

The Center for Research Libraries scans to provide digital delivery of its holdings. In some cases problems with the quality of the original document or microfilm reproduction may result in a lower quality scan, but it will be legible. In some cases pages may be damaged or missing. Files include OCR (machine searchable text) when the quality of the scan and the language or format of the text allows.

If preferred, you may request a loan by contacting Center for Research Libraries through your Interlibrary Loan Office.

Rights and usage

Materials digitized by the Center for Research Libraries are intended for the personal educational and research use of students, scholars, and other researchers of the CRL member community. Copyrighted images and texts are not to be reproduced, displayed, distributed, broadcast, or downloaded for other purposes without the expressed, written permission of the copyright owner.

Center for Research Libraries
Scan Date: March 13, 2012
Identifier: d-l-000227



Center *for* Research Libraries

.....
GLOBAL RESOURCES NETWORK

Byzantinische und westliche Einflüsse in
ihrer Bedeutung für die sächsische Plastik
und Malerei im 12. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Berlin

von

Franziska Lambert
aus Hannover



Exchange Diss.

Tag der Promotion: 16. März 1926

STADT
TO
SERIENBUCH

12 2 88

Lat

Referenten : Prof. Dr. Goldschmidt
Prof. Dr. Noack

Inhalt.

	Seite
Einleitung	1
Teil I.	
Die Entwicklung der Plastik und Malerei von dem romanisch-einheimischen blockplastischen, beziehungsweise abstrakt-flächigen Stil zu einem malerischen Linienstil unter ständiger Zunahme des byzantinischen Einflusses.	
A. Plastik.	
Die Empore der Klosterkirche in Gröningen	3
Der Taufstein in Merseburg und das Tympanon in Mehringen	14
Die Stuckfragmente aus dem Dom in Goslar	19
B. Malerei	
Die Hildesheimer Schule	20
Rheinisch beeinflusste Handschriften der Weserschulen	25
Die Halberstädter Schule	29
Monumentalmalerei	31
Teil II.	
Die Hochstufe des malerischen Linienstiles und die stärkste Anlehnung an die östliche Kunst.	
A. Plastik.	
Die Grabsteine des Adelog und Bruno in Hildesheim	34
Die Grabplatte des Wichmann in Magdeburg	38
Die nördliche Chorschränke in St. Michael in Hildesheim	40
Fragmente aus St. Michael im Andreas-Museum in Hildesheim	63
Das Godehard-Tympanon in Hildesheim	68
Die Schranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt	72
Rheinisch beeinflusste Schnitzarbeiten des späten 12. Jahrhunderts	82
B. Malerei	
Der ältere Miniaturenzyklus des Wolfenbütteler Evangeliiars Ms. Helmstedt	65
Das Psalterium der Hamburger Stadtbibliothek in scrino	84
Das Missale aus Braunschweig vom Jahre 1203 im Landeshauptarchiv zu Wolfenbüttel	86
Anmerkungen	88
Literatur, die in den Anmerkungen gekürzt ist	102

Einleitung.

Eine Untersuchung über die Entwicklung der spätromanischen sächsischen Kunst, die Plastik und Malerei umfaßt, ist bisher nicht unternommen worden. Auch unsere Darstellung, in der wir eine derartige gemeinsame Entwicklung klarzulegen versuchen, ist nicht vollständig, denn, abgesehen davon, daß sie sich nur auf das späte 12. Jahrhundert bezieht, geht sie von der Fragestellung, welche fremden Einflüsse für die spätromanische Kunst in Sachsen entscheidend waren, aus und läßt eine Beobachtung der rein sächsischen Elemente dahinter zurücktreten.

Von entscheidendster Bedeutung für die sächsische Plastik und Malerei des späten 12. Jahrhunderts ist die byzantinische Kunst; an sie lehnt sich die sächsische Kunst an, um zu ihrer Entwicklung zu gelangen. Aus byzantinischen Werken, die wir uns vor allem als Miniaturen, Elfenbein- und Goldschmiedearbeiten zu denken haben, entnehmen die sächsischen Meister die Mittel, ihre eigenen Stilabsichten zum Ausdruck zu bringen, denn hier finden sie das erreicht, was sie selber erstreben, die Darstellung des organisch gebauten und lebendig bewegten Menschen in einer reich drapierten Gewandung. Die Aufnahme der fremden Elemente wird von der jeweiligen Stufe des einheimischen Stilwillens bestimmt. So übernehmen die Bildhauer und Maler, die vor allem eine plastische Durchbildung ihrer Figuren anstreben, in erster Linie die Mittel einer Modellierung des bekleideten und unbekleideten Körpers, während für die späteren Meister, die einen malerischen Eindruck ihrer Gestalten zu erzielen suchen, besonders die Bewegungsmotive und die malerischen Gewandmotive vorbildlich sind.

Die Darstellung des byzantinischen Einflusses im späten 12. Jahrhundert, zu dem wir das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts hinzuziehen, bedeutet eine Beschränkung, die durch den Rahmen unserer Arbeit gefordert wurde; eine Untersuchung der ganzen „byzantinischen“ Epoche der sächsischen romanischen Kunst, von den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts bis über die Mitte des 13. Jahrhunderts, würde hier zu weit führen. Die Abgrenzung unseres Zeitabschnittes, der von c. 1170—c. 1210 reicht, ergab sich aus der Beobachtung, daß der byzantinische Einfluß im 12. Jahrhundert hier von seinen frühesten entscheidenden Anfängen bis zu einer Hochstufe schreitet, in der die stärkste An-

lehnung der sächsischen Künstler an die östlichen Vorbilder stattfindet, und daß die sächsische Kunst in diesen Jahrzehnten einen abgeschlossenen Entwicklungsprozeß durchmacht, indem sie sich mit Hilfe der Anlehnung an Byzanz von dem einheimischen plastischen, beziehungsweise abstrakt-flächigen Stiel zu einem malerischen Liniestil entwickelt. Die Begrenzung zum 13. Jahrhundert forderte aber vor allem die Tatsache, daß von den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts an neben dem byzantinischen Einfluß ein zweiter, ihm gerade entgegengesetzter Einfluß Bedeutung gewinnt und für die weitere Entwicklung der sächsischen Kunst entscheidend wird, die Beeinflussung durch die westeuropäische Kunst.

Diese wichtige Bedeutung des westeuropäischen Einflusses im 13. Jahrhundert und die Gegensätzlichkeit beider Einflüsse, des byzantinischen und des westeuropäischen, veranlaßte uns, auch im 12. Jahrhundert neben der byzantinischen Frage eine westliche, speziell rheinische Frage zu verfolgen, zumal Hermann Beenkens Thesen einer Abhängigkeit der sächsischen Plastik des 12. Jahrhunderts von der rheinischen Kunst doppelt zur Untersuchung dieser Frage anregten.

Die Ergebnisse unserer Untersuchung sind folgende: im späten 12. Jahrhundert ist der byzantinische Einfluß für die sächsische Kunst entscheidend, die Beziehungen zur rheinischen Kunst sind für ihre Gesamtentwicklung unwichtig.

Die verschiedene Bevorzugung der entgegengesetzten Einflüsse im 12. und 13. Jahrhundert erklärt sich aus einem Wandel des einheimisch sächsischen Stilwillens. Die Meister des 12. Jahrhunderts, die vor allem nach einer „naturalistischen“ Wiedergabe des Körpers und nach einer malerischen Gewandbehandlung streben, mußten ihre Stilabsichten in der östlichen Kunst verwirklicht finden; das 13. Jahrhundert aber, das zu einer neuen plastischen Auffassung drängte, konnte von der plastiklosen byzantinischen Kunst keine Anregungen mehr erfahren und wandte sich infolgedessen der westlichen Kunst, in der das Problem der plastischen Gestaltung schon im 12. Jahrhundert gelöst war, zu.

Teil I.

Die Entwicklung der Plastik und Malerei von dem romanisch-einheimischen, blockplastischen, beziehungsweise abstrakt-flächigen Stil zu einem malerischen Linienstil unter ständiger Zunahme des byzantinischen Einflusses.

A. Plastik.

Die Empore der Klosterkirche in Gröningen

An dem Anfang unserer Entwicklungslinie steht die Empore aus der Klosterkirche zu Gröningen, jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin¹. An der 6,60 m langen, 1,27 m breiten, im mittleren Teil halbkreisförmig ausladenden Brüstung thront Christus auf dem Regenbogen, ihm zur Seite ehemals je sechs, jetzt nur noch fünf Apostel. Den oberen Abschluß der Brüstung bildet eine Rankenwelle über schmalem Gesims. Christus ist frontal dargestellt mit weit ausgebreiteten bis zur Schulterhöhe erhobenen Armen. Petrus und Paulus zu beiden Seiten wenden sich ihm in Dreiviertel-Profil zu, während die übrigen Apostel, mit Ausnahme des zweiten zur Rechten und des dritten zur Linken Christi, in Ober- und Unterkörper eine frontale Stellung einnehmen.

Obgleich die ganze Brüstung als Reliefstreifen gedacht ist, tragen die Einzelfiguren den Charakter von fast freiplastischen Arbeiten an sich. Nicht nur die Köpfe stehen in voller Ausrundung vor ihren Heiligenscheinen als Grundfläche, — die heutigen kleinen Bruchstellen auf den Heiligenscheinen beweisen die geringe Ausdehnung der Ansatzflächen — sondern auch die Oberkörper sind an den Schultern von dem Grund gelöst und voll ausgerundet, ebenso die Beine, die als massige Blöcke nach vorn heraustreten. Dieser blockhafte Charakter kommt am stärksten bei Petrus und Paulus zum Ausdruck, die sich völlig unabhängig von allen Gesetzen des Reliefs vor der Grundfläche bewegen.

Die Entwicklung der sächsischen romanischen Plastik ist hier in Bezug auf plastische Gestaltung auf ihrem Höhepunkt ange-

langt. Seit Beginn des 12. Jahrhunderts läßt sich eine immer stärker zunehmende Dreidimensionalität, verbunden mit dem Sinu für plastischere Durchbildung der Einzelglieder, verfolgen. Die Quedlinburger Aebtissinnen aus dem 1. Drittel des 12. Jahrhunderts wirken brettartig, ihre Körper sind in die Reliefebene eingebettet, nur Kopf, Arme und Füße treten über die Ebene des Inschriftenrandes der Grabplatte hinaus³. Dem Mangel an Ausdehnung nach vorn sucht die muldenartige Eintiefung des Grundes abzuwehren; deutlich macht sich das Bestreben, den Körper durch Schattenpartien aus der Fläche herauszuheben, bemerkbar. Hierin lassen sich die Quedlinburger Aebtissinnen noch an die spätottonische Stufe, die z. B. durch die Reliefs der Mauritzkirche in Münster vertreten wird, anknüpfen. Auch dort wird die Einzelfigur aus dem muldenartig vertieften Grund herausgearbeitet; der früheren Stufe entsprechend aber ist die Behandlung malerischer und fußt noch auf der Spätantike. Diese Reliefs der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts gegenüber verkörpern die Quedlinburger Aebtissinnen bereits einen plastischeren Stil. Wie gering ihre Plastizität aber immer noch ist, das lehrt der Vergleich mit den viel entwickelteren Marmorreliefs der Seligpreisungen im Remter des Magdeburger Domes⁴. Ohne solche malerischen Hilfsmittel wachsen diese Figuren von ihrer Reliefebene aus frei in den Raum vor, in starker Kurvigkeit wölben sich die Beine nach vorn⁵, und auch die Schultern beginnen, sich zu lösen. Trotzdem bleibt die Gesamtmasse des Körpers noch immer an ihrer Grundfläche haften. Bei der Seligpreisung „Beati misericordes“, die mit übereinandergesetzten Beinen nach links schreitet, wird der Oberkörper nicht in die Seitwärtsbewegung mit einbezogen. Die Schulterpartie vermag sich nicht von der Reliefebene zu lösen, und es ergibt sich eine störende Dissonanz zwischen Ober- und Unterkörper.

Die Figuren der Gröninger Empore sind von derartigen Hemmungen fast vollständig frei; ihre Raumhaltigkeit hat gegenüber Magdeburg bedeutend zugenommen. Daß aber auch bei ihnen noch eine gewisse Bindung an die Grundfläche vorhanden ist, beweist z. B. der dritte Apostel zur Linken Christi, dessen linkes Bein stark an die Reliefebene zurückgepreßt ist. Auch mißlingt es dem Meister oft genug, das richtige räumliche Verhältnis zwischen der sitzenden Figur und der Thronbank zu geben, worin sich deutlich der Zwiespalt zwischen der reliefmäßigen Auffassung und der dem Freiplastischen angenäherten Einzeldurchbildung ausprägt. Das Sitzbrett der Bank wächst bei mehreren Figuren in ihre Schenkel hinein, am auffallendsten beim dritten Apostel zur Linken und zweiten und dritten zur Rechten Christi. Den reliefplastischen Gesetzen entsprechend hätte die Bankfläche eine viel geringere Tiefendimension haben müssen, damit sie

hinter den Figuren entlang lief, statt durch sie hindurchzuführen; da der Meister aber jedem Einzelteil eine größtmögliche Plastizität geben wollte, entstanden Konflikte, die bei einer absolut reliefmäßigen oder absolut freiplastischen Bildung der Figuren vermieden worden wären.

Aus dem Vorangehenden ergibt sich also, daß die in dem Quedlinburger Aebtissinnen begonnene, in den Magdeburger Seligpreisungen fortgesetzte Plastizität in der Gröninger Empore zu einer fortgeschritteneren Stufe gelangt ist.

Die Fortschrittlichkeit und folgerichtige Ableitung des Gröninger Werkes aus der einheimisch-sächsischen Plastik läßt sich durch weitere Stilmerkmale beweisen. Die Quedlinburger Aebtissinnen zeigen eine Isolierung der blockhaften Körperteile, die ohne organischen Zusammenhang nebeneinander stehen. Bei der Figur der Adelheid I. sind Ober- und Unterkörper durch die horizontale Faltenschichtung an den Hüften scharf voneinander getrennt, jedes Bein ist ein in sich begrenzter säulenartiger Block, und ebenso hart sondern sich der linke Unter- und Oberarm, deren Absetzung durch die doppelte Ritzlinie in der Armbeuge hervorgehoben wird. Die Gröninger Figuren zeigen eine ähnliche Behandlung; als Beispiel möge die Gestalt Christi dienen. Beide Unterschenkel, zwischen denen Rock und Mantel tief einsacken, sind gesondert herausgeholt, und auf dem geteilten Block des Unterkörpers ruht, ähnlich wie bei Adelheid I., durch die Horizontalfalten des umgeschlagenen Mantels von den Beinen getrennt, der Oberkörper. Noch fehlen weichere Uebergänge zwischen den Einzelteilen, Block steht hart neben Block. Trotz dieser Aehnlichkeit mit den Aebtissinnen weisen die Gröninger Gestalten aber doch ein besseres Verständnis für die Bildung des Körpers auf. Während bei den Quedlinburger Figuren die Einzelteile des Körpers ohne Rücksicht auf einen organischen Zusammenhang in eine Gesamtform eingezeichnet sind, werden sie bei den Gröninger Aposteln plastischer durchgebildet und so zusammengesetzt, daß der Eindruck eines natürlichen, in allen Gelenken beweglichen Körpers entsteht.

Ueberblickt man jedoch die Gesamtentwicklung des 12. Jahrhunderts in Sachsen unter Einbeziehung der durch die Hildesheimer Schranken veranschaulichten Stufe des letzten Jahrzehnts vor der Jahrhundertwende, so ergibt sich für Gröningen ein engerer Anschluß an die vorangehende romanisch-strenge Stilisierung, als an die folgende, die Einzelteile weich verschmelzende „naturalistischere“ Stilbildung.

Noch ist der Körper für den Meister der Gröninger Figuren das Wesentliche; das Gewand ist fest auf ihn aufgelegt und führt kaum ein selbständiges Leben. Beobachtung der Stofflichkeit des Gewandes ist nicht vorhanden, nur die allgemeinsten Gesetze des

Herabhängens und Emporziehens werden mit Hilfe schematischer Formeln veranschaulicht. So setzt sich die Rock- und Mantelpartie zwischen den Unterschenkeln des fünften Apostels zur Rechten Christi aus mehreren steif ineinander geschichteten Winkelhaken zusammen, und das über das linke Bein des Paulus zur Seite herabfallende Mantelende zeigt in seinen steifen wie gestärkten Parallelfalten eine ungläubliche Härte.

Auch die eigentümliche Funktion des Gewandes, die Trennung des Körpers in plastische Einzelglieder zu unterstützen, verbindet Gröningen mit der vorangehenden Plastik. Die gleiche Lagerung des Gewandes am Unterkörper des Cristus in Gröningen und der Adelheid I. in Quedlinburg wurde schon betont. In beiden Fällen finden sich die den Unterleib abgrenzenden halbkreisförmigen Parallelfalten, an die die Falten, die die Beine rahmen, anschließen. Eine ähnliche Begrenzung der Schenkel läßt sich auch bei einer der Magdeburger Seligpreisungen — auf ihrem Spruchband steht *beati pauperes spu* — beobachten. Die Falten zwischen den Beinen biegen hier oben nach den Hüften zu aus, um zusammen mit den Falten längs der Außenseiten der Beine jedes derselben als feste plastische Form einzuspannen. In dieser Zerlegung des Körpers in plastische Einzelteile und ihrer Absonderung durch Faltenpartien spricht sich ein typisch sächsisches romanisches Prinzip aus, das sich gegen Ende des 12. Jahrhunderts immer stärker verliert. Wie später das Gewand gerade zur Aufhebung der plastischen Isolierung der Einzelteile benützt wird, wird bei der Besprechung des Merseburger Taufsteines und der Schranken in St. Michael in Hildesheim ersichtlich werden.

Mit dem Hinweis auf die stilistischen Elemente, die die Apostel der Empore an die einheimisch-sächsische Plastik des 12. Jahrhunderts anknüpfen, ist ihr Charakter nicht erschöpft. Es wird sich erweisen, daß sich schon hier die Einflüsse einer Kunstrichtung geltend machen die bis dahin in der Entwicklung der sächsischen Plastik des 12. Jahrhunderts keine wesentliche Rolle spielte. Es handelt sich um die ersten greifbaren Einflüsse der byzantinischen Kunst.

Seit der karolingischen Renaissance war dem Abendland die byzantinische Kunst bekannt und vorbildlich erschienen; Plastik und Malerei lehnten sich bald stärker, bald geringer an die Erzeugnisse einer in den Augen des Abendlandes höher entwickelten Kultur an, und die abendländischen Künstler nahmen die letzten Reste antiker Gestaltung, die sich hier in völlig erstarrten Formen erhalten hatten, durch die Vermittlung der östlichen Kunst in Besitz. Nachdem sich die karolingische, dann in weit stärkerem Maße die ottonische Kunst an byzantinischen Werken geschult hatten, war der östliche Einfluß im späteren 11. und frühen 12. Jahrhundert zurückgetreten — die ganz auf byzantinischen Vorbildern

fußende Kunst des Rogerus von Helmarshausen bleibt in dieser Zeit, um 1100, eine Einzelerscheinung — ohne jedoch ganz zu erlöschen, um im Verlauf des 12. Jahrhunderts bis hinein in das 13. Jahrhundert in der gesamten abendländischen Kunst wieder stärker an Bedeutung zu gewinnen. In Deutschland spielt der östliche Einfluß in dieser Zeit eine besonders wichtige Rolle in der sächsischen Kunst. Bis zum Ende des 12. Jahrh. war ihre Abhängigkeit von den östlichen Vorbildern nur allgemein, der gesamten Durchsetzung der abendländischen Kunst mit byzantinischen Elementen entsprechend, gewesen; mit der Gröninger Empore aber beginnt eine neue Phase.⁶ Die sächsische Plastik hat hier eine Entwicklungsstufe erreicht, auf der sie den byzantinischen Stil besser verstehen und richtiger rezipieren kann als früher. Sie findet jetzt in der östlichen Kunst das in vollem Maße ausgeprägt, was sie selbst gerade erstrebt, nämlich organische, lebendige Körpergestaltung. So kann sie sich jetzt enger als je an die östlichen Vorbilder anlehnen, ohne jedoch damit ihren eigenen Charakter aufzugeben.

Greifbar ist die östliche Beeinflussung in Gröningen vor allem im Stilistischen; sie soll zunächst in den Gestalten der Apostel verfolgt werden. In ihren Kopftypen zeigt sich nicht nur ein neues Erfassen der Einzelformen und ein neuer Sinn für Modellierung mit Hilfe byzantinischer Mittel, sondern hier liegt eine direkte Anlehnung an östliche Typen vor. So ist der Kopf des Paulus nicht ohne eine unmittelbare Vorlage denkbar. Zum Vergleich diene der Paulus aus der Kommunionsszene der Mosaiken in der Sophien-Kathedrale in Kiew⁷. Dort findet sich der schmale Schädel mit der überhöhten Stirn, aus der das Haar weit zurückgestrichen und an den Ecken ausgerundet ist, ferner die tiefliegenden Augen, die scharf begrenzten, zwickelförmigen Backen, und die eigentümliche Form des Bartes, bei der der schmale, von der Oberlippe herabhängende Schnurrbart mit dem langen Backen- und Kinnbart derart zusammenfließt, daß die Unterlippe und ein runder Kinnausschnitt frei bleiben. Wie bei der Gesichtsbehandlung byzantinischer Mosaiken Licht- und Schattenpartien in schärfster Präzision nebeneinander gesetzt sind und ein ornamentales Gefüge heller und dunkler Flächen und Linien bilden, so stehen bei dem Gröninger Kopf die glatten gewölbten Flächen von Stirn, Backen und Kinn zwischen den straffen Linien von Haaransatz, Augen und Bart, und stellen mit diesen zusammen ein ähnlich ornamentales System dar. Auch die Proportionen des Gröninger Kopfes stimmen mit denen des byzantinischen Kopfes überein. Unter der sehr hohen und ausladenden Schädelkappe erstreckt sich die lange Backenpartie, während das vom Bart umschriebene Kinn auffallend klein ist, sodaß sich die ganze Kopfform, oben breit anschwellend, nach unten zuspitzt. In den übrigen Gröninger

ger Köpfen sind gleichfalls byzantinische Elemente vorhanden. So gehören die Köpfe von Petrus und dem fünften Apostel zur Rechten Christi einem mehr quadratischen Typus mit rund geschnittenem Bart an, wie ihn etwa der dritte Apostel bei der gleichen Kommunionsszene in Kiew⁸ zeigt, und die trotz der hohen Schädelwölbung auffallend niedrige Stirn des dritten Apostels zur Rechten Christi erinnert an die in Byzanz sehr beliebte Art, das Haar tief in die Stirn bis dicht über die Augenbrauen herabgehen zu lassen.⁹

Auch die starke Modellierung des Körpers durch das Gewand ist auf eine bewußtere Aufnahme östlicher Anregungen zurückzuführen. Bei den Quedlinburger Aebtissinnen und Magdeburger Seligpreisungen diente das schon in karolingischer Zeit aus der byzantinischen in die abendländische Kunst übernommene Prinzip, das Gewand in einzelnen durch Falten abgegrenzten Partien glatt an den Körper anzulegen, nur zur allgemeinsten Klärung seines Organismus, nicht zur direkten Modellierung. Knie, Ellbogen, Brust und Leib wurden durch solche glatten Partien und die sie umschreibenden Linien bezeichnet; im übrigen aber wurde keine Einzelmodellierung durch das Gewand an der Oberfläche des Körpers versucht. Der Gröninger Meister aber benützt das Prinzip in demselben Sinne wie die byzantinische Kunst: zu einer möglichst starken organischen Modellierung des Körpers.

Gehen wir kurz auf die Verwendung dieses Prinzipes in der östlichen Kunst ein. Dort werden die höchsten, am stärksten gewölbten Teile des Körpers, an die das Gewand fest angeklatscht ist, und auf denen die Lichtreflexe liegen, einzeln wie nackend herausmodelliert, und als geschlossene, von dichten parallelen Falten umgrenzte Partien der äußeren Körperkontur eingestellt. Plastik und Malerei zeigen gleichmäßig eine derartige, als Erstarrung der weichen spätantiken Modellierung¹⁰ aufzufassende Parzellierung der Körperoberfläche. Als Beispiel aus der Plastik sei die Elfenbeintafel mit der Fußwaschung im K. F. M. zu Berlin genannt¹¹. Hier ist auf den Oberschenkel Christi das Gewand glatt aufgelegt, und nur an den Seiten schieben sich die Falten als Umrahmung der gewölbten Mittelfläche zusammen, so daß eine allseitig umgrenzte abgerundete Partie heraustritt; am Unterschenkel entsteht eine ebenso isolierte Partie. Außer den weichen muskulösen Körperteilen werden in der byzantinischen Kunst auch die Gelenke des Körpers, Schulter, Knie, Ellbogen, durch eine derartige Abgrenzung kenntlich gemacht. In gänzlich erstarrter Form tritt diese Modellierungsart z. B. in den Mosaiken aus dem 12. Jahrhundert in San Marco in Venedig¹² auf.

Dem Meister der Gröninger Figuren mußten diese Mittel geeignet erscheinen, sein eigenes Streben nach Plastizität und Modellierung des Körpers, in dem er weit über das bisher Gelei-

stete hinausgeht, zum Ausdruck zu bringen. Er übernimmt sie, wenn auch mit einer starken Vergrößerung. So lösen sich etwa bei Christus die Unterschenkel wie nackend aus dem sie umhüllenden Rock und Mantel heraus, und die glatten, gewölbten Partien von Knie und Schienbein sind durch schmale Faltenstränge voneinander gesondert. Auch das Mantelstück über dem linken Arm des Salvators ist an Schulter und Oberarm so fest angelegt, daß die vollen Rundungen des Armes glatt heraustreten, während die notwendig entstehenden Falten an die Seiten geschoben sind. Die Apostel zeigen die gleiche Behandlung. Obgleich bei dem zweiten zur Rechten des Weltenrichters der Mantel in dichten Falten über die Beine gelegt ist, steht die runde, gewölbte Fläche des linken Knies vollkommen isoliert zwischen den Falten. Allen Aposteln gemeinsam ist die Art, das Gewand wie bei Christus an die Unterschenkel glatt anzulegen, und diese durch Falten fest zu rahmen, selbst über den Füßen ist eine Abgrenzung der Schienbeinpartie durch sich übereinanderschiebende Saumfalten geschaffen. So wird fast der Eindruck erweckt, als ob feste Beinschienen und Kniekacheln um die Schenkel gelegt seien, etwa beim fünften Apostel zur Linken Christi. Die typisch sächsische Isolierung der blockhaften Körperteile fällt hier mit der neuen Modellierung zusammen, ein Beweis, daß der sächsische Stil sich konforme Mittel wählte, um zu seiner Entwicklung zu gelangen. Wie byzantinisch gerade die Behandlung der Unterschenkel ist, lehrt ein Vergleich mit den sitzenden Aposteln des Pfingstfestes auf dem Kuppelmosaik von Hosios Lukas¹³

Um noch einmal zu beweisen, daß hier tatsächlich ein neues Modellierungsprinzip, das aus der einheimisch-sächsischen romanischen Tradition heraus nicht zu erklären ist, vorliegt, sei auf die Gewandbehandlung der Magdeburger Seligpreisungen hingewiesen. Bei der Seligpreisung „*Beati qui persecutionem patientur propter iustitiam*“ ist wohl das Knie des rechten Beines durch doppelte Halbkreislinien angedeutet; über dem ganzen Unterschenkel aber hängt das Gewand in gleichmäßigen Winkelhaken, zwischen denen keine größere modellierte Partie stehen bleibt, herab. Ebenso dicht gefüllt mit hakenförmigen Linien ist das Gewand über dem Oberschenkel des linken Beines, auch dort kein Herausarbeiten des Körpers. Erst der Gröninger Meister steigert den plastischen Eindruck seiner Figuren durch die Lagerung ihres Gewandes.

Diese Behandlung findet in den Hildesheimer Chorschranken, die dem byzantinischen Stil näher stehen als die Gröninger Empore, eine gewisse Vollendung. Während man in Gröningen noch eine langsame und stark vergrößernde Aufnahme der fremden Modellierungsart spürt, tritt sie in der Schrankenplastik in

einer weichen, dem byzantinischen Stil viel ähnlicheren Verarbeitung auf.

Auch der unbekleidete Körper zeigt eine in der sächsischen Plastik des 12. Jahrhunderts bisher unbekannte lebendige Behandlung der Oberfläche, die zum Teil auf byzantinische Anregungen zurückzuführen ist. Neben der plastischen, byzantinische Mittel benützenden Durcharbeitung der Köpfe weisen wir z. B. auf die Durchbildung der Finger Christi hin, an denen jedes einzelne Glied von dem nächsten durch eine Falte abgesetzt ist, eine in Byzanz immer wiederkehrende Behandlung, die sich etwa an den Händen des Kreuzifixus auf einer Elfenbeintafel im K. F. M.¹⁴ beobachten läßt.

Obgleich bei den Gestalten der Gröninger Empore das Gewand kaum eine selbständige, vom Körper unabhängige Durchbildung zu besitzen scheint, und obgleich es an vielen Stellen zur Isolierung der plastischen Einzelteile des Körpers dient, machen sich dennoch die Anfänge einer neuen Gewandauffassung und -behandlung bemerkbar. War bei den Quedlinburger Aebtissinnen und den Magdeburger Seligpreisungen das Gewand hauptsächlich durch eingetieftte Rillen angegeben, so liegt es bei den Gröninger Figuren trotz des stellenweisen Anklebens an dem Körper als selbständigere Schicht über diesem, und dient, statt ausschließlich die Einzelteile zu isolieren, gelegentlich schon zu ihrer Verbindung und Verschleifung. Noch drückt sich etwa beim zweiten Apostel zur Rechten Christi das linke Bein stark durch den schräg über die Beine geführten Mantel durch, doch liegt in der Anwendung dieses Mantelmotivs und in der Art, den vom rechten Knie zum linken Schienbein herabführenden Mantelteil mit dichten Parallelfalten zu füllen, der Versuch, den Zwischenraum zwischen den Beinen zu verschleiern, und die plastisch herausgearbeiteten Unterschenkel hinter reichen Faltenpartien zurückzudrängen. Es handelt sich hier um die Anfänge eines Gewandstiles, der die blockmäßige Plastizität der Figuren zu verringern und die isolierten Körperteile miteinander zu verbinden sucht. Das Resultat dieser neuen Auffassung von Gewand und Körper ist bei den Gröninger Figuren noch gering; erst aus den späteren Werken des neuen Stiles sind seine Absichten klarer zu entnehmen.

Daß die Mittel dieses neuen Gewandstiles zum großen Teil der byzantinischen Kunst entnommen werden, wird der Merseburger Taufstein zeigen. Das erwähnte Motiv des schräg über die Beine gezogenen Mantels, das bei den Gröninger Figuren fünfmal auftritt ist gleichfalls in der byzantinischen Kunst heimisch (vergl. z. B. den thronenden Christus auf dem Elfenbein mit der Darstellung der vierzigtausend Märtyrer im K. F. M.¹⁵). Es bildet die typische Manteldrapierung bei der in Byzanz beliebten kon-

trapostischen Beinstellung der Sitzfiguren, die auch bei einigen Gröninger Aposteln angewandt ist, und auf die an späterer Stelle noch einmal zurückgekommen werden soll. Beinstellung und Mantelmotiv, letzten Endes aus der Spätantike stammend¹⁶, waren im Abendland seit langem bekannt, sodaß ihr Auftreten an der Gröninger Empore nicht auf eine direkte Berührung mit der byzantinischen Kunst zurückgeführt werden braucht. Es bleibt jedoch von Wichtigkeit, daß die in der östlichen Kunst beliebten Motive hier eine so häufige Verwendung finden.

Auch die leichte Kurvigkeit der Säume — man beachte die Mantelsäume, die etwa beim zweiten und vierten Apostel zur Linken Christi von den Unterarmen herabgleiten — verrät eine selbständigere Durchbildung des Gewandes, die mit fremden, dem einheimischen Stilwillen entgegenkommenden Anregungen zusammenhängen mag. Ein Charakteristikum der byzantinischen Kunst, gleich ausgeprägt in Malerei und Plastik, ist ihre Vorliebe für fließende Säume und reiche Faltendrapierungen; es sei z. B. an die üppigen Gewanddrapierungen auf den Mosaiken von Daphni¹⁷ und an den geschwungenen Mantelsaum über dem linken Arm der Madonna auf einem Elfenbein der Sammlung Stroganoff¹⁸ erinnert. Die sächsischen Künstler, denen im 12. Jahrhundert ein ausgeprägter Sinn für ornamentale Linienstilisierung eigen war, übernahmen diese Mittel einer Gewandbelebung, die sich mit ihrem eigenen Stilempfinden aufs engste berührten, und steigerten sie, als sie sich später immer stärker an die östlichen Vorbilder anlehnten, bis zu ihrer Uebertreibung. Andere von der byzantinischen Welle des späten 12. Jahrhunderts berührte Kunstzentren, z. B. die Gebiete am Rhein, verhalten sich diesem ornamentalen Prinzip, überhaupt dem gesamten östlichen Einfluß gegenüber viel zurückhaltender als Sachsen, denn ihr Anschluß an Frankreich, das gerade entgegengesetzte Stilprinzipien verfolgte, verhinderte von vornherein eine intensive Aufnahme der byzantinischen Elemente.

Trotz aller romanischen Gebundenheit, die sowohl das Gesamtbild der Empore, als auch die einzelne Apostelgestalt beherrscht, macht sich in der Art des Sitzens, den Beinstellungen und der Lagerung der Hände ein Streben nach Abwechslung und Darstellung momentaner Bewegungen bemerkbar. Bei dem zweiten und dritten Apostel zur Rechten Christi ist die kontrapostische Stellung der Beine, bei der sich ein im Unterschenkel möglichst vertikal gerichtetes Standbein von einem zur Seite ausgebogenen Spielbein unterscheidet, angewandt, ein Motiv, das dem byzantinischen Prinzip einer möglichst reichen Bewegung der Einzelfigur und einer Differenzierung nebeneinandergereihter Figuren entspricht. Von der lebendigen Auffassung der Sitzfigur in Byzanz gibt z. B. die Reihe der thronenden Apostel auf dem

Mosaik in Torcello¹⁹ oder die deutsche, aber ganz auf einer byzantinischen Vorlage fußende Weltgerichtsdarstellung im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg²⁰, deren zwölf thronende Apostel sämtlich die kontrapostische Beinstellung aufweisen, ein Zeugnis. Daß in Gröningen nicht eine direkte Uebernahme des Motivs aus Byzanz angenommen werden darf, wurde schon ausgesprochen.²¹

Unentschieden bleibt die Frage, ob das senkrechte Aufstützen der aufgeklappten Bücher, um die sich die Hände möglichst assymetrisch gruppieren, auf östliche Anregung zurückgeht. Wir weisen auf eine Weltgerichtsdarstellung in dem aus dem 11. Jahrhundert stammenden byzantinischen Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek²² und auf ein Elfenbein in London²³ hin, wo die Apostel ihre großen Bücher sehr ähnlich wie in Gröningen auf die Kniee aufstützen, und die Rechte häufig im Redegestus vor dem Körper erheben wie der fünfte Apostel zur Rechten Christi an der Empore.

Tröscher²⁴ glaubt auch in der Ikonographie der Gröninger Empore, die durch die Malerei auf der Wandfläche der eingebauten Krypta unterhalb der Empore zu einem vollständigen jüngsten Gericht ergänzt wird, byzantinische Züge zu erkennen. Da sich aber diese in zwei Zonen gegliederte Malerei in einem sehr ruinösen Zustand befindet, und ihre Rekonstruktion nur auf Vermutungen beruht, möchten wir von einem endgültigen Urteil über die Verwendung östlicher Elemente absehen. Daß das Motiv der Apostelreihe einer östlichen Vorlage entnommen wurde, ist möglich²⁵; die Darstellung der drei Erzengel²⁶ in der oberen Malereizone unter der Christusgestalt der Empore und diejenige der Höllenqualen und Paradiesesfreuden auf den geraden Wänden der Krypta aber können nicht zum Beweis einer östlichen Beeinflussung dienen, da sie von Tröscher infolge eines Vergleichs der Gröninger Reste mit der Weltgerichtsdarstellung in San Angelo in Formis²⁷ nur vermutet werden. Gegen die Anlehnung an ein byzantinisches Vorbild scheint die unterste Zone mit den Auferstehenden zu sprechen, denn die aus Gräbern heraussteigenden Toten finden sich in Byzanz nur sehr selten²⁸. Ob die für die byzantinischen Weltgerichtsdarstellungen typische Zonenteilung hier in Gröningen durch ein östliches Vorbild zu erklären ist, oder ob sie ein allgemeines Kompositionsschema des 12. Jahrhunderts ist, vermögen wir nicht zu entscheiden.

Wurden anfänglich in der Besprechung der Gröninger Empore die Stilmerkmale betont, die das Werk an die vorangehende Plastik anknüpften und seine Entstehung aus einer einheimischen Tradition heraus bewiesen, so ergab die weitere Untersuchung, daß die hier zum ersten Mal in der sächsischen Plastik des 12.

