

Die Galluspforte am Basler Münster : Beiträge zu einer formalen Analyse

Autor(en): **Gantner, Joseph**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **36 (1937)**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-114931>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Galluspforte am Basler Münster.

Beiträge zu einer formalen Analyse.

Von

Joseph Gantner.

I.

Die wissenschaftliche Literatur über die romanische Kunst ist in den letzten Jahren und Jahrzehnten großartig aufgeblüht. Es scheint, als sei ihr ganz besonders der Umstand zugute gekommen, den einer ihrer besten Kenner, Puig i Cadafalch, im Vorworte seines neuesten Werkes etwas nachdenklich beschreibt und in dem Buche selbst überzeugend zur Anschauung bringt: daß es heute einem einzelnen Forscher möglich ist, ein Material zu sammeln und zu übersehen, zu dessen Bereinigung früher mehrere Menschenleben nötig gewesen wären¹⁾. Und wenn uns auch diese Leichtigkeit der Dokumentierung oft wie ein Danaergeschenk anmutet, da sie uns allzu sehr bereit findet, Werke der heterogensten Herkunft um einzelner formaler Ähnlichkeiten willen miteinander in Beziehung zu bringen, so ist es doch keine Frage, daß sie erst die universale Überschau ermöglicht hat, welche für die Erkenntnis der wirkenden Kräfte in der romanischen Kunst unerläßlich ist. Vor allem erlaubt uns dieser neu gewonnene und ständig sich noch mehrende Reichtum, das Problem der formalen Analyse aufzuwerfen. Die Einsicht, daß es auch im Mittelalter bestimmte, eng umgrenzte Bezirke gibt, in denen sich die Kunst, nach Jacob Burckhardts Ausdruck, „frei ergeht in der Schwingung“, die sie „vom Irdischen her“ erhalten hat, liegt wohl all den zahlreichen Schilderungen mittelalterlicher Kunst aus den letzten Jahren zugrunde. Sie paart sich mit der Gewißheit, daß diese Bezirke eingebettet sind in die so deutlich sichtbaren materiellen, besonders religiösen Bindungen aller älteren Kunst. Da aber die Grenzen von hier zu dort ungewöhnlich labil sind und sich uns nur schwer und undeutlich enthüllen, so fehlt uns für

¹⁾ Puig i Cadafalch, *La géographie et les origines du premier art roman*. Paris 1935, 8.

weite Strecken noch die klare Vorstellung von der ästhetischen Funktion der Form.

Den wichtigsten Vorstoß in dieses Gebiet hinein hat mit allen Kennzeichen einer bedeutenden wissenschaftlichen Leistung Henry Focillon gemacht²⁾. Seine These, wonach für zahlreiche romanische Bildwerke die Prä-Existenz ungegenständlicher Grundformen angenommen werden muß, bildet wohl den besten Ausgangspunkt einer formalen Analyse. Man könnte (darin über Focillon hinausgehend) von einem dreifachen Ursprung dieser Grundformen sprechen: das geometrische Schema (im Sinne des Fiedlerschen „Anschauungsbildes“), die architektonische Struktur (besonders deutlich in der Kapitellplastik), die traditionelle Komposition (worunter Antike und Byzanz). Von hier aus führt eine vergleichende, auf die romanische Plastik beschränkte Analyse weiter zur Feststellung einzelner Formabsichten, denen stets bestimmte, meist religiöse Ausdrucksabsichten entsprechen. So z. B. die Abstufung der plastischen Mittel als Werkzeug zur Unterscheidung der sakralen Dignität, die Isolierung der Einzelform als Kennzeichen des monologischen Charakters der Kunst u. s. f.

Die nachfolgende Studie über die Galluspforte ist aus solchen Untersuchungen hervorgegangen³⁾. Für alles, was das Denkmal selbst betrifft, seine Datierung, die schon seit Jahrzehnten erkannte Zusammensetzung aus heterogenen Teilstücken, die in ihm vereinigten verschiedenen Darstellungsinhalte etc., darf auf die reiche Literatur verwiesen werden⁴⁾. Wie sehr auch die Verschiedenartigkeit der Teile, die am Ende des 12. Jahrhunderts zur jetzigen Pforte zusammengefügt worden sind, betont werden mag, so ist es doch keine Frage, daß in diesem Zeitpunkt das neu aufgebaute Portal als eine neue Einheit empfunden wurde. Es ist ja auch sogleich andern Ortes nachgeahmt

²⁾ Henry Focillon, *L'Art des sculpteurs romans*, Paris 1931 (zitiert ASR) und *Les mouvements artistiques*, in Glotz, *Histoire générale*, Band VIII, Paris 1933 (zitiert MA).

³⁾ cf. meine Ausführungen am Int. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Paris 1937. *Résumés des communications*. Eine ausführliche Untersuchung zum Problem der formalen Analyse in der romanischen Plastik wird in Buchform 1938 im Verlag von Anton Schroll & Cie. in Wien erscheinen.

⁴⁾ Hans Reinhardt, *Das Basler Münster*, Basel 1926. — Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz*, I, Frauenfeld und Leipzig 1936. — Homburger in der *Gedächtnisschrift Kingsley Porter* (Mskr.).

Die wichtige Arbeit von *Maurice Moullet* über die Galluspforte, die gleichzeitig im Holbein-Verlag Basel erscheint, ist mir durch freundliches Entgegenkommen des Verfassers im Manuskript zugänglich gemacht worden, so daß ihre Resultate hier noch berücksichtigt werden konnten.

worden, und so bilden gerade Moullets neueste Forschungen eine wertvolle Stütze für das Resultat jeder Formanalyse romanischer Plastik, welche die relative Autonomie der Einzelteile im vierteiligen romanischen Bildwerk betont.

Der *Aufbau der Galluspforte*, wie er sich mit allen bis heute erkennbaren Korrekturen darstellt, ist bekanntlich das Resultat eines Entwicklungsprozesses, der in einer Gruppe verwandter Portale seit etwa 1130 beobachtet werden kann, und der mit deutlichster Entlehnung lombardischer und südfranzösischer Elemente verläuft. Seine wichtigsten Bestandteile sind folgende: die eigentliche Türe mit ihrer Bekrönung durch einen breiten Sturz und ein segmentförmiges Tympanon, das Ganze eingerahmt durch einen breiten Wellenrankenfries; das dreifach abgetreppte Gewände mit je zwei aus den Gewändeecken herausgemeißelten Statuen und je drei in die Ecken gestellten, verschieden profilierten Säulen, das Ganze durch die Kämpferzone, sowie oben um das Tympanon herumgeführt, wobei die freistehenden Säulen oben als runde Wulste wieder in den Mauerverband eintreten; schließlich die Einrahmung, seitlich durch die Sockel und je fünf verschieden hohe Tabernakel, oben durch ein mehrfach profiliertes Kranzgesimse ⁵⁾.

