

# WESTFÄLISCHE FORSCHUNGEN

MITTEILUNGEN DES PROVINZIALINSTITUTS FÜR WESTFÄLISCHE  
LANDES- UND VOLKSFORSCHUNG  
DES LANDSCHAFTSVERBANDES WESTFALEN-LIPPE

IM AUFTRAGE DES INSTITUTS HERAUSGEGEBEN  
VON PETER SCHÖLLER UND ALFRED HARTLIEB VON WALLTHOR  
SCHRIFTLÉITUNG: KARL-HEINZ KIRCHHOFF UND KARL TEPPE

35. BAND

1985

---

ASCENDORFFSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG · MÜNSTER

IN VERBINDUNG MIT

BÖHLAU-VERLAG · KÖLN/WIEN

Johannes Mundhenk

## Zur Datierung des Externsteiner Kreuzabnahmereliefs innerhalb der Kunstgeschichte<sup>1</sup>

(Mit 8 Abbildungen)

Das Interesse an der Datierung des Externsteiner Kreuzabnahmereliefs hat verschiedene Ursachen. Reine Historiker haben zunächst eine Gesamtdeutung der Externsteiner Anlagen versucht und dann das Relief an dem ihnen richtig scheinenden Platz eingeordnet. Dabei spielte seit der Entdeckung der Grotteninschrift (1836) die Jahreszahl 1115 (s. u.) eine erhebliche Rolle. – Die Kunstgeschichtler haben verständlicherweise keine Untersuchung der Externsteine im ganzen unternommen, sondern sich auf das Kunstwerk allein beschränkt. – Anhänger einer vorchristlichen Deutung haben zwar meist den christlichen Ursprung des Reliefs zugestanden, aber Spuren heidnischer Symbole in ihm zu finden gesucht.<sup>2</sup> – Schließlich haben (nicht nur katholische) Kirchengeschichtler das Relief als Bestandteil einer mittelalterlichen Wallfahrtsstätte angesehen, die dem Heiligen Grabe in Jerusalem nachgebildet worden sei. Und seit der Entdeckung der (in ihrer Echtheit umstrittenen) auf 1093 datierten „Abdinghofer Kaufurkunde“ ist meist den Paderborner Benediktinern das Verdienst um das Relief zugeschrieben worden.

### I. Zur Beurteilung des Reliefs in der älteren Kunstgeschichte

Ehe wir die Äußerungen der jüngeren stilgeschichtlichen Forschung ins Auge fassen und die eigene Stellungnahme zu vertreten versuchen, wollen wir uns einen Überblick über die Datierungen des Reliefs durch die ältere Kunstgeschichte bis zu dem Zeitpunkt, als sich die Festlegung auf das Jahr 1115 (nach der Weiheinschrift in der großen Grotte) durchgesetzt hatte, verschaffen.<sup>3</sup> In den Jahren 1823/4 erschienen die ersten wissenschaftlichen Monographien über die Externsteine. Bis dahin war kein nennenswerter Versuch unternommen worden, das Relief historisch einzuordnen. Nur hatte der Altertumsforscher und Diplomat Wilhelm *Dorow* (ebenfalls 1823)<sup>4</sup> in einem kurzen Artikel die Höhlen für germanisch, die Petrusgestalt für einen heidnischen Priester erklärt, das Relief aber in die Zeit zwischen Karl dem Großen und Otto dem Großen versetzt.

Wie sehr die früheren Äußerungen zwischen Geringschätzung und Bewunderung schwankten (das erste häufiger als das letzte), spiegelt sich noch bei den beiden „Vätern“ der Externsteinforschung, Karl Theodor *Menke* (1823)<sup>5</sup> und Christian Gottlieb *Clostermeier* (1824)<sup>6</sup> wider. Die (zeitlich früher konzipierte) Schrift *Clostermeiers*, des gelehrten Detmolder Archivrats und Bibliothekars, teilt noch die Verständnislosigkeit der meisten Äußerungen aus den vergangenen Jahrhunderten. Sie weiß von dem Relief nur zu sagen: „Diese Figuren sind alle schlecht gezeichnet, ganz

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz ist eine Kurzfassung eines längeren Manuskripts, das ungedruckt in der Lippischen Landesbibliothek Detmold zur Verfügung steht.

<sup>2</sup> Es läßt sich nicht leugnen, daß eine derartige Auslegung noch immer eine starke Faszination auf ein breiteres Publikum ausübt.

<sup>3</sup> Die früheste Erwähnung des Reliefs findet sich (außerhalb der Spezialliteratur über die Externsteine) bei Karl Gottlob Rößig, *Alterthümer der Deutschen*, Leipzig 1801. In einem „Versuch einer Archäologie der Deutschen“ überschriebenen Anhang heißt es: „Das älteste Denkmal der deutschen Bildhauer- und Steinhauerkunst ist vielleicht der sogenannte Exterstein und die Figuren, welche Treuer beschreibt.“ – Mit Treuer wird der Historiker und Jurist Gottlieb Samuel Treuer (1683–1743) gemeint sein, bei dem aber schon Menke 1823 vergeblich nach einer Erwähnung der Externsteine gesucht hat.

<sup>4</sup> Wilhelm Dorow, *Die Denkmale germanischer und römischer Zeit in den rheinisch-westfälischen Provinzen*, 1. Band, Stuttgart und Tübingen 1823 (darin S. 71–79).

<sup>5</sup> Karl Theodor Menke, *Lage, Ursprung, Namen, Beschreibung, Alterthum, Mythos und Geschichte der Externsteine*, Münster (1823), 134 Seiten.

<sup>6</sup> Christian Gottlieb Klostermeier, *Der Eggesterstein im Fürstenthum Lippe. Eine naturhistorische und geschichtliche Monographie*, Lemgo 1824. – Zweite mit Verbesserungen, Nachträgen und Urkunden vermehrte Auflage von Dr. Ernst Helwing, Lemgo und Detmold 1848, 120 Seiten.

<sup>7</sup> Johann Wolfgang Goethe, „Die Externsteine“, in: *Schriften zur Kunst*, Goethes Werke, Abt. I, 2. Abt., 49. Band, Weimar 1900, S. 46–52.

unnatürlich lang und hager.“ Er beruft sich dabei auf das Urteil des Göttinger Philosophieprofessors Meiners, der „diese Gruppe für ein Werk der ältesten deutschen Bildhauerkunst“ gehalten habe. Im Gegensatz zu Clostermeier verzeichnete der vielseitig gebildete Pyrmonter Badearzt *Menke* fast ausschließlich die positiven Seiten des Werkes, unterzieht es schon einer weitblickenden Betrachtung und folgert schließlich (als erster): „Aus den obigen Untersuchungen kann man also mit ziemlicher Zuversicht folgern, daß jene oft erwähnte Bildhauerarbeit dem Zeitalter der Kreuzzüge, sehr wahrscheinlich dem 12. Jahrhundert, angehört.“

Etwa zur gleichen Zeit wie diese beiden hat *Goethe* seinen Aufsatz „Die Externsteine“ verfaßt (Ende Februar oder Anfang März 1824).<sup>7</sup> Er hatte damals noch keine Kenntnis von *Menke* (den er ein halbes Jahr später kennenlernte), hat auch die Externsteine nie selbst aufgesucht, sondern war anfangs nur auf einen Eisenabguß von Christian Rauch angewiesen. Er versetzt das Relief noch „in die ältesten Zeiten des Christentums“ in Deutschland, konstruiert aber keine heidnische Vorgeschichte. Er spricht es den Mönchen Karls des Großen zu. Mit sicherem Blick erkennt er (als erster unter den meisten späteren Kunstgeschichtlern) das Byzantinische in dem Bild und „die Übung der Kunsthandwerker, Muster mit sich zu führen“. Er überschreitet allerdings, verführt durch das stark erwachte Verständnis für den Orient, die Grenzen nach der anderen Seite hin. Er fühlt sich an den Manichäismus und an Mithrastafeln erinnert. Er führt *Simplicius* an, einen griechischen Philosophen des 6. Jahrhundert n. Chr., der nach der Schließung der Platonischen Akademie in Athen zwei Jahre am Hof des Chosroes in Persien Zuflucht gefunden hatte. Denkbar wäre es, daß *Goethe* ebenso wie einige der namhaftesten Kunstgeschichtler in der Folgezeit, die durch den eigenen Augenschein vom hochmittelalterlichen Ursprung des Bildes überzeugt wurden, sich zu einer Korrektur bewegen gefühlt hätte.

Im Jahre 1838 schreibt *Gustav Parthey* (der Enkel des Aufklärers Friedrich Nicolai, Archäologe und Inhaber der Nicolaischen Buchhandlung in Berlin) einen hervorragenden Aufsatz über das Relief. Im dritten Heftchen der „Zerstreuten Gedankenblätter über Kunst“, in dem er sich nur durch die Unterschrift „G. P. del. 1838“ zu erkennen gibt, tritt er die Nachfolge *Menkes* an.<sup>8</sup> Er widmet ungewöhnlich scharfsinnige Beobachtungen dem unteren wie dem oberen Relief. Er hält es für „das älteste deutsche Skulpturwerk von solcher Ausdehnung“ und versetzt es „in die Zeiten der Kreuzzüge, aber nicht früher“.<sup>9</sup>

In seiner „Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern“ (1845) ist *Gottfried Kinkel* als Dreißigjähriger (vor seiner dramatischen Befreiung aus der Festungshaft durch Carl Schurz, damals Professor der Kirchengeschichte und der christlichen Kunst) auf das Externsteinrelief aufmerksam geworden. Verglichen mit der Monographie *Parthey*s überrascht einen die Unproblematik, mit der dieser geniale Außenseiter zu der inzwischen aufgegebenen karolingischen Deutung zurückkehrt, ohne sich später zu korrigieren (bzw. ohne die Gelegenheit dazu bekommen zu haben). Nur hat im „Festprogramm zu *Winkelmanns* Geburtstag am 9. 12. 1858“ ein anderer Außenseiter, der katholische Kirchengeschichtler *Johann Wilhelm Joseph Braun*<sup>10</sup> (Verteidiger des durch das Vaticanum 1870 verurteilten „Hermesianismus“) noch einmal den christlichen Charakter der Grotten bestritten und sie zu einem Mithräum erklärt.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> „Besuch bei den Externsteinen“ (Juni 1836).

<sup>9</sup> An dieser Stelle verdient auch *Hans Ferdinand Maßmann* (Professor der deutschen Sprache und Literatur in München, Freund *Ernst v. Bandels*, des Erbauers des *Hermannsdenkmals*), *Der Egsterstein in Westfalen*, Weimar 1846, gewürdigt zu werden. Er widmet das ganze erste Kapitel seiner Monographie dem Relief und zeigt sich – wie keiner vor ihm – in der älteren ikonographischen Literatur bewandert. Zum Vergleich zieht er u. a. *Nicolo Pisanos* halbrundes Basrelief in Lucca von 1233, ein *Bamberger Missale* und das *Tympanon* von *Erwitte* heran, das „am meisten an die Form unserer Kreuzabnahme am *Egsterstein* erinnert“. Ikonographisch ist *Maßmann* als der ernsthafteste Vorläufer von *Dewitz* und *Kisa* anzusehen.

<sup>10</sup> Herausgegeben vom Verein von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden, Bonn 1825, 23 Seiten. – Schon vor *Braun* hatte ein Dresdner Maler namens *Franz Michelis* in einem nur sieben Seiten langen Aufsatz (*Das Relief an den Externsteinen im Fürstenthum Lippe-Detmold*) 1853 gewisse Anschauungen *Brauns* vorweggenommen. Dieser Aufsatz richtete sich gegen *Wilhelm Engelbert Giefers*' Interpretation der Kreuzabnahme in dessen Monographie von 1851, (s. u.) woraufhin sich *Giefers* in seinem Artikel „Das Relief an den Externsteinen“ im „Organ für christliche Kunst“ 4, 1854, verteidigte.

<sup>11</sup> In jüngster Zeit hat *Walther Matthes* (Professor emer. für Vorgeschichte an der Universität Hamburg) es gewagt, noch einmal auf den Versuch *Goethes*, nämlich die These von einem karolingischen Ursprung des Reliefs, zurückzugreifen. Er legt seine Auffassung in zwei Arbeiten vor: a) „Zur Entstehung des Kreuzabnahmereliefs an den Externsteinen und ein

Unter den Vertretern der bedeutenden Berliner Schule der Kunstgeschichte (Karl Friedrich von Rumohr, Franz Kugler, Gustav Friedrich Waagen, Heinrich Gustav Hotho und Carl Schnaase) hat als erster Carl *Schnaase* in seiner achtbändigen „Geschichte der bildenden Künste“ (1843/64) dem Externsteinrelief besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Anfangs (d. h. 1844) versetzt auch er das Bildwerk, das er bis dahin nur aus Abbildungen kannte, noch wie Goethe und Kinkel in die karolingische Zeit. Er hält es für „eine Arbeit der Mönche des benachbarten Klosters Corvey, die diese früher dem heidnischen Cultus gewidmete Stelle demselben entziehen und für den christlichen Gebrauch weihen wollten“. In der Zweiten Abteilung des IV. Bandes korrigiert er sich nach eigener Inaugenscheinnahme und schreibt es dem 12. Jahrhundert zu. Dabei kommt ihm bereits die durch von Bandel entdeckte Inschrift von 1115 zu Hilfe. Er erkennt in dem Relief „den Styl der byzantinischen Miniaturen“, ähnlich wie Goethe, wieder.

Auch Franz *Kugler*, Professor an der Königlichen Akademie in Berlin, Lehrer und Freund Jakob Burckhardts, hatte in der ersten Auflage seines „Handbuchs der Kunstgeschichte“ (1841) noch den karolingischen Ursprung des Reliefs vertreten. Von der zweiten Auflage an (1848), zu der Jakob Burckhardt Zusätze geschrieben hatte, faßt er das Felsrelief an den Externsteinen, den Taufstein zu Freckenhorst und die Portallünette von Erwitte zu einer westfälischen Gruppe des 12. Jahrhunderts zusammen und kommt damit der jüngeren stilgeschichtlichen Forschung schon nahe.

Ernst *Förster* (Maler und Kunsthistoriker in München, Schwiegersohn Jean Pauls) spricht sich in seiner fünfbändigen „Geschichte der deutschen Kunst“ (erste Auflage 1851) ähnlich anerkennend wie Schnaase und Kugler aus. Verglichen mit den Bronzetüren Bernwards in Hildesheim stehe „doch das ganze Werk durch seine Conception und Composition, wie durch den Grad der Empfindung um vieles höher“ (Band III, Erster Teil S. 56). Den baumartigen Sessel, der später zu den verwegenen Interpretationen geführt hat, charakterisiert er folgendermaßen: „Sehr sonderbar und arabeskenartig ist die Gestalt des Stuhls, auf dem Nikodemus steht und der einer umgebogenen Säule gleicht, deren Capitälknospen Zweige getrieben haben“ (ebenda S. 57).