Jahrhunderts auftretenden, durch byzantinische Vorbilder angeregten Elemente den Charakter des Werkes sehr wesentlich bestimmen. Noch halten sich traditionelle und auf fremde Anregungen zurückgehende, fortschrittliche Stilelemente annähernd die Wage; erst die Plastik der nächsten Jahrzehnte beweist, daß sich die sächsische Entwicklung in immer stärkere Abhängigkeit vom Osten begibt. Gröningen bedeutet also eine Zwischenstufe, oder richtiger die Anfangsstufe der byzantinisierenden Phase in der sächsischen Plastik. Eine Bearbeitung dieser Stilrichtung hat zweifellos hier einzusetzen. Creutz, der bei einer kurzen Besprechung der Gröninger Empore²⁹ zu einer allzu frühen Datierung kommt, erkennt richtig diese Vereinigung verschiedener Elemente. Einerseits betont er „die plastische Monumentalität der Gestalten, die den Höhepunkt des streng romanischen Stiles bedeuten“, daneben aber sieht er in ihnen „den Fortschritt im Sinne einer um die Mitte des 12. Jahrhunderts einsetzenden malerischen Bewegung, die unter Einwirkung der byzantinischen Kunst immer stärker wird und schließlich wieder zu Gunsten einer malerischen Bildwirkung das Plastische vernachlässigt.“

Fragen wir nun nach der Bedeutung dieses byzantinischen Einflusses, so wird man eine Antwort zunächst vom Standpunkt des Gröninger Meisters, der wahrscheinlich östliche Kunstwerke selbst zu Gesicht bekommen hatte, zu geben versuchen. Für ihn bedeutete der Anschluß an Byzanz einen Schritt zu natürlicherer Darstellung der Figuren. In der östlichen Kunst sah er sein eigenes Ziel, die Darstellung organischer, bewegter Gestalten in vollstem Maße erreicht; und er versuchte nun, durch Anlehnung an die fremde Kunst seinem Ziele näher zu kommen. Man schlug damit einen Weg ein, auf dem die Entwicklung der sächsischen Plastik lange Zeit fortschreiten sollte. Sie führte vom Monumentalplastischen zu einem neuen bewegten Linienstil — es ist der, den Creutz malerisch nennt — und die sächsische Plastik lehnte sich, je weiter diese Wandlung, die wiederum von einem Streben nach organischerer und natürlicherer Gestaltung bestimmt wurde, fort schritt, umso mehr an die byzantinischen Vorbilder an. In der Halberstädter Chorschrankenplastik hat dieses Streben nach einem organischen und zugleich ornamentalen Linienstil seinen Höhepunkt erreicht. Man war jetzt fähig, die früher nur teilweise verstandenen und verarbeiteten byzantinischen Darstellungsmittel vollständiger aufzunehmen, sodaß die Werke dieser Stilstufe ihren byzantinischen Vorbildern viel näher stehen als diejenigen der vorangehenden Zeit. Der byzantinische Faktor bedeutet von unserem Standpunkt aus gesehen für die sächsische Plastik das Mittel, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts beginnende Bewegung zum malerischen Linienstil zu einer höchsten Entwicklungsstufe zu führen.

Eine Datierung für die Gröninger Plastik kann nur aus stilistischen Beobachtungen gewonnen werden, da historische und baugeschichtliche Anhaltspunkte fehlen³⁰. Die Stellung der Empore innerhalb der sächsischen Plastik, — zwischen den Magdeburger Seligpreisungen und der Hildesheim-Halberstädter Gruppe — ist durch das Vorhergesagte bewiesen. Da aber beide Grenzpunkte ebenfalls nur auf dem Wege der Stilvergleichung festgelegt werden können, wird die Gröninger Datierung von keiner Seite historisch gestützt. Die Magdeburger Seligpreisungen sind wahrscheinlich im Anfang der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden³¹, die Hildesheimer Chorschranken am Ende des 12. Jahrhunderts, so daß die Entstehungszeit unserer Empore etwa zwischen 1160 und 1190 liegt. Die schon von Goldschmidt³² ausgesprochene Datierung auf etwa 1170 kann so durch unsere Beobachtungen bestätigt werden.

Der Taufstein in Merseburg und das Tympanon in Mehringen.

In dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts wird ein Werk der sächsischen Plastik entstanden sein, das sich weit stärker an eine byzantinische Vorlage anlehnt als die Gröninger Empore — der jetzt in der Vorhalle des Merseburger Domes stehende Taufstein³³, auf dessen Wandung Apostel und Propheten unter Arkaden dargestellt sind. Die Propheten, die Spruchbänder mit ihren Namen in den Händen halten, tragen die kleinen Apostelgestalten auf ihren Schultern.

Da die in Stellungen, Tracht, Kopftypen und Gewandbehandlung zu Tage tretenden Byzantinismen schon von E. Meyer ausführlich behandelt worden sind, bleibt uns noch übrig, den Unterschied und Fortschritt in der Aufnahme dieser neuen Anregungen gegenüber Gröningen zu betonen.

Die übermäßige Plastizität der Gröninger Figuren ist am Merseburger Taufstein sehr zurückgetreten. Die Gestalten sind in flacherem Relief gearbeitet und gehen wieder stärker mit ihrem Reliefgrund zusammen, ohne jedoch in ihren Bewegungen im geringsten von diesem behindert zu sein, wie es in Magdeburg der Fall war. Der Körper wölbt sich nicht mehr so stark nach vorn, und reiche Faltenpartien breiten sich neben ihm aus, um von ihm in den Reliefgrund überzuleiten, während in Gröningen das Gewand, fest am Körper anliegend, den blockmäßigen Charakter der vom Grunde losgelösten Figuren nur hervorhob. Die Einzelteile des Körpers sind auch nicht mehr so stark in ihrer Plastizität isoliert; so wird z. B. der tiefe Zwischenraum zwischen den

Beinen oft durch breite Faltenströme überdeckt, etwa bei Sophonias oder Jesaias.

Die Mittel dieses neuen Stiles lieferte wiederum die östliche Kunst. Obgleich sie nämlich mit Hilfe des oben besprochenen Parzellierungsprinzipes ihre Figuren kräftig modellierte, gestaltet sie sie nicht eigentlich plastisch. Die am stärksten gewölbten Flächen des Körpers werden abgegrenzt, nie aber tritt ein Glied in voller Ausrundung wirklich plastisch heraus, sondern wird immer durch reiche Faltenpartien mit den übrigen Gliedern verbunden und möglichst in derselben Reliefhöhe mit diesen gehalten. Bezeichnend für den weniger plastischen als malerischen Stil der byzantinischen Kunst ist der gänzliche Mangel an großplastischen Werken; auch die Elfenbeinplastik und die wenigen getriebenen Metallarbeiten wirken wie in flaches Relief übertragene Malerei.

Während nun der Gröninger Meister, der in erster Linie nach plastischer Durchbildung des Körpers strebte, vor allem das byzantische Modellierungsprinzip, das die starke Plastizität seiner Figuren nur hervorheben konnte, übernahm, erscheinen dem Merseburger, dessen Ziel ein malerischerer Gesamteindruck der Figur ist, andere, malerischere Mittel der byzantinischen Kunst geeigneter zur Nachahmung. So hat er z. B. das Motiv der Verschleierung des Tiefenabstandes zwischen den Beinen einer östlichen Vorlage entnommen³⁴, man vergleiche etwa die Madonna eines Elfenbeines in Utrecht³⁵, bei der ein breiter, fächerförmig von der rechten Hüfte ausgehender Faltenstrom bis auf das Spielbein herübergreift, sodaß keine Vertiefung in der Reliefebene entsteht.

Auf der neuen Zurückdrängung des Plastischen beruht ein Wandel in der Beziehung der Figuren untereinander. Die in ihrer Blockhaftigkeit isolierten Apostel der Empore waren, obgleich sie auf einer gemeinsamen Bank thronten, stärker voneinander getrennt, als die durch Arkaden geschiedenen Propheten des Taufsteines, unter denen auch durch Körperdrehungen, Schrittstellungen und Armbewegungen eine fortlaufende Verbindung geschaffen ist. Die Betonung liegt jetzt weniger auf der Einzelfigur als auf dem Zusammenhang mehrerer Figuren untereinander. Anstelle plastischer Isolierung beginnt eine malerische Komposition sich durchzusetzen, ein Stil, der in Byzanz seine vollkommenste Ausbildung erfahren hatte.

Untersuchen wir die Mittel dieses malerischen Stiles noch genauer. Nahmen an der Empore die Apostelfiguren zum größten Teil eine frontale Haltung ein, so wenden sich jetzt einzelne Propheten in energischer Bewegung zur Seite, wie Sophonias und der mit übereinandergesetzten Beinen vorwärtsschreitende Jeré-

mias; andere z. B. Habakuk, zeigen nur eine leichte Wendung im Oberkörper, während Daniel endlich, im Unterkörper nach links gedreht, doch mit dem Oberkörper eine frontale Stellung einnimmt. Diese neue Art der Bewegung wurde wieder unter Benützung fremder Mittel erreicht; die Stand- und Schreit motive der Merseburger Propheten stammen zum großen Teil aus der byzantinischen Kunst. Sie bedeuten die ersten Vorstufen zu den lebhaften Schreitbewegungen an den Hildesheimer Schranken. Auch an den Apostelfiguren tritt eine stärkere Bewegung und kein abwechslungsreicheres Gestalten auf. Wagte der Meister der Gröninger Empore noch nicht, seine Apostel mit gekreuzten Beinen darzustellen und die in Byzanz reichlich vorhandenen Motive solcher Ueberschneidungen nachzuahmen, so läßt der Merseburger Meister schon mehrere der sitzenden Figuren die Beine auf den Schultern ihrer Träger verschränken:

Vor allen Dingen aber ist das Gewand unter ganz neuen Gesichtspunkten behandelt. Weichfließender Stoff umhüllt die Glieder, schwingende Faltenpartien ziehen sich quer über den Körper oder laufen in bewegten Säumen neben dem Körperkontur herab, um sich häufig auf dem Reliefgrund auszubreiten und in Glockenfalten zu endigen. Man vergleiche die steifen, von den Armen längs dem Kontur herabgehenden Mantelsäume in Gröningen, in denen das erste Streben nach lebendigerer Gewandbehandlung erkannt wurde, mit den Mantelsäumen etwa bei Jesaias oder Zacharias. Der Merseburger Meister lehnt sich auch hierin enger an seine byzantinischen Vorlagen an als der Gröninger

Trotz aller weichen Behandlung der Stoffe aber bewahrt er sich stellenweise noch eigentümliche Härten in der Modellierung des Körpers unter dem Gewand, die an Gröningen erinnern. Der rechte Unterschenkel des Malachias ist mit dem gleichen starren Faltschema umzogen wie die Beine des vierten Apostels zur Rechten Christi in Gröningen, und auch die Flächenparzellierung des Mantels über dem rechten Bein des Sophonias erinnert an ähnlich starre Bildungen dort. Und doch ist in der Art dieser Flächenaufteilung zum Zweck der Modellierung folgender wichtige Unterschied zu beobachten. Wölben sich bei den Gröninger Figuren die glatten Innenflächen zwischen schmalen Faltensträngen stark hervor, so liegen nun bei den Gestalten des Taufsteines viel flachere Partien zwischen reicheren Faltenzusammenschiebungen. Das Plastische ist hinter einer reichen Linienzeichnung zurückgetreten; um flachere Körper legt sich ein mannigfaltiger gezeichnetes Gewand.

Ein Fortschritt gegenüber Gröningen ist endlich noch in der Behandlung der Köpfe zu beobachten. Sie gehen wie die Gröninger auf byzantinische Typen zurück, aber die romanische Härte der letzteren hat sich verloren und einer weicheren, dem Byzanti-

nischen ähnlicheren Behandlung Platz gemacht. Augen, Nase und Mund sind weicher zwischen Stirn und Wangen eingebettet als in Gröningen, und üppiger als dort fließen die Bärte herab.

Daß die byzantinische Vorlage des Merseburger Meisters aus der Malerei stammte, geht aus einer Eigentümlichkeit der Faltenzeichnung hervor; die kurzen Querstege zwischen parallelen Faltensträngen lassen sich nur in der Malerei, nicht in der Reliefplastik belegen. Welche Bedeutung aber hatten diese Querstege in Byzanz? In der spätantiken Plastik und Malerei, die Licht und Schatten locker auf den Gewändern verteilte und die hellen Faltenhöhen der Stoffe in lebhaftem Spiel mit den dunklen Faltenälern abwechseln ließ, waren in einer natürlichen Zusammenschiebung des Stoffes die Faltenälern oft durch kurze Stege zwischen den Faltenhöhen unterbrochen. Dieses Motiv greift die byzantinische Kunst auf, und verhärtet es derartig, daß nun ein feines Netz aus langen dünnen Parallelstrichen, zwischen denen kurze breitere Querstege stehen, auf dem Gewand liegt. Die hellen Parallelstriche und Querstege sind die ursprünglichen Lichter und Faltenhöhen, während die in der Spätantike weich eingebetteten Faltenälern nun als eckig begrenzte, schmale dunkle Flächen dazwischen liegen. Am stärksten ausgeprägt findet sich diese Schematisierung in den Mosaiken; die Miniaturmalerei bewahrt sich im allgemeinen noch eine natürlichere Behandlung von Licht und Schatten. Erst als hier der Goldauftrag üblich wird, beginnt auch in ihr diese leblose Formelhafteit. Der Merseburger Meister übernimmt die Schematisierung ebenso sinnlos, wie sie wahrscheinlich schon seine Vorlage zeigte; daß es sich hier ursprünglich um eine Licht- und Schattenangabe handelte, ist ihm nicht klar geworden.

Ein ähnlicher Stil wie am Merseburger Taufstein tritt uns an dem Tympanon mit der Darstellung der Steinigung Stephani an der Stephanuskirche in Mehringen entgegen; auch hier läßt sich die starke Aufnahme byzantinischer Elemente und die deutliche Abhängigkeit von einer malerischen Vorlage erkennen.³⁶

Zu den Stellungen der beiden steinigenden Juden, zu denen E. Meyer im *Menologium Basilii II.* und im *Cosmas indigopleustes* verwandte Motive nachwies, sei kurz Einiges bemerkt. Es handelt sich bei dem älteren Juden um ein in Byzanz äußerst beliebtes Bewegungsmotiv: das Standbein ist stark im Knie gebeugt, das weit zurückgesetzte Spielbein dagegen ganz gestreckt, und sein Fuß in Oberaufsicht gegeben. Es ergibt sich also eine starke Ausfallstellung nach der Seite, bei der der Körper aber frontal bleibt. Diese Beinsetzung kehrt ganz stereotyp bei Henkern, Steinigenden oder Geißelnden wieder, also solchen Figuren, die immer in lebhafter, weit ausholender Bewegung den einen Arm erhoben haben, während sie den anderen entweder im Ellbogen

beugen, sei es um die Scheide ihres Schwertes zu halten, sei es um den Mantel bis zur Höhe der Brust aufzuheben, — die Steinigenden tragen in dem so entstehenden Mantelbausch ihre Steine — oder während sie diesen Arm auf die Hüfte stützen, ihn jedenfalls nie glatt herabhängen lassen. Alle Gliedmaßen werden also in eine möglichst reiche Kontrapoststellung gebracht, zu der auch noch häufig eine Wendung des Oberkörpers oder des Kopfes hinzutritt. Der Ursprung für diese reiche Bewegung und den Kontrapost der Glieder ist wieder in der Antike zu suchen. Die Stellung des jüngeren der beiden Steinigenden an dem Tympanon, der sein Standbein nicht so stark wie der ältere beugt, nähert sich mehr einer ebenfalls in Byzanz üblichen, der oben besprochenen Art des Ausfalls ähnlichen Schrittstellung, bei der das vorge setzte Standbein leicht gebeugt, und das Spielbein weit abgesetzt ist. (Joseph bei der Flucht nach Aegypten in dem Evangeliar Ms. gr. 74 der Bibliothèque Nationale.³⁷)

Auch das Zusammensinken des Stephanus, dessen Arme und Beine in allen Gelenken geknickt sind, erinnert an zusammenbrechende Figuren aus dem Menologium,³⁸ die ihre Glieder so reich wie möglich nach allen Seiten ausbreiten. In dem etwas derben sächsischen Werk lebt, obgleich es in Plastik umgesetzte Malerei ist, noch viel von dem malerischen, illusionistischen Stil seines Vorbildes.

Weniger malerisch ist die kompositionell verwandte Darstellung der gleichen Scene auf dem Deckel des ebenfalls im späten 12. Jahrhundert entstandenen Maurinusschreines in Köln³⁹. Die kompositionellen Gemeinsamkeiten der Werke erklären sich daraus, daß beide auf byzantinische Quellen zurückgehen, ihre stilistische Verschiedenheit liegt in der Stammesverschiedenheit ihrer Meister begründet. Lehnte sich der Meister des Tympanons stilistisch sehr eng an seine Vorlagen an, da ihm dieser enge Anschluß durch seine sächsische, das Ornamentale bevorzugende Tradition ermöglicht war, so übersetzte der rheinische Meister sein Vorbild in einen ganz neuen Stil, der im wesentlichen durch den Westen diktiert wurde. Am Tympanon findet sich eine breite, malerische Entwicklung der Einzelfigur, eine lebhaft bewegte Bewegung in den flatternden Mänteln, eine zeichnerische Detailbehandlung der Gewänder — auf dem rheinischen Relief dagegen schlanke Gestalten mit knappen Bewegungen und eng am Körper anliegenden Gewändern, die ebenso knappe Faltenpartien zeigen. Der sächsische Meister kopierte — dieser Ausdruck sei hier natürlich mit den notwendigen Einschränkungen gebraucht — der rheinische Meister aber empfing nur einige äußere Anregungen durch sein Vorbild.

Die Stuckfragmente aus dem Dom in Goslar.

Weniger intensiv ist der Anschluß an Byzanz in einigen plastischen Arbeiten, die sich leider nur in Bruchstücken erhalten haben, in den Resten von Stuckfiguren aus dem ehemaligen Dom in Goslar⁴⁰.

Der Künstler, der sie gearbeitet hat⁴¹, knüpft wieder viel stärker an Gröningen und die einheimische Entwicklung an als der Merseburger Meister, der, trotz der im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts allgemeinen Tendenz zum Osten, doch in der Konsequenz seines Anschlusses an das Vorbild eine Sonderstellung einnimmt. In den Goslarer Fragmenten kommt wieder, ähnlich wie in Gröningen, die Plastizität des Körpers zu einer entscheidenden Bedeutung. Bei der vollständigen, wahrscheinlich Paulus darstellenden bärtigen Gestalt treten die Beine in den Unterschenkeln wieder wie unbedeckt in auffallend blockiger Bildung aus dem Gewand heraus; die harte in Zickzacksäume gelegte Mantelfalte zwischen ihnen geht nicht in die Oberfläche der Beine über, sondern hängt starr und von den Beinen losgelöst herab. Ganz ähnlich wie in Gröningen sind die Unterschenkel an den Seiten von fest anliegenden Faltensträngen, die erst neben den Füßen auspringen, und so eine Basis für die Gesamtfigur bilden, begleitet. Noch sind Körper und Gewand, soweit letzteres nicht fest auf dem Körper aufliegt, selbständig plastisch durchgebildet, d. h. das Gewand schmiegt sich nicht an den Körper an und verbindet seine plastischen Einzelteile nicht miteinander. Die zwei voneinander getrennten Längsfalten zwischen den Beinen einer anderen Goslarer Figur, von der nur die Unterschenkel erhalten sind, sind noch ebenso isoliert vom Körper gearbeitet wie etwa die aufgeblähten Röhrenfalten am Unterkörper der weiblichen Gestalten am Erfurter Altaraufsatz, mit denen die Goslarer Figuren überhaupt in der merkwürdig keulenartigen Bildung der Beine eine gewisse Uebereinstimmung aufweisen. Es handelt sich in Goslar noch um die typische sächsisch-romanische Stilisierung. Einen Zusammenhang mit Gröningen bedeuten auch die sich stauenden Saumfalten über dem linken Fuß des Bruchstückes der Unterschenkel. Noch liegt die gleiche Härte in der Isolierung und Rahmung der Beine vor wie dort, noch fließen die horizontalen Saumfalten über beiden Füßen nicht ineinander und verbinden diese nicht, wie später bei der Grabfigur des Wichmann in Magdeburg oder, in weicherem Fluß, an der Madonna der Hildesheimer Schranke.

Und doch ist ein so starker Fortschritt gegenüber Gröningen festzustellen, daß eine Datierung um einige Jahrzehnte später als die Empore — etwa in die achtziger bis neunziger Jahre — notwendig ist. Trotz der plastischen Betonung des Körpers und der Isolierung des Gewandes macht sich eine neue weichere

Linienstilisierung geltend, die selbst über das in Merseburg Erreichte hinausgeht. Ist auch die Gesamtanordnung des Gewandes um die Füße des Paulus noch im gleichen Schema wie in Gröningen gegeben, so sind doch die Faltenbündel jetzt von einer neuen lebendigen Bewegung ergriffen. In feinen Strähnen quellen sie zwischen und neben den Füßen hervor; in starkem Schwung löst sich die glockenförmige Mittelfalte heraus. Dünne, mit Parallelfalten belebte Stoffe ziehen sich über den Körper und gehen einerseits mit diesem eine größere Verbindung ein, gewinnen andererseits aber mehr Selbständigkeit und eigene Bedeutung. Die Elastizität dieses Stoffes ist in der Profilansicht des Bruchstückes der Beine gut sichtbar.

Daß der Meister der Goslarer Figuren nicht ausschließlich in dem einheimischen Stil einer starken Blockplastizität arbeitete, sondern auch die neue, von Byzanz übernommene Modellierung kannte, beweist das Bruchstück einer Beinpartie, von der kaum mehr als der rechte Oberschenkel erhalten ist. Ähnlich wie später bei der Madonna der Hildesheimer Schranken wird das Knie von im Bogen unter ihm durchgeführten Gewandfalten umspannt, der Oberschenkel also mit Hilfe des Gewandes herausmodelliert. Diese Modellierung ist aber bedeutend weicher geworden als in Gröningen; die glatten, von Falten freien, gewölbten Partien stehen nicht mehr gänzlich isoliert zwischen den Faltenzusammenschiebungen, sondern die Falten greifen von allen Seiten in sie hinein und lösen die feste Begrenzung auf.¹²

Endlich sei noch auf die organischere und natürlichere Bildung des Körpers hingewiesen. Unterschenkel und Kniee zeigen nun zum erstenmal weiche, schwellende Formen; und das Bruchstück eines Kopfes beweist auch in den feingeritzten Haaren eine subtilere und der Struktur des Dargestellten angemessenere Behandlung.

Sächsisch-romanische Plastizität und unter byzantinischer Beihilfe immer stärker entwickelter Linienstil, verbunden mit einer ständig wachsenden Annäherung an die Natur, mischen sich hier. Die byzantinischen Elemente sind in diesen Goslarer Fragmenten weniger deutlich zu greifen als in den anderen Werken; im Vergleich zu der Hildesheimer und Halberstädter Schrankenplastik muten uns die Bruchstücke wie ein letztes Aufleben des traditionellen Stiles an, ehe sich Sachsen dem östlichen Einfluß ganz ergibt.

B. Malerei.

Die Hildesheimer Schule

Bevor die Gruppe von Plastiken, in der sich die östlichen Elemente am stärksten ausprägen, besprochen wird, soll die Entwicklung der Malerei während des eben behandelten Zeitabschnittes

untersucht werden. Es fragt sich, ob hier ein ähnlicher, fremde Anregungen benützender Stilwandel wie in der Entwicklung der Plastik vorliegt.

Von den großen Kunstzentren der Malerei im 12. Jahrhundert in Sachsen⁴³ greifen wir zunächst die Hildesheimer Schule heraus, deren Hauptwerke das Sakramentar des Ratmann im Hildesheimer Domschatz⁴⁴ und das aus Hildesheim stammende Missale im Besitz des Grafen zu Fürstenberg-Stammheim⁴⁵ sind. Dieser Schule gehört, wie Haseloff schon vermutete,⁴⁶ auch das Evangeliar aus Riddagshausen im Museum zu Braunschweig⁴⁷ an. Das Ratmannus-Sakramentar und das Missale beim Grafen Fürstenberg-Stammheim, die stilistisch aufs Engste übereinstimmen, sind nach einer Eintragung aus dem Jahre 1159 und weiteren historischen Belegen⁴⁸ auf die Zeit um 1160 datiert; sie werden hier nur, soweit sie für eine stilistische Analyse des Riddagshausener Evangeliiars notwendig sind, besprochen.

In dem Evangeliar tritt an vielen Stellen derselbe zeichnerische und flächige Stil zu Tage, der die zwei Hildesheimer Handschriften beherrscht. Man vergleiche z. B. den Engel am Grabe in der Riddagshausener Handschrift mit dem drachentötenden Michael im Ratmann-Sakramentar⁴⁹. Bei beiden Figuren finden sich dünne, aber harte und starre Konturlinien und eine reiche feingestrichelte Innenzeichnung in Schwarz, hinter der die farbigen Flächen ganz zurücktreten. Setzt sich der Körper des Michael aus einzelnen stumpfen, durch hart heraustretende Konturen getrennten Flächen zusammen, so ist auch bei dem Engel des Evangeliiars oder den Frauen hinter dem Grabe nicht die geringste Wieder-
gabe des Plastischen versucht.

Dieser flächige, mit reicher Innenzeichnung arbeitende Stil aber wird innerhalb des Evangeliiars schon von einem neuen plastischen Stil zurückgedrängt. Dasselbe Streben nach Modellierung des Körpers, das in der Plastik bei den Gröninger Figuren zu Tage trat, läßt sich hier in der Malerei beobachten. Mischte sich in der Gröninger Empore der blockplastische Stil mit einem Stil, der auf organische Modellierung drängte, so steht hier ein abstrakter Flächenstil neben einem die Plastizität des Körpers betonenden Stil. Beide Stilarten stehen in der Handschrift so dicht nebeneinander, daß wir sie als Aeüßerungen einer einzigen Künstlerpersönlichkeit nehmen müssen. Waren bei der Gestalt des drachentötenden Michael im Ratmann-Sakramentar die zusammenhanglosen, flächig gebildeten Einzelteile des Körpers von einem Liniensystem, das die Lagerung des Gewandes nur in den allgemeinsten Formeln angab, überzogen, so wird nun im Evangeliar häufig gerade der gerundete Körper der entscheidende Faktor. Wie in Gröningen werden z. B. bei der Figur des Markus Ober- und Unterschenkel durch riemenartige Falten in einzelne

rundbegrenzte Partien, auf denen die hellsten Lichtreflexe liegen, aufgelöst, und durch die am Kontur entlanglaufenden Falten abgegrenzt. Die Wölbung des Körpers wird also ebenso wie in der Plastik mit Hilfe des Parzellierungsprinzipes auf dem Gewande zum Ausdruck gebracht. Wohl finden sich der für das Evangeliiar charakteristische fleckige Auftrag der Lichter schon ähnlich in der Ratmann-Handschrift (rechtes Bein des kämpfenden Michael); während aber dort die hellen Flecke locker in die Flächen hineingesetzt sind, rufen sie bei den Gestalten der Riddagshausener Handschrift den Eindruck einer zusammenhängenden Körpermodellierung hervor. In der Figur des Markus tritt aber auch der altertümlichere Stil zu Tage. Sein Oberkörper ist bei weitem nicht so plastisch durchgebildet wie der Unterkörper; die isolierten Partien sind hier seltener und werden weniger prägnant herausgearbeitet als an den Beinen, und die langzügigen, stark hervortretenden dunklen Konturlinien des ganzen Körpers erinnern an den Michael des Ratmann-Sakramentars.

Die durch die neue plastische Durchbildung des Körpers veränderte Behandlung eines einzelnen Gewandmotives zeigt ein Vergleich zwischen dem rechts von der Sapiaentia stehenden Abraham im Missale⁵⁰ und dem Johannes der Kreuzigung im Evangeliiar. Bei beiden zieht sich der Mantel von der linken Hüfte zum rechten Unterschenkel; während aber bei Abraham das rechte Bein unter einem steifen System von Winkelhaken, das gleichmäßig über Unterleib und Bein hinübergreift, verschwindet, wird bei Johannes das Bein gesondert herausgeholt; Oberschenkel, Knie und Unterschenkel bilden je eine isolierte Partie mit hellen Lichtauftrag, und der Saum des Mantels läuft als freier Steg über den selbständig plastisch darunterliegenden Unterschenkel.

Die gleiche starke Modellierung wie der bekleidete Körper weisen zum Teil auch die unbekleideten Teile, Kopf, Hände und Füße auf. Man beachte nur die großen, in allen Einzelteilen plastisch durchgebildeten Köpfe der Evangelisten in ihrem Gegensatz zu dem ebenfalls großen, aber völlig ungegliederten Kopf des kämpfenden Michael in der Ratmann-Handschrift. Wie sich bei Markus die hohe, kahle Stirn über den tiefliegenden Augen und eingesunkenen Backen wölbt, das ist vollständig neu gegenüber der stumpfen, von einem leblosen Kontur umzogenen Gesichtsfäche des Michael.

Am stärksten prägt sich dieses Modellierungsprinzip an dem Körper Christi in der Kreuzigung aus. Wie in Gröningen wird die plastische Modellierung übertrieben. Aber während sich die Uebertreibung dort hauptsächlich auf das Gesamtvolumen des Körpers bezieht, und zu einer blockmäßig abstrakten Zusammenfassung des ganzen Körpers führt, bezieht sie sich hier auf einzelne

zu abstrakten Formen stilisierte Teile, wie etwa beim Bauch des Kruzifixus.

Mit der plastischeren Herausarbeitung des Körpers hängt die neue Möglichkeit, ihn in seinen Verkürzungen, seiner Raumhaltigkeit wiederzugeben, zusammen. Zwischen den Beinen des kämpfenden Michael im Ratmann-Sakramentar, die flach an den Leib ansetzen, besteht kein Tiefenabstand, sie scheinen in einer Ebene nebeneinander zu liegen; beim Markus des Evangeliiars dagegen sacken Gewand und Mantel tief zwischen den Beinen ein; jedes Bein ist ein plastischer Teil für sich.

Auch organischer werden die Glieder aneinandergefügt. Obgleich gerade das Ansetzen der Oberschenkel an den Hüften bei Markus noch stark verzeichnet ist, liegt hier eine klarere Vorstellung vom Körperbau zu Grunde als im Ratmann-Sakramentar! Ebenso werden die Extremitäten naturalistischer gezeichnet; man vergleiche nur die detaillierte Behandlung der Zehen beim Markus mit derjenigen der Zehen und Füße bei dem unter der Arkade stehen den Michael der Ratmann-Handschrift.

Wie in Gröningen geht mit der organischeren Gestaltung eine lebendigere Bewegung des Körpers Hand in Hand. Zugleich ist der typisch romanische symbolische Charakter der Figuren, wie er am stärksten im Missale bei dem Grafen Fürstenberg-Stammheim vorliegt, gewichen. So ist z. B. die Darstellung der Frauen am Grabe zu einem lebendigen Geschehen geworden, während sie im Missale durch die Rahmenscheidung und den strengen Aufbau äußerlich einen dekorativen, inhaltlich einen rein symbolischen Charakter trug. Zu der naturalistischeren Gestaltung dieser Szene trägt im wesentlichen die räumliche Darstellung des Kuppelbaues über dem Grabe bei. Vielleicht hatte beiden Malern ein ähnliches Vorbild zu Grunde gelegen; der Meister des Evangeliiars hielt sich jedoch stärker an dieses, da in ihm ein neues Verständnis für die Vorlage, die er auch mit neuen Mitteln darzustellen vermochte, erwacht war.

Da sich der neue Stil der Gröninger Empore auf die Verwendung byzantinischer Mittel stützte, liegt die Frage nahe, ob der Stilwandel in der Malerei gleichfalls mit östlichen Anregungen zusammenhängt. Lassen sich etwa direkte byzantinische Elemente in dem Riddagshausener Evangeliiar nachweisen, die eine solche Annahme unterstützen würden, oder ist die Malerei in ihrer Entwicklung etwa von der Plastik abhängig? Mit einiger Wahrscheinlichkeit lassen sich diese Fragen beantworten. Ein äußerliches Merkmal, die Nachbildung orientalischer Stoffe in dem Evangeliiar, läßt darauf schließen, daß wenigstens diesem Meister östliche Kunstwerke vorgelegen haben, aus denen er wahrscheinlich direkt die Mittel eines plastischen und zugleich naturalisti-

scheren Stiles — naturalistischer nur inbezug auf die vorangehende Periode, denn daß im 12. Jahrhundert noch kein eigentlich naturalistischer Stil vorhanden ist, ist uns wohl bewußt — schöpfte, anstatt auf dem Umweg über die einheimische Plastik, die die östlichen Elemente schon verarbeitet zeigte. Es ist anzunehmen, daß Plastik und Malerei in der gleichen Weise von der neuen Strömung berührt wurden. Da die stilistischen Voraussetzungen dieser beiden Kunstgebiete die gleichen waren, führte auch ihre Berührung mit der neu erschlossenen künstlerischen Welt zu ähnlichen Ergebnissen.

Daß der Meister des Evangeliars östliche Vorlagen benützte, beweisen, außer der Nachahmung orientalischer Textilien und den aus der byzantinischen Kunst übernommenen Mitteln einer plastischen Körperbehandlung, auch weitere Elemente seines Stiles. So trägt der Kopf des Kreuzifixus die Merkmale des byzantinischen Christustypus. Das lange schmale Gesicht erhält durch die scharfen Bartlinien von der Nase zum Mund herab, und durch die Furche längs der Nase sein charakteristisches Gegräge; die etwas gebuckelte, lange Nase setzt mit einem harten Dreieck unter der niedrigen Stirn an, die wellenförmige Oberlippe zeigt ein tiefes Grübchen, und die halbgeschlossenen mandelförmigen Augen sind fast unangenehm plastisch herausgearbeitet.⁵¹ Das über der Stirn gescheitelte Haar fließt in leicht gewellten Strähnen herab. Alle diese Eigentümlichkeiten wird man z. B. bei dem in Halbfigur dargestellten Salvator auf dem byzantinischen Elfenbeinrelief im Fitz William Museum in Cambridge wiederfinden. Weiter ließe sich die für Byzanz typische Modellierung der Arme des Kreuzifixus mit der gesonderten Angabe der Muskeln und des Ellbogengelenkes anführen, wobei allerdings nicht übersehen werden soll, daß der sächsische Meister die weichen Formen seines Vorbildes vergrößerte und verhärtete. Erst in einer späteren Handschrift, in dem Psalterium der Hamburger Stadtbibliothek in scrinio 84, werden wir eine Byzanz näherstehende, weichere Herausarbeitung der Muskeln finden. Auch die Haltung der Hände am Kreuz mit den abgespreizten Daumen ist byzantinisch und steht im Gegensatz zu der im 12. Jahrhundert häufig auftretenden Art, bei der der Daumen an die oft muldenartig geformte Hand angelegt ist⁵², wie es auch der Kreuzifixus des Missales beim Grafen Fürstenberg-Stammheim zeigt.

Der Meister des Riddagshausener Evangeliars war jedoch nicht der erste in der Hildesheimer Miniaturenschule, der sich die östlichen Kunstwerke zunutze machte; schon in den älteren Werken ist ein gewisser östlicher Einschlag nicht zu leugnen. Die im Ratmann-Sakramentar und im Missale beim Grafen Fürstenberg-Stammheim auftretenden Byzantinismen aber sind anderer Art; sie bestehen fast ausschließlich in lebhaften Bewegungsmotiven, wie

in der Schrittstellung des gen Himmel fahrenden Christus mit dem nach der entgegengesetzten Seite gewendeten Oberkörper im Missale, oder in den differenzierten Ausfallstellungen der Engel beim Sieg des Michael in der gleichen Handschrift⁵³. Auch der Kopftypus des Riddagshausener Kreuzifixus besitzt in demjenigen des Kreuzifixus im Missale einen, allerdings weniger byzantinisierenden Vorgänger⁵⁴. In dem Evangeliar handelt es sich jedoch um eine bewußtere Aufnahme der fremden Mittel; sie liegen hier unverbildeter zu Tage. Und während sie den Meistern der beiden früheren Handschriften im wesentlichen zur Erreichung eines bewegteren Stiles dienten, benützte sie der Meister des Evangeliers hauptsächlich dazu, sein Streben nach Plastizität zu verwirklichen. Die Aufnahme der byzantinischen Mittel war also von dem einheimischen Stilwillen abhängig.

Da historische Angaben für das Riddagshausener Evangeliar fehlen, sind wir bei einer Datierung auf die stilistischen Merkmale angewiesen. Der Fortschritt in Bezug auf organischere Figurengestaltung gegenüber den beiden anderen Werken der Hildesheimer Schule und die Stilähnlichkeit mit den Gröninger Figuren veranlassen uns, die Entstehung des Evangeliers etwa in den Anfang des letzten Drittels des 12. Jahrhunderts anzusetzen.

Die Handschrift des Augustinus de civitate dei aus dem Kloster Bosau, jetzt in der Bibliothek zu Schulpforta⁵⁵, die unter Abt Azzo (nachweisbar 1168—80) angefertigt wurde, sei hier nur kurz erwähnt, da sie für die Entwicklung der sächsischen Malerei keinen neuen Gesichtspunkte bringt. Haseloff sieht in ihren Miniaturen einen ähnlichen Stil wie in den Werken der Hildesheimer Schule. In der zeichnerischen Gewandbehandlung und der geringen Modellierung des Körpers sind Beziehungen zu den älteren Hildesheimer Arbeiten vorhanden; der Stil scheint noch nicht so fortgeschritten wie im Riddagshausener Evangeliar.

Rheinisch beeinflusste Handschriften der Weserschulen.

Eine weitere Gruppe der sächsischen Miniaturmalerei des späteren 12. Jahrhunderts bilden die Handschriften der westlich gelegenen Klöster Helmwardeshausen, Corvey und Hardehausen. Bekannt sind aus diesen Schulen das Evangeliar und der Psalter Heinrichs des Löwen, das Fraternitätsbuch des Klosters Corvey, und das Evangeliar von Hardehausen⁵⁶.

Von den Werken der Hildesheimer Schule sind diese Handschriften stark unterschieden. An Stelle des neuen, auf Körpermodellierung drängenden Stiles des Riddagshausener Evangeliers ist

hier eine zeichnerische Gewandbehandlung zu beobachten. Dieser zeichnerische Stil ist auch mit dem älteren Hildesheimer Miniaturenstil nicht identisch; denn während sich dort die Innenzeichnung des Gewandes zum großen Teil aus kurzen Strichen bestehend locker über die flächig gebildeten Einzelteile des Körpers verteilt, wird in den Miniaturen der westlichen Schulen das Gewand viel dichter mit parallelen Linien gefüllt.

Bedeutet diese westlichen Handschriften in ihrem reicheren Liniestil vielleicht einen Fortschritt gegenüber dem Riddagshausener Evangeliar, wie er sich später in einem Werk der Monumentalmalerei, den Malereien der südlichen Nebenchorapsis der Halberstädter Liebfrauenkirche, beobachten läßt? Die Frage muß mit einem Nein beantwortet werden; wir werden sehen, daß der Stil dieser Miniaturen aus einer fremden Quelle stammt, daß die Handschriften zum Rhein tendieren.

