführt und in eine Wand eingelassen. Sein hieratischer Charakter hat aber diese »Translation« überdauert.

b) Der Vorgang, den wir soeben besprochen haben, läßt schon jetzt die Vermutung aufkommen, daß die romanische Plastik bestimmte, in sich abgrenzbare und eigene Formen der Anschauung entwickelnde Gattungen im Sinne der späteren Kunst gar nicht kennt. Auch eine solche Gattung bildet ja bereits schon einen festen, verbindlichen Maßstab, dem sich die Einzelformen unterwerfen. Diese Vermutung bestätigt sich, je weiter wir die Kreise ziehen. Dem Tausch zwischen dem Vortragekreuz und dem Tympanonrelief liegt noch der hieratische, bleibende Charakter der Kreuzesdarstellung zugrunde. Wie aber, wenn eine solche verbindliche Vorstellung fehlt? Mit dieser Frage treten wir an die Grabmäler heran, als an diejenige Gattung, bei welcher der »Inhalt« der Darstellung, die Ehrung des Toten, am allerwenigsten geeignet ist, allgemein verbindliche, bleibende Vorstellungen auszulösen. Die romanische Kunst kennt zunächst in weitester Verbreitung die älteste Form des Grabes, den Sarkophag. Aber schon macht in romanischer Zeit die Schauseite der Sarkophage jene Metamorphose durch, von welcher oben gesprochen wurde, und andere Gattungen werden herangezogen, um als Grabmäler zu dienen. Die flache, rechteckige Nische mit stehender Figur zum Beispiel, welche das Grundmotiv der plastischen Ausschmückung der großen provenzalischen Fassaden bildet und uns später noch als eine der romanischen Isolierungsformen begegnen wird, ist zugleich die Grundform zahlreicher, besonders deutscher Grabmäler in Stein oder Metall. Sie sind nichts anderes als einzelne, aus dem ursprünglichen Zusammenhang herausgenommene Nischen. Daß dabei die ursprüngliche Heiligenfigur der Nische nunmehr zu der Figur eines toten Sterblichen wird, hat nach allem, was wir von romanischer Formgebung wissen, nicht das geringste zu bedeuten. Denn ob es sich um einen Bischof oder um einen Apostel handelt, der romanische Bildhauer meißelt ein Monument allgemeinster Fassung und nicht ein Denkmal für eine bestimmte, individuell erkennbare Figur. Das Grab soll den Toten Gott nahe bringen, nicht der Erde, die er verläßt.

Trotz dieser Labilität des Typus bleibt es im höchsten Grade erstaunlich, welchen Tausch der Gattungen man noch gegen 1180 in dem Grabmal der beiden Mönche Otgerius und Benedictus in Meaux (Abb. 20) vorgenommen hat. Denn dieses monumentale Grab stand einst im Chor der Kirche St. Faron und variiert den Typus des Nischenwandgrabes in der Weise, daß man in ihm viel eher ein Stufenportal als ein Grab erkennen möchte! In der Überlieferung, welche die Legende der beiden Mönche bis in den Sagenkreis um Karl den Großen zurückverfolgen läßt — wir verdanken ihre Kenntnis Mabillon — findet sich kein Anhaltspunkt für eine Erklärung der Portalform etwa aus äußeren Gründen. Offensichtlich lagen in der Phantasie des

Künstlers die einzelnen Gattungen so nahe beisammen, daß selbst ein solcher Tausch möglich wurde, d. h. daß sich die für die Darstellung vorliegenden Elemente von selbst in der Form eines Portales organisierten. Wie eine Barrikade steht im Portaleingang der Sarkophag mit den liegenden Figuren der beiden Mönche; davor, offenbar tiefer gestellt, finden wir in kleinen Figuren die Erzählung der Legende, soweit sie den Eintritt der Beiden in das Kloster St. Faron betrifft. Die sechs stehenden Figuren an den Gewändeecken versetzen uns ganz in den Umkreis der »Chansons de gestes«: rechts vom Beschauer, nach Mabillons Erklärung, Otgerius, seine Schwester Auda und Roland, dem sie zur Frau gegeben wird; links Karl der Große, seine Gemahlin Hildegard und Erzbischof Turpinus, der die Trauung von Auda und Roland vorgenommen hatte. Erst in den Laibungen der oberen Partie treten wir aus dieser sagenhaft fernen, höfischen Welt wieder in die Gedankenkreise der Kirche zurück. Von den fünf reich mit Plastiken besetzten Archivolten sind die zweite, die vierte und fünfte rein ornamental; die dritte trägt eine in der Anordnung schon sehr gotisierende Darstellung des Jüngsten Gerichtes — Christus, Engel, Auferstehende — und die ersten sieben »Angeli instrumenta passionis gestantes«. Vielleicht müssen wir bei diesem Sonderfall zu der Erklärung greifen, daß die Form des Portals symbolischen Sinn hatte — als »Zeichen« der vielen Klosterpforten, an welche die beiden Mönche anklopften, ehe sie endlich in St. Faron die Frömmigkeit fanden, die sie suchten. Aber auch eine solche Interpretation würde ja nur in fast unerwarteter Weise unsere Erklärung stützen, wonach in romanischer Zeit das Allgemeine stärker ist als das Einzelne, die symbolische Vorstellung bedeutsamer als die Gattung künstlerischer Arbeit, in deren Rahmen sie formuliert werden muß.

c) In einer weiteren Gruppe, der wir uns nunmehr zuwenden, handelt es sich nicht um eine wörtliche Übernahme von Gattung zu Gattung, sondern um einen viel differenzierteren Prozeß, den man wiederum aus dem Beharrungsvermögen des feierlichen Andachtsbildes erklären könnte. Der Leser wird angesichts des Kapitells aus St. Lazare in Autun (Abb. 21) sogleich orientiert sein. Es stellt die »Flucht nach Ägypten« dar, und alle Requisiten dieser Szene sind vollzählig vorhanden: Maria mit dem Kinde auf dem Esel, der mit dem einen Vorderbein richtig ausschreitet, Josef sehr bezeichnend an die Ecke des Kapitellblocks gesetzt, den Esel an der Leine haltend, eine Andeutung von Erde, auf der der Vorgang sich abspielt, — aber diese Erde ist, eminent romanisch, in einzelne Schollen aufgeteilt, die sogleich zu radartigen Ornamenten erstarren. Es wird also deutlich eine Bewegung nach rechts hin markiert, selbst Maria nimmt mit ihrem geneigten Kopfe deutlich Teil daran. Das Christuskind aber ist völlig frontal, in der Haltung des rector mundi gegeben, als würde es auf den Knien der Mutter feierlich wie auf einem Altar thronen, mit starrem Blick den Gläubigen zugewandt. Und doch kann man nicht sagen, daß eine solche Devotionsgruppe unverändert auf den

Rücken des Esels gesetzt worden wäre. Deutlich sind die Konzessionen an die Szene: schon die Art des Sitzens ist anders, dazu die sorgliche Bewegung von Marias linkem Arm, der das Kind diagonal von der Schulter bis zum Knie umfaßt usw. Nicht alle Einzelformen der Andachtsgruppe sind auf die Szene übernommen worden, wohl aber ihr Geist!

Zugleich muß vermerkt werden, wie eng hier das eine Stilprinzip dem anderen sich verbindet. Romanische Plastik ist, wie wir gesehen haben, immer Reliefplastik, sie bleibt immer an die Fläche gebunden. Sie strebt ferner, wie wir noch zeigen werden, nach einer geistigen Isolierung der Figuren. Wie sollte diese Gruppe der Frau und des Kindes auf dem Rücken des Esels flächenhaft gegeben, wie sollte sie innerhalb des Vorgangs isoliert werden, ohne durch die Drehung der Figuren nach vorn? Hier erst trennen sich die Wege. Denn dort, wo kein übermächtig wirkendes Andachtsbild die Phantasie beherrscht, sieht der romanische Bildhauer kein Hindernis, die handelnden Personen ins Profil zu setzen. Das geschieht sogar auf anderen Kapitellen der gleichen Kirche von St. Lazare in Autun! Ja, es ist von Emile Mâle nachdrücklich die Meinung vertreten worden, daß die romanische Kunst entsprechend den beiden Quellen, aus denen er sie ableitet, auch in diesem Falle zwei verschiedene Prägungen des Vorganges ausgebildet habe. Wir kommen im Schlußkapitel des Buches auf diese These zurück.

4. Je mehr wir uns im Verlauf dieser Untersuchung auch den Invisibilia nähern, dem, was als wirkende Grundform hinter den Szenen und Figuren steht — es ist das Hauptanliegen des folgenden Kapitels — um so notwendiger wird es, wenigstens im Vorbeigehen einen Blick auf die Organisationsformen von Architektur und Dekoration zu werfen. In diesem Zwischenreich, wo keine inhaltliche Aussage die Hand des Künstlers mitlenkt, ist der Tausch der Gattungen begreiflicherweise von einer besonderen Evidenz. Die Gattungen stehen viel näher beisammen, überschneiden sich häufig, und der Tausch selbst besteht oft genug bloß in der Umsetzung in einen anderen Maßstab, wobei die Abwesenheit irgendeiner verbindlichen Norm noch weniger auffällt als bei den figürlichen Darstellungen.

Wir sehen dabei zunächst ab von allen denjenigen Fällen, in welchen sich die Verwendung gleicher dekorativer Formen, wie etwa der Bogenreihen, in den einzelnen Gattungen von der Miniatur bis zur Kirchenfront feststellen läßt. Jeder Stil hat einen allgemeinen Vorrat von epitheta ornantia, die nicht nur auf die Architekturplastik oder auf die Wandmalerei oder auf die Miniaturen allein, sondern auf alle Gattungen anwendbar sind, so lange es sich nur um eine Anwendung in der Fläche, d. h. also in dekorativer Absicht, handelt. In all diesen Fällen bleibt es in romanischer Zeit für die endgültige Form unwichtig, ob ein Mäander gemalt oder gemeißelt ist, ob eine Wellenranke die Bordüre eines Elfenbeins oder die Einfassung eines Portals zu verzieren hat usw.

Anders wird es, wenn die Architektur als Raum im Spiele ist, wenn also der Übergang von der einen zur anderen Gattung einen Wechsel des räumlichen Empfindens mit sich bringt. In solchen Fällen vergrößert sich der Abstand von Gattung zu Gattung. Daß etwa die dekorative Einteilung einer Fassade unverändert auf einer Decke wiederkehrt, bedeutet zunächst nur einen Wechsel des Standpunktes für den (ohnehin unwichtigen) Betrachter; wenn aber der Grundriß einer Kirche zum Einteilungsschema einer Miniatur oder einer Decke wird, so haben wir es mit einem Wechsel des räumlichen Empfindens zu tun, der aber trotzdem nicht stark genug ist, um die innere Übereinstimmung der Formen zu brechen.

Für alle diese Möglichkeiten des Übergreifens von einer Gattung in die andere bietet die romanische Kunst überaus zahlreiche Beispiele dar, die geradezu zu einer Grammatik der romanischen Formensprache zusammengefaßt werden könnten. Da wir im nächsten Kapitel dem wichtigsten dieser Fälle in allen Einzelheiten nachgehen, so begnügen wir uns hier mit wenigen Hinweisen.

Die Organisationsform für die Flächengliederung der frühen Romanik ist das Schachbrett von quadratischen Feldern. Daß es auch mutatis mutandis der Jochteilung der romanischen Kirche zugrunde liegt, lehrt jedes Handbuch der Architektur. Sein schönstes erhaltenes Beispiel stellt wohl heute die Decke von Zillis in Graubünden dar. Aber ebenso kehrt es noch hundert Jahre später in der dekorativen Aufteilung der Fassade der Kirche SS. Vincenzo ed Anastasia in Ascoli Piceno wieder, an deren Feldern noch nichts von der gotischen Streckung der Proportionen zu spüren ist.

Wir verweilen einen Augenblick bei dieser Form des quadratischen Feldes. Nicht umsonst hat die Gotik in zahlreichen noch erhaltenen Dorfkirchen die Decke aus langen, schmalen Latten gebildet, welche ohne Mühe selbst aus dünnen Baumstämmen geschnitten werden konnten; das romanische Brettquadrat von 1 m Seitenlänge dagegen war viel umständlicher zu gewinnen, und vor allem: es läßt keine Erinnerung an den lebendigen Baum mehr aufkommen, aus dem es einst gewonnen war. So wirkt es in einem besonderen Sinne abstrakt und eignet sich um so besser für die Übertragung von Material zu Material, von Gattung zu Gattung.

Es ist schon gesagt worden, daß das Quadrat als Norm auch der Jochteilung der romanischen Kirche zugrunde liegt. Gehen wir unter den Dokumenten der romanischen Deckenmalerei einen kleinen Schritt weiter zu der spätromanischen Decke von St. Michael in Hildesheim (Abb. 22), so finden wir den Tausch der Gattungen hier nun eindeutig zwischen Deckeneinteilung und Kirchengrundriß. Als hätte dem Künstler der Grundriß einer spätromanischen Basilika vor Augen gestanden, läßt er die quadratischen Felder der Mitte beidseitig von je zwei schmalrechteckigen Feldern begleitet sein, deren Breite etwas mehr als ein Drittel derjenigen des Mittelstückes beträgt.

Damit ist aber dasjenige Verhältnis, welches sich gerade um 1200 in der deutschen Architektur zwischen Mittelschiff- und Seitenschiffbreite bei gebundenem System herauszubilden begann, übertreibend wiedergegeben. Als Beispiel zitieren wir die etwas spätere Zisterzienserkirche von Riddaghausen (Abb. 23) aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts.

Natürlich wird durch eine solche Übereinstimmung noch keineswegs bewiesen, daß es sich um eine bewußte Übertragung eines Grundrißschemas auf die Decke handelt, ähnlich etwa der gleich zu besprechenden Transposition der Schiffsteilung auf die Fassadenwand. Aber der Nachweis einer Absicht ist unwichtig gegenüber der Tatsache der Verwandtschaft. Sie zeigt uns, wie nahe in der Phantasie der Künstler diese Organisations- und Dekorationsformen beisammen wohnen, so nahe, daß auch die Grenzen der Raumvorstellung überspielt werden und die Formen von Grundrissen gelegentlich zu eigentlichen Dekorationen, ja Ornamenten umgedeutet werden können.

Die weiten Gebiete der romanischen Architektur und Dekoration sind erfüllt von diesen Transfusionen, Übertragungen, Ähnlichkeiten. Sie geben nicht zuletzt dem Stil seine große geschlossene Einheitlichkeit, seine lapidare Sprache, die einfach ist und gerade dadurch vermag, das Höchste auszusagen. Sie ziehen einen wesentlichen Teil ihrer Kraft aus dem Umstande, daß sie, formal betrachtet, auf abstrakten, geometrischen Schemata beruhen, also wiederum auf Formen ungegenständlicher Konzeption, welche für den romanischen Künstler fraglos den Wert und die Bedeutung von lebendigen, vielfach anwendbaren und variierbaren Bildungen besessen haben.

Versuchen wir zum Schluß und als Überleitung in das nächste Kapitel unter den vielfältigen Dekorationsformen der Architektur eine Spur zu finden, welche vielleicht geeignet ist, aus diesem Gebiet unmittelbar hinüberzuführen in dasjenige der eigentlichen künstlerischen Komposition.

Wir beobachten den Vorgang in seinen allerersten, keimhaften Anfängen dort, wo in der karolingischen und frühromanischen Architektur die basikale Schiffsteilung durch das Mittel der Dekoration nach außen auf die Fassaden projiziert wird: Lisenen bezeichnen die Grenzen der Schiffe, Rundbogenfriese ihren oberen Abschluß, später auch gelegentlich die eingebauten Emporen. Ist einmal das Motiv als solches gefunden, so beginnt — immer innerhalb der dekorativen Möglichkeiten des Stiles — sein Eigenleben. Die Formen, die zweifellos zu Anfang als monumentale Sichtbarmachung des Querschnittes an der Fassade, der inneren Jochteilung an den Seitenmauern gedacht waren, entfernen sich von dieser Basis und beschreiben Linien und Kurven, die zwar immer noch wie Schnitte aussehen, es aber im wörtlichen Sinne nicht mehr sind. So mag die Dekoration in Laas entstanden sein: sie gibt (am Chorgiebel!) ein Motiv, das dem Schnitt durch eine romanische Kirche mit Tonne im Mittelschiff und ansteigenden

Halbtonnen in den Seitenschiffen, jedenfalls aber nicht demjenigen von Laas selbst entspricht (Abb. 24, 25).

Mit dieser Befreiung von ihrer ursprünglichen Funktion, mit diesem Aufstieg zur Rolle des dekorativen Eigenlebens sind aber Lebenslauf und Wirkungsmöglichkeit de Motivs noch nicht erschöpft. Als wäre sie dank dieser Metamorphose zugleich in dasjenige Reich künstlerischer Arbeit eingedrungen, in welchem die Phantasie frei spielen kann, finden wir nun dieses dreiteilige Dekorationsschema in allerengster Nachbarschaft mit den Grundformen romanischer Bildkompositionen. So eng wohnen architektonische, dekorative und figürliche Erfindungskraft beisammen!

Drittes Kapitel

VERWANDTSCHAFT DER KOMPOSITIONEN

1. Wir knüpfen unmittelbar an das eben genannte Beispiel von Laas an.

Mit den bisher besprochenen Denkmälern sind wir wohl einigen interessanten Fällen nachgegangen, aber noch nicht bis zum Kern des Problems vorgestoßen. Die Übertragung von Kompositionsgesetzen vom einen ins andere Material — genauer: die Außerachtlassung der besonderen Ausdrucksmöglichkeiten der Materialien — die Verwandtschaft von dekorativen Einteilungsschemata mit Rissen der Architektur, dies alles ist wohl, wenn auch gewiß mit geringerer Evidenz, auch in anderen Stilen nachzuweisen. Was nun aber diese »Verwandtschaft der Gattungen« erst zu einem eigentlichen Stilelement der Romanik macht, das ist der weitere Schritt, der sich hier aus der Nachbarschaft der Grundformen ergibt: das Ineinanderfließen der Darstellungsschemata. Dabei handelt es sich nicht nur um eine Nachbarschaft, sondern um eine partielle Identität dieser Grundformen, und in ihr allerdings dürfen wir eine Eigentümlichkeit erblicken, welche der romanische Stil mit keinem anderen teilt, weil sie nur aus der Besonderheit des biologischen Standortes, aus dem noch unmittelbar nachwirkenden abstrakten Ursprung erklärt werden kann.

Die Frage ist schon früher besprochen worden. Im 2. Kapitel des I. Teiles dieser Arbeit haben wir auf die Existenz der ungegenständlichen Grundformen in der romanischen Plastik hingewiesen und sie als einen wichtigen Beitrag zu dem Problem der (in diesem Falle zunächst noch ungegenständlichen) Aussage behandelt. Nun gilt es, ihre Rolle in der Entstehung der Form abzuklären.