Soweit die Äußerungen der bedeutendsten Repräsentanten der Kunstgeschichte aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wir dürfen uns eine ähnlich ausführliche Kommentierung der Kunstgeschichtler aus der zweiten Hälfte des 19. und der ersten des 20. Jahrhunderts ersparen, da die Datierung des Reliefs auf die Zeit um 1115 keine Korrektur mehr erfährt. Wir heben aus den bekannteren Arbeiten nur noch diejenigen Motive hervor, die auf bisher nicht angeführte Parallelen und neuartige Einzelercheinungen hinweisen. Wilhelm *Lübkes* großes Werk über „Die mittelalterliche Kunst in Westfalen“, 1853, trägt allerdings nur wenig zum ikonographischen und

Ansatz für die Lösung“ in: Die Grenzen der machbaren Welt, Festschrift der Klopstock-Stiftung, Leiden 1978, S. 133–190, – b) in dem selbständigen Werk: „Corvey und die Externsteine. Schicksal eines vorchristlichen Heiligtums in karolingischer Zeit“, Urachhaus 1982. In dem erstgenannten Artikel geht Matthes von der Voraussetzung aus, die verbreitete Datierung des Reliefs ins 12. Jahrhundert sei eine Folge der Kenntnis der Abdinghofer Kaufurkunde von 1093 und der von Ernst von Bandel entdeckten Inschrift von 1115. Er übt zunächst an der Zulässigkeit dieser beiden Quellen Kritik. Die Echtheit der Urkunde von 1093 sei durch Franz Flaskamp erschüttert worden (den Versuch ihrer Rehabilitierung durch Klemens Honselmann hält er nicht für beweiskräftig), die Jahreszahl 1115 aber beweise nicht die Entstehung der Grotten und die Schöpfung des Reliefs zur gleichen Zeit. Erschüttert worden sei die eingebürgerte Datierung durch Otto Schmitt und Otto Gaul, beide aber hätten sich doch nicht von der Gebundenheit an die Daten des 12. Jahrhunderts lösen können. Nähme man ihre Fragwürdigkeit ernst, dann habe die „Behauptung, daß die Skulptur der Kreuzabnahme dem 12. Jahrhundert entstamme, ihren letzten Halt verloren“ (S. 174). Man müsse nach derjenigen historischen Situation suchen, in der „in der Landschaft des Teutoburger Waldes überhaupt einmal große geschichtliche Kräfte wirksam gewesen“ seien (S. 176). Hierfür komme in erster Linie die Zeit der Karolinger in Frage. Später hätten sich die maßgeblichen Zentren der Entwicklung weiter nach Osten verlagert. Vor allem müsse man das Weserkloster Corvey mit seinen „weltweiten Beziehungen“ als Ausstrahlungsherd für ein Kunstwerk wie das an den Externsteinen in Betracht ziehen. Gegen die Möglichkeit einer karolingischen Entstehung und eines Zusammenhanges mit Corvey seien bisher keine stichhaltigen Einwände ins Feld geführt worden. – Dieser „Lösungsversuch“ wird bei den Kunstgeschichtlern nirgends Anerkennung finden, zumal sie das Relief größtenteils noch unabhängig von den Daten um bzw. nach 1115 ins 12. Jahrhundert versetzt haben. Zu einer karolingischen Datierung konnte sich Matthes eigentlich nur deshalb verstehen, weil jene Frühzeit in Hinsicht der Skulptur ein fast völliges Vakuum bildet. Historisch aber hat er übersehen, welch starkes geistiges Zentrum Paderborn auch in der Zeit nach Ludwig dem Frommen blieb und welche überragenden Kunstwerke es schuf. Ikonographisch muß schon der Hinweis genügen, daß die ersten Darstellungen der Kreuzabnahme überhaupt erst in ottonischer Zeit vorkommen. In dem letzterschienenen Werk über Corvey unternimmt es Matthes (nach anzuerkennenden Untersuchungen über die Vorgeschichte von Corvey) die anfängliche Gründung Hethis, die Irminsul und die Externsteine gleichzusetzen. Er wird es schwer haben, bei den Historikern Zustimmung zu finden. Nur seine Gefolgschaft Rudolf Steiners wird ihm einen weiteren Leserkreis zuführen.

stilgeschichtlichen Verständnis des Reliefs bei. – Anton *Springer* (Handbuch der Kunstgeschichte, erste Auflage 1855, neunte Auflage 1913) und Franz *von Reber* (Kunstgeschichte des Mittelalters, 1886) wagen es, dem fast schon zum Dogma gewordenen einseitigen Lob des Externsteiner Reliefs Einhalt zu gebieten und den Vorzügen auch die Nachteile entgegenzuhalten. – Der katholische Kirchengeschichtler Franz *Xaver Kraus* zieht 1897 zum Vergleich die Kreuzabnahme Antelamis in Parma und die in Arcetri bei Florenz heran. – Karl *Woermann* kommt in seiner „Geschichte und Kunst aller Zeiten“, Band III „Die Kunst der christlichen Frühzeit und des Mittelalters“ (9. Auflage 1920) zu dem uns seit Goethe vertrauten Schluß: „Die Motive sind zum Teil byzantinischen Elfenbeintafeln entnommen.“<sup>12</sup>

Ehe wir uns aber den jüngsten Erkenntnissen der stilgeschichtlichen Forschung (und damit der speziellen Kunstgeschichte der mittelalterlichen Skulptur) zuwenden, verdienen zwei Externsteinmonographien von hohem wissenschaftlichen Rang besondere Aufmerksamkeit, die in der allgemeinen Kunstgeschichte kaum Beachtung gefunden haben. Es handelt sich um: Carl *Dewitz*, Die Externsteine im Teutoburger Walde. Eine archäologisch-kritische Untersuchung, Breslau 1881 (81 Seiten, davon 38 Seiten den Skulpturen gewidmet), und Anton *Kisa*, Die Externsteine, in: Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande 94, Bonn 1893 (61 Seiten, davon 38 für das Doppelrelief). – Dewitz war in den Jahren 1880–1882 Zeichenlehrer in Lemgo. Über sein weiteres Schicksal ist seit dem Fortgang von Lemgo nichts bekannt. Kisa, ein Österreicher, wurde 1891 Assistent des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, 1894 Direktor des Suermondt-Museums in Aachen. Beide Arbeiten sind in ihrer Methode und größtenteils auch in ihren Ergebnissen (wenigstens was die Untersuchung des Reliefs angeht) so nahe verwandt, daß sie am vorteilhaftesten in einem zusammenhängenden Abschnitt behandelt werden.

Für Dewitz sowohl wie für Kisa steht das Jahr 1115 als Entstehungszeit des Reliefs fest. Sie brauchen daher keinen Versuch zu machen, das Datum erst durch stilkritische Untersuchungen und durch den Vergleich mit anderen Skulpturen des 12. Jahrhunderts zu ermitteln. Beide widmen sich fast ausschließlich den ikonographischen Problemen, und dies mit einer Gründlichkeit, die später kaum je wiederholt worden ist, so daß sie darin die Grundlage aller weiteren Forschung gelegt haben. – Beide sind davon überzeugt, daß der Meister des Reliefs eine Vorlage benutzt haben müsse. Dabei denkt Dewitz vor allem an byzantinische Diptychen, die in abendländische Buchdeckel eingearbeitet worden seien (er kennt aber bereits auch das von Fuchs besonders herangezogene Nürnberger Reliquiar des 11. Jahrhunderts, vgl. zu Fuchs unten Seite 44). Kisa legt den stärkeren Nachdruck auf Elfenbein- und Goldschmiedearbeiten, obwohl sich keine unmittelbare Vorlage dieser Art für das Externsteiner Relief nachweisen lasse. Er verzichtet auf eine Erörterung der umstrittenen Frage nach der Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern. – Beide zeigen sich aufs gründlichste bewandert in dem bis dahin zur Verfügung stehenden kleinplastischen Material (was um so erstaunlicher ist, als die großen Sammelwerke Adolph Goldschmidts und anderer noch nicht zur Verfügung standen). Schon Dewitz zieht eine Fülle von Beispielen heran, Kisa übertrifft ihn darin noch durch einen fast erdrückenden wissenschaftlichen Apparat (er schreibt über einzelne Themen geradezu unabhängige, in Fußnoten verwiesene Dissertationen).<sup>12a</sup>

Ihre Resultate sind bei der Kreuzabnahme nahezu identisch, obwohl sie die Gewichte verschieden verteilen. Beide bringen zahlreiche Beweise für die Richtigkeit der (durch den Dresdener Maler Michelis und Braun angefochtenen) Auffassung, daß es sich bei der göttlichen Gestalt über dem Kreuzesbalken um Gottvater (und nicht den Sohn) und bei dem Kind um die

<sup>12</sup> Obwohl er als Kirchenhistoriker nicht unter die Rubrik der Kunstgeschichte im engeren Sinne fällt, sei Albert Hauck, der Verfasser der grundlegenden sechsbändigen Kirchengeschichte Deutschlands (Band 3, 1896) wegen seines besonnenen Urteils über das Externsteiner Relief gewürdigt. – Gleiche Anerkennung verdient das noch immer unentbehrliche Werk von Heinrich Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905, der sich mit unserem Relief auf den Seiten 219 und 521f. befaßt und mehrere verwandte Beispiele beiträgt. Auch Heinrich Otte hatte in seinem „Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters“, Leipzig 1854, das Relief behandelt und – im Gegensatz zu Michelis und Braun – darauf aufmerksam gemacht, daß der Typ des Vaters und des Sohnes im Hochmittelalter stets der gleiche gewesen sei. Erst seit dem 14. Jahrhundert habe sich ein eigener Typ des Vaters entwickelt (S. 293).

<sup>12a</sup> Mehrfach zieht Kisa sogar das „Malerbuch vom Berge Athos“ heran, das ihm aus der französischen Erstausgabe von A. N. Didron (Manuel d' iconographie chrétienne grecque et latine, Paris 1845) und aus der deutschen Übersetzung von Godeh Schaefer (Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855) bekannt war.

Seele Christi handele. Ihre Beweisführung ist so überzeugend, daß allen späteren Versuchen, zu Braun und Michelis zurückzukehren, der Vorwurf gemacht werden muß, von Dewitz und Kisa keine Kenntnis genommen zu haben. – Auf den baumartigen Sessel geht Dewitz kaum ein, Kisa dagegen erhärtet seine Überzeugung, daß es sich um einen stilisierten Baum handele, durch eine Anzahl textlicher und zeichnerischer Beispiele. Er kommt allerdings zu dem doch kaum überzeugenden Ergebnis, der Künstler habe hier ein „aus Miniaturen der Ottonenzeit überkommenes Motiv des Zusammenknickens in seiner derben, ungefügigen Weise bis an die äußerste Grenze getrieben“ (S. 96).

Zur stilkritischen Einordnung des Reliefs bedauert Dewitz nur, daß man seine Stelle in der Kunstgeschichte noch nicht näher untersucht und sich mit oberflächlichen Vergleichen begnügt habe. Er selbst verweist in diesem Zusammenhang noch einmal auf die entscheidenden Vorbilder der Diptychen. – Kisa führt immerhin das Beispiel der Skulpturen Bernwards von Hildesheim an (allerdings nur diesen), und er sieht in dem Externsteinrelief einen Übergang von der einheimischen „Derbheit des Bernwardschen Stiles“, die der Künstler aber durch die „Wiederaufnahme antiker Elemente zu mildern“ versucht habe.

An dieser Stelle sollten wir es nicht versäumen, die jüngeren speziellen Monographien zu den Externsteinen zu würdigen, die aus dem Umkreis der engeren westfälischen Forschung stammen. Differieren sie auch im einzelnen (so besonders Franz Flaskamp, der den Ausbau der Externsteine den Mönchen von Werden an der Ruhr zuschreibt), so sind sie doch in der Auffassung einig, daß die Externsteine im Mittelalter als eine Wallfahrtsstätte zum Heiligen Grabe in Jerusalem gedacht waren. Sie haben beträchtliche Verdienste im einzelnen, tragen aber zu unserer Frage nach Herkunft und Datierung weniger bei. Ihr bedeutendster Vorgänger war Wilhelm Engelbert *Giefers* (Die Externsteine im Fürstenthum Lippe-Detmold, eine historisch-archäologische Monographie, Paderborn 1851, 64 Seiten. 2. Auflage in erweiterter Fassung in: Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens, 27, 1867. Dasselbe als Sonderdruck, Münster/Paderborn 1867). – In seinem Gefolge hat sich besonders Alois *Fuchs* „Im Streit um die Externsteine, Ihre Bedeutung als christliche Kultstätte“ (Paderborn 1934), in Erwiderung auf die germanische Deutung des Felsenkomplexes verdient gemacht. – Ihm nahe steht der Professor für Klassische Philologie in Tübingen, Friedrich *Focke*, (Beiträge zur Geschichte der Externsteine, Stuttgart/Berlin 1943), der sich (noch zur Zeit Hitlers) kritisch mit den Ausgrabungen von Julius Andree auseinandersetzen wagen durfte. – Franz *Flaskamp* (Die Externsteine, Wissenschaftliche Führung durch ein christliches Heiligtum aus dem Mittelalter, Rietberg 1954, 118 Seiten) kommt auf eigenwilligen Wegen doch der Hypothese von Giefers, Fuchs und Focke von einem mittelalterlichen Grabesheiligtum an den Externsteinen nahe. – Otto *Gaul* (Neue Forschungen zum Problem der Externsteine, in: Westfalen 32, 1954, Heft 2/3, S. 141–164), der ähnliche, wenn auch nicht gleiche Auffassungen vertritt, werden wir im Zusammenhang mit den Datierungen der jüngeren Stilgeschichte zur Kenntnis nehmen (s. u.).

## II. Übersicht über den Bestand an Kreuzabnahmedarstellungen bis etwa 1100

Um eine exakte Grundlage zu der nun folgenden Stellungnahme zu den jüngeren, vorwiegend stilgeschichtlichen Datierungen zu gewinnen, scheint es uns unerläßlich, einen Blick auf die Entstehungsgeschichte der ältesten Kreuzabnahmedarstellungen überhaupt zu werfen. Wir ordnen sie nicht rein chronologisch, sondern fassen sie in sachlich übersichtlichen Gruppen zusammen. Als untere Grenze setzen wir die Jahre um 1100 an.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Zur Bestandsaufnahme der ältesten Darstellungen der Kreuzabnahme haben wir in der Hauptsache folgende Quellenwerke bzw. Sekundärwerke herangezogen: Anton Kisa, Die Externsteine (Sonderdruck aus dem Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland), Bonn 1893. – Adolf Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser I 1914, II 1918, III 1923, IV 1926, Berlin. – Und als jüngste unter den größeren Ikonographien: Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst II: Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968. Die einzige bisher existierende Monographie zu den Darstellungen der Kreuzabnahme stammt von Erna Rampendahl, Die Ikonographie der Kreuzabnahme vom 9. bis 16. Jahrhundert. Inauguraldissertation, Berlin 1916. Sie enthält eine Liste von 274 der Verfasserin bekannt gewordenen Kreuzabnahmebildern, von der man absolute Vollständigkeit natürlich nicht erwarten kann. Rampendahls Auslegung der Kreuzabnahme muß schon als zu ihrer Zeit veraltet bezeichnet werden. U. a.

a) *Die frühesten Kreuzabnahmebilder in der abendländischen Buchmalerei*

Die Blütezeit der karolingischen Hofkunst kennt noch keine Darstellung der Kreuzabnahme. Am vertrautesten sind ihr Evangelistenbilder und Einzelmotive wie die Anbetung des Lammes oder der Lebensbrunnen. Gegen Ende dieser glanzvollen Periode taucht eine vereinzelt Kreuzabnahme in einem bretonischen Evangeliar, das in die zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts datiert wird, auf (jetzt in der Bibl. Munic. in Angers). Oben und unten ist es von lateinischen Inschriften umrahmt. Auf dem Bilde selbst erscheinen über einem Hügel nur die Gestalten des Joseph von A. und des Nikodemus, die mit einem Hammer und einer Zange um die Abnahme des Herrn bemüht sind. Mit der Kreuzabnahme verbunden ist (unten) die Grablegung. – Etwa ein Jahrhundert später kehrt die Kreuzabnahme in noch einfacherer Form in zwei Sakramentaren aus Fulda (die eine um 975, jetzt in Göttingen, die andere um 1020, jetzt in Bamberg) wieder. Auch hier sind Kreuzabnahme und Grablegung vereint, an jener aber ist nur Joseph von A. beteiligt, diese wird von zwei Männern, wahrscheinlich Joseph von A. und Nikodemus, bewerkstelligt.