Der rheinische Einfluß in diesen Schulen läßt sich leicht durch die Lage der Klöster an der westlichen Grenze des sächsischen Gebietes erklären. Für Corvey sind die Beziehungen zum Rhein auch durch eine Cicero-Handschrift der Berliner Staatsbibliothek⁵⁷ verbürgt, deren Widmungsblatt in Federzeichnung, auf dem der Corveyer Probst Adelbert (nachweisbar 1147—76) dargestellt ist, von einem, zum mindesten stark rheinisch geschulten Künstler der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts gearbeitet ist⁵⁸.

Das Evangeliar Heinrichs des Löwen⁵⁹, das ein Mönch Heriman nach 1173 im Kloster Helmwardeshausen verfertigte, und das ihm eng verwandte Psalterium Heinrichs des Löwen⁶⁰ sind zeitlich etwa dem Riddagshausener Evangeliar gleichzusetzen; etwas früher mag das Fraternitätsbuch des Klosters Corvey, das Probst Adelbert herstellen ließ, und das nach Haseloff vielleicht gleichfalls in die Helmwardeshausener Schule gehört, entstanden sein.⁶¹

Zahlreiche stilistische Eigentümlichkeiten der Handschriften Heinrichs des Löwen haben ihre Parallelen in rheinischen oder stark vom Rhein abhängigen sächsischen Werken, wie den Schmelzarbeiten der Hildesheimer Welandusgruppe⁶². So ist die Figur des Kruzifixus im Evangeliar derjenigen auf dem aus St. Godehard in Hildesheim stammenden Buchdeckel in Trier⁶³, der zu dieser Gruppe gehört, sehr ähnlich in der Lage des Körpers, den kurzen, gedrungenen Armen und Oberschenkeln, (vergl. die überlangen stockartigen Glieder bei den rein sächsischen Kruzifixen im Missale beim Grafen Fürstenberg-Stammheim und im Riddagshausener Evangeliar), dem runden, lockigen Haupt, und den eng aneinandergedrückten Knien. Unter dem Kreuz stehen wie auf dem Buchdeckel Ecclesia und Synagoge, beide in ähnlicher Haltung wie dort, Ecclesia mit der Rechten den Kelch zur Wunde Christi emporhaltend, Synagoge mit übereinandergesetzten

Beinen davonschreitend. Das Auftreten dieser beiden Figuren läßt an und für sich schon eine rheinische Beeinflussung des Evangeliiars vermuten, denn im 12. Jahrhundert kommt ihre Darstellung fast nur auf rheinischen und rheinisch beeinflussten Schmelzarbeiten vor.⁶⁴ Mit der Maria des Evangeliiars zeigt die aus Walroßzahn geschnittene Marienfigur auf dem zweiten Trierer Buchdeckel⁶⁵, der wahrscheinlich ebenfalls aus Hildesheim stammt und von rheinisch beeinflussten Künstlern gearbeitet ist, eine Verwandtschaft in den Proportionen, dem schmalen ungegliederten Körper und der reichen Innenzeichnung auf Gewand und Mantel⁶⁶.

In erster Linie aber ist es das Verhältnis von Gewand und Körper, das diese Miniaturen zu rheinischen Werken in Beziehung setzt. Die Gewandzeichnung wird hier kaum vom Körper bestimmt. Das Gewand geht ziemlich selbständig über den Körper hinweg, es besitzt eine von ihm fast unabhängige Durchbildung, und dient fast gar nicht zu seiner Modellierung. Das abstrakte Herausarbeiten einzelner gesonderter Partien ist in diesem Stil kaum zu beobachten.

Daß wir es hier mit einer typisch rheinischen Gewandbehandlung zu tun haben, möge ein Vergleich des Crucifixus im Psalter Heinrichs des Löwen⁶⁷ mit dem Gekreuzigten auf einer Rundplatte des Aachener Kronleuchters⁶⁸ zeigen. Bei beiden Figuren ist das Lententuch in seiner gesamten Vorderfläche von gleichmäßigen, nach unten hängenden Bogenfalten überzogen, ohne daß der Körper auch nur im geringsten darunter sichtbar würde — bei dem Crucifixus des Riddagshausener Evangeliiars aber sind die Falten des Schurzes so angelegt, daß beide Oberschenkel plastisch hervortreten. Es handelt sich hier um einen der entscheidendsten Gegensätze zwischen sächsischer und rheinischer Stilbildung im 12. Jahrhundert.

Auch das in der rheinischen Malerei häufig auftretende „Strahlensystem“ der Falten — d. h. die Falten breiten sich von einem Punkt einer Gewandpartie strahlenförmig über dieselbe aus,⁶⁹ — begegnet uns im Evangeliiar Heinrichs des Löwen, allerdings in einer viel härteren Nachbildung, z. B. am Schurz Christi an der Säule oder am Rock des zu Häupten Christi stehenden Mannes bei der Grablegung. Bei diesen Figuren ziehen sich die Falten von der Hüfte schräg über den Oberschenkel, der also von ihnen überströmt, nicht durch sie gerahmt und herausmodelliert wird.

Die für die rheinische Kunst charakteristische elegante Kurvigkeit der Falten sucht der Meister des Evangeliiars gleichfalls nachzunehmen. So erinnert die schwingende Falte des Mantels über den Knien des Engels bei den Frauen am Grabe mehr an den fließenden Faltenzug bei dem Christus aus einem um 1175 entstandenen Codex der Kölner Dombibliothek⁷⁰, als an die starren geraden Linien desselben Motivs bei dem thronenden Christus des aller-

dings etwas früheren Ralman-Missales, oder an die Strichelung am Gewand des Grabesengels in dem etwa gleichzeitigen Riddagshausener Evangeliar.

Ganz unsächsisch ist auch die Figurenbildung in den Handschriften Heinrichs des Löwen; man vergleiche nur die knochenlosen Gestalten der älteren Hildesheimer Handschriften und den oft recht plumpen Körperbau der Figuren im Riddagshausener Evangeliar. Die Straffheit im Körperbau, das Knappe und Präcise der Bewegungen, das geringe Abblättern der Gewänder wurde schon bei der Besprechung des Mehringer Tympanons als typisch rheinisches Stilprinzip erwähnt.

Trotz aller rheinischen Beeinflussung aber bewahren sich die Werke der Helmwardeshausener Schule ihren einheimisch-sächsischen Charakter der Massigkeit und dumpfen Gebundenheit der Figuren so sichtbar, daß sie nie rheinischen Arbeiten selbst gleichzusetzen wären.

In engerer Beziehung zu den einheimisch sächsischen Arbeiten steht das aus dem Kloster Hardehausen stammende Evangeliar der Casseler Landesbibliothek⁷¹, das, wie Haseloff bemerkte, eine Zwischenstellung zwischen den Helmwardeshausener und Hildesheimer Werken einnimmt. In seiner Gewandbehandlung bewahrt es gleichfalls rheinische Elemente. Wie sich bei der Anbetung der Könige⁷² der Mantel des jüngsten Königs in einzelnen Faltenbüscheln um das rechte Bein legt, wie der Saum des Mantels den Unterschenkel in einer runden, schlauchartigen Falte umzieht, wie beim knieenden ältesten König die Mantelfalten über dem zurückgesetzten Bein aus dem einen Ausgangspunkt, unter der linken Hand, ausstrahlen, das findet sich, in klarerer Ausbildung, z. B. an den Einzelgestalten des Aachener Leuchters wieder. Andere stilistische Merkmale, die Art der Gesichtszeichnung mit dünnen schwarzen Linien, das auf Stirn und Nase aufgelegte, scharf abgegrenzte Weiß, und gewisse Uebereinstimmungen in Figurenbildung und Szenenanordnung⁷³ verbinden die Handschrift mit der Hildesheimer Schule, besonders mit dem Riddagshausener Evangeliar⁷⁴.

In diese sächsische, von der rheinischen Kunst beeinflusste Gruppe der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts möchten wir auch das Missale aus der capella Sti Georgii in urbe Brunsvicensi im Wolfenbütteler Archiv⁷⁵ einreihen, dessen in Federzeichnung ausgeführte Kreuzigung in dem feinen Liniestil an rheinische Schmelzarbeiten erinnert. Die eigentümliche Schreitstellung des Johannes mit der Zurückwendung des Oberkörpers findet sich im Evangeliar und Psalter Heinrichs des Löwen und auf dem Hildesheimer Buchdeckel der Welandusgruppe in Trier (Domschatz Cod. 141), die Lockenfrisur des Johannes auf dem anderen Trierer Buchdeckel (Domschatz Cod 140) mit der geschnitzten Kreuz-

zigung, die sich an das Kreuzigungsrelief auf dem Kuppelreliquiar im Welfenschatz⁷⁶ aus der Werkstatt des Fridericus in St. Pantaleon in Köln anlehnt⁷⁷.

Unberücksichtigt blieb bisher die Frage, welche Rolle Byzanz in diesen westlichen Arbeiten spielt. In keiner der Handschriften finden sich Elemente, die einen so starken byzantinischen Einfluß verraten wie in den einheimisch-sächsischen Arbeiten der Plastik und Malerei. Man verzichtete nicht nur auf eine starke Modellierung des Körpers mit Hilfe byzantinischer Mittel, sondern war auch in der Bildung der Kopfotypen, in Bewegungs- und Gewandmotiven unabhängiger von den östlichen Vorbildern. Da die Künstler dieser Miniaturen unter der überwiegend rheinischen Beeinflussung gerade entgegengesetzte Stilprinzipien als die einheimisch-sächsischen Meister verfolgten, sahen sie sich nicht zu einer so starken Aufnahme der östlichen Mittel veranlaßt wie diese.

Die Halberstädter Schule.

Die dritte größere Malerschule, die Haseloff in die Gegend von Halberstadt lokalisiert, nimmt die byzantinischen Elemente wieder in stärkerem Maße auf. Ihr gehören die Hamerslebener Bibel und je ein Evangeliar in Dresden und im British Museum an.

In der Figur des Pankratius auf dem Widmungsblatt der Hamerslebener Bibel⁷⁸ begegnet uns die Nachbildung eines byzantinischen Heiligen, wie ihn der sächsische Meister in Handschriften, auf Ikonen, oder Elfenbeintafeln gesehen haben mag. Man vergleiche die Reihe der Heiligen aus den Fresken der Paulushöhle im Styloskloster⁷⁹, besonders die drei rechts stehenden mit der auf der rechten Schulter gespannten, reich bordierten Chlamys, die mit dem linken Unterarm aufgehoben wird, um sich von dem byzantinischen Charakter des sächsischen Heiligen zu überzeugen. Der monumentale Eindruck dieses in Ganzfigur dargestellten Märtyrers ruft sofort die Erinnerung an die zahllosen Einzelfiguren von Heiligen in der byzantinischen Kunst wach.

Auch die Gesichtsbildung des Pankratius weist byzantinische Merkmale,⁸⁰ die allerdings eine starke ornamentale Umbildung erfahren haben, auf; und die dichte Perücke mit den seitlich hervorquellenden Locken kehrt bei byzantinischen Heiligen häufig genug wieder⁸¹.

In dem Evangeliar der ehemals Kgl. Bibliothek in Dresden⁸², das sich ebenso wie das Evangeliar im British Museum⁸³ aufs Engste an die Hamerslebener Bibel anschließt, herrscht selbst in der Technik ein byzantinisches Verfahren: in den Gesichtschatten ist eine grüne Untermaalung verwendet.

Die Modellierung des Körpers unter dem Gewand geschieht in diesen Handschriften mit denselben Mitteln wie in Gröningen; man vergleiche nur den rechten Arm des Evangelisten Markus in dem Dresdener Evangeliar⁸⁴ mit dem rechten des zweiten Apostels zur Linken Christi an der Empore. Auch in dem plumpen, übertrieben plastischen Körperbau erinnern die Dresdener Evangelisten stark an die Gröninger Figuren. Haseloffs Datierung der Halberstädter Schule in den Beginn des letzten Viertels des 12. Jahrhunderts kann durch diesen Vergleich eine Stütze gewinnen.

Obgleich auch beim Riddagshausener Evangeliar eine übertriebene Modellierung beobachtet wurde, und wir es ebenfalls in Parallele mit der Gröninger Empore stellten, bestehen doch zwischen der Handschrift der Hildesheimer Schule und den Arbeiten der Halberstädter Werkstatt keine engeren Beziehungen; ihre Uebereinstimmungen beruhen nur auf dem gemeinsamen sächsischen Ursprung und der etwa gleichzeitigen Entstehung. Abgesehen von einer roheren und derberen Ausführung der Gestalten in den Halberstädter Handschriften, bildet gerade die Gewandbehandlung den wichtigsten Unterschied. Neben der typisch sächsischen Parzellierung macht sich nämlich eine reiche Faltenzeichnung, die zum Teil in harten parallelen Linien ausgeführt ist, — die Miniaturen der Halberstädter Schule sind immer an einer eigentümlich streifigen Gewandbehandlung erkennbar — geltend.

Diese reichere Gewandzeichnung möchten wir auf einen westlichen Einfluß, der aber von geringerer Bedeutung als in den Werken der Weserklöster ist, zurückführen; zumal einzelne Motive derselben nur in der rheinischen Malerei ihre Parallelen finden. So ist z. B. das System von spitzen, nach unten gerichteten Winkeln, das auf den Gewändern über den Oberschenkeln der drei mittelsten Ecclesiafiguren vor dem Johannes-Evangelium⁸⁵ der Dresdener Handschrift aufliegt, in der sächsischen Malerei sonst unbekannt, während es in rheinischen Arbeiten, zum Beispiel im Gebetbuch der heiligen Hildegard⁸⁶, häufig auftritt.

Auch in der Architektur sind rheinische Elemente vorhanden. Die Türme mit dem von vorn gesehenen Dreiecksgiebel, den häufig gestielten Kugelknäufen, und den rundbogigen Fenstern im Giebel und in den einzelnen Geschossen finden sich oft in rheinischen Arbeiten; (*Chronika regia* in der Bibliothèque royale in Brüssel, Ms. 476,⁸⁷) Elfenbein mit der Geburt Mariae aus der Kölner Gruppe der gestielten Elfenbeine⁸⁸.)

Trotz der rheinischen Abhängigkeit aber bleibt der Stil der Miniaturen doch sächsisch, weit sächsischer als der der Weserschulen. Erklärte sich bei letzteren der westliche Einfluß aus ihrer Lage, so wird man sich in Halberstadt den Vorgang vielleicht ähnlich wie in Hildesheim bei der Welandusgruppe zu denken haben. Einzelne Zentren stehen für eine kurze Zeit mehr oder

weniger stark unter der Führung einer rheinische Einflüsse vermittelnden Persönlichkeit, ohne daß der Strom der allgemeinen Entwicklung dadurch wesentlich berührt würde.

Ein Psalterium der Wolfenbütteler Bibliothek⁸⁹ mit der ganzseitigen Darstellung einer Sterbeszene und mehreren figürlichen Initialen gehört gleichfalls in diese Schule. Dafür sprechen die streifige Gewandbehandlung sowie viele Uebereinstimmungen im Detail: die blauweiße Pelzfütterung der Mäntel, die blauweißgestreiften Haare der Greise, die grell hervorleuchtende weiße Bindehaut der Augen, in die die Pupille als schwarzer Punkt eingesetzt ist, u. a. Die Herkunft des Psalteriums ist unbekannt.

Monumentalmalerei.

Es bleiben nun in diesem Kapitel sächsischer Malerei aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts noch einige Monumentalmalereien zu besprechen, zunächst die frühesten erhaltenen Malereien der Liebfrauenkirche in Halberstadt in Hauptapsis und südlicher Nebenchorapsis⁹⁰.

In dem Nebenchor ist die Concha mit einer von vier männlichen Heiligen begleiteten stehenden Madonna geschmückt; unter der sich in einer zweiten Zone acht nebeneinander gereihte Bischöfe befinden; leider ist die Malerei übergangen und der untere Streifen mit den Bischöfen stark zerstört⁹¹. Eine feste Datierung für sie läßt sich nicht angeben, da für den Nebenchor keine Baudaten vorhanden sind; wohl aber kann mit einiger Wahrscheinlichkeit die Entstehung der Malerei mit, allerdings nicht historisch überlieferten Erneuerungen der Liebfrauenkirche nach dem großen Brande der Stadt von 1179⁹² in Zusammenhang gebracht werden, denn stilistisch gehören die Malereien in die letzten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts⁹³.

Ihr stark restaurierter Zustand erschwert allerdings ein sicheres Urteil über den Stil. Die steifen Vertikalfalten an den Rücken der Madonna und der Heiligen und die starren horizontalen Saumfalten über ihren Füßen sind sicher, wenn auch unter Anlehnung an den ehemaligen Zustand, erst bei der Restauration entstanden. Trotzdem läßt sich soviel erkennen, daß es sich hier um einen anderen Stil als bei dem Riddagshausener Evangeliar und den Handschriften der Halberstädter Werkstatt handelt. Anstelle der übertriebenen Plastizität ist eine malerische Gewandbehandlung zu beobachten; es ist derselbe Wandel eingetreten, der in der Plastik von den Gröninger Figuren zu dem Merseburger Taufstein führte. Wie dort der Körper unter einem faltenreichen Gewand allmählich verschwindet, wie sich ein abstrakt plastischer Stil zu einem malerischeren Stil umbildet, so ist hier anstelle des

plastischen, auf Einzelmodellierung gerichteten Stiles ein die Teile des Körpers verschmelzender Stil getreten. Fächerförmige Faltenströme mit reichen Zickzacksäumen breiten sich wie bei den Propheten des Taufsteines, die Zwischenräume der Einzelglieder verschleiernd, über dem Körper aus; fließende Mantelsäume gleiten am Körperkontur herunter, und lebhaft bewegte Mantelenden und Rocksäume flattern in aufstülpenden Falten zur Seite. Noch scheint das Gewand wie in Merseburg manchmal am Körper zu kleben (am linken Bein des Apostels Paulus zur Linken der Madonna); aber an anderen Stellen ist es wieder ganz selbständig und stofflich durchgebildet (am linken Bein der äußersten Gestalt zur Rechten der Maria). Da schon an dem Taufstein bewiesen wurde, daß die Gewandmotive dieses neuen Linienstiles zum großen Teil aus der byzantinischen Kunst übernommen sind, können wir uns hier ein näheres Eingehen auf sie ersparen. Wichtig bleibt, daß der Meister der Halberstädter Chormalereien aus der byzantinischen Kunst ganz andere Elemente entnimmt, als Halberstädter Handschriften. Der zu einer malerischen Entwicklung hindrängende Stil des späten 12. Jahrhunderts erforderte andere Mittel als der plastische Stil der kurz vorangehenden Periode.

Auffallend bei diesen Halberstädter Malereien bleibt die Befangenheit der Figuren; die Bewegungen ihrer Arme sind noch ganz an den Körper gebunden. In Bezug auf Räumlichkeit der Gestalten war der Meister des Riddagshausener Evangeliars diesem Halberstädter voraus.

Für die Entstehung im späten 12. Jahrhundert spricht auch die die Concha umrahmende Ornamentik⁹⁴. Aus dem im 12. Jahrhundert allgemein üblichen Mäander und Zickzackband, das die Concha horizontal gliedert, und dem in ähnlicher Form schon bei Rogerus (Paderborner Tragaltar) auftretenden Ornamentstreifen aus Wellenranken mit eingestellten Palmetten kann allerdings nichts geschlossen werden; aber das die Concha nach dem Chorraum abschließende Ornamentband ist für die Datierung wichtig. Es setzt sich aus dicht aneinanderschließenden Halbkreisen zusammen, in die je eine fünfblättrige Palmette mit zwei um den Halbkreis herumgreifenden Streckblättern eingestellt ist. Dieses ursprünglich rheinische Motiv, auf das bei der Besprechung der Ornamentik an der Hildesheimer Schranke noch näher eingegangen wird, begegnet uns in Sachsen erst in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts.

Von den ursprünglichen Malereien der Hauptapsis ist außer dem Bruchstück einer Madonna mit vier Engeln in der Halbkuppel⁹⁵ nichts erhalten geblieben, und auch sie in einem stark restaurierten Zustand. Soviel sich aus den heutigen Resten und den alten Pausen⁹⁶ erkennen läßt, stammt auch diese Malerei aus

der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts; sie ist aber zu fragmentarisch erhalten, als daß sie genauer einzuordnen wäre⁹⁷.

Die Malereien in dem gewölbten Raum unter der Gröninger Empore⁹⁸ und die schon oben erwähnten Reste des Jüngsten Gerichtes auf der äußeren Wandfläche dieses cryptenartigen Raumes datiert Tröscher, da er eine gleichzeitige Entstehung der Malerei und Plastik annimmt auf 1170—80; durch Untersuchungen über den typologischen Inhalt der Malerei versucht er diese Datierung zu stützen. In unsere stilistische Entwicklungslinie wagen wir diese Malereien nicht einzuordnen, denn die flüchtige Malweise — vielleicht ist uns sogar nur noch die Vorzeichnung erhalten — und ihr jetziger zerstörter Zustand erlauben kein endgültiges Urteil über Stil und Entstehung; auch die wenigen Byzantinismen sind zu allgemeiner Art. Wir erwähnen diese Gröninger Malereien nur, um die Gesamtdarstellung nicht unvollständig erscheinen zu lassen.

Stellen wir noch einmal kurz die Ergebnisse unserer Untersuchung über die Entwicklung der sächsischen Plastik und Malerei in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts zusammen. Von einer Stufe der Blockplastizität und abstrakten Flächigkeit gelangte man, unter bewußter Aufnahme der byzantinischen Mittel, zu einem Stil der organischen Modellierung und plastischen Durchbildung. Dieser wird von einem malerischen, ebenfalls östliche Mittel benützenden Linienstil, der seinen Höhepunkt erst um die Wende des Jahrhunderts erreicht, abgelöst.

Die stilistische Abfolge darf für eine Chronologie der einzelnen Werke natürlich nur in weitestem Sinne maßgebend sein. Stilistisch fortgeschrittene Werke können zu gleicher Zeit mit Arbeiten eines traditionelleren Stiles entstanden sein und umgekehrt. Es soll auch hier nur versucht werden, die große Entwicklungslinie zu zeigen, nicht jedes Einzelwerk nach seinem stilistischen Charakter zeitlich zu fixieren.

Teil II.

Die Hochstufe des malerischen Linienstiles und die stärkste Anlehnung an die östliche Kunst.

A. Plastik.

Die Grabsteine des Adelog und Bruno in Hildesheim.

Aus dem Kreise der Hildesheimer Arbeiten, die zusammen mit der Grabplatte des Wichmann in Magdeburg und den Halberstädter Schrankenreliefs den ausgeprägtesten malerischen Linienstil und den stärksten Anschluß an Byzanz zeigen, müssen zunächst zwei Grabsteine herausgegriffen und in ihrer Sonderstellung behandelt werden, die Grabplatte des Bischofs Adelog (gest. 1190) und die des Presbyters Bruno (gest. 1194), erstere im Kreuzgang, letztere an der Außenwand des Chores am Dom in Hildesheim.⁹⁹ Beide aus Sandstein bestehende Platten sind in späterer Zeit überarbeitet und daher für eine stilistische Analyse nur bedingt geeignet.

Bischof Adelog steht in vollem Ornat unter einem Baldachin, in der rechten Hand hält er das Pedum, in der linken ein Buch; sein mächtiger Körper ist ungegliedert und plump. Wir haben hier eine nicht sehr qualitätvolle und deshalb in vieler Beziehung rückständige Arbeit vor uns. Wie sich die Schulterpartie überhaupt nicht im Kontur des Oberkörpers bemerkbar macht, wie die viel zu dünnen Arme fest an den Körper angepreßt und die Unterarme verkümmert sind, wie die Casel in dem herabhängenden Mittelstück und den Seitenteilen durch schematisch nebeneingereichte Falten gegliedert ist, das sind Merkmale einer wenig geschulten Hand.

Von diesen Mängeln muß man absehen, um die stilistische Sonderstellung der Platte zu erkennen. Vergleichen wir sie einerseits mit den Bruchstücken der Coslarer Domfiguren, andererseits mit der ihr etwa gleichzeitigen Bronzeplatte des Wichmann in

Magdeburg, so läßt sie sich, obgleich Beziehungen zu diesen Werken vorhanden sind, doch nirgends recht anknüpfen.

Wohl erinnert sie in Bezug auf die Isolierung von Körper und Gewand an die Goslarer Fragmente, ist aber in anderen Elementen wieder ganz unabhängig von ihnen. Wie sich die Unterschenkel des Bischofs Adelog unter der dünnen Alba hervorwölben und zwei dicke, gewellte Falten als plastische Einzelteile vollständig beziehungslos zu den Schenkeln zwischen ihnen herabhängen, wie auch die Faltenbündel an der äußeren Seite der Beine ganz isoliert sind, das ließ sich ähnlich bei den Goslarer Bruchstücken beobachten, wo es als traditionelle, noch an Gröningen anknüpfende Stiläußerung erkannt wurde. Aber die Gestalt des Adelog ist schon weniger plastisch durchgebildet als die Goslarer Fragmente; die ganze Beinpartie des Bischofs wirkt wie ein flacher Block mit nur leicht eingearbeiteter Oberfläche. Wichtiger ist ein anderer Unterschied. Während bei den Goslarer Bruchstücken und auch noch in der späteren Stufe, bei Wichmann und den Figuren der Hildesheimer und Halberstädter Schranken, immer wieder das uns schon von Gröningen her bekannte, aus byzantinischen Vorbildern übernommene Prinzip, den Körper durch das Gewand herauszumodellieren und die einzelnen Gliedmaßen mit Faltensträhnen zu umziehen, beobachtet werden kann, geht das Gewand bei der Hildesheimer Grabfigur fast ohne Rücksicht auf die einzelnen Glieder glatt über den Körper hinweg. Es umspannt ihn mehr in seiner Gesamtform, als daß es ihn in seinen Einzelteilen umzieht. Man vergleiche z. B. die Herausmodellierung der Beine beim Wichmann oder die Betonung der Kniee bei der Madonna der Hildesheimer Schranken mit der Lagerung der Dalmatika über den Beinen des Adelog. Der Bildhauer der Hildesheimer Bischofsplatte benutzt das seit der Gröninger Empore traditionelle Modellierungsprinzip kaum; er steht also etwas außerhalb der einheitlichen Entwicklungslinie, die von der Empore zu den Halberstädter Schranken führt.

Durch diese gewisse Verselbständigung des Gewandes erreicht der Adelogmeister eine Differenzierung der einzelnen Kleidungsstücke; der schwere, steife Stoff der Dalmatika unterscheidet sich wirkungsvoll von dem dünneren der Alba und der Casel und dem feinen Gewebe des Humerale. Anders ist es bei Wichmann. Hier rieseln alle Kleidungsstücke gleichmäßig am Körper herab; die Dalmatika ist nur durch ihre Form von der Alba unterschieden, und das Humerale ist ebenso fein gefältelt wie die Casel. Auch hierdurch steht der Meister des Adelogsteines isoliert in der sächsischen Entwicklung.

Trotz des Unterschiedes zu den stark byzantinisierenden Werken (Wichmann, Madonna der Hildesheimer Schranken) ist aber

auch sein Werk nicht ohne östliche Anregungen denkbar. Die senkrechten, dichten Parallelfalten und die geschlängelten Säume an den von den Unterarmen herabfallenden Caselteilen sind, ebenso wie die dreieckige Saumfalte am rechten Handgelenk und die Ueberschneidungen der Falten an den Unterarmen, auf den fremden Einfluß zurückzuführen. Man vergleiche zu den Parallelfalten und den Zickzacksäumen den Mantel der Madonna auf einer Reliefikone mit der Darstellung der Deesis in San Marco¹⁰⁰ zu der Falte am Handgelenk das gleiche Motiv bei der schon häufiger erwähnten Madonna des Utrechter Elfenbeins¹⁰¹, und zu den dreieckigen Faltenüberschneidungen am rechten Unterarm eine ähnliche Bildung an der rechten Schulter der Madonna auf einem byzantinischen Elfenbein des Codex CXC¹⁰² der Leipziger Stadtbibliothek. Auch die um die Schultern des Adelog herumgreifenden flachen, bandartigen Dreiecksfalten sind eine Nachahmung dieser in Byzanz beliebten Faltenform.

Da das Gesicht nicht in seinem ursprünglichen Zustand erhalten ist, kann es nicht als Beweis für die byzantinische Beeinflussung dienen. Aber die tiefliegenden Augen, die Form der Nase und der dicklippige Mund scheinen noch jetzt einen byzantinischen Charakter an sich zu tragen¹⁰³.

Die stilistischen Merkmale der Platte widersprechen einer Datierung in die Zeit kurz nach dem Tode des Bischofs nicht. Sie wird wahrscheinlich, ebenso wie die Grabplatte des Bruno, im letzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts entstanden sein.

Dieser zweite Hildesheimer Grabstein, der nach Beenken im 19. Jahrhundert überarbeitet wurde, ist nicht nur ikonographisch¹⁰⁴, sondern auch stilistisch interessant. Für uns kommen nur seine stilistischen Elemente in Frage.

Mit der Grabplatte des Adelog weist er so enge Gemeinsamkeiten auf, daß man die gleiche Hand vermutete. Beenken sieht schon in den übereinstimmenden Kleeblattbogenabschlüssen einen stilistischen Zusammenhang; wichtiger sind andere Gemeinsamkeiten. Gerade die für den Adelogstein charakteristische Auffassung des Verhältnisses von Körper und Gewand verbindet beide Werke miteinander. Bei der Figur des Verstorbenen im untersten Feld des Brunosteines hängt das Leinentuch in gleichmäßig von den Seiten ausgehenden Falten, die in der Mitte jedesmal endigen, über den Beinen herab und sinkt nur wenig zwischen ihnen ein, sodaß die Schenkel kaum als plastische Einzelformen unter dem Tuche sichtbar sind. Wieder wird, wie bei Adelog, das Gewand nur wenig zur Modellierung des Körpers benützt. Auch in der Körperbildung stehen sich die beiden Figuren nahe. Der Körper des Bruno ist massig und schwammig wie der des Adelog; ganz ähnlich wölbt sich der Bauch, unter dem eine reichere Gewandzeichnung als am Oberkörper ansetzt, hervor, und die Arme sind dünn und schwächlich

und im Verhältnis zum Körper zu klein. Die flache Schichtung der Falten und die Einritzungen am Oberkörper des Bruno sind uns ebenfalls vom Adelog her bekannt.

Da die Ueberarbeitung beider Steine eine endgültige Lösung in der Frage nach der Meisteridentität erschwert, möchten wir uns dahin entscheiden, daß zum mindesten eine sehr enge Schulverwandtschaft zwischen beiden Werken besteht.

Eine andere Behandlung aber zeigt die Halbfigur Christi im oberen Feld des Brunosteines. Hier ist das bekannte Modellierungsprinzip zur Anwendung gekommen: die linke Schulter und der rechte Unterarm sind als faltenlose, gewölbte Partien durch Faltenzusammenschiebungen umrandet und einzeln herausgearbeitet. Traditioneller Stil und individuelle Auffassungen mischen sich also hier in einer Persönlichkeit, denn daß der Brunostein das Werk eines Meisters ist, beweisen zahlreiche Uebereinstimmungen seiner einzelnen Felder.

Wie bei der Grabplatte des Adelog sind auch hier die byzantinischen Elemente, aus denen wir auf eine direkte Berührung des Meisters mit den fremden Kunstwerken schließen möchten, nicht zu verkennen. So liegt der Halbfigur Christi ein östliches Vorbild des Pantokratortypus zu Grunde (vergl. z. B. Christus in Hosios Lukas¹⁰⁵); die locker eingeritzten Falten am Rock und Mantel Christi und am Lententuch des Bruno erinnern an die zeichnerische Gewandbehandlung byzantinischer Elfenbeine (vergl. Christus in Halbfigur auf einem Elfenbein in Cambridge Fitz

William Museum); und auch die bogenförmigen, abwechselnd von der Seite zur Mitte laufenden Falten über dem Unterkörper des Verstorbenen und die kurzen hakenförmigen Endigungen dieser Falten stammen wahrscheinlich aus dem byzantinischen Elfenbeinschnitt (vergl. eine ganz ähnliche Faltenanordnung an dem mittelsten Rockteil des Cambridger Christus und das Auslaufen der Faltenritzungen in eine breitere Vertiefung, von der am Brunostein aber immer nur der eine umbiegende Schenkel, häufig allerdings verdoppelt, zurückgeblieben ist, z. B. am Unterkörper der Madonna mit dem Kind in der Sammlung Stroganoff¹⁰⁶).

Von dem Meister oder der Werkstatt dieser beiden Hildesheimer Grabsteine gewinnen wir also ein eigentümlich reiches Bild. In der bewußten Anlehnung an die östlichen Vorbilder stehen sie vollkommen innerhalb der sächsischen Entwicklung des späteren 12. Jahrhunderts; ihre individuelle Auffassung von Körper und Gewand, die aber wieder nicht an allen Figuren zu Tage tritt, weist ihnen jedoch eine besondere Stellung zu. Gerade diese Sonderstellung spräche eher für eine Einzelpersönlichkeit als für eine ganze Werkstatt.

Die Grabplatte des Wichmann in Magdeburg.

Mit der Bronzeplatte im südlichen Teil des Chorunganges im Magdeburger Dom,¹⁰⁷ auf der ein bartloser Bischof in vollem Ornat dargestellt ist, beginnt die Stufe, in der der romanisch blockplastische Stil, soweit es in der sächsischen Plastik des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts überhaupt möglich ist, überwunden wird, und in der die stärkste Annäherung an die byzantinischen Vorbilder stattfindet.

In der Frage, ob hier Wichmann, der 1192 oder sein Nachfolger, Bischof Ludolf, der 1205 starb, dargestellt sei¹⁰⁸, möchten wir uns vor allem durch den stilistischen Charakter der Platte, der eher für den Ausgang des 12. Jahrhunderts als für das beginnende 13. Jahrhundert spricht, bestimmt, zu Gunsten Wichmanns entscheiden. Noch im letzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts etwa werden die Reliefs an den Hildesheimer Schranken, mit denen die Grabplatte des Wichmann stilistische Uebereinstimmungen aufweist, entstanden sein. Das Magdeburger Werk aber scheint eher altertümlicher, denn fortgeschrittener als die Hildesheimer Figuren und besitzt auch mit den Halberstädter Schrankenreliefs, mit denen es bei einer Beziehung auf Bischof Ludolf etwa gleichzeitig sein müßte, keine entscheidenden Gemeinsamkeiten. Wir nehmen also eine Entstehung der Platte kurz nach dem Tode Wichmanns an.

In ihrer Entwickeltheit steht die Figur des Bischofs weit über den bisher besprochenen Werken. Die starre Gebundenheit der menschlichen Gestalt hat sich gelöst; der organisch gebildete Körper ist lebendiger und bewegungsfähiger geworden. Suchte der Meister des Merseburger Taufsteines seinen Aposteln und Propheten durch die verschiedensten Bewegungsmotive eine innere Lebendigkeit zu verleihen, und blieben seine Figuren dennoch ziemlich starr und leblos, so trägt die Gestalt des Wichmann trotz ihrer ruhigen Haltung diese innere Lebendigkeit in sich. Der ganze Körper ist in seinen Gelenken gelockert.

Auch in Bezug auf die plastische Durchbildung des Körpers steht die Magdeburger Platte auf anderer Stufe als die vorangehenden Werke. War bei den Goslarer Bruchstücken noch die Plastizität des Körpers das Entscheidende, standen die Einzelteile in ihrer plastischen Ausrundung noch gänzlich isoliert nebeneinander, so wird bei der Gestalt des Wichmann der Körper hinter einem reich gezeichneten Gewand zurückgedrängt. Dieser Unterschied besteht nicht nur zu den Goslarer Fragmenten, die ja in Bezug auf Plastizität ein besonders günstiges Vergleichsobjekt zu der Magdeburger Gestalt bilden, sondern er läßt sich auch bei einer Gegenüberstellung mit den Merseburger Aposteln und Propheten beobachten. Obgleich schon dort die Ueberwindung des

romanischen, die Plastizität des Körpers betonenden Stiles durch die Aufnahme fremder Gewandmotive angestrebt wurde, bleibt der Gesamteindruck der Gestalten doch ein weit plastischerer als beim Wichmann.

Zu dieser Ueberwindung der Plastizität trägt vor allem die stoffliche Auffassung des Gewandes bei. Körper und Gewand sind nun nicht mehr zwei getrennte Faktoren, sondern der feine fließende Stoff schmiegt sich überall dicht an den Körper an und schiebt sich in lockeren Falten zusammen. Die weiche flüssige Faltenbehandlung, die sich langsam an den Goslarer Bruchstücken durchzusetzen begann, ist hier zu vollier Ausbildung gelangt. Zu der Zurückdrängung der Plastizität vergleiche man das Bruchstück der Beinpartie aus den Goslarer Fragmenten mit den beiden, von den Unterschenkeln isolierten, in straffem Zug herabgeführten Mittelfalten mit der gleichen Partie bei Wichmann. Auch hier hängt zwischen den Unterschenkeln eine Falte herab, aber sie greift mit zahlreichen kleinen, im Bogen geführten Falten über das linke Schienbein hinüber und eine zweite Falte breitet sich über den untersten Teil des rechten Schienbeines aus; die plastische Isolierung der beiden Schenkel ist fast vollständig aufgehoben¹⁰⁹. Die Aufgabe einer Modellierung des Körpers behält das Gewand, wie schon im Gegensatz zu der Gestalt des Adelog gesagt wurde, trotzdem auch hier bei. Infolge der stofflicheren Durchbildung des Gewandes wird aber auch dieses Prinzip in einer immer weicheren und naturalistischeren Form durchgeführt, wodurch die sächsischen Werke des spätesten 12. Jahrhunderts ihren byzantinischen Vorbildern näher rücken als diejenigen der vorangehenden Jahrzehnte.

Der reiche Linienstil in der Gewandung des Wichmann bildet die Fortsetzung des in seinen frühesten Anfängen in Gröningen beginnenden (malerschen) Gewandstiles. Noch hat dieser Stil nicht seine höchste Entwicklung erreicht; aber daß wir es hier mit einer den Halberstädter Schrankenreliefs schon ziemlich nahestehenden Vorstufe zu tun haben, beweisen z. B. die eigentümlich zeichnerischen Faltenbündel, die in vier Abstufungen am Mittelteil der Casel des Wichmann herabhängen und ähnlich in der Gewandbehandlung der Halberstädter Apostel, etwa bei dem äußersten rechten der Südschranke, wiederkehren.