Im allgemeinen Sinne ist an diesem Aufbau das Nachwirken der Schemata römischer Triumphbogen festgestellt worden. Tatsächlich weist die Entwicklung der romanischen Kirchenpforte bis zu diesem Punkte hin ähnliche Züge auf wie die Entwicklung des in der Zweckbestimmung ja verwandten Motivs der römischen Bögen, ohne daß an eine direkte Übernahme oder gar Kopie zu denken wäre. Die Analogie ist zunächst rein äußerlich: die früher noch ohne unmittelbaren Zusammenhang über die Wand verteilten Elemente treten zusammen, fügen sich in ein Ganzes ein, das in der entschiedenen Rahmung seine innere Einheit bekundet ⁶⁾.

Für die Beurteilung des Standortes, den die Galluspforte innerhalb einer solchen Entwicklungsreihe einnimmt, wird man immer auf das mit einer überzeugenden Kraft durchschlagende *Kompositionsprinzip* hinweisen. Die einzelnen seitlichen Felder wiederholen und variieren im kleinen nicht nur die Form des

⁵⁾ Gegenüber Moullets Ableitung wird man geltend machen müssen, daß die Verbindung des Stufenportals mit freigestellten Säulen mindestens schon in Zürich vorgebildet war, und daß für die Priorität der Galluspforte vor Petershausen noch kein schlüssiger Beweis erbracht werden kann. Das spräche für die Homogenität mindestens der unteren Partie des Portals. s. hinten.

⁶⁾ Gantner, I, 208.

durch den Wellenrankenfries umgrenzten inneren Kernes der Türe, sondern auch die des ganzen Portalbaues. Zwei Melodien klingen gewissermaßen nebeneinander her. Die eine mit dem Hauptmotiv des hochrechteckigen Gesamtportals wiederholt sich in den Tabernakeln an den Seiten, die andere trägt ihr Hauptmotiv an der Türe selbst vor, in der Öffnung mit dem rundbogigen Abschluß, und findet ihre Variation in den beiden hochgereckten Johannestabernakeln, die ebenfalls im Rundbogen schließen.

Angesichts des verwandten Kompositionsprinzips in der Deckenmalerei von St. Michael in Hildesheim spricht Dehio von einem „kontrapunktischen Gewebe“⁷⁾. Man könnte den Ausdruck auch auf die Galluspforte anwenden, ja er charakterisiert sehr treffend das schon früher genannte Stilmerkmal der späten Romanik. Gegenüber einer früheren Stufe, auf welcher die Teile noch in formaler Autonomie, mit gleichen Wertakzenten, nebeneinander stehen — Portal St. Jakob in Regensburg, Decke in Zillis⁸⁾ — strebt die ausgehende Romanik mehr und mehr die Einheit des Ganzen an durch Herausarbeitung dominierender Hauptformen. Die Stilstufe der Galluspforte und der Hildesheimer Decke liegt mitten in diesem Umformungsprozeß, der erst mit dem gotischen Portal seinen eigentlichen Abschluß finden wird^{8a)}. Je mehr dieser Prozeß weiterschreitet, umso geringer wird die Möglichkeit der Wiederverwendung früheren Ausstattungsmaterials, wie sie an zahlreichen romanischen Portalen und so auch an der Galluspforte festgestellt worden ist.

Mit dieser Vereinheitlichung der Form geht die Vereinheitlichung des Themas parallel. Bekanntlich kennt die Galluspforte noch kein Gesamtthema der Darstellung, dem sich alles einordnen würde. Sie steht zwischen verschiedenen Vorstellungskreisen, die sich teilweise überlagern, unentschieden in der Mitte⁹⁾. Es ist von größtem Interesse, daß bei dieser Überlagerung ältere noch ganz hieratische Formen mit jüngeren Elementen eines unmittelbar erzählenden, unmittelbar zum Beschauer sprechenden, dialogischen Stiles verbunden werden.

⁷⁾ Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I, 152.

⁸⁾ H. Karlinger, Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, Augsburg 1924, T. 12. — Gantner, I, 262.

^{8a)} cf. die Proportionen im Querschiff von Saint-Pierre in Genf, dessen Entstehung in die Zeit der endgültigen Aufstellung der Galluspforte fällt, dazu die Charakteristik von Camille Martin, Saint-Pierre, Genève 1909, 76.

⁹⁾ cf. die neueste Interpretation durch Moullet, welche die bisherigen Erklärungen z. T. stark korrigiert.

So stellt die Pforte eine nicht geringe Anforderung an die Fähigkeit des Beschauers, Andeutungen zu ergänzen, thematische Fragmente zu verbinden, aus dem scheinbar nicht Zusammengehörigen die ideelle Einheit herauszulesen. Wir stehen hier einem künstlerischen Vorgang gegenüber, dessen psychische Voraussetzungen noch zu prüfen sein werden, und der sich in der Auswahl seiner Darstellungsmittel zunächst als eine *Variation der Vorstellungen* zu erkennen gibt. Dazu gehört auch die Beobachtung, daß in zwei Fällen dieselbe Figur zweimal dargestellt wird. Wir finden im Tympanon Christus als Auferstehender und darunter im Sturz wiederum Christus vor den klugen Jungfrauen. Wir sehen ferner im linken Gewände Johannes Evangelista und oben rechts denselben Johannes, und in beiden Fällen ist die Verschiedenheit der Statuen so groß, als handle es sich um je zwei verschiedene Figuren¹⁰⁾. Ähnlich verhält es sich mit denjenigen Teilen, welche auf eine Darstellung des Jüngsten Gerichts bezogen werden können. Die Darstellung ist bald parabolisch (Sturz), bald genrehaft-anekdotisch (Auferstehende oben), stets aber fragmentarisch, und die Einheit von Thema und Stil fehlt noch.