In der Blütezeit der sächsischen Buchmalerei mit ihren Zentren in Reichenau und Echternach kommt das Kreuzabnahmemotiv in einigen der berühmtesten Handschriften je einmal vor: im Codex Egberti (jetzt in Trier) von etwa 980, im Perikopenbuch Heinrichs II. von etwa 1000 (jetzt in München), im Codex Epternacensis aus Echternach (jetzt in Gotha) aus den dreißiger Jahren des 11. Jahrhunderts, und im Perikopenbuch Heinrichs III. (jetzt in Bremen), ebenfalls aus Echternach stammend, 1039/43. – Auch in diesen Meisterwerken der Buchmalerei sind jedesmal Kreuzabnahme und Grablegung vereint, teils neben- teils untereinander. An beiden Szenen sind wieder nur Joseph von A. und Nikodemus beteiligt (zum Teil durch lateinische Inschriften gekennzeichnet). Ebenso wie der über die Schulter Josephs hinabsinkende Christus sind sie in prächtige, antikisierende Gewänder gehüllt. Keinerlei Werkzeuge kommen ihnen zu Hilfe. Nur Christus ist von einem Heiligenschein umhüllt.

b) *Frühe byzantinische Kunstwerke im Abendland*

Schon gleichzeitig mit den genannten abendländischen Handschriften tauchen im Westen die ersten griechischen Handschriften und Elfenbeinreliefs auf, die in der Regel in abendländische Buchdeckel eingearbeitet werden.

Die älteste unter den Handschriften ist in Konstantinopel unter Kaiser Basilius I., zwischen 870 und 880, angefertigt worden. Sie enthält Homilien des kappadozischen Kirchenvaters Gregor von Nazianz (jetzt in der Nationalbibliothek zu Paris). Auch hier sind Kreuzabnahme und – in diesem Fall – Grabtragung in einer Bildzeile vereinigt. Links sind wieder nur Joseph von A. und Nikodemus mit der Abnahme des Herrn beschäftigt, diesmal aber in kürzere Tuniken gekleidet. Wieder (wie bereits in Angers) nimmt Nikodemus eine Zange zu Hilfe, um den Nagel aus der rechten Hand Christi zu lösen. – Zwischen Kreuzabnahme (links) und Grabtragung (rechts) sind als eine selbständige, am Geschehen nicht unmittelbar beteiligte Gruppe Maria und Johannes eingefügt. Nur ist bereits der Blick des Sohnes der Mutter zugewandt. Von einer engeren Abhängigkeit der Kreuzabnahmedarstellung von den Kreuzigungsbildern kann auch hier noch nicht die Rede sein, wohl aber tritt bereits das Motiv der „Abnagelung“ (Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ, das auf späteren byzantinischen Elfenbeintafeln wiederholt als Überschrift erscheint, auf (frühen byzantinischen Einfluß darf man daher auch schon in der bretonischen Handschrift von Angers annehmen).

Auf allen späteren byzantinischen Bildern tritt ein neuer Typus zutage: Die Kreuzabnahme gleicht sich der Kreuzigung an. Die Kombination mit der Grablegung tritt völlig zurück. Dafür erscheinen unter dem Kreuz dieselben Personen, wenn auch in verschiedener Anordnung, die uns bei der Kreuzigung begegnen, vor allem die Mutter Maria und der Jünger Johannes. Auch viele der anderen Figuren und Symbole, die die Kreuzigung oft bereichern, kehren gelegentlich bei der Kreuzabnahme wieder. Doch entwickelt sich ein ziemlich konstantes Grundschema, dem Maria und Johannes, Joseph von A. und Nikodemus angehören. Das Kreuz wird in der Regel höher

beruft sie sich nur auf Maßmann, Giefers und Dewitz, ohne z. B. Kisa zu kennen. – Im folgenden Text haben wir um der Einheitlichkeit willen jeweils den letzbekanntesten Standort der Kunstwerke, nicht den ihrer Herkunft, unterstrichen. In diesem Aufsatz mußten wir auf die genauere Angabe und die Quellen bzw. Quellenwerke verzichten. Aus dem in der Landesbibliothek Detmold liegenden Manuskript sind sie ersichtlich.

gerückt, und die Füße Jesu ruhen auf einem Suppedaneum (= Fußbrett). Dadurch werden des öfteren Leitern oder Schemel erforderlich. – Auf einem byzantinischen Elfenbeinrelief auf einem Buchdeckel aus der Mitte des 10. Jahrhunderts (jetzt in H a n n o v e r) steht Johannes gegen die Regel links, Maria rechts (Abb. 2). Nikodemus – zwischen Johannes und dem Kreuz – ist mit dem Ausziehen der Nägel beschäftigt. Joseph von A. umfaßt den Leichnam so, daß dessen Haupt an das Haupt Mariens sinkt. – Auf einer byzantinischen Miniatur des 10. Jahrhunderts (jetzt in F l o r e n z) steht Maria zur Linken, Johannes, die Hand an die Wange hebend, gleich rechts vom Kreuz. Joseph von A. umfaßt von links her den noch aufrecht am Kreuz befestigten Heiland. Nikodemus (ganz rechts) löst, auf einem hohen Schemel stehend, die Nägel der linken Hand Christi, dessen rechte Hand die Mutter mit der ihren zärtlich drückt (ein Motiv, das häufig wiederkehrt und nur seltener der unmittelbaren Berührung der beiden Häupter weicht). – Auf der schönen, in den Buchdeckel eines Evangeliiars vom Ende des 10. Jahrhunderts eingearbeiteten byzantinischen Elfenbeintafel in Q u e d l i n b u r g ist die Stellung und die Haltung der Gestalten die gleiche. Nur stehen beide, Joseph von A. und Nikodemus, auf kunstvoll gedrechselten Schemeln, während das Suppedaneum Christi einem schlichten Hocker gleicht – Vgl. S. 58. – Unterschiedlich davon ist ein byzantisches Elfenbeinrelief auf einem Evangeliiar des 11/12. Jahrhunderts in M ü n c h e n, dem noch einmal (rechts) eine Grablegung hinzugefügt ist. Hier erscheint zum erstenmal links vom Kreuz eine Leiter,<sup>14</sup> auf der Joseph, sein Antlitz an die Brust Jesu lehnd, dessen Leichnam entgegennimmt. Auf derselben Seite zieht Nikodemus (unten) die Nägel aus den Füßen des Herrn. Eine kleine weitere Männergestalt verrichtet dasselbe zur Rechten. Beide, Maria und Johannes, stehen ebenfalls – mit Rücksicht auf die benachbarte Grablegung – auf der linken Seite. Auf dem emaillierten Buchdeckel eines byzantinischen Evangeliiars in der Markus-Bibliothek in V e n e d i g kehrt die frühere Ordnung zurück. Wieder steht Joseph von A. auf einer an die Kreuzesmitte angelehnten Leiter und hat den Leichnam Christi von hinten umfaßt, so daß dessen Haupt an das Antlitz der links stehenden Mutter hinabsinkt. Rechts hockt Nikodemus (oder, da ihm im Unterschied zu den anderen der Heiligenschein fehlt, ein Gehilfe).<sup>15</sup> Ganz rechts hebt Johannes die Hände trauernd an sein Gesicht empor. – Auf einem Elfenbeinrelief des 11. Jahrhunderts in K o n s t a n z ist die Zahl der Personen auf sechs erhöht, denen sich noch sechs Engel hinzugesellen.

### c) Die ältesten in der Ostkirche verbliebenen Kreuzabnahmebilder

Der Bestand an Kreuzabnahmebildern in den weiten Bereichen der Ostkirchen ist schwerer zu überblicken als im Abendland, und es hat weder ein Anlaß bestanden, sie zu sammeln, noch kann es im Interesse dieser Übersicht liegen, ihnen näher nachzugehen. Hier genügt ein flüchtiger Überblick, der dazu beitragen mag, ein Licht auf das früheste Vorkommen des Kreuzabnahmemotivs zu werfen.

Mit Steinreliefs ist im Osten auf Grund der Entscheidung des zweiten Konzils von Nicäa (787) ohnehin nicht zu rechnen. – Von Kreuzabnahmemosaiken ist kaum eine Spur geblieben. In Konstantinopel selbst weist nicht einmal die an Mosaiken und Fresken sonst so reiche Erlöserkirche in Chora (Kahrie Dschami) ein einziges Bild der Kreuzabnahme auf. Ob in der Hagia Sophia einst ein Mosaik vorhanden war, ist nicht bekannt, ja es ist unwahrscheinlich, weil ihr künstlerischer Schmuck aus älterer Zeit stammt. Von einem Mosaik in der Kreuzigungskapelle der Grabeskirche in Jerusalem, das um 1100 bestanden haben muß, weiß man nur durch den russischen Abt Daniel (Vgl. S. 58). In dem Mosaikenzzyklus der Sophienkathedrale in K i e w (1073) ist das einstige Vorhandensein einer Kreuzabnahme (oder einer Grablegung) nur noch aus einer entsprechenden Lücke zu erschließen. Ein einziger Überrest eines Kreuzabnahmemosaiks ist in der Klosterkirche Nea Moni auf der Insel C h i o s (1042–1056) an der Geste zu erkennen, wie die gut erhaltene Mutter die herabgelassene Hand ihres Sohnes ergreift.

<sup>14</sup> Leitern kommen übrigens gerade auf vielen der besten Kreuzabnahmebilder vor. Gegen Ende des Mittelalters und in der Renaissance fehlen sie fast nie. Nur unter den Steinreliefs sind sie selten, bedingt durch die Härte des Materials. Schon auf älteren Bildern werden die Leitern gelegentlich durch verschieden hohe Hocker ersetzt.

<sup>15</sup> Mit der häufig wiederkehrenden Gestalt muß trotz ihrer Kleinheit Nikodemus gemeint sein, da er von Anfang an zu den kanonischen Gestalten der Kreuzabnahme gehört. Als „Gehilfe“ ist sie nur dann zu verstehen, wenn Nikodemus außerdem erscheint. Im „Malerbuch vom Berge Athos“ (vgl. Anm. 12a) heißt es: „Joseph steht oben auf der Leiter“, „Nikodemus nimmt, ein wenig knieend, die Nägel aus seinen Füßen“.

Unter den im Osten verbliebenen Werken der Kleinkunst ist uns nur ein kostbares Emailreliquiar des Wahren Kreuzes (wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert) bekannt, das sich jetzt im Christlichen Museum zu Esztergom (Gran) in Ungarn befindet. Die Mitte des Deckels füllt ein großes Doppelkreuz, zu dessen Seiten Konstantin und Helena ihre Hände erheben. Rechts unten erscheint eine Kreuzabnahmeszene, die dem oben genannten byzantinischen Buchdeckel in Venedig auffallend ähnelt.

Groß muß einst die Zahl der byzantinischen Kreuzabnahmefresken gewesen sein, obwohl sie unter anderen ikonographischen Motiven zahlenmäßig nahezu verschwinden. Zu den ältesten unter ihnen scheinen Fresken in den Höhlenkirchen Kleinasiens zu gehören. Und doch reicht auch keins über das 10. Jahrhundert zurück. Die Zahl der erhaltenen Kreuzabnahmebilder erreicht hier kaum ein halbes Dutzend. – Auf europäischem Boden gehört ein Fresko in Aquileja dem 12. Jahrhundert an. Das eindrucksvolle Fresko in der Kirche des hl. Panteleimon in Nerezi (Makedonien) stammt aus dem Jahre 1164.<sup>16</sup> Es gleicht in seiner Anordnung vollkommen dem Reliquiar von Esztergom und dem Buchdeckel von Venedig, so daß man – wenigstens für den westlichen Bereich der oströmischen Kirche – auf einen inzwischen fixierten Typus schließen darf.

Auch in der Ostkirche scheint das Kreuzabnahmebild demnach auf keine ältere Tradition zurückzublicken als im Westen. Doch beweist der Kodex des Gregor von Nazianz in Paris (s. o.), daß dem späteren Typus ein ähnlicher früherer vorausgegangen sein muß wie der in den ottonischen Handschriften. Auch hier beschränkte sich die Zahl der Beteiligten zunächst auf Joseph von A. und Nikodemus. Nur scheint die Idee der „Abnagelung“ im Osten frühzeitig zu Hause gewesen zu sein.

#### d) *Einheimische Elfenbeinarbeiten und Reliquiare im Westen*

Die Zahl der einheimischen Kreuzabnahmebilder ist immer verhältnismäßig niedrig geblieben. Überraschenderweise bilden die Steinreliefs unter ihnen die weitaus größte Gruppe, bedingt durch ihre größere Haltbarkeit.

Die Elfenbeinarbeiten lehnen sich großenteils an die byzantinischen Vorbilder an. Dies scheint noch nicht der Fall zu sein bei einem Buchdeckel, der wahrscheinlich um 1000 in der Metzger Schule entstand (jetzt im Louvre in Paris), auf dem die Identität von vier Gestalten nur schwer auszumachen ist. Anscheinend fehlen noch – ebenso wie auf den Kreuzabnahmen der ottonisch-sächsischen Zeit überhaupt – Maria und Johannes. – Dagegen kehrt der byzantinische Typ auf einem Buchdeckel italienischer oder spanischer Herkunft aus dem 11. Jahrhundert (jetzt im Victoria- und Albert-Museum in London) unmißverständlich wieder. Maria faßt und küßt die Hand des sich ihr entgegenneigenden Sohnes. Johannes weint an den Füßen Jesu. Joseph von A. steht auf einem Hocker, Nikodemus auf einer Leiter. Unter den abendländischen Reliquiaren geht ein Elfenbeinkasten fränkischer Herkunft bis in die ottonische Zeit zurück (um 1000, jetzt in Berlin). Auf seinem Deckel zeigt er vier Szenen aus dem Leben Jesu, darunter die Kreuzigung und die Kreuzabnahme. Auf dieser erscheinen – ebenso wie auf den ottonischen Handschriften – nur Joseph von A. zur Linken und Nikodemus zur Rechten, dieser aber mit einem Hammer zur Entfernung der Nägel ausgerüstet (vgl. den Codex des Gregor von Nazianz). – Auf dem Messingreliquiar des 11. Jahrhunderts, das aus Nordwestdeutschland stammt (jetzt in Nürnberg) (vgl. S. 48), stehen die Figuren frei und vollplastisch, durch Baumäste gehalten, auf dem Dach eines hausähnlichen Aufbaus über dem eigentlichen Reliquienkasten. Wie segnend steht Christus noch fast senkrecht am Kreuzesstamm. Maria (zur Linken) steht erst im Begriff, die rechte Hand ihres Sohnes mit ihren schleierbedeckten Händen zu ergreifen. Joseph von A. umfaßt von links her, ebenfalls noch aufrecht stehend, den Leib des Herrn. Rechts löst Nikodemus mit einer übergroßen Zange den Nagel in der linken Hand Jesu. Ganz rechts erhebt Johannes – frontal gerichtet – die Hand an die helmartige Kopfbekleidung. Leiter oder Schemel waren bei der

<sup>16</sup> Das berühmte Kreuzabnahmefresko in der Kirche des hl. Panteleimon in Nerezi stammt aus dem Jahre 1164, vgl. David Talbot Rice, *Byzantinische Kunst*, München 1964, S. 272, Abb. 244. – Eine Mariengestalt aus dem fragmentarischen Mosaikenschmuck im Kloster Nea Moni auf der Insel Chios, das in die Jahre zwischen 1020 und 1056 datiert wird, scheint einer der wenigen Reste eines Kreuzabnahmemosaiks zu sein (ebd. Abb. 181).