Daß dem Meister der Magdeburger Bronzeplatte östliche Vorbilder direkt bekannt waren, möchten wir aus einigen typisch byzantinischen Gewandmotiven entnehmen. So ist das Herabgleiten der Casel von den Unterarmen demjenigen der byzantinischen Pä-nula oder des Umhanges nachgebildet. Von diesen Kleidungsstücken stammen auch die etwa dreieckige glatte Fläche am linken Ellbogen des Wichmann, in der sich der Arm unter der Casel durchdrückt, und die bogenförmig herabhängenden Falten unter-

halb dieser Fläche (man vergl. die Madonna mit dem Kind in der Apsis von Torcello¹¹⁰). Auch die byzantinischen Dreiecksfalten, die schon beim Adelog verwendet wurden, finden sich hier an den Oberarmen des Bischofs und an dem Saum der Alba neben seinem linken Fuß. Zu den dichten Faltenzusammenschiebungen und den geritzten Falten am rechten Oberarm des Bischofs vergleiche man noch einmal die Faltenpartien auf der rechten Schulter der Madonna auf dem Buchdeckel des Codex CXC¹¹¹ der Leipziger Stadtbibliothek. Sollte der Meister der Magdeburger Bronzeplatte aus sich selbst heraus auf diese typisch byzantinischen Motive gekommen sein?

Selbst bei der Bildung des Gesichtes mögen die fremden Vorbilder nicht ganz ohne Einfluß gewesen sein. Die vollen Backen die tiefliegende Mundpartie mit den von der Nase herabgehenden Falten, und das etwas vorgeschobene, rund herausmodellerte Kinn bilden, ebenso wie die Einarbeitung unter den Augenknochen und die Falten unter den Augen, die Elemente einer illusionistischen Gesichtsbehandlung, wie sie in der byzantinischen Reliefplastik üblich war. Zum Vergleich diene eine Kamee des Nikephoros Botaniates mit dem Brustbild der Madonna in der Schatzkammer in Wien¹¹².

Die nördliche Chorschranke in St. Michael in Hildesheim.

Von entscheidenderer Bedeutung sind die östlichen Vorbilder für den Meister der Hildesheimer Schranken¹¹³. Vollständig erhalten ist nur die Nordschranke, während von der gänzlich zerstörten Südschranke vielleicht einige Fragmente, die an späterer Stelle besprochen werden sollen, übrig geblieben sind.

Betrachten wir zunächst kurz die Verteilung der Plastik und Ornamentik an der erhaltenen Schranke. An ihrer dem nördlichen Querschiff zugewendeten Seite findet sich der reichste Schmuck. In einer Arkadenreihe mit krönender Architektur stehen Relieffiguren von Aposteln und Heiligen, in ihrer Mitte Maria. Durch einen breiten Ornamentstreifen getrennt erhebt sich darüber eine offene niedrigere Arkadenreihe auf reich ornamentierten Säulchen, die nach oben hin abermals durch ein Ornamentband abgeschlossen wird. Auch der an der Westseite der Schranke befindliche Durchgang wird von ornamentierten Bändern gerahmt. An der schmuckloseren Südseite sind die großen Reliefs fortgefallen, dafür wurden in den Zwickeln der offenen Arkatur kleine sitzende Engelfiguren angebracht; die Rahmung der Arkatur und des rundbogigen Durchganges entspricht derjenigen auf der Nordseite. Auffallend bleibt eine gewisse Sorglosigkeit in der Komposition. So findet die große Arkadenreihe der Nordseite gegen den nordöstlichen Vierungspfeiler hin keinen richtigen Abschluß, sondern

der Arkadenpfeiler und die Zwickelarchitektur werden einfach abgeschnitten; die Ornamentstreifen brechen oft mitten in dem Einzelmotiv ab, und der westlichste Engel in dem Zwickel zwischen Türbogen und westlichster Arkade ist von seinem eigentlichen Platz senkrecht über der Säule einfach in die Mitte des Zwickelfeldes geschoben. Aus einem architektonischen Geiste heraus scheint diese Dekoration also nicht entstanden zu sein; die ganze Komposition ist von Prinzipien der Flächenfüllung diktiert.

Die Besprechung der einzelnen Dekorationselemente beginnen wir mit der Plastik, und zwar mit den sieben großen Relieffiguren der Nordseite. Die mittelste Nische mit dem kleeblattförmigen Abschluß — man beachte die Uebereinstimmung dieses Abschlusses mit den Kleeblattbögen an den Grabsteinen des Adelog und Bruno — und der doppelten Kuppel darüber nimmt Maria ein. Ihr Haupt ist von einem Muschelnimbus umgeben, auf dem Arm hält sie das Kind. In den übrigen rundbogigen Nischen stehen oder schreiten die Apostel Petrus, Paulus, Johannes und Jakobus, und die Heiligen Benedictus und Bernwardus. Die Inschriften auf den Bögen und auf den Spruchbändern, die die Apostel und Heiligen in den Händen tragen, bezeichnen die Gestalten.

Bei den Relieffiguren ist der starke byzantinische Einfluß nicht nur im Stilistischen, sondern sogar im Ikonographischen zu erkennen: die Madonna geht auf ein byzantisches Vorbild des Hodegetriatypus zurück. In diesem Ikonentypus wird Maria, die in der byzantinischen Kunst immer mit dem um die Schultern geschlagenen Umhang, der von den Unterarmen zu beiden Seiten des Körpers gleichmäßig herabfällt, bekleidet ist, in frontaler Haltung mit einer leichten Unterscheidung von Stand- und Spielbein dargestellt; auf ihrem linken Arm hält sie das Kind, dessen Stellung ebenfalls ziemlich festgelegt ist. In einer Art von Dreiviertelprofil ist es schräg vor den frontalen Körper der Mutter gesetzt; seine Beinchen sind in eine kontrapostische Lage gebracht, sodaß das rückwärtige, im Knie gebeugte Bein meist im Profil gesehen, das vordere ebenfalls gebeugte aber dicht an den Körper herangezogen und ganz in Vorderansicht gesehen ist; die rechte Hand ist im Segensgestus ausgestreckt, während die Linke vor dem Körper die Schriftrolle hält. Fast alle Einzelheiten dieses Typus finden wir in der Hildesheimer Madonna wieder. Vergleicht man sie z. B. mit der über der Apostelreihe stehenden Madonna in der Apsis des Torcelloer Domes¹¹⁴, so wird man die starke Anlehnung der sächsischen Arbeit an ein östliches Vorbild erkennen. Die Abweichungen in der Hildesheimer Madonna können diesen Eindruck kaum abschwächen. So wird der Mantel der sächsischen Mariengestalt nicht, wie es in Byzanz üblich ist, über den Kopf gezogen, sondern nur, dieses aber wieder ganz nach byzantinischem

Muster, von den Schultern kreuzweis über den Oberkörper und die Arme geführt, um zu beiden Seiten des Körpers unterhalb der Kniee in Treppensäumen herabzuhängen. Auch das Kind hat eine Veränderung erfahren: es sitzt nicht auf dem linken Arm der Madonna, sondern ist auf ihre rechte Seite hinübergerückt. Hierdurch ist eine Umwechslung aller seiner Bewegungen eingetreten; es zeigt die Stellung des byzantinischen Kindes genau im Spiegelbild. Während es aber in dem byzantinischen Vorbild mit der Rechten wahrscheinlich den Segensgestus ausgeführt hat, greift es hier mit der entsprechenden Linken unter das Kinn der Mutter. Im Zusammenhang mit der veränderten Bewegung des linken Armes und der Hand der Madonna verleiht diese Gebärde der ganzen Darstellung eine menschlichere, weniger hieratische Note als in Byzanz. Unbyzantinisch ist endlich der Kopftypus der Madonna, den Dehio¹¹⁵ als „sehr deutsch“ bezeichnet, wozu vor allem die langen, über die Schultern herabfallenden Zöpfe¹¹⁶ beitragen mögen.

Die stilistischen Uebereinstimmungen der sächsischen Madonna mit byzantinischen Marienfiguren sind nicht weniger greifbar. So ist der abgerundete, parabelförmige Kontur des Oberkörpers der Hildesheimer Maria für die byzantinischen Madonnenfiguren typisch; es sei nur an die thronende Madonna auf dem Elfenbein der Sammlung der Stroganoff¹¹⁷ erinnert. Auch die leichte Einziehung des Konturs unterhalb der Ellbogen, die Verbreiterung der Figur nach ihrer Standfläche hin, vor allem aber ihre Proportionen erinnern an diejenigen byzantinischer stehender Madonnen.¹¹⁸ Wie bei diesen sind bei der Hildesheimer Maria die Arme hoch heraufgenommen, sodaß sich die ganze Bewegung vor dem kurzen, gedrängten Oberkörper konzentriert, während der zwischen senkrechte Falten eingespannte lange Unterkörper einen geschlossenen, ruhigen Unterbau ergibt. Gerade diese Partie des Unterkörpers weist die größten Uebereinstimmungen mit derjenigen der Madonna in Torcello auf. Wie ein sich nach unten verbreitender Faltenstrom zwischen den Beinen herabfließt, wie das Standbein von einem Komplex vertikaler Falten, die in einem Omegasaum endigen, begleitet wird, wie sich der Saum des Gewandes über den Füßen staut, das läßt sich sehr ähnlich, wenn auch gerade in einer besonders harten Ausgestaltung — die Mosaiken von Torcello gehören schon in die Zeit des Verfalles der hohen byzantinischen Kunst — an dieser östlichen Madonnenfigur beobachten. Nicht vorhanden an ihr sind die bogenförmig geführten Parallelfalten am Unterleib der Hildesheimer Maria, aus denen sich die um Knie und Unterschenkel des Spielbeines herumgeführten Falten herauslösen; daß aber auch sie ein byzantinisches Motiv sind, beweist z. B. die Figur des Jonas in dem Pariser Manuskript grec 139 auf fol. 43rvo¹¹⁹.

Schon bei der Besprechung des Adelog wurde auf die Betonung der Kniee durch die um sie herumgeführten Gewandaltan an der Hildesheimer Madonna aufmerksam gemacht. Die Marienfigur bildet noch einmal den Beweis, daß dieses Prinzip der Körpermodellierung aus byzantinischen Vorbildern übernommen wurde, denn das Herausarbeiten der Kniee und die Rahmung der Schenkel lassen sich ganz ähnlich an der Madonna von Torcello beobachten. Wieviel näher das Hildesheimer Werk in seiner weicheren Modellierung seinen byzantinischen Vorbildern steht, als etwa die Gröninger Empore oder der Merseburger Taufstein, ist bei einem Vergleich mit der Madonna von Torcello allerdings nicht festzustellen,¹²⁰ deshalb weisen wir noch einmal auf die Figur des Jonas aus dem Pariser Psalter *Ms. grec. 139*¹²¹ hin, der die Hildesheimer Madonna viel ähnlicher ist als die vorangehenden sächsischen Werke.

In der Zurückdrängung des Plastischen und in der stofflichen Durchbildung des Gewandes stehen die Hildesheimer Madonna und die übrigen Schrankenreliefs auf derselben Stufe wie die Magdeburger Bronzeplatte. Der einheimisch blockplastische Stil ist aber auch in ihnen noch immer wirksam, das beweist z. B. gerade die Madonna, deren Beine noch ziemlich weit in den Raum vortreten, oder die starke Hervorwölbung der Köpfe.

Typus und Stil der Hildesheimer Madonna sind also unter stärkerer Anlehnung an ein byzantinisches Vorbild entstanden, als bei den vorangehenden Werken der Plastik. Daß der Hildesheimer Meister sich seinem Vorbild jedoch nicht sklavisch unterordnete, daß es sich nicht um eine direkte Kopie einer byzantinischen Madonnenfigur handelt, beweist der doch vor allem sächsische Charakter des Werkes. Ihn herauszuarbeiten und besonders zu betonen liegt nicht in unserer Aufgabe, die nur darin besteht, innerhalb der einheimischen Entwicklung die fremden Einflüsse nachzuweisen.

Bei den anderen Relieffiguren an der Nordseite der Schranke bezieht sich der byzantinische Einfluß vor allem auf die Art ihrer Bewegung und auf ihre Gewandbehandlung. Werden Mitte und Enden der Arkadenreihe durch die frontale Madonnenfigur und die fast frontal gestellten Heiligen Benediktus und Bernwardus betont, so entfaltet sich in den Apostelgestalten der vier dazwischenliegenden Nischen eine lebhaftere Bewegtheit. Petrus und Paulus der Madonna zunächststehend wenden sich ihr zu, Johannes schreitet in lebhafter Haltung nach der entgegengesetzten Seite, und Jakobus richtet sich wieder mehr zu dem Beschauer. Vergleicht man die Hildesheimer Figuren mit den Aposteln in Gröningen, vor allem die Apostelfürsten der Schranke mit denen an der Empore, die sich gleichfalls zur Mitte hinwenden, so wird die Entwicklung der sächsischen Plastik im letzten Drittel des 12.

Jahrhunderts hinsichtlich der Bewegtheit der Gestalten klar. Saßen die Gröninger Figuren in ruhiger, gemessener Haltung vor ihrer Grundfläche, waren bei Petrus und Paulus Oberkörper, Unterkörper und Kopf in die gleiche Richtung gewendet, sodaß ihr Körper als Gesamtvolumen zu der Grundfläche in einem spitzen Winkel stand, so ist bei den Hildesheimer Figuren der in sich gelockerte Körper zu den verschiedensten Drehungen und Wendungen fähig geworden. Die Einzelmotive dieser Beweglichkeit entnahm der Hildesheimer Meister, ebenso wie der Meister des Merseburger Taufsteines, zum großen Teil der byzantinischen Kunst. Da er seine Figuren freier und bewegungsfähiger gestalten konnte als der frühere Meister, lehnte er sich stärker als jener an die fremden Vorbilder an, sodaß seine Gestalten sich enger mit byzantinischen Figuren berühren als die des Taufsteines.

Betrachten wir jeden einzelnen der Apostel hinsichtlich seiner Bewegung genauer. Petrus, zur Rechten der Madonna, wendet ihr den Oberkörper so stark zu, daß er fast im Profil sichtbar ist, während die Beinpartie ziemlich frontal gerichtet bleibt; zur Verstärkung der Körperdrehung ist auch der rechte Arm weit über den Oberkörper in der Richtung desselben hinübergelegt. Diese Stellung, die sich übertragen in die Sitzfigur beim neunten Engel¹²² auf der Südseite der Schranke findet, wird in der östlichen Kunst häufig angewendet, besonders bei Christus, wenn er in Wunderdarstellungen lehrend oder heilend seinen rechten Arm weit ausstreckt und sich dem von ihm Angesprochenen zuwendet. Als Beispiel sei die Auferweckung des Lazarus auf einem Elfenbein im K. F. M. in Berlin¹²³ genannt. Typisch bei dieser Stellung ist das Aufraffen des Mantels mit dem linken in der Höhe der Hüften gehaltenen Unterarm, das auch bei dem Hildesheimer Petrus, der statt der in Byzanz beliebten Schritttrolle einen Schlüssel in der Hand trägt, wiederkehrt. Aber nur die Motive dieser Bewegung hat der Hildesheimer Meister übernommen, nicht ihre stilistische Durchbildung. Die byzantinische Christusgestalt auf dem Berliner Elfenbein ist vollkommen organisch aufgebaut. Stand- und Spielbein sind durch ihre verschiedene Belastung differenziert; der Oberkörper ruht mit einer leichten Rückwärtsneigung frei auf dem Unterkörper und alle Bewegungen stehen in einem harmonischen Gleichgewicht. In der sächsischen Petrusgestalt ist hiervon nichts zu spüren; im Gegensatz zu der eleganten Christusfigur lebt sie in einer gewissen Dumpfheit aller Bewegungen. Statt leicht und lässig gehoben zu werden ist der rechte Arm bohrend und eindringlich ausgestreckt, und die Beine sind in ihren Funktionen nicht unterschieden. Man vergleiche nur den geschwungenen Kontur, der vom Fuß des Spielbeines bis zur rechten Schulter des byzantinischen Christus aufsteigt, mit dem schweren Kontur am rechten Bein und Rücken des Petrus,

um den ungeheuren Abstand der beiden Werke zu ermessen. Lebte in der byzantinischen Kunst noch immer die antike Auffassung der menschlichen Gestalt als eines formvollendeten Organismus, so schuf der mittelalterliche sächsische Künstler seine Figuren vor allem aus einem Gefühl der Massigkeit des Körpers und füllte jede Bewegung mit einem stärkeren Ausdruckswert.

Auch die abgebrochene Bewegung des Paulus, dessen Oberkörper in der Herumdrehung zur Madonna weit hinter dem Unterkörper zurückbleibt, ist durch die Kenntnis byzantinischer Arbeiten zu erklären. Das Zurückwenden des Oberkörpers trotz intensiver Vorwärtsbewegung der Figur findet sich oft in der byzantinischen Kunst; es sei z. B. der zweite Apostel rechts von der Madonna in dem Kuppelmosaik der Himmelfahrt Christi in San Marco¹²⁴ oder der Petrus bei dem Einzug Christi in Jerusalem in dem Mosaik der Capella Palatina¹²⁵ genannt. In diesem Motiv, das den Körper in zwei entgegengesetzte Richtungen gewendet zeigt, drückt sich wieder der für die byzantinische Kunst typische Bewegungsreichtum der Gestalten aus. Die östlichen Künstler verfügten über einen ganzen Schatz solcher komplizierter, im Laufe der Jahrhunderte stereotyp gewordener Bewegungsmotive für stehende, schreitende, sitzende und liegende Figuren. Wie abwechslungsreich und lebendig sie infolgedessen ein Thema, z. B. die vorwärtsschreitende Figur, zu schildern vermögen, das zeigt die Gesamtansicht des Kuppelmosaiks von San Marco. Unter diesen zwölf Aposteln ist nicht ein einziger, dessen stürmische Bewegungen und Schreitstellungen bei einem anderen Apostel genau so wiederkehrten; jede Gestalt ist eine neue Schöpfung, in der die einzelnen Motive neu zusammengestellt sind.

In der fast frontalen Stellung der Beinpartie bei Petrus und dem kaum zur Madonna herumgedrehten Oberkörper des Paulus darf also nicht der Beweis eines „Nichtkönnens“ des Künstlers gesehen werden, wie es Habicht tut¹²⁶, der erst in der Johannesfigur die Wendung des Körpers vollständig erreicht sieht, die der Künstler „bei der Wiedergabe des Petrus noch nicht gewagt hatte“, und infolgedessen einen Fortschritt der Arbeiten an den Relieffiguren von Osten nach Westen annimmt. Es handelt sich hier nicht um Hemmungen in den Bewegungen, sondern um Bewegungsmotive, die aus byzantinischen Vorlagen übernommen wurden.

Auffallend bei dem Hildesheimer Paulus ist die übermäßig plastische Herauswölbung des linken Oberschenkels. Hier mögen wiederum fremde Anregungen mit im Spiele gewesen sein. Man vergleiche den neben Paulus stehenden Heiligen (Jakobus?) unter den zu je zwei und zwei geordneten Gestalten in den Mosaiken der Martorana¹²⁷ bei dem sich der Mantel wie bei dem sächsischen Paulus tief um das Spielbein herumzieht, und dieses in voll-

ster plastischer Ausrundung darunter herausgearbeitet ist, oder den bärtigen Greis auf einer Miniatur der Homilien des Mönches Jakob c248 in Paris,¹²⁸ der eine ähnliche Körperdrehung und die gleiche Modellierung des Spielbeines zeigt.

Kann man bei Petrus und Paulus im Zweifel sein, ob ihre Bewegungen in einem Stadium des Stehens oder Schreitens ausgeführt werden, so ist die Bewegung des Johannes ein ausgesprochenes Schreiten. Er setzt das rechte Bein, dessen Unterschenkel und Fuß in Dreiviertelansicht gegeben sind, vor das linke, im Profil sichtbare Bein, und sein rechter, über den Oberkörper herübergelegter Arm verstärkt die nach rechts gerichtete Bewegung des ganzen Körpers. Die gleiche Stellung zeigt schon der Jeremias des Merseburger Taufsteines. Ein derartiges lebhaftes Vorwärtsbewegen wird in der östlichen Kunst oft dargestellt. Wir führen als Beispiele die Jünglingsgestalten einer Miniatur mit der symbolischen Darstellung der Rute Aarons in den Homilien des Mönches Jakob¹²⁹ oder den heiligen Ananias aus einer Taufe des Paulus in den Mosaiken der Capella Palatina¹³⁰ an. Während die byzantinischen Gestalten aber im Oberkörper in richtiger Verkürzung dargestellt sind, während sich ihre Schulterpartien in die Tiefe erstrecken, ist bei dem Hildesheimer Jacobus die linke Hälfte des Oberkörpers leicht in die Vorderansicht geklappt. Für den Hildesheimer Meister ist die Reliefebene noch immer verpflichtend; ein rein illusionistischer Aufbau des Körpers in die Tiefe, wie ihn seine Vorbilder zeigten, ist auf seiner Entwicklungsstufe noch nicht möglich. Da schon bei einer der Magdeburger Seligpreisungen¹³¹ ein ähnliches Uebereinandersetzen der Beine vorkommt, könnte hier der Einwand erhoben werden, daß es sich in Merseburg und Hildesheim nur um das Weiterleben eines in der sächsischen Plastik schon geläufigen Motives handelt und gar kein direktes byzantinisches Vorbild vorgelegen haben braucht. Vergleicht man aber die drei sächsischen Gestalten mit den oben angeführten byzantinischen Beispielen, so rücken die Merseburger und die Hildesheimer Figuren in der Art der Bewegung und allen übrigen stilistischen Elementen so viel näher an die byzantinischen Gestalten heran als das Magdeburger Werk, daß man unbedingt östliche Vorlagen für sie annehmen muß, die nicht nur für ihre stilistische Durchbildung, sondern auch für das Motiv ihrer Bewegung entscheidend gewesen sein werden.

In einer weniger differenzierten Stellung als die bisher besprochenen Apostel wendet sich Jakobus in voller Profilansicht dem Beschauer zu. Man vergleiche die Gestalt des Elisa in Daphni,¹³² um zu dieser Art des Stehens mit dem rechten, vom Mantel ganz umzogenen Standbein und dem linken, im Knie gebeugten, und

nur im Oberschenkel vom Mantel bedeckten Spielbein die byzantinische Parallele zu sehen. Nicht ganz mit Unrecht sieht sich Bachem hier an eine antike Rhetorenstatue erinnert.

Obleich Jakobus im Maße seiner körperlichen Bewegung stark von der korrespondierenden Johannesfigur abweicht, bildet er doch in der heftigen Erregung dessen Gegenstück. Es ist vor allem die Art der Gewandbehandlung, die diese Erregung zum Ausdruck bringt. Straffe Faltenbündel schießen über den Körper herab, überqueren ihn in sich kreuzenden Diagonalen und hängen an den Seiten des Körpers in reichen Zickzacksäumen herunter. Die Motive der Gewandbehandlung gehen zum Teil auf östliche Anregungen zurück; die Bedeutung aber, die das Gewand für den Gesamteindruck der Figur besitzt, die Tatsache, daß dem Gewand ein gewisser Ausdruckswert zuerteilt wird, ist unbyzantinisch.

Beenken¹³³ behauptet sogar, daß der Schrankenmeister mit Hilfe des Gewandes die individuellen Charaktere seiner Apostel herausarbeite. Das erscheint uns aber zu weit gegangen. Eine bewußte Darstellung individueller Charaktere möchten wir im späten 12. und frühesten 13. Jahrhundert noch nicht annehmen, aber ein gewisses stimmungsmäßiges Ineinklangbringen von Figur und Gewand ist zweifellos bei den Hildesheimer Aposteln vorhanden. Man beachte die stillere Gewandbehandlung der beiden ruhigen und gelassenen Apostelfürsten und die in steilen Bahnen herabschießenden Falten an der bewegten Gestalt des Johannes. In der byzantinischen Kunst findet sich dieses Aufeinanderbeziehen von Figur und Gewand nicht. Diente letzteres dort in seinen mannigfaltigen Motiven nur zur objektiven Bereicherung des Gesamtbildes der Figur, so ist es bei den Hildesheimer Aposteln unter einem subjektiven Hauptgesichtspunkt behandelt, und kann infolgedessen stärker zu einer Unterscheidung der einzelnen Figuren dienen.

Die byzantinische Herkunft zahlreicher Gewandmotive bei den Hildesheimer Gestalten aber ist nicht zu verkennen. Die eigentümlich straffe Parallelzügigkeit der Faltenpartie bei den Aposteln Jakobus und Johannes läßt sich ähnlich auf den beiden zusammengehörigen byzantinischen Elfenbeintafeln in Wien und im Musée du Palais Ducal in Venedig¹³⁴ mit der Darstellung der vier Apostel beobachten, und das Motiv des Hildesheimer Jakobus, den schräg von der Schulter zur gegenüberliegenden Hüfte hinabgeführten Mantel in reichen Säumen neben der Hüfte herabhängen zu lassen, sodaß er zu dem Mantelende auf der anderen Seite der Figur korrespondiert, kehrt bei dem Paulus der Venetianer Tafel wieder. Typisch byzantinisch sind auch die Einwicklung des Armes in eine Mantelschlinge, wie sie bei Paulus auftritt (verglei-

che den vor Joachim stehenden Engel in der Darstellung des Gebetes von Joachim und Anna in Daphni¹³⁵) und der über den Rücken des Petrus herabhängende Mantelsaum, der in einer weichen Falte in den um den Leib gelegten Mantelbausch eingesteckt ist. (Vergleiche den Christus der Höllenfahrt in Daphni¹³⁶). Wesentlich ist bei letzterem Motiv der starke Unterschied in seiner Verarbeitung: den eleganten Schwung der byzantinischen Falten ahmte der sächsische Meister nicht nach. Die in einer dreieckigen Falte umgeschlagenen Gewandsäume (Rockärmel bei Petrus und Johannes, Mantelsaum an rechter Schulter des Johannes) wurden schon früher als byzantinisches Charakteristikum nachgewiesen.

Nach der Besprechung der Madonna und der vier Apostel bleibt über die Gestalten der beiden Heiligen Benediktus und Bernwardus wenig zu sagen, da sich in ihnen zum großen Teil dieselben stilistischen Elemente wie bei den übrigen Figuren wiederfinden. Die wahrscheinlich aus Kompositionsrücksichten innegehaltene frontale Stellung der beiden Gestalten verhinderte eine so starke Uebernahme byzantinischer Bewegungsmotive wie bei den Aposteln, und in ihrer geistlichen Tracht konnten die östlichen Gewandmotive nur eine geringere Verwendung finden als bei den antik gekleideten Apostelgestalten. Dennoch kann der fremde Einfluß in der Gewandbehandlung und in dem Aufeinanderbeziehen von Körper und Gewand auch bei ihnen nachgewiesen werden. An der Kutte des heiligen Benedikt z. B. treten unterhalb des Leibes dieselben rundbogigen Parallelfalten auf wie bei der Maria, und das Spielbein wird in Knie und Unterschenkel ganz ähnlich wie dort von den ausstrahlenden Falten umfassen. Die Gestalt des heiligen Bernward ist besonders geeignet, den Zusammenhang des Magdeburger Wichmann mit den Schranken klar zu stellen; eine genaue Untersuchung dieses Verhältnisses können wir uns ersparen, da sich aus der stilistischen Beschreibung der Bronzeplatte und der Schrankenreliefs bereits ihre Uebereinstimmung ergibt. Im Verhältnis zu den übrigen Relieffiguren erscheinen diese beiden Heiligen weniger entwickelt; wir weisen z. B. auf die nicht gut gelungenen Verkürzungen ihrer Arme hin.

Von den Köpfen dieser sieben Figuren sind zwei vollständig zerstört; die übrigen männlichen Köpfe zeigen eine weiche male-

rische Behandlung. Da bei den Aposteln dieselben byzantinisierenden Typen wie in Gröningen wiederkehren, liegt ein Vergleich mit diesen hinsichtlich der Fortschrittlichkeit der Hildesheimer Köpfe besonders nahe. Man betrachte z. B. die Köpfe des Gröninger und Hildesheimer Paulus nebeneinander, um die gleichen Grundelemente in verschiedener, den Stufen der allgemeinen Entwicklung entsprechender Behandlung zu erkennen: die harten in Gröningen isoliert nebeneinandersitzenden Teile des Gesichts sind in Hildesheim weich verschmolzen, der Gesamteindruck ist naturalistischer geworden.

Kurz sei noch auf eine Eigentümlichkeit in der Augenbehandlung der Hildesheimer Köpfe hingewiesen: das untere Augenlid ist nur wenig plastisch durchgebildet und fast horizontal gezeichnet, während das obere sich stärker herauswölbt und geschwungen ist. Diese Art der Augenbildung entspricht der byzantinischen, bei der Ober- und Unterlid ganz plastisch durchgebildet sind und durch ihre Bogenlinien einen mandelförmigen Umriss des weich eingebetteten Auges ergeben, (vergl. Madonna in der Sammlung Stroganoff¹³⁷) nicht.

Auch in den sitzenden Engelfigürchen auf der Südseite der Schranke macht sich der byzantinische Einfluß bemerkbar. Die Beweglichkeit des Körpers kommt in diesen kleinen Figuren zu einer noch stärkeren Entwicklung als bei den stehenden Gestalten. Fast ausnahmslos wenden sich je zwei und zwei von ihnen einander zu; eine absolut frontale Haltung ohne jede Beziehung zu den Nachbarfiguren nehmen nur der westlichste Engel neben dem Durchgang und der sechste Engel ein, die beide genau übereinstimmen, ebenso wie der östlichste Engel und der dritte von Westen identisch sind. Das Sicheinanderzuwenden wird nie durch eine volle Profilstellung des Körpers ausgedrückt, — der zehnte Engel, der mit seinem ganzen Körper die stärkste Wendung zur Seite ausführt, bleibt doch im Oberkörper dem Beschauer leicht zugewendet — sondern wie die großen Gestalten der Nordseite führen auch die Engelfiguren die vielseitigsten Drehungen und Gegenbewegungen aus; ihre Körper sind in einem eigentümlich rotierenden Zustand dargestellt. Fast regelmäßig wird der Oberkörper durch Hervorschieben einer Schulter von der Grundfläche gelöst und in eine andere Richtung wie der Unterkörper gebracht; die Arme werden bei der Seitwärtsdrehung oft weit über den Oberkörper herübergelegt, und die Beine verschränken sich.

Die einzelnen Bewegungsmotive sind zum großen Teil in der byzantinischen Kunst heimisch. In ihrer gesamten Durchbildung stehen sie den Bewegungsmotiven byzantinischer Gestalten zu nahe, als daß sie nur als selbständige Weiterbildungen von schon früher aus der östlichen Kunst übernommenen Motiven, z. B. derjenigen des Merseburger Taufsteines, angesehen werden könnten:

der Hildesheimer Meister wird sie selbst zum großen Teil den fremden Vorlagen entnommen haben. So geht die Kontrapoststellung des achten Engels, der Ober- und Unterkörper in die entgegengesetzte Richtung dreht, die Beine übereinandersetzt, und den einen Arm vor dem zurückgewendeten Oberkörper in der Richtung desselben ausstreckt, sicher auf direkte östliche Anregungen zurück, obgleich sie im Abendland schon in der ottonischen Zeit Aufnahme gefunden hatte.¹³⁸ Diese Stellung ist bei byzantinischen Sitzfiguren äußerst beliebt; wir erinnern an den Christus bei dem Einzug in Jerusalem auf einer Elfenbeintafel im K. F. M. in Berlin¹³⁹, oder an einen Flötenbläser auf einer Miniatur der Vatikanischen Handschrift Graec 746¹⁴⁰. Eine noch größere Uebereinstimmung mit dem Hildesheimer Engel in der gänzlichen Herumführung des rechten Armes zeigen häufig die neben der Krippe sitzenden Madonnenfiguren der byzantinischen Geburtsszenen; man vergleiche die Darstellungen auf einem Elfenbeindeckel in Quedlinburg¹⁴¹ und in einem Tetraevangelium von Parma¹⁴². Von dem leichten, lockeren Drehen des Körpers und dem lässigen Bewegen der Glieder dieser byzantinischen Figuren ist bei dem sächsischen Engel aber nichts zu spüren; er scheint sich ruckartig herumzudrehen, und seine Bewegung ist stark übertrieben. Es handelt sich hier um denselben Gegensatz, der bei dem Vergleich des Hildesheimer Petrus mit der Christusgestalt des byzantinischen Elfenbeines mit der Lazaruserweckung im K. F. M. zu beobachten war.

Bei den mehrere Male auftretenden Verschränkungen der Beine der seitlich sitzenden Engel (vierter, zehnter, elfter Engel), die stereotype Erscheinungen der byzantinischen Sitzfiguren sind, ist es unwahrscheinlich, daß der Hildesheimer Meister jede einzelne direkt aus byzantinischen Vorbildern entnommen hat, da sie in der abendländischen Miniaturmalerei schon allzu gebräuchlich waren. Bereits die karolingische Kunst kennt das Uberschlagen des rückwärtigen Beines über das vordere ausgestreckte Bein, wie es der zehnte Engel in Hildesheim zeigt (Bibel Karls des Kahlen Paris Bibl. Nationale; Darstellung Davids mit seinen Musikern, linker Musiker unten¹⁴³); und auch die Fußstellung des vierten Engels läßt sich, wenn auch selten, in der karolingischen und ottonischen Kunst beobachten (Bibel Karls des Kahlen Darstellung Christi in der Mandorla, Evangelist rechts oben¹⁴⁴; Evangelist des 10. Jahrhunderts im Quedlinburger Zitter, Evangelist Markus¹⁴⁵), um vom 12. Jahrhundert ab häufig aufzutreten¹⁴⁶. Die Spätantike selbst oder Byzanz, das deren Stilprinzipien fortführte, waren auch hier ursprünglich die Quelle der Motive; von dort gingen sie vollständig in den Besitz des Abendlandes über. Dem Hildesheimer Meister mögen diese Beinstellungen also aus der einheimischen Tradition bekannt gewesen sein; daß er aber

nicht allein auf dieser aufbaut, zeigt der allgemein byzantinische Stil seiner Plastik, der weit über die Byzantinismen bei den vorhergehenden Werken hinausgeht. Der Meister muß sich wieder direkt an östliche Vorbilder angelehnt haben, denn er gestaltet die altgewohnten byzantinischen Motive in einer sinngemäßen und Byzanz näherstehenden Form als die vorangehende Zeit.

Alle diese einzelnen Motive unterstützen bei den Hildesheimer Engeln den Eindruck einer freien Bewegungsmöglichkeit des Körpers von seiner Grundfläche. Der Körper steht jetzt im Raum nicht nur durch sein Volumen wie bei den Gröninger Aposteln, sondern vor allem durch das Vermögen, sich in diesem Raum zu drehen und zu bewegen.

Die byzantinischen Gewandmotive der stehenden Figuren an der Nordseite der Schranke (umgeschlagene Säume an Rock und Mantel, über den Rücken hängender Mantelsaum, Mantelschlinge am Arm) haben auch in der Tracht der Engel eine reiche Verwendung gefunden. Daneben treten neue östliche Gewandmotive auf, z. B. der weich herabhängende geschwungene Saum des Mantels neben dem linken Knie des elften und zwölften Engels und die auf dem rechten Knie des zweiten und siebenten Engels aufliegende schleifenartige Falte. (Letztere allerdings schon ähnlich bei dem Christuskind auf dem Arm der Maria). Man vergleiche dazu die Lagerung der Mäntel bei den sitzenden Aposteln des Pfingstfestes in Hosios Lukas,¹⁴⁷ oder die Mantelfalte, die sich bei dem Christuskind der Madonna von Torcello zwischen linkem Unterarm und Knie bildet.¹⁴⁸ Hier sei auch auf die mit dicht nebeneinandergereihten Perlen oder Steinen besetzten Schmuckplatten am Hals des dritten und dreizehnten Engels, die byzantinischem Schmuck entsprechen, hingewiesen; zum Vergleich nennen wir den Schmuck der Engel in der obersten Zone des jüngsten Gerichtes in Torcello.¹⁴⁹

In den kurvigen Säumen und schleifenartigen Falten drückt sich eine für die Hildesheimer Engel typische Gewandstilisierung aus. Bei dem zwölften Engel z. B. zieht sich ein wulstiger Mantelsaum in voll geschwungener Kurve um das rechte Bein, um in einer ebenso weichen Wellenlinie über das Knie des linken Beines weitergeführt zu werden, während von der rechten Hüfte wieder eine wulstige Falte unter dem Leib herabläuft; ganz behängt mit solchen schleifenförmigen, dicken Säumen erscheint der fünfte Engel. Dieser weichen, teigigen Gewandbehandlung, die sich in geringerem Maße auch an den Aposteln und Heiligen beobachten läßt, und die in der vorangehenden sächsischen Plastik keine Parallelen besitzt, mögen gleichfalls fremde Anregungen zu Grunde liegen. An den Gestalten der byzantinischen Reliefplastik und Malerei findet man häufig eine malerische Gewandstilisierung mit ähnlichen kurvigen Faltenbündeln und Säumen; wir erinnern

nur an die Elfenbeintafel mit der Fußwaschung im K. F. M.¹⁵⁰. Während der Stilisierung aber dort eine naturalistischere Durchbildung des Stoffes zu Grunde liegt, während sich in den flachen Säumen viele Einzelfältchen zusammenschieben, sind an den Hildesheimer Engeln die Säume so stark plastisch aufgetragen, daß sie fast wie um den Körper gelegte Taue wirken. Wieder zeigt der sächsische Meister trotz seiner Anlehnung eine ganz selbständige Verarbeitung.

Trotz dieser eigentümlichen Stilisierung muß die gesamt Durchbildung des Gewandes an den Engeln aber stofflich genannt werden. Sie ist ebenso stofflich wie an den Relieffiguren der Nordseite, mit denen die Engel auch in der weichen Verarbeitung des Modellierungsprinzipes auf gleicher Stufe stehen.