Wo aber ein Künstler an demselben Werk zwei verschiedene Darstellungen derselben Figur zu geben vermag, da sind in seiner Vorstellung noch andere zu vermuten. Und wo von einer so umfassenden Szene wie dem Gericht nur Fragmente geboten werden, da ist, auch wenn diese Fragmente aus anderem Zusammenhang genommen wurden, eine hinter ihnen stehende Gesamt-Konzeption anzunehmen, von welcher eben nur einzelne Teile nach außen treten, mit der Aufforderung an den Beschauer gleichsam, sich des Ganzen zu erinnern. Ohne diese Voraussetzung des Ganzen im Geiste des Künstlers wie des Beschauers würde die Darstellung ihren besten Sinn verlieren¹¹⁾.

Offensichtlich dürfen wir in diesem Vorgang der Überlagerung und Verbindung verschiedener Vorstellungskreise ein allgemeines Stilmerkmal derjenigen Epoche erkennen, welche von der Romanik zur Gotik überleitet. Am Südportal der Kathe-

¹⁰⁾ Gegenüber Moullet ist zu sagen, daß das zweimalige Vorkommen derselben Figur durchaus kein Unikum darstellt. cf. das Tympanon von Mars-sur-Allier (oben Majestas Domini, unten Abendmahl) bei Baum, Romanische Baukunst in Frankreich, Stuttgart 1928, 270.

¹¹⁾ Die geistesgeschichtlichen Parallelen sind oft gezogen worden. So Focillon, ASR, 12, nach Gilson: „Pour un penseur de ce temps, connaître et expliquer une chose, consiste toujours à montrer qu'elle n'est pas ce qu'elle paraît être, qu'elle est le symbole et le signe d'une réalité plus profonde, qu'elle annonce ou qu'elle signifie autre chose.“

drale von Lausanne finden wir, kurze Zeit nach der Aufstellung der Galluspforte, eine sehr verwandte Verbindung verschiedener Themata — Krönung Mariae, Jüngstes Gericht, Majestas Domini — und aus einer ähnlichen Absicht ist wohl die thematische Mischung in den vorzüglichen Malereien der Westwand in der Burgkapelle von Chillon, schon im späteren 13. Jahrhundert, zu erklären. Angesichts dieser und zahlreicher anderer Fälle wäre man versucht, von einem *ikonographischen Synkretismus* zu sprechen, welcher von der reinen Repräsentation im Romanischen zur reinen Erzählung im Gotischen hinleitet^{11a)}.

II.

Gehen wir nunmehr zu den formalen Kategorien über.

Die Labilität der einzelnen Teile, das „kontrapunktische Gewebe“ ihrer Zusammenfügung, die Variation in den einzelnen Themen — es sind lauter Züge in einem Gesamtbilde, dem nun auch die künstlerische Formensprache als solche einzuordnen ist. Wir beginnen mit dem Einfachsten und Äußerlichsten, den *plastischen Mitteln*.

Die Galluspforte als Ganzes ist ein in verschiedenen Zonen entwickeltes Relief. Sie steht, wie alle romanischen Portale, „zwischen den Künsten“ und verbindet die Elemente von Architektur und Plastik zu einem neuen Gebilde, für welches uns der treffende Terminus noch fehlt. Charakteristisch für diese Gattung ist die *Variation der Mittel*, durch welche erst die Überleitung von der Architektur zur Plastik gewonnen wird. Wir finden ihrer vier:

die ungegliederte, flache Mauer, reduziert auf das Stück, das zwischen oberster Bogenkehle und Kranzgesims übrig bleibt und dort noch durch die beiden Auferstehungsszenen eingengt wird;

die formierten Bauteile, besonders großartig in den dreifachen Wülsten und Kehlen des Portalbogens, ferner schon mit dem Ornament paktierend, in den drei Gattungen von Säulen, die alle frei stehen und als einzige Glieder des Ganzen vom Relief abweichen;

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

^{11 a)} Zu Lausanne cf. E. Bach, *La cathédrale de L. etc.*, Paris 1928, 26. Allgemein: E. Mâle, *L'art religieux du 13e siècle etc.*, 5. Aufl., Paris 1923, 397 (der wichtige Beschluß des Konzils von Nikaea, 787, über den Anteil des Künstlers an der religiösen Darstellung).

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

Das ergibt eine vierfache Variation der plastischen Mittel, die zugleich im ästhetischen Sinne eine vierfache Variation der Werte darstellt, so als würde vor unseren Augen aus dem unbehauenen, toten Stein langsam von Stufe zu Stufe das Leben aufweckt¹²⁾. Je höher die Stufe, umso reiner spricht das Plastische, das Lebendige, und nichts könnte diesen Aufstieg besser veranschaulichen als die obere Hälfte der Pforte mit dem Tympanon, wo das Auge mit einem Blick das Formlose, das konstruktiv Geformte, das Ornament und die lebendige Plastik umfaßt und von dieser Abstufung her der Figur Christi ein höchstes Maß von Bedeutung zuleitet¹³⁾.

Es entspricht dem Charakter der relativen Autonomie aller Einzelteile, den wir früher als für die Spätromanik typisch bezeichnet haben, daß bei dieser vierfachen Variation der Mittel nur geringe Überschneidungen vorkommen. Am deutlichsten greifen die formierten Bauteile und das Ornament ineinander über: in dem Kugelornament der äußersten Hohlkehle, in den Schäften der Gewändesäulen und vor allem in den Kapitellen dieser letzteren (von denen das äußerste links als gotische Erneuerung hier außer Spiel bleibt). Nehmen wir die kleinen Kapitelle der anstoßenden Tabernakel in den Vergleich auf, so ergibt sich auf beiden Seiten eine interessante Steigerung nach innen hin. Die Tabernakelkapitelle sind Polsterkapitelle, ähnlich denjenigen im Langhaus des Münsters; das noch erhaltene äußere Gewändekapitell trägt auf allen vier Flächen Pflanzenornament, und erst beim mittleren und inneren Paar treten Tierfiguren auf, deren ungemein feingliedrige plastische Durchbildung uns noch beschäftigen wird.

Dieser Steigerung der Kapitellformen gegen die Mitte hin entspricht die Profilierung der Gewändesäulen, die von außen nach innen aus der Ruhe des glatten Schaftes über die Kehlung zur Spirale übergehen und so auch ihrerseits unser Auge auf die innere Zone hinlenken.

Für den Anblick von vorne aber verdecken diese sechs Freisäulen zum guten Teil die vier Evangelistenfiguren an den Ge-

¹²⁾ cf. die drei Reliefstärken am Tympan de la Pentecôte in Vézelay. Focillon, ASR, 256.