Niedrigkeit des Kreuzes und dem senkrechten Stand aller Gestalten entbehrlich. – Ein ganz ähnlich gebautes Reliquiar, ebenfalls aus Nordwestdeutschland stammend, aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts befindet sich jetzt im Victoria- und Albert-Museum in London. Hier sind die Baumranken, auf denen die Gestalten stehen, verzweigter. Das Kreuz hat die Form eines hohen Holzkreuzes. Maria hat die Hand des Heilandes schon mit der ihren ergriffen. Joseph von A. drängt sich stürmischer an Jesus heran, der ebenfalls noch ganz senkrecht steht. Nikodemus entfernt mit einer ebenso großen Zange, aber in bewegter Haltung, den Nagel aus der linken Hand Christi. Johannes legt die rechte Hand an seine Schläfe. Auch hier sind Leiter und Schemel entbehrlich.

### e) Steinreliefs

Die Steinreliefs der Kreuzabnahme seien zunächst nur in chronologischer Reihenfolge aufgezählt, wobei wir die Grenze von 1100 bis ins 12. Jahrhundert hinein überschreiten:

Eine Lünette an der Westfassade der Kirche St. Hilaire in Foussais in der Vendée (Westfrankreich), auf 1061 datiert, jedenfalls aber schon dem 11. Jahrhundert angehörig, vgl. unten.

Das Pfeilerrelief im Kreuzgang von Santo Domingo de Silos vom Ende des 11. oder dem Anfang des 12. Jahrhunderts, vgl. S. 49, 53 und Abb. 3.

Das Relief der Externsteine, nach unserer Auffassung um 1115.

Ein Tympanon am südlichen Querschiff der Colegiata de San Isidoro in León (Kastilien), frühes 12. Jahrhundert.

Ein Kapitellrelief im Kreuzgang der Kathedrale von Pamplona, gegen 1145.

Ein Relief an der Kanzel von S. Lionardo in Arcetri bei Florenz, Mitte des 12. Jahrhunderts.

Dazu ein Holzrelief am Mittelteil eines Altärchens aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, rheinischer Herkunft, jetzt in Berlin.

An Kreuzabnahmebildern auf Bronzetüren sind erhalten geblieben:

Die an der Tür von San Zeno in Verona dargestellte Kreuzabnahme aus dem 11. Jahrhundert, vgl. unten.

Ein Kreuzigungsbild an der aus Magdeburg stammenden Tür der Sophienkathedrale in Nowgorod (zwischen 1152 und 1154), das zwar keine eigentliche Kreuzabnahme darstellt, ihr aber durch die von Maria bereits erfaßte Hand des Sohnes nahekommt.

Älter als das Externsteiner Relief sind mit Sicherheit nur die Lünette in Foussais, die Bronzetür in San Zeno in Verona und das rheinische Holzrelief des 11. Jahrhunderts in Berlin. – Trotzdem ist die manchmal angenommene Abhängigkeit der Externsteiner Kreuzabnahme von der in Foussais sicher nicht aufrechtzuerhalten, da nur ein Zufall den Externsteiner Meister in das abgelegene Foussais geführt haben könnte. Aber auch hier ist das byzantinische Vorbild an dem hinabsinkenden rechten Arm des Heilandes in Richtung auf Maria zu erkennen. Christus aber hängt noch senkrecht am Kreuz. Die übrigen vier Gestalten nehmen alle eine aufrechte Haltung ein, so daß alle Figuren des Reliefs ähnlich parallel zueinander geordnet sind wie auf dem Messingreliquiar des 11. Jahrhunderts in Nürnberg, vgl. S. 47. – Die Kreuzabnahme an der Tür von San Zeno ist ein recht eigenwilliges Werk (die frühere Annahme, daß es norddeutscher Herkunft sei, wird heute nicht mehr aufrechterhalten). Hier scheint der Einfluß des byzantinischen Kanons nur gering zu sein. Christus ist noch mit beiden Händen am Kreuz befestigt. Joseph von A. nähert sich ihm nur vorsichtig von links. Nikodemus hält zwar die große Zange in den Händen (so daß von einer bevorstehenden „Abnagelung“ die Rede sein könnte), aber er ist noch nicht zu Werke gegangen. Johannes und besonders Maria stehen weit abseits und sind gänzlich unbeteiligt. Über dem Querbalken des Kreuzes blicken Sonne und Mond geflügelt aus ihren Symbolen in ungewöhnlicher Größe auf das Geschehen unter ihnen hinab. Das Haupt Christi ist mit einer Krone bedeckt. Höchstens die Reihenfolge der Gestalten erinnert noch an das byzantinische Vorbild.

Sehr viel näher kommt dem Externsteiner Bild das rheinische Holzrelief aus der Mitte des 11. Jahrhunderts in Berlin. Hier ist Christus schon nach links hinübergeneigt und streckt seine Hand Maria entgegen. Joseph von A. umfaßt den Leib Christi. Der aufrecht stehende Nikodemus löst mit der Zange die Nägel an den Füßen (also die älteste „Abnagelung“ unter den Reliefs). Wieder stehen

alle Gestalten aufrecht und parallel zueinander. Eine fünfte hockt über dem Kreuzesbalken und löst die Nägel der linken Hand. Auf der anderen Seite schwebt ein Engel.

Unter den Steinreliefs, die etwa der gleichen Zeit angehören wie das an den Externsteinen, ragt das in San Domingo de Silos durch seine Lebhaftigkeit und die Wärme seines Ausdrucks hervor, vgl. S. 48 und Abb. 3. Und doch weicht es von der Externsteiner Kreuzabnahme erheblich ab. Die vier Gestalten gruppieren sich in der klassischen Ordnung und (einschließlich des Gekreuzigten selbst) in der gleichen Parallelität wie in Foussais und auf dem Berliner Holzrelief. Maria ergreift mit ihrer tuchbedeckten Hand den nur schwach sich neigenden Arm des Sohnes. Nikodemus löst ohne Zuhilfenahme einer Leiter oder eines Schemels die Nägel der linken Hand Jesu. Johannes macht eine leicht schreitende, nahezu tänzelnde Bewegung. Übermäßig gefüllt ist der Bereich über dem Querbalken des Kreuzes. Hier drängen sich zwei weihrauchende Engel, zwei Sonne und Mond symbolisierende menschliche Gestalten mit tief herabhängenden, schleierförmigen Tüchern und schließlich (in einer Art Wolkenhimmel genau über dem Kreuz) eine kleine männliche Gestalt im Viertelprofil, ebenfalls mit einem Weihrauchgefäß, bei der man kaum an Gottvater zu denken wagt. – Unter der Hauptszene hebt eine Hand den geöffneten Deckel eines Sarges empor. Den ganzen Untergrund füllen kieselsteinartige Flammen, auf denen die Füße der vier Hauptgestalten ruhen bzw. einherschreiten. – Der Meister dieses einzigartigen Reliefs hat sich zwar in den Grundzügen an den Kanon der Kreuzabnahme gehalten: Jesu rechte Hand begegnet der Hand Mariens, Nikodemus ist (diesmal, wie es scheint, ohne eine Zange) um das Herausziehen des Nagels aus der linken Hand bemüht, die Gestalten folgen in der üblichen Reihenfolge. Er war aber mehr darauf bedacht, ein Kunstwerk individueller Art zu schaffen, wobei er sich vielleicht von der burgundischen Schule anregen ließ.

### III. Zur Einordnung und Datierung des Externsteiner Reliefs in der jüngeren stilgeschichtlichen Forschung

Schon in der älteren Kunstgeschichte war dem Externsteiner Relief in zunehmendem Maße gebührende Aufmerksamkeit geschenkt worden, teils in Monographien, die mehr oder weniger vor Ort entstanden waren, teils in kürzeren Erwähnungen in allen bedeutenden Kunstgeschichten. Der Höhepunkt der stilgeschichtlichen Forschung fällt aber (von einigen Ausnahmen abgesehen) in die Jahrzehnte seit dem ersten Weltkrieg. Schon vorher hatte sich der Begriff des „monumentalen Stiles“ eingebürgert<sup>17</sup> und war unser Relief in die Erörterung der Skulptur des 12. Jahrhunderts einbezogen worden. Nun aber wurde der Umkreis dieser Skulptur bestimmter abgegrenzt, zumal sich die Kenntnis verwandter Kunstwerke inzwischen erheblich erweitert hatte.

So hatte schon M a x C r e u t z<sup>18</sup> 1910 auf Roger von Helmarshausen aufmerksam gemacht und engere Beziehungen zwischen dessen „Abdinghofer Tragaltar“ in Paderborn und dem Externsteiner Werk festgestellt. – Hermann B e e n k e n<sup>19</sup> hatte 1924 die Heimat des Externsteiner Meisters in westfranzösischen Werkstätten vermutet und vor allem das sehr beschädigte Kreuzabnahmerelief von 1061 in Foussais in der Vendée in Beziehung zu den Externsteinen gebracht, wo eine Elfenbeinvorlage ins Plastische transponiert worden sei. – Der Hamburger Kunsthistoriker Erwin P a n o f s k i<sup>20</sup> (ebenfalls 1924) hatte eine kleinplastische Vorlage für das Externsteiner Werk angenommen. – Von einschneidender Bedeutung wurde schließlich 1932 ein Aufsatz von Georg S w a r z e n s k i,<sup>21</sup> damals Direktor des Städel Kunstinstituts in Frankfurt, mit dem Titel „Aus dem Kunstkreis um Heinrich den Löwen“. Er bezieht das Externsteiner Bild in das „noch nicht entwirrte, noch keineswegs durchsichtige Netz“ von Beziehungen zueinander ein. Aber er gesteht ihm zu: „Man muß auch an das erste, großartigste Werk einer wirklichen Monumentalskulptur denken: „Die Externsteine sind fast noch in den gleichen Jahren von den gleichen Mönchen von

<sup>17</sup> Den Begriff des „monumentalen Stiles“ hatte schon Wilhelm Vöge mit seinem Werk „Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter, eine Untersuchung über die erste Blütezeit der französischen Plastik“, Stuttgart 1894 eingeführt, ohne die Externsteine eigens zu erwähnen.

<sup>18</sup> Max Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stils, Köln 1910.

<sup>19</sup> Hermann Beenken, Romanische Plastik in Deutschland (11. und 12. Jahrhundert), Leipzig 1924.

<sup>20</sup> Erwin Panofsky, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, Leipzig 1924.

<sup>21</sup> Georg Swarzenski, „Aus dem Kunstkreis um Heinrich den Löwen“, in: Städel-Jahrbuch, Frankfurt 1932.

Abdinghofen (gemeint ist das Kloster Abdinghof in Paderborn) errichtet, für die Roger den Tragaltar schuf.“ – Schließlich hatte Bruno Thomas 1934 auch das Paradiesportal im Patroklusdom in Soest ebenso wie das Tympanon in Erwitte in die Erörterung eingebracht.

Der gleichen Generation gehören zwei Kunstgeschichtsforscher an, deren Blick in die Weite ungewöhnlich geöffnet war: Leo Bruhns und Wilhelm Pinder.

Leo Bruhns (1884 Reval – 1957 Rom, Professor der Kunstgeschichte in Rostock und Leipzig, Direktor der Bibliotheca Hertziana in Rom) beschreibt das Externsteinrelief unter dem Titel „Die Anfänge des monumentalen Stils“ in seinem Werk „Die Meisterwerke“ (Bd. 3: Bildner und Maler des Mittelalters, Leipzig 1928). Auch er zieht die beiden Kreuzabnahmen an der Kirche zu Foussais in der Vendée und im Kloster Santo Domingo de Silos (dies als erster) zum Vergleich heran. Die direkte Anregung aber habe der Künstler wahrscheinlich durch einige Miniaturen oder Elfenbeinreliefs empfangen, die er (als Paderborner Mönch) in seiner Bibliothek vorgefunden haben möge. Doch er erwägt auch, ob der Externsteiner Meister nicht auf einem Handelsschiff an die Loire-Mündung oder nach Südfrankreich gereist sei und Anregungen aus Angoulême mitgebracht habe. Aber die „naturverbundene und innerliche Gestaltung des Ererbten und Hergebrachten sind das Deutsche an den Externsteinen, während das spanische Relief noch viel von lose Eingefügtem und kunstgewerblich Kleinem einer vergrößerten Elfenbeintafel hat und das französische über das deutsche hinaus als Portalskulptur den Gesetzen der Architektur untertan ist“ (vgl. Bruhns S. 24/8). – Den westfranzösischen Einfluß hält der ihm sonst näher verbundene Wilhelm Pinder (s. unten) für „eine reichlich unbewiesene Vermutung“.<sup>22</sup>

Den Methoden und Erkenntnissen der stilkritischen Forschung nähert sich am stärksten Wilhelm Pinder (1878–1947, Professor der Kunstgeschichte an verschiedenen Universitäten, zuletzt in Berlin). Sein in mehreren Auflagen erschienen Hauptwerk „Vom Wesen und Werden deutscher Formen“, darin als 1. Band: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik (Textband 1935, Bildband 1943, Leipzig), bringt das Externsteiner Relief zunächst mit Roger von Helmarshausen in Verbindung, der für das Kloster Abdinghof tätig gewesen sei, dessen Mönche auch das Relief der Externsteine geschaffen hätten. Pinder ist unseres Wissens auch einer der ersten, der das Externsteiner Relief in eine Beziehung zu den Figuren des Gernroder Grabes gesetzt hat, die er für etwa gleichaltrig hält: „In der letzten salischen, der Zeit Heinrichs V., scheinen zwei große Werke das Wesen des Zeitalters abschließend und in Gegensätzlichkeit zusammenfassen zu wollen: das schwerfällig wuchtige Relief der Externsteine und das adelig schöne Heilige Grab von Gernrode“ (S. 196.).

