

Der Bildhauer des Laacher Samson.

Eine Untersuchung zur niederrheinischen Bauplastik um 1200—1225.

Von

Walter Bader.

Dem Andenken an J. Klein

* 8. VII. 1875, gef. 28. VI. 1918.

Hierzu Taf. XV—XVIII.

Johannes Klein, dem eine erste, grundlegende Arbeit über die romanische Steinplastik des Niederrheins verdankt wird, auf deren Resultate auch die neuesten Bearbeiter fußen, im wesentlichen auch dieser Aufsatz¹⁾, ist nicht

1) — eine Zusammenfassung der Seiten 112—166 einer grösseren Arbeit „Untersuchungen zur Bauornamentik des Niederrheins von 1100 bis 1230“, die 1926/27 im Kunsthist. Institut der Universität Bonn entstand. Meine Lehrer, Geheimrat Prof. Dr. P. Clemen, Direktor Prof. Dr. K. Koetschau, Prof. Dr. W. Worringer, ferner Prof. Dr. E. Lüthgen, haben mein Studium und meine Arbeit in Bonn in so weitgehendem Maße, geistig wie materiell, gefördert, daß ich hierher ein summarisches, einfaches Wort des Dankes zu setzen gezwungen bin, mit der Bitte, dies für alles zu nehmen. Zuletzt hat noch Direktor Prof. Dr. H. Lehner meine Untersuchungen weitgehendst unterstützt. Ohne die Hülfe aber meiner Eltern, der Geschwister Dorner, Frau Antonie Wilisch, Sr. Durchlaucht des Fürsten Egon von Fürstenberg und ungenannter Freunde hätten die teilweise sehr zeitraubenden und kostspieligen Arbeiten nicht durchgeführt werden können. Frl. E. Klein (Barmen), die Schwester von J. Klein, hat endlich, durch Vermittlung des Provinzialkonservators der Rheinprovinz Prof. Dr. E. Renard, nicht nur den gesamten Nachlaß des im Felde gefallenen Bruders zur Verfügung gestellt, sondern auch sich mit dem Verein von Altertumsfreunden im Rheinlande in die Druckkosten geteilt. Die in Frage kommenden geistlichen und weltlichen Behörden kamen meinen nicht immer bescheidenen Wünschen überall entgegen. Für freundliche Beratung bin ich Prof. Dr. H. Christ, Geheimrat Prof. Dr. R. Kautzsch, Dr. H. Rahtgens verpflichtet. Die Vorlagen von Taf. XV, Abb. 1, 3, 23 stammen von K. Steinle (Bonn), von Taf. XVI und Abb. 21 (Aufnahme Dr. E. Wackenroder auf Veranlassung von Geh. Prof. Dr. P. Clemen) aus dem Denkmälerarchiv Bonn, von Abb. 2 aus der photograph. Abtlg. des Kunstgeschichtlichen Seminars Marburg, von Abb. 5 und 22 aus dem Bildarchiv des Rhein. Museums, Köln, von Abb. 10, 11 aus der photograph. Abtlg. des Kunstgewerbemuseums, Köln, von Abb. 13, 14, 24 aus der photograph. Werkstätte der Abtei Maria-Laach, von Abb. 16 aus 'les Archives photographiques d'art et d'histoire' Paris, Nr. 77796, die Vorlagen der übrigen Tafeln und Abbildungen sind vom Verf. im Auftrag des Bonner Prov.-Mus. hergestellt. Das folgende

mehr dazu gekommen, den zweiten nicht minder wichtigen Teil zu veröffentlichen: Die Geschichte der niederrheinischen Bauornamentik. Wenn also hier versucht wird, die Fäden des viel zu früh Entrissenen wieder aufzunehmen, so mit dem ausdrücklichen Hinweis, daß die methodischen Voraussetzungen bereits 1916 von Klein erkannt und angewandt waren, nachdem R. Hamann in der berühmt gewordenen Untersuchung über die Kapitelle des Magdeburger Domes (R. Hamann und F. Rosenfeld, *Der Magdeburger Dom*, 1910) vorausgegangen war.

Worauf es ankommt, ist die Anwendung des an und für sich einfachen Gedankens, daß der Bildbauer einer romanischen Kirche nicht nur Figurenplastik, sondern auch Ornament entwarf und zum Teil eigenhändig ausmeißelte. Dieser Gesichtspunkt, einmal konsequent durchgeführt, bringt nicht nur das verblüffende Ergebnis, daß weitaus mehr an romanischer Plastik höchsten Ranges erhalten blieb, als man nach den isolierenden Betrachtungsarten annehmen konnte, sondern auch, daß rein der aufgewendeten Arbeitszeit und künstlerischen Energie nach gerechnet sogar die bloße Ornamentik das Übergewicht hat.

will, was den Stoff anlangt, nichts anders, als einige Ergänzungen und das Resumée geben, das durch Neuveröffentlichung der Samsonfigur durch A. Schippers und einiger dekorativer Plastiken, zuletzt einer ausführlichen Behandlung der Laacher Vorhalle durch Schippers gerechtfertigt sein mag. Der Verfasser fühlt sich P. Dr. A. Schippers O.S.B. für die selbstlose Unterstützung seiner Arbeiten in Laach verpflichtet. Die wichtigsten Aufsätze und Schriften von A. Schippers sind: Zeitschr. f. christl. Kunst XXIII (1910 H. 7) Sp. 195 bis 198: Eine viel genannte falsch gelesene Inschrift: Erste richtige Lesung auf der Schriftrolle des Laacher Teufelchens. — Zeitschr. f. bildende Kunst 1924/25 S. 165—173: Zwei rheinische Skulpturen aus der Frühzeit des XIII. Jahrhunderts: Erstveröffentlichung und Bestimmung der Laacher Samsonfigur und eines Werkstattstückes (Prophet?) in Lonnig. — Zeitschr. f. bildende Kunst 1926/27 S. 82/83: Der Umschwung des Stilgefühls in der rheinischen Baukunst des XII. Jahrhunderts: Erstveröffentlichung der Kapitelle in der Johann-Nepomukkapelle zu Andernach. — Das Laacher Münster, 1927, S. 30—43: Vorhalle und Samsonfigur. — Ferner E. Lüthgen: Roman. Plastik in Deutschland 1923 s. Ortskatalog und Register. Lüthgen wies als erster auf die Verwandtschaft der Rankenkapitelle der Pantaleonsgruppe mit Rankenfriesen der Daurade s. S. 115. — E. Panofsky, Die Deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, 1924, Textband S. 121/122: Über das Andernacher Engelstympanon. — G. André, Die Entwicklung der niederrheinischen Architektur, Marburger Diss. 1927 (nicht gedruckt). Außerdem verdankt der Verfasser einer Aussprache mit G. André die Zuweisung des inneren Akanthusrahmens der Süduferschifftür des Bonner Münsters an den Samsonmeister. — C. Hauptmann, Die Münsterkirche in Bonn, 1911—1914, S. 43/44: Über die Chorornamentik und die Figuren vom ehemaligen Chorgestühl. — W. Vöge, Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder (1910) in der „Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen der Königlichen Museen zu Berlin“, Bd. IV, S. 8—11: Schulstücke der Pantaleonsgruppe. Zitiert als „Vöge“. — Für die Datierung der Bauten: Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, herausgegeben von P. Clemen, 1891 ff. — P. Clemen, Die Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, 1916. — G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. IV, Südwestdeutschland. 2. Aufl. 1926 und Bd. V, Nordwestdeutschland. 2. Aufl. 1928.

Die Verbindung von Ornamentik und Figur ist durch die sonst neben-sächlichen Zwischengebilde zu finden: Figürchen im Ornament oder Blattwerk an der Figur.

Es kommt jedoch nicht nur darauf an, von einer viel breiteren Grundlage aus ein Werkzeug für die Datierung der Figuralplastik zu gewinnen — das Thema selbst weist auf den entscheidenden Fehler einer isolierten Betrachtung romanischer Figurenplastik; die monotone Aneinanderreihung von Einzelstücken hört in dem Augenblick auf, wo versucht wird, die Atmosphäre spürbar zu machen, in der sie entstanden: aus der Mauer herausgewachsen, ein Teil des Ornamentes, das oft wuchernd und in barbarischer Fülle aus dem Stein brach, war auch die spätromanische Figurenplastik in ihrer Wurzel — archaisches Ornament — der Gesichtsausdruck etwa vom selben Gewicht, nicht mehr und nicht minder, wie das der Hand, des geometrisierten Gewandes oder einer anaturalistischen Ranke.

Das Problem lautet in diesem Einzelfall: ist es möglich aus der Gruppe von Kelchrankenkapitellen, die nach einem Bodenfund in die Klostergebäude von St. Pantaleon in Köln provisorisch zu lokalisieren sind²⁾, den zwei Hoch-

2) In der südlichen Unterkapelle des Westwerks von St. Pantaleon in Köln ist das Bruchstück eines Kelchrankenkapitells aufbewahrt. Erhalten hat sich die linke Hälfte des Wandkapitells, dem noch Erdstückchen anhaften — das also unter der Erde lag. Ein leicht aufsteigender Kelch, auf dem, wie aufgelegt, Rankenspiralen sich drehen, Ranken, die aus einer Grundleiste und einem Dreikant darauf sich zusammensetzen, mit Rillen. Diese Ranken enden in mannigfaltigen Blättern, zum Teil mit Diamantschnitt ausgesetzt, ungleichseitig öfters, mit umschlagenden Blattspitzen oder einfach löfflig gehöhlten Innenflächen. Auffällig ist der fast metallene Schnitt der Flächen und der untadelige, klare Schwung der Kurven. Auf der Rückseite, mit der das Kapitell in die Wand einband, ist der Rest eines Stegs und einer Kannelure erhalten. Das beweist, daß der schöne, gelblichweiße Kalkstein einer römischen Säulentrommel von ungefähr achtzig Zentimetern Durchmesser als Werkstück diente. Weder in der Kirche noch bei den erhaltenen Resten des Kreuzgangs findet sich eine Spur dieser Hand.

Zu dem Kelchkapitell im Lapidarium von St. Pantaleon, vom gleichen Bildhauer, gehören ein Stück im Kreuzgang des Wallraf-Richartz-Museums in Köln und drei im Bonner Provinzialmuseum.