¹³⁾ Focillon, ASR, 133: „...dans les portails à tympan, celui-ci timbre l'édifice avec une telle énergie que la muraille au-dessus acquiert plus de grandeur en restant nue et prend une signification plus forte.“

wänden, samt den Symbolen über ihnen. Dieser zunächst überraschende Vorgang muß aus der Analyse der formalen Beziehungen erklärt werden. Würden nämlich die vier großen, aufrecht stehenden Figuren mit ihren Symbolen — also acht plastisch hervortretende Körper — frei sichtbar gemacht, so wäre es mit der dominierenden Stellung des Tympanons, mit der alles lenkenden Haltung Christi dahin. Die Säulen dämpfen die Figuren, lassen sie in den Schatten zurücktreten, verdecken sie zum Teil und mindern so beträchtlich ihre formale Bedeutung im Gesamtbild¹⁴⁾. Nur im Tympanon und im Sturz, dort also, wo Christus auftritt, ist die plastische Form durch keinerlei davor oder seitlich aufgestellte Architektur beeinträchtigt — einzig die beiden Auferstehungsgruppen dringen unbehindert vor, und wir wissen schon, daß ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zum Portal bezweifelt wird —, alle andern aber finden sich in die Grenzen und in den Schatten architektonischer Rahmen verwiesen. In den Gewänden kommt die schräge Stellung als weiteres minderndes Motiv hinzu; sie zwingt den Beschauer, von der „Bildebene“ des ganzen Portals abzugehen und zwei andere „Bildebenen“ aufzusuchen.

So kennt die Galluspforte eine etwas umständlich gewonnene, künstlerisch aber überaus interessante Differenzierung der plastischen Werte, die als ein besonderes Kennzeichen dieser aus Architektur und Plastik gemischten Portale gelten darf. Nicht die sachlich bedeutungsvollsten Figuren, Christus und die beiden Apostelfürsten, tragen das stärkste Relief, sondern die beiden Johannes oben und die Posaunenengel. Trotzdem aber haben die Figuren im Tympanon den stärksten plastischen Akzent, denn sie entfalten sich frei in der Fläche, und auf sie fällt ungebrochen und voll das Licht des Tages.

Die geringste Reliefwirkung hat der Künstler dem *Ornament* verliehen. Als würde eine Wasserfläche vom Winde gekräuselt, so zieht die Wellenranke um die Türe herum, und kaum tiefer sind die Pflanzenornamente an den Ecken der Gewände, an den Kämpfern und oben am Gesims eingegraben. Wir werden sehen,

¹⁴⁾ Die Auffassung, wonach auch in der romanischen Plastik jede Figur für den Beschauer sichtbar und ablesbar sein müsse — auch Moullet vertritt sie — wird durch zahlreiche Werke widerlegt. Abgesehen von den Gewändestatuen in den „Schulwerken“ der Galluspforte (von denen Petershausen wahrscheinlich das älteste ist) kennen die romanischen Kathedralen viele Kapitelle, figurierte Friese u. a., welche infolge ihrer Lokalisierung nie wirklich „gelesen“ werden können. Ich komme in der in Anm. 3 genannten Arbeit ausführlich auf dieses wichtige Stilmerkmal zurück.

wie auch die psychologische Erklärung dazu gelangt, die künstlerische Form dieser Streifen als erste unmittelbar aus dem un-gegliederten glatten Stein entstehen zu lassen.

III.

Indem wir uns nun den *einzelnen Szenen und Figuren* zuwenden, begegnen wir einer Schwierigkeit, die bisher nur mit Mühe umgangen werden konnte: die Vagheit und mangelnde Präzision unserer Begriffe. Je nachdem wir von karolingischen und frühromanischen oder von gotischen und spätromanischen Werken herkommen, werden wir etwa die Hauptfigur des thronenden Christus lebendig, bewegt, individualisiert, oder feierlich, starr und hieratisch finden. Tragen ihre Gesichtszüge schon einen Anflug persönlichen Lebens oder sind sie noch eingebunden in das feierliche Schema? Zeigt ihr Gewand schon die Absicht, den Körper zu modellieren, oder folgt es noch seinen eigenen Gesetzen? Und wenn wir irgend eine dieser Charakterisierungen anwenden — welche Vorstellung, welche Skala von Vorstellungen legen wir ihr zugrunde¹⁵⁾? Kann die Kunstgeschichte des Mittelalters überhaupt jemals zu einer derartigen Skala von allgemeiner Verbindlichkeit vordringen?

Wie wir nun auch diese Frage im einzelnen beantworten werden, soviel ist gewiß, daß der romanischen Skala ein Glied fehlt, welches sowohl in der Antike wie seit der Spätgotik durch seine dominierende Stellung und Ausdruckskraft unser Urteil beeinflußt: die Freifigur. Der romanische Bildhauer kennt sie nicht, für ihn ist jede Form, selbst der freistehende Kopf eines Reliquiars, eo ipso an ein architektonisches Substrat gebunden. So kommt die romanische Plastik nie in den Fall, sich an den Ausdrucksmöglichkeiten einer allseitig frei bewegten Figur zu orientieren — wie wäre je eine hellenistische oder barocke Plastik ohne diese grundlegende Voraussetzung möglich geworden! — sie sieht sich dauernd auf die Notwendigkeit angewiesen, plastische Werte stets auf der Folie, im Zusammenspiel, im Zusammenprall mit unplastischen, architektonischen Werten zu entwickeln¹⁶⁾.

¹⁵⁾ Wie labil noch heute die Skala dieser Vorstellungen und der aus ihr abzuleitenden historischen Wertmaßstäbe ist, das zeigt die völlig verschiedene Einschätzung einer so kapitalen Gruppe von Werken wie der Kapitelle von Cluny, durch Kingsley Porter (*Gazette des Beaux Arts*, 1920), Paul Deschamps (*Revue de l'Art*, 1930) und H. Focillon (*ASR*, 1931).