Im Gegensatz zu unserer Hypothese, der Stil der Schranken erkläre sich zum großen Teil aus der Verarbeitung byzantinischer Vorbilder, steht die Behauptung Beenkens¹⁵¹, die künstlerische Herkunft des Hildesheimer Meisters und seiner Werkstatt sei in Köln anzunehmen. Beenken sieht in dem plastischen Schmuck des Deutzer Heribert-Schreines¹⁵², den er für die Arbeit eines Kölner Meisters, nicht des Godefroid de Claire hält,¹⁵³ „den Ausgangspunkt für die Chorschrankenplastik in St. Michael und in der Halberstädter Liebfrauenkirche.“ „Das Vermögen einer Differenzierung individueller Charaktere“ sowohl bei dem rheinischen als dem Hildesheimer Meister bestimmte ihn, neben der Feststellung formaler Uebereinstimmungen, zu der Annahme, der Schrankenmeister habe seine Ausbildung in Köln unter dem Einfluß der Schreinarbeiten erfahren, und sein Jugendwerk sei der Kruzifixus aus Erp im Kölner Diözesanmuseum¹⁵⁴. Gewisse Aehnlichkeiten zwischen den Hildesheimer Engeln und den Heribertschreinstelen sind nicht zu leugnen; sie beruhen jedoch auf einer beiden gemeinsamen byzantinischen Grundlage. In der Art, wie beide Gebiete, die Rheinlande und Sachsen, die byzantinischen Einflüsse aber auf ganz verschiedene Weise verarbeiten, besteht ihr bedeutsamer Unterschied.

Untersuchen wir die Uebereinstimmungen und Unterschiede genauer. Aehnlich wie die Engel sind die Apostel des Schreines mit geringen Ausnahmen zu je zwei und zwei gruppiert; in sichtlicher Erregung mit lebhaften Gesten wenden sie sich einander zu und verschränken nicht selten die Beine. Ihre Kleidung, aus Rock und Mantel bestehend, ist in den gleichen Motiven um den Körper drapiert: der Mantel umhüllt den Oberkörper gewöhnlich nur auf einer Seite, wird dann um den Leib gewickelt und schräg über die Beine herübergezogen (man vergl. z. B. den ersten Hildesheimer Engel mit dem Apostel Simon¹⁵⁵ am Heribertschrein), und häufig ist ein Arm von der Mantelschlinge umfassen.

Entscheidender sind die Unterschiede, die Beenken nicht unberücksichtigt läßt, aber in ihrer Bedeutung herabdrückt. Sie sind so prinzipieller Art, daß die Annahme enger Beziehungen zwischen dem rheinischen und sächsischen Meister, geschweige denn einer Identität (Beenken: „man könnte fast glauben, derselbe Meister müsse sie entworfen haben, so identisch sind — von wenigen Details abgesehen — der Geist der Formensprache und die Genialität der künstlerischen Gestaltung.“) nicht möglich ist.

Vor allem ist die Körperbildung der rheinischen und sächsischen Gestalten gänzlich verschieden. Hier volle und etwas schwammige Körper mit dicken, runden Gliedern, die sich nach allen Seiten ausbreiten, in den rheinischen Arbeiten dagegen straffe und schlankere, in den Bewegungen gehemmte Körper in einem tektonischeren Aufbau. Es ist derselbe Gegensatz, der das Relief des Maurinusschreines von dem Mehringer Tympanon und die Handschriften der Wieserschulen von den rein sächsischen trennt. Man vergleiche z. B. den ersten Engel in Hildesheim mit dem Paulus am Heribertschrein. Beide sind in der Haltung ähnlich; während aber bei dem Engel die Beine weit auseinander gesetzt sind und der volle Oberkörper auf diesem breiten Unterbau aufrucht, während jedes einzelne Glied in seiner eigenen möglichst starken Plastizität herausgearbeitet ist, befindet sich der Körper des Paulus in einer einheitlich straffen Spannung. Die Beine stehen bei ihm dicht nebeneinander; über dem schmalen Unterbau steigt gerade und scharf der schlanke Oberkörper empor, und die Arme liegen eng am Körper an. Bei den Aposteln des Schreines besteht nie das typisch sächsische starke Interesse an der organischen und plastischen Durchbildung der Einzelteile des Körpers wie bei den Hildesheimer Engeln; die rheinischen Gestalten sind summarischer gesehen, straffer und zusammenschlossener im Aufbau.

Neben der Körperbildung ist es die Art der Bewegung, die die sächsischen Figuren in starken Gegensatz zu den rheinischen stellt. Bewegen sich die Hildesheimer Engel in eigentümlichen Drehungen und Wendungen, findet fast in jeder Figur eine Achsenverschiebung statt, so sind die Bewegungen der Schreinapostel bedeutend unkomplizierter. Nicht einmal finden wir am Heribertschrein eine so kontrapostische Stellung wie beim achten Engel in Hildesheim; und bei keinem Schreinapostel sind die Arme so weit nach der Seite gestreckt wie häufig bei den Engeln. Wendet sich ein Apostel seinem Nachbarn zu, so ist sein gesamter Körper zu ihm herumgedreht wie bei Judas, oder nur sein Kopf richtet sich ihm entgegen wie bei Simon. Wird bei den sächsischen Gestalten der ganze Körper in einen rotierenden Zustand versetzt, so ist bei den Schreinaposteln der Körper selbst in einer ziemlich ruhigen, aber gespannten Stellung wiedergegeben, während die ein-

zelen Gliedmaßen in umso heftigerer Erregung aus dem geschlossenen Kern des Körpers hervorbrechen. Im Maße ihrer Erregung sind die rheinischen Apostel den Hildesheimer Gestalten überlegen; in der Kompliziertheit der Bewegungen aber gebührt den Hildesheimern die erste Stelle. Daß dem Meister des Heribertschreines eine gegensätzliche Körperbewegung aber nicht unbekannt war, beweist z. B. die Gestalt des Bartholomäus, bei der zwischen Ober- und Unterkörper eine leichte Achsenverschiebung vorliegt. Wie gehemmt und zaghaft ist diese Bewegung aber im Vergleich mit derjenigen des siebenten Engels in Hildesheim, der eine ganz ähnliche Stellung einnimmt! Dreht dieser den Oberkörper und vor allem den Kopf in freier und voller Bewegung zu seinem Nachbarn herum, so ist die Bewegung des rheinischen Bartholomäus gezwungen und unräumlich.

Bei einer so grundlegenden Verschiedenheit der rheinischen und sächsischen Gestalten ist es unmöglich, daß letztere auf den Schrein zurückgehen. Die geringe Uebereinstimmung in der Verwendung von gegensätzlichen Körperbewegungen, die übrigens Beenken ganz besonders zu der Behauptung eines engen Zusammenhanges führte, beruht nicht auf Abhängigkeit des Hildesheimer Meisters vom Heribertschrein, sondern auf der beiden Meistern gemeinsamen byzantinischen Grundlage.

Gehen wir an dieser Stelle kurz auf den byzantinischen Einfluß im Westen ein. Obgleich er im 12. Jahrhundert in der Kunst der Rheinlande und der westlicheren Gebiete eine viel geringere Rolle als in Sachsen spielt, ist er doch nicht ganz ohne Bedeutung für sie. Das beweisen z. B. die Goldschmiedearbeiten der Godefroid-Werkstatt. Schon in dem um 1145 entstandenen Alexander-Reliquiar aus Stavelot in Brüssel¹⁵⁶ sind Namen von Tugenden und Heiligen auf den Schmelzplatten zum Teil nach byzantinischem Vorbild in senkrechter Abfolge der Buchstaben angebracht. Auf den Flügeln der Triptycha mit Kreuzreliquien in der Kreuzkirche in Lüttich¹⁵⁷ und im Petit Palais in Paris¹⁵⁸ sind die Apostel, wie häufig in der byzantinischen Kunst, in Halbfiguren untereinander geordnet, und in das Triptychon aus Stabelo in Hanau¹⁵⁹ wurden sogar zwei originale byzantinische Triptycha in Goldemail eingesetzt. Daß die rheinische Kunst byzantinische Einflüsse erfuhr, wies Clemen für die Monumentalmalerei und Klein für die Kölner Monumentalplastik nach.

Unter der byzantinischen Beeinflussung kam die westliche Goldschmiedekunst gelegentlich auch zu einer bewegteren, den Hildesheimer Engeln näherstehenden Figurengestaltung als bei den Heribertschreina-posteln. Das zeigt das Beispiel eines Altaraufsatzes im Cluny-Museum aus St. Castor in Koblenz.¹⁶⁰ Die Apostel dieses Tragaltars, die bei der Ausgießung des heiligen Geistes dargestellt sind, durchzuckt eine heftige innere Erregung;

die Körper drehen und wenden sich wie bei den Hildesheimer Engeln in den verschiedensten Richtungen, und die Arme sind weiter ausgestreckt als bei den Heribertschreinaposteln. Aber auch sie bleiben in dem Wechsel der Richtungsachsen und in der Ausbreitung des Körpers nach allen Seiten hinter den sächsischen Figuren zurück.

Durch einen bedeutend früher entstandenen Altar, den Paderborner Tragaltar des Rogerus von Helmarshausen¹⁶¹, bringen wir noch einmal den Beweis, daß der Bewegungsreichtum der Hildesheimer Engel auf byzantinische Anregungen zurückgeht. Der Stil des Rogerus ist im Ornamentalen und Figürlichen stark von der östlichen Kunst abhängig. Nicht allein die Typen dieser auf den Schmalseiten des Altars eingravierten sitzenden Apostel sind byzantinisch; auch ihre Tracht, die Gewandmotive, die Art der Gewandbehandlung mit den parzellierten Flächen, und vor allem ihre Bewegungen stammen aus der östlichen Kunst. Hier findet sich ein Ausbreiten des Körpers und eine Mannigfaltigkeit der Bewegungen, die der der Hildesheimer Gestalten entspricht. Man beachte nur den Apostel Simon¹⁶², dessen Unterkörper mit dem weit vorgestreckten vorderen Bein ganz im Profil sichtbar ist, während der in die Fläche zurückgedrehte Oberkörper stark vom Rücken gesehen wird, und die Arme weit in die Fläche hinausgreifen. Obgleich die Hildesheimer Schranken durch den zeitlichen Abstand und damit durch ihre Entwickeltheit viel stärker von der Rogerusarbeit als von dem Heribertschrein getrennt sind, stehen sie in Bezug auf die Aufnahme und Verarbeitung der byzantinischen Elemente dem westfälischen Tragaltar näher, als dem in einem westlicheren Kunstkreis entstandenen Schrein.

Durch diesen Vergleich mit der etwa ein volles Jahrhundert früheren Rogerusarbeit wird auch der eventuelle Einwand, daß sich die größere Beweglichkeit der Hildesheimer Engel einfach aus einer späteren Entstehung als der Heribertschrein erkläre, widerlegt. Der zeitliche Unterschied ist hier nicht das Entscheidende, sondern die mehr oder weniger intensive Aufnahme der byzantinischen Anregungen.

Auch die häufig und fast identisch in der westlichen Schreinplastik wiederkehrenden Beinstellungen der Hildesheimer Engel¹⁶³ dürfen nach dem, was oben¹⁶⁴ über sie ausgeführt wurde, nicht als Beweis eines engen Zusammenhanges dienen. Den rheinischen Meistern waren diese Motive aus der abendländischen Tradition ebenso bekannt, wie dem Meister der Hildesheimer Schranken, und wie dort wird ihre Verwendung an den Schreinen nicht nur aus einem Zurückgreifen auf die altgewohnten Motive, sondern auch aus einer neuen Anlehnung an die östliche Kunst, die aber weniger intensiv war als in Sachsen, zu erklären sein.

Trotz der Uebereinstimmung einzelner Motive bedeutet auch die Gewandbehandlung einen Gegensatz zwischen den sächsischen und rheinischen Gestalten. Die Verschiedenartigkeit darin entspricht derjenigen in der Figurenbildung. Die straffen Körper der Schreina-postel umspannt auch das Gewand in straffen Faltenbahnen, während es an den breiten, vollen Körpern der Hildesheimer Engel in dicken, kurvigen Säumen herabhängt. Nirgends finden sich bei den Gestalten des Heribertschreines die schleifenartigen Gewandstauungen über den Knien und die in weichen Kurven von den Schultern herablaufenden Säume des Mantels. Bei Simon und Paulus z. B. wird der Mantel von der linken Schulter zum rechten Unterarm geradezu um den Oberkörper herumgezerrt, und bei Jakobus (neben Paulus) ist der rechte Rockärmel straff in den um den Leib gelegten Bausch eingesteckt, während er in Hildesheim in einer runden Falte herabhängen würde. Auch breitet sich bei keiner der Schreinfiguren das Gewand so weit neben dem Körper auf der Grundfläche aus, wie etwa bei dem Jakobus der Hildesheimer Schranke, und niemals hängt es in Treppensäumen herab wie bei ihm oder dem zehnten Engel; überall liegt es fest am Körper an und umschließt ihn wie eine Kapsel. (Vergleiche den Mantel des Jakobus, neben Paulus, der vom linken Handgelenk herabfallend ganz eng dem Kontur des Körpers folgt, und mit einem großen, geschwungenen Saum die Beine des Evangelisten zusammenschließt).

Auch Beenken gibt diesen Unterschied in der Gewandbehandlung zu: „Die welligen, Kurvaturen und Schleifen der Mantelsäume finden sich am Schrein nicht“, trotzdem leitet er diese Art der Saum- und Faltenbildungen bei den Hildesheimer Engeln aus der Kölnischen Plastik ab. Sein diesbezüglicher Hinweis auf das Kölner Pantaleonstympanon erklärt sich wieder aus dem in dem Tympanon vorhandenen Byzantinismen¹⁶⁵. Die geschlängelten Falten zwischen den Beinen des Johannes und des linken Heiligen und die gewellten Säume vor allem bei Christus, gehen, ebenso wie die sächsische Gewandstilisierung, auf byzantinische Anregungen zurück, stehen aber mit dieser in keinem näheren Zusammenhang.

Nicht nur in der malerischen Durchbildung des Gewandes ist die Hildesheimer Plastik „byzantinischer“ als die Schreinfiguren; auch die Art, den Körper durch das Gewand herauszumodellieren, ist in Sachsen den östlichen Vorbildern ähnlicher als am Rhein. Bei der Schreinplastik ist dieses typisch byzantinische Prinzip gleichfalls angewendet (vergl. z. B. die Beine der beiden Tugenden neben dem thronenden Heribert auf der Schmalseite des Schreines¹⁶⁶), aber die Modellierung des Körpers und die Herausarbeitung der Einzelteile durch das Gewand tritt dort zurück hinter einer gesamtplastischen Durchbildung des Körpers.

Der linke Oberarm des Jakobus z. B. verschwindet vollständig unter den Falten des Mantels, und das rechte Bein des Simon tritt infolge des straffen Herüberziehens des Mantels nicht so isoliert plastisch heraus wie etwa bei dem ersten Engel in Hildesheim, dessen Mantelfalten lockerer herabhängen und das Bein runder umziehen.

Um einen letzten Beweis für die Abhängigkeit der Hildesheimer Plastik von byzantinischen und nicht von rheinischen Vorbildern zu erbringen, seien die drei stehenden Madonnen in Hildesheim, Torcello und St. Maria im Kapitol in Köln¹⁶⁷ gegenübergestellt. Obgleich letztere ikonographisch und stilistisch gleichfalls aus byzantinischen Einflüssen zu erklären ist¹⁶⁸, tritt sie im Maße dieser Byzantismen weit hinter der Hildesheimer Madonna zurück. Es genügt ein Vergleich im Sitzen des Kindes. Ist bei der Hildesheimer Madonna das Kind ebenso wie in Torcello breit und fast in Frontalansicht vor den Oberkörper der Mutter gesetzt, so zieht sich bei der Kapitoldonna sein langer, schlankgliedriger Körper im Profil gesehen an der Seite der Mutter herab. (Vergl. zu dieser typisch rheinischen Körperbildung das Kind bei der Madonna des Heribertschreines¹⁶⁹ und am Altaraufsatz in Braunweiler¹⁷⁰.) Der rheinische Meister übersetzte sein byzantinisches Vorbild viel stärker in die eigene Sprache als der Hildesheimer.

Bei den stehenden Gestalten an der Nordseite der Schranke sprachen wir uns bereits gegen Beenkens Meinung, daß der sächsische Meister eine Unterscheidung einzelner Charaktere angestrebt habe, aus und können ihm infolgedessen auch nicht in seiner Behauptung, daß gerade diese Fähigkeit den Hildesheimer zu dem Meister des Schreines in Beziehung setzte, folgen. Mehr als ein Aufeinanderabstimmen von Körperbewegung und Gewandlageung können wir auch bei dem Heribertschrein nicht erkennen; das aber tritt schon bei Rogerus und in ottonischer Zeit auf, und kann demnach nicht als Uebereinstimmung zwischen dem sächsischen und rheinischen Werk angesehen werden.

Unter der gleichen Frage nach ihrer stilistischen Herkunft soll die Reliefarchitektur über den Arkaden der Nordseite der Schranke behandelt werden; zunächst sei sie in ihren Einzelformen kurz beschrieben. Ueber den Rundbögen, in denen die Apostel stehen, erhebt sich je eine flache, aus gebusten Kappen zusammengesetzte Kuppel, die mit einem Knauf abschließt, und mit einem fensterreichen, tambourartigen niedrigen Geschoß auf dem Rundbogen aufsitzt. Der kleeblattförmige Bogen über der Madonna ist mit einer doppelten Kuppel gekrönt. In den Zwickeln der Rundbögen setzen sich Türme und mit Satteldächern gedeckte Bauten so zu geschlossenen Komplexen zusammen, daß

sich Flügelbauten und Türme symmetrisch an einen Mittelkern anschließen und den Eindruck eines jedesmal in sich vollendeten Baues hervorrufen. Ueber den Pfeilerkapitellen der Arkaden öffnet sich je ein rundbogiger Eingang in diese Miniaturbauten.

Schuf der Hildesheimer Meister aus eigener Phantasie diese komplizierten Bauformen, oder benützte er Vorlagen? Stammt die Vorlagen aus einer abendländischen, hier vielleicht rheinischen Quelle, oder war auch für sie die östliche Kunst entscheidend? Eine Untersuchung der einzelnen Bauformen wird uns die Antwort auf diese Fragen geben.

Auffallend ist die häufige Verwendung der oben beschriebenen „Lamellenkuppel“. Diese, ein ursprünglich byzantinisches Motiv, das sich in der östlichen Architektur sehr häufig belegen läßt, fand schon frühzeitig in der abendländischen Kunst Aufnahme (Adagruppe); im 12. Jahrhundert ist sie besonders in der Salzburgerischen Miniaturmalerei (Gumpertsbibel in Erlangen, Perikopenbuch von St. Erentrud in München, Ashburnham Evangelistar in Cambridge¹⁷¹) und in rheinischen Goldschmiedearbeiten beliebt (Kuppelreliquiare im Welfenschatz und im Viktoria- und Albertmuseum in London¹⁷²; Emailfüllungen im Dach des Heribertschreines¹⁷³), da beide Gebiete in dieser Zeit unter östlichem Einfluß stehen. Auch die Zusammensetzung mehrerer Kuppeln zu einer „Etagenkuppel“ und ihre Trennung durch einen Tambour wie bei dem Gebäude im Zwickel zwischen Paulus und Johannes ist byzantinisch; es sei an Bauten in den Mosaiken in San Marco erinnert, z. B. an das Gebäude rechts oben neben dem heiligen Athanasius¹⁷⁴ oder an den sakralen Bau, in den die Leiche des heiligen Isidor hineingetragen wird.¹⁷⁵ Diese Etagenkuppel ist der abendländischen Kunst gleichfalls nicht fremd geblieben; häufige Verwendung findet sie, wenn auch oft in starker Umgestaltung bei dem Grabe Christi. (Elfenbein mit Darstellung, der Frauen am Grabe, Florenz Mus. Naz. ¹⁷⁶). Auch in der Salzburgerischen Kunst, z. B. im Evangelienbuch von St. Peter¹⁷⁷, kehrt sie wieder und in der rheinischen Buchmalerei in einer Handschrift aus dem 13. Jahrhundert in Brüssel, Bibliothèque royale Ms. 467¹⁷⁸.

Aehnlich wie bei der Frage nach der Herkunft der Sitzmotive müssen wir uns auch bei diesen Architekturformen entscheiden. Der Hildesheimer Meister hat die ursprünglich byzantinischen Formen bereits aus der einheimischen Tradition gekannt; daß hier aber auch neue östliche Anregungen im Spiel gewesen sein mögen, wird durch den in byzantinischer Richtung tendierenden Gesamtcharakter der Schranken wahrscheinlich gemacht. Auch die Tatsache, daß Salzburg und die Rheinlande, die in ihrer Kunst im 12. Jahrhundert die „Lamellenkuppel“ auffallend häufig zeigen, besonders abhängig von der östlichen Kunst sind, kann diese An-

nahme bestätigen. Die Vermutung, die rheinische Kleinkunst sei die Vermittlerin der byzantinischen Architekturformen für Sachsen gewesen, wird dadurch widerlegt, daß sich keine typisch rheinischen Elemente in der Hildesheimer Architektur nachweisen lassen.

Die übrigen Detailformen der Schrankenarchitektur sind nicht so ausgesprochen byzantinisch wie die „Lamellenkuppel.“ Die rechtwinkligen Bauten mit den flachen Satteldächern und dem nach vorn aufgeklappten Dreiecksgiebel sind in der altchristlichen Kunst (Josuarolle¹⁷⁹) heimisch, von dort übernahmen sie die byzantinische (Menologium Basilius II.¹⁸⁰), ebenso aber auch die abendländisch karolingische und ottonische Kunst (Adagruppe, Egbertpsalter). Aus dieser doppelten Quelle, Byzanz und abendländischer Tradition erklärt sich ihr häufiges Vorkommen in der romanischen Kunst. Auch die runden Türme mit den schmalen Fenstern und dem kegelförmigen Dach begegnen überall in der abendländischen Malerei und Plastik, ohne byzantisches Lehngut zu sein (z. B. im Stuttgarter Passionale¹⁸¹); daß sie aber auch in der byzantinischen Kunst dargestellt werden, beweist die Stadtansicht von Jerusalem beim Einzug Christi in den Mosaiken von Daphni¹⁸². Die Aufteilung der Türme in viele fensterreiche Geschosse (Evangelienbuch in St. Peter in Salzburg¹⁸³, Trier Domschatz Cod. 140¹⁸⁴), der polygonale Grundriß der Türme (Kölner Gruppe der gestichelten Elfenbeine, Anbetung und Frauen am Grabe¹⁸⁵) und die reiche Verwendung von Vierpässen und kreuzförmigen und runden Durchbrechungen der Fassaden (Gumpertsbibel in Erlangen¹⁸⁶, gestichelte Elfenbeine: Anbetung und Thomaswunder¹⁸⁷) sind aus der abendländischen Miniaturmalerei und Reliefplastik bekannt.

Fassen wir zusammen, was die Untersuchung über die Herkunft der Detailformen ergibt. Alle Einzelformen lassen sich in der abendländischen Miniaturmalerei oder der von ihr abhängigen Kleinkunst nachweisen. Der Hildesheimer Meister fußt also auf einheimischen Vorlagen; die starke Verwendung der Kuppel aber deutet auf eine besondere Hinneigung zur byzantinischen Kunst¹⁸³.

Als Letztes bleibt die Ornamentik der Schranken zu besprechen. Betrachten wir zunächst den breiten Fries unterhalb der Säulen auf der Südseite. Vögel und phantastische Tiergestalten, deren Schwänze in krautiges Blattwerk auslaufen, gruppieren sich je zwei und zwei so miteinander, daß die einzelnen Gruppen durch geschlossene Komplexe des emporgerichteten Blattwerkes voneinander getrennt werden. Die Vogelleiber — Körper und Beine der anderen Figuren sind ebenfalls die eines Vogels — schlingen sich mit den Schwänzen und häufig auch mit den Hälsen umeinander, sodaß sich der Fries aus prachtvoll geschwungenen Kur-

ven zusammensetzt. Das krautige, eigentümlich naturalistisch durchgebildete Blattwerk besteht aus geschwungenen diamantierten Streckblättern, deren Spitzen sich locker nach innen umbiegen; je zwei aus den Schwänzen der Tiere herauswachsende Blätterbüschel fügen sich zu einer symmetrischen Form aneinander. Ein direktes Vorbild für diese alternierende Gruppierung von Blattwerk und Tierfiguren vermögen wir nicht nachzuweisen, aber die Einzelmotive und die Art der Behandlung weisen uns den Weg zu den Anregungen, die der Schrankenmeister erfahren hat.

Konnten in der Plastik und in den Architekturformen der Schranke keine rheinischen Elemente nachgewiesen werden, so sind sie doch in ihrer Ornamentik enthalten. Diese rheinische Beeinflussung im Ornamentalen aber ist nicht überraschend. Im späteren 12. Jahrhundert ist die Verarbeitung rheinischer Ornamentmotive in Sachsen durchaus üblich; es sei nur an die Wartburg, den Kreuzgang in Königsutter und die daran anschließenden Bauwerke erinnert. Der Schrankenmeister folgt also hierin einer Tradition; er ist in seiner Ornamentik nicht rheinischer als viele seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Daß er in direkte Berührung mit rheinischer Kunst gekommen ist, ist nach seiner absoluten Selbständigkeit im Figürlichen nicht anzunehmen. Er hat die rheinische Ornamentik wahrscheinlich nur auf indirektem Wege, sei es durch Skizzenbücher, sei es durch frühere oder gleichzeitige sächsische Werke, die eine starke Verwendung der fremden Motive zeigten, kennen gelernt.

In dem breiten Fries der Südseite sind mehrere rheinisch anmutende Motive enthalten. Die Vögel, die ihre Hälse umeinander schlingen, erinnern in der schwungvollen Bewegung ihrer Körper an die allerdings drachenartigen Tiere auf den Schmelzplatten des Kölner Albinusschreines¹⁸⁹; das an neunter Stelle von Westen auftretende figürliche Motiv zweier Vögel, die eine zwischen ihnen aufwachsende doppelköpfige nackte Gestalt an den Hälsen packt, ähnelt dem Mittelstück eines Broncekammes am Annoschrein in Siegburg¹⁹⁰, und die zwei sirenenartigen Wesen, die sich gegenseitig an den Köpfen packen, lassen sich in der rheinischen Kunst häufig beobachten. (Vergl. ein Kapitell aus Maria Laach¹⁹¹, ein Kapitell in St. Aposteln in Köln¹⁹², und das Motiv etwas abgewandelt an einem Kapitell in Knechtsteden¹⁹³.) Auch bei den Vögeln mit menschlichen Köpfen, auf denen Kapuzen sitzen, weisen wir auf die Schmelzplatten des Albinusschreines hin¹⁹⁴, wo ähnliche Wesen, allerdings unbärtig, dargestellt sind. Auf dem Bruchstück eines Doppelkapitells aus dem Lussenhof in Eisenach¹⁹⁵, das aus der Werkstatt der Wartburg stammt, befinden sich drei Köpfe, leider ohne die übrigen Körper, die mit ähnlichen spitzen Mützen wie die Fabelwesen des Albinusschreines bekleidet sind. Vielleicht kannte der Hildesheimer Meister

diese Art von rheinischen Wiesen also schon aus der einheimischen Kunst.

Auch die naturalistische Durchbildung des Blattwerkes an diesem Südfries ist ursprünglich rheinisch. Schlanke Blätter mit umgebogenen Spitzen strecken sich wie Fangarme empor, verflechten sich oder greifen um einen dünnen Rundstab. (Vergleiche die leblose Blattbehandlung an den nur wenig früheren Langhauskapitellen in St. Michael.) Diese rheinische Naturalistik des Ornamentes ahmten schon die Steinmetzen der Wartburg — falls sie nicht selbst Rheinländer waren — nach. Man vergleiche die Kapitelle des Landgrafenhauses¹⁹⁶, um dort ganz ähnliche Blätter mit den weich umgebogenen Spitzen zu finden. Auch die eigentümlich S-förmige Schwingung der Blätter — vor allem am Fries über den Engeln und an den beiden Ornamentstreifen der Nordseite — ist schon an den Wartburgkapitellen zu belegen, und das Herauswachsen eines ganzen Büschels solcher geschwungener Blätter aus einem schlanken Stiel wie bei dem Fries der Südseite kehrt, ebenso wie das Umschlingen von zwei derartigen Büscheln (Hildesheim sechstes Blattmotiv von Westen im Fries der Südseite) an dem Doppelsäulenkapitell an der Laube vor dem Speisezimmer¹⁹⁷ wieder¹⁹⁸.

Der schmale Fries über den Engeln, der sich aus gegenständigen S-förmig geschwungenen Blättern, die durch eine Palmette und ein rudimentäres Zwischenstück verbunden werden, zusammensetzt, ist in ähnlicher Form in der rheinischen Kunst häufig verwendet. Aus der Monumentalplastik sei das nach Klein¹⁹⁹ aus Brauweiler stammende Bruchstück mit der Verkündigung im Bonner Provinzialmuseum genannt bei dem in dem Ornamentstreifen hinter dem Engel das gleiche Motiv nur etwas zusammengedrängter und ohne das Zwischenstück zwischen zwei zueinandergeneigten Blättern auftritt. Aus der Schmelzkunst nennen wir Platten vom Ursula- und vom Maurinusschrein²⁰⁰.

Eine Weiterbildung derselben Ornamentform findet sich in dem Fries über der Säulenstellung an der Nordseite der Schranke. Die S-förmig geschwungenen Blätter sind hier dichter zusammengeschoben und überschneiden sich in den unteren Teilen; das Zwischenglied zwischen den zueinandergeneigten Blättern wird dadurch ausgeschaltet.

Rheinisch in ihrem Ursprung ist auch die Ornamentform des Frieses über den großen Gestalten, bei der drei geschwungene Blätter mit ihren umgebogenen Spitzen um einen Bogen, der aus ihnen selbst herauswächst, herumgreifen. Aus der einfachen, mit einem Kreis umschriebenen Palmette waren neue, zuerst im Westen nachweisbare Motive entstanden²⁰¹, indem nur das Mittelblatt oder mehrere Blätter der Palmette den umschreibenden Kreisbogen mit ihren Spitzen umklammerten. (Rheinische Beispiele:

Kämpfer an den Arkaden der Burg von Gelnhausen²⁰², Kämme an den Schmalseiten des Viktorschreines in Xanten²⁰³). Die sächsische Ornamentik nahm diese in der rheinischen Kunst sehr beliebten Motive schon vor den Hildesheimer Schranken in großer Menge auf. (Vergl. Gandersheim, Kämpfer im südlichen Seitenschiff; Königslutter, Kämpfer in der Vierung) und verwendete sie noch im 13. Jahrhundert. (Freiburg a. U., Kämpfer eines Adlerkapitells in der Doppelkapelle). Bei einer Abart desselben Motivs wächst der häufig diamantierte Rundbogen nicht aus einem Knotenpunkt mit der Palmette heraus, sondern ist selbständig²⁰⁴, auch strecken sich die Blätter oft zum Teil vor dem Bogen aus, anstatt ihn zu umklammern. Daß auch diese Form rheinisch ist, zeigt ein Blick auf die Kämme an den Schmalseiten des Kölner Maurinusschreines²⁰⁵; und daß auch sie in Sachsen im späten 12. Jahrhundert eine häufige Verwendung finden, läßt sich durch zahllose Beispiele belegen (Merseburger Taufstein und anschließende Schulwerke wie der Jerichower Osterleuchter und die Landsberger und Hecklinger Ornamentik; Kreuzgangkapitelle in Königslutter und Schulwerke wie die Langhauskapitelle in St. Michael und die Kapitelle im Kreuzgang von Gernrode). Stimmt die Hildesheimer Ornamentform auch mit keinem der genannten sächsischen Motive überein, so möchten wir doch annehmen, daß der Hildesheimer Meister die Anregung zu diesem Motiv dem einheimischen, mit rheinischen Elementen durchsetzten Formenschatz entnommen hat.

In den Ornamentstreifen der Tür sind gleichfalls rheinische Motive vorhanden. Die Wellenranke aus schmalen, an den Spitzen eingerollten Blättern auf beiden Seiten des westlichen Türpfeilers kehrt ähnlich am Südportal der Liebfrauenkirche in Andernach²⁰⁶ wieder, und die verschlungenen lyraartigen Blattformen am Rundbogen der Tür nach Süden erinnern an ein Motiv auf den Schmelzplatten des Maurinusschreines²⁰⁷. Zu dem Motiv der zu je zwei und zwei gruppierten Blattbüschel über der Tür nach Norden zu können wir eine sächsische Vorstufe in dem Ornament am Kämpfer einer Säule im Kreuzgang von Königslutter nachweisen, an dem die Behandlung der Streckblätter auf Benützung rheinischer Vorbilder deutet. Die aufsteigenden, mit einer Palmette gefüllten Herzformen und vor allem die gegenständigen Palmetten an der Südseite des östlichen Türpfeilers und der Palmettenstreifen der Kämpfer sind zu allgemein gebräuchliche Motive, als daß sie über die Herkunft der Hildesheimer Ornamentik etwas aussagen könnten.

Für die Dekoration der Säulenschäfte in der offenen Arkadenreihe ist der Kreuzgang von Königslutter die Quelle, und zu der Kapitellornamentik der kleinen Säulen, soweit sie sich nicht

aus zu allgemeinen Formen zusammensetzt, lassen sich Analogieen zum Teil in Sachsen, zum Teil am Rhein nachweisen.

Das Gesamtbild des Hildesheimer Meisters entwickelt sich demnach als das eines Sachsen, der sich, wie die vorangehenden Meister der sächsischen Kunst im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts, an byzantinischen Vorbildern heranbildet, um zu einer organischeren und naturalistischeren Darstellung des Menschen zu gelangen. Die übrigen Elemente seiner Dekoration entnimmt er zum Teil dem einheimischen Formenapparat (Architekturformen), zum Teil der rheinischen Kunst (Ornamentformen), soweit deren Ornamentmotive nicht schon dem sächsischen Bestand eingereicht waren. Aus diesen geringen Beziehungen zum Rhein darf jedenfalls nicht auf eine Ausbildung oder sogar Herkunft des Hildesheimers aus Köln geschlossen werden.

Eine genaue Datierung der Hildesheimer Schranken aus baugeschichtlichen Gesichtspunkten ist nicht möglich. Mit dem Zeitpunkt der Veränderung der Vierungspfeilerbasen²⁰⁸, die gleichzeitig mit den Erneuerungsarbeiten im Langhaus unter Bischof Adelog wahrscheinlich vor der Weihe von 1186 unternommen wurde, ist für die Schranken lediglich ein terminus post gewonnen. Beenkens Datierung um 1186 im Zusammenhang mit der Weihe erscheint uns aus stilistischen Gründen zu früh. Etwa in die achtziger Jahre des 12. Jahrhunderts mußten der Merseburger Taufstein und die Goslarer Stuckfiguren datiert werden; der Fortschritt über diese Werke hinaus aber ist so stark, daß er sich nur durch eine spätere Entstehung erklären läßt. Auch kann die Ornamentik eine Ansetzung etwa in das letzte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts nur unterstützen; der bedeutende Unterschied in der Behandlung des Blattwerkes an den Schranken und an den um 1186 ausgeführten Langhauskapitellen ist nicht zu verkennen. Daß gleichzeitig zwei Steinmetzwerkstätten, die beide auf der gleichen Königsutterer Ornamentik aufbauten und doch so grundverschieden waren, in St. Michael neben einander arbeiteten, ist unwahrscheinlich. Die stilistischen Merkmale sprechen insgesamt für eine Entstehung nach 1186.

Fragmente aus St. Michael im Andreasmuseum in Hildesheim.

Derselben Werkstatt, die die Nordschranke anfertigte, gehören auch die Stuckfragmente aus St. Michael, die im Museum der Andreaskirche in Hildesheim aufbewahrt werden, an.²⁰⁹ Die Frage, ob sie den Schmuck der im 17. Jahrhundert zerstörten Südschranke oder einer westlichen Abschlußwand der Vierung bilde-

ten²¹⁰, und wie diese sich nach den wenigen Bruchstücken rekonstruieren ließen, kann hier nicht näher erörtert werden; wir betrachten die Fragmente an dieser Stelle nur hinsichtlich ihres Stiles.

Zu einer Gruppe zusammengefaßt werden müssen das Fragment einer liegenden Frau, das wahrscheinlich zu einer Darstellung der Geburt gehörte, und die Reste einer Zuführung der Eselin und des Abendmahles. Durch Maßstab und Stil unterscheiden sie sich von der zweiten Gruppe, den Bruchstücken einer Darstellung der Frauen am Grabe. Andere Fragmente, Köpfe und Teile von Figuren sind zum Teil noch stärker zerstört und so vollständig aus ihrem Zusammenhang herausgerissen, daß über die Art ihrer Verwendung nichts ausgesagt werden kann. Aber Bruchstücke von Rundbögen mit Spuren von in den Zwickeln angebrachten Engeln und Reste von Säulenschäften und -kapitellen lassen wenigstens für die Gesamtanlage eine ähnliche Anordnung wie bei der Nordschranke vermuten. Der enge Zusammenhang mit dieser wird, abgesehen von dem ähnlichen Stil, auch durch die Ornamentik, die sich an den Kapitellen und in einzelnen Bruchstücken erhalten hat, belegt.

