



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die frühstaufige Plastik

urn:nbn:de:hbz:466:1-41978

sie. So wie Braunschweig Wandmalerei heranlockte, so Worms Bauplastik. Es war wahrlich keine klassische.

DIE FRÜHSTAUFISCHE PLASTIK

Damit die Besonderheit der klassischen Plastik Deutschlands im 13. Jahrhundert gegenüber der französischen voll begriffen werde, ist das Verständnis der frühstaufigen des 12. Jahrhunderts unbedingt vorher zu setzen. Unsere klassische Plastik wird zu einem großen Teile in Verbindung mit Bauwerken und aus dem Werkstoffe der Dome geschaffen werden, und wenigstens ein Teil von ihr wird dadurch eine scheinbar ähnliche Bedingtheit verraten, wie die Kunst der französischen Kathedralen, an der ihre Meister zum Teile mitgeschult sind. Daß diese Ähnlichkeit nur scheinbar ist, kann über einen dumpfen Gefühlseindruck hinaus erst dann geklärt werden, wenn man den wahren Ursprung kennt. Bei den großartigsten, auch den mit den Domen verbundenen Werken liegt er dennoch nicht in der Bauplastik — bei den französischen handelt es sich immer um solche. Die französische Plastik stammt von gotischen Kathedralen, insbesondere von Außenbauten, sie ist Architektur- und Freiluftplastik. Die deutsche stammt von Einzelfiguren in Innenräumen nicht-gotischer Kirchen, die nicht einmal Fassaden besitzen, und sie liebt es, nach dem Bauwerke nicht zu fragen. Das ist eine gänzlich grundverschiedene Bedingung: Einzelgestalt gegen Serie, Innenraumplastik gegen Freiluftplastik, Figuren, in deren Ahnenreihe die Säule völlig fehlt, gegen solche, die geradezu fast Säulen gewesen, die gleichsam angemenschlichte Säulen sind — architekturunabhängige gegen architekturabhängige Figur. Schärfer kann der Unterschied nicht sein. Er wird am deutlichsten durch die Betrachtung der hocharchaischen Stufe bis unmittelbar an die Schwelle des Klassischen, die Betrachtung also derjenigen Plastik, die neben der im ganzen ärmeren und nicht sehr fortschrittlichen Baukunst der frühstaufigen Baukunst einhergeht. Gerade diese kennt nun auch Bauplastik. Aber es wird wichtig sein, ihre Bedeutung abzugrenzen. Sie gerade hat selbst für das am meisten Bauplastische des reifen 13. Jahrhunderts, für die so eng einem Innenraume eingefügten Statuen des Naumburger Westchores, das geringste zur Ahnenreihe beigetragen. In Frankreich steht der architekturbedingte lebensgroße Maßstab der Gewändestatuen am Anfange. Damit das Klassische erreicht werde, muß die allzustark bindende Macht des Baulichen gelockert werden. Umgekehrt steht in Deutschland, oft

wenigstens, kleines Format am Anfange. Damit das Klassische erreicht werde, muß das Kleine groß, das Geratehafte lebendig, das Flächenhafte körperhaft gemacht werden. Der denkwürdige Augenblick, in dem der Mensch sich wahrhaft als Gestalt erkennen will, in dem seine ritterlich gehaltene Schönheit beiden Ländern gleichzeitig erscheint, wird also in beiden von gänzlich verschiedenen Seiten her erreicht: Lösung aus der Säule, Anmenschlichung des Tektonischen in Frankreich — Bindung oft lebendiger, oft kleiner, oft auch gerätehafter Gestalten in das Große hinein in Deutschland. Die verschiedene Herkunft wird sich darin zeigen, daß jeder, auch der scheinbar freiesten französischen Gestalt noch etwas vom Charakter eines Exemplares anhaften wird — denn ihre Urheimat ist die Säulenreihe, die Serie; daß dafür jede, auch die scheinbar gebundenste deutsche Gestalt noch den Charakter einer einmaligen Persönlichkeit wahren wird — denn ihre Urheimat ist das Einzelwesen jenseits baulicher Verbindungen. Darum wird es wichtig sein, zu begreifen, wie anders auch unsere Bauplastik ist, die ja keineswegs völlig fehlt.

Von 1100 an haben namentlich die Lombardei, die Provence und das westliche Languedoc bis tief nach Spanien hinein die Aufgaben der Bauplastik mit großer Leidenschaft angegriffen. Sie haben in der Portalgestaltung ein Gebiet der plastischen Arbeit entdeckt, das uns fremd sein mußte, schon weil unser Portal eine andere Grundform hatte und an einer ganz anderen Stelle saß. Immer noch ist es also das Hängen an der ottonisch-doppelhörigen Kirche als der nun einmal dem Eigenen gemäßen Grundform — als der eigentlich deutschen —, das auch die plastische Entwicklung, bestimmt. Immer noch ist es der Wille zur Zentralisierung. Der Einzelfigur kam gerade er zustatten. Der Vorstoß des salischen Zeitalters nach der einseitigen Richtung war schon architektonisch nicht weit genug gegangen, um echte Fassaden zu erzeugen und echte Fassadenplastik möglich zu machen. Selbst das Speyer Konrads II. und Heinrichs III. sah keine echte Westfassade vor. Außerdem wäre das 11. Jahrhundert für die Entfaltung einer echten Fassadenplastik auch in jedem anderen europäischen Lande ein zu früher Zeitpunkt gewesen. Als dieser Zeitpunkt für Europa da war, rund um 1100, da war bei uns der Rückweg zur Doppelchorkirche schon wieder angetreten. Man blicke nur noch einmal auf die beiden größten architektonischen Aussagen unseres 12. Jahrhunderts, die Dome von Braunschweig und Worms. Bei keinem wäre echt statuarische Fassadenplastik möglich gewesen, keiner hatte eine westliche Eingangsseite! So denn auch in der klassischen Zeit: Mainz, Bamberg, Naumburg sind doppelhörig, und von Straßburg wie von Magdeburg kamen nur die Ostseiten für das klassische Zeitalter in Betracht.

Wir fragen also in Deutschland nach Einzelwerken wie Grabmälern, wir fragen nach Bauplastik in und an Kirchen ohne französische Westfassade, also nach Türfeldern, nach Kanzeln, nach Schranken oder nach regellos eingestreutem plastischen Schmuck; wir fragen nach der Kunst der Goldschmiede in Schreinen und anderen Geräten. Diese drei Möglichkeiten haben wir zu beachten und — bei aller Verbindung unter ihnen — gedanklich zu trennen: das größere Einzelwerk, das architekturbezogene und das klein-künstlerisch-gerätehafte. Wie überall, gibt es auch da gewisse Übergangsformen, doch läßt sich die grundsätzliche Unterscheidung einigermaßen durchführen. Auf die Bestimmung kommt es an, auf die Art, wie gerade Deutschland architektonischen Forderungen entsprochen hat oder ausgewichen ist. Unter den Einzelwerken überwiegt die Bronze, ihr folgt das Holz, obwohl es an Stein und Stuck natürlich auch nicht völlig fehlt. Die Bronze leistet das Schönste. Schon das ist deutsch; von französischer Plastik könnte das nie gesagt werden. Zwei Magdeburger Bischofsgräber umreißen ziemlich genau die Zeit von Barbarossas Regierungsantritt bis zum Tode Heinrichs VI., die hocharchaische Entwicklung bis an die Schwelle des Frühklassischen. Sie entstammen der bewährten Kunst der harzländischen Gießhütten, die damals auch die im 14. Jahrhundert nach Nowgorod gelangten Bronzetüren geschaffen haben. Friedrich von Wettin († 1152) und Wichmann († 1192) sind gemeint. Sie sind gemeint und vertreten, jedoch nicht abgebildet. Von Rudolf von Schwaben (um 1080) über Friedrich zu Wichmann — welch ein Weg! Es ist nützlich, zunächst Anfang und Ende zu vergleichen, Rudolf und Wichmann. Das nur leise hochgewellte Bild, das noch in der Metallfläche gleichsam schwamm, ist 70 Jahre später wahrhaft herausgetreten. Der Kopf, der einst wie aus einer zähen Masse sich losgerissen hatte, wächst stolz und klar zur Höhe. Die Mitra überschneidet den Rahmen; der Rahmen ist nicht mehr Umfassung, sondern Hintergrund. Die Platte selbst ist nicht mehr Raum, sondern Grundfläche. Im gleichen Maße, in dem sie das Räumliche verlor, hat die Gestalt an Körperlichkeit gewonnen. Es sind noch immer reichlich genug Züge da, durch die das Alte haften blieb. Noch immer ist die Fußplatte schräg gegeben, ein Rest von Aufsicht also unvergessen. Doch steht die Gestalt schon viel mehr auf uns zu. Es ist auch noch vieles Hintereinander mehr gezeichnet als gewölbt. Es ist noch immer viel vom hochgewellten Bilde da, aber die Hochwellung ist bereits entscheidender als das Bild. Wir stehen vor der Schwelle des Klassischen. Das gilt auch für den Menschentypus des Wichmann. Er ist allgemein, aber er hat eine jugendliche Schönheit, er ist an einem menschlichen Wunschbilde gemessen. — Zwischen Rudolf und Wichmann steht