Das Ineinanderfließen der Darstellungsschemata wird nur dort zu erwarten sein, wo die Themen der Darstellung wenigstens in großen Zügen — Zahl der Personen,

Möglichkeit ihrer Gruppierung, Grad der sakralen Dignität etc. — verwandt sind. Wenn nach der Feststellung Moliniers an der einen der beiden Tutilo-Tafeln (in St. Gallen) mit Christus in der Glorie einzelne Figuren auf Grund eines älteren Kreuzigungsschemas gearbeitet sind, so heißt das eben, daß Kreuzigung hier und Christus dort mindestens in den Begleitfiguren auf eine innerlich verwandte Struktur zurückgehen. Wie anders sollte man sonst das Tympanon der Basler Galluspforte erklären, wo, wie wir gesehen haben, in der einen Figur des sitzenden Erlösers volle drei Themen zusammentreffen und damit volle drei Darstellungsschemata sich überschneiden?

Das eine dieser drei Themen ist die »Majestas Domini«. Gerade sie aber als ein zentraler Vorwurf romanischer Kunst ist so augenfällig mit anderen Vorstellungskreisen, wie besonders der Auferstehung, verwachsen, daß es in einzelnen Fällen fast unmöglich erscheinen muß, das eine vom anderen zu unterscheiden. Vielleicht ist aber eine solche Unterscheidung nicht bloß unmöglich, sondern für den romanischen Künstler ohne Bedeutung. In seiner Vorstellung flossen die Figur des von einer Glorie umstrahlten auferstehenden Christus und die Figur des von dem entrückten Johannes »im Geiste« geschauten Christus ineinander. Denn — es ist fast überflüssig, nochmals daran zu erinnern — niemals wird die romanische Kunst die letzte Evidenz des Individuellen, des Besonderen im Thema anstreben, so wenig, wie sie die letzte Evidenz in der Ausdruckskraft des Materials sucht. Immer bricht durch alle Verschiedenheit der gemeinsame Urgrund der abstrakten Schemata durch, der das Seiende, das Zuständliche trägt und dem Handelnden, dem Vorübergehenden nur ein geringes Daseinsrecht zubilligt. Bei diesem Prozeß kommt einzelnen Formen, wie etwa der so sehr dominierenden Mandorla, eine besondere Rolle zu. Dadurch, daß sie sowohl den auferstehenden wie den visionär geschauten Christus sogleich mit einem geometrischen Rahmen einschließt, beide von der Umgebung absondert und dergestalt immobilisiert, nähert sie die beiden Figuren einander so sehr, daß sie schließlich ganz identisch werden. Wir rühren hier schon an eines der Kunstmittel der romanischen Plastik, welches zu ihren allerwichtigsten gehört und später ausführlich besprochen werden soll: die Isolierung.

2. Aus dem vorhin genannten Vorstellungskreis der »Majestas Domini«, zu welchem sowohl die Himmelfahrt wie die zentralen Figuren des Jüngsten Gerichtes gehören, greifen wir zunächst das allgemeine Schema heraus: es bildet in seiner Grundform eine symmetrische Komposition mit drei Figuren und hat offenbar einer ganzen Reihe von Bildinhalten als Gefäß gedient. Die Bestandteile des Schemas sind folgende: in der Mitte eine Art Erhebung, die bis zur halben Höhe reicht und je nachdem einen in parallelen Streifen entwickelten Berg, das Wasser des Jordan oder das Gewand (und den Tron) einer sitzenden Mittelfigur aufnimmt; darüber eine Erhöhung, welche Ge-

sicht und Figur des auf dem Berge oder im Wasser Stehenden oder Oberkörper und Gesicht des oder der Tronenden enthält. Es folgt je eine Fläche auf jeder Seite mit je einer Figur, welche zu der Figur der Mitte ideell oder durch den Ausdruck ihrer Gebärden in engster Beziehung steht. So ergibt sich ein Schema mit vier Bestandteilen, wobei die zwei übereinanderliegenden der Mitte auch in ein einziges, z. B. in eine stehende Figur, zusammenfließen können. Graphisch ausgedrückt erhalten wir eine Zeichnung analog der vorhin besprochenen Dekoration am Chorgiebel der Kirche in Laas (Abb. 25).

Die Verwendbarkeit dieses Schemas ist ungewöhnlich groß. Sie wird noch erhöht durch den Umstand, daß das Schema für eine der wichtigsten Stellen des Kirchenkörpers, des Tympanons, wie prädestiniert erscheint. Hier ladet die Mitte bis zum Scheitel des Bogens zur Füllung mit einer zentralen Figur ein, und die Seiten mit ihren ansteigenden Linien bieten sich für Nebenfiguren, die dem Zentrum zugekehrt sind, als Rahmen an. Daß nun aber das Schema auch den Darstellungen auf querrechteckigen Tafeln als Grundmaß dient, läßt sich gerade als Beweis dafür vorbringen, daß die oft geäußerte Meinung übertrieben ist, wonach in der romanischen Plastik selbst die Aktion der Figuren einseitig vom Rahmen aus bestimmt werde. Es ist keine Frage, der Halbkreis des Tympanons unterstützt unser Dreifigurenschema, allein, geboren wird es für das Tympanon wie für die rechteckige Tafel aus sich selbst, das heißt aus den abstrakten, geometrischen Grundformen seiner Komposition.

In dieser Komposition werden zunächst alle diejenigen Szenen aufgebaut, in welchen der romanische Bilderkreis Christus oder Maria mit je zwei Begleitfiguren auftreten läßt: die Taufe Christi vor allem, sodann die Geißelung (Relief in Spoleto), die Verklärung (Hildesheim), an den Tympana von Chartres, Mantes u. a. die Himmelfahrt; sodann die Szenen, in welchen Christus oder Maria zwischen je zwei Heiligen oder Engeln erscheinen (Klostergröningen, Maastricht, Würzburg, Salzburg, Chartres u. a.); schließlich Szenen aus Heiligenlegenden, welche diesem Schema subsumiert werden können, wie das Nikolausmartyrium in San Salvatore zu Lucca. Gerade das Studium und der Vergleich solcher formal verwandter Szenen müssen dazu beitragen, unsern Blick für die feineren Unterschiede zwischen den ihnen zugrunde liegenden geometrischen Schemata zu entwickeln und zu schärfen.

Beschränken wir uns hier auf die Besprechung dreier nach Herkunft und Thema verschiedener Werke: der »Verklärung Christi« an der Bernwardsäule in Hildesheim, der »Taufe Christi« aus Münster in Zürich, und dem Relief in der Sakristei von Santa Giustina in Padua. Das erste ein Ausschnitt aus dem Spiralband, welches die Säule von 1015 umzieht, das zweite eine Stuckplastik von rechteckigem Format, die mit der Altarweihe von 1085 in Beziehung gebracht wird, das dritte ein Tympanon, ursprünglich



Abb. 29. Basel, Galluspforte. Die beiden Johannes
Photo Wolf



Abb. 30. San Juan de las Abadesas (Katalonien). Kreuzabnahme. Jetzt im Museu d'Art de Catalunya, Barcelona
Photo Mas



Abb. 31. Parma, Baptisterium. Tympanon. Darbringung im Tempel von Benedetto Antelami
Photo Croci



Abb. 32. Vézelay, Ste. Madeleine. Kapitell. Der Tod des reichen Mannes
Editions „Tel"

an der Türe des Klosters Santa Giustina, nach Venturi (III, 342) von einem Meister, »che ricorda l'Antelami« und darstellend die heilige Justine, wie sie zwei knienden Gläubigen je eine Schale reicht (ca. 1230).

Wir überblicken mit diesen drei Werken den ganzen Zeitraum der romanischen Kunst. Die Hildesheimer Säule hat ihre Wurzeln noch ganz im frühen Mittelalter, und das Paduaner Relief steht schon so sehr im Übergang zur Gotik, daß es mehrfach mit der frühgotischen Plastik der Isle-de-France in Zusammenhang gebracht worden ist. Eine weitere Verschiedenheit liegt im Material: die Hildesheimer Säule ist ein Bronzeguß, das Relief in Münster aus Stuck, das Tympanon in Padua aus Stein. Und endlich wird man die großen Unterschiede in den Themen und ihrer sakralen Bedeutung nicht übersehen, welche zwischen einem Osterleuchter, einem Altarantependium und dem Tympanon einer Klosterpforte bestehen.

Trotz dieser grundsätzlichen Unterschiede ist die Übereinstimmung des Schemas durchschlagend. Wir haben die einzelnen Bestandteile dieses Schemas schon geschildert — versuchen wir nun, in den drei Beispielen seine Umsetzung in Figurengruppen sowie seine Beziehung zu den Themen, denen es als Gefäß dient, kurz zu erläutern.

3. Hildesheim (Abb. 26). Die drei Hauptfiguren Christus, Moses und Elias füllen das Schema, ohne daß irgend eine Berührung zwischen ihnen zustande kommt. Deutlich ist der Wunsch des Bildhauers, die ansteigende Bewegung des Spiralbandes durch die Einfügung horizontaler Akzente zu mildern. Der Berg, auf dem Christus steht, hat einen horizontalen Grat — überaus interessant, wie auch er, gleich dem Gewande des großen Christus von Vézelay, links in ein schneckenartiges Ornament übergeht und so seine Form ins Abstrakte wendet! — und die Figur rechts ist um so viel größer gebildet als ihr Pendant, daß die Scheitel beider nicht über die auf gleiche Höhe erhobenen Hände Christi hinausragen. So entfaltet sich auf kleinem Raum das ungemein sprechende Spiel dieser lapidaren sechs Hände und der nicht weniger lapidaren drei Köpfe. Die letzteren sind frontal oder in Dreiviertelansicht gegeben, und die Bewegungen der Arme bauen sich, jedoch völlig autonom und ohne Überschneidung, um die Figuren herum, zu denen sie gehören.

Von diesen Bewegungen muß die thematische Erklärung ausgehen. Der Bildhauer hat die drei Jünger Petrus, Jakobus und Johannes als kleine Gruppe links auf die seitliche Fortsetzung des Spiralbandes verwiesen und den ganzen Raum des hieratischen Dreifigurenschemas mit Christus sowie Moses und Elias gefüllt. Sie »redeten mit ihm«, sagt die Schrift (Matth. 17, 3; Markus 9, 4; Lukas 9, 30). Er hat also den Inhalt der Vision in dieser hieratischen Form groß herausgearbeitet und die Träger der Vision und mit ihnen den anekdotischen Teil der Erzählung deutlich gedämpft. In der weiteren

Entwicklung des Motivs werden noch in romanischer Zeit auch die begleitenden Jünger in das Schema einbezogen werden. Schon in der Decke von Zillis finden wir die »Verklärung Christi« auf drei koordinierten quadratischen Tafeln erzählt, wobei die mittlere die drei Hauptfiguren enthält und die Jünger in zwei Gruppen auf die seitlichen Tafeln verteilt sind, zwei auf der linken, einer auf der rechten so, daß diese zwei Gruppen von ungleicher Figurenzahl einander im Umriß entsprechen. In dieser Zilliser Fassung ist also das hieratische Dreifigurenschema auf die ganze Erzählung übertragen worden.

Für sich allein betrachtet, bildet die Hildesheimer Verklärung ein großartiges Beispiel romanischer Figurenzeichnung. Der Berg, auf welchem Christus steht, ist in denselben parallel laufenden Schichten und Kerben gegliedert, wie sie auch die Falten der Gewänder, ja selbst noch die Barthaare Christi zeigen, und ähnlich finden wir die Gesichter der Figuren mit ein paar überall sich wiederholenden, ungemein sicher geführten Messerschnitten oder Meißelschlägen charakterisiert. Die sechs Figuren zeigen unter sich weder Abstufung des Alters noch der Individualität, und ebenso gleichmäßig sind ihre Hände gebildet, die an den uns zugekehrten Seiten ihre Bewegungen mit weit ausschwingenden Gebärden wie aus der Achsel herauszuholen scheinen.

Münster (Abb. 27). Die Hildesheimer Verklärung hatte die drei Jünger auf die Seite verwiesen, um die volle Entfaltung der hieratischen Dreifigurengruppe zu ermöglichen. Umgekehrt bedient sich der Bildhauer der »Taufe Christi« in Münster eines im biblischen Texte nicht erwähnten Engels (und folgt damit einer schon traditionellen Gewohnheit), um die Dreifigurengruppe voll zu machen. Zunächst muß die geringere Qualität der Platte von Münster vor allem darin erblickt werden, daß Christus formal und geistig noch weniger von den Assistenzfiguren abgehoben wird als in Hildesheim — in der aus dem gleichen kulturellen Umkreis stammenden Verklärung von Zillis sind die Figuren Christi, Mosis und Eliae einander formal und geistig ganz koordiniert, und jede Nivellierung dieser Art ist wohl als Abstieg der künstlerischen Qualität zu betrachten — in den Hauptzügen der Stellungen und Bewegungen aber ist die Übereinstimmung frappierend. Christus steht im Jordan, der untere Teil seines Körpers ist verdeckt durch das Wasser, das sich wie ein Berg in parallelen Wellen erhebt, vor dem nackten Oberkörper sind die beiden Arme vorgelegt, von denen der rechte die Hand mit zwei erhobenen Fingern lehrend hochhebt, während die Hand des linken in der stereotypen Drehung die volle Innenfläche nach außen kehrt. Der Kopf, ohne Feinheit oder Hoheit in den Zügen, wird überkrönt durch die Taube, die von oben her, den ornamentierten Rahmen der Platte überkreuzend, herabschwebt. Zur Linken Christi steht der Engel, der mit beiden Händen das Gewand hinhält, zur Rechten aber die interessanteste Figur der Platte, Johannes. Er steht leicht vorgeneigt da, vollführt aber keinerlei Akt des Taufens, sondern hält seine beiden Hände gegen Christus hin aus-

gestreckt. Es ist dieselbe Bewegung verehrender Anteilnahme, wie sie auch die Figur zur Rechten Christi in Hildesheim zeigt, dieselbe Haltung der Arme und der einander zugekehrten, aber frei auf die Fläche gesetzten Hände. Auch der Aufbau des Körpers mit den parallel gestellten Beinen, mit der die Bewegung des Armes vorbereitenden Schulterpartie zeigt Ähnlichkeit mit der Hildesheimer Figur. Offensichtlich haben wir es hier mit einer Übereinstimmung wesentlicher Züge zu tun, die nur aus einer für beide Szenen noch nachwirkenden Übereinstimmung der abstrakten Grundformen erklärt werden kann. Diese Grundformen schlagen in beiden Fällen noch durch, so sehr, daß auch in Münster wie in Hildesheim kein Versuch gemacht wird, Einzelformen stofflich zu charakterisieren. Das Wasser des Jordan hat dieselben leicht schematisch wirkenden parallelen Kurven wie die Gewänder und Haare der Figuren oder die Flügel des Engels und der Taube: wulstartige Erhöhungen, deren Plumpheit gelegentlich durch eingekerbte, schmale Rillen etwas gemäßigt wird. Der Typus der drei Gesichter mit leicht knolligen, vorn abgerundeten Nasen ist allgemein und überdeckt alles Individuelle.

Es sei schon hier die Frage aufgeworfen, ob nicht in den zahlreichen Fällen, in denen die Forschung eine formale Abhängigkeit und Verwandtschaft weit entlegener Dokumente festgestellt hat, eben nichts anderes vorliegt als die Verwandtschaft der geometrischen Grundformen, die sich in den Werken manifestiert und, je näher die Werke noch dem Ursprung liegen, um so größere äußere Übereinstimmungen ergibt. Die direkte manuelle Abhängigkeit würde sich auf diesem Wege zu einer natürlichen Verwandtschaft der Grundformen mildern, ohne daß in jedem einzelnen Fall das, was dergestalt verwandt ist, auch lokal und zeitlich einander begegnet sein muß. Wir werden auf diese Frage noch zu sprechen kommen.

Padua (Abb. 28). Zwischen den bisher besprochenen zwei Werken und dieser Barmherzigkeitsszene von S. Giustina liegt ein riesiger Abstand. Wir überspringen das ganze 12. Jahrhundert und damit eine Fülle wichtiger Arbeiten, besonders jene zahlreichen romanischen Tympana, in denen das hieratische Dreifigurenschema seine vielfachen Variationen und Ausformungen erlebt hat. Der Leser möge sie in den Abbildungswerken über romanische Plastik nachschlagen.

Das Tympanon von S. Giustina nun, hart auf der Schwelle der Gotik stehend, gibt gewissermaßen den Ausklang der romanischen Formulierung des Motivs. Rein romanisch an ihm ist noch die Stellung der thronenden Heiligen in der Mitte, die noch ganz in der Art der tronenden Nikopoien und Hodegetrien angelegt ist. Mit ihrer Krone den Scheitel des Bogens berührend, füllt Giustina die volle Mitte des Feldes. Zwar hält sie die beiden Schalen ihren Schützlingen entgegen, allein sie achtet nicht weiter auf sie, sondern blickt ohne Teilnahme geradeaus. Romanisch ist ferner die bis ins Einzelne

gehende Symmetrie der beiden knienden Männer, die mit fast völlig identischer Haltung der Köpfe und der Körper sich der Heiligen zuwenden, als wäre der eine das Spiegelbild des anderen. Schon hier aber beginnt das unromanische, das gotische Element. Die Gesichter der beiden Männer blicken nicht mehr in Dreiviertelansicht schräg auswärts, sie sind in reinem Profil gegeben und deutlich der Gabe zugewandt, die ihnen gereicht wird, ja noch mehr, dieser Fixierung des Blicks entspricht die Begegnung der Hände mit der Hand der Heiligen. Es findet zwar keine wirkliche Berührung statt, denn Giustinas Hände halten die Schalen unten an der Bauchung und die Hände der Männer fassen sie seitlich an den Rändern[9]. Ein wunderbarer Gegensatz: die verhaltene, scheue Bewegung der Arme Giustinas, und die ausgreifende, deutlich verlangende, bei alledem aber doch edle Bewegung der Arme der Männer. Ein Blick auf die Arme von Moses und Elias in Hildesheim zeigt uns die gewaltige Distanz, in welcher wir uns hier von der frühromanischen Gebärdensprache befinden. Noch ist die Bewegung dieser Arme aus der Schulter »herausgeholt«, aber das Motiv ist viel gedämpfter, viel organischer vorgetragen als in Hildesheim und Münster, wo der weit ausschwingende Oberarm den ganzen Oberkörper bis hinab zur Hüfte überdeckt. Dieser organischeren Instrumentierung der Körper entspricht in Padua auch das viel feinere Gewand, das nicht nur leichter, dünner, schmiegsamer den Körper begleitet, sondern auch in seiner Stofflichkeit deutlich unterschieden wird von der Zeichnung der Haare.