In dem lebhaft bewegten Gewandstil gehen die Fragmente der ersten Gruppe zum Teil über die Nordschranke hinaus. Trat bei den Figuren der erhaltenen Schranke die romanische Blockplastizität trotz aller malerischen Gewandstilisierung noch immer hervor, so ist sie bei dem Fragment der liegenden Frau von der überreichen Gewanddrapierung vollständig zurückgedrängt; die zierliche Gestalt verschwindet gänzlich hinter wilden Faltenstrudeln. Auch die Modellierung des Körpers durch das Gewand hat gegenüber derjenigen an den Figuren der Nordschranke abgenommen; die glatten, faltenlosen Partien, in denen sich bei letzteren der Körper unter dem Gewand abzeichnete, finden sich bei der liegenden Frau kaum mehr; eine reiche Faltenpartie reiht sich dicht neben die andere. Die eigentümliche Gewandstilisierung in geschlossenen über den Körper strömenden Faltenbahnen der stehenden Gestalten der Nordschranke (z. B. Jakobus, Johannes) hat an diesem Fragment eine Steigerung erfahren. Die einzelnen Faltenbündel lösen sich aus bestimmten Zentralpunkten heraus und breiten sich — Faltenbündel neben Faltenbündel — in starker Schwingung fächerförmig auseinander. Das Laken, auf dem die Gestalt ruht, und das zweite, mit dem sie zugedeckt ist, gehen in diesen geschwungenen Faltenpartien vollständig ineinander über; man kann sich des Eindrucks von übereinanderstürzenden und wirbelnden Wellen nicht erwehren. In diesem Hildesheimer Bruchstück und den eng damit zusammenhängenden Halberstädter Schranken²¹¹ findet die für die sächsische Kunst charakteristische ornamentale Stilisierung des Gewandes für das

12. Jahrhundert ihre letzte Vollendung. Schon an den Halberstädter Schranken beginnt in seinen frühesten Anfängen der neue ornamentale Stil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ein Stil eckig gebrochener Falten. Daß wir es, wie Beenken annimmt, bei diesem Bruchstück mit einer anderen Hand als bei der Nordschranke zu tun haben, ist wahrscheinlich; endgültig entscheiden können wir die Frage nicht.

Die Weichheit des Hildesheimer Stiles kommt besonders in dem Bruchstück vom Abendmahl zum Ausdruck. Erhalten sind nur Christus, Johannes und zwei andere Gestalten, von denen die eine neben Christus am Tisch sitzt, also zweifellos ein Apostel ist, die andere nur im Profil des Kopfes hinter Christus sichtbar wird. Hier fällt die einheitliche Komposition der Hauptgruppe auf. Christus und der an seiner Brust ruhende Lieblingsjünger fügen sich zu einer wundervoll geschlossenen Gruppe, die nach allen Seiten weich begrenzt ist, zusammen. Eine einheitliche Kurve steigt von der über den Tisch gestreckten Rechten Christi auf, geht über den leicht gebogenen rechten Arm hinauf zum Haupt und von dort über die linke Schulter und den Arm des Johannes wieder herab bis zur Linken des Jüngers, die dicht neben der Rechten Christi auf dem Tisch ruht. Johannes ist in den Kontur der Christusgestalt vollkommen eingeschlossen. Die weichen, leicht geschwungenen Säume der Mäntel unterstützen nur den Eindruck vollständigen In sich abgeschlossenseins dieser Gruppe; keine scharf ausspringenden Faltenpartien zerreißen die einheitlich schwingenden Kurven. Wie bei der liegenden Frau der linke Arm in seiner weichen Kurve ganz mit den Schwingungen der Faltenpartien zusammengeht, so klingen auch bei dieser Abendmahlsgruppe Körper- und Gewandbewegungen vollkommen zusammen. Trotz der starken Zerstörung ist die hohe Qualität dieses Stückes, das in der Zurückdrängung der Körperlichkeit dem Fragment der liegenden Frau nahesteht, und vielleicht auch keine eigenhändige Arbeit des Nordschrankenmeisters ist, noch immer zu erkennen. Die Gesamtkomposition, Christus mit Johannes in der Mitte hinter dem Tisch sitzend, ihm zur Seite die Jünger bis auf Judas, der isoliert vor dem Tisch dargestellt ist, ist im 12. und 13. Jahrhundert im Abendland üblich²¹²; vielleicht war auch bei unserem Fragment Judas isoliert vor dem Tisch dargestellt, denn die Rechte Christi, die wohl den Bissen hält, scheint einer ihm direkt gegenüber sitzenden Person entgegengestreckt zu sein.

Das Fragment einer Teildarstellung des Einzuges in Jerusalem, der Zuführung der Eselin, gehört der Größe nach ebenfalls zu dieser ersten Gruppe, stilistisch aber muß es von den beiden besprochenen Stücken etwas abge sondert werden. Die Gewandbehandlung der beiden erhaltenen Figuren — der vorderen fehlt außer dem Kopf auch die ganze linke Körperhälfte —

ist nicht zu einer so starken Uebertreibung geführt wie bei den anderen Stücken. Oberschenkel und Arme beider Figuren wölben sich in großen, glatten Partien wie bei den Gestalten der Nordschranke unter dem Gewand heraus, und der Stoff schiebt sich zu beruhigteren Faltepartien zusammen. Der enge Zusammenhang mit der Nordschranke tritt in dem erhaltenen jugendlichen Kopf der einen Gestalt hervor; es sind dieselben vollen Backen, das kleine Kinn, die sorgfältig gezeichneten Augen und das lockige Haar wie etwa beim siebenten oder zwölften Engel. Auch die Architekturformen sind von der erhaltenen Schranke her bekannt.

Aus Einzelfiguren größeren Maßstabes setzte sich die Szene der Frauen am Grabe zusammen. Erhalten sind drei Bruchstücke von den Körpern der Frauen und der sitzende Engel, leider ohne Kopf, Hände und Füße. Die fast vollplastische Figur dieses Engels, der ein Spruchband über die Kniee gebreitet hält, und von dessen linken Flügel noch ein Stück erhalten ist, geht in dem Stil dichter fließender Parallelfalten über die Engel der Nordschranke, mit denen er im Gewandstil doch auch wieder durch die wulstigen Säume und die schleifenartig vom linken Knie herabhängende Falte verwandt ist, hinaus. Aber auch von den Fragmenten der liegenden Frau und des Abendmahls ist er zu trennen. Der Unterschied zu ihnen besteht vor allem in seiner starken Plastizität. Nicht die Freude an dekorativem Linienschwung leitete den Meister, sondern der Körper in seinem klaren, tektonischen Aufbau war das Primäre; ihm umhüllt das Gewand in sachlicherer Anordnung als bei den anderen Bruchstücken. Diese Tatsache veranlaßte Beenken, hier an eine jüngere Hand, die bereits den Stil des 13. Jahrhunderts ankündete, zu denken; die Erwähnung des Meisters der Halberstädter Triumphkreuzgruppe oder der Hamerslebener Chorschrankenreliefs als mutmaßlichen Urhebers des Hildesheimer Engels ist jedoch verfehlt. Wohl kommt in dieser Figur ein neues plastisches Gefühl zum Ausdruck, trotzdem aber bleibt sie ein Werk des 12. Jahrhunderts, das von denen des fortgeschrittenen 13. Jahrhunderts durch ganz fundamentale Unterschiede getrennt ist.

Aus den Bruchstücken der Frauen, die Rauchfässer in den Händen halten, ist wenig zu ersehen. Die Gewänder gleiten in ruhigen Falten an den Körpern herab, und die Beine treten wie bei den großen Gestalten der Nordschranke aus dem Stoff heraus. Einige Fragmente weiblicher Köpfe könnten zu diesen Frauen gehört haben.

Von den übrigen Bruchstücken sei nur noch ein Kopf mit langem Haar und kurzem Backen- und Kinnbart erwähnt, der im Typus und in der weichen Behandlung an die Köpfe einzelner Halberstädter Apostel erinnert.

Konnten die Fragmente durch Uebereinstimmungen im Figuren- und Gewandstil der Plastik der Nordschranke eng angeschlossen werden, so müssen in ihnen gleichfalls byzantinische Elemente zu erkennen sein. Schon im Ikonographischen treten die östlichen Einflüsse zu Tage. So stammt die Darstellung der Zuführung der Eselin zweifellos aus einem byzantinischen Vorbild. Dem Einzug in Jerusalem werden in Byzanz häufig zwei Scenen vorangestellt²¹³; zunächst befiehlt Christus zweien seiner Jünger nach Bethphage zu gehen und ihm von dort Eselin und Füllen zuzuführen, dann führen die Apostel das Gebot aus, indem sie mit dem Besitzer der Tiere an seinem Haus oder vor den Mauern von Bethphage verhandeln, oder etwa wie in dem byzantinischen Evangeliar der Berliner Staatsbibliothek Ms. graec. 4^o 66²¹⁴ eines der Tiere hinter sich herführen. Abwandlungen im Schema dieser beiden Darstellungen sind natürlich vorhanden. In der abendländischen Kunst tritt die Darstellung der Zuführung der Eselin nur ganz vereinzelt und dann immer unter byzantinischem Einfluß auf. Wir nennen eine Miniatur im Evangeliar Heinrichs II.²¹⁵, ein Knochenrelief auf einem um 1100 entstandenen Kasten im Berliner K. F. M.²¹⁶, und eine Miniatur aus dem im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts geschriebenen Berthold-Missale in Holkam Hall (Lord Leicester N. 37). (Daß die Darstellung im Evangeliar Heinrichs II., die die Unterredung der Apostel mit dem Eigentümer der Tiere schildert, sicher auf eine östliche Vorlage zurückgeht, zeigt allein ein Vergleich mit der ikonographisch völlig übereinstimmenden Darstellung in dem byzantinischen Evangeliar der Pariser Bibliothèque Nationale, Ms. 74²¹⁷; auch dem Knochenrelief werden östliche Anregungen zu Grunde liegen,²¹⁸ und für die Miniatur des Weingartner Missales ist die byzantinische Vorlage durch den stark byzantinisierenden Gesamtcharakter der Handschrift belegt.) Auch das Hildesheimer Bruchstück, auf dem die zwei Apostel mit den Tieren vor Bethphage dargestellt sind, wird auf ein direktes byzantinisches Vorbild zurückgehen.

Byzantinisch sind auch einzelne Gewandmotive an diesen Fragmenten. So ist der entblößte, vom Aermel umrahmte, aufgestützte rechte Unterarm des Johannes bei der Abendmahlsszene in der byzantinischen Kunst sehr häufig zu beobachten, besonders bei den Josephsgestalten der Geburtsszene und den Johannesfiguren der Kreuzigung (Joseph bei der Geburtsdarstellung im Menologium Basilius II.²¹⁹; Johannes bei Kreuzigung und Kreuzabnahme auf dem byzantinischen Buchdeckel im Quedlinburger Zitter²²⁰). In der sächsischen romanischen Kunst taucht dieses Motiv, das vor allem in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Sachsen sehr beliebt wird, hier nicht zum ersten Mal auf; es findet sich z. B. schon bei der Kreuzigungsdarstellung auf einer der Schmelzplatten im Hildesheimer Domschatz und im

Evangeliar Heinrichs des Löwen, konnte also dem Hildesheimer Meister auch schon aus der Tradition des 12. Jahrhunderts bekannt sein. Ohne Vorstufen in der sächsischen Kunst aber ist das byzantinische Motiv der Dachfalte an der rechten Schulter eines Bruchstückes, das sich mit einem dazugehörigen größeren Stück zu dem Oberkörper einer Figur ergänzen läßt. Erst an den Halberstädter Aposteln wird diese Faltenart öfter verwendet.

Nicht nur der führende Meister der Hildesheimer Werkstatt, der Meister der Nordschanke, lehnte sich also an byzantinische Vorbilder an, sondern seine ganze Werkstatt verwendete diese Vorlagen und griff selbständig neue Motive, die er noch nicht benützt hatte, auf.

Das Godehard-Tympanon in Hildesheim.

Trotz seiner etwas isolierten Stellung innerhalb der spätromantischen Hildesheim-Halberstädter Gruppe soll schon hier das Tympanon im Portal des nördlichen Seitenschiffes von St. Godehard in Hildesheim besprochen werden²²¹. In dem Rundbogenfeld, das von einem breiten Ornamentfries in der Leibung des Nischenbogens und einem schmäleren Ornamentstreifen am Türsturz umrahmt ist, sind Christus, St. Godehard und Epiphanius in Halbfiguren dargestellt; ihre Köpfe werden von Muschelninben umgeben. Die hohe Qualität dieses Stückes vor allem aus der Verwendung eines Vorbildes zu erklären, wie es Habicht versucht, ist nicht möglich. Er sieht in dem etwa um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen Türbogenfeld der Stiftskirche von Gandersheim²²², auf dem Christus mit zweien seiner Apostel in Halbfiguren dargestellt ist, die direkte Vorstufe zu dem Godehard-Tympanon und behauptet, daß sich der Hildesheimer Meister „sehr eng“ an das Gandersheimer Werk angelehnt habe. Das Gandersheimer Tympanon bildet jedoch lediglich den Beweis, daß eine Zusammenstellung von Halbfiguren wie am Godehard-Tympanon schon früher üblich war²²³. Die Qualität des Hildesheimer Werkes ist eigenes Verdienst seines Meisters.

Befinden wir uns in Bezug auf diese Ableitung schon im Gegensatz zu der Anschauung Habichts, so können wir uns auch in der Frage der Meisterzuschreibung nicht dem ziemlich allgemein herrschenden Urteil anschließen. Auf Grund von Uebereinstimmungen in den Köpfen schrieb Goldschmidt das Godehard-Tympanon dem Meister des Adeloggrabsteines zu, Habicht versuchte durch Hinzuziehung des Brunosteines diese Hypothese noch zu stützen, und auch Beenken scheint sich für die gleiche Ansicht zu entscheiden²²⁴. Vergleichen wir das Tympanon zunächst mit dem Adelogstein! Die Köpfe des Godehard und Epiphanius weisen tatsächlich zum Teil dieselben Stilmerkmale auf wie der

Kopf des Adelog: die tiefliegenden, von stark herausgearbeiteten Lidern umrandeten Augen, das vorgeschobene Kinn und die Vertiefung auf der Oberlippe. Diese Uebereinstimmungen lassen sich jedoch durch Benützung ähnlicher Vorlagen erklären; eine Ausführung durch dieselbe Hand beweisen sie noch nicht. Außerdem sind gerade in der Gesichtsbehandlung gewisse Unterschiede vorhanden. So ist bei den Gestalten des Tympanons der dünnlippige Mund in einem flachen, nach oben gewölbten Bogen gezeichnet, während sich bei Adelog die dicken Lippen zuspitzen, und die Mundwinkel tief zurücksinken; auch fehlt bei den Figuren des Tympanons die rillenförmige Einarbeitung in den unteren Augenlidern des Adelog. Vor allem aber darf nicht vergessen werden, daß der Kopf des Adelog nicht den ursprünglichen Zustand zeigt, also nicht als sichere Grundlage eines Beweises der Meisteridentität dienen kann.

Ganz unvereinbar sind beide Werke aber in der Behandlung von Körper und Gewand. Statt der dumpfen Massigkeit des Adelog hier lebensvolle, trotz äußerer Ruhe bewegte Gestalten. Nirgends läßt sich die Unsicherheit in der Körperbildung wie bei Adelog beobachten; hier finden sich richtige Proportionen und ein plastisches Herausarbeiten des anatomisch einwandfreien Körpers. Der Abstand in der Qualität beider Werke ist zu groß, als daß das Tympanon etwa als eine spätere und vollkommene Arbeit desselben Meisters angesehen werden könnte. Der gleiche Unterschied besteht in der Gewandbehandlung. An Stelle der schematisch nebeneinandergereihten Falten an der Casel, der unverständenen Einzeichnungen am Oberkörper und der plumpen, gewellten Falten zwischen den Beinen des Adelog, findet sich bei den drei Gestalten des Tympanons ein lockeres Herabhängen und Zusammenschieben dünner, fließender Stoffe. Der starren Gewandschichtung dort steht hier eine, trotz Benützung stereotyper Motive, naturalistischere Gewandbehandlung gegenüber. Vor allem aber ist das Verhältnis des Körpers zum Gewand an den Figuren des Tympanons anders als beim Adelog. Der Meister des Grabsteines nahm hierin eine Sonderstellung ein, Körper und Gewand waren bei ihm zwei getrennte Faktoren; die Halbfiguren des Tympanons aber reihen sich der großen Entwicklungslinie, die wir von Gröningen an verfolgten, ein; hier wird der Körper in seiner Modellierung durch das Gewand unterstützt. Die glatte, von dichten Falten gerahmte Ellenbogenfläche am rechten Arm des Christus im Tympanon läßt sich z. B. schon bei der Madonna der Nordschanke, bei Wichmann und bei den Gröninger Gestalten beobachten, während die straffen Spannungen des Gewandes und das Ueberdecken der Hohlräume wie beim Adelog hier nicht auftreten.

Habicht, dem in der Frage der Meisterzuschreibung die Beweisführung mit Hilfe des Adelogsteines nicht genügte, wies auf die Uebereinstimmungen in den beiden Christusgestalten am Tympanon und am Brunograbstein hin. Die gleiche Haltung, die gleichen Gewandmotive und der gleiche Kopftypus der Christusfiguren veranlaßten ihn, auch am Tympanon dieselbe Hand wie am Brunostein und an der Adeloggrabplatte zu erkennen. Wieder aber handelt es sich um allgemeine Uebereinstimmungen. Die Haltung Christi mit der erhobenen Rechten und dem aufgestützten Buch in der Linken ist die des byzantinischen Pantokrators. In den an byzantinischen Vorbildern geschulten Hildesheimer Werkstattbetriebern mögen beide Meister für ihre Christusgestalten ähnliche, wenn nicht sogar die gleichen östlichen Vorlagen benützt haben, anstatt ein und dieselbe Persönlichkeit zu sein.

Auf die gleiche Weise erklärt sich die Uebereinstimmung der Gewandmotive. Der umgeschlagene Saum des rechten Aermels und die Treppensäume am Mantelstück über der linken Hälfte des Oberkörpers sind allzu stereotype byzantinische Motive, als daß sie dieselbe nachahmende Hand verraten könnten. In der Verarbeitung dieser gleichen Motive prägt sich gerade der Unterschied beider Werke aus. Der rein zeichnerische Charakter der Gewandpartien am Brunostein steht im schärfsten Gegensatz zu den stofflich durchgebildeten Gewandstücken am Tympanon. Man beachte, wie locker sich bei Christus der Mantel über dem Buch zusammenstaut, und in welcher weichen Kurve der Aermel am linken Handgelenk einknickt.

Obgleich sich bei dem Christus des Brunograbsteines in der Beziehung von Körper und Gewand aufeinander eine Angleichung an das herrschende Prinzip der Modellierung beobachten ließ, und somit eine Verbindung zum Godehard-Tympanon geschaffen wäre, ist der Unterschied in der Modellierung infolge der stofflicheren Gewanddurchbildung aber so stark, daß auch er die Annahme der gleichen Hand verbietet. Die herausmodellierete, von Falten freie Partie an der linken Schulter des Christus am Grabstein ist zu schematisch abgegrenzt, als daß sie von der gleichen Hand gearbeitet sein könnte, die die Schultern des Christus im Tympanon mit feinen Mantelfalten überzog.

Auch die Uebereinstimmung der beiden Köpfe ist nicht so „wörtlich“, wie Habicht behauptet; wir machen nur auf die ganz verschiedene Bildung der Stirn aufmerksam. Außerdem ist eine Ähnlichkeit dieser um die gleiche Zeit entstandenen, auf byzantinischen Vorbildern fußenden Christustypen nur begrifflich. Die stark byzantinischen Elemente des Christuskopfes am Tympanon weist Goldschmidt durch den Vergleich mit der Christusgestalt eines Elfenbeines in London nach.²³⁵ Fügt man zu diesen beiden von Goldschmidt gegenübergestellten Köpfen auch noch

den Christus des Brunosteines hinzu, so wird ersichtlich, daß sich der Meister des Tympanons stärker an ein byzantinisches Vorbild anschloß, als der Meister des Grabsteines.

Da wir uns also der bisher herrschenden Meinung, der Meister der Adelog- und Brunosteine habe auch das Tympanon gearbeitet, nicht anschließen können, müssen wir untersuchen, welche Stellung das Werk zu den anderen Hildesheimer Arbeiten des späten 12. Jahrhunderts einnimmt.

Vergleicht man die Gestalten des Tympanons mit denen der Nordschranke von St. Michael, so fällt zunächst der gemeinsame Charakter weicher, flüssiger Linienstilisierung auf; bald aber machen sich die starken Unterschiede bemerkbar. An den drei Figuren von St. Godehard begegnen nirgends die straffen, zügigen Faltenkomplexe wie etwa bei Johannes und Jakobus der Nordschranke; der Stoff schmiegt sich bei den Tympanongestalten stärker dem Körper an und folgt, obgleich eine dünne Luftschicht zwischen ihm und dem Körper zu liegen scheint, mehr den Formen des Körpers. Die Plastik der Schranken trägt einen viel zeichnerischeren Charakter als die Tympanonfiguren; so wirken die Faltenpartien, die sich beim heiligen Benediktus zur Seite des Oberkörpers von der Achsel herabziehen, flächig und aufgelegt gegenüber den den plastischen Körper wirklich umschreibenden, in leichten Kurven geführten Falten bei Godehard und Epiphanius. Diese Plastizität des Körpers, verbunden mit einer illusionistischen Tiefenvorstellung, ist das Neue am Godehard-Tympanon. Die äußeren Arme der beiden Heiligen und der linke Arm Christi scheinen aus der Tiefe des Bogenfeldes herauszuwachsen, und der untere Ornamentstreifen, auf den die Attribute der Gestalten aufgestellt sind — die Bücher von Christus und Epiphanius überschneiden den Streifen in einer Uebereckstellung — wirkt wie eine Balustrade. Man vergleiche noch einmal die beiden Heiligen der Nordschranke mit ihren in die Fläche ausgebreiteten Armen, um den andersartigen Stil des Godehard-Tympanons zu erkennen.

Diese neue Plastizität, die im Gegensatz steht zu der Flächigkeit der Schrankenplastik, und die der romanischen Blockplastizität, etwa an der Gröninger Empore, nicht gleichgesetzt werden darf, begegnete uns schon einmal in der Hildesheimer Kunst — bei dem Bruchstück des Engels unter den Fragmenten aus St. Michael. Wie sich dort das Gewand trotz der Parallelzügigkeit geschwungener Falten in sachlicher Anordnung um den plastischen Körper legt, das läßt sich ähnlich auch bei den Gestalten des Tympanons beobachten. Ohne hier etwa die gleiche Hand erkennen zu wollen, möchten wir doch einiges Gewicht auf diese Uebereinstimmungen legen, die uns stärker zu sein scheinen als die Beziehungen zu den beiden Grabsteinen.

Auch die Ornamentik des Tympanons steht zu der der Schranke in St. Michael in Beziehung. In dem Fries der Bogenleibung kehren ähnliche schlanke, geschwungene Blätter mit umgebogenen Spitzen wieder wie dort, und das Grundmotiv dieses Frieses ist, wenn auch in viel reicherer Ausgestaltung, demjenigen von der Südseite des westlichen Türpfostens an der Schranke ähnlich. Das Motiv des Türsturzes ist eine vollkommenerer Form des Ornamentes auf dem zweiten Kapitell der kleinen Säulenstellung.

Für die Stilbestimmung des Tympanons ergibt sich also Folgendes: Der Meister nimmt, ebenso wie die Kräfte, die die zweite Schranke arbeiteten, seinen Ausgang von den Stuckarbeiten der erhaltenen Schranke, über deren Stil er jedoch, ebenfalls wie einer der Süd- oder Westschrankenmeister weit hinausgeht in einer Richtung, die auf das 13. Jahrhundert hinweist.²²⁵

Für die Datierung können allein diese stilistischen Merkmale herangezogen werden, da baugeschichtliche Daten nicht in Betracht kommen. Der Fortschritt gegenüber der Schranke und die Hinneigung zu einer neuen plastischen Auffassung läßt auf die Entstehung um oder schon etwas nach 1200 schließen.²²⁷

Die Schranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt.

Ganz unberührt von diesen neuen Tendenzen des 13. Jahrhunderts erscheint das letzte Hauptwerk dieser Gruppe spätromanischer sächsischer Plastik, die Chorschranke der Liebfrauenkirche in Halberstadt²²⁸, obgleich sie, ebenso wie das Tympanon von St. Godehard, eine Weiterentwicklung der Stilprinzipien von der erhaltenen Schranke in St. Michael bedeuten. Sprach sich in den Halbfiguren des Hildesheimer Türbogenfeldes eine neue plastische Auffassung aus, so knüpfen die Halberstädter Reliefs an den ornamental-flächigen Stil der Hildesheimer Schranke an und übersteigern seinen ornamentalen Charakter in einer Weise, die gleichfalls das 13. Jahrhundert ankündigt.

Auch in der Komposition schließen sich die ebenfalls aus Stuck gefertigten Halberstädter Schranken der Nordschranke von St. Michael an. Ihre den Querschiffen zugewendeten Seiten sind durch eine Arkadenreihe gegliedert, in die die sitzenden Figuren von Christus, Maria und je sechs Aposteln eingeordnet sind. Breite horizontale Ornamentbänder begleiten die Arkadenreihe, und ein schmalerer Ornamentstreifen rahmt den rundbogigen Durchgang der Südschranke, während die mit einem geraden Sturz abgeschlossene Tür der nördlichen Schranke nur von Profilen umgeben ist. Die offene Rundbogengalerie über den Schranken ist eine moderne Ergänzung.

Wir betrachten zunächst die Relieffiguren. Christus in der

Stellung des Weltenrichters nimmt die mittelste Nische der Nord-schranke ein, ihm zur Seite sitzen Petrus und Andreas sich ihm zuwendend, während die übrigen vier Apostel dieser Abschlußwand Mathias, Bartholomäus (links von Christus), Mathäus und Thomas (rechts von Christus) paarweise aufeinander bezogen sind. Eine entsprechende Komposition zeigt die Südschranke, auf der sich Jakobus Zebedäus und Johannes²²⁹ der in der Mitte thronenden Maria zuwenden, und sich die Apostelpaare Jakobus Alphäus-Philippus (links von Maria) und Simon-Judas (rechts von Maria) dieser Mittelgruppe anschließen²³⁰.

Könnte von der Gröninger Empore an über den Merseburger Taufstein, über die Figur des Wichmann und die Hildesheimer Schranke, das ständige Zunehmen eines zeichnerischen und flächigen Stiles beobachtet werden, so hat diese Entwicklung in den Gestalten der Halberstädter Schranken ihren Höhepunkt erreicht. Nicht nur der ornamentale Charakter des sächsisch romanischen Parallelfaltenstiles scheint hier bis zu seinen letzten Konsequenzen geführt, auch die romanische Plastizität ist gänzlich geschwunden.

Untersuchen wir vor allem die ornamentale Gewandbehandlung genauer. War schon bei den Figuren der Hildesheimer Nord-schranke das Gewand in feinen, dichten Falten über den Körper gelegt, so erscheinen die Halberstädter Gestalten in die Gewand-falten gänzlich eingesponnen; die Parallelfalten reihen sich hier viel enger und zahlreicher aneinander, sodaß der Körper bis auf einzelne abgegrenzte Partien vollkommen unter einem Netz von Linien verschwindet. Und wurden bei den Hildesheimer Figuren die einzelnen Faltenbündel ziemlich straff herabgeführt, so fließen sie in Halberstadt in voll geschwungenen Kurven über den Körper und gleichen sich in ihrem Schwung stärker aneinander an als dort. An der Figur des jugendlichen Philippus²³¹ möge diese Gewandstilisierung erläutert werden. Sein über den Rücken geschlagener Mantel wird von der rechten Schulter in einem Strom geschwungener paralleler Falten um die ausgestreckte rechte Hand herumgeführt und in einem schräg über den Oberkörper laufenden Bausch wieder zum linken Oberarm hinaufgeleitet; ein zweites Bündel geschwungener Parallelfalten geht von dem linken im Profil sichtbaren Bein aus, fließt über den Oberschenkel des rechten Beines und strömt in breiter Ausdehnung neben diesem Bein herab. Mit den kurvigen Faltenbündeln über dem Körper und an seinen Konturen, mit dem breiten Faltenstrom zwischen den Beinen und der reichen Gewandzeichnung über der linken Oberkörperhälfte aber ist es noch immer nicht genug, selbst neben der Figur auf dem Reliefgrund breitet sich der Mantel in üppigen Kurven und Zickzacksäumen aus.

In den geschwungenen Schleifenbildungen der Mantelsäume die sich auch bei anderen Figuren (Christus, Judas Taddäus) auf der Grundfläche ausbreiten, und die durch die Stauung des

Mantels über der Bankfläche motiviert werden, drückt sich ganz besonders der bewußt ornamentale Geist der Halberstädter Gewandstilisierung aus. Denn statt daß die Mantelsäume in einer einfachen herabhängenden Schleife zusammenschlagen, wie es dem natürlichen Vorgang entspräche, werden die Kurven verdoppelt (Christus), oder richten sich die Schleifen wie von innerem Leben erfüllt empor (Philippus). Alle Einzelmotive der Gewandung scheinen einem ornamentalen Gesetz unterworfen. Wohl begegneten uns die Schleifenbildungen schon bei den Hildesheimer Engeln, aber nur die Motive sind hier und dort die gleichen; ihre Behandlung, überhaupt die ganze Auffassung vom Gewand und seiner Bedeutung für den Körper ist in Halberstadt anders als in Hildesheim. Ein Vergleich des Apostels Bartholomäus (Nordschranke) mit dem siebenten Engel der Schranke in St. Michael möge diesen Unterschied noch eingehender erläutern. Die Gewandmotive beider Figuren stimmen völlig überein; während bei dem Engel dicke, wulstige Saumschlingen auf dem rechten Oberschenkel aufliegen und neben dem linken Knie herabhängen, setzt sich die flachere, stärker geschwungene Schlinge über dem rechten Knie des Apostels aus feinen Parallelfalten zusammen, und verrät die Schleifenbildung an seiner linken Hand deutlich die Vorliebe des Meisters für elegante Kurven und seine Absicht, die Hand durch diese Kurven flächenmäßig zu rahmen. Die Durchbildung des Gewandes an den Halberstädter Figuren ist also zeichnerischer als bei den Hildesheimern Engeln; die einzelnen Falten sind nicht nur zahlreicher und schwungvoller, sondern sie sind auch mehr eingeritzt statt plastisch herausmodelliert wie in Hildesheim. Dieser zeichnerische Stil ist eine Folge der neuen Bedeutung, die dem Gewand zuerteilt wird. Lag bei den Hildesheimer Figuren die Betonung noch immer auf dem Körper, und war das Gewand nur etwas Sekundäres, so ist es in Halberstadt zum Hauptfaktor geworden: Das Entscheidende im Gesamteindruck der Schrankenfiguren ist ihre ornamentale Gewandstilisierung.

Neu gegenüber der Hildesheimer Gewandbehandlung ist endlich die Art, einzelne Säume mit harten, eckig gebrochener Linien zu begrenzen. Neben der flüssigen parallelfaltigen Gewandbehandlung steht bereits eine härtere Stilisierung, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, nachdem der Parallelfaltensstil überwunden ist, zur Blüte gelangt. Wie der Mantel über der rechten Schulter des Mathäus (Nordschranke) in einer eckig begrenzten Dachfalte herabhängt, oder wie der Mantelbausch vor dem Leib Christi in einen gezackten Saum ausläuft, das sind in der sächsischen Gewandbehandlung bisher ungebräuchliche Motive, deren Ursprung wieder in byzantinischen Vorbildern zu suchen ist. Ganz unbekannt sind uns diese zackigen Säume aller-

dings nicht; wir begegneten ihnen schon einmal an dem Bruchstück eines Oberkörpers der Hildesheimer Fragmente, wo sie ebenfalls in Verbindung mit der byzantinischen Dachfalte auftraten. Bildeten sie dort aber eine vereinzelt Erscheinung, so sind sie in Halberstadt sehr häufig geworden. Der gleichmäßige Parallelfaltenstil mag dem Halberstädter Meister trotz seiner schwungvollen Belegung nicht genügt haben; in seinem Streben nach erregtem Ausdruck innerhalb des Gewandes greift er zu neuen Motiven, die in ihrem Kontrast zu den geschwungenen gleichlaufenden Falten den lebendigen Eindruck der Gewandbehandlung nur erhöhen.

Die Körper der Halberstädter Figuren werden jedoch nicht gänzlich von dieser überreichen Gewanddrapierung zugedeckt, sondern sie drücken sich zwischen den Falten in einzelnen glatten Partien durch den Stoff hindurch. Auch hierin reihen sich die Reliefs unserer von der Gröninger Empore an verfolgten Entwicklungslinie ein. Wie sich bei Mathias, Petrus, Christus und Thomas der Nordschranke (auch an der Südschranke finden sich mehrere Beispiele) der linke Unterschenkel unter dem Mantel abzeichnet, wie er vom Knie bis zum Schienbein hinab als glatte gewölbte Fläche von Falten gerahmt ist, das ist von der Modellierung der Gröninger Apostel nur graduell unterschieden. Und fiel schon in Gröningen diese Rahmung der gewölbten Partien mit der traditionell sächsischen Isolierung der Körperteile zusammen, so hat sich auch in Halberstadt, trotz eines neuen Prinzipes, die einzelnen Glieder durch schwungvolle Faltenstränge miteinander zu verbinden, eine derartige Isolierung erhalten; wir weisen nur auf Jakobus Alphäus und Simon (beide an der Südschranke) hin. Das rechte im Profil gesehene Bein des erstgenannten Apostels ist an Oberschenkel und Hüfte durch Faltenstränge vollkommen von dem Oberkörper abgesondert, und die rahmenden Falten laufen bis zum Schienbein hinab am Kontur des Beines entlang und schälen es als geschlossene Partie aus den Faltenströmen heraus. Noch isolierter wirkt die Oberschenkelpartie des rechten Beines bei Simon; obgleich gerade bei diesem Apostel eine Aneinanderschließung der einzelnen Körperteile durch geschwungene Faltenbündel angestrebt scheint — der Mantel umkreist den ganzen Oberkörper einschließlich der Arme und zieht auch das linke Bein zu dem Zentralpunkt der Figur heran — löst sich der rechte Oberschenkel selbstständig und in seiner Isolierung unnaturalistisch wirkend aus dem einheitlichen Komplex heraus.

Unnaturalistisch muß die ganze Ausgestaltung des Modellierungsprinzipes an den Halberstädter Figuren genannt werden. Von einer weichen Modellierung des Körpers unter dem Gewande, wie sie die sächsischen Künstler auf ihren byzantinischen Vor-

bildern sahen, sind die Halberstädter Reliefs wieder stärker entfernt als die Hildesheimer Schrankenfiguren. Während dort die faltenlosen Partien mit den an Innenzeichnung reichen Flächen verschmolzen wurden, stehen sie bei den Halberstädter Gestalten wieder in hartem Kontrast nebeneinander. Man fühlt sich hierbei fast eher an die harte Modellierung der Gröninger Apostel als an die weiche der Hildesheimer Schrankenfiguren erinnert.

Von allen vorangehenden Werken aber sind die Halberstädter Reliefs durch ihre geringe Plastizität unterschieden. Man betrachte einige Figuren in der Profilansicht, um zu erkennen, daß ihr Körper, abgesehen von Kopf und Knien, ganz flach auf die Reliefebene aufgetragen ist. Der romanisch blockplastische Charakter ist hier gänzlich überwunden; die Halberstädter Reliefs stehen am Endpunkt der Entwicklung, die mit der Gröninger Empore einsetzte. Wie groß der Abstand zu diesem Frühwerke ist, zeigt ein Vergleich der Maße in der Reliefföhe. Die Emporenfiguren wuchsen 18—23 cm²³² weit in den Raum hervor, die am weitesten aus der Reliefebene hervorragenden Köpfe und Knien der Halberstädter Figuren aber nur 10—13 cm²³³.

Mit der Verringerung der Plastizität hängt ein anderer wichtiger Unterschied zusammen. Brachte der Gröninger Meister das Sitzen seiner Figuren, den Tiefenabstand zwischen Ober- und Unterkörper, durch räumliche Schichtung der Teile zum Ausdruck, so verzichtet der Halberstädter Schrankenmeister fast vollkommen darauf. Die sich in die Tiefe erstreckenden Oberschenkel seiner Figuren können nicht mehr wie bei den Gröninger Aposteln in ihrer vollen blockhaften Form abgetastet werden, sondern sind in ihrer Verkürzung fast nur noch optisch erfassbar. Der Halberstädter Meister ist hiermit zu einem Illusionismus gelangt, der dem Gröninger noch ganz unbekannt war, und den auch keiner der sächsischen Plastiker vor ihm erreicht hatte. Wie gut er diese neue Darstellungsmöglichkeit beherrscht, zeigt die kühne Profilstellung des Mathäus (Nordschranke), der sich nicht stärker als die frontal sitzenden Gestalten aus der Reliefebene hervorwölbt.

Trotz dieses Illusionismus im Aufbau der Figuren aber bleibt, unterstützt durch die ornamentale Gewandbehandlung, ihr wesentlicher Eindruck ein ornamental flächiger. Ist auch bei Philip-pus, um wieder zu demselben Beispiel zu greifen, der rechte Oberschenkel in starker Verkürzung wiedergegeben, so breitet sich doch ein Faltenstrom gerade über diesem Oberschenkel auseinander und scheint ihn in die Fläche aufzuklappen. Ebenso büßt der verkürzte rechte Unterarm an seiner Tiefenerstreckung viel ein, da die Hälfte des Oberkörpers zusammen mit der Hand ganz flächig gerahmt wird.

Der byzantinische Einfluß spielt in der Halberstädter Schran-

kenplastik keine geringere Rolle als in den Hildesheimer Werken. Lerne der Meister von St. Michael an seinen Vorlagen vor allem eine freie Beweglichkeit der menschlichen Gestalt, so übernahm der Halberstädter hauptsächlich eine große Zahl von neuen Gewandmotiven und bildete die Kopftypen seiner Figuren nach östlichen Vorbildern.