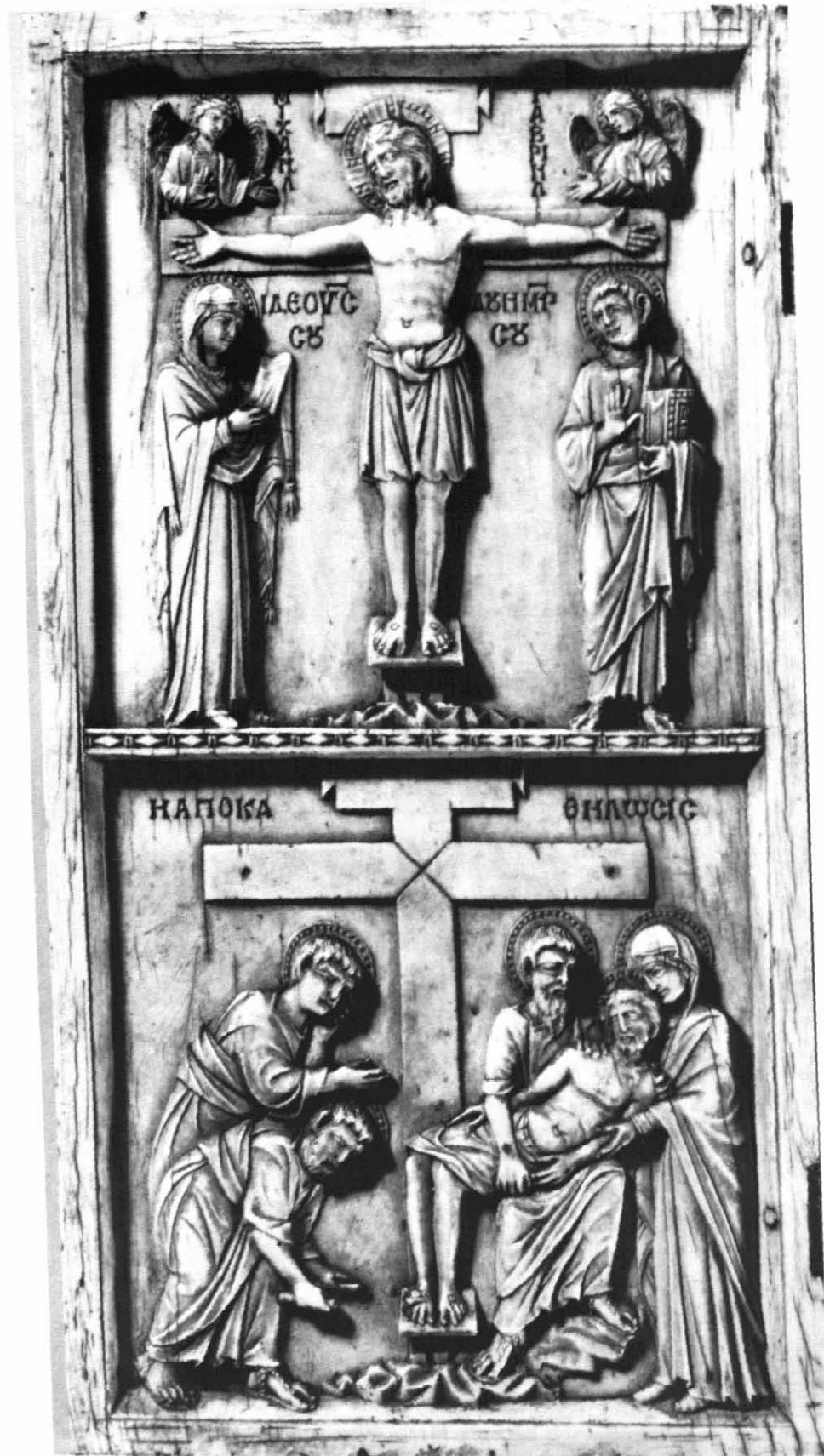
Doch mit der Vertiefung der stilvergleichenden Studien in den letzten Jahrzehnten meldeten sich allmählich auch Zweifel an dem als gesichert geltenden Datum zu Wort. Es war Bruno Thomas,<sup>23</sup> der auf eine nähere Verwandtschaft mit den Reliefs in der Kirche zu Erwitte (von 1167) und mit dem Tympanon im Paradiesportal des Patroklusdoms in Soest (geweiht 1166) aufmerksam machte. Gemeinsam sei allen drei Werken die Neigung zu halbfigurigen Darstellungen, zur sorgfältig übersichtlichen Raumfüllung, zur plastischen Rundung und zu schwungvollen einfachen Umrissen. Zu einer festeren, von der bisherigen abweichenden Datierung entschloß Thomas sich

<sup>22</sup> Beziehungen des Externstein-Reliefs zu französischen Schulen sind wiederholt behauptet, von anderer Seite in Frage gestellt worden. Einige Beispiele seien herausgegriffen: Hermann Beenken vermutet 1924, der Meister des Externstein-Reliefs habe seine Anregungen in westfranzösischen Werkstätten empfangen. Er zieht zum Vergleich bauplastische Kompositionen des Girardus Audebertus an der Westfassade der Kirche in Foussais in der Vendée heran, vgl. H. Beenken (wie Anm. 19). – Leo Bruhns (Die Meisterwerke Bd. 3, Leipzig 1928) erwägt, ob der Künstler nicht an die Loire-Mündung oder nach Südfrankreich gereist sei und Anregungen aus Angoulême mitgebracht habe. – Wilhelm Pinder, (Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik, Leipzig, 3. Aufl. 1940) hält dagegen den westfranzösischen Einfluß für „eine reichlich unbewiesene Vermutung“. – Georg Swarzenski (vgl. Anm. 21) sieht die ganze nordwestdeutsche Kunst um etwa 1140 von der Maas her, besonders von der Abtei Stavelot, beeinflusst, allerdings ohne in diesem Zusammenhang die Externsteine zu erwähnen. – Otto Schmitt (vgl. Anm. 24) sieht in den niederdeutschen Denkmälern des „strengen Stils“, zu dem er auch die Externsteine zählt, „eine gewisse Parallelität zur französischen Entwicklung, und zwar mehr zur nordfranzösisch-frühgotischen als zur südfranzösisch-romanischen Kunst der Zeit“. Man könne sogar das Externsteinrelief in der übersichtlichen Klarheit seiner Komposition mit einem Bogenfeld in Chartres vergleichen, wenn auch jede Vergleichbarkeit aufhöre, sobald man auf die dritte Dimension achte, die es damals in Deutschland in der plastischen Kunst noch nicht gegeben habe.

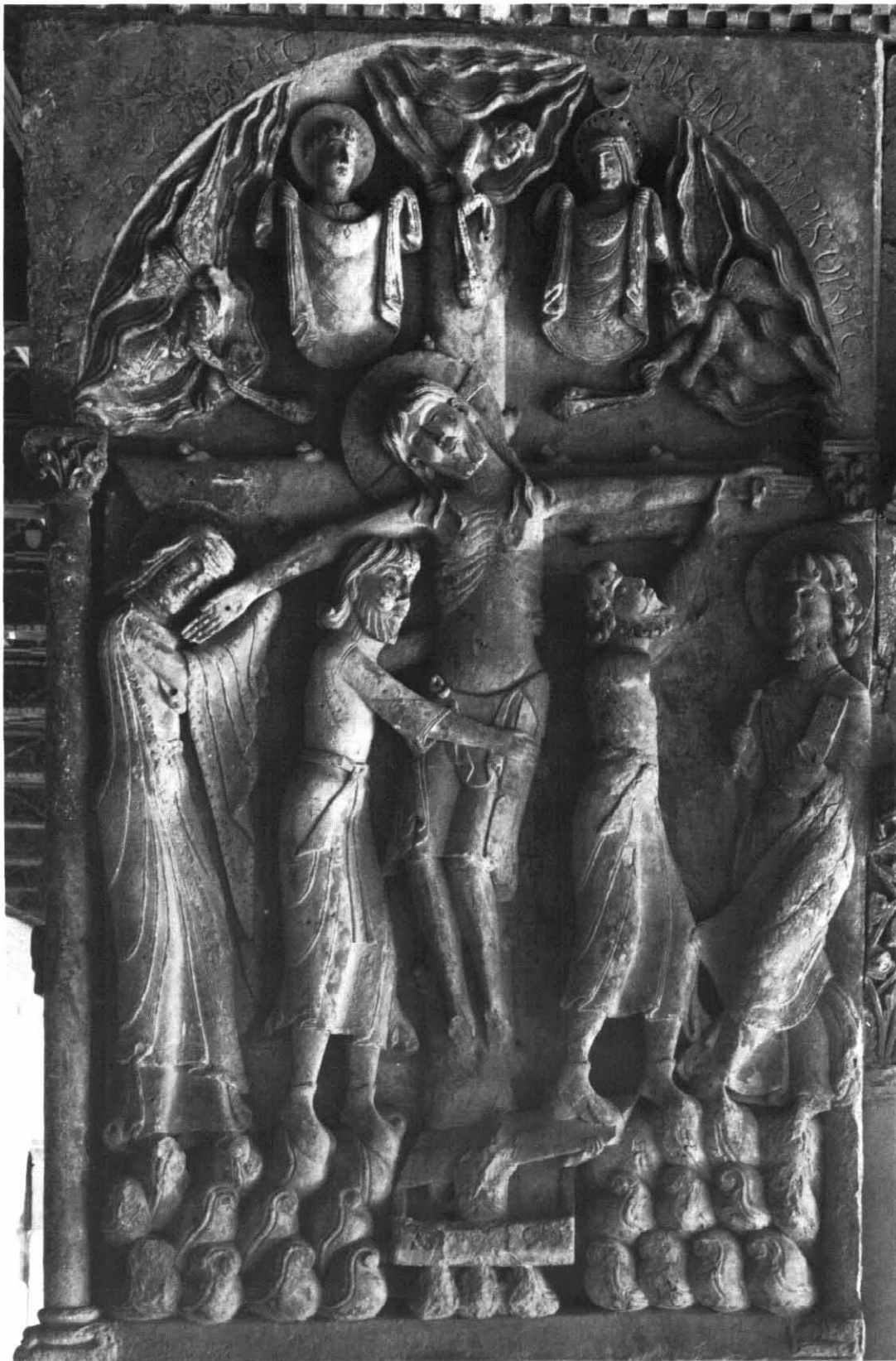
<sup>23</sup> Bruno Thomas (Leiter der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe am Kunsthistorischen Museum in Wien), Die westfälische Steinplastik des 12. Jahrhunderts (in: Westfalen 19, 1934).



1 Externsteine, Kreuzabnahme- und Drachenrelief  
(Aufnahme 1951: Westf. Amt für Denkmalpflege, Münster)



2 Kreuzigung und Kreuzabnahme auf einem byzantinischen Buchdeckel aus der Mitte des 10. Jahrhunderts (Aufnahme: Kestner-Museum Hannover, Welfenschatz; Schatz der goldenen Tafel des St. Michaelisklosters in Lüneburg)



3 Kreuzabnahme im Kreuzgang von Santo Domingo de Silos  
(Aus: Pedro de Palol/Max Hirmer, Spanien, Kunst des frühen Mittelalters bis zum Ende der Romanik, Verlag Hirmer, München 1965. Bild 88: Relief der Nordseite des Nordostpfeilers des Kreuzganges um 1085/1100)



a)



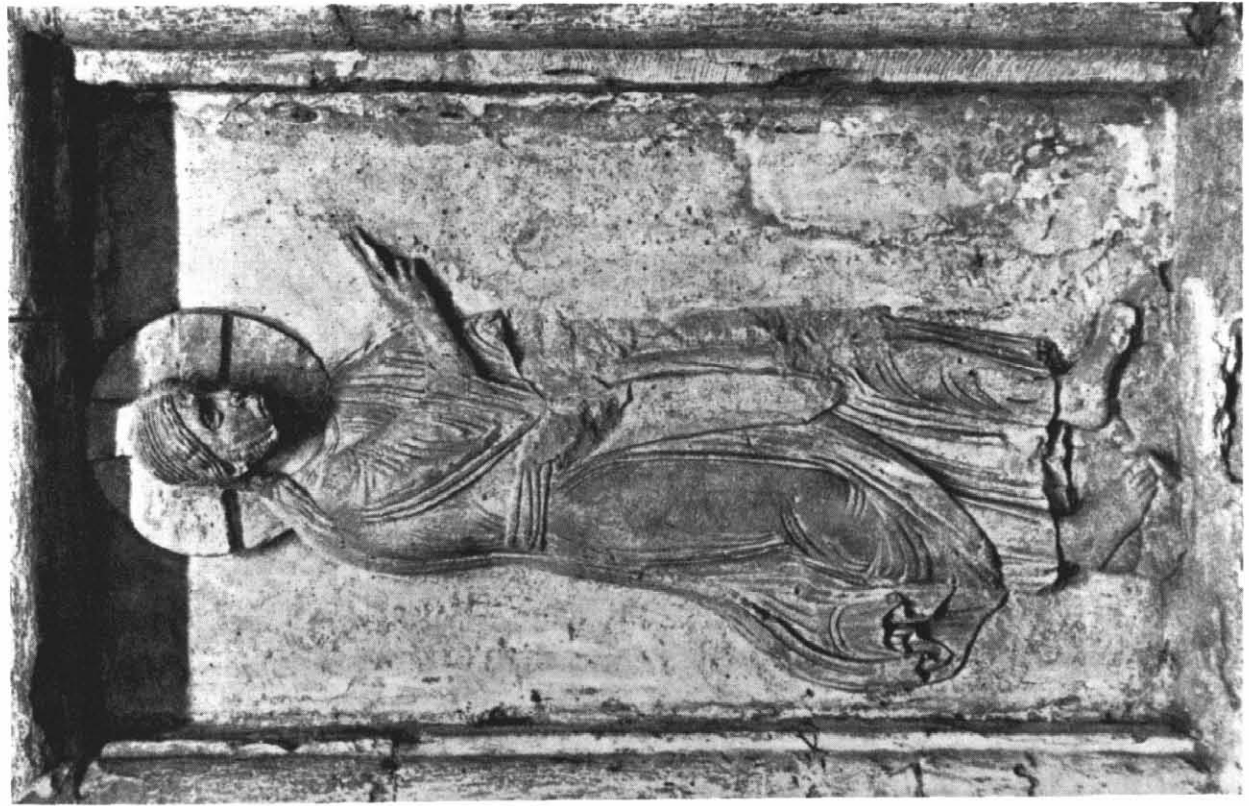
b)

4 Reliefplatten im Dom zu Chichester

a) Christus und die Schwestern des Lazarus

b) Auferweckung des Lazarus

(Aus: R. Stoll und J. Roubier, Britannia Romanica. Verlag Anton Scholl, Wien/München 1966, Tafel 47 und 45)



5 Christus und Maria Magdalena  
Skulpturen an der Nordwand des Heiligen Grabes in der Süßkirch zu Gernrode (Aus: Das christliche Denkmal, Heft 68, Union Verlag, Berlin)

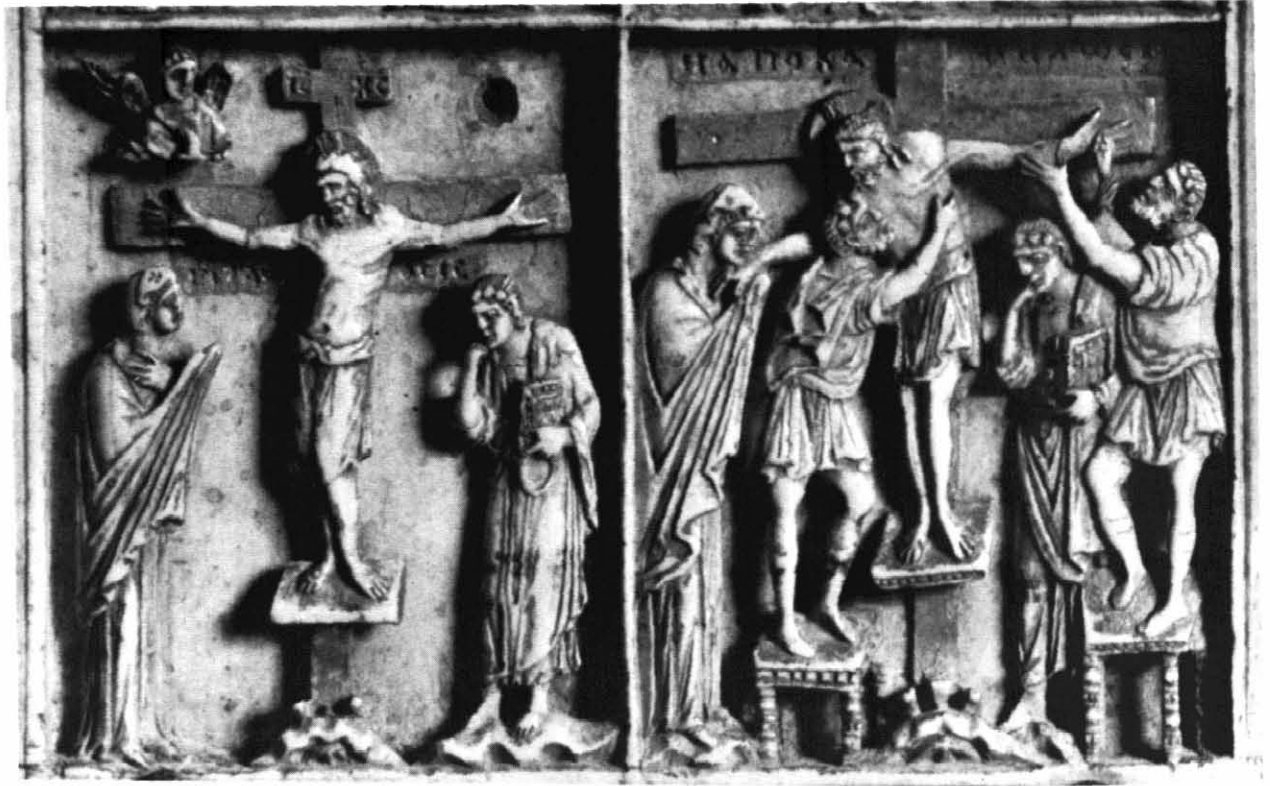


6 Verkündigung und Himmelfahrt

Reliefs am Taufstein der Pfarrkirche zu Freckenhorst (Aufnahme 1973; Westf. Landesamt für Denkmalpflege, Münster)