Kann man auch hier noch trotz dieser Unterschiede von einem den früheren analogen Grundschema sprechen? Ist auch diese Barmherzigkeitsszene demselben im Ursprung abstrakten Dreifigurenschema verpflichtet wie Hildesheim und Münster? Ja. Mittel- und Seitenfiguren haben dieselben formalen Wertakzente, und die direkte Verbindung, die über die Arme und die Schalen zustandekommt, bleibt durchaus im Rahmen des Schemas, denn sie setzt nun fort und verdeutlicht, was dort begonnen und erst angedeutet ist. Das lapidare Spiel der Hände in Hildesheim ist weitergebildet, mit einer bestimmten Handlung in Verbindung gebracht, rationalisiert, vermenschlicht, dazu bereichert durch die beiden Schalen, in denen sich die göttliche Gnade mit der menschlichen Andacht und Verehrung sichtbar berührt.

4. Bevor wir unsere Untersuchung weiterführen, muß nun, wo wir den einen Fall einer nachwirkenden ungegenständlichen Grundform kennen gelernt haben, von diesen Grundformen prinzipiell gesprochen werden. Das Problem ist deutlich: Der Vorgang der künstlerischen Konzeption würde in all diesen Fällen beginnen mit einem zunächst

[9] Vgl. die verwandte Begegnung der Hände in der Flucht nach Ägypten, Kapitell in Autun (Abb. 21).

ungegenständlichen Schema und noch vor der Realisierung weiterschreiten zur Füllung dieses Schemas mit gegenständlicher Form. Wir sagten schon: das ist wohl letzten Endes der Weg aller Kunst, und nur der Moment der Realisierung ist verschieden. Er liegt im romanischen Relief so nahe am Anfang, daß selbst für unsere Augen noch das ungegenständliche Schema durchschimmert.

Wenden wir uns nun diesem ungegenständlichen Schema zu. Ist es wirklich völlig abstrakt und ohne die geringste Beziehung zu seinem späteren Inhalt? Hätte wirklich z. B. aus dem Grundschema für das Tympanon an der Galluspforte auch eine Himmelfahrt Christi wie in Chartres, eine Ausgießung des Heiligen Geistes wie in Vézelay oder eine Krönung Mariae wie in Straßburg werden können?

Die Beantwortung dieser Fragen setzt ein Unterscheidungsvermögen geometrischer Schemata voraus, für welches uns zweifellos die Schulung noch fehlt. Unser Gefühl sträubt sich dagegen, mitten in einer so eminent religiösen Kunst diese Gleichgültigkeit gegenüber dem Gegenstand anzunehmen, der doch unter allen Umständen ein Objekt der Verehrung, ein Anlaß zur Andacht sein sollte und es zweifellos für den Künstler bei seinem Zwiegespräch mit Gott gewesen ist. Offenbar müssen wir hier noch tiefer graben, den Akt der »Bildwerdung« noch genauer prüfen, um dem Vorgang völlig gerecht zu werden.

Diese Prüfung darf davon ausgehen, daß die künstlerische Konzeption unter allen Umständen in sich selbst eine Einheit darstellt, das heißt also, daß schon im ersten, noch ungegenständlichen Schema die Uranlage der endgültigen Form enthalten ist. Es ist soeben davon gesprochen worden, daß mehrere untereinander verwandte endgültige Kompositionen auf dieselbe Uranlage zurückgehen können. Unter allen Umständen aber müssen wir die Tatsache im Auge behalten, daß Urschema und Endform sich entsprechen und das eine folgerichtig aus dem anderen sich entrollt. Das aber ist der Vorgang, den Konrad Fiedler in seiner Lehre vom »Anschauungsbild« analysiert hat. Das Zustandekommen des Anschauungsbildes ist die erste Etappe des »dreigliedrigen Prozesses Anschauung — Gestaltung — Werk«. »Unser Anschauungsbild wird nicht von dem einzelnen realen Gegenstand draußen geprägt, sondern wir prägen aus diesem Gegenstand mittels eines persönlichen Schematismus ein persönliches Anschauungsbild« (Prinzhorn).

In diesem Vorgang nun, den wir hier nach Fiedler-Prinzhorn annehmen, nähert sich die Rolle des geometrischen Grundschemas dem Ornament insofern, als beide gewissermaßen der monologischen Vorstufe der romanischen Kunst zugehören. Zweifellos kennt auch das Ornament ein vorher auftretendes Anschauungsbild, allein dieses bleibt auch im Verlauf des Gestaltungsprozesses und in der Realisierung innerhalb des Monologes stecken und pocht nur im organisch-vegetabilen Ornament mehr und mehr an die Schranken dieser Zone. Die gegenständliche Darstellung dagegen, von Anfang an

als solche geplant und dadurch schon auf einem höheren biologischen Standort stehend, schreitet weiter, und je mehr sie sich vom Ausgangspunkt entfernt, um so mehr verblaßt auch die Struktur des Anschauungsbildes, des Schemas.

Fast ist es überflüssig, nun noch zu sagen, daß bei diesem Prozeß auch Komponenten anderer Prozesse mitsprechen, daß unter Umständen auch die Wirkungen traditioneller und struktiver Grundformen auftreten können, und daß dergestalt das einzelne romanische Relief schon in seinen Ursprüngen komplexer Natur sein kann. Zweifellos ist z. B. das Tympanon der Galluspforte in seinem Gesamtumriß durch die Konstruktion des Portals mitbestimmt, und wenn wir früher die Frage aufgeworfen haben, ob nicht in der Präponderanz der Menschenfigur hier wie in der gesamten romanischen Reliefplastik das Nachwirken einer antiken Tradition erblickt werden dürfte, so ist diese Frage jetzt durchaus zu bejahen: in dem Prozeß der Bildwerdung fließt nun alles zusammen, was der romanische Künstler aus den Visibilia und den Invisibilia seiner Welt sich erobert hat.

5. Es ist auf den ersten Blick ersichtlich, welche Bedeutung die Feststellung dieser »Verwandtschaft der Kompositionen« für die Frage des biologischen Standortes der romanischen Kunst besitzt. Verfolgen wir diese Kompositionen, wie wir das soeben getan haben, nach rückwärts, so stoßen wir auf die abstrakten Grundformen; nach vorwärts aber geraten wir in den breiten Strom der Entwicklung, der schon in der Gotik — von den späteren Stilen nicht zu reden — zu einer derartig reichen Differenzierung der Kompositionselemente führt, daß unmöglich mehr eine Taufe Christi nach demselben Schema angelegt sein kann, wie eine Verklärung oder wie die mildtätige Handlung der Giustina.

Dank ihrer großen Nähe zu den abstrakten Grundformen ist nun aber die romanische Kunst weiterhin imstande, die Entstehung der geprägten Form aus der ungeprägten vor uns sichtbar werden zu lassen, durchaus in dem Sinne und mit der Absicht, durch eine solche Aufreihung der verschiedenen Etappen dem schließlichen Resultat ein Plus an Wirkung und Evidenz zuzuleiten. Dieser Vorgang, der als eine ausgesprochene Stileigentümlichkeit der Romanik gelten darf, ist uns schon früher an der Westwand des Heiligen Grabes in Gernrode begegnet. Dort ist die »Genealogie« der Menschenfigur in der Mitte, aufsteigend aus dem völlig profillosen Steinpfeiler über die Säule zur Figur mit Händen zu greifen, und wieder müßte die wörtliche Übertragung dieses Prinzips in einen anderen Stil ad absurdum führen, da kein anderer Stil diese metallene Klarheit der Entstehung mehr besitzt. Es handelt sich dabei nicht mehr eigentlich um eine Verwandtschaft von Kompositionen, sondern in einem allgemeinen Sinne um eine hier dreistufige Variation der Formen, die mit deutlichem Anspruch auf Rhythmik zur Steigerung der figürlichen Aussage verwendet wird.

Das Beispiel, das wir zum Schluß dieses Kapitels noch zitieren, die beiden Johannes von der Galluspforte des Basler Münsters (Abb. 29), ist nur in zwei Stufen, aber feiner in den Einzelheiten angelegt. Die Figuren werden in der Entwicklung nach oben hin von je einem Säulenpaar begleitet; Fuß steht bei Basis und Kopf bei Kapitell. Sie bilden so gleicherweise eine geradezu antike Versinnlichung der Entstehung der Säulenform wie eine romanische Versinnlichung für die Variation der Formen. Das gilt im Ganzen wie in den Einzelheiten. An der Stelle, wo beispielsweise beim Evangelisten der Mantel über dem Leib in parallelen Kerben nach unten hängt und damit die Einkerbung der Kapitelle in anderer Tonart wiederholt, findet sich beim Täufer die Scheibe mit dem Lamm Christi. Gibt es eine eindrücklichere Form der Variationen als diese hier, zwischen Mandorla und Nimbus, zugleich zwischen Kopf und Kapitellen? Diese innere Verwandtschaft der Formen ist so stark, daß auch hier geradezu ein »Tausch der Gattungen« möglich scheint, nicht anders, als habe der Künstler erst eine bestimmte Grundform geschaffen und dann erst aus mehreren möglichen Inhalten einen bestimmten ausgewählt.

Viertes Kapitel

ISOLIERUNG DER FIGUR UND IHRER GEBÄRDE

1. Alle bisher besprochenen Beispiele romanischer Plastik lehren uns, wie sehr in der Formensprache dieses Stiles die menschliche Figur das erste Wort führt. Sie ist das Höchste und das Edelste, das, was Gott nach seinem Ebenbilde schuf und was unter allen Umständen den stärksten Ausdruck von Erhabenheit und Heiligkeit trägt und ausstrahlt. Wenn wir deshalb in diesem letzten Kapitel, das in manchem Betracht die Resultate der früheren zusammenfaßt, eine Stileigentümlichkeit von besonderer Bedeutung besprechen, so dürfen wir uns dabei auch mit besonderem Nachdruck auf die Betrachtung der menschlichen Figur beschränken.

Diese Stileigentümlichkeit ist die Isolierung der Einzelform.

Schon am Schlusse des ersten Teiles haben wir auf eine wichtige thematische Voraussetzung dieses Phänomens hingewiesen. Die Verhüllung und Begrenzung der Aussage, von welcher dort die Rede war, manifestiert sich, soweit die menschliche Figur in Frage steht, in einer schrankenlosen Willkür ihrer Bildung, erklärbar aus der Spaltung des Gegenstandes wie aus der Abwesenheit jeglicher Norm. Die Untersuchung zeigte uns, daß es keine Norm und keinen objektiven Maßstab gibt, der zwischen den Figuren herrschen würde. Wo dieser aber fehlt, da gibt es auch keine stärkere Überschneidung, von Tiefe gar nicht zu reden. Denn Überschneidung hieße ja schon Konstituierung eines

wenn auch noch so rudimentären Raumes, und das würde sogleich einen objektiven, das heißt außerhalb der eigentlichen plastischen Form stehenden Maßstab bedingen, nach welchem die Figuren handelnd aufträten.

Nun kennt aber die romanische Kunst gerade unter ihren besten Werken viele Kompositionen, in denen nicht nur eine Berührung von Figur zu Figur (Abb. 15, Autun), sondern starke Überschneidungen, ja körperliche Umschlingungen der Figur stattfinden. Diese Fälle verlangen zunächst eine besondere Prüfung, denn auf ihrer Folie hebt sich das Motiv der Isolierung mit ganz besonderem Nachdruck ab.

Wir übergehen dabei diejenigen spätromanischen Werke, in denen die zunehmende körperliche Verflechtung von Figur zu Figur durchaus als Zeichen der kommenden Gotik betrachtet werden muß — die ihre Kreise ganz ebenso schon in der Romanik zu ziehen beginnt wie der Barock die seinigen in der Renaissance — und konzentrieren uns auf ein so eindeutiges, ja drastisches Beispiel wie das Kapitell mit dem Tod des reichen Mannes in Vézelay (Abb. 32). Es scheint zunächst, als sei von einer Isolierung der Figuren hier gar keine Rede. Alle vier an der Handlung beteiligten Gestalten, der Sterbende, seine Seele als kleines Menschlein und die beiden Teufel, hängen körperlich aneinander, und besonders die Gebärde des Teufels zur Linken, der den Arm des Menschleins mit beiden Händen umklammert, könnte nicht direkter und aktiver sein. Ja, es ist keine Frage, daß wir hier einer Strömung innerhalb der romanischen Plastik gegenüberstehen, welche von ruhevoller Feierlichkeit weit entfernt ist, und von der wir spüren, daß nur ein kleiner Schritt sie noch von der Gotik trennt. Erst wenn wir den Figuren genauer ins Gesicht sehen und uns frei machen von der so beliebten dramatisierenden Wirkung zahlreicher Photographien, tritt ihre innere Einsamkeit an den Tag. Denn sie alle blicken wie ziellos aneinander vorbei in die Ferne. Selbst die beiden Teufel, die mit so lautem Vergnügen ihr Opfer in Empfang zu nehmen scheinen, erstarren in ihren fetischhaften Mienen zu Fratzen, sobald wir erkennen, wie der Blick ihrer Augen und das Grinsen ihrer Mäuler ins Zeitlose gerichtet ist. Die beiden Frauenfiguren vollends, die rechts und links mit strengen, sinnenden Mienen assistieren, verstärken den Eindruck des unwirklichen Spuks, der von dieser Szene ausgeht. Was dann noch unterhalb der Bahre des Sterbenden geschildert wird, das ist ein köstliches Exempel jener Variation von Formen und Vorstellungen, deren sich jeder Stil auf seine Weise bedient: zwischen den beiden an der Bahre aufgehängten, prall gefüllten Säcken ringelt sich eine Schlange, und dieses ganze grausige Stilleben variiert das Motiv der drei Figuren in der oberen Hälfte in seiner »inferioren« Tonart.

Das Kapitell von Vézelay gehört mit zahlreichen anderen Werken zu der schon erwähnten »realistischeren« Strömung in der romanischen Kunst, über deren Herkunft und Bedeutung im Schlußkapitel noch gesprochen werden muß. Verfolgen wir einst-



Abb. 33. Conques, Ste. Foi. Verkündigung
Photo Stödtner



Abb. 34. Gustorf, Abteikirche. Anbetung der Könige und Verkündigung an die Hirten
Photo Stödtner



Abb. 35. Bellenaves, Abteikirche. Tympanon
Nach Congrès archéologique 1938



Abb. 36. Toulouse, St. Sernin. Tympanon der Porte Miègeville
Photo Stödtner

weilen unsere Beobachtung weiter und kehren wir zurück in die höchste Sphäre der Passion Christi.

2. Ein bedeutendes Beispiel für die selbst innerhalb einer dramatischen Szene in der spätesten Romanik noch spürbaren Einsamkeit der Figuren bildet die Holzgruppe der Kreuzabnahme im katalanischen Kloster San Juan de las Abadesas (Abb. 30), die aller Wahrscheinlichkeit nach erst 1251 entstanden ist. Die handelnden Figuren sind vollzählig — Christus, die beiden Schächer, Maria, Johannes und die zwei Männer, die Christus herabnehmen — ja sie scheinen auf den ersten Blick miteinander zu agieren und sich aufeinander zu beziehen, aber je mehr man sich in das Detail vertieft, um so deutlicher wird auch hier die seltsame Isolierung, in welcher jeder einzelne sich befindet. Nicht nur jeder Blick, auch jede Gebärde geht schräg an ihrem Ziel vorbei ins Leere, die Figuren handeln zwar, indem sie ihre Gliedmaßen bewegen, aber sie stehen allein, und wie an unsichtbaren Drähten hangend, scheinen sie von einer unsichtbaren Macht zwar zu einer Andeutung von Aktion, nicht aber zur Aktion selbst entlassen zu werden. Ganz besonders gilt das von der Mittelgruppe, der eigentlichen Kreuzabnahme. Die beiden Männer (Joseph von Arimathia und Nikodemus) greifen zwar zu, aber sie greifen am Ziel vorbei, ebenso wie auch ihr Blick nicht auf Christus gerichtet ist. Nur der hoch erhobene linke Arm des einen berührt mit der Hand zart und leise den Arm Christi, der noch am Kreuze hängt. Vollends unbeteiligt, vollends allein mit sich sind Maria und Johannes und ebenso die beiden Schächer an ihren Kreuzen. Jede dieser beiden Figuren könnte für sich allein, losgelöst von der Gruppe, im Museum stehen, ohne daß ihr etwas fehlen würde, während schon jede frühgotische Figur, soweit sie mit einer Gruppe komponiert ist, im Museum eine quälende Unvollständigkeit zur Schau trägt.

Diese in der Kreuzabnahme von Abadesas noch durchschlagende Beziehungslosigkeit der Glieder, diese Autonomie der Details findet sich selbst dort, wo eine organische Verbindung von Einzelgliedern durch konstruktive Überlegungen geboten schiene, in der Architektur. Wir verdanken diesem Motiv der Isolierung eine Reihe von »Anlässen« zur Entfaltung jener plastischen Dekorationen, die dann allesamt die Gotik verschleifen, aufbrauchen wird, angefangen von den Basen und Podesten der Säulen über die Kapitelle zu jeder Art von Fries und Einfassung. Am greifbarsten wird das Motiv etwa in Beispielen wie den kargen Überresten der Fassade von Neuchâtel oder den Einzelformen an der Front von San Pietro in Spoleto: so wie die Figuren von Abadesas zwar ihre Gebärden ausführen, ihren Armen die Richtung geben, die die Aktion verlangt, dann aber gewissermaßen ins Leere greifen, so sind hier architektonische Stützen mit allem Zubehör und darüber die abschließenden Bögen vorhanden, aber die beiden Teile kommen nicht zusammen, verbinden sich nicht, wie es ihre Funktion verlangen würde, sie

sind sogar durch Querbalken hart und entschieden voneinander getrennt. In Neuchâtel besonders zeigt die Überschneidung der Bögen an ihren Ausgangspunkten, daß irgendein organisches Herauswachsen des Bogens aus der Stütze nicht beabsichtigt war. Die Elemente sollen für sich allein bestehen können.

3. Wir haben diese Untersuchung mit Vézelay und Abadesas, das heißt mit Werken der hohen und späten Romanik begonnen, dort, wo die Figuren schon in Gruppen handelnd auftreten, schon einander wenigstens andeutungsweise zugeordnet sind. Je mehr wir nun aber nach rückwärts gehen, im 12. und 11. Jahrhundert Umschau halten, um so entschiedener und großartiger wird die formale und ideelle Einsamkeit der Figuren, um so mehr auch werden alle Mittel der Distanzierung, der architektonischen Rahmung angewendet, um diese Einsamkeit zu steigern. Es ist keine Frage, daß wir hier einem der interessantesten Probleme jener Grammatik der romanischen Formensprache gegenüberstehen, von der früher schon gesprochen wurde. Die romanische Plastik hat von Anfang an eine ganze Skala von Isolierungsmotiven ausgebildet, die Isolierung als Stilprinzip aber auch dort beibehalten, wo, wie in Vézelay und Abadesas, kein einziges sichtbares Trennungsmotiv mehr zwischen den Figuren steht. Dieser Umstand allein schon, daß eine künstlerische Absicht sich in den Visibilia wie in den Invisibilia gleichermaßen deutlich ausspricht, zeigt uns an, daß es hier um eine ganz zentrale Angelegenheit des Stiles geht.

Wir halten uns zunächst an die Visibilia.