Nr. 190 im W.-R.-Museum: es ist immer dasselbe Kalkstein, die Kelchhöhe um 30 cm (mit Differenzen nach oben, unten bis zu 5 cm), die Scharriierung der Deckplatte besteht aus winklig zueinander stehenden Scharrierbüscheln, die Einbindungs-grenze ist auf der Deckplatte durch eine geritzte Gerade angegeben, Zirkeleinsätze der runden Deckplatte wie des Schaftansatzes erhalten — und hier die Drachenvögel, die immer wieder auftauchen werden. Auf der linken Seite hat der Drache einen Mann im Maul. Dazu im Bonner Provinzialmuseum weitere zwei Rankenkapitelle (Nr. 1, 2 [siehe Anm. 8, S. 179]), beide wiederum aus antiken Säulentrommeln von ähnlichem Durchmesser. Auf dem ersten (1) ein Mann, der einen straußähnlichen Vogel überfällt, rechts eine männliche Harpye im Gerank, links ein Pfau. Letzteres (2) Spiralranken, darin ein Vogel, der die Krallen in einen springenden Hasen schlägt. Das dritte Kelchkapitell (3), das von einem vielblättrigen Akanthuskranz umgeben ist, Blätter mit tiefen Buchtungen wie Sträuße auseinanderfallend. Dieselben Blattformen im einzelnen; dagegen ist eine andere Stengelform verwendet: rund auf flachem

reliefs im Kölner Kunstgewerbemuseum, Geigenspieler (311) und Kämpfender (310)³), der Bauornamentik des Bonner Münsterchores und des Querhauses, den steinernen Chorgestühlresten, Engel und Teufel⁴), der Bauornamentik der

Streif mit Lochungen. Neben diesen Arbeiten des Hauptmeisters sind in Köln und Berlin (Vöge, Bd. 4, S. 8–11) Kelchkapitelle der Werkstatt aufbewahrt, rohere aber ziemlich genaue Muster, die den Formenschatz kopieren. Vöge 25 (J. 3175): Eine Kreuzung zwischen Blattakanthus und Ranken, wie sie an einem Abguß eines unbekannten Doppelkapitells vorkommt. (Siehe S. 212, Randzahl 33). Schwere teigige Blattranke in der Mitte, von deren Mittelstamm aus die rankenartigen Blätter ausschwingen und sich wieder einrollen. Vom gleichen Steinmetzen 187 im Kunstgewerbemuseum Köln, K 3 im Schnütgenmuseum. Diese schwere Teigigkeit ins Knorpelstilhafte, tief Durchbrochene gesteigert im Bonner Provinzialmuseum Kelch 7, von einem anderen Steinmetzen. Dies Kapitell zeigt in den überhängenden Blattenden und in dem fächerförmigen Ausstrahlen der Staudenfigur deutlich genug den Ausgang: zugleich ist sie die Brücke zu den gewöhnlichen Blattstengelkapitellen; die Akanthusblätter spalten sich unten nicht in auseinanderswingende Blattstengel, um wieder aufschwingend die benachbarte Blatthälfte zu bilden: hier sind die untern Blätter zu einem Gürtel zusammengewachsen, der sich um den Kelchhals schließt und von dem aus emporwachsend die Blätter sich zerspalten. Von dieser Art ist das feinere, mit zartspröden Blättern umkleidete Bonner Kapitell 5 und vom gleichen Steinmetzen eines in Berlin (Vöge 26, J. 3176); diesen beiden nahe Kelch 6, bloß im Diamantwerk größer und holpriger als die perlhaft sitzenden Diamantreihen, hier große und kleine vermischt mit den großen dunklen Bohrlöchern. — Kapitell 7 dieser Werkstattstücke ist sicher aus einem runden antiken Säulenschaft gehauen, während die anderen, nach Spuren auf der Rückseite ebenfalls die römische Herkunft wahrscheinlich machen oder zum mindesten wegen ihrer ungewöhnlichen Rückseite nicht ausschließen. Im Kreuzgang des Wallraf-Richartz-Museums ist ferner ein Kelchrankenkapitell (192): Weinernte, Männchen mit großen runden Köpfen, Akanthusblattwerk, dessen fleischige Lappigkeit genau den Gewandfalten entspricht: zweifellos aus der Werkstatt der Pantaleonsgruppe, obgleich das efeuzackige Blattwerk und die rundgelochten Stengel der Manier nach mehr zur Ostchorwerkstatt in Brauweiler (nach 1200) gehören. Das Rankenkapitell mit den Drachen im Bonner Provinzialmuseum (8) ist von derselben Hand, Werkstück umgekehrte römische Basis.

Es sei aber ausdrücklich betont, daß sehr wohl die Möglichkeit besteht, daß die Kelche von verschiedenen Bauten herrühren können. Vor weiteren Bodenfundungen jedoch besteht bei dem Fehlen jeder exakten Herkunftsangabe kein Grund, sie anderswo als in St. Pantaleon zu lokalisieren.

3) Der Fundort „an der Litsch“ (Inventar des Wallraf-Richartz-Museums Köln) beweist, daß der Bildhauer entweder am Dom selbst oder, wegen der weltlichen (?) Themen, wahrscheinlicher, am Domkloster beschäftigt war, also auch hier an der exponiertesten Stelle der Großstadt. Vgl. J. Klein a. a. O. S. 102–104. Danach die Maße: Geigerrelief (311) hoch 83, breit 45. Kopf und Vorderarme abgeschlagen. Kämpferrelief (310) hoch 65, breit 60. Füße und Kopf abgeschlagen, ebenso der linke Arm ganz und der rechte Unterarm. Die Ausfallstellung des Mannes läßt keine andere Deutung als die eines Kämpfenden zu. Klein: „Man darf diese Reliefs auch nicht mit den Andernacher Skulpturen in Verbindung bringen.“

4) J. Klein a. a. O. S. 100–102. Danach Engelchen und Teufelchen hoch 75, tief 53. Klein: „Wegen des krausen bewegten Faltenwurfs, der geränderten Saumborten und der Bildung der Flügel des Engels und dergl. möchte man zunächst an einen Zusammenhang mit den Andernacher Bildwerken denken. Allein der Gesichtsausdruck des Teufels geht über die dort gegebenen Möglichkeiten hinaus. . . . Sieht

Andernacher Liebfrauenkirche, den Fragmenten des Gerichtstympanons und den Engeln über dem Südportal, der Bauornamentik der Laacher Vorhalle und der Samsonfigur, vermutlich vom Lettner der Klosterkirche, das Werk des bedeutendsten Bildhauers am Niederrhein um 1200—1220 zu rekonstruieren?

Präziser: es würde nicht genügen, zu beweisen, was schon bewiesen ist, daß die genannten Steinwerke aufs engste zusammenhängen, sondern das Resultat der Beweisführung fiele, wenn es nicht gelänge, das Gesicht eines Menschen sichtbar zu machen, von dem es keine Dubletten gibt. Die Untersuchung der Figurenplastik reicht, wie gesagt, dazu nicht; es handelt sich um die Zwischendinge: Kleinfiguren im Gerank des Steinwerkes und Blattbüschel an Figuren, wodurch es allein möglich wird, das reine Ornament eines Kapitells als Arbeit eines Figurenbildhauers zu beweisen und umgekehrt. Denn eben das war das Schicksal dieses Menschen, daß aus dem Ornamenthaften seiner Form, aus dem Wohlzisierten, Feinen am Ende der Kopf des Laacher Samson herausspringt, dessen materielle Kleinheit (h nach Schippers 16 cm!) immer wieder überrascht, weil es aus ihm wie ein Strom kalten Feuers bricht.

1.

Man muß von der fast „asiatischen“ Verschlossenheit der Siegburger Madonna (um 1160/80)⁵⁾ ausgehen, dem Maskengesicht der Plektrudis (um 1190)⁶⁾, dessen wundervolle Wölbungen noch von der Kraft getriebenen Me-

man sich nach näher verwandten Dingen um, so wäre hier 'am ersten die überaus reizvolle Ornamentik an dem Paradiese von Maria Laach zu nennen.' A. Schippers folgt in der Zeitschrift für bildende Kunst, 1924/25 S. 170/171: Zwei rheinische Skulpturen aus der Frühzeit des XIII. Jahrhunderts. Über die Deutung der Figuren A. Schippers, Zeitschrift für christliche Kunst (1918, XXXI, H. 3/4) S. 36, 37: Zwei Inschriften am Chorgestühl von St. Godehard in Hildesheim und neuestens E. Beitz: Caesarius von Heisterbach und die bildende Kunst, 1926, S. 54: „Richtig nennen wir die Teufel Schreiber, deshalb weil sie unsere Sünden aufschreiben, um sie so eindringlich ihrem Gedächtnisse einzuprägen, damit sie uns der Sünde wegen bei Gericht anklagen können (Hom. III, S. 115)“. Wenn das Laacher Teufelchen sinngemäß die „peccata populi“ aufschreibt, — das Volk betrat von hier aus durch die Vorhalle die Kirche, — so betrifft die Buchführung des Bonner Engels und Teufels natürlich das Betragen der Chorherrn im Chor.

5) Die richtige Datierung geben m. E. nur H. Beenken und E. Panofsky (Roman. Skulptur in Deutschland 11. u. 12. Jahrh. S. 174/175 und Die Deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhds. Textband S. 117/118). Der Faltenstil entspricht genau dem Cäcilien-tympanon in Köln, das nach H. Rahtgens in diese Zeit fallen muß (Zusammenhang mit der Bauhütte des Langhauses). Eine nähere Begründung hoffe ich später geben zu können. Wichtig scheint mir der Oberpleiser Altaraufsatz zu sein (um 1180/90), der wohl eine rustikane Nachbildung einer Arbeit des Siegburger Kathedralsmeisters ist (vgl. die Kronen!). Wie Figuren um 1180/40 in Siegburg aussehen, lehrt ein Figurenkap. des Bonner Provinzialmuseums (Inv. 13643) aus Siegburg, wie die Ornamentik Kap. Inv. 12376. Vor und nach Mitte des 12. Jahrhds. sind die Blättchen des Lehnentreibens undenkbar. Am nächsten die gehöhlten Akanthusblätter in Brauweiler von 1174.

6) Die nächstverwandte Plastik der Plektrudis ist der Brauweiler Marienretabel

talls besessen sind, mit aller Suggestivität des primitiven Ornaments, um im Kopf des Samson (Taf. XV, Abb. 1, 2) die Radikalität des Künstlers zu ahnen, der um 1200 in die Kölner Kunst einbrach und, man kann wohl sagen, die repräsentativen Aufträge³⁾ an sich riss. Es ist nicht nur, daß zum erstenmal der Kopf des Menschen mit Fleisch überzogen scheint, mit der beweglichen Glätte der Stirn, der Wangenwölbung, den Falten unter den Backenknochen, dem runden Hügel des Kinns, sondern daß dieser Kopf Träger einer höchst individuellen Seelenlage wird.