Friedrich in der Mitte (Abb. 25). Seine kastenhafte, fast an einen Mumien-sarkophag erinnernde Gesamtform hat dazu verführt, in ihm die Um-
arbeitung eines noch älteren Werkes zu sehen, das den Steinfiguren von
St. Emmeram näher gestanden hätte. Das war nicht sinnlos, aber es ist
nicht notwendig. Wir haben es mit Bronze zu tun. Der Rudolf zeigt, wie
eine solche noch *nach* den Regensburger Figuren in sächsischer Gegend aus-
sehen konnte. Innerhalb der Bronzeplastik ist die Tat des Friedrichgrab-
mals gewaltig genug. Im oberen Teile, der wie eine Büste sich abhebt,
könnte man fast ein Weiterdenken der Rudolf-Platte erkennen. Man ver-
gleiche die Hände — und man erfaßt das, was geschehen ist: aus be-
wegter Zeichnung ist festere Körperhaftigkeit geworden. Der Wichmann
aber macht erst deutlich, wieviel maßgeblicher im Laufe der zweiten Jahr-
hunderthälfte die Gesamtvorstellung der Gestalt gewachsen, wieviel ein-
heitlicher ihr Fluß geworden ist: vom Kastenhaften her zum Menschen-
nahen hin. Dabei ist der Kopf des Friedrich unbedingt der großartigere.
Mit gewaltiger Entschiedenheit stößt er vor und scheint einen starken, ein-
maligen Menschen herauszuheben. Dies gerade ist das Altertümliche. Je
allgemeiner das Gestaltliche, desto besonderer der Kopf. An der Schwelle
zum Klassischen ist das Gleichmaß da, das eher dem griechischen Gleich-
maße entspricht: der Kopf ist Körperteil, nicht fremdartige Krone. Die
noch ungeeinte Vielfalt des künstlerischen Denkens, das Ringende des Fried-
richs-Denkmal spricht sich auch in der Anbringung der kleinen Dornaus-
zieher-Figur unter der Fußplatte aus. Es ist richtig, daß der Bischofsstab
nach ihr fast zu zielen scheint, so wie später die Lanze einer Tugendfigur
nach der konsolenartig ihr untergekrümmten Gestalt eines Lasters. Ob hier
wirklich das Böse (das Heidnische) gemeint sei, kann schwer entschieden
werden. Bemerkenswert ist die Kenntnis der Antike. Sie kommt aus dem
Ottonischen her. Unsere klassische Plastik hatte zur Antike ein ganz an-
deres Verhältnis, weit mehr ein verwandtes als ein betrachtendes.

Die Magdeburger Grabmäler geben den Rahmen für die ganze Ent-
wicklung. Es sei gleich das Größte genannt, das in der Zeit zwischen ihnen
aus dem gleichen Werkstoffe entstand: der Braunschweiger Löwe von
1166 (Abb. 31). Er ist die erste monumentale Freifigur des ganzen Mittel-
alters. Er entstand in Deutschland und wäre in Frankreich nicht möglich
gewesen. Der wenig spätere Markuslöwe von Venedig ist trotz ebenfalls
sehr bedeutender Größe durch sein Verhältnis zur Säule wie durch seine
Form doch nur eine vergrößerte Kleinfigur, in sehr anderem Sinne als der
Braunschweiger. Dieser hat gewiß stilistische Quellen in der Kleinkunst,
aber der Sinn seiner Form ist eine wahre Monumentalität. Er ist kein Auf-

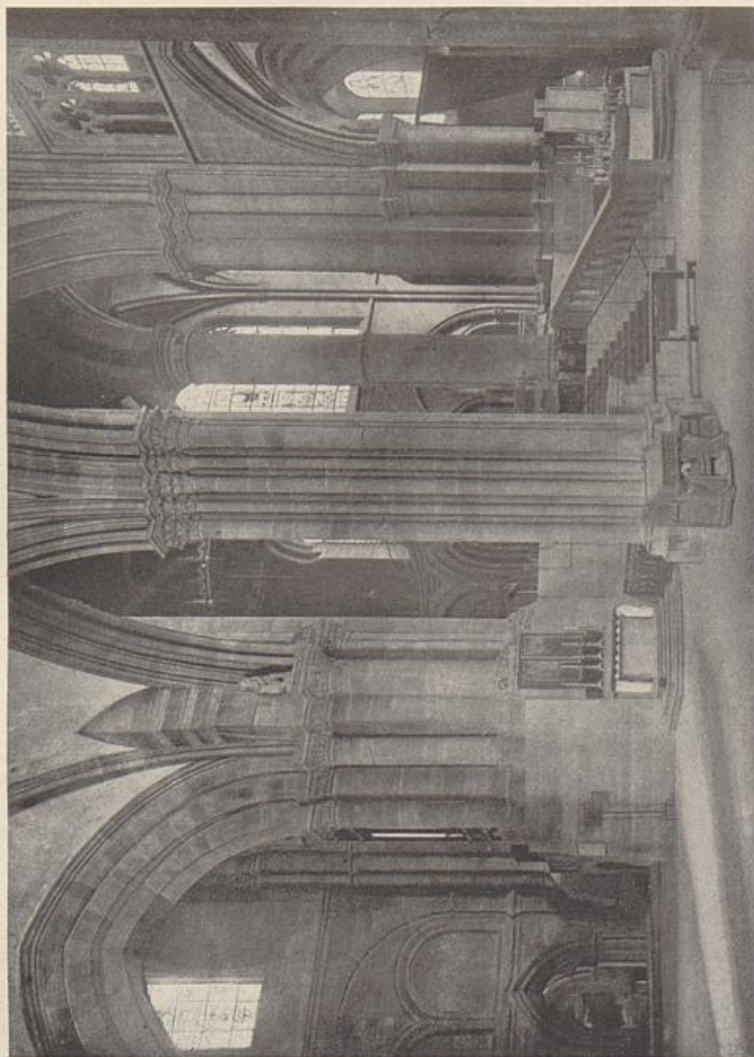
satz, sondern eine große, für sich lebendige Gestalt. Kleinformen sind ihm vorausgegangen, Kleinformen haben ihn auch gespiegelt. Es gibt Münzen Heinrichs des Löwen, die ihn bewußt wiedergeben. Das ist fast selbstverständlich. Es gibt auch einen bronzenen Leuchterfuß des Kasseler Museums in Löwengestalt und einen Kreuzfuß des Welfenschatzes, an dem drei kleine Löwen hochspringen. Doch kommt seine Form von anderer Stelle her. Am ersten darf man an Geräte denken, Wasserkannen in Löwenform. Um so gewaltiger ist die neue Leistung. Ein starker Mensch, ein Herrscher und sein herrscherlicher Gedanke soll versinnbildlicht werden. Wir sagten früher, keine Statue eines Siegfried könne auch in der klassischen Zeit bei uns erwartet werden. Aber den Magdeburger Reiter werden wir finden, einen verkäpften und sicher unbewußten Siegfried, ebenso sinnbildhaft, ebenso kühn, ebenso von ganz Frankreich ungeahnt, ungehört, ungekonnt wie der Braunschweiger Löwe. Das Tier noch als Vertreter des Menschen, das ist die archaische Siegfriedstatue vor der klassischen des Reiters. Noch könnte in jenem Falle kein Mensch dargestellt sein. Das Tier aber, das ihn vertritt, ist zu einer sehnigen und schnittigen Größe erhoben, die nur ein ganz überragender Meister entfalten konnte. Erreichten wir einmal eine vorbildliche Sammlung von Nachbildungen größter plastischer Werke unserer Volksgeschichte — und wir müssen und werden sie erreichen! —, so müßte der Braunschweiger Löwe im Vorhofe vor dem Innersten stehen, als Wahrzeichen und Verkünder deutscher Größe und Besonderheit. Denn er ist unvergleichlich und nur-deutsch. Was ihm in Frankreich entspricht — bei uns so unmöglich wie der Löwe dort, — das ist die Westfassade von Chartres mit ihrer stolzen Reihe von Säulenstatuen aus Stein. Die architekturverbundene Säulenstatuen-Reihe aus Stein dort — die freie Einzelgestalt aus Metall hier. Wer diesen Gegensatz versteht, ist gerüstet, auch den tiefen Unterschied zwischen der klassischen Plastik beider Länder zu würdigen. Denn nicht, daß der Magdeburger Reiter aus Stein ist und über Bamberg schließlich mit steinerner Kathedralenplastik Frankreichs in gewissen Einzelformen zusammenhängt, entscheidet. Es entscheidet hier wie beim lebendigen Menschen die Ahnenreihe. In ihr stehen keine Serien von Säulenfiguren, in ihr stehen Einzelwerke und als Sinnverwandter der Braunschweiger Löwe. Von ihm bis zu Schlüters Großem Kurfürsten läuft ein schmaler Weg, der nur selten und nur von Großen betreten werden durfte. Das Verhältnis zur Wirklichkeit ist beim Braunschweiger Meister noch das des Archaikers. Ein wirklicher Löwe sieht sehr anders aus. „Der Künstler hatte vielleicht nie einen Löwen gesehen, aber er wußte, was ein Löwe ist.“ Entscheidend ist die Kraft des