Das kraftvollste, eindeutigste und weitaus lebensfähigste, ja bis weit in die Gotik hinein wirkende Isolierungsmotiv ist zweifellos die Mandorla, die fast durchwegs in spitzovaler Form die Figur des thronenden Christus umgibt und von aller Welt absondert. Mit ihr und durch sie erhielt die Christusfigur geradezu den Charakter einer hieratischen Formel, die gleich dem Kreuz in Arles-sur-Tech (Abb. 19) wie ein heiliges Siegel über der Mitte des Eingangs zur Kirche angebracht wurde. Wir wissen aus zahlreichen Werken, unter denen die Kapitelle von Cluny eine besondere Bedeutung haben, daß dieses Motiv, ursprünglich wohl das reine »Apotheosierungssymbol« (Künstle), nicht Christus allein vorbehalten blieb, sondern schon im 12. Jahrhundert auch für Figuren Verwendung fand, die wir allegorisch nennen würden (in Cluny: die bekannten »Töne des gregorianischen Chorals«). Im Zusammenhang mit Christus aber hat die Mandorla eine solche Evidenz erlangt, daß sie schon in frühgotischer Zeit in einer Krönung Mariä an der Kathedrale von Lausanne, d. h. also in einer Szene auftritt, die weder die unbedingte Dominanz Christi noch gar die separierende Rolle der Mandorla als selbstverständlich erscheinen läßt. Hier ist das Motiv vielmehr ein deutlicher Archaismus, und das späte Vorkommen beweist seine Lebenskraft.

Der Mandorla formal am nächsten steht zweifellos das ihm innerlich verwandte Motiv des Nimbus, dessen sich die romanische Kunst mit einer feierlichen Umständlichkeit bedient. Sehr oft ist bei der Darstellung heiliger Personen der Nimbus, indem er den Kopf isoliert, zugleich die abstrakte und damit fernste Melodie in dem Zusammenklang der einzelnen Variationen, wofür nochmals auf die beiden Johannes an der Basler Pforte verwiesen sei (Abb. 29). Hier allerdings muß gesagt werden, daß die Malerei der Plastik um mehrere Grade der Ausdruckskraft überlegen ist. Die hieratische Feierlichkeit und Weltentrücktheit, welche der Nimbus zum Beispiel an den katalanischen Fresken von St. Climent de Tahull (1123) der Figur Mariä mitteilt, würde einer eben körperlich modellierenden Technik nicht gelingen, und geradezu unerreichbar für die Plastik ist die Form, die Mâle (XII, 124) aus einer Miniatur der Bibliothèque Nationale in Paris mitteilt, wo in einer Darstellung der Taufe Christi das Wasser den Körper des stehenden Erlösers so vollständig einhüllt, daß er von ihm wie von einer Mandorla umgeben scheint.

Verfolgen wir die Isolierungsmittel weiter, so treffen wir mehrfach und besonders in den provenzalischen Fassaden auf die in den Stein eingetieften flachen Nischen, welche meist die ganzen Figuren, oft aber auch nur ihre Köpfe von der Umgebung trennen. Das großartige Beispiel der »Darbringung im Tempel« vom Baptisterium in Parma (Abb. 31) zeigt uns, daß selbst ein so souveräner Künstler wie Benedetto Antelami sich noch dieses Mittels bedient. Die gewöhnlichen rechteckigen Nischen aber, welche die Figuren wie in einzelnen Kästchen zu beherbergen scheinen und in einem interessanten »Tausch der Gattungen« einzeln wiederum als Grabtumben auftreten, sind wohl, ihrer künstlerischen Herkunft nach, nichts anderes als Variationen desjenigen Motivs, das man als das Generalmotiv der romanischen Isolierung bezeichnen könnte, der Arkade.

Focillon nennt die Figur in einer Arkade geradezu »une survivance de l'art hellénistique«, »un souvenir de la statue isolée« (ASR, 61, 64). Jedenfalls bildet die Einzelfigur in der Arkade schon seit der merovingischen Buchmalerei diejenige Form, in welche die Darstellung einzelner Heiliger mit Vorliebe geprägt wurde. Die Beispiele sind aus der Buchmalerei, der Wandmalerei, der Glasmalerei, jeder Art von Reliefplastik von den kleinen Reliquiarien über die Chorschranken bis hinauf zu den großen Kirchenfassaden so zahlreich erhalten und sichtbar, daß der bloße Hinweis hier genügen möge.

Natürlich wird unser Blick von diesen Einzelfiguren in Arkaden, sobald sie — wie etwa an Chorschranken und Reliquiarien — in mehrfacher Aufreihung erscheinen, immer wieder zu den altchristlichen Sarkophagen zurückgelenkt, denn dort findet sich ein Motiv ausgebildet, welches nun in romanischer Zeit eine wahre Neublüte erlebt: die Unterteilung eines Vorganges in einzelne, durch Arkaden begrenzte Stücke. Mit anderen Worten, die unsichtbaren, ideellen Abschnittsgrenzen, welche in Abadesas noch

trotz aller Überschneidungen Figur von Figur trennten, sind hier durch Säulen und Bögen sichtbar gemacht.

Wir wählen als Beispiele je ein deutsches und ein französisches Werk, beide dem 12. Jahrhundert angehörig: die »Verkündigung« aus Sainte-Foi in Conques und die »Anbetung der Könige« aus Gustorf bei Grevenbroich.

In Conques (Abb. 33) erfährt die Handlung, die Ansprache des Engels an Maria, durch die Mittelsäule eine Zäsur, die wie eine harte Schranke die Bewegung des Engels abwehrt. Über diese augenfällige Trennung hinaus verharrt jede Figur auch für sich noch in ihrer Einsamkeit und blickt nicht in die Richtung der anderen, sondern schräg vorbei ins Unbestimmte. Ähnlich die »Anbetung« von Gustorf (Abb. 34). Maria streng frontal, mit dem lehrenden Kinde auf dem linken Knie, nimmt keine Notiz von den drei herankommenden Königen, die, als Gruppe zusammengenommen, das linke Feld füllen und von ihrem Ziel durch eine Säule getrennt sind. Einzig der vorderste König blickt ungefähr in die Richtung der Gottesmutter, die anderen beiden schräg vorwärts, und es will beachtet sein, wie die Differenzierung auch hier durchgehalten wird: die drei Figuren berühren einander nirgends, sie gehören drei verschiedenen Menschentypen an, was ihre Größe betrifft, und die Dreipaßform des Bogens über ihnen unterstreicht noch diese innere Trennung. Denselben Gedankengang könnten wir auf die beiden anderen Felder übertragen, wo die Verkündigung an die Hirten in einer Weise dargestellt wird, als handle es sich um zwei getrennte Vorgänge. Auch hier fällt die Verschiedenheit in der Körpergröße der Männer auf.

Was von der »Kreuzabnahme« in Abadesas über die Gebärden der Figuren gesagt wurde, das gilt auch hier. Wie an unsichtbaren Drähten hangend, werden sie innerhalb bestimmter Ausdrucksgrenzen gehalten und so an der letzten Entfaltung des Gestus gehindert. Deutlich wird so überall ein Schema der Einzelfigur sichtbar: der verkündende Engel, der staunende König usw., aber wenn in Gustorf zweifellos auch ein Schema für die Gruppe der drei Könige angenommen werden muß, so gewiß keines, das in eine solche »Anbetung« auch die Maria einbezogen hätte. Denn sie verharrt völlig in dem byzantinischen Typus der Hodegetria, der als Andachtsbild geschaffen wurde, ohne jede Beziehung zu einem Vorgang außer ihm, so daß man übertreibend sagen könnte, die Könige und Hirten beten nicht Maria, sondern ihr Kultbild an. Von dem ganzen Reichtum idyllisch-anekdotischer Poesie, den die spätere Kunst schon von der Frühgotik an gerade mit diesen Vorgängen verbinden wird — die herantretenden, scharf individualisierten Könige, die neugierigen Hirten, die Tiere, die zu den beiden Gruppen gehören — findet sich hier kaum die erste Spur. Maria ist die hieratisch-strenge Gottesmutter, das Kind noch der »rector orbis«, beide weit erhaben über aller irdisch-menschlichen Ausdeutung des Vorganges.

Es ist unvermeidlich, daß bei dieser Art künstlerischer Konzeption die Sprache der Gebärden leicht lehrhaft wird. Man prüfe daraufhin den Engel in Conques und den ersten Hirten in Gustorf. Der Engel, der schräg auswärts einem imaginären Beschauer entgegenblickt, weist wohl auf Maria hin, aber er richtet seine Botschaft wie dozierend ins Allgemeine, und in dasselbe Allgemeine richtet auch Maria ihre großartig abweisende, zugleich aber um die Unabwendbarkeit der Botschaft wissende Gebärde. Der Hirte in Gustorf gar, dem der Künstler — wie um die Bewegung der von links her ansteigenden Köpfe ausschwingen zu lassen — einen erhöhten Standort gegeben hat, erhebt seine rechte Hand in einer halb staunenden, halb lehrenden Gebärde zu Maria hin.

Der Leser möge von diesen beiden Werken nicht Abschied nehmen, ohne auch das formale Verhältnis zwischen Figur und Arkade zu prüfen. Insbesondere das künstlerisch feinere und höherstehende Werk in Conques gäbe zu ähnlichen Überlegungen Anlaß wie die beiden Johannesfiguren in Basel. Auch hier liegt ein unerschöpflicher Reichtum innerhalb der Skala, die von der Bogenrundung über die Scheiben der Nimben zu den Köpfen und hinüber zu den Kapitellen verläuft und auf diesem Wege zugleich den Werdegang der Konzeption aus dem Geometrischen ins Figürliche verdeutlicht.

Das Motiv der Isolierung mit Hilfe dieser Arkade aber klingt noch lange, selbst bis in die späte Gotik nach, wo wir in der Wandmalerei, in den Teppichen, in jeder Art von Flächenfüllung immer wieder der stehenden Figur begegnen, die durch ein ringsumlaufendes Spruchband von ihrer Umgebung getrennt wird, allerdings um sich nur um so lebhafter mit Blick und Gebärde ihr zuzuwenden.

Es verhält sich mit dem Motiv der Isolierung durch trennende Arkaden ähnlich wie mit dem Motiv der Figuren, die sich nicht berühren. Wo dann, wie in dem Kapitell von Autun, diese Berührung doch geschieht, da wirkt sie doppelt eindrucksvoll, und dort wo die Grenze der Arkade doch überspielt wird, da ist unsere Aufmerksamkeit sogleich gefesselt. Dieser Fall liegt in dem merkwürdigen Tympanon von Bellenaves (Abb. 35) vor, auf das schon Mâle hingewiesen hat. Die Abendmahlszene im Sturz zeigt uns in einer großartigen Deutlichkeit, mit welcher Freiheit sich dieser Stil seiner Mittel bedient. Für jede Figur, mit Ausnahme des Judas, ist eine Arkadennische angebracht, in welcher sie vor dem durchlaufenden Tische sitzt, und es soll als eigentümliche Anomalie im Vorbeigehen bemerkt sein, daß Christus zwar in der Mitte seiner Jünger, aber keineswegs in der Mitte der Fläche und also nicht unter seinem thronenden Ebenbilde in der Mandorla sitzt, denn auf der rechten Seite mußte noch Raum geschaffen werden für die Szene der Fußwaschung, die sich unter einem eigenen, größeren Bogen abspielt. Die Arkadenbögen selbst aber werden von den Figuren mehrfach überspielt. Als begänne hier schon das Motiv der diskutierenden Paare, das wir von den späteren Chorschranken her kennen, so weist die Hand des zweiten Jüngers

links schon über die Säule zur ersten Figur hin, und in der rechten Hälfte scheint der Zweite von Christus aus dem Dritten einen größeren Gegenstand hinüberzureichen. Erstaunlich aber ist die Szene in der Mitte. Johannes ist aus seiner Nische hinübergeglitten zu Christus hin, auf dessen Brust nun sein Kopf erscheint, und um die Dichte der Formbeziehungen noch zu steigern, weist Christus mit seiner Linken auf Judas, der vor dem Tische kniet und so mit seinem Kopf die Brust des einen Jüngers überdeckt. Auf der einen Seite also eine fast leere Nische und gleich nebenan eine »Überschneidung« der Figuren! Gegenüber dem ruhigen Piano auf den Seiten ein Forte in der Mitte, dort wo die Erzählung auch thematisch kulminiert. Wir stehen hier offensichtlich vor einem Werk, dessen Künstler den dekorativen Charakter der Arkade, ihre Rolle als Ordnungsprinzip deutlich empfunden hat und dazu übergeht, das Motiv in den Dienst der Steigerung der Erzählung zu stellen. Ist aber einmal der dekorative Charakter eines Motivs erkannt, so wird die Kunst versuchen, es zu eliminieren und die Visibilia durch die Invisibilia zu ersetzen. Wir wenden uns dieser weiteren Etappe zu.

4. In dieser Etappe bedient sich die Plastik keiner Arkade oder wie immer gearteter architektonischer Rahmen, sie gibt aber die Figur auch in der Gruppe frei, einsam, für sich stehend. Sie gewinnt also die Wirkung der Isolierung auf rein künstlerischem Wege, sie kann sich nicht auf eine sichtbare Barriere verlassen, die jede Bewegung von Figur zu Figur abriegelt, sondern sie muß der Figur selbst jenes überzeugende Maß von Selbständigkeit geben, das sogleich den Eindruck der Isoliertheit hervorruft.

Eine extreme Fassung dieses Gedankens zeigt schon das früher besprochene Portal von Aulnay (Abb. 3). Hier grenzen die so deutlich sichtbaren Fugen zwischen den Bogensteinen jeweils den »Wirkungsbereich« der aus dem Stein herausgehauenen Figur ab, so daß ganz logisch dort, wo aus statischen Gründen breitere Steine erwünscht sein mochten, in den Ecken, je zwei Figuren aus einem Stein gewonnen wurden, Paare, die sich aber nur in der inneren der drei Reihen auch wirklich einander zuwenden. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß die 24 Figuren dieser Reihe in der nächsten auf 31 vermehrt werden, daß also der Künstler deutlich von der architektonischen Grundform der den Bogen bildenden Keilsteine und nicht von der thematischen Bedeutung der Figuren ausgegangen ist.

Schon mehrfach mußte bisher im Vorbeigehen darauf hingewiesen werden, welche Folgen diese formale Isolierung der Einzelfigur für ihre Gebärdensprache hat. Hier sei nun zur Erläuterung dieser Seite des Problems das große Tympanon der Porte Miègeville an Saint Sernin in Toulouse (Abb. 36) herangezogen, das um 1100 datiert wird. Es stellt in zwei Zonen übereinander die Himmelfahrt Christi dar, im Bogenfeld den von zwei kleinen Engeln gestützten Erlöser, flankiert von je zwei der Mitte zugewendeten

Engeln, und auf dem Sturz nebeneinander die zwölf Apostel, die alle nach oben blicken und ihrem Staunen über den Vorgang mit heftigen Gebärden Ausdruck geben. Nur einer, rechts außen, wendet sich einem Engel zu, der, auf ihn zuschwebend, mit dem Finger auf eine geöffnete Schriftrolle hinweist; ihm entspricht auf der anderen Seite ein zweiter Engel, der ebenfalls von außen hereinschwebt, aber rückwärts nach außen blickt, ohne daß der zunächst stehende Apostel von seiner auf ein Buch hinweisenden Gebärde Notiz nimmt.

Alle 21 Figuren dieser Himmelfahrt zeigen eine stark aufgeregte Gebärdensprache, aber noch werden sämtliche 42 Hände unverhüllt gezeigt. Wir wissen aus anderen Denkmälern, wie etwa den Bamberger Chorschranken, daß schon sehr bald der Wunsch nach Hervorhebung bestimmter Gebärden oder nach Einfügung des hier noch fehlenden Motivs der Diskussion zur Verhüllung einzelner Hände, ja zur Drehung ganzer Figuren führen wird. Hier sind nicht nur die Hände unverhüllt gegeben, jede Gebärde ist auch frei entfaltet, dergestalt, daß von den beiden Armen einer Figur mindestens einer vom Körper weg ins »Freie« führt und dort entweder auf der Folie der Engelsflügel oder auf dem glatten Stein des Hintergrundes doppelt wirkungsvoll zur Geltung kommt. Besonders bei den Aposteln am Sturz führt diese Regel zu einem interessanten Spiel der einander paarweise zugekehrten Köpfe mit den in die Zwischenräume emporgehobenen oder herabgestreckten Händen, wobei einzig Petrus das Privileg genießt, seine beiden Hände seitlich des Körpers auf dem glatten Stein agieren lassen zu dürfen. Seine elf Gefährten halten ihre jeweils nicht freigestellte Hand in jener stereotypen Gebärde der auswärts gekehrten Fläche vor der Brust, die wir aus zahllosen Dokumenten romanischer Kunst schon kennen.

Die Gebärden im Tympanon bilden ein einzigartiges Beispiel für die rhythmische Symmetrie der romanischen Kunst. Die beiden Cherubim in den Ecken, die sich ganz in die Schräge des Segmentbodens einbinden, sind in Stellung, Kopfhaltung und Gebärde fast völlig symmetrisch — man verfolge etwa diejenigen Partien, an welchen sich im allgemeinen die Abweichung von der Symmetrie am auffälligsten kundtut, die Gewänder und ihre Falten! Dann folgen, schon stärker unterschieden, die beiden Engel mit dem Kreuzesstab, und schließlich die zwei kleinen, Christus tragenden Figuren. In ihnen sind sogar die Körper- und Kopfhaltungen variiert wie nirgends sonst im ganzen Werk, und mit unendlich behutsamen Gebärden fassen sie den Körper Christi ganz verschieden an. Es ist keine Frage, daß in dieser dreifachen Formulierung symmetrischer Entsprechungen eine sehr bewußte und gewollte Steigerung vorliegt, die natürlich durch die verschiedene Höhe der Engelsfiguren noch besonders unterstrichen wird. Wenn wir die Köpfe der Figuren verfolgen, so finden wir — ähnlich wie in Gernrode (Abb. 8), nur mit anderen Mitteln ausgedrückt — eine Wellenlinie angedeutet, gleich dem Motiv der

Wellenranke, die auf dem Trennungsband zwischen Tympanon und Sturz dahinläuft und wiederum einen Hinweis gibt auf den abstrakten Ursprung der figürlichen Komposition.