Auch im Ikonographischen sind die Beziehungen zur byzantinischen Kunst vorhanden. So geht auch hier die Madonna auf ein östliches Vorbild zurück. Wieder hat der Hodegetriatypus der Gottesmutter, die diesmal aber in sitzender Haltung dargestellt war²³⁴, zu Grunde gelegen, und wieder finden sich dieselben byzantinischen Elemente in der Tracht und vor allem in der allerdings merkwürdig breit geratenen Stellung des hier richtig auf der linken Seite der Madonna sitzenden Kindes wie in Hildesheim. Vergleichen wir die Halberstädter Maria etwa mit der thronenden Madonna auf dem Elfenbein der Sammlung Stroganoff²³⁵ oder mit den Madonnen in den Mosaiken von Hosios Lucas²³⁶ und im Dom von Triest²³⁷, so können wir an diesen byzantinischen Beispielen nicht genau denselben Typus — das Kind sitzt hier in der Mitte vor der Madonna — aber viele Uebereinstimmungen im gesamten Aufbau und in Einzelheiten der Gewandlagerung beobachten. Es seien nur das Verhältnis von Ober- und Unterkörper, die geschlossene Silhouette des ganzen Körpers und die Differenzierung von Stand- und Spielbein genannt, oder Gewandmotive wie die neben dem Standbein steil herabhängenden Falten und der nur bei der Triester Madonna auftretende Mantelbausch, der zwischen den Beinen herabgeht und in Zickzacksäumen endigt. Wie bei der Hildesheimer Maria aber handelt es sich auch bei der Halberstädter Figur nicht um die direkte Kopie einer östlichen Vorlage; die Gestalt ist in erster Linie eine sächsische Schöpfung. So wird auch hier der Umhang nicht über den Kopf der Madonna gezogen, lange Zöpfe hängen über ihre Schultern herab, und ihr breites Gesicht mit den vollen Backen und der hohen Stirn entspricht nicht dem byzantinischen Madonnenideal. Selbständig sächsisch umgestaltet ist aber vor allem die Gewandbehandlung. Werden auch Rock und Umhang z. B. bei der Madonna der Sammlung Stroganoff von feinen Falten reich gegliedert, gleitet auch der Saum des Umhanges in elegant geschwungener Kurve vom Unterarm der Figur herab, so ist doch die Gewandbehandlung des Halberstädter Reliefs bedeutend zeichnerischer und ornamental; die Parallelfalten überspinnen hier in dichter Reihung den Körper, und die kurvigen Säume überqueren die Gestalten in vollem Schwung und stauen sich in der linken Hand der Maria zu dichten Schleifen zusammen.

Um auch an den Halberstädter Figuren, für die Beenken den

selben Meister wie an der Hildesheimer Schranke annimmt, seine These einer Abhängigkeit vom Heribertschrein zu widerlegen, stellen wir der thronenden Madonna die Maria mit dem Kind von einer Schmalseite des Schreines²³⁸ gegenüber. Obgleich auch der rheinischen Madonna derselbe Hodegetriatypus zu Grunde liegt, obgleich auch bei ihr die byzantinische Tracht (der Umhang ist sogar über den Kopf gezogen) und einzelne byzantinische Gewandmotive (Falten neben dem Standbein, Umhangende neben dem rechten Knie) verwendet sind, unterscheidet sich das rheinische Werk in der Verarbeitung dieser fremden Elemente so stark von dem sächsischen, daß eine Abhängigkeit des letzteren von dem Schrein unmöglich ist. Statt der breiten Körperform der Halberstädter Madonna, statt ihres vollen parabelförmigen Umrisses ein schlanker, gestreckter Körper der rheinischen Figur, der sich nicht auf der Grundfläche ausbreitet, sondern in sich geschlossen ist, und dessen Gewand überall dicht am Körper anliegt und ihn straff überspannt, anstatt in üppigen Kurven und Faltungen ein selbständig ornamentales Leben zu führen. Uebersetzte der Hildesheimer Meister die Anregungen seines byzantinischen Vorbildes auch in seine eigenen Anschauungen, und übersteigerte er gewisse Seiten des Vorbildes in einer unbyzantinischen Weise, so war dasselbe doch für ihn stärker verpflichtend als für den rheinischen Künstler, der es fast nur für eine allgemeine Komposition seines Werkes benützte.

Auf die Verwendung byzantinischer Elemente in den Halberstädter Kopftypen und die „Gesamtähnlichkeit“ einzelner Köpfe mit denen byzantinischer Figuren wies schon Goldschmidt²³⁹ hin. Wie sich das üppig quellende Haupt- und Barthaar des Halberstädter Christus und mehrerer Apostel in korkenzieherartige Locken ringelt (Thomas, Andreas), wie die Augen in tiefe Höhlen eingebettet sind, und wie sich die dicken Lippen hervorwölben, sodaß der Mund in einer Spalte geöffnet scheint (Andreas), das steht der byzantinischen Gesichtsbehandlung — man vergleiche wieder den Christuskopf auf dem Elfenbein im Fitz William Museum zu Cambridge — sehr nahe. In ihrer weichen malerischen Behandlung gehen die Köpfe der Halberstädter Figuren noch über diejenigen der Hildesheimer Schranke hinaus. Man vergleiche die beiden Petrusköpfe miteinander, um in der volleren Haarmasse und der viel stärker modellierten Gesichtsoberfläche des Halberstädter Apostels die fortgeschrittenere Stufe zu erkennen.

Nahe zusammen rücken die Hildesheimer und Halberstädter Köpfe aber, so wie man sie rheinischen Köpfen wie etwa dem Bischofskopf im Kölner Kunstgewerbemuseum vom Ende des 12. Jahrhunderts²⁴⁰ oder den Köpfen der Bischöfe und Laien des Brauweiler Altaraufsatzes²⁴¹, der etwa um 1200 entstanden sein

wird, gegenüberstellt. Diese rheinischen Köpfe sind von einem ganz unmalerischen Behandlung; die Gesichter sind nicht wie in Sachsen kräftig durchmodelliert, sondern ihre Einzelteile sind nur auf die glatte Vorderfläche eines in sich geschlossenen Blockes aufgezeichnet. Wieder spricht sich in dieser Gegenüberstellung eine so prinzipielle Unterscheidung der sächsischen und rheinischen Gestaltung aus, daß die Abhängigkeit der sächsischen Werke von den rheinischen nicht möglich erscheint.

Die aus östlichen Vorlagen stammenden Gewandmotive und ihre Umbildung durch den sächsischen Meister wies im wesentlichen Goldschmidt²⁴² nach. Zur Ergänzung machen wir noch auf einige schon bei den Hildesheimer Gestalten häufig angewandte byzantinische Motive z. B. den über den Rücken hängenden Mantelsaum des Jakobus Zebedäus (Südschranke) und die in dreieckigen Falten umschlagenden Rock- und Mantelsäume bei fast allen Gestalten, aufmerksam.

Was hinsichtlich der Beinstellungen bei den Hildesheimer Engeln gesagt wurde, gilt auch bei den Halberstädter Aposteln. Eine direkte Uebernahme jedes einzelnen Motivs aus der byzantinischen Kunst ist nicht anzunehmen; aber daß in diesen Beinstellungen doch eine Anlehnung an östliche Vorbilder stattgefunden haben muß, geht aus einigen typisch byzantinischen Einzelzügen, die auch nicht in Hildesheim auftraten, hervor. Wie sich das rechte Bein des Apostels Andreas (Nordschranke) so mit dem linken ausgestreckten Bein verschränkt, daß seine Fußsohle in voller Ansicht herausgekehrt ist, das wird in Byzanz mit Vorliebe dargestellt; man vergleiche z. B. den vierten Apostel (von Paulus nach rechts gezählt) in dem Kuppelmosaik mit der Ausgießung des heiligen Geistes in San Marco²⁴³ oder in etwas veränderter Stellung, da er flach auf der Erde sitzt, den linken wülfelnden Kriegsknecht bei der Kreuzigung in dem byzantinischen Evangeliar der Berliner Staatsbibliothek Ms. 4^o 66²⁴⁴. Diese eigentümliche Fußstellung begegnet in der abendländischen Kunst nur bei Werken, die unter byzantinischem Einfluß stehen: so zeigt sie z. B. der Evangelist Lucas des Weihenstephaner Evangeliiars der Münchener Staatsbibliothek Clm. 21580²⁴⁵ und der Judas auf dem Servatiusschrein in Maastricht²⁴⁶. Auch die komplizierte Stellung der Füße bei dem Johannes in Halberstadt (Südschranke) deutet auf fremde Beeinflussung hin. Das Kreuzen der Beine mit dem starken Auseinanderdrücken der Fersen findet sich z. B. ähnlich bei dem Chistus des Berliner Elfenbeinreliefs mit der Darstellung des Einzuges in Jerusalem, K. F. M. Nr. 1590²⁴⁷; übertragen auf die Standfigur begegnet es bei dem April-Apostel im Kalendarium des im frühen 13. Jahrhundert entstandenen Psalteriums Hermanns von Thüringen²⁴⁸, einer stark byzantinisierenden Handschrift.

Daß trotz der verschiedenen Gewandbehandlung zwischen den Hildesheimer und Halberstädter Schranken enge Beziehungen bestehen, geht nicht nur aus übereinstimmenden Beinstellungen und Gewandmotiven, sondern u. a. aus der auch an den Halberstädter Schranken auftretenden Art, den menschlichen Körper in möglichst entgegengesetzte Richtungen zu wenden (Bartholomäus, Andreas, Simon), hervor. Die Halberstädter Figuren zeigen dieses Prinzip jedoch in einer ausgeglicheneren und beruhigteren Form als die Hildesheimer.

Aus diesen Uebereinstimmungen aber eine Meisteridentität zu folgern, scheint uns gewagt. Der Stil der Halberstädter Figuren ist so weit über den der Schranke in St. Michael hinausgeschritten, daß der Hildesheimer Meister zu einer fast unglaublichen Entwicklung gelangt sein müßte. Wir möchten uns nur zu der Annahme entscheiden, daß der Meister der Halberstädter Schranken, ebenso wie die Bildhauer, die die Fragmente im Andreasmuseum arbeiteten, aus der Werkstatt der Nordschranke in St. Michael hervorgegangen ist.

In der Anschauung über den Fortgang der Arbeit innerhalb der beiden Halberstädter Schranken schließen wir uns Beenen an, der die Gestalten der Nordschranke für die späteren hält. Die lebhaften, zum Teil verzerrten Bewegungen an der Südschranke (Johannes und Simon) scheinen die ersten Versuche des Meisters, seine Figuren lebendig und abwechslungsreich zu gestalten; sie kehren an der Nordschranke, deren Figuren trotz des Mangels dieser erregten Bewegungen nicht weniger abwechslungsreich erscheinen, nicht wieder.

Einen letzten Beweis für den Zusammenhang der Halberstädter und Hildesheimer Schranken bildet die Ornamentik. In den Blattfriesen, die an beiden Schranken der Liebfrauenkirche unterhalb der Figurenreihe entlanglaufen, sind dieselben fächerförmigen Büschel aus geschwungenen, an den Spitzen eingerollten Blättern verwendet wie in dem breiten Fries an der Südseite der Hildesheimer Schranke. Diesem Hildesheimer Fries entstammen auch einzelne Motive des oberen, aus einer Wellenranke bestehenden Ornamentstreifens an der Südschranke, z. B. die ihre Hälse und Schwänze umschlingenden Vögel, die die Füllung des östlichsten Wellentales bilden, und der mit einer Kapuze bedeckte bärtige Kopf eines geflügelten Fabelwesens in dem Wellental zwischen Johannes und Simon. Auch in der Ausschmückung der Pfeilerschäfte und Kapitelle treten zum Teil dieselben Elemente wie in Hildesheim auf. (Rautenmuster des Arkadenpfeilers zwischen Johannes und Simon — in Hildesheim an der neunten Säule von Westen in der offenen Arkadengalerie; Blattmotiv aus zwei sich kreuzenden langgestielten Blättern am Kapitell rechts von Philipus — in Hildesheim am Kapitell rechts neben Johannes).

Schließt sich die Halberstädter Schrankenornamentik in der Benutzung der gleichen Motive eng an diejenige der Hildesheimer Schranke an, so steht sie ihr auch in der Aufnahme rheinischer Elemente nahe. Wie dort möchten wir die Aufnahme fremder Ornamentformen aber nur auf eine indirekte Berührung mit der rheinischen Kunst zurückführen. So ist das Motiv des oberen Nordschrankenfrieses, das eine gewisse Aehnlichkeit mit demjenigen zweier Schmalseitenkämme des Maurinusschreines in Köln²⁴⁹ besitzt, nur eine besonders reich ausgestaltete Form des in Sachsen schon lange gebräuchlichen ursprünglich rheinischen Ornamentes, das aus einer von einem Halbkreis umrahmten Palmette besteht. (Vergl. die näheren Ausführungen über dieses Motiv auf Seite 61 ff.) Als sächsische Vorstufe dieses Halberstädter Motivs käme vielleicht ein Motiv in der Art desjenigen am Kämpfer der ersten Säule (vom Westchor gerechnet) in der nördlichen Arkadenreihe von St. Michael in Hildesheim²⁵⁰ in Frage.

Rheinisch sind auch einige Elemente des oberen Südschrankenfrieses. So kehrt eine Wellenranke, deren Füllungen abwechselnd aus Blattmotiven und Tieren bestehen, sehr ähnlich als Kamm des Albinusschreines in Köln²⁵¹ wieder; dort finden sich auch die in der rheinischen Kunst sehr beliebten in einem Kreis eingestellten Blattbüschel, die sich aus Blättern, die an den Spitzen eingerollt und häufig symmetrisch angeordnet sind, zusammensetzen. (Vergl. auch die Schmelzornamente auf dem Kreuz des Fridericus in St. Pantaleon²⁵² oder eine Ornamentform aus den Wandmalereien in der Vierung der Münsterkirche zu Essen²⁵³.) Zu dem aus radial angeordneten Blättern bestehenden Füllmotiv rechts über Johannes läßt sich sogar ein genaues Analogon unter den getriebenen Füllungen auf dem Dach des Ursulenschreines in Köln²⁵⁴ anführen.

Aus diesen sich wieder lediglich auf die Ornamentik beschränkenden rheinischen Einflüssen darf, ebenso wenig wie in Hildesheim, auf eine allgemeine Schulung des Meisters, sei er nun mit dem Hildesheimer identisch oder nicht, an rheinischer Kunst geschlossen werden. Die Halberstädter Schranken sind das Werk eines in erster Linie byzantinische Vorbilder benützendes Sachsen, der wie seine Vorgänger und Zeitgenossen mit rheinischer Ornamentik in Berührung gekommen ist, ohne aber seine Ausbildung am Rhein erfahren zu haben.

Eine Datierung der Halberstädter Schranken kann nur durch den Vergleich mit der Hildesheimer Schranke, die wir etwa in die neunziger Jahre ansetzen, gewonnen werden. Die Fortschrittlichkeit des Stiles zwingt zu einer späteren Ansetzung, die aber nicht allzuweit herabgerückt werden darf. Die Halberstädter Schranken mögen etwa im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstanden sein.

Rheinisch beeinflusste Schnitzarbeiten des späten 12. Jahrhunderts.

Unsere Behandlung der rheinischen Frage erschiene unvollständig, wenn wir hier nicht kurz auf einige sächsische Werke der Kleinkunst, die unter rheinischem Einfluß entstanden sind, eingehen.

Während in der Hildesheimer Großplastik keine wesentlichen Beziehungen zur rheinischen Kunst vorhanden sind, steht zur gleichen Zeit ein anderer Zweig der Hildesheimer Kunstproduktion, die Walroßzahnschnitzerei, in starker Abhängigkeit von Köln. Schon die in Verbindung mit den Schmelzarbeiten der Hildesheimer Welandusgruppe entstandenen figürlichen Schnitzereien auf den beiden Trierer Buchdeckeln Cod. 140 und 141²⁵⁵, die aus Hildesheim stammen, weisen stilistische Beziehungen zur rheinischen Kunst²⁵⁶, teils auf direktem Wege, teils über die Welandusgruppe, auf. Ferner zeigt der jüngere und bessere der beiden Tragaltäre im Hildesheimer Domschatz²⁵⁷, dessen Wände mit Reliefs von Christus, Maria und Heiligen in Halbfiguren geschmückt sind, und der etwa gleichzeitig mit den Schranken entstanden sein wird, im Stil seiner Figuren rheinische Elemente²⁵⁸. Wies Goldschmidt bei diesen Figuren vor allem auf die starke Individualisierung der Köpfe, die ähnlich am Annoschrein oder Dreikönigsschrein begegnet, und auf den Kölner Kopftypus der Madonna hin, so machen wir noch auf einige Einzelzüge wie die typisch rheinischen Proportionen des Christuskindes²⁵⁹ und die rheinische Faltenzeichnung aus ineinandergesteckten Winkelhaken²⁶⁰, z. B. am Rock des Philippus (rechte Körperhälfte) und am Mantel des Johannes Baptista (linke Schulter), aufmerksam.

So rheinisch die Halbfiguren dieses Hildesheimer Tragaltars in ihrem Gesamteindruck und in den Details der Kopf- und Gewandbehandlung erscheinen, so unrheinisch wirken, um noch einmal auf die Frage der vorigen Kapitel zurückzukommen, ihnen gegenüber die Gestalten der Hildesheimer Schranke. Was dort an Unterschieden zur rheinischen Plastik betont wurde, gilt zum großen Teil auch bei einer Gegenüberstellung der Schrankenplastik mit den Halbfiguren des Altares. Die Ableitung des Schrankenstiles aus diesen Schnitzarbeiten, wie sie Habicht²⁶¹ versucht, ist also nicht möglich.

In diese Gruppe von Schnitzereien gehört auch der Deckel des Riddagshausener Evangeliars²⁶², dessen Reliefs sich durch ihren Stil und die feinere Ausführung von den derben Hildesheimer Arbeiten unterscheiden; die rheinische Schulung ihres Meisters wies Goldschmidt²⁶³ durch kompositionelle und stilistische Uebereinstimmungen der fünf Reliefplatten mit den beiden genannten Trierer Buchdeckeln nach. Auch hier lassen sich keine Beziehungen zu dem Stil der Schranken, die sich nicht aus dem

gemeinsamen sächsischen Ursprung und der etwa gleichzeitigen Entstehung der Werke²⁶⁴ erklären ließen, beobachten.

Aus diesen rheinisch beeinflussten Walrobbzahnschnitzereien, erhellt doppelt der rein sächsische Stil der Hildesheimer und Halberstädter Großplastik.

B. Malerei.

Der ältere Miniaturenzyklus des Wolfenbütteler Evangeliiars Ms. Helmstedt 65

Nachdem wir die Entwicklung des malerischen Liniensyles in der Plastik bis zu seiner reifsten und letzten Phase verfolgt haben, bleibt uns noch zu untersuchen, wie die Entwicklung der Malerei in den letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts fortschreitet. Auf den abstrakten Flächenstil der Mitte des 12. Jahrhunderts (Ratmann-Missale) war ein neuer, byzantinische Mittel benützend der Stil der Modellierung (Riddagshausener Evangeliiar, Halberstädter Miniaturenschule) gefolgt, der, entsprechend der Entwicklung in der Plastik, von einem malerischen Liniensstil (Malereien in der Liebfrauenkirche in Halberstadt) abgelöst wurde.

Der Stufe eines ausgesprochenen Liniensyles gehört auch der ältere Miniaturenzyklus eines Evangeliiar der Wolfenbütteler Bibliothek, des Ms. Helm. 65²⁶⁵, an. Auf diese aus drei Evangelistenbildern und einigen zum Teil figurlichen Initialen bestehende Miniaturengruppe bezieht sich wahrscheinlich die Eintragung aus dem Jahre 1194 auf der letzten Seite der Handschrift, während die dem Codex vorgehefteten Kanonesbögen und Darstellungen neutestamentlicher Szenen von einer etwas späteren Hand stammen.

Da die Handschrift im 16. Jahrhundert als Geschenk eines hessischen Landgrafen in den Besitz des Herzogs von Braunschweig gelangte, vermutete Heinemann ihre Entstehung in einem hessischen Kloster. Diese Annahme gewinnt eine gewisse Wahrscheinlichkeit dadurch, daß sich in dem Evangeliiar stilistische Beziehungen zu den besprochenen Handschriften der Weserschulen nachweisen lassen, aus denen zum mindesten der nicht rein sächsische Ursprung der Handschrift hervorgeht. Vor allem erinnert der bei den Werken der einheimischen Schulen nicht übliche ausgesprochen dekorative Charakter der Miniaturen an die Handschriften der westlichen Klöster. Die Bildfelder werden von breiten Ornamentstreifen gerahmt, auf dem Goldgrund sind wie im Evangeliiar von Hardehausen Ornamente aus Punkten eingepreßt, Throne und Pulte der Evangelisten prangen in reicher Verzierung, und selbst die Tiere und die menschlichen Gestalten sind durch eine ornamentale Körper- und Gewandbehandlung in diesen

dekorativen Charakter des Gesamtbildes einbezogen; man beachte nur die eigentümliche Innenzeichnung der Evangelistensymbole, den netzartigen Lichtauftrag am rechten Aermel des Lukas oder an seinem Pult, und die dünnen Pinselftriche und Punktreihen an dem über die linke Schulter geworfenen Mantelstück des Markus.

Auch die zeichnerische, von einer kräftigen Modellierung des Körpers absehende Gewandbehandlung mag sich zum Teil aus einer westlichen Entstehung der Miniaturen erklären. Daß es sich aber bei unserer Handschrift trotzdem um die Zunahme eines malerischen Linienstiles handelt, zeigt ein Vergleich ihres Gewandstiles mit demjenigen der besprochenen Weserhandschriften. Die Gewandung der Evangelisten in der Wolfenbütteler Handschrift ist von längeren und breiteren Parallelfaltenpartien belebt als bei den Figuren in den Handschriften der Weserschulen, und die einzelnen Falten werden zusammenhängender und geschwungener gezeichnet als dort. Der Fortschritt zu einem stärkeren Linienstil ist also auch innerhalb der von vornherein zeichnerisch eingestellten westlichen Schulen zu beobachten.

Obgleich aus der westlichen Herkunft unserer Miniaturen auf ihre geringe Anlehnung an byzantinische Vorlagen geschlossen werden dürfte, verraten doch einige Stilelemente sehr deutlich die starke Benützung östlicher Vorbilder. So liegt der eigentümlich ornamentalen Modellierung der Gesichter ein typisch byzantinisches Schema zu Grunde. Man vergleiche z. B. den Markus des Evangelisars, dessen Kopftypus auch byzantinisch ist (stark gewölbter Schädel, Haar- und Barttracht, Nase) mit dem Evangelisten Johannes in dem Evangeliar der Berliner Staatsbibliothek Ms. graec. 4^o 66 oder mit dem Gregor in Daphni²⁶⁶, um an den byzantinischen Beispielen dieselbe ornamentale Stirnbehandlung wie bei dem sächsischen Evangelisten zu erkennen. Die Schädelwölbung wird durch runde Linien abgegrenzt, und quer über die Stirn von Schläfe zu Schläfe läuft eine leicht gewellte Linie, die über dem ebenfalls byzantinischen Nasendreieck eine zapfenartige Ausbuchtung zeigt.

Auch die Modellierung der Evangelistenköpfe in der Riddags-hausener Handschrift hatten wir mit byzantinischen Anregungen in Zusammenhang gebracht. Während aber dem Meister der Hildesheimer Schule diese Anregungen mehr zu einer allgemeinen plastischen Durchbildung der Köpfe verhalfen, übernimmt der Maler der Wolfenbütteler Miniaturen stärker die einzelnen Mittel der byzantinischen Gesichtsmodellierung, da ihr formelhafter Charakter seiner ornamentalen Einstellung entsprach. Wir haben hier wieder den Beweis, daß die Aufnahme und Verarbeitung der byzantinischen Anregungen durch den jeweiligen Stilwillen bestimmt wurde.

Das Psalterium der Hamburger Stadtbibliothek
in scrinio 84.

Ist der Parallelfaltenstil dieser Wolfenbütteler Miniaturen noch mit einer gewissen Härte und Starrheit ausgeführt, so zeigen die Malereien des Psalteriums der Hamburger Stadtbibliothek in scrinio 84²⁶⁷, dessen Herkunft leider unbekannt ist, den Liniensstil in einer weicheren und flüssigeren Verarbeitung. In diesen Darstellungen neustamentlicher Szenen, zu denen zwei Bildfelder mit einer thronenden Madonna und einer *Maestas domini* hinzukommen, läßt sich ein Stil beobachten, der an denjenigen der Halberstädter Schranken erinnert. Kräftig modellierte Körper werden von dichten Parallelfalten, die sich zu breiten, geschwungenen Partien zusammenschließen, überzogen, und nur wenige besonders gewölbte Flächen entbehren der Innenzeichnung und treten aus dem dichten Faltennetz heraus. Man betrachte z. B. die Christusfigur in der Darstellung der Versuchung. Wie der Mantel von dem linken Arm Christi in einem breiten Strom kurviger Falten über den Leib zur rechten Hüfte hinüberfließt, wie er in Parallelfalten vom linken Unterarm senkrecht herabfällt und um den rechten Unterschenkel herumgreift, und wie die gewölbte Partie des rechten Oberschenkels aus den Faltenstrecken ausgespart ist, das ähnelt der ornamentalen Gewandstilisierung der Halberstädter Figuren. Auch die schleifenartigen Stauungen der Säume und die geschlängelten Saumlinien herabhängender Falten kehren bei den Miniaturen wieder. So schlägt sich z. B. bei den thronenden Madonna des Psalteriums der Mantel zu ganz ähnlichen doppelten Schleifen zusammen wie beim Christus in Halberstadt, und die Steilfalten neben ihrem linken Bein enden in kurvigen Säumen wie bei Andreas. Wie in der Schrankenplastik die letzte Stufe des Parallelfaltenstiles erreicht ist, und sich schon der neue Stil eckig gebrochener Falten ankündigt, so bedeuten auch diese Miniaturen die letzte Stufe eines malerischen, mit parallelen Linien arbeitenden Stiles: die geschlängelten Säume, denen durch Höhung mit Weiß noch eine besondere Betonung verliehen ist, haben schon die Neigung, in Zickzacklinien überzugehen (Mantelsaum am linken Knie des Verkündigungsendels, Säume an der rechten Schulter und um den Kopf der thronenden Madonna).

Außer der gleichen Gewandstilisierung — auch der der Miniaturen liegen östliche Anregungen zu Grunde — setzt auch die Art der Aufnahme und Verarbeitung anderer byzantinischer Elemente die Miniaturen in Parallele zu den Halberstädter Schranken. So läßt sich in den Kopfotypen eine ganz ähnliche Benützung östlicher Vorbilder wie in Halberstadt erkennen. Der Kopf Christi, der in dem machtvollen, ernsten Ausdruck der Züge stark an

Pantokratorköpfe byzantinischer Mosaiken (vergl. Hosios Lukas) erinnert, steht in der weichen und malerischen Behandlung den Köpfen an den Schranken sehr nahe. Auch einzelne byzantinisierende Bewegungsmotive der Hamburger Miniaturen sind uns aus der Schrankenplastik bekannt. Wir nennen nur die Haltung des kämpfenden Michael in der Initiale Q, dessen Ober- und Unterkörper gerade in die entgegengesetzten Richtungen gewendet sind, und dessen rechter Arm weit über den zurückgewendeten Oberkörper hinübergestreckt ist.

Nach diesen mannigfaltigen Uebereinstimmungen mit den Halberstädter Schrankenfiguren werden wir kaum fehlgehen, wenn wir das Psalterium in die gleiche Zeit, etwa um oder kurz nach 1200, ansetzen.

Das Missale aus Braunschweig vom Jahre 1203 im Landeshauptarchiv zu Wolfenbüttel.

An das Ende unserer Abhandlung stellen wir die Besprechung eines nur noch in gewissem Sinne zu unserer Entwicklungslinie gehörigen Missales im Landeshauptarchiv zu Wolfenbüttel,²⁶⁸ das an Malereien die Darstellung einer Kreuzigung und mehrere Initialen enthält. Die Kreuzigung zeigt, wie eng sich die sächsischen Maler in der Zeit um 1200 an byzantinische Vorlagen anlehnten. Die ikonographischen und stilistischen Elemente dieser Miniatur stimmen so stark mit denen byzantinischer Kreuzigungsbilder überein, daß wir hier tatsächlich das Wort „Kopie“ gebrauchen dürfen.

Zunächst sind Form und Aufstellung des Kreuzes typisch byzantinisch. Der kurze obere Querbalken, das Suppedaneum, der Hügel unter dem Kreuz und die Pflöcke — Elemente, die uns hier zum ersten Male in der sächsischen Malerei begegnen — kehren fast bei allen östlichen Kreuzigungsdarstellungen wieder²⁶⁹. Aus einer östlichen Vorlage stammt auch die Figur Christi, dessen Haltung mit dem auf die rechte Schulter gesunkenen Haupt und der Kontrapoststellung (ausgeschwungene rechte Hüfte, vorgesetztes linkes Spielbein) derjenigen des byzantinischen Kruzifixus vollkommen entspricht. Nicht weniger bestimmend war die Vorlage für den Kopftypus Christi, für die Haltung der Hände mit den weit abgespreizten Daumen, und für die Modellierung des Oberkörpers (beachte Arme und Hände). Auch die Begleitfiguren, Maria, Johannes und die Engel, die als Halbfiguren aus den Wolken über dem Kreuz auftauchen, und mit schmerzlichen Gebärden den Tod Christi beklagen, sind in Typus und Haltung ganz byzantinisch²⁷⁰.

Was aber außer diesen Einzelzügen den byzantinischen Stil der Miniatur ausmacht, das ist die weiche, malerische Gesamta-

behandlung. In dem nackten Oberkörper Christi, der das in byzantinischen Miniaturen häufig auftretende braune Inkarnat zeigt, ist die Innenzeichnung, die selbst noch in dem Hamburger Psalterium gewisse Härten besaß, durch eine weiche, vertreibende Modellierung ersetzt, und der Gewandung der Figuren fehlt die reiche lineare Faltenzeichnung der beiden zuletzt besprochenen Handschriften²⁷¹. Der Maler dieser Kreuzigung, der zweifellos ein Sachse, kein Byzantiner war, ist seiner Vorlage also so sklavisch gefolgt, daß er seine einheimisch-sächsische Schulung fast vollkommen verleugnet.

Weder in der sächsischen Malerei noch in der Plastik begegnete uns bisher ein Werk so byzantinischen Charakters.

Die Entstehung der aus dem Braunschweiger Dome stammenden Handschrift vermutete Zimmermann nach einer Erwähnung des heiligen Blasius im Kalender und einer Oratio: „in die Blasi“ in Braunschweig; eine Eintragung aus dem Jahre 1203 bezieht sich auf die Vollendung der Handschrift.

Der byzantinische Einfluß ist auch in den folgenden Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts von nicht geringer Bedeutung für die sächsische Kunst, obgleich die endgültigen Ziele dieses Jahrhunderts nicht in der byzantinischen Kunst verwirklichte sind (vergl. Einleitung). Der neue vom Westen beeinflusste plastische Stil bricht sich sehr langsam Bahn und steht in ständigem Kampf mit dem den sächsischen Künstlern eigentümlichen Trieb einer malerischen Gestaltung, dem gerade in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die weitestgehende Folge geleistet wird, und dem nach wie vor die östliche Kunst zum Vorbild dient. Die Werke jener Zeit zeigen beide Stile dicht nebeneinander; oft lassen sie sich in ein und derselben Plastik oder Malerei beobachten. Der malerische, auf östlichen Vorlagen fußende Stil aber tritt immer mehr zurück — am längsten hält er sich naturgemäß in der Malerei — bis endlich die neue plastische Auffassung die Alleinherrschaft errungen hat.

Anmerkungen.

1. Literatur: Kgl. Museen zu Berlin: Die deutschen Bildwerke, Berlin 1910, Nr. 1; E. Meyer: Die sächsische monumentale Steinplastik, S. 88 ff., dort Angabe der weiteren Literatur; E. Panofsky: Deutsche Plastik, S. 97.
2. erhalten bei Christus, Petrus, Paulus und zwei zur Rechten Christi sitzenden Aposteln.
3. Vergl. A. Fink: Figürliche Grabplastik, S. 14.
4. E. Meyer, S. 72 ff.
5. Vergl. die Profilansichten.
6. Ob der Gröninger Meister in der neuen Anlehnung an die byzantinische Kunst bahnbrechend war, ist natürlich fraglich. Bei dem fragmentarischen Bestand erhaltener romanischer Plastik ist er für uns der erste, der eine bewußtere Aufnahme und Verarbeitung der fremden Elemente zeigt.
7. Abb. Michel: Histoire de l'art, Tome I, première partie, planche II.
8. Abb. Schlumberger: L'épopée byzantine, I, Tfl. bei S. 600.
9. Vergl. G. Millet: Daphni Pl. X 3 u. 4 Eustratios und Bacchus.
10. Vergl. die beiden Reliefs der Tänzerinnen vom Dionysos-Theater in Athen aus der frühen Kaiserzeit (Abb. Brunn-Bruckmann Tfl. 600), deren Gewand schon ganz ähnlich um den Körper gelagert ist.
11. Abb. Staatl. Museen Bd. I, Elfenbeinbildwerke, Tfl. 16 Nr. 2108.
12. Abb. H. Glück: Christliche Kunst des Ostens, Abb. 82, 83.
13. Aufnahmen des Marburger kunsthistorischen Institutes. Zeichnung bei Schultz und Barnsley: The monastery of St. Luke of Stiris, London 1901, S. 59.
14. Abb. Staatl. Museen, Bd. I Tfl. 17 Nr. 1578.
15. Abb. Staatl. Museen, Bd. I Tfl. 12 Nr. 574.
16. Beispiele in O. Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst, Bd. I Abb. 185, 186, 192 u. a.
17. Abb. G. Millet: Daphni.
18. Abb. Glück: Christliche Kunst des Ostens, Abb. 64.
19. Abb. Diehl: Manuel d'art byzantin Fig. 248.
20. Abb. Hortus deliciarum publié aux frais de la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. Strasbourg 1901, Tfl. 69—71.
21. Vergl. Seite 11.
22. Ms. grec. 74 Abb. Evangiles avec peintures byzantines du XI. siècle. Reproduction des 361 Miniatures du manuscrit grec. 74 de la Bibl. nationale, Paris, Tome I Abb. 81.
23. Abb. Venturi: Storia dell'arte italiana, Bd. II Fig. 422.
24. Georg Tröscher: Studien zur sächsischen Monumentalmalerei im 12. Jh. Diss. Berlin 1920 S. 87—91.

25. Auch die Apostelreihe im jüngsten Gericht der Herrad stammt aus einer direkten byzantinischen Vorlage, und die Elemente der Weltgerichtsdarstellung in Oberzeil (Abb. Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. I. Abb. 360) sind gleichfalls der östlichen Kunst entnommen (vergl. Dehio a. a. O. S. 144).

26. Auf rein byzantinischen Darstellungen finden sich meistens unterhalb der Christusfigur nur zwei den Altar bewachende Engel.

27. Abb. Franz Xaver Kraus: Die Wandgemälde in San Angelo in Formis. Preuß. Jahrbuch XIV. Tfl. 1.

28. Als eines der wenigen Beispiele sei das Elfenbein in London genannt. (Abb. Venturi II Fig. 422), auf dem in der untersten Zone ein Grab dargestellt ist. An Stelle der aus den Gräbern Auferstehenden stellt die byzantinische Kunst meistens dar, wie die Toten von Tieren und Ungeheuern ausgespieden werden.

29. Max Creutz: Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland, Köln 1910, S. 64.

30. Vergl. E. Meyer S. 89 u. 90.

31. Vergl. E. Meyer S. 79.

32. Goldschmidt: Stilentwicklung der romanischen Skulptur, S. 229.

33. Lit.: E. Meyer S. 119 ff.; H. Beenken: Romanische Skulptur S. 86 ff. Der Taufstein stammt wahrscheinlich aus dem Merseburger Peterskloster, das den Urkunden nach (Urkundenbuch des Hochstiftes Merseburg Teil I, bearb. von P. Kehr, Halle 1899) in den 70er und 80er Jahren des 12. Jh. besonders gut situiert gewesen sein muß, sodaß die Bestellung des Taufsteines gut in diese Jahre fallen könnte.

34. Auch die spitzen Tütenfalten, die den Faltenstrom zwischen den Beinen des Jesaias gliedern, sind typisch byzantinisch; man vergleiche ein Elfenbein im Louvre mit der unter einer Arkade stehenden Madonna.

35. Abb. A. Goldschmidt: Madonnenstatuen, Augsburg 1923, Abb. 1.

36. Auf die Frage der Entstehung in der gleichen Werkstatt — vergl. E. Meyer S. 127 — gehen wir hier nicht näher ein, doch halten wir einen engen Zusammenhang beider Werke für wahrscheinlich.

37. Tafel 7.

38. Codices e Vaticani selecti Bd. VIII Turin 1907.

39. Abb. Falke u. Frauberger Bd. I. Tfl. 48. Wir ziehen diesen Vergleich E. Meyers heran, um schon hier die Frage der stilistischen Verschiedenartigkeit sächsischer und rheinischer Kunst des späten 12. Jahrhunderts anzuschneiden.

40. Sie befinden sich jetzt in der allein vom Dom übrig gebliebenen Vorhalle. Aus vier Bruchstücken läßt sich noch eine bärtige Gestalt in Rock und Mantel rekonstruieren; außerdem sind mehrere zusammenhanglose Bruchstücke vorhanden: ein stark beschädigter Kopf, Fußstücke, der Unterkörper einer Figur u. a. Bohrlöcher und Eisendübel in den flachen Rückseiten der Figuren lassen auf ihre Anbringung vor einer Wandfläche schließen. Vielleicht handelt es sich um Apostelfiguren, die, ähnlich wie in Gandersheim, auf Konsolen in Höhe des Gesimses über den Arkaden im Langhaus des im 11. Jh. errichteten Domes angebracht waren (Vergl.

G. Dehio: Hdb. der deutschen Kunstdenkmäler V Nordwestdeutschland, Berlin 1912, S. 145). Eine von Gelder vor dem Abbruch des Domes angefertigte Zeichnung (vergl. Kunstdenkmäler der Provinz Hannover II, 1 u. 2 Stadt Goslar Fig. 50) gibt die Konsolen allerdings mit anscheinend barocken Figuren an. Demnach müßten wir annehmen, daß sich Apostelgestalten aus drei verschiedenen Perioden auf den Konsolen befunden haben, zunächst die Figuren des 11. Jhs., denn Gesims, Konsolen und Figuren wurden doch wahrscheinlich gleich beim Bau, ähnlich wie in Gandersheim, angelegt, ferner unsere Figuren des späten 12. Jhs., und endlich die barocken der Zeichnung. Eine so häufige Auswechslung aber ist nicht wahrscheinlich. Eine Notiz bei Mitthoff: Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, Hannover, Abt. III. Mittelalterliche Kunstwerke in Goslar S. 8 führt zu einer anderen Vermutung. Es heißt hier: „Der Chor war von den Kreuzarmen und dem Mittelschiffe durch eine etwa sieben Fuß hohe, an der Südseite mit fünf Heiligenfiguren in Stuckmasse geschmückte Wand (Priesterschranke) abgeschieden.“ Diese Schranke findet auch Erwähnung in einer Reisebeschreibung von Büsching (J. G. Büsching: Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands. Leipzig 1819): „In der Kreuz-Abseite rechts ist ein alter Altar . . . , an der Chorwand stehen fünf alte heilige Bildsäulen, roh gearbeitet.“ Vielleicht haben wir es hier mit den Resten dieser fünf Heiligenfiguren zu tun, die ähnlich wie in St. Michael in Hildesheim den plastischen Schmuck einer Schranke bildeten. Zur Unterstützung dieser Hypothese diene ein Vergleich der Maße an den Halberstädter (die Hildesheimer Schranke ist wegen ihres hohen Unterbaues nicht heranzuziehen) Schranken und der Goslarer Südschranke: Gesamthöhe in Halberstadt 2,15 m, in Goslar (nach Mitthoff) 7 Fuß = 1,96 m bis 2,10 m; Höhe der Figuren in Halberstadt 1,14—1,20 m, in Goslar 1,15 m.