monumentalen Ausdrucks. — Wir können sie bei der Menschengestalt nicht in ganz gleichem Maße erwarten. Wir spüren bei dem bronzenen „Wolfram“ des Erfurter Domes, einer gerätehaften Innenraumfigur, einem Leuchterträger von ohnehin nicht monumentaler Aufgabe, mehr allgemein die Höhe des deutschen Stiles von damals. Dieser Stil steht, wie man sehen wird, hinter dem von Chartres-West nicht zurück, er ist nur etwas anderes und will etwas anderes; er vereint Unvereinbares: Gerätehaftes und drängend starken Ausdruck. (Übrigens ist auch bei den Chartreser Köpfen ein ungriechisches Übergewicht über das Körperganze unverkennbar.) Das holzgeschnitzte Leseputz der Freudenstädter Kirche mit vier tragenden Vollfiguren von Evangelisten gehört in die gleiche Welt hinein. Holz und Bronze werden Lieblingsstoffe auch der späteren deutschen Entwicklung werden. Die Barbarossa-Zeit hat auch eine Reihe holzgeschnittener Werke hinterlassen, deren Bedeutung den Deutschen meist nicht mehr bewußt ist, während eine dumpfe Erinnerung daran bei Johann Fischart um 1573 noch lebendig war. Es sind nur Reste da, so der älteste Palmesel-Christus, eine aus Landshut stammende Figur des Berliner Deutschen Museums, 1,65 m hoch, so ein Grabengel ebendort aus Miltenberg bei Aschaffenburg; vor allem ein kleiner Bischofskopf des Kölner Kunstgewerbe-Museums, der von geradezu griechischer Archaik ist (Abb. 32). So klein er ist (28 cm hoch), er vertrüge die Kolossalform besser als ein uns erhaltener wirklich überlebensgroßer Steinkopf von St. Pantaleon zu Köln. Was ist da alles geschehen! Vor allem ist das Auge selber *plastisch* geworden. Die Reste lehren uns, daß eine entwickelte hocharchaische Holzschnitzerei der Barbarossa-Zeit eigen war. Wohl das Großartigste, das sie uns hinterlassen hat, sind zwei Beifiguren einer Kreuzigung aus Kloster Sonnenburg in Tirol. Ihr gesammelter Ernst, ihre feierliche Stille ist innerlich architekturverwandt, doch nicht architekturabhängig: deutsch! Ein wenig blickt vielleicht das nahe Oberitalien herüber. In nächster Nähe, in Bruneck, wurde später unser großer Michael Pacher geboren. Ein fester Körperblock ist gewonnen, das Bildhafte stark zurückgedrängt. Um beides hat in allen Hauptländern Europas alle Plastik des 12. Jahrhunderts gerungen. Ohne beides, die Zurückdrängung des Bildes und die Festigung des Blockes, wäre niemals eine Annäherung an unsere klassische Plastik möglich geworden. — Bei den Sonnenburger Gestalten fehlt uns der Gekreuzigte. Es ist selbstverständlich, daß das Zeitalter seine Darstellung besonder pflegen mußte, das Zeitalter der Kreuzzüge ja, dessen leidenschaftliche Versenkung in die Passion aus dem Schrifttum bekannt ist. Das 12. ist darin dem 14. ähnlicher als das 13. Jahrhundert. Es setzt aber schon an Stelle des kleinen metallenen den

lebensgroßen hölzernen Kruzifixus, der mit den Maßstäben des kirchlichen Innenraumes rechnet. Dieses Wachstum des Maßstabes gehört sehr wesentlich zur Vorbereitung des Klassischen. Die Andersartigkeit des Abendländischen dem Griechischen gegenüber geht schon daraus hervor, daß hier die Hauptaufgabe der Darstellung des nackten Menschen vorlag, nicht aber des gesunden, sondern des leidenden Körpers. Ein ältestes Beispiel befindet sich heute im Kölner Schnütgen-Museum, aus St. Jakob in Köln stammend, leider recht zerstört. Seine Schlankheit teilt dieser hölzerne Gekreuzigte noch mit dem metallenen der Werdener Sakristei aus salischer Zeit, es hat ihn aber eine starke Biegung ergriffen. Die feierlich stille Vertretung des Gedankens weicht der eindringenden Vergegenwärtigung des Leidens. Unser Volk hat den Mut gehabt, in der Eroberung des Leidensausdrucks allen anderen Völkern Europas voranzugehen, denn es ist das Volk des Naumburger Meisters und Grünewalds. Man hat freilich fertig gebracht, unserem klassischen Jahrhundert, der Ritterzeit, „Rassenverfall“ anzumerken, weil es den leidenden Gott gezeigt habe; dagegen sei im 12. Jahrhundert noch das Gefühl der nordischen Rasse am Werke, das nur den stolzen und aufrechten Gott zulasse. An dieser Behauptung ist alles falsch. Eine von den Rassenfragen gänzlich unabhängige Entwicklung treibt alle Abendländer, treibt auch unser eigenes, rassisch damals ganz unverändertes Volk zu immer deutlicherer Vergegenwärtigung. Überall, auch bei den Griechen, verläuft der Weg vom Archaischen zum Klassischen als der Weg von idealer Allgemeinheit und Architekturnähe zu eindringlicher Vergegenwärtigung und Lebensnähe. Das Gleichgewicht zwischen beiden nennen wir klassisch: wir finden es im 13. Jahrhundert. — Der Kölner Gekreuzigte gehört noch der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts an. Der unvermeidbare Weg zu genauerer Erlebnis-Spiegelung an Stelle frühzeitlicher Ideenvertretung ist deutlich in ihm beschritten. Er setzt sich unverkennbar im westfälisch-rheinischen Gekreuzigten von Benninghausen bei Lippstadt fort. Auch in ihm wird die salisch-früharchaische Allgemeinheit durch Einzelzüge, scharfe Linien des Leidens, durch fast skelettierende Behandlung des Rippenkorbes und namentlich der Unterarme aufgebrochen. Das sogenannte Gero-Kreuz des Kölner Domes ist sicher hier anzuschließen. Um 970, wo man es sich früher entstanden dachte, ist es undenkbar. Als frühstaufisch dürfen wir die Brechung und Schrägung der Gestalt auffassen. Bis zur Schwingung wird sie in dem großen Gekreuzigten aus Erp getrieben. In seiner schon weichen Schönheitlichkeit offenbart sich wohl eine kölnische Entsprechung zum Magdeburger Wichmann — und auch hier Verbindung mit Byzanz. Wir stehen vor der Schwelle des Klassischen. Auf