Dieses Toulousaner Tympanon lehrt uns, was hundert andere romanische Plastiken bestätigen: daß diese Kunst die Ausdrucksmöglichkeiten symmetrischer Anordnung in stärkster Weise ausgestaltet hat. Nur ist es eine völlig andere Symmetrie als in den uns geläufigeren klassischen Stilen. Es ist eine Symmetrie der Formenspannungen gegenüber einer Symmetrie der Ruhe. In diesen symmetrischen Figuren der Romanik werden die Grundkräfte der Architektur lebendig, so daß die Figuren selbst nur gleich dem obersten Schaum auf den viel tiefer greifenden Wellen der Architektur erscheinen. So ist wohl auch die Symmetrie zu verstehen, die wir am Tympanon von St. Sernin festgestellt haben. Sie verdeutlicht und trägt in wahrhaft monumentaler Weise die architektonische, also im Herzen geometrische Grundidee des Tympanons: durch die halbkreisförmige Fläche das Tor zu bekrönen. Noch deutlicher wird diese Rolle der Plastik in den Fällen, wo die Bogenlaibungen eines Portals in der aufsteigenden Richtung des Bogens mit Figuren besetzt sind, so daß zwei von ihnen im Scheitel oben mit ihren Köpfen zusammenstoßen und so die Begegnung der beiden im Bogen verkörperten Kräfte leiblich zum Ausdruck bringen. Das geschieht mit aller Deutlichkeit im Westportal derselben Kirche St. Pierre in Aulnay, deren südliches Querschiffportal uns schon beschäftigt hat. Hier bilden sie durch ihr Zusammentreffen ideell schon den Spitzbogen, der sehr bald an dieser Stelle des kirchlichen Organismus bestimmend auftreten wird.

Von einer besonderen Evidenz wird diese Rolle der symmetrischen Anordnungen in den Kapitellen, die ja schon für sich allein der Funktion der Verdeutlichung architektonischer Kräfte ihre Existenz verdanken. Alle irgend denkbaren Versuche, mit Hilfe der Plastik diese Kräfte zur Anschauung zu bringen, werden hier gemacht, in diesen zahllosen, immer wieder überraschenden, nie ganz auszuschöpfenden Werken, die deutlicher als irgendein anderes Glied auf der Grenze zwischen Architektur und Plastik stehen und alle Vorzüge und Nachteile dieser Grenzstellung in sich vereinigen.

5. Wir sind nunmehr von der Isolierung der Figur, als von einem typisch romanischen Stilelement ausgehend, unversehens zur Besprechung einer Funktion einzelner dieser isolierten Figuren gelangt, zu ihrer Rolle der Verdeutlichung architektonischer Kräfte. Damit aber wird unsere Untersuchung auf ein Phänomen hingelenkt, welches im Verlauf einer ungemein konsequenten Entwicklung geraden Weges zur Gotik führen wird. Es ist derselbe Vorgang, wie wenn am ungegliederten Tonnengewölbe Quer- und Diagonalgurten auftreten und so das gotische Kreuzgewölbe vorbereiten. Jede figurale Verdeutlichung architektonischer Bewegungen enthält keimhaft schon ein gotisches Element, und von dieser Regel macht auch das Kapitell keine



Abb. 37. Oviedo. Camara Santa. Apostelpaar
Photo Marburg



Abb. 38. San Domingo de la Calzada. Kopf am Chorgesims
Nach Kingsley Porter



Abb. 39. San Martin de Mondonedo. Kopf eines Engels
Nach Kingsley Porter



Abb. 40. Chartres, Kathedrale. Teil des Tympanons vom südlichen Westportal
Photo Marburg

Ausnahme, denn die Verdeutlichung der durch den Kapitellblock hindurchströmenden Bewegungen bedingt schon die Vorstellung, daß der Block schließlich durch diese Bewegungen aufgezehrt und negiert werden könnte.

Nirgends treffen diese beiden, im Kerne einander feindlichen Tendenzen — Isolierung und Verkörperung konstruktiver Kräfte — deutlicher zusammen als in den Gewändestatuen, die seitlich der Portale an den schräg auswärts entwickelten Rücksprüngen mit den Halb- oder Dreiviertelsäulen zusammengebunden sind, welche dort die Bögen der Archivolten tragen. Da diese Statuen normalerweise selbst einen Teil der Säule bilden, an der sie stehen, so ist mindestens im Anfang ihrer so glorreichen Entwicklung ihre Stellung und Bewegung durchaus an die Säule gebunden. In den frühen Beispielen ordnen sich die Figuren ganz der Architektur ein: so in St. Lazare in Avallon, wo der heilige Matthäus in großartiger Einsamkeit gleich einer Halbsäule zwischen den Halbsäulen des Portals steht; oder am Nordportal der Kathedrale von Bourges, wo von je drei Halbsäulen zu jeder Seite nur je die innerste eine Figur trägt usf. Diese Gewändestatuen in Avallon und Bourges stehen, lang ausgestreckt, vollkommen gerade aufgerichtet und verraten auch nicht durch die geringste Bewegung eine eigene körperliche Existenz. Nicht anders, als wäre für eine kurze Zeit der Schaft der Säule zu einer Figur umgeprägt worden, um gleich wieder in seinen Urzustand zurückzukehren.

Erst auf der Stilstufe, die das Westportal von Chartres (Abb. 16) einleitet, beginnen die einzelnen Figuren ihre Isolierung zu lösen. Ganz sachte, ganz schüchtern erst scheinen sie auf den Nachbarn zu hören, noch ohne sich ihm zuzuwenden, dann sprechen sie ihn an, es bilden sich Gruppen von Säule zu Säule, die Themen der »Verkündigung«, der »Heimsuchung« treten als »Anlässe« zur Gruppenbildung auf (Reims) und die Verlebendigung der vertikalen Bewegung wird ergänzt durch die Verlebendigung der seitlichen Umgreifung, die den Gläubigen beim Eintritt in die Kirche empfängt. Das ist schon reifes gotisches Empfinden.

Die Apostelpaare der Camara santa von Oviedo (Abb. 37) — sie werden uns später noch aus einem anderen Grunde beschäftigen — bilden eine der interessantesten Formulierungen auf dem Wege von der frühromanischen Starrheit und Einsamkeit zur gotischen Bewegtheit und Diskussion. Bereits ist in diesen vor Säulenpaaren stehenden Menschenpaaren die santa conversazione in Fluß gekommen, allein noch gehen die Blicke aneinander vorbei, noch spricht und gestikuliert jeder der beiden Partner, als ob er mit sich selber und nicht zu einem zweiten räsonnieren würde.

Stärker noch als diese an Säulen gebundenen oder zwischen je zwei Säulen gestellten Figuren sind die Eckfiguren an Pfeilern dem Motiv der Isolierung verpflichtet. Denn hier ist die Einsamkeit vollständig. Auf beiden Seiten flieht der Pfeiler nach hinten, so daß auch die stärkste Wendung der Figuren keinen Nachbarn erreichen

könnte. Es scheint, als sei diese Anordnung auf das 12. Jahrhundert und auf Frankreich beschränkt geblieben. Von hier ging sie in die Portale mit vorgestellten Säulen über, so auch in die Basler Galluspforte. Ihre bedeutendsten Beispiele birgt der Kreuzgang von St. Trophime in Arles.

6. Bevor wir nun unsern Faden weiterspinnen, wird es gut sein, wieder einmal ein Gesamtwerk romanischer Plastik, ein Portal, vor Augen zu nehmen, um zu prüfen, ob die Isolierung der Form auch dort durchgehalten wird, wo es sich um viele und verschiedenartige Figuren handelt. Für eine solche Übersicht im Ganzen bietet sich das überall abgebildete Westportal von Chartres mit seinen drei Öffnungen an. Es ist kurz vor der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden und oben in den Laibungen schon wie von einem Hauch der Gotik berührt, eine der letzten und großartigsten Synthesen romanischer Plastik in Europa.

Wir haben in den vorhergehenden Kapiteln schon mehrere Einzelheiten besprochen, den Sturz des mittleren Tympanons mit den Aposteln, Gruppen von einzelnen Gewändestatuen u. a. Überall finden wir die Spuren jener grandiosen Disziplin, die den romanischen Bildhauer anhält, Form von Form zu isolieren, jeder Gebärde, jeder Körperstellung ihre Entfaltung zu sichern und so dem Ganzen den Charakter einer ruhigen, gleichmäßigen Lesbarkeit zu verleihen. Von einer ganz besonderen Evidenz ist dieser Zug am Tympanon des südlichen Portals (Abb. 40), das der Jungfrau Maria geweiht ist. Es bildet die einzige Stelle, wo die Erzählung zur Gruppenbildung übergeht — »Darstellung im Tempel«, »Verkündigung«, »Heimsuchung« — ja, wo sogar in der »Heimsuchung« eine körperliche Berührung der Figuren stattfindet. Allein wie weit ist auch sie von einer wirklichen Berührung entfernt! Die Gesichter der beiden Frauen weisen schräg aneinander vorbei ins Leere. Die Figuren treten zueinander, allein, sie schweigen. Unmittelbar daneben findet sich sodann eine Darstellung der Geburt Christi, die als eines der erstaunlichsten Beispiele für die Isolierung, für die Autonomie des Einzelteils in der mehrfigurigen Erzählung gelten muß. Maria liegt auf einem bankartigen Bette, den Kopf in die rechte Hand gestützt, während die linke Hand auf ihrem Schoß aufliegt. Über der Bank ist eine tischartige Lade durchgezogen, und auf ihr liegt, sorgsam eingewickelt, das Kind, also auch räumlich getrennt von der Mutter, die von unten her zu ihm hinaufblickt. Von der linken Seite her tritt Joseph an diese seltsame Wiege heran, von rechts ein Engel, und wahrscheinlich ist die zerstörte Stelle neben dem Engel so zu ergänzen, wie das von Chartres abhängige Seitenportal der Charité-sur-Loire sie zeigt, mit Ochs und Esel, die sich zum Kinde hinneigen.

Diese ganze Darstellung findet sich unmittelbar unterhalb der tronenden Maria im Tympanon, die in vollendet hieratischer Haltung, als strenge Nikopoia, das Kind

auf dem Schoße hält und mit diesem Kinde zusammen fast als eine einzige Figur betrachtet sein will. Liegt nun aber nicht ein Widerspruch vor zwischen der engen körperlichen Verbindung von Mutter und Kind oben und der Trennung der beiden unten? Nein, im Gegenteil. Die Gruppe oben ist ein damals schon seit alten Zeiten konsolidiertes Kultbild, das keinerlei menschliche Beziehungen zwischen Mutter und Kind erkennen läßt. Und die Geburtszene unten begrenzt ihre Aussage nach derselben Seite hin, indem sie alles Menschliche, Anekdotische löscht zugunsten dieser fast metallenen Feierlichkeit der Erzählung. Der heilige Bann wird erst später gebrochen, in dem Augenblick, wo die Mutter sich sorgend, liebevoll zum Kinde hinwendet, was wiederum eine große thematische Umschichtung voraussetzt, daß nämlich aus dem »rector orbis« auch wirklich ein Kind geworden ist. Wir finden diese Wandlung unter anderem schon ausgesprochen in einem bedeutenden Stück Skulptur, das von dem zerstörten Lettner der Kathedrale in Chartres übriggeblieben ist.

Das Prinzip der Isolierung der Einzelform, der Autonomie jedes Einzelteiles im Gesamtwerk der drei Portale aber knüpft sich nun ohne Mühe an jenes Prinzip der Autonomie an, das wir im Anfang dieser Untersuchung in der romanischen Baukunst festgestellt haben. Was dort das einzelne Raumkompartiment, das einzelne konstruktive Element ist, das ist hier in der Plastik die einzelne Figur. Eine synthetische Charakteristik des Stils wird auf solche innere Übereinstimmungen achten müssen.

7. Wir haben bisher die Isolierung der Einzelfigur und ihrer Gebärde besprochen. Nun stellt sich die Aufgabe, auch die geistige Gebärde, das menschliche Antlitz, in die Besprechung einzubeziehen. Es ist der wichtigste Träger des Ausdrucks, und darum wird es gut sein, es von seinen ersten Bildungen an zu verfolgen.

Zahlreich sind noch die Zeugnisse jener romanischen Primitivität erhalten, deren Kopfbildung gleichsam das Hervortauchen der geprägten Form aus der noch ungeprägten, abstrakten Grundform veranschaulicht. In diesen oft sehr ungefügen und rohen Werken ringt sich ein menschliches oder tierisches Antlitz aus einem Block heraus, der einer Kugel oder einem großen Ei ähnlicher sieht als einem menschlichen Kopf und welchem die einzelnen Züge — Augen, Nase, Mund — jedes in summarischem Verfahren eingeschnitten wurden, ohne eine andere Beziehung zueinander als derjenigen, die sich aus der vagen Erinnerung an das menschliche Antlitz ergab. Dabei sind die einzelnen Züge auf der Oberfläche für sich isoliert. Die natürlichen Proportionen werden zu gunsten einer Übersteigerung von Augen und Mund verschoben, die sich zur Gesamtfläche des Gesichtes ähnlich verhalten wie etwa die übergroßen Hände zu Armen und Oberkörper. Dieses primitive romanische Antlitz liegt uns beispielsweise in dem Engelskopf aus San Martin de Mondoñedo (Abb. 39) vor, während eine etwas ent-

wickeltere Stufe etwa durch die Gesichter der Bernwardsäule in Hildesheim (Abb. 26) repräsentiert wird. Alle diese Gesichtsbildungen sind nicht nur weit entfernt von individuellem Ausdruck, es sind durchaus Gattungsgesichter von allgemeinstem Zuschnitt.

Offensichtlich steht das primitive romanische Antlitz im ersten Grade der Realisierung, dort also, wo über die abstrakte Grundform das »Anschauungsbild« des Künstlers sich hinbreitet und zu einer ersten Verbildlichung führt. Noch fehlt das, was für die typische und erst recht später für die individuelle Form unerläßlich ist: die Gesamtschau des Antlitzes. Vielleicht gewinnen wir von dieser Seite her eine Erklärung für jenes allen »Anfangsstilen«, dem archaisch-griechischen wie dem frühromanischen, gemeinsame und so rätselhafte Lächeln. Es zeigt den Versuch, mit Hilfe einer allen Zügen des Gesichtes sich mitteilenden, von innen her kommenden Bewegung zu dieser Gesamtschau zu gelangen, welche die Isolierung des einzelnen Zuges aufheben und dem Gesicht den Ausdruck des Typischen, im höheren Sinn des Menschlichen geben kann. Zwei ungemein interessante Beispiele publiziert Kingsley Porter: die zwei Köpfe am Chorgesimse der Kathedrale von San Domingo de la Calzada (Abb. 38) aus dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts. Noch lassen diese Köpfe, die Porter »zu dem Reizvollsten, Gedankenreichsten und Zartesten« rechnet, »was uns die Plastik des 12. Jahrhunderts hinterlassen hat«, die geometrische Grundform des Eis deutlich erkennen, aus der sie herausgeholt sind, noch finden wir das Verfahren der primitiven Bildhauer, die zunächst groß und scharf die spitzovalen Augen, die gerade Nase mit dem breiten Rücken, die Spalte des Mundes ausformen. Allein in beiden Köpfen dringt nun von innen her ein leises, rätselhaftes Lächeln an die Oberfläche und gibt dem Ganzen durch die fast unmerkliche Verschiebung der Einzelformen den inneren Zusammenhang. Weshalb aber scheint uns dieses Lächeln rätselhaft? Weil es objektlos ist, nicht auf eine es erregende Ursache hingewendet, sondern nach innen gekehrt, eine Bekundung des Lebens schlechthin, nicht ein Reflex auf eine Ansprache von außen her.

Das aber ist das typische Kennzeichen der romanischen Verhaltenheit im Ausdruck. Sie steht in der Mitte zwischen der abstrakten und der individuellen Form, sie gibt eine der Figur innewohnende Regung wieder, sie antwortet nicht auf eine von außen kommende Ansprache, denn sie will sich ja nicht an jemand wenden, sondern entspringt noch dem Bedürfnis des Künstlers nach dem Monolog oder dem Dialog mit Gott. Wir erinnern uns hier der stereotypen Dreiviertelansicht der meisten romanischen Figuren, des Engels in Conques z. B., der an Maria vorbeisieht, obwohl er eine Botschaft an sie richtet usw.

Aus dieser Zwischenstellung zwischen abstrakter und individueller Form werden noch weitere Eigentümlichkeiten des Stiles verständlich. Als erste: Menschenköpfe und Tierköpfe weisen dieselben allgemeinen Züge auf, und nicht nur dort, wo es sich um Zwitterwesen handelt, um die »semihomines«, die Bernhard von Clairveaux aus den

Kirchen verbannen will, sondern auch in den eindeutigen Szenen zwischen Mensch und Tier. Das Relief des Wormser Domes »Daniel in der Löwengrube« (Abb. 42) muß als stärkstes Beispiel genannt werden, denn hier sind die beiden Löwenköpfe durchaus mit menschlichen Physiognomien gebildet, deren Typus demjenigen Daniels in den Hauptzügen verwandt ist und nur in dem breiten Maul und den Haaren die andere Gattung, das Tier verrät. Selbst die naheliegende Erklärung, daß die Löwen von der Gegenwart Daniels besänftigt, sich ihm zutraulich nahen, beeinträchtigt unsere Interpretation nicht. Der Künstler sucht also den Ausdruck der Befriedung der wilden Bestie in einer Angleichung ihrer Physiognomie an die des Menschen!

Vor allem aber kennt diese Stufe romanischer Plastik nur geringe Unterschiede zwischen männlicher und weiblicher Gesichtsbildung. Bestünden nicht die Unterschiede der Tracht, des Haar- und Bartwuchses, und dürften wir unsere Aufmerksamkeit auf die bloßen Gesichtsformen beschränken, so würde es in vielen Fällen schwer halten, aus ihnen allein die Bestimmung des Geschlechtes abzulesen. Man vergleiche etwa die Köpfe der Maria und des zweiten bartlosen Königs in der Anbetung von Gustorf (Abb. 34) oder die Köpfe Christi und Mariae am Grab von Gernrode (Abb. 8 und Beenken, 63, 67) oder die Köpfe von Maria und Johannes aus der Kreuzigung von Oviedo (Abb. 41). Ihnen allen liegt stets eine ovale Urform zugrunde, bei deren Durchbildung der Künstler noch nicht zu den Differenzierungen vorgedrungen ist, welche die männliche von der weiblichen Physiognomie trennen. Auch hier dürfte das Westportal von Chartres diejenige Stilstufe bezeichnen, auf welcher nun die Charakterisierung anhebt, die den Männern nicht bloß einen Bart, sondern die härtere Formation des Kopfes mit leicht angedeuteten Backenknochen, den Frauen nicht nur das lange Haar, sondern auch den weichen und zarten Umriß der Wangen mitteilt (Abb. 16), der sich bald zu einem mädchenhaften und scheuen Liebreiz erheben wird (Mittelgewände des Nordportals Abb. 17). Dagegen fehlen am Westportal noch fast völlig die Unterschiede in der Charakterisierung der Körper. Eine einzige von den sieben Frauen, die erste am linken Gewände der Mitteltüre, hat eine leichte Wölbung der Brust (Aubert, T. 6). Unnötig zu sagen, daß in einer Kunst, die kaum nach Geschlechtern unterscheidet, auch die Unterscheidung einzelner Individualitäten noch völlig in den schüchternsten Anfängen steckt. Dafür sind etwa die Apostelpaare an den Säulen der Camara santa in Oviedo (Abb. 37) ein sprechendes Beispiel. Sie stehen einander teilweise zugewendet in lebhaftem Gespräch, allein es ist stets derselbe etwas derbe und resolute Kopftypus, nur jedesmal anders behaart, so als würde sich jeder mit seinem eigenen leicht umfrisierten und umgedeuteten Spiegelbilde unterhalten.