¹⁶⁾ Focillon, *MA*, 450, vermutet z. B., daß die romanische Figur unter einer Arkade letzten Endes auf die in einer Nische stehende Freifigur

Man prüfe die Galluspforte. Tympanon und Sturz sind reine Reliefs und als solche auf Gedeih und Verderb mit den Steinplatten verbunden, aus denen sie herausgemeißelt sind, von ihrem Format, von ihrer Funktion im Gesamtwerk abhängig. Die Szenen und Figuren in den zehn Tabernakeln stehen buchstäblich im Schatten der Architektur, die ihnen alles vorschreibt, Rahmung, Belichtung, Stellung. Die vier Evangelisten an den Gewänden — nichts könnte die Abhängigkeit des Bildhauers vom Architekten besser verdeutlichen als sie. Denn so verständlich und „richtig“ es ist, wenn die Fläche eines Pfeilers mit dem Relief einer Figur geschmückt wird (Beispiel: die Churer Apostel), so absonderlich muß zunächst der Gedanke erscheinen, diese Figur von der Fläche auf die Ecke des Pfeilers zu versetzen und dort entsprechend rundplastischer zu bilden. Das ist der Vorgang, dem diese Gewändestatuen ihre Entstehung verdanken, und er ist rein architektonisch bestimmt¹⁷⁾. Ja, er ist so sehr nur architektonisch bestimmt, daß diese Figuren an den Ecken, wie wir gesehen haben, wiederum durch vorgestellte Säulen verdeckt werden, sich also gar nicht als plastische Werte entfalten können. Und ganz eindeutig liegt die Abhängigkeit bei den Kapitellen zutage, die nicht nur als Gesamtform aus einem Zusammenreffen konstruktiver Kräfte resultieren, sondern in ihrem plastischen Schmucke sich um eine optische Verdeutlichung dieser Kräfte bemühen, also wiederum im Dienste der Architektur stehen¹⁸⁾.

In der Skala der Ausdrucksmöglichkeiten, sagten wir, fehlt die Freifigur. Wir messen also mit falschen Maßstäben, wenn wir Starrheit oder Lebendigkeit, Freiheit oder Gebundenheit irgend einer Gebärde, irgend einer Gewandfalte, irgend eines Gesichtszuges an dem frei agierenden Körper messen, was wir, geleitet von den starken Erinnerungen an klassische und an neuere Kunst, vielleicht unbewußt tun. Denn es ist nicht zu bestreiten, erst die völlig frei bewegliche Figur, welche in sich selbst ihren Standort hat, bei welcher jede kleinste Verschiebung des Gleichgewichts sofort den Aspekt verändert, hat unser Auge empfindlich gemacht für die Reinheit der Symmetrie, für die organische Ponderation einer Gebärde, für die Bedeutung der Mitte, der Achse (gleichgültig ob rein oder verschoben) usw. So

der Antike zurückgeht, so daß also gewissermaßen diese antike Nischenfigur in der Romanik mit der Mauer hinter ihr verbunden worden wäre, um sich dann erst in der Renaissance wieder von ihr zu lösen.

¹⁷⁾ Die historische Ableitung in Gantner, I, 208.

¹⁸⁾ cf. Gantner, I, 224.



notieren wir am Tympanon der Galluspforte sogleich die ungleiche Zahl der Figuren zu Seiten Christi, die Labilität der Achse in der Parabel der Jungfrauen auf dem Sturz. Dagegen entzündet sich unser Auge an jener einzigartigen und schlechthin wunderschönen Kadenz der Formen, welche durch Christus, die Kreuzesfahne, Petrus, den Schlüssel und den knienden Donator portae vorgetragen wird. Viel reiner, verhaltener, rhythmischer als das jüngere Tympanon des Marientodes in Straßburg, das einen ähnlichen künstlerischen Gedanken vorträgt¹⁹⁾, ist diese Basler Szene auf eine imaginäre Mitte hin orientiert, deren Andeutung schon unser auf Gleichgewicht geschultes Auge beruhigt und erfreut.

Verhält es sich nun so, daß die Skala der Ausdrucksmöglichkeiten einfach geringer ist als diejenige, die auf klassischer Grundlage ruht und die Freifigur einbezieht? Daß sie gewissermaßen nur einen Teil der andern umfaßt und vor allem der Spitze ermangelt? Eine frühere Betrachtungsweise der Kunst, für welche eine Figur erst dann „richtig“ war, wenn sie anatomisch richtig war, hat wohl so geurteilt. Wir wissen aber, daß die Kunst immer am Ziel und stets im vollen Besitz ihrer Ausdrucksmöglichkeiten ist, und das bedeutet in unserem Falle, daß, wenn „nach oben hin“ die uns besonders geläufigen Ausdrucksmöglichkeiten der Freifigur fehlen, dafür „nach unten hin“ andere vorhanden sein werden, die wir in Rechnung stellen müssen. Also daß die Skala nicht kleiner ist, wohl aber über einen andern Raum sich erstreckt.

Versuchen wir, diesen Raum an einzelnen Teilen der Galluspforte abzugrenzen.

IV.

Die Abwesenheit des Maßstabes der Freifigur äußert sich zunächst in einer Reihe von Eigentümlichkeiten, die man gerne als ebenso viele Irrationalismen bezeichnet. Ein erstes: die *Größe der Figuren* schwankt, und wiederum ganz willkürlich nach den Gegebenheiten der Architektur. Die Galluspforte kennt mindestens acht verschiedene Dimensionen der Menschenfigur, wovon allein drei im Tympanon. Nicht ein objektiver Maßstab liegt ihnen zugrunde — mit welchem es durchaus vereinbar wäre, daß, wie etwa an den Wandmalereien von Reichenau-Oberzell, Christus an Größe alle andern überragen würde —, sondern einzig das Höhenmaß des Bauteils, das ihren Rahmen bildet. Die Figur füllt diesen Rahmen ohne jede Rücksicht auf ihre Rolle

¹⁹⁾ Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Leipzig 1935, 365.
Basler Zeitschr. f. Gesch. u. Altertum. 36. Band, 2. Heft.

im Ganzen, die also nicht nach dem Volumen ihrer körperlichen Erscheinung gemessen werden darf. Von dieser Regel machen zunächst die Evangelisten am Gewände, die mit ihren Symbolen zusammen etwa drei Viertel der Höhe füllen, eine Ausnahme. Aber man kennt die Bemühungen der französischen Plastik, gerade diese Gewändefiguren zu verlängern (Avallon), oder aber sie in eine durchgehende Säule einzubinden (Le Mans, Chartres und andere). Sodann stellt sich der Anwendung dieser Regel ein besonderes Problem dort, wo in einem Felde das Höhenmaß wechselt, also im Tympanon. Es könnte bereits als eine leise Konzession an die Rationalität späterer realistischerer Kunst bezeichnet werden, daß im Tympanon der Galluspforte eine Szene vorgetragen wird, bei welcher die thematische Wichtigkeit der Figuren nach den Seiten hin, also mit sinkender Körpergröße, abnimmt²⁰⁾. Damit ist auch von dieser Seite der Form her in der Tympanonskulptur der Moment fixiert, wo eine ältere, rein repräsentative Darstellung in eine jüngere, erzählende übergeht. Daß die Galluspforte noch diesseits dieses Wendepunktes liegt, zeigt der Sturz. Hier ragt Christus nicht um Haaresbreite über die zehn Jungfrauen hinaus, über deren Schicksal er mit einer Gebärde entscheidet — einer Gebärde, die nur ein einziges Haupt leicht zu beugen vermag.