Schmale, hohe Stirn, in die die züngelnde Mittellocke des Haares fällt, mandelförmige, geradeausstarrende Augäpfel, die unnormal tief unter den gerade ansetzenden, vorgewölbten Brauenbögen sitzen, breiter Nasenrücken, fleischige Nase mit nach abwärts verzogenen Nüstern, einem sehr breiten Mundstrich mit schmal verkniffenen, sarkastisch bewegten Lippen und in



Abb. 1. Kopf der Samsonfigur (Maria-Laach).

vor 1200 (Neuweihe der Krypta „... in honore sancte dei genetricis Marie ... In cuius (Krypta) principali altari he recondite sunt reliquie, scilicet sancte Marie virginis . . .“ (Ann. h. V. f. N. XVII, S. 122, 123). Andererseits ist die Plektrudis bedeutend entwickelter als das Pantaleonstympanon, das im Zusammenhang mit dem Neubau des Langhauses entstand, das nach Rahtgens (frdl. Mittl. a. d. Verf.) von der Brauweiler Bauhütte gebaut nach 1174, ungefähr um 1180 zu datieren ist. Zwischen 1180 also und 1200 läßt sich insofern noch einengen, als der Rahmen des Plektrudisgrabes (der unzweifelhaft dazugehört, vgl. den unmöglichen Gipsabguß ohne Rahmen!) Spätformen der Brauweiler Werkstätte zeigt, die ihre nächsten Verwandten in Kapitellen vom Nordflügel des Brauweiler Kreuzganges haben (jetzt Schloß Homburg v. d. H.), der mit Sicherheit um 1190 zu datieren ist. Dies ergibt auch der Baubefund in St. Maria im Kapitol selbst. Vom selben Meister der Plektrudis röhren auch die Kapitelle des erweiterten Ostfensters von St. Maria im Kapitol her (Abb. Klein a. a. O. T. VI, rechts). Diese Fensterweiterung fällt vor die Zwerggalerie und Laufgang, die eine andere, spätere Ornamentik zeigen. Daß dieser Umbau um 1200 stattfand, ist nie angezweifelt worden. Vgl. E. Gall, Niederrh. u. normänn. Architektur . . . I, S. 110: 1192. Umbau des Chores in St. Maria im Kapitol zu Köln (Einzelformen nach dem Muster von St. Aposteln). Die Zusammenhänge der Plastik zum erstenmal erkannt von P. Clemen, Die rhein. und die westf. Kunst auf der kunsthist. Ausstellung zu Düsseldorf 1902, S. 3.

dreimaliger Wiederholung abwärts sinkende Faltenrinnen. Vor allem das Übergewicht des breiten Mundstrichs zusammen mit einer unmerklichen Verbreiterung durch die Backenknochenpartie über Augenhöhlen und Stirn und die tiefen Falten unter Backenknochen, Mundwinkeln und um Kinn sind entscheidend für den Ausdruck des unterirdisch Grollenden, einer leisen Bitterkeit, die das durch Haarflammen umschlossene Gesicht, von fast tierhafter Schönheit und geistiger Unzerfressenheit so schwer und gewaltig machen. Dieser Kopf ist nun aber nicht die Schilderung des Helden Samson oder ein Porträt oder eine souverän

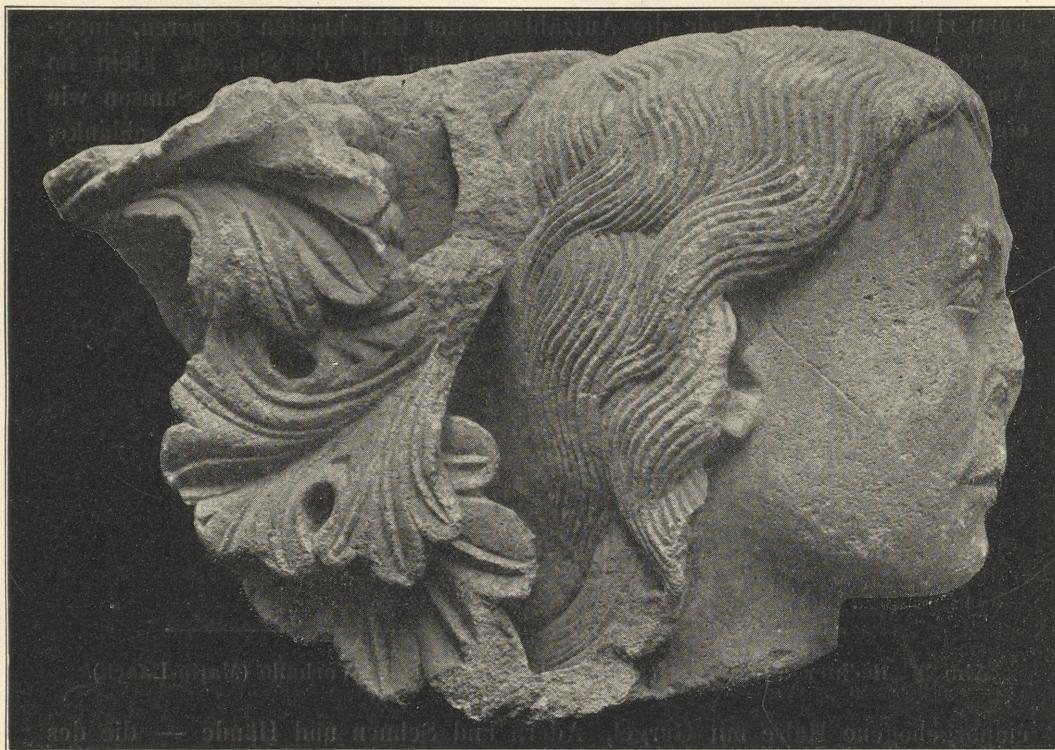


Abb. 2 Rechte Kopfseite der Samsonfigur (Maria-Laach).

eingefangene Seelenstimmung, sondern der „Kopf“ des Bildhauers schlechthin. Er hat nie ein Wort darüber hinaus gesprochen — nur Varianten. Die feierlich gerade Kopfhaltung, die wie ins Unendliche starrenden Augen, ja auch der bleischwere Ernst und die Versunkenheit des Gesichts sind Indizien einer Entwicklungsstufe, die zwischen Archaik und Klassik liegt, ebenso in den Köpfen des Olympiagiebels wie in den Bamberger Aposteln. Das Persönliche allerdings ist nun mit Worten kaum streifbar: das von innen heraus Lodernde, das seltsam Verhaltene zugleich mit einer ausgesprochenen Sinnlichkeit (nicht nur in den Körpern) sind das Einmalige dieser Formphantasie. — Auf dem rechten Stirnpfeilerfries vom Hauptportal des Laacher Paradieses sitzen gegenständige Männerblattmasken (Abb. 3). In ihnen wiederholen sich die gerade ansetzenden

Brauenbögen, die verschobenen Augäpfel, die fleischigen, geraden Nasen, die abwärts sinkenden Mundwinkel, die breiten Mundspalten mit den leise verkniffenen Lippen und untrüglich — dieselben geschnörkelten Ohrhöhlen. Sind aber diese Blattmasken, was durch Nebeneinanderlegen der Photographien beweisbar ist, von der Hand des Bildhauers der Samsonfigur, so ist, worauf ich zurückkomme, von diesem Punkt aus auch zu beweisen, daß die Portalfriese eigenhändige Arbeiten sind.

Zunächst ist der Weg zu den Köpfen der Andernacher Tympana zu finden. Im Südtympanon sind die Engelsköpfe ausgezeichnet erhalten (Abb. 4). Man kann sich für das folgende die Aufzählung der Gleichheiten ersparen, interessant ist hier die Variante: Köpfe jugendlicher als der Samson, klein im Verhältnis zu den ungemein langen Körpern; während der des Samson wie eine Last auf dem schmächtigen Körper ruht, sind hier hirschhaft schlank,



Abb. 3. Rechter Stirnpfeilerfries vom Hauptportal der Vorhalle (Maria-Laach).

emporgebogene Hälse mit Gurgel, Adern und Sehnen und Hände — die des Samson fehlen — von einer fast spinnartigen Feinheit. Eine wehende Bewegtheit, die in den gespannten Hälsen und den nun ganz antikisch schönen Köpfen ausklingt, weil sie, trotz der sinkenden Mundwinkel, unbeschwert von Düsterkeit sind. Es braucht, weil es unbestritten ist, nicht diskutiert zu werden, daß die Fragmente vom ehemaligen Westtympanon zu einem jüngsten Gericht gehören und daß sie von derselben Hand sind⁷⁾. Trotz der Zerstörung sind auf dem Hochrelief der Höllentafel in Bonn noch sechs Menschenköpfe unversehrt (Abb. 9). Am besten vergleicht sich der Verdammte, den der Satan in den Klauen hält, mit dem Laacher Samson: die Überschwere des Kopfes, das strömende Haar und, nun besonders schlagend das Profil, weil jedesmal die Nasenspitze fehlt, wobei zu bedenken, daß die Köpfe der Höllentafel von Feuerqualen umgeben sind — mit denselben unbewegten Gesichtern — nicht

7) S. Klein a. a. O. S. 78—88.

ein Mund öffnet sich zum Schreien oder zu einer Fratze, von der man nicht weiß, ob es Grinsen oder Qual ist. Erst bei sehr genauer Betrachtung der Köpfe, die im Kessel versinken (Taf. XVIII), lassen sich Unterschiede fassen: der mittlere mit vor Schmerz geschlossenen Augen und dem stummen Mund, über den sich



Abb. 4. Tympanon des Südportals, rechter Engel (Andernach, Liebfrauenkirche).

besonders scharf jene sinkende Wangenfurche herabzieht — rechts daneben ein hoher Kopf voll eisiger Erstarrung, hart in Brauenbögen, Nase, Mund.

Das Engelchen des Bonner Chorgestühls⁴⁾, das die Verdienste der Chorherrn aufschreibt (Abb. 5), ist seit Klein in Gegensatz zu den Laacher und Andernacher Skulpturen gesetzt worden. Abgesehen von der zu späten Datierung scheint immer wieder die Überarbeitung und Ergänzung des Gesichtes dazu ver-

führt zu haben. Vor allem die ganz unangenehme Glätte des Ausdrucks. Dabei sind es nur ganz geringe Abweichungen, rein der Substanz nach (die notwendige Korrektur bieten die Andernacher Engelsköpfe). Ferner unberücksichtigt, daß es sich meiner Ansicht nach um eine frühere Arbeit handelt, scheinen mir doch die Einzelheiten der Flügel und ganz besonders Haarlocken und Gewand im allgemeinen und die einzige Art der Kopfstütze nach rückwärts überzeugend zu sein. Denn auch der Laacher Samson war eine Mauerfigur, dessen

Hinterkopf durch Blätter mit der Wand zusammenhing; die Locken auf den Schultern der Rückseite zeigen dieselben Schneckenrollen, der Engel des Auferstehungsreliefs in Bonn (Abb. 8) hat denselben Bortenstreifen in den Flügeln und, was wichtiger ist, dasselbe Vibrieren der Schwungfedern, zuletzt ist die Bekleidung des Samson genau die gleiche: anliegendes Untergewand mit Halsborte und über die linke Schulter geworfener Mantel, der in einer schnörkeligen Kaskade von Glöckensäumen nach abwärts fällt. Dabei ist wieder zu bemerken, daß auch die Gewandfalten nachgearbeitet und zum Teil nachträglich modern vertieft sind. Die etwas linkische Haltung wie beim Laacher Samson hat sich trotzdem erhalten. J. Klein selbst



Abb. 5. Engelsfigur vom Chorgestühl (Bonn, Münster).

weist auf den linken Fries des Laacher westlichen Paradiesportals: hier wiederholt sich das Gegenstück des Engels (Abb. 22): der Teufel, der diesmal die „peccata populi“ aufschreibt (Abb. 24). Von diesem Punkt aus soll ein zweiter Beweis geführt werden.