50. Magdeburg, Innenansicht des Domes



51. Straßburg, Münster, Innenansicht des Querschiffs

den früher rein geschichtlich falsch eingeschätzten großen Braunschweiger Kruzifixus, dessen Künstler sich als Imerward überliefert hat, darf nicht voller Wert gelegt werden. Vielleicht hat er zu dem Standkreuze gehört, das 1194 am Ende von Heinrichs des Löwen Domneubau hinter dem Altare errichtet wurde. Die Gesamtform ist stark abhängig von einem byzantinischen Werke, dem Volto Santo in Lucca — zweifellos nicht aus künstlerischen, sondern aus geistlichen Gründen. Die völlige Bekleidung ließ nur im Kopfe noch eine eigene Leistung zu. Die Bekleidung wurde nicht, wie bei der Erper Figur, zum Gegenspieler gegen das Körpergerüste, sondern nur zu seiner Verhüllung verwendet. Auch der Kopf des byzantinischen Vorbildes ist sehr schlank und scheint von weitem nicht unähnlich. Trotzdem entfaltet der Braunschweiger namentlich in der Seitenansicht eine merkwürdig packende Kraft. Er wirkt, als Person genommen, „englisch“. Dieses brauchte bei einem Werke aus dem Kreise um Heinrich den Löwen nicht einmal zu verwundern. Wäre nicht der Name Imerward auch recht gut als angelsächsisch denkbar?

Wir haben auch Einzelplastik in Stein, namentlich Grabmäler. Von den Quedlinburger Äbtissinnen um 1130 zur Kölner Plektrudis um 1200 führt wieder ein Weg ähnlich dem von Friedrich zu Wichmann. Aber wir finden da keine Leistung, die jenen des Bronzegusses gewachsen wäre. Beugnen wir uns, für die Quedlinburger Steine das bekannte Verhältnis zum Ottonischen festzustellen: die Gernroder Maria ist ihr Vorbild und ihr Gegensatz; mit dem Malerischen des älteren Werkes stoßen sie auch seine Feinheiten ab; soweit ihre Formen greifbar wirken, bedeuten sie ein Neues. Plektrudis setzt diese Wendung voraus, aber ähnlich dem Erper Gekreuzigten weiß sie schon vom Widerspiele zwischen Körper und Gewand. Gleich ihm und dem Wichmann steht sie an der Schwelle vor dem Frühklassischen. Eine kleine, nur 90 cm hohe Steinmadonna der Kölner Kapitolskirche ist nahe daran, sie zu überschreiten: faltenärmer, körperhafter, gleichsam aus dem Relief ins Freie hinausgetastet. Die echte Standfigur dämmert als Möglichkeit auf.

Wieder, wie schon bei der Baukunst, bewegten wir uns wesentlich zwischen Rhein und Niedersachsen. Dorthin verweist uns in erster Linie auch die Stein- und Stuckarbeit mehr schmückender oder erzählender Art. Sie nähert sich den Aufgaben der eigentlichen Bauplastik, die bei uns so sehr anders aussieht als namentlich in Nordfrankreich. Die Werte steigen! Die Überleitung von der Einzelplastik bietet ein großartiges Stück des Kölner Schnütgen-Museums (Abb. 33), das nicht sehr lange nach dem Braunschweiger Löwen entstanden sein wird. Die höchsten Erwartungen,

die man von einer noch vorklassischen, aber schon hocharchaischen Plastik hegen darf, werden hier erfüllt. Es ist nur ein Teilstück, die Lehnbeekrönung eines Abtstuhles aus Siegburg. Aber diese feinfühligste Steinarbeit könnte getrost zwischen archaische Plastik der Griechen gestellt werden. Diese Büste der Madonna mit dem Kinde zwischen Evangelistensymbolen bedeutet für die Steinkunst eine ähnliche Höhe wie der kleine Kölner Bischofskopf für die Holzschnitzerei. Die Bildhaftigkeit ist fast ganz besiegt. Das Urtümliche echter Tastbarkeit, das Ziel der archaischen Entwicklung ist erreicht; auch die Augen sind Körperteil, nicht mehr, wie früher, durch Bohrung zum reinen Blickträger im malerischen Sinne gemacht. Man darf nicht nur an Frühgriechisches, man muß auch unwillkürlich an Ägyptisches denken. Beides ist gleich ehrenvoll: ein früher Zustand, aber eine vollendete Gestaltung; und in unserer Geschichtslage ist der „frühe“ Zustand obendrein das Ergebnis eines längeren Kampfes. Man verlangt bei solcher Kunst nicht Einmaligkeit, sondern Gültigkeit. Wer sich länger dem Eindruck hingibt, wird wunderbar angesogen und festgehalten von einer Macht, die jenseits alles Zufälligen wirkt und den Ausdruck des Ewigen gewinnt. Die Tat der Imad-Madonna steht dahinter, das Hoch-Salische scheint wieder aufzustehen. Wir werden es mit der gleichen Zeit (etwa 1170) zu tun haben wie bei den Magdeburger Seligpreisungen. Bei ihnen ist Marmor in großer und kühl-sicherer Form verarbeitet, ohne Übertreibung der Faltenzahl, mit klarem Gefühl für das Tastbare, obwohl es sich um Reliefs handelt. Leider sind sie arg zerstört, sämtliche Köpfe fehlen. Vielleicht haben sie einmal zu einer Kanzel gehört. Eine solche, aus Gröningen stammend, besitzen wir im Deutschen Museum zu Berlin (Abb. 34). Dies ist Bauplastik im deutschen Sinne. Die Hände, die so etwas schufen, dürfen wir uns einer Bauhütte angehörig denken. Diese Hüttenplastik ist anderer Art als die französische. Es ist erstaunlich, wie die Macht der Mittenbeziehung vom richtenden Christus zu den Aposteln hin magnetisch wirkt und über einen nunmehr wirklich leeren und festen Grund ausgreift. Die mitten vorgewölbte Brüstungsfläche, rund 1½ m hoch, ist in ihrer tektonischen Wirklichkeit ganz unangetastet, das „Bild“ kann ihr nichts mehr anhaben. Aber der Blick Christi — hier wieder durch Bohrung erreicht —, die Macht seiner starren Bewegung ist so gewaltig, daß sie die nackte und harte Fläche überspringt und noch in den entfernten Aposteln sich spiegelt, indem sie zur Ruhe geht. Kein Schwimmen, kein Fließen mehr wie zu ottonischer Zeit, keine Schatten, Weichheiten, Übergänge! Wie klare Glockenschläge in gezählten Abständen klingen die Figuren auf, jede hart in sich, mit scharfen Linien gegliedert, greifbar und

fest. Weit derber, aber wohl gleichzeitig, ist der Stuckaltar des Erfurter Domes; uns wichtig nur als sehr frühes Beispiel einer später in Deutschland einzigartig entwickelten Form: des Altaraufsatzes. Daß hier ganz deutlich Hüttengewohnheiten formend sind, daß wir eine Art Türfeldplastik entstehen sehen, hat tiefen geschichtlichen Sinn. Von der Bauhütte zur Zunft und zum Einzelkünstler wird ein langer Weg der Entfaltung ziehen. Einen Wertmaßstab könnte ein viel feiner gestalteter Altaraufsatz in Brauweiler gewähren. Er ist freilich schon später, von ähnlicher Entwicklungsstufe wie die stehende Madonna der Kapitolskirche.