Alle diese Beispiele aber klären uns darüber auf, wie sehr in der romanischen Kunst formale und inhaltliche Stilelemente Hand in Hand gehen. Die Physiognomien

von Menschenkopf und Tierkopf sind einander angenähert, und gleichzeitig kennt diese Kunst Mischwesen zwischen Mensch und Tier. Männliche und weibliche Gesichts- und Körperbildung werden stellenweise kaum voneinander unterschieden, und ebenso kennt diese Kunst Menschenwesen, die zwischen den Geschlechtern stehen. Wir haben schon früher auf die Mischfigur des »Sankt Kümmernis« hingewiesen und ebenso auf die große Bedeutung, welche in der romanischen Kunst der Figur des Engels zukommt. Unsere Darstellung mündet hier zwanglos in die Überlegungen ein, die wir am Ende des ersten Teiles über die Begrenzung der Aussage angestellt haben. So mag es gestattet sein, eine der edelsten unter diesen Engelsfiguren hier zum Schluß auf ihren formalen Habitus hin zu besprechen: St. Michael am Westportal der Kirche von Saint Gilles (Abb. 43).

Man kennt den starken Anteil, welchen die nachklingende Antike an der künstlerischen Formation dieses Portals und seiner Figuren hat. In dem Kopf Michaels insbesondere lebt noch ein überaus sprechender Zug antiker Idealität. Leider ist diese Figur, wie die meisten am Portal, beschädigt. Der rechte Arm des Engels ist so zu ergänzen, daß seine Hand etwa in Höhe des Kopfes den Schaft des Speeres faßt, der nach unten hin bis zu der Stelle weiterzuführen ist, wo er das Maul des Drachen trifft. Allein, auch wenn wir diese Ergänzung vornehmen — dieser Engel ist weit entfernt von der Handlung, die seine Hände vollziehen! Träumerisch, abwesend, versunken in Gedanken, deren Reflex sich in den Zügen des Antlitzes ausbreitet, hält er den Kopf zur Seite geneigt, ohne den Drachen zu bemerken, der sich unter seinen Füßen windet und den seine nur sachte an den Speer gelegte Hand wie nebenher erlegt. Die Verhaltenheit dieses Ausdrucks ist vollkommen und darum vollkommen schön. Auch diese Figur wird wie von einer unsichtbaren Macht zurückgehalten, gar nicht bis in die Zone der irdischen Welt entlassen, wo ein Ungeheuer mit Kraft und Mut bekämpft werden müßte, wenn es fallen soll — wie sehr hat schon die Gotik gerade diesen Ausdruck von Kraft und Mut gesteigert! — sondern sie bleibt der himmlische Michael, der, weit entfernt von allen Sterblichen, die Handlung nur mit leiser Gebärde anzudeuten braucht, damit sie vollzogen sei.

Zusammenfassung

DER ROMANISCHE STIL UND SEIN BIOLOGISCHER STANDORT

1. Wir haben bisher auf den Seiten dieses Buches die Plastik der romanischen Zeit durchweg als eine Einheit betrachtet, in der Meinung, daß die Bestimmungen, die wir getroffen haben, mutatis mutandis für alle romanische Plastik ihre Geltung behalten. Es ist fast überflüssig zu sagen, daß innerhalb aller derartiger allgemeiner Bestimmungen ein anderes, zweites Leben erst beginnt: das interne Leben des Stiles. Auch eine oberflächliche Durchsicht des erhaltenen Bestandes zeigt uns, daß dieses interne Leben des romanischen Stiles trotz aller Zerstörungen selbst heute noch von einem gewaltigen Reichtum ist, insbesondere in Frankreich, das an Zahl und Qualität der romanischen Bildhauereien unbestreitbar an der Spitze steht. Die Forschung hat denn auch schon eine Reihe der interessantesten Gliederungsversuche dargeboten, welche die einzelnen regionalen Schulen, die sichtbaren Einflußbahnen, die kapitale Wichtigkeit der ikonographischen Studien gebührend ins Licht setzen. Diese bedeutende Arbeit, die noch in vollem Fluß ist, wird gewiß eines Tages zu einer allseitigen Übersicht über alle Dokumente und ihre heute noch so rätselhaften inneren Zusammenhänge führen.

Einstweilen allerdings gilt noch das treffende Wort von Focillon: »Toutes les régions d'un temps ne vivent pas à la même époque . . . l'art de la période romane n'est pas nécessairement l'art roman«. In der Tat brechen sich die Gliederungsversuche der Wissenschaft immer wieder an den völlig unberechenbaren Komponenten dieser Kunst, welche in bunter Fülle bald der Antike, bald dem Osten, bald den allernächsten Nachbarn, bald den entferntesten Ideenzentren verpflichtet scheinen. Von einer gewissen einleuchtenden Klarheit war bisher besonders der Versuch von Puig i Cadafalch. Er sucht innerhalb der romanischen Architektur eine erste Periode, bis ca. 1100, abzugrenzen und ihr aus ganz Europa eine Reihe von Stileigentümlichkeiten zuzuweisen, wobei die Feststellung dieser Elemente durchaus nicht gleichzeitig und unbedingt auch von einer materiellen Abhängigkeit des einen vom anderen begleitet sein soll.

So einleuchtend dieser Gliederungsversuch ist, so schwer dürfte es halten, ihn auch auf die romanische Plastik zu übertragen. Die Diversität der Erscheinungen ist hier zu groß, und eine zunächst naheliegende Unterscheidung nach denjenigen plastischen Ar-

beiten, welche mit den Bauten des Premier und des Deuxième Art Roman unmittelbar zusammenhängen — wobei also die in den ersteren noch nicht vorhandenen Gewändestatuen z. B. eo ipso der zweiten Strömung zuzuweisen wären — genügt nicht. Dagegen steckt in Puigs These ein ungemein fruchtbarer Gedanke, der durchaus auch auf die Plastik anwendbar ist und den wir folgendermaßen mit ihr in Zusammenhang bringen möchten.

Die Feststellung, daß im weitesten geographischen Ausmaß architektonische Formen auftreten, welche in ihren Hauptmerkmalen übereinstimmen, ohne daß deshalb eine materielle Übertragung von Ort zu Ort anzunehmen ist, würde, auf die Plastik angewendet, nichts anderes besagen, als daß auch hier im weitesten geographischen Ausmaß plastische Formen von einer gewissen inneren Verwandtschaft auftreten können, welche keine materiellen Beziehungen zueinander haben. Sie gleichen sich, aber nicht deshalb, weil der eine Künstler auf irgendwelchen Wegen dem anderen die Form übermittelt hat, sondern weil diese einander ähnlichen Formen ja unmittelbar noch den ungegenständlichen Schemata verpflichtet sind, die, je weiter sie von der Vergegenständlichung entfernt sind, einander um so näher stehen. Ohne daß deshalb die außerordentlich interessanten Forschungen über die Wanderungen von Steinmetzen und Bildhauern von ihrem Werte zu verlieren brauchen, wird man doch in Erkenntnis dieser Tatsache bei der Feststellung direkter manueller Abhängigkeiten eine gewisse Vorsicht walten lassen. Die romanische Plastik verdankt es ihrem noch überall sichtbaren ungegenständlichen Ursprung, daß sie — gewissermaßen ohne Absicht — ein Weltstil ist in dem Sinne, daß ihre Bildungen überall dort, wo sie auftreten, den allgemeinen Schemata des Ursprungs verpflichtet bleiben. Daher die durch keinerlei schriftliche Dokumente, sondern bloß durch allgemeine Übereinstimmung der Formen feststellbare Verwandtschaft weit entfernter Werke — wie etwa einzelner Plastiken am Großmünster in Zürich mit katalanischen Arbeiten, der Apostel in Chur mit Figuren von St. Trophime in Arles usw.

Aber auch dort, wo allenfalls die Annäherung wirklich durch Dokumente, durch die gesicherte Wanderung von Bauhütten belegt werden kann, handelt es sich um eine andere Art von »Einfluß« und »Abhängigkeit« als in den analogen Fällen der späteren Zeit. Dürer ist in Venedig von einer Kunst berührt worden, die ihm, so sehr er sie auch bewußt gesucht haben mag, a priori wirklich fremd war, die von seinen eigenen nürnbergischen Anfängen wirklich in grundsätzlichen Fragen abwich, und welche, nach Nürnberg übertragen, zunächst wirklich in ein ihr fremdes Erdreich verpflanzt wurde. Dagegen hat der katalanische Bildhauer, der möglicherweise in Zürich tätig war, hat der Provenzale, der vielleicht die Churer Apostel schuf oder ihre Ausführung überwachte, aus denselben Voraussetzungen heraus gearbeitet wie die Ortsansässigen neben



Abb. 41. Oviedo, Kathedrale. Plastische Köpfe von Maria und Johannes aus einer gemalten Kreuzigung
Nach Kingsley Porter



Abb. 42. Worms, Kathedrale. Daniel in der Löwengrube
Photo Stödtner



Abb. 43. Saint-Gilles, Abteikirche. Michael vom Westportal
Photo Stödtner



Abb. 44. Neuilly-en-Donjon, Abteikirche. Tympanon. Anbetung der Könige
Photo Marburg

ihm, und es wäre unmöglich, zwischen Einheimischen und Fremden dieselben Unterschiede des biologischen Ausgangspunktes festzustellen, wie sie etwa, um den Vergleich wieder aufzunehmen, zwischen Michael Wohlgemut und Giovanni Bellini bestanden haben.

Trotzdem gibt es auch innerhalb der romanischen Plastik Unterschiede in reichster Abstufung und kennt der romanische Weltstil hundertfach schillernde Nuancierungen zwischen Land und Land, Region und Region, Bauwerk und Bauwerk, ja wohl auch zwischen einzelnen Künstlerhänden, soweit wir sie schon zu erkennen glauben. Wir sagten schon früher: unser Unterscheidungsvermögen gegenüber den der Plastik zugrundeliegenden abstrakten Schemata ist noch viel zu wenig ausgebildet, so daß wir begreiflicherweise noch immer dazu neigen, wirkliche Unterschiede der Formgebung so zu erklären, wie wir sie auf der gänzlich anderen Ebene der späteren Kunst zu erklären gewohnt sind, mit den Fortschritten einer naturhaft begreifbaren Entwicklung, mit materieller Abhängigkeit der einen Hand von einer noch so weit entfernten anderen. Allein — »toutes les régions d'un temps ne vivent pas à la même époque«. Wenn innerhalb eines großen vielfigurigen Werkes wie der Galluspforte drei verschiedene Entwicklungsstufen der romanischen Form festgestellt werden konnten, so liegt nun durchaus die Erklärung nahe, daß diese drei verschiedenen Formen von Künstlern stammen, welche zwar zeitlich durchaus nebeneinander gearbeitet, aber biologisch nicht »in derselben Epoche« gelebt haben, d. h. von verschiedenen biologischen Standorten ausgegangen sind. Was sie alle trotzdem an dem Werk fest zusammenhielt, das war die thematische Konzeption, die ja nicht von ihnen selbst, sondern zweifellos von den »literati« unter ihren Auftraggebern geliefert wurde. Daß dabei die Unterschiede der Form — etwa von der stärkeren Isolierung der vier Evangelisten zu der geringeren Isolierung der Auferstehenden oben in den Ecken — gleichzeitig den Etappen der Entwicklung im allgemeinen entsprechen, ändert nichts an der Möglichkeit der gleichzeitigen Ausführung. Diese Überlegung wird uns überall dort zur Vorsicht mahnen, wo wir geneigt sind, aus den formalen Abstufungen auf Korrekturen, Änderungen des Programms usw. zu schließen. Die romanische Kunst erweist sich eben auch in dieser Hinsicht als eine Schöpfung aus autonomen Einzelimpulsen, als ein Ganzes mit relativ autonomen Einzelteilen.

Was aber für den einzelnen Künstler gilt, das gilt mit eben so großem Recht auch für seine »Schule«, seine Landschaft, sein Land schlechthin. Und hier allerdings wird uns nun eine geisteswissenschaftliche Parallele als eine unentbehrliche Hilfsdisziplin darüber unterrichten können, wie der biologische Standort des einzelnen Gebietes, des einzelnen Landes zu bestimmen ist, und wie er sich von demjenigen der Nachbarn unterscheidet. Die Feststellung nationaler Eigentümlichkeiten wird hier ein um so

größeres und schöneres Feld vorfinden, je mehr sie sich von den Vorurteilen heutiger Grenzen und Wünschbarkeiten frei zu machen vermag. Denn die schlechthin großartige Vielfältigkeit romanischer Schulen und Regionalstile verrät uns bei aller Übereinstimmung gewisser allgemeiner Züge, wie sehr die einzelnen Träger dieses Weltstiles in ihren biologischen Standorten verschieden sind, wie anders etwa die Reihe der vorromanischen Realisierungen sich in der Provence ausgewirkt hat als in der Auvergne, im Rheinland als in Sachsen. Die Grenzlinie zwischen Premier und Deuxième Art Roman, die nach Puig i Cadafalch in der Architektur um 1100 in einer ungefähren Geraden verläuft, würde in der Plastik, wenn es je gelingen könnte, sie mit haltbaren Argumenten zu ziehen, eine Zickzacklinie beschreiben, welche uns nicht nur die bunte Vielfalt der biologischen Standorte in den einzelnen Regionen verraten, sondern uns obendrein die uralte Erkenntnis erneuern würde, daß innerhalb großer Grenzen und bei aller Übereinstimmung wesentlicher Züge die Bildkünste im einzelnen andere Wege gehen als die Architektur.

2. Hier ergibt sich nun der Anlaß, von jener außerordentlich fruchtbaren These zu sprechen, die wir der Forscherarbeit von Emile Mâle verdanken und die wohl geeignet ist, einen bestimmten Zug aus dem internen Leben des romanischen Stiles aufzuhellen.

Mâle hat festgestellt, daß es für mehrere Darstellungen aus dem Leben des Erlösers zwei verschiedene Fassungen oder Bildtypen gibt; wir nennen sie, leicht übertreibend, die hieratische und die naturalistische. Die erstere ist nach Mâle syrischen, die zweite hellenistischen Ursprungs. Die beiden Traditionen können in den Miniaturen zeitlich nach rückwärts verfolgt werden. Mâle zögert nicht, die romanische Monumentalplastik überhaupt aus der Miniatur entstehen zu lassen (XII, 45) und ihre vielen formalen Sonderbarkeiten und Anomalien eben dem Umstand zuzuschreiben, daß bald das eine, bald das andere Manuskript der bildhauerischen Arbeit zugrunde gelegt wurde. »Les artistes se sont tout simplement inspirés des modèles que le hasard avait mis sous leurs yeux« (XII, 58). So sehr wir dieser letzteren Behauptung widersprechen müßten — das Wörtchen »Zufall« ist untauglich zur Erklärung künstlerischer Formen, und kein Stil nimmt etwas an, wofür er nicht selbst schon innerlich vorbereitet war — so wichtig erscheint uns die Feststellung als solche. Wir haben im Laufe dieser Untersuchung mehrfach darauf hingewiesen, wie neben den streng isolierten Figuren solche mit starken körperlichen Berührungen vorkommen, wie es neben der hieratisch-feierlichen »Flucht nach Ägypten« in Autun sogar am gleichen Bau noch Reiterfiguren von anderer, naturalistischer Prägung gibt. Die Vorstellung, der man zunächst Raum geben möchte, daß die Formgebung der Figur um so hieratischer, strenger wird, je höher sie

in der religiösen Hierarchie steht, wird in diesen Fällen widerlegt. Neben der hieratischen (syrischen) »Flucht nach Ägypten« von Autun (Abb. 21) steht die naturalistische (hellenistische) von Moissac um 1120, neben der hieratischen »Anbetung der Könige« von Gustorf (Abb. 34), deren Bildtypus noch 1150—1160 in Bourges, 1200—1210 in Laon wiederkehrt, steht die naturalistische in der Charité-sur-Loire von 1160, und diesem Typus ist auch jenes schlechthin grandiose Tympanon von Neuilly-en-Donjon (Abb. 44) verpflichtet, wo der ganze Vorgang sich auf zwei großen Drachen abspielt, welche als die Symbole der Macht und des Bösen erscheinen. Es ist eine von Zauber und Geheimnis umwitterte Darstellung, die in einer auffallenden Ähnlichkeit auch in der Wandmalerei von San Pietro in Civate wiederkehrt.

Wir versuchen, das Problem allgemein zu umschreiben und stellen dem Tympanon der englischen Kirche von Aston Eyres mit dem »Einzug Christi in Jerusalem« von 1148 die Konstantinsstatue von Parthenay gegenüber (Abb. 45, 46). Der formale Gegensatz ist völlig evident. Der Christus von Aston Eyres sitzt auf seinem Esel wie die Maria im Kapitell von Autun, feierlich-hieratisch, starr geradeaus blickend, die Rechte segnend erhoben, als hätte der Künstler einen Christus aus der Mandorla hierher versetzt. Einzig die Partie der Füße deutet darauf hin, daß eine Bewegung nach rechts zu dem hockenden Mann mit den Palmzweigen gemeint ist. Wenn aber irgendwo, so könnte hier noch einmal demonstriert werden, wie in der romanischen Plastik zwei Figuren trotz stärkster körperlicher Berührung einander nichts angehen, von einander isoliert sind. Obwohl Christus auf dem Esel sitzt — prachtvoll die lapidare Zeichnung dieses Tieres! —, nimmt seine Figur nirgends auf das Tier Rücksicht, sie ist entwickelt, als säße sie auf einem imaginären Thron.

Wenn wir diesem »Einzug in Jerusalem« eine Konstantinsstatue gegenüberstellen, so geschieht es vor allem deshalb, weil hier die Herkunft von einem antiken Vorbild klar ist. Auf einigen Kirchenfassaden des westlichen Frankreich wurde die Reiterstatue des Marc Aurel vom Kapitol nachgeahmt, im Glauben, sie stelle Konstantin dar. Wir hätten es also hier mit einem sicheren Beispiel des Einstromes antiker Formen zu tun; daß dieser Einstrom vor allem dadurch möglich wurde, daß in der romanischen Kunst eine bestimmte Norm für die Darstellung des Körpers fehlt, ist früher schon zur Sprache gekommen. Natürlich handelt es sich nicht um eine kopierende Übernahme. Neben dem Christus von Aston Eyres aber wirken hier Reiter und Pferd geradezu naturalistisch. Das Sitzen des Reiters, die Haltung seines Oberkörpers und seiner Arme, die ausschreitende Bewegung des Pferdes — welches ausschreitet, obwohl kein Ziel vorhanden ist, im Gegensatz zum Esel, der trotz des sichtbaren Zieles stillesteht — das alles entspringt einer lebensnahen Vorstellung, die natürlich durch das römische Vorbild entscheidend angeregt wurde.