Die Köpfe der Kölner Reliefs sind abgeschlagen. Die Kelchkapitelle, die damit zusammengehören — was noch unbewiesen bleibt — erlauben nur noch einen Kopf heranzuziehen, dessen Nase ganz zerstört ist. Ein bäriger Vogelmensch, der im Gérank eines Kelchkapitells des Bonner Provinzialmu-

seums (1)⁸) sitzt (Abb. 6). Von diesem Kopf läßt sich wenigstens sagen, daß er alle Charakteristika der großen Plastiken hat: Die Barthaare in winkligen Büschellagen kommen bei dem Kopf des Verdammten vor, der als Fußschemel des Satan dient, die etwas aufgeworfene Unterlippe beim selben Kopf, ja sogar das winzige Ohr des Vogelmenschen und das Auge, das diesmal gebohrt war, (bei den Großplastiken natürlich mit bemalten Pupillen⁹) ist deutlich genug, um zur Not die Hand des Bildhauers sichtbar zu machen.

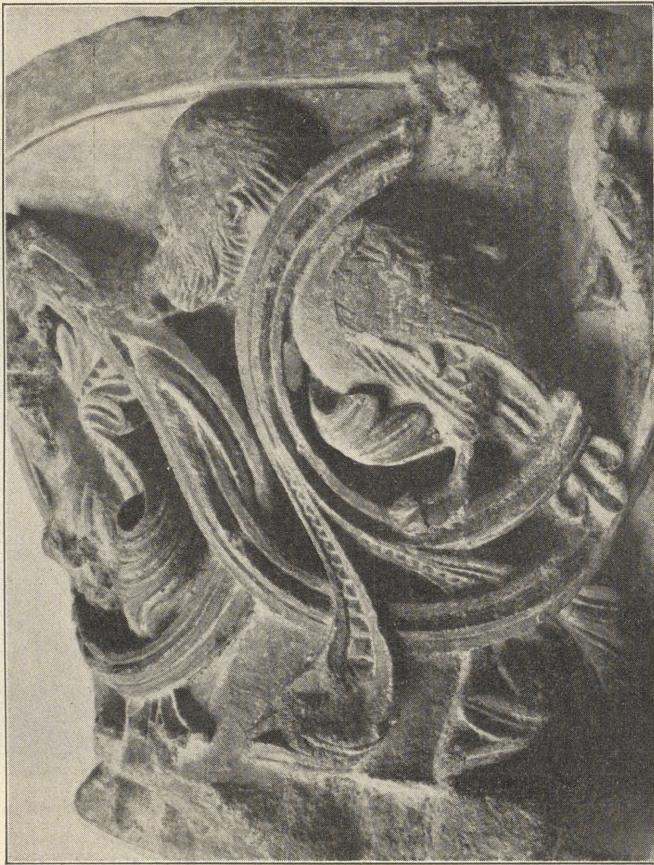


Abb. 6. Rechte Seite eines Kelchrankenkapitells
(Bonn, Prov.-Mus.).

8) Da die Nummernfolge des später erscheinenden Kataloges der mittelalterlichen Steindenkmäler noch nicht endgültig feststeht und die Inventarnummern zu viele Einzelstücke unter einer Bezeichnung (meistens U 2152, Stücke aus der Universitätssammlung, 1820 gegründet) zusammenfassen, habe ich die Reihenfolge der einzelnen Stücke, wie sie im Katalog unter einer Gruppe z. B. „Gruppe des Samsonmeisters“ hintereinander folgen, angegeben, also 1 bedeutet erstes Kapitell der „Samsongruppe“ im handschriftlichen Katalog.

9) Die Plastiken waren durchweg bemalt. Die Höllentafel im Bonner Provinzialmuseum (Inv. CCXLVI, (9)) hatte z. B. einen schwarzen Grund, darauf rote Flammen,

Ich breche hier die Serie der Köpfe ab, um die Gewandfiguren und nackten Körper zu besprechen. Zunächst ist natürlich zu sagen, daß sich die Gewandfalten des Samson genau in den Andernacher Engeln vorgebildet finden. Man braucht also für die Falten selbst nicht mehr zu wiederholen, daß sie vom Bildhauer des Samson sind. Dagegen ist wichtig, daß sowohl die Andernacher Engel wie die drei Figuren der Seligengruppe vom jüngsten Gericht säulenhaft schlanke Körper besitzen mit Fingern, die wie skelettiert aussehen — bei den Füßen des Engels der Seligengruppe wie Raubtierkrallen. In Andernach sind nun an der linken Kapitellzone des Westportals, am rechten Pfeilerfries des Nordportals (Abb. 7) und an der rechten Schmalseite des rechten Pfeilerfrieses vom Südportal halbnackte und ganz bekleidete Figürchen angebracht,



Abb. 7. Nordportal, rechter Pfeilerfries (Andernach, Liebfrauenkirche).

die die Eigentümlichkeit des Gewandstiles und der Körperförmigkeit in etwas abgekürzter Form und besonders in der Schmalheit der Glieder übertriebenen Art zeigen. Dazu kommen noch zwei Doppelkapitelle des Bonner Provinzialmuseums (12/13), mit Resten von knienden Figürchen, die über die Mitte ein Buch halten; man würde ohne die Betrachtung des umgebenden Laubwerks sie unbedenklich dem Laacher Bildhauer zuschreiben, besonders die Torsen des sitzenden Mannes und der Frau, die dem Gesang der Vögel zuhören: hat doch die Frau dieselben kleinen Brüste, die schmalen Ärmchen und die einzige Grazilität der Frau der Seligengruppe und das bogenschießende Männchen

braune Teufel mit schwarzen Haaren und elfenbeinfarbigen Menschenleibern. Also eine düstere Buntheit, deren Stil an die archaischen Akropolisfunde erinnert.

des Westportals¹⁰⁾ die anmutige Biegung der knieenden Engel. Indessen zeigt ein einfacher Vergleich mit dem Männchen, der die nackte Frau auf dem Teufelsdrachen verfolgt in der linken Kapitellzone des südlichen Kirchenportals der Laacher Vorhalle¹¹⁾, daß in eigenhändigen Stücken (man sehe auf die wehenden Falten des Leibrockes mit dem durchkommenen Knie in der gleichen heftigen Art wie beim Engel der Seligengruppe) doch im ganzen die wie Spitzdreiecke ineinander gesteckten Falten der Andernacher Friese mit den übergrazilen Körpern, die an extremen Stücken (Bonner Doppelkelchblock (12)) genau Vogelkrallen gleichen, fehlen, ebenso wie die fliehende Frau in Laach etwas feister, im Fleisch weicher behandelt ist. Andererseits zeigt der Unterschied der Rankenhalter der linken Kapitellzone des Andernacher Südportals, die in der Qualität viel geringer sind, daß es sich bei den genannten Figürchen um einen Gehülfen handelt, der in allerengster Führung mit dem Hauptmeister (was auch eigenhändige Mitarbeit voraussetzt) diese Friese gearbeitet hat. Im Gegensatz dazu sind die Gruppe der auf dem Teufel reitenden Frau — der Teufel und die Frau haben das typische Samsongesicht — vom Hauptmeister selbst. Es sind auch in der Höllenszene Körper, die



Abb. 8. Auferstehung der Toten,
Bruchstück eines Tympanons (Bonni, Provinzial-
Museum aus der Andernacher Liebfrauenkirche).

10) Das Männchen schießt nach einem Drachen, der an der nächsten Abtreppung nach rückwärts sitzt. Die sehr beschädigte Gruppe ist nach dem Pfeilerfries der Daurade zu ergänzen, in dem ein laufendes Männchen auf einen Riesendrachenvogel, der Früchte frisst, mit dem Bogen anlegt. (Photogr. Les archives photographiques d'art et d'histoire, Paris 77796).

11) Siehe A. Schippers, Das Laacher Münster 1927, S. 40. „Der Menschenkopf des Drachen weist auf die sprechende Schlange, das nackte Weib auf Eva im Paradies hin . . .“ Das Männchen, das mit dem Schwert nachspringt, dem Teufelsdrachen

ebenso an Cranach'sche Akte erinnern, kleine, muskellose Körperchen mit schmalen Gliedern und übergroßen Köpfen, wie etwa der Verdammte in den Krallen des Satans mit den Brustkorbrienen und den feinen, porzellanhaft zierlichen Armen. An dieser Stelle schließen sich auch die Körper der Teufel und Halbtiere an, etwa der Haarraufer, die ihre zarten Rückenlinien an der linken Außenecke des Paradieswestportals in Laach zeigen.



Abb. 9. Hölle. Bruchstück eines Tympanons
(Bonn, Prov.-Mus. aus der Andernacher Liebfrauenkirche).

Ich fasse zusammen: Erstens. Durch Vergleich der Köpfe sind die Figuren des Samson und die Blattmasken des Westportals des Paradieses zu

auf den Schwanz tretend, damit er nicht weiter kann, scheint mir dem zu widersprechen. Ich denke, daß es sich um die Tötung der Fleischessünde, die gleich Frau und Teufelsdrachen gesetzt ist (darum greift auch das nackte Weib verzweifelt an den Kopf) handelt, also eine Symbolisierung sehr handgreiflicher Art — ohne leugnen zu wollen, daß dabei die Evavorstellung mitspricht.

Laach, des Engeltypanons zu Andernach und die Fragmente eines jüngsten Gerichts ebenfalls aus Andernach, das Engelchen vom Chorgestühl des Bonner Münsters und ein Kelchrankenkapitell im Bonner Provinzialmuseum (1) (vermutlich aus Köln) einem Bildhauer zuzusprechen, dem Meister des Samson. Zweitens. Durch Vergleich des Gewandstiles und der nackten Körper sind Arbeiten des Samsonmeisters (als feste Ausgangspunkte fortan die Laacher und die Andernacher Figuralplastik); Die kleine Gruppe einer durch einen Mann verfolgten nackten Frau, die verzweifelt an den Kopf greift auf dem Teufelsdrachen davonreitend und die Haarraufer an der linken Außenecke des Westportals des Laacher Paradieses, ferner als, man kann sagen fast eigenhändig, der Bogenschütze auf der linken Seite des Andernacher Westportals, die Figuren des Nordportals, rechter Fries und endlich die halbnackte Frau mit dem Diadem auf der rechten Schmalseite des rechten Südportalfrieses. Ich fahre so fort, daß ich zunächst an die Seligengruppe des Andernacher jüngsten Gerichts anknüpfend die Kölner Relieffragmente des Geigers und Kämpfenden als Arbeiten des Samsonmeisters zu erweisen suche und hierauf fußend ein paar weitere Figürchen auf Kölner Rankenkapitellen.