41. Ob wir es hier mit einer oder mehreren Persönlichkeiten zu tun haben, kann natürlich bei dem fragmentarischen Zustand der Stücke nicht entschieden werden.

42. Man vergleiche auch das Fragment eines Oberkörpers mit Schulter und rechtem Armansatz.

43. A. Haseloff: Mittelalterliche Kunst bei Doering u. Voss S. 92 ff. und bei André Michel: Histoire de l'art Tome II Première Partie S. 327 ff.

44. Nr. 37. Lit: A. Haseloff: Thüringisch-sächsische Malerschule S. 330; Stephan Beissel: Ein Missale aus Hildesheim, Zschr. f. christl. Kunst 1902 Spalte 272; Adolph Zeller: die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim Berlin 1907 S. 79.

45. St. Beissel a. a. O. Spalte 265 ff.; Clemen: Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Kreis Mülheim, Düsseldorf 1901, S. 164 (mit falscher Datierung).

46. bei Doering u. Voss S. 93.

47. Nr. 55 Zu der Ähnlichkeit die Haseloff zwischen dem drachentötenden Engel der Initialen L im Evangeliar und den kämpfenden Michael

gestalten der beiden Hildesheimer Handschriften zu finden glaubte, seien hier noch einige weitere Uebereinstimmungen genannt, aus denen mit Sicherheit die Entstehung des Evangeliars in der Hildesheimer Werkstatt hervorgeht. Enge Gemeinsamkeiten sind zunächst in der Darstellung der Kreuzigung im Evangeliar und im Missale zu beobachten. Nicht die Felderaufteilung, die im 12. Jahrhundert häufig bei der Kreuzigungsdarstellung angewendet wird, sondern die Art des Zusammenhanges zwischen Rahmung und Füllfiguren bedeutet eine Uebereinstimmung. Die Figuren sind eng in ihre Rahmen hineingepreßt; sie füllen dieselben ganz aus — auch der Körper Christi entspricht in seiner Größe dem Kreuz —, sodaß ein eigentümlich abstrakt ornamentaler Eindruck des gesamten Bildfeldes entsteht. Man vergleiche die Kreuzigungsbilder etwa mit der gleichen Darstellung in dem Psalter Heinrichs des Löwen im British Museum (Abb. Doering u. Voss Tfl. 110 Nr. 1), um das strenge Kompositionsschema der Hildesheimer Miniaturen zu erkennen. Hinzu kommen Uebereinstimmungen in der Figurenbehandlung. Maria und Johannes bei der Kreuzigung im Riddagshausener Evangeliar sind denen der gleichen Szene im Missale in Haltung, — Johannes hält im Evangeliar allerdings ein Buch — Tracht, und Lagerung der Gewänder sehr ähnlich. Ein eigentümlich weicher Zug geht durch die Johannesfiguren, die in der sentimental Kopfeigung und kaum merklichen Drehung zum Kreuz stark übereinstimmen; ebenso nahe stehen sich die beiden Mariengestalten in der Gesamthaltung, dem zarten Körperbau und der Anordnung der Arme und Hände. Selbst die gleichen Gewandmotive lassen sich beobachten. Wie bei zahlreichen anderen Figuren im Missale hängt neben dem rechten Fuß des Johannes und dem linken der Maria ein glattes, steifes Stück des Gewandes bis zum Boden herab, während sich über die Füße eine breite Saumfalte legt. Auch bei dem unter einer Arkade stehenden Heiligen Michael im Ratmann-Sakramentar (Abb. Adolf Bertram: Hildesheims kostbarste Kunstschatze. München-Gladbach 1913 Tfl. 18) findet sich eine ganz ähnliche Anordnung des Gewandes. Im Riddagshausener Evangeliar ist das gleiche Motiv bei den beiden unter dem Kreuz Trauernden angewendet, nur flattert hier bei Johannes der steife Gewandzipfel schon freier und eleganter zur Seite, und die Saumfalte über den Füßen hat von ihrer Härte eingebüßt. Auch andere Figuren lassen sich vergleichen, z. B. der Engel der Austreibung aus dem Paradies im Missale mit dem Verkündigungengel vor den Hirten im Evangeliar. Bei beiden finden sich die nach vorn geneigte Haltung, die gleiche Führung des Mantels von der linken Hüfte zum rechten Unterschenkel herab, und derselbe etwas plumpe u. dumpfe Gesamteindruck der Figur.

48. Vergl. St. Beissel a. a. O. Spalte 272.

49. Abb. Doering u. Voss Tfl. 118 Abb. 1.

50. Abb. St. Beissel a. a. O. Abb. 3

51. Zu dem byzantinischen Ursprung dieser Elemente vergl. Paul Buberl: Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg und ihre Be-

ziehungen zur Salzburger Buchmalerei und zur byzantinischen Kunst, Kunstgeschichtl. Jhrb. der K. K. Z. K. III 1909 S. 83,

52. Vergl. F. Witte: Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln. Berlin 1912 S. 20.

53. Abb. St. Beissel a. a. O. Abb. 8 u, 4,

54. An diese Elemente denkt wohl Haseloff, wenn er bei Doering u. Voss S. 93 über das Missale sagt: „In diesem Werke stecken zahlreiche Keime der Kunst des 13. Jhs., manche Einzelheiten sind die Vorstufen zu dem, was nachher in den Psalterien des Landgrafen Hermann uns in breiter Entwicklung entgegentritt.“

55. Nr. A 10. Haseloff bei Doering u. Voss S. 94. Til. 113 u, 114,

56. Vergl. Haseloff bei Doering u. Voss S. 93—94.

57. Ms. lat. fol. 252. Haseloff bei Doering u. Voss S. 94,

58. Die zarten Figuren mit den lockigen Köpfen, die Art der Gewandbehandlung und die Architektur sind so ausgesprochen rheinisch, daß wir, im Gegensatz zu Haseloff, überhaupt einen rheinischen Meister annehmen möchten.

59. Im Besitz des Herzogs von Cumberland.

60. British Museum Lansdowne 381.

61. Abb. Doering u. Voss Tafel 111,1; und M. Creutz: Monumentaler Stil Abb. 32.

62. Vergl. Falke u. Frauberger: Schmelzarbeiten S. 105 ff.

63. Trier Domschatz Cod. 141 Abb. A. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen Bd. III Nr. 55.

64. Beispiele: 1. Buchdeckel der Welandusgruppe in Trier Cod. 141; 2. Schmelzplatte der Welandusgruppe im Cluny Museum, Abb. Falke u. Frauberger Bd. I S. 106; 3. Tragaltar in Augsburg um 1160 Abb. Falke u. Frauberger Bd. II Til. 77; 4. Reliquiar im South Kensington Museum Abbildung Falke und Frauberger I. S. 113. Man vergleiche dazu auch eine Vermutung Swarzenskis: Salzburger Malerei S. 113 Anm. 4. Da im Antiphonar von St. Peter in Salzburg Ecclesia und Synagoge unter dem Kreuz als ganz vereinzelt Beispiel in der südostdeutschen Kunst vorkommen, nimmt Swarzenski eine Beeinflussung vielleicht durch ein rheinisches Email oder eine Metallarbeit an.

65. Domschatz Cod. 140 Abb. A. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen Bd. III Nr. 55.

66. Ob auch das Falten der Hände der Maria ein rheinisches Motiv ist, wagen wir nicht endgültig zu entscheiden. Ein sonst im 12. Jh. ziemlich ungewöhnliches Falten und Ringen der Hände findet sich bei der Maria auf der Kreuzigung des Aachener Kronleuchters (Abb. Fr. Bock: Der Kronleuchter Friedrich Barbarossas zu Aachen und die formverwandten Lichterkronen zu Hildesheim und Homburg 1864), auf dem rheinischen Kuppelreliquiar im Viktoria und Albert Museum in London (Abb. A. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen Bd. III Nr. 48 b), auf einer Miniatur eines rheinischen Missales in der Kölner Dombibliothek, und bei dem Johannes des Reliqui-

ars im South Kensington Museum, das unter rheinischem Einfluß gearbeitet ist (Abb. Falke u. Frauberger Bd. I S. 113).

67. Abb. Doering u. Voss Tfl. 110, 1.

68. Abb. Fr. Bock: Der Kronleuchter Friedrich Barbarossas.

69. Vergl. z. B. Gestalten vom Aachener Kronleuchter.

70. Abb. P. Clemen: Belgische Kunstdenkmäler München 1923, Bd. I Abb. 108.

71. Ms. theol. fol. 59.

72. Abb. Doering u. Voss Tfl. 112.

73. Vergl. die Marienfiguren d. Geburt, die Darstellung der Geburt u. a.

74. Daß im 12. Jh. Beziehungen zwischen Hildesheim und Hardehausen bestanden haben, beweist auch ein Kapitel des ehemaligen Hardehausener Cisterzienserklosters (Abb. G. Dehio: Gesch. d. deutschen Kunst Bd. I 257), das mit einer Kapitellform aus St. Michael in Hildesheim die engste Berührung zeigt.

75. Wolfenbütteler Landeshauptarchiv Nr. VII B 174, veröffentl. u. abgebildet bei E. H. Zimmermann: Drei Missale aus dem Braunschweiger Dom, Braunschweigisches Magazin 1911 Bd. XVII.

76. Vergl. A. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen Bd. III S. 21 ff.

77. Zimmermann macht auf die Ranke im Bildgrund aufmerksam. Er vermutet, daß sie vielleicht auf den ganzen Grund ausgedehnt werden sollte, „wie dies besonders die Kunstschulen der Weserklöster in jener Zeit lieben,“ und nennt als Beispiel das Evangeliar Heinrichs des Löwen. Hierin läge vielleicht ein weiterer Hinweis auf den Ursprung des Missales.

78. Halberstadt, Bibliothek des Domgymnasiums Nr. 1 u. 2. Abb. Doering u. Voss Tfl. 109.

79. Abb. Th. Wiegand: Der Latmos, Berlin 1913 Tfl. V 2.

80. Vergleiche die Ausführungen über den Kopf des Crucifixus im Riddagshausener Evangeliar.

81. Vergl. Köpfe in Daphni.

82. Ms. A 94 Robert Bruck: Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen. Dresden 1906 S. 33—42, Abb. 30—35.

83. Ms. Add. 27926.

84. Bruck a. a. O. Abb. 32.

85. Bruck a. a. O. Abb. 34.

86. München Staatsbibliothek Cod. lat. 935.

87. Abb. P. Clemen: Romanische Monumentalmalerei Fig. 525 und Phot. aus der belgischen Inventarisierung 1914 ff.

88. Abb. A. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen Bd. III Abb. 1. Vergleiche zu dem Vorkommen der Knäufe auch Albert Boeckler: Zur Konrad von Scheyern-Frage, Jhrb. für Kunstwissenschaft 1923 S. 86.

89. Cod. Helm. 1075.

90. Vergl. Friedrich v. Quast: Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt

und die in ihr enthaltenen Kunstdenkmäler der Bilderei und Malerei, Kunstblatt 26, Jahrgang 1845 Nr. 52 S. 213 ff.; Oskar Doering: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Halberstadt Land und Stadt Halle 1902 S. 329 ff.; G. Tröscher: Studien zur sächsischen Monumentalmalerei S. 104.

91. Abb. Doering: Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Halberstadt Fig. 133.

92. Nach Heinrich Otte: Gesch. d. romanischen Baukunst in Deutschland S. 547 hinterließ dieser Band auch Spuren an der Ostseite der Kirche.

93. Vergl. Heinrich Lotz: Kunsttopographie Deutschlands Bd. I Cassel 1862 S. 272: „im südlichen Seitenchor . . . Ornamente und Figuren . . . etwa 1179.“ von Quast: Die Liebfrauenkirche in Halberstadt S. 231: „Diese Kapelle mochte zu der Zeit eingerichtet worden sein, als infolge der Verwüstungen des Jahres 1179 eine Renovation der Kirche notwendig wurde.“

94. Nach der vor der Restaurierung der Malerei angefertigten Beschreibung Quasts, der „reich ornamentierte Einfassungen . . . die dreifach den Rundbogen der Nische umschließen“, erwähnt, und vor allem auf den mittleren Streifen mit dem Mäander aufmerksam macht, glauben wir uns zu der Annahme berechtigt, daß die Ornamente ihrer Form nach ursprünglich sind.

95. Abb. Phot. Stoeckner Nr. 13154.

96. Abb. Doering: Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Halberstadt Fig. 128, 129.

97. Doering a. a. O. S. 331 sieht in dem oberen rechten Engel, den sich mit einem runden Gegenstand in den verhüllten Händen der Madonna naht, „fast eine Kopie“ eines Engels in dem Tympanon der Freiburger Goldenen Pforte. Er käme damit zu einer Datierung der Malerei ins 13. Jh. Der Stil eckig gebrochener Falten wie an dem Tympanon ist aber in dieser Halberstädter Malerei noch nicht zu beobachten. Wenn auch die Mäntel der Engel in ihrem jetzigen Zustand Zickzackfalten zeigen, so sind diese eine Zugabe des Restaurators, denn in den Pausen finden sie sich nicht; auch spricht die steife Haltung der Engel und der Typus der Madonna für das 12. Jh..

98. Vergl. Tröscher a. a. O. S. 74 ff.; Doering: Die romanische Malerei in der Kirche von Kloster Gröningen. Zeitschr. f. christl. Kunst 1912 S. 299 ff.; dort auch Abbildungen.

99. Literatur: H. Beenken Nr. 123 a u. b; A. Zeller: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Regierungsbezirk Hildesheim, Stadt Hildesheim Kirchliche Bauten Hannover 1911, S. 40 u. 147; V. C. Habicht: Mittelalterliche Plastik Hildesheims S. 38 ff.; A. Goldschmidt: Stilentwicklung der romanischen Skulptur S. 229; A. Fink: S. 30—34; J. Bachem: S. 18.

100. Abb. O. Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst Bd. II Abb. 514.

101. Abb. A. Goldschmidt: Gotische Madonnenstatuen Abb. 1.

102. Abb. Robert Bruck: Malereien in den Handschriften des Kgr. Sachsen Abb. 11.

103. Vergl. A. Goldschmidt: Stilentwicklung der romanischen Skulptur S. 233.

104. Vergl. die Beschreibung bei A. Zeller: Kunstdenkmäler der Provinz Hannover a. a. O. S. 147.

105. Phot. Marburger kunsthistorisches Seminar.

106. Abb. Volbach Nr. 26. Die hakenförmigen Faltenendigungen am Brunstein finden sich ähnlich auch am Rock und Mantel des Christus im Tympanon der Patrokluskirche in Soest (Abb. H. Frauberger: Katalog der Sammlung von Gipsabgüssen zu Düsseldorf. Düsseldorf 1906 Teil 5), wo sie gleichfalls aus byzantinischen Anregungen erklärt werden müssen.

107. Lit.: A. Goldschmidt: Stilentwicklung der romanischen Skulptur S. 229; A. Fink: S. 29 ff.; J. Bachem: S. 15 ff.; E. Panofsky: Deutsche Plastik S. 93; Beenken S. 264.

108. Goldschmidt: Stilentwicklung . . . läßt die Frage unentschieden. Hasack: Zeitschrift für christl. Kunst 1906 S. 373 folgert, wie uns scheint mit Recht, aus dem Wort pacificus, das sich nur wenig verstümmelt auf dem Inschriftenrand der Platte erhalten hat, daß hier der friedensstiftende und friedenerhaltende Wichmann dargestellt sei, dessen Ruhm, nachdem er den Frieden zwischen Friedrich Barbarossa und Papst Alexander vermittelt hatte, weit verbreitet wurde, und den sogar die fahrenden Sänger in Deutschland als Meister des Friedens rühmten. Vergl. Albert Hauck: Kirchengeschichte Deutschlands Leipzig 1913 Teil IV S. 305).

109. Vergleiche wie der Merseburger Meister die Zwischenräume zwischen den Beinen seiner Gestalten auszugleichen suchte. Das Prinzip ist hier und dort das gleiche, nur seine Verarbeitung ist verschieden.

110. Phot. Anderson, Roma Nr. 14722.

111. Abb. R. Bruck: Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen Abb. 11.

112. Abb. Schlumberger Bd. III S. 593.

113. Literatur: Bode: Deutsche Plastik S. 43; Goldschmidt: Stilentwicklung S. 230; Beenken: S. 222 ff.; Bachem: S. 14 ff.; Habicht: S. 27.; A. Zeller: Kunstdenkmäler Stadt Hildesheim a. a. O. S. 216 ff.; A. Zeller: Die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim Berlin 1907 S. 21; E. Panofsky: Deutsche Plastik S. 99 ff.

114. Phot. Anderson, Roma 14722.

115. Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst Bd. I S. 319.

116. Vergl. zu diesem Motiv die Ausführungen Hermann Giesaus: Eine romanische Madonna im Museum des Kgl. sächs. Altertumsvereins zu Dresden in: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 3. Bericht über die Denkmäler deutscher Kunst Berlin 1914 S. 128.

117. Abb. Volbach Abb. 26.

118. Vergl. z. B. wieder die Madonna in Torcello.

119. Abb. Omont Pl. XII.

120. Hier ist die Modellierung in besonders erstarrter Form durchgeführt.

121. fol. 431^{vo}; Omont. Tfl. XII.

122. Die Nummerierung der Engel geschieht von Westen nach Osten. Die Stellung tritt hier allerdings im Gegensinne auf.

123. Nr. 578, Abb. Staatl. Museen Bd. I Tfl. 14.

124. Abb. Phot. Alinari Nr. 13745, oder Glück Abb. 84.

125. Abb. Glück Abb. 102. Hier allerdings im Gegensinne.

126. a. a. O. S. 30 ff.

127. Phot. Sommer Napoli Nr. 1357.

128. Abb. Venturi II Fig. 332.

129. Vatikanische Bibliothek c. 133 Abb. Venturi II Fig. 338.

130. Abb. Glück Abb. 105.

131. Auf ihrem Spruchband steht Beati misericordes.

132. Millet Pl. VII, 4.

133. a. a. O. S. 224.

134. Abb. Schlumberger I Tfl. neben S. 280 u. 360. Die venetianische Tafel nach Venturi II Fig. 414 im archäologischen Museum dort.

135. Millet Pl. IX, 1. Goldschmidt: Stilentwicklung S. 234 weist bei Besprechung der Halberstädter Schranken dieses Motiv als byzantinisch nach.

136. Millet Pl. XVII.

137. Abb. Volbach Abb. 26.

138. Perikopenbuch Heinrichs II. München Staatsbibliothek Cim. 57 Evangelist Johannes. Abb. Leidinger: Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München Heft V Tfl. 5.

139. Nr. 1590, Abb. Staatl. Museen Bd. I Tfl. 11.

140. Abb. der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XXI S. 94.

141: Abb. A. Brinkmann: Beschreibende Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Stadt Quedlinburg, Berlin 1922 Tfl. 15.

142. Abb. Millet: L'iconographie Abb. 63.

143. Abb. Venturi II Fig. 211.

144. Abb. Venturi II Fig. 212.

145. Abb. Phot. Stoedtner Nr. 98167.

146. Vergl. Swarzenski: Salzburger Malerei S. 54 Anm. 1, der das besonders häufige Auftreten dieses Motivs in der byzantinischen Kunst betont.

147. Abb. Phot. kunsthistorisches Seminar Marburg.

148. Vergl. Goldschmidt: Stilentwicklung S. 234, der dieses byzantinische Motiv auch an den Halberstädter Aposteln nachweist.

149. Abb. Diehl: Manuel . . . Fig. 248.

150. Nr. 2108, Abb. Staatl. Museen Bd. I Tfl. 16.

151. a. a. O. S. XXXIX—XLI u. S. 216 ff.

152. Abb. Falke und Frauberger Tfl. 82—88.

153. Die Frage, ob der Heribertschrein der Masschule, wie Falke (a. a. O. S. 84 ff.) annimmt, entstammt, oder eine Kölnische Arbeit ist, kann hier nicht untersucht werden. Da sich unsere Ausführungen gegen Beenkens Behauptung einer Abhängigkeit der sächsischen Schrankenplastik von rheinischen Arbeiten richten, betrachten wir in diesem Zusammenhang den Heribertschrein mit Beenken als rheinisch. Sollte er aber eine Arbeit des Godefroid de Claire sein, so würde auch diese Tatsache nichts an seinem Unterschied zu der Hildesheimer Schrankenplastik ändern, da die rheinische und niederlothringische Goldschmiedekunst bei einer Gegenüberstellung mit der sächsischen Plastik zu einem Ganzen zusammenrücken.

154. Abb. Beenken S. 219 u. 221.

155. Abb. Beenken S. 217.

156. Abb. Falke u. Frauberger Tfl. 69.

157. Abb. Falke u. Frauberger Abb. 19.

158. Abb. Falke u. Frauberger Abb. 20.

159. Abb. Falke u. Frauberger Abb. 21.

160. Falke: Lothringische Schule zweite Hälfte 12. Jh. Abb. Falke u. Frauberger Tfl. 93.

161. Abb. Falke u. Frauberger Tfl. 9.

162. Abb. Falke und Frauberger Tfl. 9 oben, erster Apostel von rechts.

163. Vergl. den zehnten Engel in Hildesheim mit dem Mathäus am Servatiusschrein (Falke u. Frauberger Tfl. 71) und mit dem vierten Apostel von rechts am Altaraufsatz von St. Castor (Falke und Frauberger Tfl. 93); ebenso den vierten Engel in Hildesheim mit der gravierten Mathäusfigur auf dem Tragaltar des Eilbertus im Welfenschatz (Falke u. Frauberger Tfl. 17), mit dem Johannes am Heribertschrein (Falke u. Frauberger Tfl. 82), und mit dem Judas am Servatiusschrein (Falke u. Frauberger Tfl. 71).

164. Seite 50.

165. Vergl. J. Klein: Romanische Steinplastik S. 7 ff.

166. Abb. Falke u. Frauberger Tfl. 83.

167. Abb. Beenken S. 183.

168. Vergl. J. Klein S. 39 ff.

169. Falke u. Frauberger Tfl. 83.

170. Beenken S. 187.

171. Abb. bei Swarzenski.

172. Abb. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen III Abb. 47 u. 48.

173. Falke u. Frauberger Tfl. 85—87.

174. Abb. Glück Abb. 94.

175. Abb. Phot. Alinari Nr. 20713. Obgleich in diesen beiden Beispielen die Kuppelform nicht so sorgfältig ausgeführt ist wie in Hildesheim und die einzelnen Lamellen zum Teil aus Ziegeln zusammengesetzt sind, ist die Grundform doch die gleiche wie dort.

176. Abb. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen Bd. II Abb. 162. Nach Goldschmidt 2. Hälfte 11. Jahrhundert Belgisch-rheinisch?

177. Swarzenski Abb. 58.

178. Phot. Belgische Inventarisatie 1914 ff.

179. O. Wulff: Altchristl. und byzantinische Kunst Bd. I Abb. 265.
180. O. Wulff a. a. O. II. Abb. 460.
181. Albert Böckler: Das Stuttgarter Passionale 1923 Abb. 132, 139, 140.
182. Abb. Millet Fig. 65.
183. Swarzenski Abb. 57.
184. Bange: Eine bayrische Malerschule des 11. u. 12. Jh. Abb. 141—144.
185. Abb. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen III, 2 u. 3.
186. Swarzenski Abb. 135, 149.
187. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen III, 2 u. 4.
188. Vergl. Georg Dehio: Geschichte d. deutschen Kunst Bd. I, S. 318.
189. Abb. Falke u. Frauberger Farbtafel 20, besonders rechts in der Mitte.
190. Abb. Falke u. Frauberger Tfl. 51 unten.
191. Abb. Heinrich Frauberger: Katalog der Sammlung von Gipsabgüssen zu Düsseldorf Tfl. 24, Nr. 70.
192. Abb. Paul Clemen: Kunstdenkmäler der Stadt Köln Bd. I Abteilung IV S. 137.
193. Abb. Dehio-Bezold: Kirchliche Baukunst des Abendlandes Bd. III Tfl. 354₃.
194. Abb. Falke u. Frauberger Farbtfl. 21.
195. Abb. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens Heft XII Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, Die Wartburg S. 38.
196. Abb. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens a. a. O. S. 200 u. Tfl. bei S. 149.
197. Abb. a. a. O. Tfl. bei S. 149.
198. Auch an anderen sächsischen Werken sind die Motive der Wartburgkapitelle zu belegen. In der Crypta der Klosterkirche von Konradsburg z. B. (Phot. der Messbildanstalt) werden die Säulenkapitelle und -kämpfer von sehr ähnlichem naturalistischen Blattwerk überzogen. Auch hier breiten sich die Büschel langer, geschwungener Blätter wie ein Fächer auseinander; die Spitzen der Blätter rollen sich ein und greifen um die Stengel herum oder neigen sich zueinander, um eine kleine Palmettenform zu ergeben. Die präzisere und scharfkantigere Durchbildung des Konradsburger Blattwerkes erklärt sich vor allem aus dem härteren Material; die weiche Stuckmasse der Hildesheimer Schranke kam dem Bedürfnis nach naturalistischer Formung der Blätter nur entgegen.
199. Klein: Romanische Steinplastik S. 16. Abb. Tfl. IV, 1.
200. Abb. Falke u. Frauberger Farbtfl. 5 u. 6.
201. Vergl. Klein a. a. O. S. 23, der die naturalistische Blattornamentik der Rheinlande auf Frankreich zurückführt. Auch unser Greifmotiv der umschriebenen Palmette läßt sich in Frankreich z. B. in Toulouse und Fontevraut (Abb. Dehio-Bezold: Kirchliche Baukunst des Abendlandes Bd. III Tfl. 319₆ u. 7) belegen.

202. Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel Bd. I, Kreis Gelnhausen Marburg 1901, Atlas Tfl. 37.

203. Falke u. Frauberger Tfl. 26.

204. Vergl. den Ornamentstreifen in der Apsis des südlichen Nebenchores in der Halberstädter Liebfrauenkirche.

205. Abb. Falke u. Frauberger Tfl. 45, bei zwei äußersten Kämme an den Seiten.

206. Abb. Frauberger: Katalog der Sammlung von Gipsabgüssen zu Düeseldorf Tfl. 1 u. 26¹²⁷.

207. Abb. Falke u. Frauberger Farbtl. 8 unten, Mitte.

208. Vergl. Beenken S. 222.

209. Vergl. Goldschmidt: Stilentwicklung S. 230 ff.; Habicht S. 28; Beenken S. 238—242.

210. Vergl. E. Panofsky: Deutsche Plastik S. 100.

211. Vergl. zu diesem Zusammenhang Beenken S. 228.

212. Vergl. Haseloff: Thüringisch-sächsische Malerschule S. 138. Beenken weist auf die Aehnlichkeit des Hildesheimer Stückes mit der Abendmahlsdarstellung auf einer der Hildesheimer Schmelzplatten aus dem 12 Jh. (Abb. Falke u. Frauberger Tfl. 102) hin.

213. Vergl. Millet: L'iconographie de l'évangile S. 266 ff. und die zugehörigen Abbildungen.

214. Abb. Millet a. a. O. Fig. 244.

215. Abb. G. Leidinger: Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München Heft V Abb. 15.

216. Abb. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen Bd. II Tfl. LI Nr. 173 e.

217. Abb. Evangiles avec peintures byzantines du XI. siècle Tome I, Tfl. 34. Gerade in ikonographischer Beziehung ist die ottonische Miniaturmalerei häufig abhängig von Byzanz. Vergl. dazu auch Dehio: Geschichte der deutschen Kunst Bd. I S. 158.

218. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen Bd. II Textband S. 52 weist auf stilistische Zusammenhänge der Reliefs des Berliner Kastens mit den Schnitzarbeiten der an byzantinischen Originalen geschulten fränkischen Werkstatt hin, deren Sitz wahrscheinlich das Bamberger Michaelskloster war. Auf indirektem Wege, über die Bamberger Werkstatt, mag der Meister des Berliner Kastens zu der Darstellung der typisch byzantinischen Szene, zu der sich noch weitere Byzantinismen in anderen Szenen gesellen gelangt sein.

219. Abb. II Menologio di Basilius II, Mila 1883.

220. Abb. A. Brinkmann: Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Stadt Quedlinburg Tfl. 15 oben.

221. Literatur: W. Bode: Deutsche Plastik S. 42; Goldschmidt: Stilentwicklung S. 230; Habicht: S. 42 ff.; Bachem: S. 16 ff.; Beenken: S. 248 ff., Panofsky: S. 101.

222. Abb. K. Steinacker: Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Gandersheim, Wolfenbüttel 1910 Abb. 73.

223. Vergl. hierzu auch die Zusammenstellung des Godehardtympans mit dem Türbogenfeld von St. Jakob in Regensburg bei Panofsky.

224. Panofsky spricht sich bisher als einziger gegen die Meisteridentität aus.

225. Ein weiteres byzantinisches Merkmal an dem Christuskopf des Tympanons ist die Angabe der Augensäcke unter dem unteren Augenlid; man vergleiche z. B. den heiligen Gregor in Daphni, Abb. Millet: Daphni Pl. X, 2.

226. Vergl. Beenken S. 248.

227. Vergl. die richtige Datierung bei Panofsky und die viel zu späte Ansetzung, in die Zeit von 1240—50, bei Bode und vor allem bei Bachem.

228. Literatur: W. Bode: Deutsche Plastik S. 44. Goldschmidt: Stilentwicklung S. 232 ff.; Beenken: S. 228 ff.; Panofsky: S. 101—103; Bachem: S. 21 ff.; Doering: Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Halberstadt, Land und Stadt. Halle 1902 S. 324 ff.

229. Beide von einem später vor der Schranke errichteten Baldachin stark überdeckt

230. Zu der Benennung der Apostel vergl. Doering a. a. O. S. 325. Ueber die jetzt noch erhaltene Bemalung vergl. Beenken S. 228.

231. Zweiter Apostel links von Maria.

232. Vergl. E. Meyer S. 95.

233. Vergl. O. Doering, a. a. O.

234. Vergl. ein byzantinisches Elfenbeindiptychon in Chambéry, Abb. Wulff II, 527.

235. Abb. Volbach 26.

236. Hauptapsis, Phot. kunsthistorisches Seminar Marburg.

237. Kuppel der Sakramentskapelle, Phot. Alinari Nr. 21136.

238. Abb. Falke und Frauberger Tfl. 83, oder Joseph Braun: Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit Teil I, Abb. 59.

239. Stilentwicklung S. 233—34.

240. Abb. Beenken Nr. 90 a.

241. Abb. Beenken Nr. 93.

242. Stilentwicklung S. 234—35.

243. Abb. Glück 85; Alinari Nr. 13742.

244. Abb. Millet: L'icongraphie Fig. 452, oder Wulff II, 469.

245. Abb. Swarzenski: Salzburger Malerei Abb. 312.

246. Abb. Falke u. Frauberger Tfl. 71.

247. Abb. Staatliche Museen Bd. I, Tfl. 11.

248. Abb. Haselöf: Thüringisch-sächsische Malerschule Tfl. I, 4.

249. Abb. Falke u. Frauberger Tfl. 45, die zwei äußersten Kämme an den Seiten.

250. C. Schäfer: Bauornamente der romanischen und gotischen Zeit Tfl. 57.

251. Abb. Falke u. Frauberger Tfl. 53.

252. Abb. Falke u. Frauberger Tfl. 41.
253. Abb. P. Clemen: Romansche Monumentalmalerei S. 427.
254. Abb. Falke u. Frauberger Tfl. 42 unten rechts, oder J. Braun: Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst I, 74.
255. Abb. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen Bd. III Tfl. XVII u. XVIII.
256. Vergl. Goldschmidt a. a. O. S. 21 u. 22.
257. Abb. Goldschmidt a. a. O. Tfl. XXXIV.
258. Goldschmidt a. a. O. S. 5 u. 29.
259. Vergl. das beim Christuskind der Hildesheimer Schranke Gesagte.
260. Vergl. was bei dem Dresdner Evangeliiars aus der Halberstädter Schule über dieses Motiv gesagt wurde.
261. a. a. O. S. 34 ff.
262. Braunschweig, Museum Nr. 55. Abb. Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen III Tfl. XIX.
263. a. a. O. S. 22.
264. In der Datierung des Buchdeckels auf die Zeit um 1200 schließen wir uns Goldschmidt an, stimmen aber nicht in der Annahme, daß er gleichzeitig mit den Malereien des Evangeliiars entstanden sei, mit ihm überein. Der die Plastizität des Körpers betonende Stil der Miniaturen schien uns für eine Entstehung im Anfang des letzten Drittels des 12. Jahrhunderts zu sprechen, während der bewegte Linienstil der Reliefs einer späteren Entwicklungsstufe angehört.
265. Literatur: Haseloff: Thüringisch-sächsische Malerschule S. 342 ff.; Haseloff bei Doering u. Voss: S. 96; v. Heinemann: Die Handschriften der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel Bd. I S. 48.
266. Millet: Daphni Pl. X, 2.
267. Literatur: Haseloff bei Doering u. Voss S. 94; Haseloff: Thüringisch-sächsische Malerschule S. 341 ff. Abb. der Taufe Christi und der Versuchung bei Doering u. Voss Tfl. 111, 2 u. 3.
268. Nr. VII, B 172 Vergl. E. H. Zimmermann: Drei Missale aus dem Braunschweiger Dome in: Braunschweigisches Magazin Bd. XVII Jahrg. 1911.
269. Vergl. z. B. Millet: L'iconographie Fig. 426 ff.
270. Vergl. zu den Engeln die Kreuzigung in San Marco Abb. Glück S. 1, oder Miniaturenabbildungen bei Millet: L'iconographie Fig. 426—28.
271. Der Hochstufe des malerischen Linienstiles gehört diese Handschrift also nicht mehr an; dennoch haben wir sie unserer Entwicklungslinie angeschlossen, da sich in ihr die Hochstufe des byzantinischen Einflusses verkörpert.

Literatur

die in den Anmerkungen gekürzt ist.

J. Bachem: Sächsische Plastik vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des 13. Jahrhunderts. Diss. Berlin 1908.

Hermann Beenken: Romanische Skulptur in Deutschland. Leipzig 1924.

Wilhelm Bode: Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887.

Paul Clemen: Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916.

Charles Diel: Manuel d'art byzantin. Paris 1910.

Oskar Doering und Georg Voss: Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen. Magdeburg.

Darin Arthur Haseloff: Die mittelalterliche Kunst.

Otto v. Falke und Heinrich Frauberger: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Frankfurt a. M. 1904.

August Fink: Die figürliche Grabplastik in Sachsen. Diss. Berlin 1915.

Heinrich Glück: Die christliche Kunst des Ostens. Berlin 1923.

Adolph Goldschmidt: Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen Bd. XXI Berlin 1900. S. 225—241.

—, Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit Bd. III. Berlin 1923.

—, Gotische Madonnenstatuen Augsburg 1923.

Victor Curt Habicht: Die mittelalterliche Plastik Hildesheims. Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 195. Straßburg 1917.

Arthur Haseloff: Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897. Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 9.

—, La miniature dans les pays cisalpins in André Michel: Histoire de l'art Tome II Première Partie 1906, Chapitre III, 1.

J. Klein: Die romanische Steinplastik des Niederrheins. Straßburg 1916.

Erich Meyer: Die sächsische monumentale Steinplastik. Diss. Berlin 1924.

Gabriel Millet: Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIV., XV., et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. Paris 1916.

—, Le monastère de Daphni (Histoire, Architecture, Mosaïques) Paris 1899.

- Henri Omont: Facsimilés des miniatures des plus anciens Manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris 1902.
- Erwin Panofsky: Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts München 1924.
- Gustave Schlumberger: L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle 1896.
- Staatl. Museen zu Berlin: Die Bildwerke des deutschen Museums, herausgegeben im Auftrage des Generaldirektors von Theodor Demmler. Bd. I Die Elfenbeinbildwerke, bearbeitet v. W. F. Volbach. Berlin und Leipzig 1923.
- Georg Swarzenski: Die Salzburger Malerei. Leipzig 1913.
- A. Venturi: Storiadell'arte italiana Bd. II. Milano 1902.
- W. F. Volbach: Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten. Orbis pictus Weltkunstbücherei Berlin.
- Oskar Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst Bd. I u. II.
-

Lebenslauf.

Ich, Franziska Charlotte Lambert, evangelischen Glaubens und preußischer Staatsangehörigkeit, Tochter des Oberregierungs-Medizinalrates Dr. Friedrich Lambert, wurde am 27. Oktober 1900 in Lübben N. L. geboren. Nach dem Besuch des Lyzeums in Celle bereitete ich mich auf das Abiturium vor, das ich am 16. März 1920 an dem Goethe-Gymnasium zu Hannover ablegte.

Im Sommer-Semester 1920 begann ich auf der Universität in Göttingen das Studium der Kunstgeschichte und Archäologie, das ich in München und Rostock fortsetzte und in Berlin abschloß.

Meine Lehrer waren die folgenden Herren Professoren:

In Göttingen: Graf Vitzthum, Kurt Müller, Thiersch, Brandt.

In München: Hauttmann, Woelfflin, Wolters.

In Rostock: Hauttmann, von Lücken.

In Berlin: Goldschmidt, Wulff, Noack, Brackmann.

Die Anregung zu vorliegender Arbeit verdanke ich Herrn Professor Hauttmann; Herrn Professor Goldschmidt danke ich für deren Förderung und für die Erlaubnis, das durch den „Deutschen Verein für Kunstwissenschaft“ gesammelte Photographienmaterial zu benutzen.