Liegt einmal das Höhenmaß der Flächen fest, hat einmal die Architektur das Feld abgesteckt, dann wird dieses Feld unweigerlich vom Menschen beherrscht, gleichgültig, ob er sitzend, stehend, kniend oder, wie in andern Fällen, reitend dargestellt ist. Muß aber nicht in dieser absoluten Präponderanz der Menschenfigur das Nachwirken einer antiken Vorstellung erblickt werden²¹⁾?

²⁰⁾ In dem Umstande, daß der Nimbus Christi oben den Rahmen des Bogenfeldes berührt, hier also stets im Schatten liegt, sieht Moullet einen Beweis für eine bei der nachträglichen Zusammenfügung vorgenommene Korrektur. Die Lizenz ist aber in der romanischen Plastik sehr häufig. Am Portal von Aulnay oder in den Genfer Kapitellen bleiben sogar ganze Köpfe im Dunkeln. Integrale Sichtbarkeit ist kein Ziel romanischer Kunst. cf. Anm. 14.

²¹⁾ Zu einem etwas andern Resultat gelangt Focillon, ASR, 228, wo er den Menschen der romanischen Plastik mit demjenigen der Renaissance vergleicht. „Pour les Méditerranéens, pour les Italiens du XVe siècle comme pour les Grecs de Périclès, l'homme est une définition active ... la mesure de l'espace, tandisque, pour l'artiste roman, l'espace est la mesure de l'homme. L'homme y est défini, limité, triangulé, axé.“ Immer aber unter der Voraussetzung, daß die Komposition des romanischen Bildwerkes einseitig nur vom Rahmen her bestimmt wird. cf. auch Gantner, I, 230.

Dieser Eindruck der Präponderanz der Menschenfigur wird verstärkt durch die *Sonderung der Figuren in der Fläche*. Es ist unmittelbar einleuchtend, daß eine Kunst, die keinen objektiven Maßstab kennt, jeder stärkeren Überschneidung der Figuren ausweichen muß. Denn Überschneidung hieße ja schon Konstituierung eines Raumes, also eines außerhalb der Figuren stehenden Elementes, und das würde sogleich die Einführung eines objektiven Maßstabes bedingen, nach welchem die Figuren handelnd aufträten. Es ist bezeichnend, daß an der Galluspforte einzig in den sechs Szenen der Barmherzigkeit ein solcher objektiver Maßstab wenigstens angedeutet wird; diese Zweiersonnenwickeln sich in der schattigen Tiefe ihrer Tabernakel wie auf einer Bühne, also in einem rudimentären Raume ab, in welchem etwa die stärkste Überschneidung, in der Szene der Krankenpflege, schon durchaus räumlich wirkt. Sonst aber sind selbst schüchterne Berührungen der Figuren untereinander selten. Paulus zieht den leise widerstrebenden Donator²²⁾ auf der rechten Tympanonseite am Arme herbei, und die Gebärde des Engels nebenan, der seine rechte Hand dem Zögernden an die Schulter legt, wird unmittelbar darunter von der einen Jungfrau wiederholt, der einzige Punkt, wo zwischen den elf Figuren des Sturzes eine körperliche Berührung stattfindet. Selbst von den sieben stark bewegten Figuren der Auferstehenden (eine ist verloren) sind nur ihrer drei in körperliche Beziehung zueinander gebracht.

Wo aber Figur von Figur so deutlich isoliert wird, da spricht selbst die einfachste Stellung und Gebärde, selbst die gelassenste Neigung eines Kopfes, die leiseste Bewegung einer Hand mit voller Kraft. Auch hier müssen wir die Erinnerung an die allseitig bewegliche, ihre Gliedmaßen souverän agierende Freifigur zurückstellen, um die Evidenz der romanischen Ausdrucksmittel voll zu erkennen. Man prüfe zunächst die Haltung der Köpfe. Die Galluspforte kennt nur zwei Kopfstellungen: die frontale und das Dreiviertelprofil. Mit ihnen und ihren leisen Varianten bestreitet sie alle Szenen. Die fünf Figuren, die auf dem Tympanon zu Christus herantreten, schauen schräg an ihm vorbei, und selbst die Jungfrau, die sich seiner segnenden Hand beugt, vermeidet das Profil und blickt schräg nach vorn. Sogar in den ausgesprochenen Dialogszenen der Tabernakel gibt es kein einziges reines Profil. Erst in der ungefähr gleichzeitigen Tafel mit den disputierenden Aposteln beginnt im Umkreis der Gallus-

²²⁾ Moullet hat nachgewiesen, daß es sich bei dieser Figur um eine weibliche Stifterin handelt, und daß der ihr aufgesetzte Kopf wahrscheinlich nicht zu ihr gehört.

pforte das reiche Spiel der Kopfstellungen, das sich in der Spätromanik Schritt für Schritt mit der fortschreitenden Individualisierung der Züge paart.

Die Distanzierung der Einzelfigur von ihren Nachbarn bringt ferner mit sich, daß die Gebärden überall dort, wo keine direkten Berührungen stattfinden, um den eigenen Körper „herumgebaut“ sind. Wiederum zeigt hier der Sturz mit seinen elf Figuren die interessantesten Variationen. Sind dann aber einzelne Hände und Arme, in segnender, weisender, bittender Gebärde, vom Körper weg ins Freie geleitet wie an den beiden Christusfiguren, bei Petrus oder der zweiten, die Lampe hochhaltenden Jungfrau, so gewinnen die Gliedmaßen, welche die Gebärde ausführen, sogleich eine gewisse selbständige Kraft, sie lösen sich gleichsam von dem Körper, zu dem sie gehören, und es wäre ein Leichtes, festzustellen, daß sie in ihrer Proportion zum letzteren übersteigert sind.