Weitaus die schönste Gewandfigur des Samsonmeisters ist die Frau der Seligengruppe (Taf. XVI, XVII) — in der ganzen Plastik Deutschlands, so weit ich sehe einzig. Kerzenschlank, ein ganz hohes, schmales Dreieck, dessen Spitze die Füße bilden — gewichtloses Schweben, kaum weniger faszinierend als die „Schwebung“ der reinen Gotik. Das wichtigste die Geschlossenheit der Figur, die an die Gesetze der Kristalle erinnert: ein spitzkegeliges Gebilde von elliptischem Durchschnitt. In diesem gläsernen Gefäß sozusagen sinkt nun von der eckig schmalen Schulter senkrecht abwärts der Strom des Konturs zuerst am Arm und von da ab in einer reißend schmalen Kurve des Ärmels längs des Fußes bis zu den abwärts stehenden Fußspitzen. Über diesen Fußspitzen nun, das erstaunlichste, bildet sich eine Art Welle, die in der Mitte wie ein Springbrunnen die Faltenströme aufwärts treibt, durch die Hand, von der linken auf der



Abb. 10. König David (?)
(Köln, Kunstmuseum).

Brust aufwärts geleitet (rein materiell ist es der Gewandzipfel, den die rechte Hand bis zum Torso aufrafft). Dabei sind die Binnenformen, etwa das strahlige Auseinander der Falten unter dem Armwinkel oder die Linienbündel um die kleinen Brüste der Frau von derselben leisen Feinheit wie die Gebärde der linken Hand. Im Gegensatz dazu, sind die Falten des Kölner Geigers (Abb. 10) roher, die Überkreuzung der Füße zu ausfahrend. Aber genügt dies wirklich, um diese Reliefplatte dem Samsonmeister abzusprechen? Gerade das Ander-



Abb. 11. Kämpfender (?). Bruchstück (Köln, Kunstgewerbemuseum).

nacher Jüngste Gericht beweist, daß der Bildhauer auch damals noch abgekürzte Formen benützte, die ebenso hart und schnittig wie die des Kämpfers sind. So sind die Schoßfalten des geleitenden Engels der Seligentafel, überhaupt die nicht direkt sichtbaren Falten gegen den Hintergrund mit raschen Meißelhieben hingebauen, sich in gar nichts von den Kölner Reliefs unterscheidend. Der nächste Mitarbeiter des Samsonmeisters in Andernach trug denn auch in den Friesen der Portale (Mann und Frau am Nordportal)¹²⁾ keine Be-

12) Mit dem ersten Menschenpaar nach dem Sündenfall vermag ich die Gruppe

denken, von diesen spitzgratigen Dreiecksrillen Gebrauch zu machen. Es ist lediglich eine rauhere Manier in Köln, die sehr wohl mit der Entwicklung des Künstlers zusammenhängen kann. Entscheidend scheint mir aber zu sein, daß in den Kölner Hochreliefs genau die gleiche plastische Formphantasie dieses einen Meisters sichtbar wird: jener Geiger schiebt sich genau so quer vom Kasten seiner Platte mit der hochgezogenen Schulter gegen den Raum hinaus, ebenso wie die Ausbreitung des Kämpfenden (Abb. 11) auf seiner Platte mit der Art sich zu biegen, sich genau in den Andernacher Engelreliefs wiederfindet. An näheren Indizien ist kein Mangel — sie sind von Klein längstens aufgezählt¹³⁾: Überkreuzung der Beine des Geigers wie beim geleitenden Engel der Seligengruppe, Tracht wie beim Mann, ebenso die Füße, Arme wie bei der Frau —



Abb. 12. Kelchrankenkapitell (Köln, Wallraf-Richartzmuseum).

für die Falten ist jede Form zu finden, von den Spannfalten der Armhöhlen bis zur Manier, in der das glatte Knie sich durch die Kleidung wölbt. Nun ist es sehr auffällig, daß diese Art von harter Faltengebung, Dreieckskerben oder harte Ringe, die sich wie bei Achatschnitten um einen mittleren Kern schließen, bei Rankenkapitellen, deren eines (Abb. 12) bestimmt aus Köln stammt (190 des Wallraf-Richartz-Museums), wieder vorkommen. Das Bonner Kapitell (1) hatte bereits einen verwandten Kopf mit dem Samsontypus aufzuweisen. In

nicht in Beziehung zu bringen wie Schippers, Zeitschrift für bildende Kunst, 1924/25, S. 173. Es sind einfach Mann und Frau, die dem Gesang der Vögel zuhören, eines der eindringlichsten Manifeste der „Protorenaissance“. Leider gibt es keine Ikonographie der mannigfaltigen Darstellungskreise (Bonn, Chorfriese!) der Samsongruppe.

13) Klein a. a. O. S. 102.

der Kleidung des Männchens, das, anscheinend in den Fuß gebissen, mit einem straußartigen Vogel kämpft, hat nicht nur die spinnartig dünnen Gliedmaßen mit den Krallenfüßen, sondern auch, trotz der Winzigkeit der unversehrten Flächen, unverkennbar die hartgekerbten Faltendreiecke und am Rocksauum die gekräuselten Falten des Kölner Hochreliefs. Auf 190 des Wallraf-Richartz-Museums trägt links ein Drache einen Mann im Maul, — hier blieb nur der Ärmel ganz. Aber gerade dieser Ärmel hat dieselben Faltenkerben wie das Kämpferrelief. Ich möchte aber, weil diese Kerbfalten auch noch an einem nur indirekt verwandten Relief im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, Halbmensch mit Entenkopf auf einem Drachen reitend um 1230 (Vöge 33, J. 7178, wahrscheinlich doch rheinisch!), vorkommen, die Gleichheiten nicht als Beweis derselben Hand, sondern lediglich als Beweis der Möglichkeit derselben Hand betrachten. Der Weg über die Rankenornamentik ist ungleich präziser.



Abb. 13. Linker Stirnpfeilerfries vom Hauptportal der Vorhalle (Maria-Laach).

2.

Ich knüpfe nun an die Blattmasken der Laacher Vorhalle an: es gilt als bewiesen, daß die Masken vom Samsonmeister herrühren. Dieselben Köpfe haben ferner die linke Eckmaske über dem Säulenschaft und das Gegenstück des Löwenkopfs rechts. Das Verwachsen von Blatt, Ranke, Gesicht ist an dieser Stelle so stark, daß zwischen Fleisch und Pflanze keine Grenze ist. Eine Trennung der Hand etwa, die die Köpfe meißelte von der des Blattwerks ist unmöglich. Auch das einfachste Gefühl für Strukturgleichheiten muß dieser Behauptung recht geben — am gröbsten läßt sich dies damit ausdrücken, daß aus dem Fleisch der Gesichter im selben Kurvenzug der Augenbrauen, der Mundwinkel, des Kinnes die rundlappigen Blätter herauswachsen. Mit andern Worten: diese ganze rechte Friesseite ist dem Samsonmeister zuzusprechen, denn beim punktweisen Absuchen der Fläche trifft man immer wieder auf die wenigen Formelemente: Die Masken umhüllen mehrlappige, gemulde Blättchen, zuweilen unsymmetrisch mit einrollender Lappung oder

(offenbar die Rückseite) mit erhabenen Rippengräten. Vom Maul des Löwen hängen Ranken, mit Blattenden; die Ranken mit einer leistenförmigen Grundlage, auf der ein Dreikant liegt — eine stilisierte Umbildung kannellierter Stengel (etwa Hopfen) — wenn diese Ranke sich in zwei Äste schlitzt, sitzen unter der Schlitzung Dreieckskerben. Geht man nach links, so findet sich wieder ein ganz ähnlicher Rankenzweig, der dazu noch ein längeres Streifblatt mit Diamantschnittreihen hat, und weiter links, neben dem herabstoßenden Vogel ein stark ausgerissenes Akanthusblatt. Der Rankenzweig aber, in dem der Drache sitzt, wiederholt sich auf dem linken Fries des Portals (Abb. 13), aufrauschend wie eine Welle, mit traubenförmigen Früchten an schlankem Stil. Auf dem linken Fries sind bereits die Haarrauer als eigenhändige Arbeit



Abb. 14. Linker Fries des südlichen Kirchenportales der Vorhalle (Maria Laach).

nachgewiesen, auf dem linken Fries des südlichen Kirchenportals die Gruppe der fliehenden Frau. Ein Blick auf die übrige Ornamentik zeigt, daß die Friese der Kirchenportale und des Westportals vom Paradies einschließlich der Reste zweier Rankenkapitelle seiner Innenpfosten und des einzigen glatten Knaufkapitells scharf durch ihre außerordentliche Qualität abstechen. Jedenfalls gibt der rechte und linke Westportalfrise die Möglichkeit, auch den rechten Fries des südlichen Kirchenportals und die des nördlichen anzuschließen.

Weiter: Hinter dem Kopf des Samson auf der rechten Seite findet man einen fächerig ausstrahlenden Akanthus mit dreizipfligen Blättchen, getrennt durch tiefe Augen, Spanndreiecke vor Schlitzungen, eine ungemein feste Blattform mit fast metallischen Rippen und von den Blättern halb umhüllt eine großbeerige Traube. Die linke Kapitellzone des südlichen Kirchenportals hat die genauen Gegenstücke. Es steht also fest, daß der Samsonmeister Ornament meißelte und zwar rein stückmäßig mindestens eben so viel wie an

Figurenplastik. Es wäre ermüdend nun von Laach aus die Fäden weiterzuspinnen. Ich will deshalb mehr tabellenmäßig am Schluss S. 208 die Aufstellung der zusammengehörigen Stücke geben, und zwar aus praktischen Gründen in der Reihenfolge, in der ich sie zeitlich ordnen will.

3.