Wir wissen, daß dieser lebensnahen Vorstellung die Zukunft gehört hat. Wie wir auch die Frage nach den Quellen beantworten werden, soviel ist gewiß, daß die freiere, »naturalistische«, vielleicht wirklich aus hellenistischen Quellen gespeiste Strömung in der romanischen Kunst sich auf die Dauer als die stärkere erwiesen hat. Sie paktierte mit dem Leben in seinen organischen Formen, und wenn auch das eigentlich Antike oder gar Klassische im formalen Sinn nach der großartigen letzten Evokation an den Kathedralen des 13. Jahrhunderts dann langsam erstarb, so entwickelte sich aus seiner anderen, der thematischen Wurzel, unaufhaltsam die Freude am Leben in seinen tausendfältigen Erscheinungen. So wurde in romanischer Zeit schon aus antiken Reminiszenzen der Grund zur Gotik gelegt.

Damit sind wir nun vorbereitet, Stil mit Stil zu vergleichen.

3. So oft man den Versuch macht, den romanischen Stil als Ganzes zu überblicken und zu jener synthetischen Charakteristik vorzudringen, die wir im Anfang dieser Schrift als wichtiges Ziel bezeichnet haben, so treten vor unser Auge unweigerlich diejenigen Stilgebilde, mit denen man die Romanik immer wieder wird vergleichen wollen: die archaisch-griechische Kunst als Korrelat der Antike, die Gotik als die unmittelbare historische Fortsetzung, die Renaissance als Reaktion auf die Gotik und damit als derjenige Stil, in welchem einzelne romanische Elemente wiederaufzuleben scheinen. Versuchen wir, das Verhältnis zu diesen drei Stilen etwas näher zu umschreiben.

Am eindeutigsten stellt sich uns die historische Entwicklung vom romanischen zum gotischen Stil dar. Nichts wäre verlockender, als jetzt im Anschluß an unsere Darstellung noch einmal vom Anfang her die Probleme aufzurollen und durch weitere Vergleiche und Gegenüberstellungen bis in die späte Gotik hinein den Veränderungen der einzelnen Elemente nachzugehen. Wie aus der romanischen Abstufung des sakralen Ausdrucks in der Gotik eine Einheit des sakralen Ausdrucks wird, wie der symbolischen und indirekten Bezeichnung des Gegenstandes hier die »sachliche« und direkte Bezeichnung dort entspricht, wie die Verwandtschaft der Gattungen und Kompositionen sich langsam löst und die nicht mehr zusammengehörigen Elemente auseinandertreten, wie ferner aus der Isolierung der Figuren und aus der Verhaltenheit des Ausdrucks eine enge Verbindung der Figuren und eine dieser entsprechende Evidenz des Ausdrucks wird, und wie endlich die Abstufung der plastischen Mittel in eine immer enger werdende Einheit der plastischen Mittel übergeht. Die gotische Skulptur bietet ein überreiches Repertorium von Beispielen für die Endphase dieses Prozesses, ja die Gotik erscheint uns hier ebensosehr als die Auflösung der romanischen Formensprache wie als die letzte Erfüllung ihrer eigentlichen formalen Absichten. Sie steht damit zur Romanik in demselben naturhaften Generationsverhältnis wie der Barock zur Renaissance.

Gegensätze in der Kunst sind leichter zu erkennen als innere Übereinstimmungen. So ist die unbezweifelbare Verwandtschaft romanischer Formen mit Formen der archaisch-griechischen Kunst oft beobachtet und doch nie auf ihren innersten Kern hin untersucht worden. Immer wieder hat die Forschung gezögert, aus der systematischen Erkenntnis der Form in der neueren Kunst die Konsequenz zu ziehen und die Ergebnisse auf die Antike anzuwenden. Und doch ist jedesmal die Versuchung groß und drängen sich die Parallelen geradezu auf. Der Leser nehme Abbildungen archaischer Bildwerke zur Hand und mache die Probe. Er findet dieselbe an die Fläche gebundene Darstellung, dieselbe Zurückhaltung in der Charakterisierung und Individualisierung — auch die griechische Kunst kennt ein Bildnis erst in klassischer Zeit —, denselben Versuch, das Antlitz einer Figur durch ein objektloses Lächeln von innen her zu beleben und damit zu einer Gesamtschau des Antlitzes vorzudringen, und wo Gewänder gezeigt werden, da findet sich dasselbe dekorative Spiel wie in romanischer Zeit, dieselbe Beziehungslosigkeit zwischen Körper und Gewand, die das Gewand, wo immer es angeht, zu einem Ornament gerinnen läßt.

Trotz aller dieser Übereinstimmungen, die auf eine tiefe innere Verwandtschaft schließen lassen, ist die griechische Archaik etwas anderes als die westeuropäische Romanik, so wie auch die griechische Klassik von der italienischen Renaissance durch eine tiefe Kluft getrennt wird.[10] Die Unterschiede werden uns sogleich bewußt werden, wenn wir uns der doppelten Wurzel aller Stile erinnern. Die oft verblüffenden Übereinstimmungen der Form vermögen nicht die beträchtlichen Differenzen zu verdecken, welche in allen außerformalen Elementen zutage treten. Die »inhaltlichen« Wurzeln der beiden Stile leben in grundverschiedenen Erdreichen, und so werden auch die formalen Wurzeln nie völlig zusammenwachsen können.

Welches sind nun aber, allgemeine gesprochen, jene Elemente, die aus der inhaltlichen Wurzel des Stiles erwachsen? Wir suchen die Antwort bei Jacob Burckhardt. »Aus Welt, Zeit und Natur sammeln Kunst und Poesie allgültige, allverständliche Bilder, die das einzig irdisch Bleibende sind, eine zweite ideale Schöpfung, der bestimmten einzelnen Zeitlichkeit enthoben, irdisch-unsterblich, eine Sprache für alle Nationen«.[11] Welt, Zeit und Natur — wie sehr sind sie im Griechenland des 6. Jahrhunderts v. Chr. anders als in dem westlichen Europa um 1100! Und wie sehr unterscheiden sich auch die aus ihnen gesammelten Bilder im einen und im anderen Kulturkreis.

Das Resultat dieser Einsicht kann für die Geschichte der Kunst nicht zweifelhaft

[10] Vgl. dazu Jacob Burckhardts Ausführungen über das verschiedene „Sachgefühl" in Antike und Renaissance. In: Skulptur der Renaissance, Gesamtausgabe XIII, 218.

[11] Weltgeschichtliche Betrachtungen. Gesamtausgabe VII, 46. Dazu Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1941, 142.

sein: das Kunstwerk und ebenso der Umkreis künstlerischer Schöpfungen, den wir Stil nennen, ist von Natur aus einmalig, nicht wiederholbar, eine Stufe gleichsam, von welcher aus die Konzeption des nächsten Werkes ihren Ausgang nimmt. Ins Psychologische gewendet: der realisierende Künstler gibt im Akt der Realisierung einen Teil seiner eigenen psychischen Situation an das Kunstwerk ab und erhebt sich selbst damit auf eine andere Stufe. Daher sich jedes Werk schon im Augenblicke der Vollendung von seinem Schöpfer abspaltet und ihn, symbolisch gesprochen, verläßt. Nennen wir die Stufe, auf welcher die Realisierung stattfindet, wo das Werk sich von seinem Schöpfer, seiner Generation, seiner Zeit, seinem Volke trennt, mit einem hier schon mehrfach verwendeten Ausdruck, den biologischen Standort, so erscheint es nach allem, was auf diesen Seiten gesagt wurde, selbstverständlich, daß dieser einmalige, unverwechselbare biologische Standort nicht bloß nach dem uns sichtbaren Endresultat allein, sondern nach dem gesamten Verlaufe der Entstehung des Kunstwerkes beurteilt werden, also auch alle irgend erkennbaren Grundformen und fernerhin alle irgend erkennbaren thematischen Wurzeln einbeziehen soll.

4. Nach dieser kleinen Abschweifung sei nun die Frage wieder aufgenommen, inwiefern ein Vergleich der Romanik mit der Renaissance und damit die Einbeziehung des romanischen Stiles in das allumfassende Problem der Klassik berechtigt ist.

Der Vorgang der »Entwicklung« bedarf zunächst keiner weiteren Schilderung. Die europäische Kunst hat zwischen 1000 und 1400 eine Reihe von Realisierungen erreicht, sich Stufe um Stufe auf einen höheren Standort erhoben — wir wissen, daß das »höhere« nicht im Sinne der Qualität zu verstehen ist — und ist dadurch befähigt worden, die Formen der Antike, die selbst einmal auf einem ähnlichen biologischen Standorte geschaffen worden waren, in sich aufzunehmen und in freier und souveräner Art dem eigenen Stil einzuschmelzen. Das bedingt eine grundsätzliche Verschiedenheit der biologischen Standorte zwischen Romanik und Renaissance, die sich vor allem in folgenden drei Tatsachen äußert:

a) Im Gegensatz zur Romanik kennen Renaissance und klassische Antike keine geometrische Anfangsform mehr. Für sie beide ist, um nur einen Hinweis zu geben, die Errungenschaft der allseitig sichtbaren Freifigur bereits eine Selbstverständlichkeit geworden. Sie haben denn auch, soweit die menschliche Figur in Frage steht, eine ganz andere Skala von Ausdrucksmöglichkeiten, die bereits schon auf einer viel höheren Stufe beginnt.

b) Das Verhältnis zwischen Monolog, Dialog mit Gott und Ansprache an die Menschen hat sich zugunsten der letzteren gewaltig verschoben und mit ihm auch die Rolle des »Anlasses«, des thematischen Ausgangspunktes. Natürlich bewegt sich auch der

mittelalterliche Künstler »frei in der Schwingung«, die er vom Anlaß her erhalten hat, allein dieser Anlaß ist ein anderer, und die Grenzen, innerhalb welcher sich die Schwingung vollzieht, verlaufen in völlig anderen Bahnen.

c) Es ergibt sich aus alledem, daß die mittelalterliche Kunst keine »Klassik« kennt in dem Sinne, wie wir in der Antike und in der Renaissance von Klassik sprechen. Die Konstantinsstatuen sind außerdem ein Beweis dafür, daß der mittelalterlichen Kunst auch jeder Klassizismus ferne steht. Der Entwicklungsprozeß von der Frühromanik zur Spätgotik hat keinen Höhepunkt in einem »goldenen Zeitalter«, denn es fehlt ihm das klar ausgesprochene, organisch wachsende Ziel. Der Vorgang spielt sich, wenn der Vergleich erlaubt ist, in einer anderen Bewußtseinsschicht ab als jener andere, der in seiner Mitte eine Klassik hervorbringt.

Es entwertet diese Feststellungen in keiner Weise, wenn wir zum Schluß auf diejenigen Elemente aufmerksam machen, in welchen sich für den romanischen wie für den klassischen Künstler eine innere Übereinstimmung ergibt, allerdings auch hier mit der klaren Voraussetzung, daß sie auf ganz verschiedenen Stufen zur künstlerischen Realisierung übergehen.

Was Romanik und Klassik zusammenbindet, ist das gemeinsame Ziel der Idealität, was sie trennt, ist die völlig verschiedene Interpretation dieses Zieles. Zwischen diesen beiden Stilen der Idealität liegt die ganze große Gotik, die sich uns ja immer mehr als eine Periode der erwachenden Realität enthüllt und deren einst so stark transzendental empfundene Elemente, wie vor allem die mystische Strömung des 14. Jahrhunderts, sich immer deutlicher als das Nachwirken typisch romanischer Eigentümlichkeiten zu erkennen geben. Nichts aufschlußreicher, als in Romanik und Renaissance die verschiedenen Erscheinungsformen der Idealität zu prüfen und sie auf der Folie der zwischen ihnen liegenden gotischen Realität zu sehen. Es ergeben sich da, knapp zusammengefaßt, folgende Vergleiche:

a) An Stelle der rein flächenhaften Darstellung der Romanik entwickelt der gotische Realismus den Bildraum. Die neue Idealität der Renaissance aber kehrt nicht etwa zur Fläche zurück. Sie bleibt beim Bildraum, aber sie entwickelt ihn weiter zum rational begreifbaren, mathematisch errechneten Raum und läßt nur das, was geschieht, in einer vorderen Fläche geschehen. Sie verschafft die vollkommene räumliche Illusion mit Hilfe der Perspektive und errichtet damit endgültig die Herrschaft des betrachtenden Beschauers über den vor ihm entwickelten Raum.

b) An Stelle der typenhaften Menschenform in Gestalt und Antlitz entwickelt der gotische Realismus die individuelle Menschenform und damit das Porträt. Die neue Idealität der Renaissance aber kehrt nicht etwa zum Typenhaften, Gattungsmäßigen zurück. Sie bleibt beim Individuellen, allein sie reinigt es vom Zufälligen, sie steigert

es durch Betonung der »großen Form«, ja gelegentlich, wie im »Bartholomäus« von Konrad Witz oder in Dürers Aposteln, potenziert sie es auch im Norden, indem sie es in das ethisch Bedeutsame emporhebt.

c) Der gotische Realismus hatte eine seiner stärksten Wirkungen dort, wo er die unwirkliche, erhabene Welt der romanischen Idealität durch das Leben in seinen alltäglichen Zügen ersetzte. Die Idealität der Renaissance aber kehrt nicht zur Unwirklichkeit und feierlichen Erhabenheit zurück. Der Schauplatz selbst der heiligsten Handlungen ist voll von alltäglichen Zügen, allein auch sie sind der Zufälligkeit entkleidet, sie werden sinnvoll eingeordnet. Diese sinnvolle Ordnung, die sich auch in den Landschaftsbildern ausspricht, ist das Korrelat zu der errechneten Perspektive in den Innenräumen.

d) Damit hängt zusammen, daß der gotische Realismus in seiner Darstellung des Menschen und alles dessen, was unmittelbar vom Menschen abhängt, die der Wirklichkeit angenäherten Proportionen sucht und jene Proportion der inneren Bedeutung verläßt, wie sie die Romanik gepflegt hatte. Die Idealität der Renaissance aber kehrt nirgends zur Proportion der inneren Bedeutung zurück. Sie schafft zwar ebenfalls eine Art Hierarchie, aber auf rationalem Wege, durch axiale Anordnung oder durch Lichtführung, und wiederum wird so das Auge des aufgeklärten Betrachters zum Richter erhoben. Er konstatiert an diesen Figuren jene »Idealität, die Auswahl der Typen nach der Vollkommenheit«, die Jacob Burckhardt sogar an dem geliebten Rubens vermissen mußte.[12]

e) Schließlich gewinnt der gotische Realismus in der Malerei die der Wirklichkeit angenäherte Farbe an Stelle der idealen Farbe in der Romanik. Die Idealität der Renaissance aber kehrt nicht zur idealen Farbe zurück. Die Farbengebung der Renaissancebilder beruht auf der Kenntnis des Materials und seiner natürlichen Färbung und stellt diese Kenntnis in den Dienst der Potenzierung nach Ethos und Charakter. Wir wissen, mit welcher Schrankenlosigkeit dann der Barock daraus seine Potenzierung nach Temperamenten und Affekten abgeleitet hat.

So stehen Romanik und Renaissance als Stile der Idealität nebeneinander. Indem aber die letztere ihre Idealität durchaus dem Menschen und allem Irdischen zuwendet, bekräftigt sie aufs neue und endgültig die Idealität des Göttlichen, die für uns den Inbegriff der romanischen Kunst ausmacht und die zeitlose Erhabenheit ihrer Werke bedingt. »Die Kunst«, meinte der junge Goethe, »ist lange bildend, ehe sie schön ist.«

[12] Erinnerungen aus Rubens. Gesamtausgabe XIII, 406.



Abb. 45. Aston Eyres, Dorfkirche. Tympanon. Einzug in Jerusalem
Nach Architectural Review, 1930



Abb. 46. Parthenay-le-Vieux, Dorfkirche. Konstantinsstatue
Photo der Archives photographiques d'Art et d'Histoire, Paris

LITERATUR ZUR ROMANISCHEN PLASTIK

(In Klammern die in diesem Buche verwendeten Abkürzungen)

Allgemeine Darstellungen:

Die Bände von Paul Frankl, Julius Baum und Vitzthum-Volbach im Handbuch der Kunstwissenschaft, ed. Burger-Brinckmann.

Richard Hamann-MacLean, Frühe Kunst im westfränkischen Reich. Leipzig 1939.

Max Hauttmann, Die Kunst des frühen Mittelalters. Berlin 1929.

Richard Bernheimer, Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive. (Diss.) München 1931.

J. Puig y Cadafalch, La géographie et les origines du premier art roman. Paris 1935.

Deutschland:

Hermann Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland. Leipzig 1924. (Abgekürzt RSD)

Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. Erster Text- und erster Tafelband. Leipzig 1919. (GDK)

Hans Karlinger, Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg. Augsburg 1924.

Carl Theodor Müller, Mittelalterliche Plastik Tirols. Berlin 1935. (MPT)

Erwin Panofsky, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts. Florenz-München 1924. (DP)

Wilhelm Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Leipzig 1935. (KDKZ)

Frankreich:

Marcel Aubert, Die gotische Plastik Frankreichs. Berlin-Florenz 1929. (GPF)

Louis Bréhier, L'homme dans la sculpture romane. Paris 1927.

Jurgis Baltrusaitis, La stylistique ornementale dans la sculpture romane. Thèse Paris 1931.

Julius Baum, Romanische Baukunst in Frankreich. Stuttgart 1928. (RBF)

Paul Deschamps, Die romanische Plastik Frankreichs im 11. und 12. Jahrhundert. Florenz-München 1930. (RPF)

Paul Deschamps, Etude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane. Bulletin monumental 1925, 5—98.

Henri Focillon, L'Art des sculpteurs romans. Paris 1931. (ASR)

Henri Focillon, Les mouvements artistiques du XI^e^ au milieu du XV^e^ siècle. In: Histoire générale, ed. Glotz, Band VIII. Paris 1933. (MA). Neue Ausgabe:

Henri Focillon, Art d'Occident. Le moyen-âge roman et gothique. Paris 1938. (AO)

Emile Mâle, L'Art religieux du XII^e^ siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du moyen-âge. 3^e^ éd. Paris 1928 (XII).

Italien:

Atlante di storia dell'arte italiana. Tomo primo. ed. Ugo Ojetti e Luigi Dami. Milano-Roma s. a.

Walther Biehl, Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters. Leipzig 1926.

Pietro Toësca, Storia dell'arte italiana. I. Torino 1927.

Spanien:

Georges Gaillard, Les débuts de la sculpture espagnole. Leon-Jaca-Compostella. Paris 1938.
Manuel Gomez-Moreno, El arte romanico espagnol. Madrid 1934.
Arthur Kingsley Porter, Romanische Plastik in Spanien. I/II. Florenz-München 1928. (RPSp)
Die Kunst Kataloniens. Ed. Zervos. Wien 1937.