Deutlich übergroß erscheinen hier wie in den meisten Kathedralplastiken der romanischen Zeit, die eigentlichen Träger des Ausdrucks, die *Köpfe*. Wie auch immer die Skala der Ausdrucksmöglichkeiten beschaffen sein mag — das menschliche Antlitz wird in aller Kunst ihre Spitze bilden. Denn an ihm, an dieser uns vertrautesten, uns im Sinne des Wortes ansprechenden Form lesen wir die leiseste Regung ab, durch das Antlitz wird uns die unmittelbarste Beziehung eröffnet zwischen der Aussage des Künstlers und uns selbst. Die zahlreichen Köpfe der Galluspforte zeigen auf der Grundform eines vollen Ovals mehrere Abstufungen der Feinheit. Sehen wir von den Barmherzigkeitsszenen ab, wo die Köpfe unter der Verwitterung gelitten haben, so läßt sich deutlich der Typus der heiligen Personen unterscheiden von demjenigen der Jungfrauen, und dieser wiederum von dem der Auferstehenden. Es geht von einer regelmäßigen Bildung mit langgezogener Nase und etwas vorgebauter Kinnpartie (Tympanon) zunächst zu den von der Nase aus abgeplatteten Gesichtern der Jungfrauen und hernach zu einer ausgesprochenen derben, breiten Physiognomie mit aufgeworfener Nase (Auferstehende) über. Dabei will beachtet sein, wie etwa die Physiognomie Christi sich beim Abstieg vom Tympanon in den Sturz vergrößert, nicht anders, als habe jede Zone ihre besondere Ausdrucksnuance, der sich selbst die oberste Figur unterwirft²³⁾.

²³⁾ Aus der Tatsache, daß der Sturz auf beiden Seiten über die Grundlinie des Bogenfeldes hinausragt, schließt Moullet auf eine verschiedene Provenienz der beiden Teile. Aber auch diese Lizenz ist häufig. cf. Avallon und Charlicu bei Baum, a. a. O., 260, 263.

Trotzdem sind die Nuancen des Ausdrucks beschränkt. Die Köpfe, so sahen wir, zeigen sich entweder von vorn oder in Dreiviertelansicht, und mit dieser Beschränkung allein schon sind ja ihrer Ausdrucksfähigkeit bestimmte Grenzen gesetzt. Noch mehr — dieser „Normalisierung der Kopfhaltungen“ entsprechen auch deutlich normalisierende Einzelzüge. Wir nennen die augenfälligsten. So wie in der Gesamtfigur die Köpfe, so sind in den Köpfen die Träger des Lebens übersteigert, die *Augen*. Sie treten aus den breit und tief eingeschnittenen Lidern wie eine quellende Masse hervor, besonders stark am Täufer Johannes, und in diese Masse sind in wechselnder Tiefe die Löcher eingebohrt, welche die Pupillen bezeichnen. Noch deutlicher werden die normalisierenden Abstufungen in den *Haaren*. Die Haupthaare sind entweder durch einen mittleren Scheitel in zwei Ströme getrennt, die seitlich, durch die Ohren nach hinten gedrängt, auf die Schultern herabfließen (einzig bei Christus wagt sich eine Strähne auf die Brust vor); oder sie sind lockenartig angeordnet und rahmen dann, besonders deutlich bei Petrus und dem oberen Johannes Evangelista, den oberen Teil des Gesichts wie eine Guirlande ein. Die Barttracht der Männer wiederum kennt die Abstufung vom bartlosen Jünglingsgesicht desselben Johannes über die kurzgeschorenen Bärte Christi, Petri und seines Donators zu den langen, spitz auslaufenden Bärten Pauli und des Täufers oben, bei welchem sich außerdem die Ausläufer eines strähnigen Schnurrbarts zu den geflochtenen Strähnen des Kinnbarts gesellen und mit diesem Reichtum schon den Ton angeben für das in dekorativen Strähnen entwickelte härene Gewand.

V.

Mit der Besprechung der *Gewänder* treten wir in eine neue Ausdruckszone ein, die wiederum vom Ganzen her beurteilt sein will. Auch hier meldet sich beim modernen Beschauer die Neigung, von der Erinnerung an die allseitig bewegte Freifigur her die Frage nach der größeren oder geringeren Modellierung des Körpers durch das Gewand in den Mittelpunkt zu stellen. Tatsächlich gibt es an der ganzen Pforte kein Gewand, das nicht in allgemeinen Zügen dem Körper seines Trägers folgen würde. Nirgends mehr ist das Gewand reines Ornament wie in der irischen Buchkunst, und nirgends mehr sucht es an seinen Rändern jenes dekorative Eigenleben, wie wir es, sicher von byzantinischen Vorbildern bestimmt, noch um 1000 an der Basler Altartafel im Musée de Cluny finden. Ganz deutlich entwickeln alle Gewänder der Galluspforte parallele Rillen, die das Stoff-

liche als weich, beweglich, schmiegsam charakterisieren²⁴⁾; sie unterbrechen diese Rillung am Gürtel, wo sich etwa das Gewand des oberen Johannes Evangelista bauscht, ferner an den Knien der klugen Jungfrauen, während unter ihren törichten Schwestern ihrer zwei das Gewand mit der einen Hand an einem Zipfel hochnehmen, wodurch eine Bewegung entsteht, die mit den parallelen Falten der Nachbarinnen kontrastiert. Daß die klugen Jungfrauen im Gegensatz zu den törichten nicht bloß eine gerade abschließende Kopfbedeckung, sondern auch ein Obergewand mit bauschigen Ärmeln tragen, sei im Vorbeigehen hier angemerkt.

Eine besondere Rolle spielen die breiten Säume. Sie sind am reichsten bei den vier Evangelisten, deren lange Röcke unten einen Saum von stilisierten vierblättrigen Blüten und dazu eine schmale Bordüre mit einem Punktmuster tragen. Dieses Punktmuster kehrt an den Gewändern wie an den Nimben der Heiligen mehrfach wieder, bald doppelt, bald einfach und dann gerne zu eingekerbten Querstrichen erweitert. An diesen Säumen können wir eine interessante künstlerische Absicht erkennen: *Gewand und Gewandsaum bilden das Zwischenglied zwischen architektonischer Rahmung, unfigürlichem Ornament auf der einen und der Menschenfigur und ihrer Gebärde auf der andern Seite.* Sie transponieren gleichsam die unfigürliche Rahmenform in ein Zwischenreich, das halb dekorativ, halb schon figürlich ist. Damit aber erfüllen sie am Gesamtwerk die wichtige Überleitung aus dem Monologischen ins Dialogische!