Die zweifellos vorhandenen Unterschiede und Schwankungen sind nun folgerichtig, wenn sie nicht als Resultate von verschiedenen Händen erklärt wurden, als Zeitunterschiede in der Entwicklung des Samsonbildhauers zu betrachten. Die Bruchstücke lassen sich nach rein stilistischen Grundsätzen ordnen — es soll dann im letzten Abschnitt nachgeprüft werden, wie weit eine exakte Chronologie mit Hilfe der Bauten selbst möglich ist. Die Grundsätze, nach denen sich diese Ordnung zu richten hat, sind folgende: Von 1150 an ist in der gesamten Plastik Europas ein Loslösungsprozeß der verschiedenen Schichten der Plastik zu beobachten (bei Figuren des Gewandes, bei der Bauzier des Ornamentes) — um beim Ornament zu bleiben: das Ornament als solches wird erhaben, wölbt sich heraus, wird hintschnitten, räumlich; der Kern selbst zerklüftet, mit Schatten durchsetzt, schließlich überwuchert. Dieser Prozeß endet mit der Spätgotik. Hier interessiert der Ablauf am Niederrhein, der am deutlichsten an der Bauornamentik abzulesen ist. Etwa um 1150¹⁴⁾ in den Kapitellen des Bonner Kreuzgangs: Trapezblöcke und Würfel, deren massige Plastik durch die Negativformen des Schrägkerbschnittes aufgelöst wird, oder die Karyatidenkapitelle des Brauweiler Langhauses (um 1141)¹⁵⁾, deren Rohform ein relativ starkes Rundrelief zeigt, das wieder durch die Weiß-Schwarzgräben eines besonders scharfzelligen Hohlschnittes in die Fläche geht. Die entscheidende Wendung tritt im Ostflügel des Brauweiler Kreuzgangs ein (vor 1174¹⁶⁾). Zum erstenmal mit der Akanthusstaude, die den Block überwächst, mit den Menschen- und Tierfiguren, die darin sitzen, der Hauch des lebendig Gewachsenen, Pflanzen in ihrer natürlichen Ausdehnung, nach allen drei Richtungen, Blätter mit ihrem Gleiten der Tiefe zu. Dieser Reichtum an Achsen und Verwandlungen machte die Formen wie mit Saft gefüllt: vielfältig gelappte, dreiteilige Blättchen mit tiefen Bohrungen in den Winkeln, mit aufgelegten Rippen, Einkerbungen und

14) Laut Bauinschrift der Kirche, die gleichzeitig mit dem Kreuzgang vergrößert wurde. P. Clemen, Die Roman. Monumentalm. i. d. Rheinlanden 1916, S. 435 zitiert die ergänzte Inschrift.

15) Ann. h. V. f. N. XVII, S. 146. „*Idem quoque abbas consecrari fecit altare s. Martini anno scilicet MCXLI . . .*“ Der Martinsaltar befand sich im südlichen Seitenschiff des Langhauses, vor der Treppe in den Querflügel, über Eck an die Außenwand, wie dies noch die Aufnahme von Krokius (Hochbauamt Köln) zeigt. Hier befindet sich heute noch das Grabmal des Abtes Heinrich Vridach († 1428): Ann. h. V. f. N. XVIII, S. 134: „*Qui reconditus est honorifice ante altare s. Martini in sepulchro eleuato*.“ — Demnach muß bereits 1141 das südliche Seitenschiff fertig gewesen sein.

16) 1174 Neuweihe der Medarduskapelle im Ostflügel. Ann. h. V. f. N. XVII, S. 153/154.

Kehlungen der Stengel. Dadurch entstanden Halbschatten, Rundungen, Überdeckungen und Helligkeiten, die die verbältnismäßig nicht einmal weit ausladenden Blätter als freirunde Gebilde erscheinen ließen, von schwerster Pracht, wie der Prunk der Plastiken und die dämmernde Schwere des Brauweiler Kapitelsaales selbst. Bis nach 1200 breitet sich die Brauweiler Werkstätte aus, zugleich ihre Lebenskraft verströmend. Die Blätter werden dünn und flächig, nicht mehr imstande, den kahlen Grund zu füllen. Daneben, im Nordflügel des Brauweiler Kreuzgangs, schon um 1180/90 neuere, kräftigere Gebilde im Fleisch der alten Form wuchernd: Kelch und Kelchblock, Blattstengel, Spiralanke, Diamantschnitt¹⁷⁾. Um 1200 wird dies die herrschende Form, genau dreißig Jahre lang. In Brauweiler, Ostchor, kurz nach 1200¹⁸⁾, St. Castor Koblenz, Querhaus und Langschiff vor 1208¹⁹⁾, Köln St. Pantaleon, Ostteile vor 1216²⁰⁾, Deutschordenskommende St. Katharina vor 1218²¹⁾. Es sind mehrere Werkstätten nebeneinander, mit genau den gleichen Mustern arbeitend. Der Meister des Paradiesstromkapitells in Brauweiler preßt seine herrlich geschwungenen Ranken in die strenge Kelchblockform, die hundeköpfigen Drachen auf den Kapitellen der Kölner Katharinakommende, halb erhaben vor dem Block stehend, sind so hinterhöhl, daß sie, wie das Geflecht eines Korbes, frei vor dunklem Grund hängen; aus Oberpleis das Kapitell eines Bildhauers mit Blättern hart wie aus Holz geschnitzt, Flügel der herabstoßenden Vögel wie Schilde (Bonn, P. M. Inv. 12866); daneben eine Reliefplatte des Bonner Museums, auf der die Ranken weich und krautig verwachsen sind; die Kelchblöcke im Ostchor von St. Pantaleon, überraschend steil in den Blattstengeln aufsteigend — ein verwirrender Reichtum, wenn man die Vermischungen und Vergrößerungen dazunimmt. Indessen, abgesehen von der Gleichheit der Muster, sind diese Kapitelle, Friese und Figuren von einer Gleichheit der inneren Struktur, damit das Gesetz ihres Wachstums von vornehmerein in sich tragend. Man wird zuerst diese Grundlage der Formphantasie um 1200 umschreiben müssen.

17) Die Kapitelle sind heute auf Schloß Homburg v. d. H. Über ihre sehr verwickelten Schicksale hoffe ich demnächst berichten zu können. Dieser Teil wurde den Kelchblock- und Diamantschnittformen nach am spätesten gebaut. Unterste Grenze etwa 1185, oberste bestimmt 1200 (Neuweihe der Krypta, die Chorteile bringen bereits andere Formen).

18) Nach der öfters zitierten Kryptaweihe. Vgl. Anm. 6, S. 173.

19) Einweihung der St. Castorkirche in Coblenz 1208. Vgl. A. Goerz, Reg. d. Erzbischöfe zu Trier S. 28. Es handelt sich um den Abschluß der Bauten im Langhaus. Der Chor ist etwas früher.

20) Siehe Seite 200.

21) F. E. Frhr. v. Mering u. L. Reischert, Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln ... I, 1844, S. 329 geben das Jahr 1215 an, ohne Quelle. Keussen, Topographie der Stadt Köln II, S. 43b, 4. Stadt Köln an den Papst 1218: *Henr. Halverogge ad honorem Marie ac Katerine hospitale quoddam plantavit, nos fundum quendam . . . contulimus et ibidem oratorium . . . construximus.* Der Streit der Stadt Köln mit St. Severin endet durch Vergleich 1219. Deshalb kann die Kommende noch nicht lange gestanden haben.

Das Wesentliche im Brauweiler Kapitelsaal war die ganz freie Besetzung mit Blattwerk und Figürchen ohne Rücksicht auf die Kapitellform. Es waren ganz offene Gebilde, die in der Zerklüftung des Blockes bei den Adlerkapitellen des Bonner Prov.-Museums (Kapitelle aus Brauweiler, 3) ein äußerstes erreichten. Gegen diese barocke Freiheit tritt um 1200 eine scharfe Reaktion ein. Trotzdem nämlich das Einzelgebilde, Ranke, Blatt, Figur an greifbarer Plastik zunimmt, das Freistehen von Teilen, das regelrechte Übereinanderlegen von runden Gebilden zur Gewohnheit wird, schließt sich die Gesamterscheinung: Grundkörper und darüber das Zierwerk zu einem fast kristallinen Gebilde. Entweder, daß das Zierwerk eine zweite, über dem Grundkörper liegende parallele Schale bildet, oder daß bei Verwachsung des Grundes das Blattwerk selbst eine Preßform annimmt: Kelchblock oder Kelch. Dieselbe Erscheinung vollzieht sich beim Relief. In den Rankenfeldern des Bonner Drachenreliefs (ohne Nummer), des Türsturzes aus der St. Katharinenkommende in Köln (48, im Kölner Kunstgewerbemuseum, siehe das Inventar des Wallraf-Richartz-Museums), des Tympanons der Brauweiler Sakristeitür sind bei vollständiger Beherrschung der Raumachsen, die Blattformen, die Tiere so in die Fläche gedreht, daß sie sich wie ein Teppich auf den Grund breiten —, in hintereinandergestaffelten Schichten ist der Reichtum der Zeichnung ganz ausgespannt. Zweitens tritt in den Grundformen selbst und in der Art des Zierwerks eine Änderung ein. Der Brauweiler Akanthus hatte eine weiche, schwammige Struktur, sehr ähnlich dem wirklichen Blatt, das weich anzufassen, eine Labilität der Form bewahrt. Diesen pflanzenhaften Charakter der Substanz nach verliert das Blatt nun zugunsten einer ungeheuren Intensivierung seiner Dynamik. Es tritt also eine bewußte „Denaturalisierung“ durch neues Stilwollen ein, das man am besten als gotisch bezeichnet; die Blattformen werden hart, spitz, die Ranken kantig wie geschnittenes Metall. Was dies an Kraft bedeutet, mögen die Rankenkreise der Pantaleonsgruppe selbst demonstrieren, oder die aufwärtschießenden Blattbüschel der Kelchblöcke — eine ganz bewußte Ausnutzung der Erkenntnis, daß in kristalline Form eingepreßte organische Form eine fast vulkanische Spannung erzeugt. Damit ist aber nicht gemeint, daß die Fähigkeit, gewachsene Natur nachzubilden, nun etwa zurückfalle. Gerade in diesem Zeitpunkt tritt ein rasches Ergreifen des Sichtbaren ein, deutlich genug in den neutralen Körpern der Brauweiler Werkstatt im Gegensatz zu den „fleischigen“ Menschen des Samsonmeisters. Endlich verdrängen die dynamischen Grundformen des Kapitells, Kelch und Kelchblock, die unbestimmten, verschwimmenden Typen zwischen Trapezblock und Kelch und die lastenden des Würfelkapitells. Ich brauche die Parallelen der großen Architektur nicht aufzuzählen. In der Figurenplastik ist es nicht anders. Der lang gezogene, vielgebrochene Körper der Plektrudis (um 1190), von gegengerichteten Faltenströmen, die geknickt werden, durchzogen, hat in der Tat, wie sich H. Beenken ausdrückt (Roman. Skulptur in Deutschland 11. und 12. Jahrhundert S. 184), „das asymmetrisch Verwehte, Überwehte des Unterkörpers der Figur“. Die Figuren der Brauweiler Chortympana (nach 1200)

dagegen nach außen straffgewölbte Flächen von der Festigkeit harten Steins und Faltengrante, die reißend sind.