Schweiz:

Joseph Gantner, Kunstgeschichte der Schweiz. 1. Band: Von den helvetisch-römischen Anfängen bis zum Ende des romanischen Stiles. Frauenfeld und Leipzig 1936. (KgS, I)
Joseph Gantner, Histoire de l'art en Suisse. Französische Ausgabe. Neuchâtel 1938—1941.

HINWEISE UND EXKURSE ZU EINZELNEN IN DIESEM BUCHE BESPROCHENEN DENKMÄLERN UND PROBLEMEN

S. 24 (I, 1, § 2). Zu Aulnay (Abb. 3). De Lasteyrie in der Gazette archéologique 1886, 277, und Lefèbre-Pontalis im Congrès archéologique 1912, 95. Die Analogie zu der Gruppe von Portalen in Aquitanien, zu welcher Aulnay gehört, läßt vermuten, daß ein Tympanon nicht vorhanden war. Immerhin läge eine einfache Platte mit einem symbolischen Kreuz im Bereiche des Möglichen. — Über Zillis: Gantner, KgS, I, 262. — Zum Pantheon: Dehio, Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst etc., Straßburg 1895, 5.

S. 26 (I, 1, § 3). Zu Basel, Galluspforte (Abb. 4). Gantner in der Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Band 36 (1937), 433. — M. Moullet, Die Galluspforte des Basler Münsters, Basel 1938 (mit reichen Literaturangaben). — O. Homburger, Untersuchungen zum Stil der Basler Galluspforte. In Mediaeval studies in memory of Kingsley Porter. Cambridge Mass. 1939, 537. — Über das Thema der Darstellung besonders Moullet, 51, dazu Gantner, Histoire de l'Art en Suisse, Lfg. 6, Neuchâtel 1940, 246.

S. 32 (I, 2, § 2). Rein ornamentale Tympana aus Sovana und Arezzo bei Biehl, T. 8, 110a, aus Niederaltaich bei Karlinger, T. 176 etc. Dazu Baltrusaitis, 237.

S. 35 (I, 2, § 4). Exkurs über die Frage der geometrischen Grundformen. Zur Literatur: Vgl. vor allem die Arbeiten von Henri Focillon über romanische Plastik, dazu desselben Autors Peintures romanes des Eglises de France, Paris 1938. Ferner die Arbeit seines Schülers Jurgis Baltrusaitis. Über die These Baltrusaitis' spricht Focillon selbst in Mouvements artistiques, 497. — Im Gegensatz zu der älteren französischen Schule, welche, vertreten durch Emile Mâle, Paul Deschamps, Louis Bréhier und anderen, den romanischen Bildhauer seine Formen aus bestimmten Vorlagen der früheren Stile ableiten, sogar kopieren läßt (wobei Mâle die Miniaturen, Deschamps die Elfenbein- und Goldschmiedearbeiten in den Vordergrund stellt), sind nach Focillon und Baltrusaitis die schöpferischen Anregungen bestimmend, welche vom Rahmen des Reliefs, von einzelnen Typen des Ornaments (Palmette z. B.), von den Strukturlinien der Kapitelle und sogar, bei den Tympana, von einzelnen Formen der ornamentierten Archivolte ausgehen. Diesen vier unter sich durchaus heterogenen „Grundformen" ist soviel gemeinsam, daß sie alle mit der Endform des Werkes noch gar nichts zu tun haben. Eine Palmette kann nach Baltrusaitis zu einer Sirene oder auch zu einer Kreuzigung werden. Diese Annahme jedoch vernachlässigt unseres Erachtens völlig die thematische Wurzel des Stiles. Sie läßt z. B. die Formen der Monstra auf den Kapitellen einfach aus einer Deformation des Ornaments, gewissermaßen aus einem bloßen Spiel der künstlerischen Hand, entstehen (Baltrusaitis, 273) und gibt damit jenes riesenhafte Repertorium preis, auf welches Mâle und Deschamps aufmerksam gemacht haben. Dem gegenüber vertreten wir die Ansicht, daß in der ungegenständlichen „Grundform" bereits die Endform vorgebildet sein muß, und daß die unbestreitbare Verwandtschaft mit dem Ornament vielmehr auf dem typisch romanischen Ineinanderfließen der Gattungen beruht. S. 79f., II. Teil, 3. Kapitel, § 2.

S. 36 (I, 3, § 1). Zur Frage der Entstehung und Rolle des Symbols im frühen Mittelalter, cf. Leclercq in Cabrol-Leclercq, Dictionnaire etc., VII, I, 183, 232, 255, ferner Walter Elliger, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten, Leipzig 1930. — Der von Schrade, Ikonographie der christlichen Kunst, I, Berlin 1932, VIII, mitgeteilte Ausspruch von Tertullian „omnis forma vel formula idolum se dici exposcit" kehrt in einer interessanten Nuancierung bei Nietzsche wieder: „Man will zurück durch die Kirchenväter zu den Griechen, aus dem Norden nach dem Süden, aus den Formeln zu den Formen." (Material zum „Willen zur Macht", 419).

S. 38/9 (I, 3, § 3). Kapitelle. Basel, Chorumgang des Münsters: Gantner, KgS, I, 233. — Vézelay, Türsturz des inneren Westportals: Hamann-MacLean, Nr. 184; — Poitiers, St. Hilaire: ebenda, Nr. 172, und Mâle, XII, 15. — Chauvigny, Hamann-MacLean, Nr. 178. — Holzpfeiler, aus Matrei in Innsbruck: Zeitschrift „Tirol", 2. Folge, Heft 12/13 (1930), 63. — St. Maria de l'Estany (T. 5): Die Kunst Kataloniens (ed. Zervos), Wien 1937, T. XXII; cf. dazu auch die „Karyatidenkapitelle" über den Apostelpfeilern im Dom von Chur bei Gantner, KgS, I, 221.

S. 43 (I, 3, § 6). Zu Bernhard von Clairvaux. Die Stellen ausführlich bei V. Mortet, Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture ... en France etc., Paris 1911 und 1929. Ferner H. Rüttimann, Der Bau- und Kunstbetrieb der Zisterzienser (Diss.), Bregenz 1911. — Es handelt sich um drei Texte: 1. Das 17. Kapitel des „Exordium Cisterciensis Coenobii", verfaßt von Stefan Harding, der seit 1107 als zweiter Abt Citeaux regierte und als einer der Lehrer Bernhards gelten darf. 2. Das 12. Kapitel der „Apologia S. Bernardi ad Guillelmum S. Teodorici Remensis abbatem", nach Mortet gegen 1124 geschrieben, das Hauptdokument mit der leidenschaftlichen Anklage gegen Cluny. 3. Die Beschlüsse der Generalkapitel des Zisterzienserordens seit 1134. — Der um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandene „Dialogus inter Cluniacensem monachum et Cisterciensem" bringt nichts Neues, da er bloß die genannten früheren Texte ad usum monachorum resumiert.

S. 48 (I, 4, § 2). Zum Heiligen Grab in Gernrode (Abb. 8). E. Wackenroder, Das Heilige Grab in der Stiftskirche zu Gernrode, Halle 1907 (Diss.). — Panofsky, DP, 87. Beenken, RSD, 60, mit Literatur. Zur Deutung der stehenden Figur rechts oben: Wackenroder und Panofsky bezeichnen sie als Johannes Evangelista, Beenken als Petrus.

S. 51 (I, 4, § 4). Die Figur des Menschen, cf. L. Bréhier, L'homme dans la sculpture romane. Paris o. J. (1927), 17. — Focillon, besonders in Peintures romanes, 8. — Baltrusaitis, 1. Kapitel. — Der chamäleonhafte Charakter der romanischen Menschenfigur ist früh schon aus der Architektur abgeleitet worden. Focillon und Baltrusaitis betonen, daß die romanische Plastik in ihrer Formenbildung von dem Platz abhänge, den die Architektur ihr gönnt, und daß deshalb die Figur des Menschen sich einfach diesen ihr vorgeschriebenen Rahmenformen zu beugen habe. „L'homme n'est pas l'homme, il est membre de l'architecture, fonction, ornement" (MA) und „Ce monde singulier n'est libéré des lois de la vie que parce qu'il est l'esclave des lois de l'architecture" (Pt. romanes). — Es ist mir unmöglich, dieser bestechenden Formulierung ganz zuzustimmen. Zunächst gibt es romanische Werke der Plastik und Malerei

in Fülle, bei welchen der architektonische Rahmen keine irgend sichtbare Funktion dieser Art ausübt. Mehrere davon werden im II. Teil dieser Arbeit besprochen. Und dann aber ist es doch so, daß noch niemals wesentliche Bestandteile eines Stiles dergestalt aus materiellen Voraussetzungen heraus entstanden sind. Die Architektur mit ihren Rahmenformen ist so wenig die causa principalis für die Bildung der romanischen Menschenfigur, wie etwa der Basaltstein die Stilisierung der ägyptischen Köpfe hervorgebracht hat. Im Anfang war die Formidee, und sie erst sucht sich das Gehäuse, das die äußeren Gegebenheiten ihr bieten können. Nicht die sonderbaren Flächen und Kuben, welche die Architektur hervorbringt, sind „schuld" an den sonderbaren Verzerrungen der Menschenfigur, sondern: der romanische Stil, dank der Spaltung der Vorstellungen im Bewußtsein des Künstlers, hatte die Fähigkeit, jede noch so skurrile Rahmenform mit seinen Bildungen zu erfüllen. Da diese Bildungen weder einem Ideal, noch einer bestimmten Individualform zu entsprechen hatten, sind sie schlechthin frei und jeder Wünschbarkeit der Deformation unterworfen.

S. 61/3 (II, 1, § 4/5). Die Reliquiarien von Saint-Maurice. Zuletzt besprochen von Gantner, KgS, I, 287. — Bernwardstüren in Hildesheim: Um 1008—1015. Panofsky, DP, 74; Beenken, RSD, 4. Panofskys Erklärung für die Abstufung der Reliefstärken ibidem, 17, bei Anlaß der Grabplatte Friedrichs von Wettin in Magdeburg. cf. auch Focillon, ASR, 256, über das Tympanon de la Pentecôte in Vézelay.

S. 72 (II, 2, § 3). Daniel-Szene. cf. Albrecht Haupt in Zeitschrift für Geschichte der Architektur 1910/11, 230. Abbildungen bei Kingsley Porter, RPSp, I, T. 13 b, und Gantner, KgS, I, 59. — Tympanon von Arles-sur-Tech (Abb. 19): Deschamps im Bulletin monumental 1925, 68.

S. 73 (II, 2, § 3). Grabmal in Meaux (Abb. 20): Mabillon, Acta Sanct. Ord. S. Benedicti. Saec. IV, pars I, Venetiis 1735, 625. Dazu Mâle, XII, 307.

S. 76 (II, 2, § 4). Zillis: Siehe oben Anm. zu S. 24. — Ascoli Piceno, Fassade: bei Venturi, Storia III, 809. — Riddaghausen: bei Dehio, GDK, I, Abb. 139. — Laas: C. Th. Müller, MPT, Abb. 15. — J. Weingartner, Kunstdenkmäler Südtirols IV, Augsburg 1930, 313.

S. 85 (II, 3, § 4). Der Aufsatz von Konrad Fiedler, „Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit", an welchen Prinzhorn, Bildnerei der Geisteskranken, Berlin 1922 (unser Zitat S. 44) anknüpft, ist 1887 geschrieben, 1896 in der Marbachschen Ausgabe der „Schriften zur Kunst" publiziert und 1913 im I. Bande der „Schriften über Kunst" wieder abgedruckt worden.

S. 89 (II, 4, § 2). San Juan de las Abadesas. Kingsley Porter, RPSp, I, 14, T. 72. Verwandte Szenen: San Domingo de Silos (Porter, II, T. 40), Volterra (Biehl, TP, T. 152), und Tivoli (Hauttmann, Taf. 532). Über die Geschichte des Motivs spricht Mâle, XII, 101. — Neuchâtel: Gantner, KgS, I, 245. — Spoleto: Venturi, Storia, III, 895, 898.

S. 91/3 (II, 4, § 3). San Climent de Tahull: Die Kunst Kataloniens (ed. Zervos), Wien 1937, T. 71. Bellenaves: Mâle, XII, Fig. 240; Congrès archéologique 1938, 290 (Pradel und Aubert).

S. 98 (II, 4, § 6). Chartres: In allen Werken über französische Plastik abgebildet und besprochen (siehe Liste S. 113); das verwandte Tympanon von Charité-sur-Loire bei Aubert, GPF, T. 19, ein zweites, Notre-Dame Paris, ebenda, T. 41; cf. auch Bourg-Argental, Aubert T. 45. — Die Gegenüberstellung der beiden Geburtsdarstellungen vom Tympanon des Westportals in Chartres und vom Lettnerfragment bei Baum im Handbuch der Kunstwissenschaft, 337.

S. 100/1 (II, 4, § 7). San Domingo de la Calzada: Kingsley Porter, RPSp, II, 28, T. 94/95. — Oviedo: Die ganze Folge der Apostelpaare abgebildet bei Kingsley Porter, RPSp, II, 124—130.

S. 103 (Schlußkapitel, § 1). Focillon in ASR, 15. Der Gliederungsversuch von Puig i Cadafalch in seinem Werke „La géographie et les origines du premier Art roman", Paris 1935. cf. meine Kritik dazu in KgS, I, 121. Ferner Panofskys Ausführungen über den verschiedenen Standort der deutschen und französischen Plastik gegenüber der auftreffenden byzantinischen Kunst, DP, 35.

S. 106 (Schlußkapitel, § 2). Mâle's These in XII, 48. Die Gleichsetzung von hieratisch mit syrisch, naturalistisch mit hellenistisch wird allerdings bei der Szene der „Heimsuchung" preisgegeben. Im syrischen Bildtypus umarmen sich die beiden Frauen, während sie im hellenistischen einander feierlich gegenüberstehen (58). — Abbildungen der hier zitierten Werke: Flucht nach Ägypten in Moissac bei Baum, RBF, 235, Anbetung der Könige in Bourges und Laon bei Aubert, GPF, T. 30 und 65, in Charité-sur-Loire bei Baum, RBF, 259. — Zu Neuilly-en-Donjon (Abb. 44) vgl. die verwandte Darstellung auf der Wandmalerei von San Pietro in Civate bei Ladner, Wiener Jahrbuch 1931, 154.

S. 107 (Schlußkapitel, § 2). Konstantinsstatuen: cf. Mâle, XII, Kap. VII. Die Frage ist neuerdings auch für die deutsche Kunst gestellt worden: Otto Hartig, Der Bamberger Reiter und sein Geheimnis, Bamberg 1939.

S. 112 (Schlußkapitel, § 4). Vergleich zwischen Romanik und Renaissance: cf. Panofskys Unterscheidung zwischen dem antiken „Stil der Körper" und dem romanischen „Stil der Masse", DP, 12. Ferner, ibidem, 45, über die Wiederaufnahme des Freiraumes in der Gotik.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Paulinzella, Klosterkirche . . . . . Zwischen S. 16/17
2. Mont-Saint-Michel. Gliederung der Innenwand . . . . . »
3. Aulnay, St. Pierre. Portal des südlichen Querschiffes . . . . . Zwischen S. 24/25
4. Basel, Galluspforte am Münster . . . . . »
5. Beauvais, St. Etienne. Nördliches Seitenportal . . . . . »
6. Basel, Galluspforte. Kapitellzone des rechten Gewändes . . . . . »
7. S. Maria de l'Estany (Katalonien). Kapitell . . . . . Zwischen S. 32/33
8. Gernrode, Stiftskirche. Westwand des Heiligen Grabes . . . . . »
9. Saintes, St. Eutrope. Kapitell . . . . . »
10. Saint-Aignan, Kirche. Kapitell . . . . . »
11. Saint-Maurice, Candidus-Reliquiar . . . . . Zwischen S. 40/41
12. Saint-Maurice, Sigismund-Reliquiar . . . . . »
13. Hildesheim, Bernwardstüre. Verkündigung . . . . . »
14. Saint-Maurice, Sigismund-Reliquiar . . . . . »
15. Autun, St. Lazare. Kapitell. Der Engel weckt die schlafenden Könige . . . . . Zwischen S. 48/49
16. Chartres, Kathedrale. Figuren vom Westportal . . . . . »
17. Chartres, Kathedrale. Figuren vom Nordportal . . . . . »
18. Vézelay, Ste. Madeleine. Christus aus dem Tympanon . . . . . »
19. Arles-sur-Tech, Kirche. Tympanon . . . . . Zwischen S. 64/65
20. Meaux, Einstige Kirche St. Faron. Grabmal von Otgerius und Benedictus . . . . . »
21. Autun, St. Lazare. Kapitell. Flucht nach Ägypten . . . . . »
22. Hildesheim, St. Michael. Teil der bemalten Holzdecke . . . . . »
23. Riddaghausen, Zisterzienserkirche. Grundriß des Langhauses . . . . . Auf S. 65
24. Grandson und Silvacane, Schnitte . . . . . Auf S. 72
25. Laas (Vintschgau), Dorfkirche. Dekoration am Chorgiebel . . . . . Zwischen S. 72/73
26. Hildesheim, Bernwardsäule. Verklärung Christi . . . . . »
27. Münster (Schweiz). Stuck-Antependium der Klosterkirche . . . . . »
28. Padua, Santa Giustina. Tympanon in der Sakristei . . . . . »
29. Basel, Galluspforte. Die beiden Johannes . . . . . Zwischen S. 80/81
30. San Juan de las Abadesas (Katalonien). Kreuzabnahme . . . . . »
31. Parma, Baptisterium. Tympanon. Darbringung im Tempel von Benedetto Antelami . . . . »
32. Vézelay, Ste. Madeleine. Kapitell. Der Tod des reichen Mannes . . . . . »
33. Conques, Ste. Foi. Verkündigung . . . . . Zwischen S. 88/89
34. Gustorf, Abteikirche. Anbetung der Könige und Verkündigung an die Hirten . . . . . »
35. Bellenaves, Abteikirche. Tympanon . . . . . »
36. Toulouse, St. Sernin. Tympanon der Porte Miègeville . . . . . »
37. Oviedo, Camara Santa. Apostelpaar . . . . . Zwischen S. 96/97
38. San Domingo de la Calzada. Kopf am Chorgesims . . . . . »
39. San Martin de Mondonedo. Kopf eines Engels . . . . . »
40. Chartres, Kathedrale. Teil des Tympanons vom südlichen Westportal . . . . . »
41. Oviedo, Kathedrale. Plastische Köpfe von Maria und Johannes aus einer gemalten Kreuzigung Zwischen S. 104/105
42. Worms, Kathedrale. Daniel in der Löwengrube . . . . . »
43. Saint-Gilles, Abteikirche. Michael vom Westportal . . . . . »
44. Neuilly-en-Donjon, Abteikirche. Tympanon. Anbetung der Könige . . . . . »
45. Aston Eyres, Dorfkirche. Tympanon. Einzug in Jerusalem . . . . . Zwischen S. 112/113
46. Parthenay-le-Vieux, Dorfkirche. Konstantinsstatue . . . . . »

14:

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ Τ. & Ι.Ο. ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