Die deutsche Plastik liebt das Einzelwerk, hatten wir gesagt, im Gegensatz zur architekturgebundenen Gestaltenreihe Frankreichs. Dies muß noch dahin ergänzt werden, daß die bei uns beliebte Form der Gestaltenreihung, sobald sie gewünscht, das Relief ist, namentlich das der Chorschranken. Diese gehören, durch die Krypta, d. h. durch die von der Krypta erzeugte Bodenerhebung bedingt, zu unserer nicht-gotisch deutschen Architektur, sind also etwas uns sehr deutlich Eigenes. Die Zeugnisse ihres plastischen Schmuckes bilden eine geschlossene Reihe und treffen sich dabei mit den Schreinen der Goldschmiedekunst. „Schreine und Schranken“ (Beenken) gehören in gewissem Sinne zusammen. Doch gehen die Schranken unmittelbar auf die Großplastik zu; die Gestalten der Schreine, nach Art und Anordnung verwandt, voller plastisch, aber weit kleiner im Maßstabe, kommen mehr in der Richtung plastischer Modelle zur Geltung. In Bamberg wird die Reliefkunst der Schranken dramatisch deutlich der neuen Kunst großer Freifiguren begegnen. Es wird in spätstaufiger, in klassischer Zeit geschehen. Aber die Ahnenreihe der Bamberger Schrankenreliefs gehört dem Frühstaufigen an. Ihrer haben wir hier zu gedenken. In diesen Schranken verknüpft sich die großplastische Zukunft mit kleinplastischer Herkunft. Bei den Schrankenreliefs von Gustorf bei Grevenbroich (noch vor der Jahrhundertmitte) ist die Ableitung aus Elfenbeinkunst noch sehr spürbar; bei denen der Halberstädter Liebfrauenkirche, etwa 60 Jahre später, stehen wir unmittelbar im Vorhofe der großen Form. Zwischen Anfang und Ende dieser Reihe finden wir im Rheinlande die Schranken des Trierer Domes, in Niedersachsen die der Hildesheimer Michaeliskirche. Hildesheim tritt noch einmal stark in den Vordergrund. In der Zeit des Bischofs Adelog, der 1190 starb, nimmt es einen Aufschwung, der in dem einzigartigen Relief von St. Godehard die Türe zur wahren Frühklassik schon aufbrechen wird. Der Werkstoff ist, wie gerne in Sachsen, Stuck. In St. Michael fand man im Schutt Bruchstücke aus ausgedehnten Darstellungen, die heute das Andreas-Museum verwahrt. Wieder hat man vor dem Torso

eines Grabesengels das unwillkürliche Gefühl: *griechisch!* (Abb. 36.) Aber es meldet sich schon ein andere Geschichtslage an als bei der schönen Siegburger Lehenkrönung. Ein dem Klassischen zustrebendes Körpergefühl läßt das leibliche Gerüst freier hinter reicherer Fältelung durchwirken. Sicher, man wußte vom echten Griechischen nichts. Eine Beziehung ist dennoch unabweisbar. Aus byzantinischen Elfenbeinen hat man damals von neuem gelernt — und anderes als früher. Diese „Konserven der Antike“ bewahrten unter ihrer Spätform Unsterbliches. Die Begegnung erfolgte in völlig anderer Art als zu karolingischer Zeit, sie erfolgte schon auf Grund geheimer Verwandtschaft mit den abgewandelten Vorbildern des Byzantinischen. Ein Bruchstück aus dem Abendmahl, eines aus einer Geburtsdarstellung zeigen den gleichen neuen Reichtum. Ist wirklich die Neuweihe von 1186 schon für diese herrlichen Werke maßgebend? Sicher war sie es wohl nur für die Engel des „Engelchores“ und für die erhaltenen Reliefs der nördlichen Chorschranken. Sie sind dem Erper Gekreuzigten nicht ganz unverwandt. Wie bei diesem wird die Bauchgegend durch ein bestimmtes Liniensystem herausgearbeitet und umschrieben. Da auch die Kunst der Schreine überwiegend westlich ist, an Rhein, Mosel und Maas in höchster Blüte, so darf eine lebendige Beziehung zum Rheine vermutet werden; mindestens ist eine gemeinsame zu Byzanz da. Das eigentlich krönende Meisterwerk erreichen wir in den Schranken der Halberstädter Liebfrauenkirche (die späteren und schwächeren Gandersheimer beiseite lassend). In Halberstadt treffen wir den Stil, vielleicht die Hand des Meisters, der in Hildesheim die nur in Bruchstücken erhaltenen Werke geschaffen hatte. Es ist ein vielfältiger Stil, so strömend vielfältig, wie ihn in Frankreich erst die Seitenportale von Chartres gefunden haben. Er ist schönschriftlich in der Linienführung. Der Gleichlauf, die regelmäßige Schönheit, der melodische Schwung der Linien überzieht die Körper, aber er kennzeichnet auch die Wesen. Freilich geht Halberstadt darin noch lange nicht so weit, wie später Bamberg in den Schranken des Georgenchores; aber es ist deutlich: Maria, dieses Mal sichtlich eine deutsche Schönheit mit langen Zöpfen, also schon an der eigenen Wirklichkeit gemessen, doch in einem stark vorgefaßten Gesamtstile beschrieben, thront in außerordentlicher Würde da, und ein Eindruck adelig feiner Weiblichkeit entsteht durch die besonders reich strömenden Linienzüge. Bei den Männern sind diese auf weniger zahlreiche, aber um so kräftigere Gruppen zusammengezogen, und bei jedem neu und mit besonderer kennzeichnender Kraft. Man hat nachweisen können, daß bestimmte Krümmungs- und Schleifungsformen auf byzantinischen Kleinreliefs so ähnlich vorkommen, daß sie von dort gelernt sein werden.

Das Wesentliche ist damit nicht gesagt. Da hier die archaische Allgemeinheit und Starre schon weicht, da schon eine wirklichkeitsnähere Vorstellung einsetzt, deuten sich erste Züge des späteren Naumburger Stiles an, Züge also, die der nordmitteldeutschen Gegend zugehören. Ein dramatisches Temperament zeigt sich. Am größten wirkt es in der Gestaltung des Blickes (Abb. 37). Dessen besonderen Ausdruck erzeugt bekanntlich nicht der Augapfel selbst, sondern die Umgebung. Namentlich bei Andreas ist diese Umgebung zur Schattenzone geworden, aber durch plastische Mittel. Die Brauenknochen bilden ein Dach; dazu tritt das Sprechende des Mundes. Keine gleichzeitige französische Gestalt (wir sind nahe an 1200) verrät auch nur den Willen zu dieser leidenschaftlichen Sprache des Inneren durch die Ausdrucksträger. Der beseelte und zugleich raumdurchdringende Blick und der sprechende leise geöffnete Mund — das sind deutsche Züge, das ist unser eigenstes Gut, das Gut eines Volkes, dem auch die schönste Leiblichkeit nur sein darf, was sie für Friedrich Nietzsche bedeutete: „Der schönste Leib ein Schleier nur, in den sich schamhaft — Schönres hüllt.“ Wir stehen an der Pforte zum 13. Jahrhundert, nicht nur äußerlich und zeitlich, wir stehen im Vorhofe des Klassischen. Wir empfinden die Menschennähe der Gestalt, ihre Möglichkeit, ihre Deutschheit. Diese kräftigen, meist breiten Köpfe mit etwas starken Wangenknochen gehören zu mitteldeutschen Menschen. Zugleich empfinden wir noch besonders stark den sicheren Halt eines Stiles, der kein Abgleiten in Naturabschrift dulden würde. Ein Rest des Archaischen sogar ist da. Er liegt in der grundsätzlich gleichmäßigen Gültigkeit der gleichlaufenden, schönchriftlichen Linienzüge, im Gleichmaße der vorgefaßten und übergeordneten Melodie. Soweit sondernde Züge nach dem menschlich Näheren greifen, wird der Weg zur nahen Höhe sichtbar.