Aus dem Kerbschnittstil um 1150 und aus dem ersten Akanthusstil von Brauweiler (vor 1174) ist die Form des Samsonmeisters nicht abzuleiten, auch nicht von den am zahlreichsten vorkommenden Stücken eines passiven Übergangs, der allmählich und unmerklich das Neue dem Alten assimiliert, wie dies nach 1170 auf der Wartburg, oder den späteren Formen dieser Gruppe in Holland geschieht²²⁾ — woraus zuletzt der Akanthusstil des Meisters der Nikolauslegende in Cleve entspringt. Zwischen dem Brauweiler Marienretabel (vor 1200) und der Prophetenfigur über der Sakristeitür gibt es wohl eine Art Angleichung der Manier, aber keine Möglichkeit, aus den schmalen, elfenbeinhaften Figuren der Mariengruppe die neue Plastizität zu entwickeln. Der Samsonmeister kommt aus Südfrankreich und Laon. Von den Rankenreliefs aus dem Kreuzgang der Daurade²³⁾ — letzter Stil um 1180 und den entwickelteren Formen der Bauteile des Chors von Laon um 1170/80 im Ornament²⁴⁾ — auf die mutmaßlichen Vorbilder der Plastik hat Klein hingewiesen²⁵⁾.

22) Die Zusammenhänge hat als erster, allerdings mit anderer Datierung, G. André in seiner zitierten Dissertation gesehen (Anm. 1).

23) Auf die besondere Bedeutung der Kapitelle im Museum von Toulouse, die von dem um 1813 abgerissenen Kreuzgang St. Étienne und dem um die gleiche Zeit zerstörten der Daurade herrühren, hat schon Émile Male hingewiesen (*Revue Archéologique* 1892, Juillet—Décembre S. 28—35, 176—197: *Les chapiteaux romans du Musée de Toulouse*). Das wichtigste, daß hier eine lückenlose Folge von um 1140 bis um 1180 vorliegt — also in der entscheidenden Spanne —. Dazu W. Vöge, *Die Anfänge des Monumentalen Stiles im Mittelalter* (1894) S. 67, Anm. 2, S. 79, Anm. 1; wie überhaupt das 3. Kapitel (S. 66 ff.) „Gilabert und das Geheimnis seiner Kunst“. Neuerdings E. H. Buschbeck, *Der Pórtico de la Gloria von Santjago de Compostela* (1919), S. 39—41. Abbildungen der in Frage kommenden Kapitellfriese: R. Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter I* (1923) S. 47, oben. Abb. 85. A. de Baudot, *La Sculpture Française* (1884), Languedoc pl. V, rechts unten. *Album du Musée de Sculpture comparée*, série I, pl. 27. Photographie: *Les archives photographiques d'art et d'histoire* 77796.

24) Vgl. E. Gall, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland I*, 1925. Abb. 150—160, 163/64. Text: Verz. der Bauten. Hier sind auch die „barocken“ Ranken des Samsonmeisters vorgebildet. Vgl. Abb. 159.

25) Klein a. a. O. S. 88—98. Eine gute Abb. von St. Yved de Braisne, Tympanon: Christus in der Vorhölle (heute im Museum von Soissons) in Bull. Mon. 1908, S. 455—460 (Photo Lefèvre-Pontalis), Text A. Boinet. Anzufügen ist noch das riesige Bruchstück einer Höllenszene in York. Hier kommt der Verdammte vor, der von einem Teufel in die Flammen mit einer Gabel gedrückt wird und, allerdings, viel gewaltiger, der Höllenkessel. Vgl. Bull. Mon. 1908, S. 442—454 mit Tafel: John Bilson, *Un Bas-Relief du XII siècle, représentant des scènes de l'enfer, trouvé à York*. Als typologisches Vorbild des Kölner Reliefs eines Geigers (Kunstgew. Mus. 311) ist noch der „König David“ zu nennen von der Puerta de las Platerías in Santjago de Compostela (datiert vor 1135). E. H. Buschbeck, *Der Pórtico de la Gloria von Santjago de Compostela* (1919). Tafel XVI, Abb. 33. Danach ist auch das Kölner Relief als „König David“ zu benennen.

Da ich darüber hinaus nichts Neues zu sagen habe, soll die Entwicklung erst von Köln an verfolgt werden.

Auf den glatten Kelchen der Pantaleonsgruppe sitzt anfangs in streng abgezirkelten Spiralen das Rankenwerk mit den Vögeln, abhebbar wie eine Renaissancegroteske, bloß von Anfang an wirrer verschlungen. In Andernach — ich überspringe die Bonner Vorstufe — wird dieses flächenhaft gelegte



Abb. 15. Kapitell der rechten Seite des Westportals
(Andernach, Liebfrauenkirche).

Rankenwerk wirklich rund, in den Raum hinausgreifend. Es ist der Augenblick (Löwenkapitell des Westportals (Abb. 15)), wo das geschlossene Netz der Fläche wieder aufgebrochen wird. Es sind runde Stengel, abtastbar mit den Fingern, die sich nun wirklich, nicht nur für das Auge, hintereinander schieben. Der Endpunkt in der linken Portalzone des südlichen Kirchenportals der Vorhalle (Abb. 14). Es sei gestattet, sie einmal isoliert von der Portalarchitektur zu betrachten: Rankenwellen von dschungelhafter Wildheit aus dem Dunkel tauchend, sich verwirrend, verschlungene Tierknäuel, die zu Rankendickichten, Trauben, Früchten werden — im ganzen ein Gewirre von phantastischer Weite, von

einer Polyphonie der Räume, auf einem ganz schmalen Steinstreifen, die geradezu kosmisch klingt. Man meint, die Lebenshöhe des Bildhauers hier spüren zu können — denn schon die Blattmasken aussen (gleichgültig ob sie auch zeitlich die letzten sind, wie es scheint) gelten in die Fläche zurück, von leiser Kühleit der gotischen Form berührt — in Bacharach, St. Peter und Limburg a. d. L. Westteile hat man noch einmal das Werkstattgut des Bildhauers²⁶⁾, ohne ihn selbst, nüchtern und voll einer verbrauchten Stumpfheit. Die Vitalität des Neuen, Lebendigen, ist bei dem bombastisch barocken Meister des Limburger Taufbeckens²⁷⁾.



Abb. 16. Pfeilerfries (Museum, Toulouse).

Wenn man noch einmal zur Pantaleonsgruppe zurückgeht: Von einem klassikähnlichen, bewußt kristallisch klaren Stil (in dem allerdings von Anfang an das „Waldmäßige“ im Gegensatz zu den französischen Prototypen liegt) zum räumlichen, wirren Barock. Man trifft aber mit einer Schilderung der Stilphasen nur insofern das Persönliche, inwieweit die „Stile“ Schöpfungen dieses einzelnen Individuums sind. Das trifft auf den Samsonmeister nur sehr bedingt zu. Die Verdoppelung der übereinanderliegenden, umnickenden Blattspitzen oder der Loslösungsprozeß der Ranke vom Grund, seine Überwucherung, das Verwachsen von Einzelgliedern, das sich von Köln über Bonn, Andernach nach Laach in allen Einzelheiten verfolgen läßt, ist eine allgemeine Zeiterrscheinung — das letzte scheint in einer einsamen Qualität, anders gesagt, in der ungeheuren Intensität der Formphantasie des Samsonmeisters zu liegen.

26) Siehe S. 203.

27) Abgebildet bei E. Panofsky, Die Deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhdt. 1924. T. 61. Text S. 126 (zu datieren um 1235). Dasselbst die weitere Literatur zit.

Ich will deshalb noch einmal versuchen, von einer individuelleren Situation auszugehen.

Dem Samsonmeister mußten von der französischen Wanderzeit her (vor 1200) die Formen der südfranzösischen „Protorenaissance“ (Toulouse, Kreuzgang der Daurade (Abb. 16)) wie die Formen der Gotik in ihren klassischen wie barocken Varianten (von den Chorteilen um 1170/80 der Kathedrale von Laon läßt sich der gesamte Formenschatz mit Ausnahme der Figurenfriese ableiten) bekannt sein. Deshalb finden sich schon in Bonn rein „gotische“ Schlußsteine. Wenn diese Muster jedoch im großen und ganzen sich so lagern, daß die spätromanischen mehr am Anfang, die gotischen mehr am Ende stehen, so



Abb. 17. Kelchakanthuskapitell (Bonn, Prov.-Mus.).

entspricht dies nur einem ganz natürlichen Reifeprozeß (am bekanntesten bei Dürer, dessen eigentliche „Renaissance“ kurz vor dem Tod, nicht in Italien eintritt). Dies ist auch der Grund, warum am Anfang einfache Formen, am Ende äußerst kompliziertes und technisch virtuoses Steinwerk steht.

Auf einem Akanthuskelch im Bonner P.-M. (3) (Abb. 17) befindet sich ein strahlig ausgerissenes Blatt, das unten eng anliegend aufsteigt, oben — der Kelch ist auf Untersicht berechnet — wenig ausschwillt und mit den Spitzen umniekt: eine Sichtbarmachung der aufsteigenden Kurve eines Kelches durch das Aufsteigen des Blattes und das Stillstehen des oberen Kelchrandes, durch das Überhängen der Blattspitzen. In einigen Werkstattstücken des P.-M. (5, 7) ist, noch nicht über das Übliche hinausgehend, dieses Aufsteigen im Tempo und in der Raumdimension geschärft: Streifblätter an sich, unten schlank, oben

breit, geben nichts als eine objektive Blattform. Wird dieser Streif mit Diamantschnitteichen nun so ausgesetzt, daß die Größe der Diamanten im Verhältnis zur Blattbreite zunimmt, so wird ein perspektivischer Moment in die „unbewegte“ Blattform getragen: die Streifen kommen auf den Besucher zu, die Diamantreihen bewegen sich wie eine Säule Luftbläschen durch das Wasser aufwärts. In den besten Werkstattarbeiten der Andernacher Liebfrauenkirche wölben sich die Blätter oben wie Baumdächer — vorher im Bonner Münster war bereits das schwer Aufsteigende einer Blattstaude mit dem Einrollen von hängenden Spitzenknollen. In Laach ist aus diesen Elementen etwas Neues über die Pflanze hinaus entstanden. Blattfetzen, Rankenzüge, die wie Wellen aufspritzen, in Wellenkämmen, die entgegenschlagen. Hier liegt die Ursache der einzigen Lebendigkeit, mit der die nackten Rücken der Haarrauer aus den Vogelkörpern ausbiegen, die Eckadler abwärts schießen oder die „Taube“ der süd-



Abb. 18. Rechter Fries des südlichen Kirchenportals der Vorhalle
(Maria-Laach).

lichen Kirchentür wirklich aus dem Geranke herausstößt. In den Wellenköpfen des Nordportals (linke Zone) schließen sich die Blattfetzen zu einer Phantasiefigur von solcher Dichte, daß sie die Gewalt wirklich lebender Wesen ausströmen, wie Tierfratzen oder Gesichter — Pflanzen sozusagen, die Augen und Münden haben, eben das „Gesicht“ des Bildhauers, wie es genau so hinter dem Kopf des Samson vorbricht.