7 Externsteine, Das Drachenrelief  
(Aufnahme: J. Mundhenk)



8 Kreuzigung und Kreuzabnahme auf einem Evangeliar (Ende des 10. Jahrhunderts) der Stiftskirche zu Quedlinburg  
(Aufnahme: Bildarchiv Foto Marburg. Im Forschungsinstitut für Kunstgeschichte der Philipps-Universität Marburg)

noch nicht, schränkte sogar vorsichtig ein: „daß auf Grund dieser Verwandtschaft das Relief der Externsteine bis zur Jahrhundertmitte heraufzurücken wäre, sei damit nicht gesagt.“

Eine bewußte Abkehr von der herkömmlichen Datierung vollzieht erst Otto Schmitt<sup>24</sup> 1951, aber auf Grund anderer Kriterien. Er geht vom Begriff des „strengen“ oder „monumentalen“ Stils aus, den Adolph Goldschmidt noch über den größten Teil des 12. Jahrhunderts ausgedehnt hatte. Er selbst schränkt ihn auf das dritte Viertel des Jahrhunderts ein. Einen „radikalen Stilwandel“ sieht er in der Mitte des Jahrhunderts sich durchsetzen. Ein „strenger und klarer Reliefstil“, die scharfe Umreißung „in sich kaum gewölbter, eher bohlenhaft flacher Figuren“, die „übersichtliche Anordnung mit möglichster Vermeidung von Überschneidungen, die Ausrichtung der Figuren in großen Achsen von fast geometrischer Strenge“ charakterisiere diesen entscheidenden Wandel. Da die Zahl der aus dem 12. Jahrhundert erhaltenen Bildwerke gering ist, konnte Schmitt für diese Epoche nur eine verhältnismäßig kleine Zahl von Beispielen angeben. Namentlich nennt er acht, von denen die Hälfte auf Bronzegüsse entfällt. Besonderes Gewicht mißt er den drei Grabsteinen der Quedlinburger Äbtissinnen bei, die man früher mit der Weihe der Quedlinburger Stiftskirche im Jahre 1129 in Verbindung gebracht hatte. Als exemplarisch betrachtet er die 1152/4 in Magdeburg geschaffenen Nowgoroder Bronzetüren, in denen das „strenge und klare Bildgefüge“ des monumentalen Stils am typischsten zum Ausdruck komme. Aber auch den Braunschweiger Löwen und die leuchtertragende Wolframfigur aus Bronze im Erfurter Dom rechnet er dieser Gruppe zu. – Für die Werke der ersten Jahrhunderthälfte nennt er keine einheitliche Bezeichnung. Hier ist die Zahl der Beispiele noch geringer. Stellvertretend für andere greift er das 1129 geschaffene Freckenhorster Taufbecken heraus, dessen „malerischer und bewegter Vortrag“, dessen „aus einer in ihrer Tiefe optisch schwer abschätzbaren Nische“ hervortretende Figuren den reinsten Gegensatz zur Nowgoroder Bronzetür darstellten. Diesen früheren Werken sei leicht anzusehen, in wie enger Beziehung sie noch zur Kleinkunst ständen. Schmitt zitiert Dehios oft wiederholtes Wort von der „Goldschmiedearbeit in Stein“. Selbst auf die (von ihm in diesem Zusammenhang nur wenig erörterten) Gestalten des Heiligen Grabes in Gernrode (aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts) treffe Beenkens Urteil von dem „Kleinkünstlerischen“ ihrer Formen zu.

Nachdem Schmitt auf diese Weise neue Kategorien für die Stilgeschichte des 12. Jahrhunderts geschaffen hatte, stellt er die Frage nach der Zugehörigkeit des Externsteiner Reliefs. Dabei hebt er besonders seine geometrische Anordnung in Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen hervor, die der Großplastik vor der Jahrhundertmitte und insbesondere dem Taufstein von Freckenhorst fremd seien. Auch „die rein lineare Behandlung und strenge Stilisierung der Falten“ und „die ganze von höchster künstlerischer Ratio erfüllte Komposition“ bringe das Werk dem Geist der folgenden Stilepoche nahe. Ohne es ganz deutlich auszusprechen, versetzt er es in das erste Jahrzehnt (1150–1160) seines sogenannten „strengen Stiles“. – Dieser späte Zeitansatz wurde dann von Ferdinand Badenheuer und Hans Thümmeler in ihrem Werk über die „Romanik in Westfalen“ (1964) übernommen.<sup>25</sup> Auch Fritz Saxl stimmt ihm in seiner Arbeit über die englischen Skulpturen des 12. Jahrhunderts grundsätzlich zu, hält aber doch die Zeit von 1130 bis 1150 für das wahrscheinlichere Datum.

Für eine gewisse Rückkehr zur früheren Datierung setzt sich der lippische Kunsthistoriker Otto Gaul im Jahre 1954 ein.<sup>26</sup> Er hält einige der von Schmitt vorgetragenen Einzeldaten für anfechtbar und verlegt den Beginn des „monumentalen Stiles“ bereits in die Jahre um 1130. Den dreißiger Jahren rechnet er vor allem auch die sicher datierbaren Wandmalereien in der Kirche von Idensen bei Wunsdorf zu, die in der Tat durch ihren an byzantinische Fresken erinnernden Stil auffallen. Vorausgegangen sei dem um 1130 einsetzenden „monumentalen“ oder „hochromanischen“ Stil eine um 1120 vorherrschende „byzantinische Richtung“, zu der er den Freckenhorster Taufstein, die Figuren des Heiligen Grabes in Gernrode und den Reinheldis-Grabstein in Riesenbeck (im

<sup>24</sup> Otto Schmitt (Professor der Kunstgeschichte in Stuttgart, Herausgeber der ersten Bände des Reallexikons der deutschen Kunstgeschichte), Zur Datierung des Externsteinreliefs, in: Beiträge für Georg Swarzenski, Berlin 1951, S. 26–38.

<sup>25</sup> Ferdinand Badenheuer und Hans Thümmeler, Romanik in Westfalen, Recklinghausen 1964, schließen sich der Datierung Schmitts an.

<sup>26</sup> Otto Gaul (Kunstgeschichtler in Lemgo), Neue Forschungen zum Problem der Externsteine, in: Westfalen 32, 1954, S. 141–164.

Kreis Tecklenburg) zu rechnen scheint, ohne diese Werke ausdrücklich als „byzantinisch“ zu bezeichnen. – Im Externsteiner Relief sieht er eine Grenzstellung zwischen dem „byzantinischen“ und dem „hochromanischen“ Stil und versetzt es daher in die Zeit um 1130.

In ganz andere, von den genannten Kunstwissenschaftlern und von der deutschen Kunstgeschichte im allgemeinen kaum zur Kenntnis genommene Zusammenhänge wird das Externsteiner Relief von seiten der englischen Kunstwissenschaft<sup>27</sup> bzw. des nach England emigrierten Kreises um das Warburg-Institut gerückt. Schon *Beenken*<sup>28</sup> hatte 1924, vor allem aber *Swarzenski*<sup>29</sup> 1934 auf Zusammenhänge zwischen gewissen Strömungen der englischen Kunst und der seit Bernward von Hildesheim sich geltend machenden niedersächsischen Kunstrichtung aufmerksam gemacht. Swarzenski hatte in seinem Aufsatz „Aus dem Kunstkreis um Heinrich des Löwen“ den Gegensatz zwischen einer „welfischen Kunst“ und der staufischen Kunstrichtung herausgearbeitet. Gegenüber dem „Modern-Höfischen Weltfreudigen und Kosmopolitischen“ der staufischen Kunst, haften der welfischen „etwas seltsam Unmodernes, archaisch Herbes, Frommes, Stammhaftes“ an. Sie komme damit einem bestimmten englischen Stile nahe, „der vor der normannischen Eroberung Geltung hatte und seit dem Ausgang des 11. Jahrhunderts im Verschwinden war“. In diese Zusammenhänge versetzt er auch „das erste, großartigste und so rätselhafte Werk einer wirklichen Monumentalskulptur“, das Externsteiner Relief, das er noch den Paderborner Mönchen um 1115 und damit zugleich der Zeit des Roger von Helmarshausen zuschreibt. – Noch nicht bezieht er dasjenige englische Werk ein, das der englischen Forschung eins ihrer schwersten Probleme aufgab und bei dem sie mehrfach der Externsteine gedachte: die zwei Relieftafeln, die im Jahre 1829 im Dom zu *Chichester* wiederentdeckt wurden (Abb. 4).

Diese aus mehreren Platten zusammengesetzten Steinreliefs stellen den Empfang Jesu durch Martha und Maria und die Auferweckung des Lazarus dar. Trotz des ganz anderen Themas ist eine Ähnlichkeit mit dem Externsteiner Relief unverkennbar. In beiden herrscht eine ähnlich schwermütig-ernste Gesamtstimmung. Ähnlich monumental treten die Gestalten aus dem flachen Hintergrund hervor. Auffallend ähnlich ist der senkrechte Faltenwurf und vor allem die merkwürdige taschen- oder beutelförmige Schürzung in der Mitte der Gewänder. Die hinter Christus stehende Apostelgestalt in *Chichester* erinnert in Haltung und Gewand so stark an den Externsteiner Johannes, daß man beide als aus derselben Werkstatt hervorgegangen betrachten könnte. – Natürlich läßt sich auch eine Reihe von Unterschieden leicht aufzählen: Die *Chichester*-Reliefs sind nur 1,20 m hoch. Die auf ihr dargestellte Gruppe ist wesentlich gedrängter. Die Gestalten überschneiden sich, während sie an den Externsteinen einander so freien Raum lassen, daß kaum eine an die andere rührt. Dort wirkt vor allem die linke Gruppe naiver, die rechte wie zu einer Prozession geordnet, und sie läßt wenig Raum zur Entfaltung der Einzelgestalt. Hier sind alle in ihrer verhaltenen Bewegung dem Zentrum des Geschehens zugewandt, voll entfaltet und erheblich feingliedriger.

Nach früheren Hinweisen auf die Verwandtschaft mit niederdeutschen Bildwerken (*Clapham* verglich 1936 die *Chichester*-Reliefs mit den Externsteinen, *Kendrick* sie 1949 mit den Gernroder Reliefs) war es vor allem Fritz *Saxl*<sup>30</sup> im Jahre 1954, der den Vergleich mit den Werken in Gernrode, an den Externsteinen und der Grabplatte der Reinheldis in Riesenbeck näher ins Auge faßte und (nach dem Vorgang von *Kendrick*) die gemeinsame Quelle in den Werken Bernwards von Hildesheim vermutete: „It is in the Romanesque sculptures of Westphalia and Lower Saxony, like that of Reinheldis in Riesenbeck of c. 1135 – which should be compared with the imploring sisters

<sup>27</sup> Schon Edward S. Prior und Arthur Gardner, *An Account of Medieval Figure Sculptures in England*, Cambridge 1912, schreiben: „The Externsteine should be compared with the Santo Domingo Deposition for other details as well“; zu Santo Domingo vgl. S. 107.

<sup>28</sup> Zu *Beenken* vgl. Anm. 19.

<sup>29</sup> Zu *Swarzenski* vgl. Anm. 21.

<sup>30</sup> Fritz *Saxl* (1890 Wien – 1948 London, Professor der Kunstgeschichte und Direktor der Bibliothek Warburg in Hamburg, seit 1933 Direktor des nach London überführten Warburg-Instituts und Professor ebenda) hellte als erster die Zusammenhänge zwischen den Reliefs in Gernrode und *Chichester* einerseits und dem Grabstein der Reinheldis in Riesenbeck und dem Externsteiner Relief andererseits auf. Vgl. sein Buch „*English Sculptures of the 12th Century*“, postum herausgegeben von Hanns Swarzenski, London 1954. Bei dem durch Bruno Thomas und Otto Schmitt in Bewegung geratenen Entstehungsdatum stimmt er Otto Schmitt grundsätzlich zu, hält aber die Jahre zwischen 1130 und 1150 für angemessener (S. 72). Vgl. S. 109 o.

on the Chichester carving – or the so-called Externsteine, that we find the closest stylistic parallels among monumental stone carvings on the Continent.“ Ähnlich äußert sich Robert Th. Stoll im Jahre 1966: „Überhaupt kennt man kein wirklich verwandtes Monumentalwerk der Zeit, am ehesten noch die Externsteine bei Horn in Westfalen.“

Und doch gibt diese kaum zu leugnende Ähnlichkeit noch keine Hilfe für die Datierung des Externsteiner Reliefs an die Hand. Die Datierung der Chichester Platten durch die englischen Kunsthistoriker schwankt zwischen der Zeit um 1000 und dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts. Obwohl man in neuerer Zeit mehr dem letzteren Datum zuneigt, hat man doch immer wieder triftige Gründe für einen früheren Zeitansatz ins Feld geführt. Und selbst wenn sie erst in normannischer Zeit geschaffen wären, neigt man doch dazu, in ihnen eine ältere (sächsische) Tradition fortleben zu sehen.

Nun ist von englischer Seite wiederholt noch ein weiteres, ebenfalls ganz singuläres Werk in Beziehung zu den Chichester Reliefs gebracht worden: die Kreuzabnahme an den mächtigen Pfeilern des Kreuzgangs der Klosterkirche von Santo Domingo de Silos in Spanien (vgl. Abb. 3). Ja, bisweilen wird in der englischen Literatur auch deren Ähnlichkeit mit der Externsteiner Kreuzabnahme ausdrücklich hervorgehoben. Ikonographisch wenigstens kommt diese spanische Kreuzabnahme der an den Externsteinen nahe, wenn man auch über die Ähnlichkeit der Stimmung anderer Meinung sein muß. (Zweifellos sind darin das Externsteiner Relief und die Chichester Platten näher verwandt.) Aber die Entstehungszeit des spanischen Reliefs ist ähnlich umstritten wie die der Chichester-Platten. Man schwankt zwischen dem dritten Drittel des 11. und dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts. Deutsche Einflüsse aber zieht man auch hier in Erwägung, eher wohl ober- als niederdeutsche. – Während aber die Chichester Reliefs (und einige weitere mit ihm verwandte englische Werke) zweifellos einen Zusammenhang mit niederdeutschen Werken verraten, müssen sich bei der Kreuzabnahme von Santo Domingo de Silos andere (burgundische?) Einflüsse stärker ausgewirkt haben, als daß man sie schon in den engeren Vergleich einbeziehen dürfte.

Gegenüber dem auf Westfalen und Niedersachsen begrenzten Rahmen, in die Bruno Thomas, Otto Schmitt und Otto Gaul das Externsteiner Bild einfügten, hat die englische Kunstwissenschaft weitere Horizonte eröffnet, zugleich aber auch die Unsicherheit, die allen Datierungsversuchen anhaftet, offen eingestanden. Dieses Eingeständnis faßte T. D. Kendrick (vgl. S. 52) im Jahre 1949 in die Worte: „No words need to be wasted in apology for leaving it [nämlich ‚the manifold imperfections of this chapter‘] in its present sorry state of uncertainty.“ – Das Entstehungsdatum des Externsteiner Reliefs ist von englischer Seite nicht ausdrücklich diskutiert worden. Meist übernahm man aus der älteren deutschen Literatur das herkömmliche Datum. Nur Saxl machte insofern eine Ausnahme, als er Schmitts Datierung entgegenkam, sie aber doch um 20 Jahre vorverlegte, ohne zu erwägen, daß er damit Schmitts Zeitschema in seinen Grundzügen in Frage stellte.