Auch eine Betrachtung der Bogenfelder über den deutschen Außentüren jener Zeit wird an einer solchen Stelle münden, und wieder in Niedersachsen: bei dem unbeschreiblich herrlichen Relief von St. Godehard zu Hildesheim. Das Feld über dem Türstein ist fast das einzige Gebiet, auf dem unser Volk in frühstaufiger Zeit architektonische Außenplastik von regelhafter Haltung entwickelt hat. Dies entspricht der bescheidenen Bedeutung der Türe bei überwiegend fassadenlosen Kirchen. Die Zahl der Beispiele ist immerhin recht groß. Bayern, Schwaben, Franken, Rheinland, Westfalen und Ostfalen haben das Bogenfeld entwickelt. Die Bedingungen sind jedesmal verschieden. Zugleich muß gesagt werden, daß jede eigentliche Bauplastik Fremdem am schnellsten zugänglich war, denn hier saß der verhältnismäßig geringste eigene Wille. Süddeutschland, Bay-

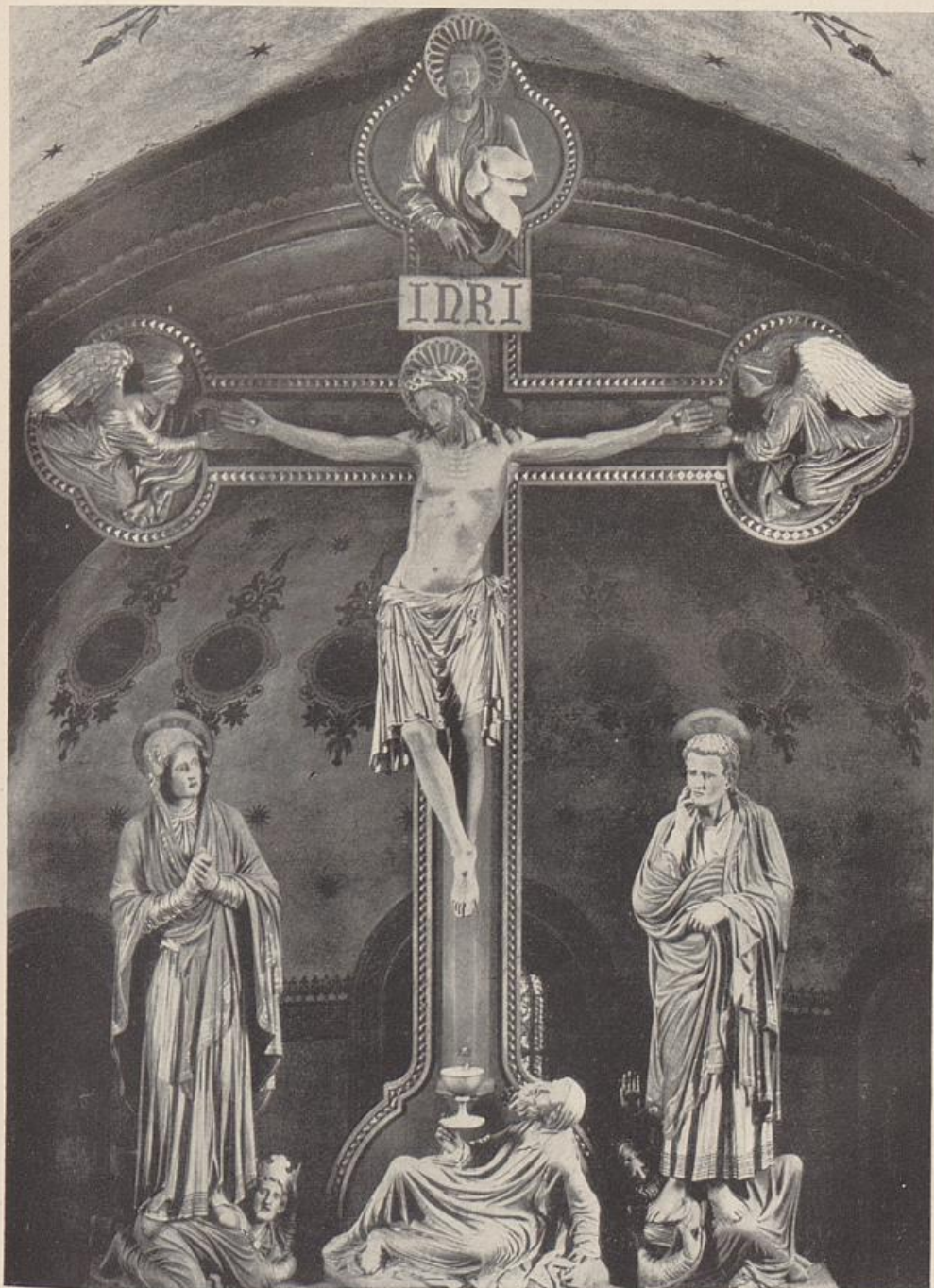
ern besonders, gehört nicht zum eigentlichen Gebiete unserer klassischen Plastik, und das zeigte sich schon im 12. Jahrhundert. Ob Moosburg oder Salzburg oder Regensburg — wir spüren mehr die Nähe Oberitaliens als die des nördlicheren Deutschlands. Trient und Salzburg liegen geistig einander näher als Salzburg und Schwaben. Dort ist eher, so in Alpirsbach, aus besonderen Gründen — es handelt sich um eine Hirsauer Kirche! — einmal eine Berührung mit Burgund festzustellen. Sie spricht aus der Ver-
spannung der gleichsam wegdrängenden und wie an geheimen Bändern zurückschnellenden Engel, die die Mandelglorie Christi tragen. Sie ist auch in Petershausen spürbar. Schon in Westfalen, in Soest oder Erwitte, herrscht eine größere Selbständigkeit; erst recht am Rheine, wo das Neutor von Trier um 1147, der Dom gegen 1170 plastischen Bogenfeld-Schmuck erhielt. Da ist ein gewaltiger und sehr sprechender Ernst, aus dem noch Größeres aufsteigen wird. Köln findet eine wahrhaft bedeutende Spätarchaik in den Reliefs von St. Cäcilien und St. Pantaleon, in beiden Fällen wohl doch erst um 1180, in beiden bei größerer Werthöhe, als das mehr lombardisch schmuckfreudige Worms sie erreichte. Nicht um Aufzählen handelt es sich hier. Aber die nicht kleine Zahl ist dieses Mal doch von Bedeutung. Gerade die Zeit des späteren 12. Jahrhunderts ist in weiten, auch mit deutscher Kunst befaßten Kreisen außerordentlich unbekannt, und es konnte vorkommen, daß als ihr Hauptvertreter der Braunschweiger Christus des Imerward aufgestellt werden konnte — um wieder einmal den Abstand gegen Frankreich zu zeigen. Es ist im Gegenteil auffallend, wie vieles bei so viel seltenerer Gelegenheit, bei dem Verzicht auf das Statuenportal, trotzdem entstand. Man muß dann natürlich die Einzelwerke in Bronze, Holz, Stein, die Schranken und Kanzeln der Innenräume mit den Bogenfeldern zusammenrechnen. Dann ergibt sich keineswegs ein so großer Abstand gegen Frankreich, wie man ihn fast stets voraussetzt. Nur ist es fast selbstverständlich: unsere Bogenfelder, so das von St. Pantaleon zu Köln, beherbergen in ganz anderem Maße als in Frankreich auch die Vorformen der Statue. Sie erzählen weniger, sie bergen dafür die keimende Monumentalität der Standfigur. Sie stelle man mit so vielem anderen, vor allem mit dem Braunschweiger Löwen, zusammen gegen Chartres-West und das gleichzeitige Frankreich! Das Größte leistet das Bogenfeld freilich doch in Niedersachsen, an St. Godehard zu Hildesheim (Abb. 35). Der Grundgedanke, Christus zwischen zwei auf ihn blickenden Heiligen, war noch vor der Mitte des 12. Jahrhunderts in Gandersheim aufgetaucht, in rein archaischen Formen. St. Godehard ist wirklich schon der Schlüssel zu einer ersten Frühklassik von gänzlich neuer Schön-