An mehreren Stellen der Galluspforte ist diese Überleitung mit Händen zu greifen. Christus thronend: in den Windungen seiner Gewandbordüre überträgt sich die Windung der Wellenranke, die das Tympanon umzieht; Jungfrauen: die zarte Riefelung ihrer Gewänder setzt das Flechtmuster der innersten Türrahmung fort, das aus verwandten Elementen besteht; Evangelisten: die Bordüre nimmt die Spirale der innersten Gewändesäulen auf, besonders deutlich bei Johannes, wo man versucht wäre, von einer Übertragung desselben Motivs in einen freieren Rhythmus zu sprechen; Johannes Evangelista oben: die schon vermerkte Bauschung des Gewandes wiederholt die Form der beiden gefalzten Kapitelle seitlich des Kopfes usw.

Mit diesem Einblick in das Zwischenreich der Ornamente und in die inneren Zusammenhänge zwischen Gewandzeichnung und architektonischer Rahmung halten wir einen Faden in den

²⁴⁾ cf. die Gewänder der Figuren an den Kapitellen im Chorumgang. Gantner, I, 235.

Händen, den es weiter zu verfolgen gilt. Nicht nur diese Verbindung lassen die Figuren erkennen, sondern noch eine zweite substantiellere, die gewissermaßen das Ornament überspringt und einen *Zusammenhang zwischen Bauglied und menschlicher Struktur* herstellt. Die Bauschung am Mantel des oberen Johannes variiert die Form des Kapitells, sahen wir; zugleich aber sind die Köpfe dieses und des anderen Johannes zwischen die Kapitelle eingespannt — das lebende caput neben dem in Stein übertragenen! — und was hier von den Köpfen gesagt ist, gilt ebenso auch von den Körpern und Säulenschäften, von den Füßen und den Basen. Die beiden Johannes bilden so eine geradezu antike Versinnlichung der Entstehung der Säulenform, und es muß vermerkt werden, daß die Köpfe nicht wie in der gleichzeitigen Aposteltafel in die Rundung der Bögen hinaufreichen, sondern zwischen den Kapitellen stehen.

An dem Orte, wo sich beim Evangelisten der Mantel bauscht, findet sich beim Baptisten die Scheibe mit dem Lamm Christi. Gibt es eine eindrucklichere Variation der Formen als diese hier, zwischen Mandorla und Nimbus, zwischen Kopf und Kapitellen? Wir rühren hier an eines der wichtigsten Gestaltungsprinzipien der Romanik. Diese Variation, diese innere Verwandtschaft der Formen ist so stark, daß geradezu ein Tausch der Inhalte möglich erscheint, nicht anders als habe der Künstler erst eine bestimmte Grundform geschaffen und dann erst aus mehreren möglichen Inhalten einen bestimmten ausgewählt. Wir kehren auf diesem Wege zu einer Überlegung zurück, welche am Anfang angestellt wurde und sich auf die Komposition der ganzen Pforte bezog. Die großen Flächen, so sahen wir, finden ihre Variation in den kleinen, der große Bogen in den schmalen der beiden Tabernakel usw., und es ist keine Frage, daß auf dieser durchgehenden Variation gleicher Grundformen der Eindruck des Geschlossenen, des Vollendeten, eben des künstlerisch Gefügten ruht, den die Pforte trotz aller Lizenzen bei uns hinterläßt.

Diese Variation der Formen wiederholt sich auch im *Ornament*. Seine Stellen an der Pforte sind schon früher bezeichnet worden: die Umrahmung von Türe und Tympanon, die Vorderflächen sämtlicher Kämpfer, das abschließende Gesims. Dazu kommen noch die weniger sichtbaren Seitenflächen der Tabernakel, sowie der Gewändeecken unterhalb der Evangelisten. Über die besondere Rolle der Kapitelle ist schon gesprochen worden. Prüfen wir nun die einzelnen Ornamente, so ergibt sich ein interessantes Resultat: je mehr sie an der Oberfläche liegen, je deutlicher sie gesehen werden, umso mehr werden sie vegetabil,

organisch. Der Vorgang, den wir an den drei Kapitellen der rechten Seite festgestellt haben, wo das Pflanzenkapitell erst ins Adlerkapitell und dann in das eckköpfige Monstrekapitell übergeht, wiederholt sich in den Ornamenten der unteren Flächen sozusagen auf einer tieferen Stufe. Sie beginnen an den Seiten der Tabernakel mit rein geometrischem Flechtband, das sich von demjenigen der Völkerwanderungskunst höchstens durch die geringere Verflechtung der Bänder unterscheidet, sie verbinden auf den Ecken der Gewände in quadratischen Kammern dieses Motiv mit Blattornamenten und gehen schließlich in der Einfassung der Türe zu der Wellenranke mit vielfach stilisierten Blättern, Trauben und Blüten über.

Fast verwirrend in seiner Fülle ist das Bild, das sich so in der Kapitellzone des rechten Gewändes bietet (Photo Wolf 20). Es zeigt die Abstufung der Säulenschäfte von der glatten bis zur spiralig gekehlten Oberfläche, die eben geschilderte Abwandlung des Ornaments vom geometrisch organisierten Flechtband bis zur Wellenranke, die Kämpferzone mit dem rapportartig stilisierten Palmettenmotiv, die Abstufung der Kapitelle von dem durch ornamentierte Rundbögen organisierten Pflanzenmotiv bis zu den eckköpfigen Ungeheuern, und schließlich darunter Ochs und Löwe als Symbole der Evangelisten. Eine wahre Musterkarte romanischer Dekoration, die uns nicht losläßt, ehe wir nicht die Frage nach dem tieferen Sinne solcher Variation gestellt haben.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung, die Feststellung der relativen Autonomie der einzelnen Teile innerhalb des „kontrapunktischen Gewebes“ im Aufbau der ganzen Pforte, die Schilderung der einzelnen Variationen im Thema, in den plastischen Mitteln, in den künstlerischen Formen, die Abgrenzung der Skala der Ausdrucksmöglichkeiten — sie alle tragen dazu bei, die historische Lokalisierung des Gesamtwerkes, seine Wertung innerhalb der romanischen Plastik vorzunehmen. Über den Einzelfall hinaus aber bilden diese Ergebnisse ebenso viele Hinweise auf die Grundlagen romanischer Kunst, insbesondere romanischer Plastik überhaupt, und so leitet das Studium der Galluspforte ganz natürlich zu einer prinzipiellen Frage hin, welche hinter diesen *Visibilia* die *Invisibilia*, die eigentlichen Voraussetzungen des Stiles zu erkennen sucht.