Nun ist an dem festen Schema, in das Otto Schmitt und mit gewissen Korrekturen auch Otto Gaul die Skulpturwerke des 12. Jahrhunderts einordnen, manches zu beanstanden. Zunächst erscheint es uns fraglich, ob sich einheitliche Zeitgrenzen eines „strengen, monumentalen Stils“ für Kunstwerke sehr verschiedener Art überhaupt abstecken lassen. Die recht kleine Gruppe von Werken, aus denen Schmitt einen eng abgegrenzten Rahmen des monumentalen Stils ableitet, zerfällt in Grabplatten, Taufsteine, Bronzetüren, Bronzeleuchter, den Braunschweiger Löwen und nur sehr wenige Werke größerer Steinplastik. Eine Geschlossenheit dieser Gruppe kommt zum Teil sogar nur durch Umdatierungen zustande, die teils auf Vermutungen beruhen, teils ungesichert sind oder wenigstens in Frage gestellt werden. Mehrere dieser Untergruppen aber haben ihre Sonderentwicklung durchgemacht. Ein Stilwandel, der sich an größeren Steinskulpturen bemerkbar machte, wird selten zeitlich mit den Wandlungen zusammenfallen, die sich mit der traditionsgebundeneren Bearbeitungstechnik von Taufsteinen allmählich einstellten. Ein Werk wie der Braunschweiger Löwe hätte auch außerhalb des dem „monumentalen Stil“ gesteckten Rahmens kaum unmonumentaler ausfallen können. Ja, auch in derselben Kunstgattung ist mit Überschneidungen, gelegentlicher Rückkehr zu älteren Traditionen, individuell bedingten Einflüssen anderer Herkunft zu rechnen. Die Lücken zwischen Werken derselben Gattung und denen verschiedener Gattungen untereinander scheinen uns allzu groß, als daß man ein einzelnes

Kunstwerk wie das der Externsteine mit Sicherheit in einen Rahmen einfügen könnte, der doch nur aus einem sehr lückenhaften Material konstruiert worden ist. – Umgekehrt ist die Frage, warum ein Kunstwerk wie die Gernroder Reliefs, über dessen Entstehung zu Anfang des 12. Jahrhunderts die Forschung einig geworden ist, nicht ebenfalls als „monumental“ gelten sollte, obwohl es aus zeitlichen Gründen nicht in die Epoche des „monumentalen Stils“ eingereiht werden kann.

Was nun das Externsteiner Relief insbesondere betrifft, so hegen wir gegenüber seiner Klassifizierung durch Schmitt (und in geringerem Maße auch durch Gaul) mehrere Bedenken. Ganz unterlassen haben beide es, zu prüfen, inwieweit die technischen Zusammenhänge des Reliefs und die historischen Möglichkeiten eine solche Verschiebung des Entstehungsdatums zulassen. Zumindest hätte das Werk daraufhin untersucht werden müssen. Ja, Kriterien dieser Art haben, solange ein eindeutiges Datum fehlt, jedenfalls den Vorrang vor den rein stilvergleichenden Gesichtspunkten, bei denen die Möglichkeit der Täuschung immer verhältnismäßig groß ist. – Ferner ist ein Felsrelief von dieser Größe im ganzen Abendland eine einmalige Erscheinung, und es stellte seinen Meister vor Aufgaben, die von denen kleinerer Plastik wesentlich verschieden waren. Trotz dieser ungewöhnlichen Dimensionen hatte die Mehrzahl der Kunstgeschichtler – wie wir meinen, zu Recht – angenommen, daß der Künstler eine Vorlage in Form eines Elfenbeinreliefs, eines Reliquiars oder einer Miniatur benutzt hat. Aber die Benutzung solcher Vorlagen hatte Schmitt für ein Charakteristikum der ersten Jahrhunderthälfte gehalten. Im Falle des Externsteiner Reliefs stellte er sie in Frage, um desto eher die in die Zeit des „strengen Stils“ fallende Monumentalität des Werkes beweisen zu können. Nun mußte aber der Eindruck des Monumentalen bei einer so großen Fläche ohnehin entstehen, gleich ob das Werk von einem Modell abhängig war oder nicht.

Aber entspricht es überhaupt den Merkmalen, die Schmitt für den „strengen Stil“ herausgearbeitet hat? Daß die Figuren „übersichtlich und in betonten Abständen“ aus der Fläche hervorragten, war bei der Größe des Feldes nicht einmal dann zu vermeiden, wenn der Künstler es gewollt hätte. Auch die Entstehung von gewissen geometrischen Verhältnissen (Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen) war durch die weiträumige Verteilung der Figuren geboten. Man übertreibt gern ihre Absichtlichkeit. Der Künstler hätte sich wahrscheinlich in jeder anderen Zeit ebenso versucht gefühlt, nach einer gewissen Ordnung zu streben. Nur auf kleineren Flächen mußten sich die Gestalten naturgemäß enger aneinander drängen. Gerade das aber, was dem „monumentalen Stil“ angeblich abging, die lebensvolle Bewegtheit und Leidenschaftlichkeit, die Lebendigkeit der Bewegungen, der – bei aller Verhaltenheit – so spürbare Anteil des Gefühls und die um den Zuschauer ganz unbekümmerte Hinwendung der Gestalten auf den Mittelpunkt des Geschehens, kommt hier unleugbar zum Ausdruck. Dagegen fehlt alles, was für den monumentalen Stil typisch sein soll: die „repräsentative Feierlichkeit“, die „Frontalität“, die auf den Nowgoroder Türen nicht einmal einen Kontakt zwischen Joseph und Maria zustande kommen ließ, weil beide nach vorne schauen, die „fast geometrische Strenge“ usw. Hier tritt ja nicht einmal Gottvater frontal auf – eine kunstgeschichtlich einmalige Ausnahme –, er erscheint nicht in repräsentativer Feierlichkeit, wie man sie wenigstens von ihm hätte erwarten können, sondern er wendet sich ernst und innerlich beteiligt allein der Mutter und dem Sohne zu. – Auch das Drachenrelief, das Schmitt nicht berücksichtigt, fügt sich schwerlich den Maßstäben, die er für den strengeren Stil aufgestellt hatte. Hier fehlt erst recht jenes „strenge und klare Bildgefüge . . .“, bei dem große und nicht ohne Härte durchgeführte Achsen die Komposition beherrschen“, und jene Frontalität, die die Nowgoroder Türen charakterisieren sollen.

Aber auch die Vorverlegung der Grenze des monumentalen Stils auf die Zeit um 1130 bei Otto Gaul scheint uns künstlich zu sein. Er nennt die Wandmalereien in Idensen „eindrucksvolle Werke des strengen monumentalen Stils und läßt ihnen eine „byzantinische Richtung“ um 1120 vorausgehen. Mit gleichem Recht könnte man sicher gerade die Fresken in Idensen als so außergewöhnlich byzantinisch bezeichnen, daß sie aus dem Rahmen ihrer eigenen Zeit herausfielen.

Es scheint uns, daß Schmitts und Gauls Bemühungen, dem Externsteiner Relief einen festen Ort innerhalb des monumentalen Stils zuzuweisen, sich nicht halten lassen. So läßt es sich aus seiner Sonderstellung nicht herauslösen und in einen festen Rahmen einspannen. Als reinem

Bildwerk muß man ihm einen größeren Spielraum zugestehen, der mit einem halben Jahrhundert kaum zu kurz bemessen wäre. Löst man sich von der Einengung auf ein bestimmtes Jahrzehnt, dann kann man vorurteilsfreier diejenigen Reliefs zum Vergleich heranziehen, die ihm durch ihre Gesamtstimmung und durch viele Einzelzüge am verwandtesten sind. Wir denken in erster Linie an die Gestalten Christi und der Maria Magdalena an der Nordwand des Heiligen Grabes in Gernrode und an die beiden Reliefs in Chichester, in zweiter Linie auch an den Drachenkampf auf dem Tympanon des Südportals zu Erwitte in Westfalen, das in mehreren Einzelzügen sowohl an die Kreuzabnahme als auch an die Drachenverstrickung des Externsteiner Reliefs erinnert, in dritter Linie (in dieser Rangordnung nur deshalb, weil er durch seine Gattung auf einen Zyklus kleinerer Szenen bedacht sein mußte) an den Taufstein zu Freckenhorst.

Daß zwischen den Großreliefs an den Externsteinen, in Gernrode und in Chichester eine Art Dreiecksbeziehung besteht, sollte man nicht abstreiten. Die schreitenden Christusgestalten in Chichester und in Gernrode sind einander so ähnlich, daß man auf gemeinsame Einflüsse schließen muß. Ihre vom Kreuznimbus gekrönten Häupter sind in ähnlicher Weise nach vorn geneigt. Der gleiche ernste Gesichtsausdruck, die niedrige Stirn, die nach unten gezogenen Mundwinkel prägen beide. Auf dem einen der beiden Chichesterreliefs erhebt Christus die beiden Finger der Rechten zu einer ähnlichen Segensgeste wie der Gottvater an den Externsteinen (auf dem anderen mag sie der Zerstörung anheimgefallen sein). Denkt man sich die anderen Gestalten auf den Chichester Reliefs fort, dann unterscheidet sich der Gernroder Christus von dem zu Chichester fast nur im Faltenwurf des Gewandes und in einer gewissen Veredlung der Gesichter.<sup>31</sup>

Das Externsteiner und die Chichester Reliefs sind allerdings darin verschieden, daß dort kein ähnlich schreitender Christus die Mitte des Bildes füllt. Die Ähnlichkeit tritt eher in der Gestalt des Externsteiner Johannes zutage, der in seiner Haltung und in seiner Tracht dem Christus zu Chichester und dem Jünger hinter ihm auffallend nahekommt. Nur zeigt sich hier die Entsprechung weniger in den Häuptern als in der Haltung des Körpers, in den Falten des Gewandes, im Tragen des Buches und in der merkwürdigen Beutelung des Obergewandes unterhalb der das Buch tragenden Hand, die den Externsteiner Johannes und den Apostel im Rücken Christi am ähnlichsten macht. Dieselbe Beutelung tritt an der Gestalt des toten Christus sogar zweimal in Erscheinung. Das Haupt des Christus zu Chichester und die Häupter Gottvaters und des Sohnes an den Externsteinen stimmen nur entfernter überein. Hier sind ihre Blicke – dem Ernst der Situation entsprechend – noch ernster, strenger und würdevoller. Die gleiche Segensgeste, die dem Christus in Gernrode und in Chichester eigen ist, kennzeichnet auch den Gottvater der Externsteine (nur ist seine Hand – wie alle Hände der Externsteine – feiner gegliedert).

Auf dem Externsteiner und dem Gernroder Relief (Abb. 5) zeigt sich die Verwandtschaft am ehesten in der Gestalt Gottvaters dort und in der Christi hier. Beide sind vom Kreuznimbus umgeben. Die in der Mitte gescheitelten Haare fallen bis auf die Schultern in ähnlichen Strähnen hinab. Die Stirnen sind niedrig, Augenbrauen und Mundwinkel tief nach unten gezogen. Beide strecken die feingliedrigen Finger zur gleichen Segensgeste aus. – Gemeinsam ist schließlich allen drei Werken, daß nicht eine einzige unter allen Gestalten frontal blickt. Selbst Gottvater ist im Profil dargestellt. Christus als Lebendiger befindet sich in schreitender Bewegung. Als vom Kreuz Herabgenommener ist sein Antlitz dem Blick des Zuschauers gänzlich entzogen.

Weniger unmittelbare Entsprechungen zeigen sich zwischen dem Freckenhorster (Abb. 6) und dem Externsteiner Werk, es sei denn, man erinnerte an gewisse stilistische Einzelmerkmale. So ist auf dem Freckenhorster Kreuzigungsbild das Untergewand Christi über den Lenden ähnlich geschürzt wie das des toten Christus an den Externsteinen, und eine Neigung zu den erwähnten Beutelbildungen zeigt sich auch an den Gewändern mehrerer Freckenhorster Figuren. Man kann auf Entsprechungen in der Haartracht und – in geringem Maße – auch in der Faltenbildung hinweisen. Enger verknüpft aber werden der Freckenhorster Taufstein und das Externsteiner Relief erst auf dem Umweg über die Gestalten in Chichester und Gernrode. Der Taufstein ist auf

<sup>31</sup> Heinrich Bergner (wie Anm. 12) schreibt in seinem „Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer“ (Leipzig 1905): „Die enge Fälerung ist der Malerei fremd. Aber sie ist das instinktive Hilfsmittel zur Belebung und Steigerung der Schattenwirkung und findet sich ebenso im archaischen Stil der Griechen“ (S. 218). Die Schattenwirkung am Externsteiner Relief ist natürlicherweise am stärksten am Morgen.

1129 genau datiert und rückt damit in die Nähe der Gernroder Reliefs. Man wird daher auch die Reliefs von Chichester und den Externsteinen im ferneren oder näheren Umkreis der beiden datierten Werke suchen dürfen.

#### IV. Erörterung der Gründe, die eine Entstehung des Reliefs um 1115 wahrscheinlich machen

Ein absolut sicheres Datum läßt sich für das Doppelrelief aus stilgeschichtlichen Untersuchungen allein nicht ermitteln, da es weder selbst datiert ist noch in einem sofort überschaubaren Zusammenhang mit seiner Umgebung steht, gegen den keine Gegengründe geltend gemacht werden können. Gibt es ortsgeschichtliche oder technische Anhaltspunkte, die der Jahreszahl 1115 größere Wahrscheinlichkeit verleihen könnten?<sup>32</sup>

Zunächst ist zu berücksichtigen, daß das seltsame untere Grottenystem nicht eine einheitliche, zur gleichen Zeit geschaffene Anlage darstellt. (Die obere Felsenkammer, meist „Sazellum“ genannt, ist aller Wahrscheinlichkeit nach erst 1590 ausgehöhlt worden.) Mindestens zwei Phasen sind deutlich zu unterscheiden: eine ältere, anscheinend unvollendete oder durch Naturkräfte beeinträchtigte, zu der von außen die eindrucksvoll ausgerundete „Petrusnische“, die stark beschädigte Petrusgestalt und die „Petrustür“ gehören. Von innen her aber folgt ihr die von Westen nach Osten gerichtete „Kuppelgrotte“ (im Unterschied zur Orientierung der Hauptgrotte) nebst dem Lichtschacht, der innerhalb des Drachenreliefs mündet. Auch durch ihre Steinmetztechnik weicht die Kuppelgrotte von der Hauptgrotte ab. Dort schneiden die Wände rechteckig in die Decke ein, hier aber gehen sie abgerundet in die Decke über. Dieser Kuppelgrottenteil muß vor 1115 geschaffen sein. Er ist ein älterer Eingriff von Menschenhand in den natürlichen Felsen.

Ihm ist aber aller Wahrscheinlichkeit nach eine weitere bauliche Maßnahme zuzuordnen, von der jetzt keine Spur mehr erhalten ist: eine den „Felsenhof“ zwischen den Felsen I und II nach vorn abschließende Kapelle. Hier müßte man die in den späteren Urkunden mehrfach erwähnte „capella reclusorii“ vermuten, die nicht etwa mit der Hauptgrotte identisch ist, sondern wie jede andere Kapelle im Freien angelegt sein muß. Ihre geosteten Grundmauern wurden bei den Ausgrabungen von 1934/5 freigelegt, wurden aber später leider vollständig beseitigt. Diese Kapelle könnte gleichzeitig mit der Aushöhlung der Kuppelgrotte oder sogar schon vor ihr errichtet worden sein, falls die ersten Einsiedler den Felsen noch gar nicht angetastet haben sollten und mit einer Unterkunft im Felsenhof vorlieb genommen hätten.<sup>33</sup> Dieser älteste Grottenkomplex einschließlich der Kapelle geht auf eine vorläufig nicht zu ermittelnde Bauzeit vor 1115 zurück.