heit. Auch das Adelog-Grabmal oder gar das des Presbyters Bruno im Hildesheimer Domkreuzgange dürfen wirklich nicht in einem Atem mit dieser Meisterschöpfung genannt werden. Diese steht weit eher den Halberstädter Schrankenreliefs nahe. Auch dieser große deutsche Künstler verstand sich auf die Schönheit byzantinischer Linienführung, aber — er *verstand* sich auf sie. Wäre an sich schon die reine Vergrößerung aus dem Maßstabe kleiner Elfenbeine zum Menschlichen hinauf eine gefährliche Aufgabe, der nur ein großer Könnner mit eigener Phantasie gewachsen wäre — hier ist auch ein anderer Ausdruck, ein nicht wirklich antikischer erreicht: ein vergeistigter Heliand spricht wieder mit dem wundervoll beredten Ernst von Mund und Blick, den in spätsalischer Zeit der Gernroder Metronus-Kopf geprägt hatte. Die Schönschriftlichkeit der Linienführung umwebt nur dienend das wahrhaft königliche Haupt. Vor allem: dieses Relief ist ein Meisterwerk deutscher *Blick*darstellung. Es wird noch viel von dieser zu reden sein. Auch sie hat man den Franzosen zuzuweisen versucht; und doch läßt sich leicht nachweisen, daß der große Blick sogar von ihrem *Stile* her nicht einmal erlaubt gewesen wäre! Nichts lehrreicher, als den deutsch erschienenen Band von Vitry über die französische Plastik des 13. Jahrhunderts durchzublättern: durchweg ist alles Echt-Französische nahezu blicklos. Die französische Gestalt ist üblicherweise nur ein Teil, der wie eine einzelne Harfensaite nur durch die Querverbindung zu den Nachbarn lebt, in sich selber so blicklos fast wie eine Säule (deren Nachkomme sie ja ist). Ihr Stil, ihre Geschlossenheit *verbietet* geradezu den Durchbruch des Inneren, das Sichtbarwerden des Unsichtbaren im weiten Blicke, der die festen Grenzen der unerbittlichen Form durchstößt und zu sprengen droht. Ein paar mal aber prallt man vor den Abbildungen Vitrys zurück: man ist von einem *Blicke* getroffen worden. Das sind dann jedesmal deutsche Figuren! Es sind die hinein-annektierten Straßburger, auch einmal eine jener Reimser, deren deutschen Ursprung vor dem Kriege auch die französische Forschung als möglich zugab. Die deutsche Figur ist stets weit mehr als die französische eine Person und die Hülle einer Seele — darum *blickt* sie! St. Godehard gibt einen der großartigsten Beweise für diesen deutschen Zug; fast großartiger noch als im Christus selber in den Begleitern, namentlich dem linken, dem Godehard. Es ist wohl wahr, daß eine Abbröckelung des Stuckes gerade in der Brauengegend den Eindruck in den Abbildungen noch etwas weiter steigert. Aber er ist da, er ist gewollt und gekonnt: ein sehnsuchtsvoll drängender, großartig bewegter Blick unter mächtigen Brauenbogen. Mache man sich nur gleich den Unterschied zur antiken Entwicklung klar: erst bei Skopas erlaubt und erreicht sie die Verbindung der Gestalt

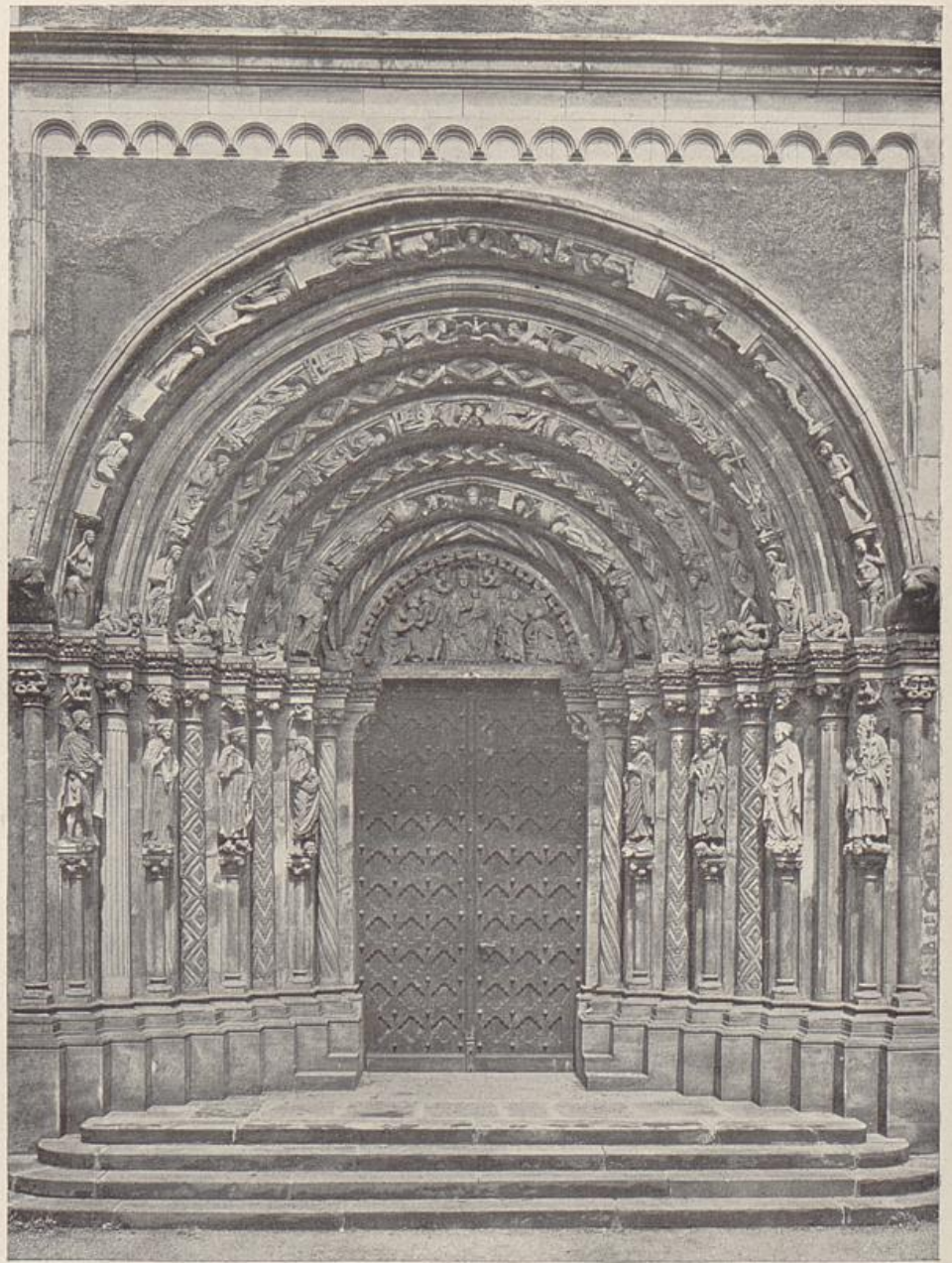
mit dem Außerhalb, die ein solcher Blick bedeutet. Deutschland erlaubt und erreicht sie noch im Vorhofe des Klassischen! Das ist jene Verschnellerung des Zeitmaßes, von der früher die Rede war.