Was um 1115 geschaffen wurde, war eine Erweiterung, aber eine schon technisch bewunderungswürdige Leistung. Die Hauptgrotte ist nach scharfsinnigster Berechnung fast parallel zur Felswand in einem eigenen Felsteil angelegt, und – was noch größere Beachtung verdient –: an sie stößt in einem genauen rechten Winkel die „Nebengrotte“ an, die aus einem weiter vorspringenden eigenen Felsteil ausgehöhlt ist. Dieser Erweiterung gehört mit großer Wahrscheinlichkeit eine kleine, unvollendete „Einsiedlergrotte“ an, die – wieder in einem anderen Felsteil – auf gleicher Höhe liegt und wahrscheinlich mit der Hauptgrotte im Inneren der Felsen verbunden werden sollte. Auch das Felsengrab scheint man in der gleichen Bauphase hergerichtet zu haben. Und diesem Bauabschnitt gehört nun so gut wie sicher das große Doppelrelief an. Die einfache Petrusgestalt in der Petrusnische scheint Ausdruck der ersten, bescheidenen Baugesinnung zu sein. Das Kreuzabnehmerrelief vervollständigt die Gestaltung der zweiten und letzten Bauphase. Als nicht unwesentlicher Beitrag zu dieser Datierung darf man den Ausgang des Lichtschachts im Drachenrelief ansehen. Die oft vorgetragene vorschnelle Meinung, dieser Schacht stelle eine Verunglimpfung des Reliefs dar, erweist sich als falsch, wenn man den Verlauf des sich bewußt in den engen Zwischenraum zwischen dem Drachenschwanz und der Bordkante drängenden Drachen genauer betrachtet (vgl. Abb. 7). Er setzt den Schacht voraus und ist nicht durch ihn verstümmelt.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Eine strengere Beweisführung für die in diesem letzten Abschnitt vorgeschlagene Datierung des Reliefs haben wir in unserem Hauptwerk „Forschungen zur Geschichte der Externsteine“ Band IV, S. 13–78, vorgetragen.

<sup>33</sup> Der in dem Felsenhof liegende Torso mag am ehesten seinen Platz in einer Wand der Kapelle gehabt haben.

<sup>34</sup> Bei der Auffassung, der Sonnenschleier sei nachträglich abgeschnitten worden, hat man nicht bedacht, daß sich sein Ende dreiteilig auf die Rundung der (bereits vorhandenen) „Petrusnische“ auflegt, als solle er bewußt hier enden, und daß er in Wirklichkeit ebenso lang wie der Mondschleier ist.

Was hat nun die Inschrift von 1115 mit dem allem zu tun? Sie könnte die Weihe eines in der Hauptgrotte zu vermutenden Altars bedeuten.<sup>35</sup> Sie könnte als eine Bau- oder Weiheinschrift für den ganzen Erweiterungsteil anzusehen sein. Sie mag sogar dem Kreuzabnahmerelief insbesondere zugeordnet sein. In jedem Fall aber muß die Jahreszahl 1115 das Relief miteingeschlossen haben.

Dabei läßt sich die Frage nicht umgehen: Wem ist diese Erweiterung und damit auch das Relief zuzuschreiben? Ganz unwahrscheinlich ist es, daß die Benediktiner von Abdinghof eine Einsiedelei um ein kostspieliges Kunstwerk bereichert hätten, wie sie nie ein ähnliches auf ihren größeren Besitzungen geschaffen hatten. Noch weniger ist dem Abt des Klosters Werden an der Ruhr, der für einige Zeit die Externsteine als Raststation auf seinen Reisen zu seinem Tochterkloster Helmstedt benutzt hatte, ein solches Kunstwerk in so großer Entfernung vom Mutterkloster zuzutrauen, wie er es auf keiner seiner übrigen Raststationen geschaffen hatte.

Ein Werk wie dieses setzt einen Bauherrn höheren Ranges voraus, und nichts liegt näher, als an den damaligen Bischof Heinrich II. von Paderborn zu denken, der auch Roger von Helmarshausen mit der Schaffung von Tragaltären betraut hatte.<sup>36</sup> Das wenige, das wir von seinem Leben und seinem Charakter wissen, spricht zu seinen Gunsten. Der Paderborner Historiograph Nikolaus Schaten nennt ihn 1674 einen „vir indole pius“ (einen schon seiner Natur nach frommen Mann). Als Sühne dafür, daß er im Investitionsstreit anfangs auf kaiserlicher Seite gestanden hatte, hatte er eine Wallfahrt zum Heiligen Grab in Jerusalem gelobt, sie aber (wahrscheinlich wegen seines hohen Alters) nicht ausgeführt. Das dafür zurückgelegte Geld soll er für den Bau der Johanneskirche auf dem Krukenberg bei Helmarshausen gestiftet haben. Da diese aber nach der Erkenntnis der Archäologen schon früher errichtet sein muß, erweckt der Text der entsprechenden Urkunde von 1126 gewisse Bedenken, wohl aber stellt er dem Charakter Heinrichs ein Zeugnis aus, das ähnlich auch von seiner Baugesinnung an den Externsteinen gelten könnte. Sollte er sich etwa ins Reklusorium der Externsteine selbst haben zurückziehen wollen? Wollte er dort sein Leben beschließen? Solche Vermutungen grenzen an das wissenschaftlich kaum Vertretbare. Auch ist von der späteren Geschichte der Externsteine von einem so ungewöhnlichen Entschluß eines Bischofs nie die Rede. Und doch läßt sich bis jetzt ein anderer einsichtiger Grund für die Maßnahme Heinrichs II. schwerlich ausfindig machen.

Ein ebenfalls geringes, aber doch beachtenswertes Indiz für die Urheberchaft Heinrichs II. mag man in dem Felsengrab erblicken. Es ist sicher nicht als eine bescheidene Nachbildung des Heiligen Grabes in Jerusalem zu betrachten. Schon seine Abgelegenheit von den Grotten, aber auch seine Körpervertiefung sprechen zuungunsten einer solchen Hypothese. Wohl aber sind derartige Körpervertiefungen eine häufige Auszeichnung höherer Kirchenfürsten. Die nächsten Parallelen sind die ebenfalls eingetieften Bischofssarkophage in Paderborn.

Ob nun Bischof Heinrich II. als Initiator der um 1115 ergriffenen Maßnahmen zu betrachten ist oder nicht, das spezielle Motiv der Kreuzabnahme widerspräche einer solchen Annahme nicht. Dies Motiv ist unter allen biblischen Themen eins der seltensten und spätesten. Selbst das Hauptthema der Kreuzigung ist nicht vor dem 5. Jahrhundert nachgewiesen. Zögernd folgte vom 9. Jahrhundert an die Grablegung mit den beiden Gestalten des Nikodemus und des Joseph von Arimathia, aber noch ohne Maria und Johannes.<sup>37</sup> In der Zeit vom 9. bis zum 12. Jahrhundert geht die Gesamtzahl aller erhaltenen Kreuzabnahmedarstellungen kaum über drei Dutzend hinaus.

Was könnte den Schöpfer des Externsteiner Reliefs bewogen haben, ausgerechnet dies seltene Thema zu wählen? Sicherlich wußte der Paderborner Bischof um die Existenz von Kreuzabnahmebildern, vor allem in der Kleinkunst. Er mag Miniaturen, Reliquiare, Diptychen, Elfenbein- und Goldschmiedearbeiten in Paderborn und Helmarshausen selbst vor Augen gehabt haben. Aber sie

<sup>35</sup> Ein eigener Altar, wie er einem Priesterinklusen in einem Oratorium (worin wir die Bedeutung der Hauptgrotte sehen) zustand, kann sich nur in dem als „Portal“ bezeichneten Eingang befunden haben.

<sup>36</sup> Zu Roger von Helmarshausen vergleiche besonders Erich Meyer, Neue Beiträge zur Kenntnis des Roger von Helmarshausen und seines Kreises, in: Westfalen 25, 1940, S. 6–17. Besonders einleuchtend zeigt Meyer, wie sich die Übertragung der Gestalten des Tragaltars Rogers im Paderborner Domschatz auf den plastischen Figurenzyklus des Godehardschreins im Hildesheimer Dom vollzogen hat. Eine entsprechende Studie zur Übertragung einer Kleinkunstvorlage auf ein Steinrelief (wie an den Externsteinen) wäre wünschenswert.

<sup>37</sup> Gegen die Hypothese von Walther Matthes (vgl. Anm. 11), das Externsteiner Relief könne bereits in karolingischer Zeit entstanden sein, spricht vor allem der Befund, daß die damaligen Bildnisse noch nicht der Kreuzabnahme, sondern nur der Grablegung galten und daß nur Joseph von Arimathia und Nikodemus an ihr beteiligt waren.

werden nicht den Ausschlag bei seiner Wahl gegeben haben. Man hätte annehmen können, daß ihn Themen des „Passionszyklus“ besonders bewegt hätten. Aber unter diesen war keins der Kreuzabnahme gewidmet. Hätte ihm ein Jerusalempilger von einem Bild der Kreuzabnahme im Bereich der Kirche des Heiligen Grabes berichten können? Auch dies ist unwahrscheinlich. Zwar hatte der russische Abt Daniel, der Jerusalem in den Jahren 1113/5 besucht hatte, von einem Kreuzabnahmemosaik erzählt, das sich zwischen Mosaiken der Kreuzigung und der Höllenfahrt befunden habe. Es soll zwischen der Mitte des 11. und dem Anfang des 12. Jahrhunderts entstanden sein.<sup>38</sup> Dann kann jedenfalls der Abt Wino, auf dessen Jerusalembesuch im Jahre 1033 die Busdorfkirche in Paderborn zurückgeht, von ihm noch keine Kenntnis gehabt haben. Von anderen Pilgern sind uns entsprechende Nachrichten nicht bekannt.

Einen gewissen Einfluß könnte es gehabt haben, daß die Stätte, der das Relief zugeordnet war, ein „recluserium“ war. Zwar sind uns von keinen anderen Reklusorien Bilder der Kreuzabnahme bekannt, von denen man auf eine besondere Vorliebe der Eremiten für dies Thema schließen könnte. Wohl aber wurde in der geistlichen Literatur des Hochmittelalters oft genug an das Gestorbensein mit Christus erinnert, was in dem Auftrag an strenge Inkulsen, sich das eigene Grab zu schaufeln, sichtbaren Ausdruck fand. Die Kreuzigung selbst stellte den noch lebenden und versöhnenden Gottessohn dar. Nur auf der Kreuzabnahme war Christus wirklich tot. Sie war der einzige Augenblick der Heilsgeschichte, der ausschließlich an den Tod Christi erinnerte.

Wir wissen nicht, welche Gedanken den Paderborner Bischof wirklich bewegten. Wenn in ihm selbst, als er dem Reklusorium seine letzte Gestalt gab, der Gedanke lebendig gewesen sein sollte, hier seine Ruhstatt zu finden, dann mußte der tägliche Anblick eines so gewaltigen und ergreifenden Bildwerks seiner inneren Stimmung entgegenkommen.

Unter den Vorbildern, an denen der Meister des Reliefs sich orientiert haben könnte, käme das aus Niedersachsen stammende Reliquiar im Germanischen Museum in Nürnberg am ehesten in Frage.<sup>39</sup> Unter den Elfenbeinarbeiten ist kaum eine vergleichbarer als das kleine, in einen Buchdeckel eingearbeitete Elfenbeinrelief byzantinischen Ursprungs in der Stiftskirche zu Quedlinburg<sup>40</sup> (s. Abb. 8). Es ist in der Externsteinliteratur nur bei Kisa (vgl. S. 43) erwähnt worden. Schon auf der daneben befindlichen Kreuzigungsszene nehmen Maria und Johannes eine ähnlich würdevolle Haltung ein wie an den Externsteinen. Sie ändert sich auch auf dem Kreuzabnahmebild nicht. In kurzen gefalteten Röcken verrichten Joseph von Arimathia und Nikodemus ihr Werk, ohne daß sie zusätzlicher Werkzeuge bedürften. Nur finden beide Halt auf lehnenlosen, verzierten, verschieden hohen Hockern (anstelle von einer oder zwei Leitern). Johannes aber hat seinen Platz nicht zur äußersten Rechten, sondern er steht sinnend, die rechte Hand an das Kinn geschmiegt, zwischen Christus und Nikodemus. – Auch wenn dies Elfenbeinrelief dem Meister des Externsteiner Bildes unbekannt gewesen sein sollte, so beweist es doch, daß es vorzügliche Vorlagen gegeben haben muß, von denen er sich inspirieren lassen konnte. Selbst den sesselartig gebogenen Baum kann man durchaus als eine eigenwillige Fortentwicklung der dekorierten Hocker in Quedlinburg auffassen. Jedenfalls heben sie sich auch dort auffallend durch ihre Verzierungen gegen das schlichtere Suppedaneum, auf dem die Füße des toten Erlösers ruhen, ab.

Zum Schluß sollte bedacht werden, daß die Jahreszahl 1115 einen Höhepunkt der geistlichen Intensität an den Externsteinen bezeichnet, wogegen die Jahre 1130 oder 1160<sup>41</sup> Zeitabschnitte bezeichnen, die nach den wenigen erhaltenen Quellen nur einen Abstieg bedeutet haben können und in denen wirtschaftliche Interessen an die Stelle der spirituellen getreten sein müssen.

<sup>38</sup> Vgl. Karl Schmalz, *Mater ecclesiarum*, Straßburg 1918, und H. T. F. Duckworth, *The Church of the Holy Sepulchre*, London 1922. – Abt Wino wird von den Forschern, die die Externsteine als eine Nachbildung des Heiligen Grabes in Jerusalem, auffassen, oft als Vermittler in Anspruch genommen.

<sup>39</sup> Vgl. S. 106. Auf diese Verwandtschaft hat besonders Alois Fuchs in seinem Buch „Im Streit um die Externsteine“ (vgl. S. 103) aufmerksam gemacht.

<sup>40</sup> Vgl. Adolf Brinkmann, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Stadt Quedlinburg*. – Leider geht Adolph Goldschmidt in seinem grundlegenden Sammelwerk „Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser“, Band II, Berlin 1918, nur im Zusammenhang mit einem Buchdeckel des 11. Jahrhunderts im Britischen Museum auf den Quedlinburger Buchdeckel ein, widmet ihm aber keinen eigenen Titel (bei ihm Nr. 156). Auf das Quedlinburger Elfenbeinrelief hatte schon Kisa (s. o. S. 103) aufmerksam gemacht. Es weist sich durch seine Überschrift „Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ“ (= „Die Abnagelung“) als byzantinisch aus.

<sup>41</sup> Wie Otto Gaul bzw. Otto Schmitt (s. o. Anm. 24 und 26).

Treffen unsere Vermutungen bezüglich Heinrichs von Werl zu, dann rückte der Externsteiner Meister in unmittelbare Nähe zu Roger von Helmarshausen. Nur hat er nirgends sonst Spuren hinterlassen, aus denen sein Wirken deutlicher würde.

Wenn man die baugeschichtlichen Daten berücksichtigt, denen wir unsere Aufmerksamkeit schenken, dann fällt die größte Wahrscheinlichkeit doch auf das von der älteren Forschung angenommene und fast für kanonisch erachtete Jahr 1115.

---

#### Bildnachweis

Für die freundliche Erlaubnis zur Wiedergabe der Abbildungen danken Verfasser und Herausgeber:  
dem Westf. Amt für Denkmalpflege, Münster (Abb. 1 und 6)  
dem Kestner-Museum, Hannover (Abb. 2)  
dem Bildarchiv Foto Marburg (Abb. 8)  
sowie den Verlagen: Hirmer, München (Abb. 3)  
Anton Scholl, Wien (Abb. 4)  
Union Verlag (VOB), Berlin (Abb. 5)