Wir haben von Türfeldern gesprochen. Sie sind die einzige regelrechte Stelle, an der auch die deutsche Kunst Außenplastik zuläßt, oft verlangt. Sonst kommen noch an Säulen (Erwitte) und irgendwelchen mehr zufälligen Stellen Schmuckformen der Plastik vor (Worms). Manchmal sind sie lombardische Arbeit, fast immer hängen sie mit der südlichen Kunst zusammen. Regellos können sie sich dem Äußeren anhängen. Diese innere Regellosigkeit, die Kehrseite einer im allgemeinen folgerichtigen Ablehnung plastischen Außenschmuckes, wird noch das berühmte Schottenportal von Regensburg bestimmen, das wohl erst im 13. Jahrhundert entstanden ist. Es war irreführend, wenn man an seiner Zurückgebliebenheit gegenüber der Freiburger Goldenen Pforte die Geschichtslosigkeit deutscher Kunst überhaupt erweisen wollte. Nur die verschiedene Geschichtslage verschiedener deutscher Landschaften tritt hier zutage. In dem entscheidenden Gebiete unserer Klassik wird Freiberg in ganz richtigem Zusammenhange erscheinen. Bei den Fragen des Statuenportales, seines späten Auftretens, der Anpassung dieser uns fremden Form an das Eigene wird davon zu reden sein. Basel (und Petershausen bei Konstanz) bedeuten Ausnahmen, gerade weil sie das Statuenportal schon zulassen. Die Baseler Galluspforte (1185—1190) ist ein Fremdling bei uns. Sie zeigt sehr provençalische und lombardische Züge. Ihr Meister ist wohl ein Deutscher, gleich dem anderen, beweglicheren, der für das Innere des Münsters eine Reihe von Reliefs geschaffen hat; aber südlicher Abstammung sind die Gewändefiguren schon als Gedanke. Sie passen sich dem Deutschen immerhin einigermassen ein, da sie nicht aus der Säule kommen.

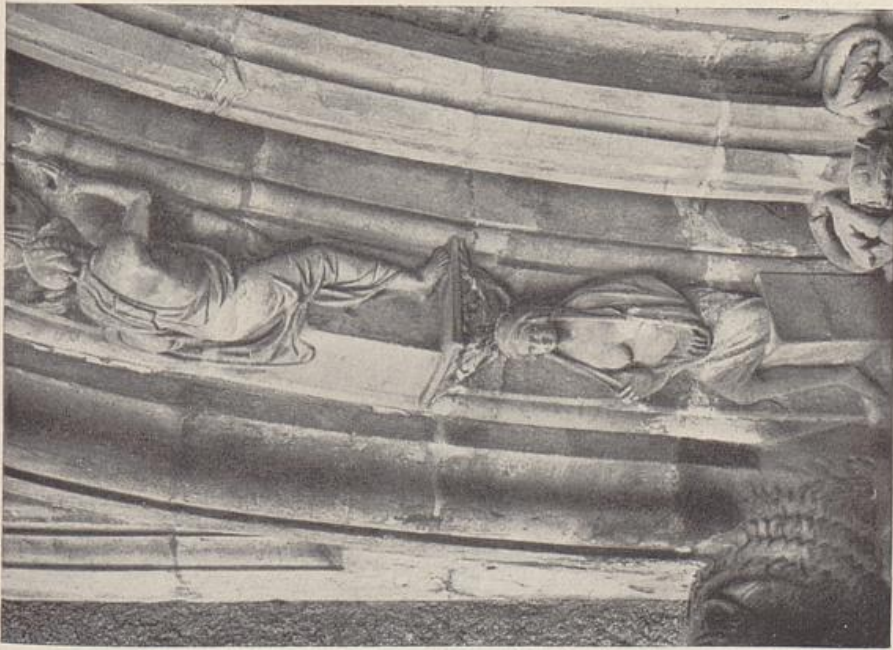
Selbst dieses skizzenhafte Bild unserer hocharchaischen Plastik ist noch unvollständig. Es fehlt noch die Kunst der Goldschmiede, es fehlen noch die Schreine. Sie bedeuten durch ihre Plastik unmittelbare Vorarbeit für die große Form. Die Maas- und Moselgegend, zum Teil also heute längst nicht mehr, damals ganz oder fast ganz deutsche Kunststätten wie Maastricht, Lüttich, ja Verdun sind ihre Heimat. Aber auch Köln hat dabei eine sehr großartige Rolle gespielt. Schon der Siegburger Schatz bedeutet einen unermesslichen Besitz. Die ganze Fülle zu würdigen, ist hier nicht möglich. Stärker noch als die Kunst um Heinrich den Löwen hat die westliche Schmiedekunst zum Werden des Klassischen beigetragen. Die Gesamtform der Schreine hängt eng mit der Baukunst zusammen (Abb. 38). Schreine sind gleichsam Häuser, mit Dachfirsten und Bogenstellungen. Alle verschwende-



52. Triumphkreuz in der Schloßkirche zu Wechselburg



53. Die Goldene Pforte des Domes zu Freiberg



54/55. Goldene Pforte des Domes zu Freiberg. Aufstehende an der äußeren Archivolte



56. Heinrich der Löwe und Mathilde, Grabmal im Dom zu Braunschweig

rische Feinheit ist in den verschiedensten Techniken, auch solchen des reinen Flächenschmuckes, (farbiger Schmelz), über sie ausgegossen. Die Bogenstellungen aber, die Joche dieser Kleinbaukunst, enthalten in den sitzenden Gestalten die Brüder der Schrankenfiguren und die Vorformen der monumentalen. Auch sie können gänzlich flach gehalten sein, wie in einem Tragaltare des Welfenschatzes, den ein Eilbertus aus Köln im späten 12. Jahrhundert geschaffen hat. Sie können in flachem Relief erscheinen, wie 1165 am Servatius-Schrein in Maastricht, wo eine leise Wiederkehr ottonischer Beweglichkeit ihnen anzuspüren ist — auch hier Wiederkehr des Ottonischen als Vorbereitung des Spät-Staufischen! — und rund gleichzeitig am Heribertus-Schreine von Deutz. Sie können, in einem Kölner Reliquiar von 1175, das einen richtigen Zentralbau in der Form des griechischen Kreuzes mit einer Fächerkuppel überwölbt, aus Walroßzahn geschnitzt und zu hohem Relief getrieben werden. Sie fehlen uns leider am fast herrlichsten und kostbarsten, dem Anno-Schreine von Siegburg. Aber dort wird uns ein Ersatz in den Bogenzwickeln; deutlich spüren wir da den Weg zum Klassischen. Dabei sind die Giebel- und Firstkämme dieses sicher vor 1200 gearbeiteten Werkes ein Zeichen rein nordischen Gefühles. Wir dürfen sie in die lange Formenreihe einrechnen, die geheim und unbewußt vom altgermanischen Ornamente zur Treppe von Mirabell führt. Wieder entscheidet nicht die Einzelform, sondern die Art der Formenverbindung. Im Aachener Karls-Schreine, der freilich erst gegen 1215 vollendet, aber noch im 12. Jahrhundert begonnen ist, wölben sich die sitzenden Gestalten der Kaiser so deutlich vor, als wollten sie ihre Grundfläche verlassen. Der größte Meister darf freilich nur in sehr bedingter Weise, unter Anrechnung damaliger Verhältnisse, auch unserer Kunst einbeschrieben werden: Nicolaus von Verdun. Er hat 1181 die berühmte Altartafel (ursprünglich Kanzelbekleidung) von Klosterneuburg geschaffen. Dieses Werk ist allerdings mit seinen 51 Emailletafeln weit eher der zeichnenden und malenden Kunst zuzurechnen. Aber im Marien-Schreine von Doornijk (1205 vollendet) und im Dreikönigs-Schreine von Köln stellt sich Nicolaus in die Reihe der großen Plastiker — bei kleinem Maßstabe. Der Stil von Chartres II (Süd und Nord), der Stil von Straßburg-Ost ist in diesen vielfältig gewandeten Figuren vollendet vorgebildet — grundsätzlich nicht anders als in gewissen rheinischen Türfeldern der gleichen Zeit, jedoch zweifellos verfeinert. Der Dreikönigs-Schrein steht dort, wo der Wichmann von Magdeburg, das Stuckrelief von St. Godehard und die Halberstädter Schrankenplastik steht: im Vorhofe des Klassischen.