Von dieser Basis der Ornamentik aus, sollte es nicht schwer sein, die Figurenreihe zu ordnen. Den harten, etwas derben Falten des Kölner Kämpferreliefs (310) entsprechen die metallischen Ranken der Pantaleonsgruppe, den Ungeschicklichkeiten in den Faltenkurven die verhältnismäßige Plumpheit, mit der etwa der Mittelstamm des Bonner figurierten Kapitells (1) auf dem Halsring ansetzt. Man halte etwa die Ranken der Toulousaner Friese dagegen:

Stengel von drahtfeiner Riefelung mit spitzendünnen Blattschleieren und Figürchen von höchster Grazilität, die schlechthin klassisch ist! In dem Andernacher Engeltympanon (die Bonner Chorgestühlfragmente sind wegen Überarbeitung hier unbrauchbar) ist bereits das Strömen der Falten da, das Gegenspiel gegen den Körper und die souveräne Beherrschung der Technik. Eine Äußerlichkeit mag dafür typisch sein: Das Aufkommen der tropfenförmigen Faltenaugen, die dem Runderwerden der Stengelranken entsprechen. Entscheidend ist aber die stürmende Bewegung der Engel, das ganz große Rauschen — das dem mutmaßlichen Vorbild von Donzy ebenso fehlt wie den späteren Engeln im Portaltympanon der Paderborner Vorhalle²⁸⁾, die wie erstarrte Klumpen in der Luft hängen. Es ist endlich nur die Konsequenz, wenn beim Samson der Mantel abgelöst um den linken Ellbogen fällt und sich bauscht wie gewebter Stoff. In Deutschland bieten nur die Apostel der Bamberger Chorschranken einen Ansatz zu Vergleichen: Sie stellen rein ihren Formelementen nach eine etwas spätere Stilstufe des Spätarchaismus dar mit derselben ornamenthaften Ziselierung der Haarlocken, denselben manirierten Glockenfalten, Strömungen des Gewandes, halb stoffartig, halb Schmuckkurve und Köpfen, hinter deren unbewegten Gesichtsmasken dasselbe düstere Feuer zu brennen scheint. Aber gerade hier wird die Grenze des Samsonmeisters überdeutlich gezogen: er sinkt gegen diese kochende Monumentalität fast zu einer Idylle zusammen, zu einer Kostbarkeit auf Nachsicht. Und dies ist gewiß eine seiner wesentlichsten Seiten: nie ist in Deutschland eine „schönere“ Form vorher gebildet worden — der Samsonmeister von Laach bedeutet das kurze Zwischenspiel einer „Protorenaissance“ ebenso wie die Kämme und Apfelknäufe des Siegburger Annoschreines²⁹⁾. Dieser Schrein, dessen Entwurf schon 1183 (Canonisation des h. Anno) nicht unwahrscheinlich ist, bietet schlagende Parallelen zum Formenschatz des Samsonmeisters. Es ist schon beim Deutzer Heribertschrein auffallend, wie nah sein Ornament mit dem des Brauweiler Kapitelsaals (vor 1174) verwandt ist — hier wiederholt sich dasselbe und zwar so, daß die

28) Siehe E. Panofsky a. a. O. Text S. 120/121. Zu datieren um 1250. Panofsky weist bei der Besprechung des Andernacher Südportaltympanons auf das romanische Portal des Lübecker Domes, Vorhalle. Abb. J. Nöhring, Lübeck, Seine Bauten und Kunstwerke (1901) Tafel 11. Dieses Tympanon ist insofern sehr interessant, als es noch einmal den ganzen Formenkreis des Samsonmeisters zusammenfaßt, z. B. die Bonner Rankenfriese. Das Portal ist für die Rekonstruktion des Westportals von Andernach insofern von Wichtigkeit, als die Löwen über der Säulenzone hier auftauchen. Vgl. S. 210, Randzahl 13 und 18. Das Portal ist kein eigentliches Werkstattstück, sondern die Arbeit eines Meisters, der wahrscheinlich kurze Zeit in Andernach tätig war oder durchwanderte. Einflüsse dieser Art sind in Naumburg (vgl. H. Giesau, Der Dom zu Naumburg in „Deutsche Bauten“ 1927, Abb. 92—107, Text S. 9, 19, 51 (St. Andreas, Köln), in Magdeburg (vgl. H. Giesau, Der Dom zu Magdeburg in „Deutsche Bauten“, 1924, Abb. 35, 56, 57. Text S. 9 und vor allem R. Hamann und F. Rosenfeld, Der Magdeburger Dom, Berlin 1910), ebenfalls nachzuweisen.

29) Vgl. Die neueste Bearbeitung des Themas von H. Beenken, „Schreine und Schranken“, Jahrb. f. Kunsthissenschaft 1926, Heft 2, S. 65.

Goldschmiedearbeit das Steinwerk an Qualität weit übertrifft. Hier ist das Barock-Antikische der Laacher Friese um mehrere Jahrzehnte früher vorgebildet, in der Art wie an der Kopfseite über dem Dreipassbogen untektonische Rundhöhlungen liegen, wie aufgequollen, darüber die erstaunlichen Spiralranken mit den kreisenden Bewegungen, nicht nur in der Fläche, sondern auch von hinten nach vorne getrieben — mit dem zerrissen-schnörkeligen Kontur die Dachschrägen auflösend und den üppigen Äpfeln; am erstaunlichsten die nackten



Abb. 19. Fries des Kirchenportals am südl. Querschiff
(Bonn, Münster).

Menschenkörper, deren Köpfe zum Teil den geflügelten Merkurhut tragen. Auch die Kapitellchen der Säulenpaare haben die freiabstehenden Rankenspiralen oder die Drachenvögel. Dazu kommen die Giebelkämme des Benignusschreines, fleischige Ranken mit Trauben, an der Kopfseite ein Blattmotiv, das vom Fries des Bonner Südquerschiffportales bekannt ist (Abb. 19) — sogar Diamantschnitt auf den Blattstreifen. Es kann demnach kein Zweifel sein (man vergleiche den nackten Rankenhalter auf dem Rankenkobel 187 des Kölner Kunstgewerbemuseums oder den Andernacher Figurenfries des Nordportales mit sämtlichen Einzelformen), daß die allerengsten Beziehungen zwischen Gold-

schmieden und Bildhauern bestanden, — dem widersprechen auch nicht die Zwickelfiguren des „unmodernen“ Meisters am Annoschrein — unter Umständen stammen die Entwürfe von den gleichen Händen. Diese Vermutung führte allerdings zu so weitgehenden Folgerungen, daß es unangebracht scheint, sie hier schon zu ziehen³⁰⁾. In Frankreich begann in diesem Moment die nordische Klassik, die das Antikische des Südens zerstörte, indem sie es assimilierte.

30) Nach Art eines Kreuzganges liegt das Paradies an den Westchor angebaut, mit drei Seiten ein Rasenstück umgebend, in das sich die Rundung des Westchores herauswölbt. Vier Joche Westseite mit den Ecken, drei je in den Längsgängen, die zu den zwei Westportalen führen. Einer der raffiniertesten Grundrisse überhaupt. Nur die Eckjoche sind quadratisch. Das Hauptjoch der Westseite, in das man durch das Westportal eintritt, ist querrechteckig auseinandergezogen. So rücken die zwei anliegenden Nebenjoche zu Längsrechtecken zusammen. Etwas breiter sind die Längsrechtecke der Längsflügel, doch stark nach der Tiefe, zu den Portalen ziehend; im ganzen ein Spiel von Ausdehnung und Zusammenrücken, das etwas von Atmen eines lebendigen Körpers hat. Im Aufriß nicht minder (an eine vereinfachte Ausführung in der Wölbzone kann ich nicht glauben. Siehe A. Schippers, Das Laacher Münster S. 35). Das letzte Joch der Nordseite ist mit Blenden verdunkelt, weshalb das Auge auf die Pracht der Portale gewiesen wird. — (Die Südseite war verbaut und ist deshalb ganz geschlossen). Das Westportal tritt breit vor die Front, weit offen. Die schmäleren Nachbararkaden mit der kleinen Rautenöffnung ziehen sich feingliedrig zusammen, in den Eckjochen steigt die Arkadenhöhe, öffnet sich die Mauer, wie bei einem Eckpavillon in mächtigen Rundfenstern. In den Längsarkaden sinkt die Höhe der Maueröffnungen. Während man von außen durch die Fensterbögen leicht in die Halle steigen kann, ist das Rasenstück innen mit einer Mauerbank umschlossen. Am Überraschendsten die Gewölbe, Grate mit dicken Querwülsten, die Schildbögen nach Bedarf mit Lisenenstümpfen gestelzt. Das Portaljoch dagegen von einer geradezu hinreißenden Leichtigkeit: wie Strahlen eines Springbrunnens steigen die allermodernsten, gotischen Rippenprofile zusammen und höher als die Nebenjoche. Oben ein leichter Gewölkknopf, der die Bögen schließt. Ein Einfall, der Neues und Altes mischt, wie die Bauzier selbst. Die Bauzier nun ist planmäßig verteilt und wendet bewußt Gegenformen an, die sich erst im Reichtum des Ganzen lösen: Die Verbindung von Bauzier und Bau selbst ist also so eng, daß man wenigstens versuchsweise annehmen muß, daß Architekt und Bildhauer eine Person waren.

Die Chorschranken in Bonn, Andernach, Laach sind zerstört (in Bonn legt die Existenz der steinernen Chorgestühlreste eine Chorschranke nahe; in Andernach sind 1928 erst die provisorisch ergänzten Säulendienste des Chorbogens, die bis zur vermutlichen Schrankenhöhe abgehauen waren, durch Stein ersetzt worden. In Laach ist die Chorschranke durch die in die westlichen Vierungspfeiler eingemeißelten Eckkapitelle bewiesen. Vgl. A. Schippers, Zeitschrift f. bildende Kunst 1924/25, S. 171/172. Damit fehlt ein notwendiges Mittelstück zwischen Bauplastik und Architektur. Immerhin scheinen — beweisen läßt sich das nicht — die Portale in Andernach und Bonn von ihm ganz entworfen zu sein. Eine Isolierung des Samsonmeisters erschwert, daß Bonn, Andernach, Laach, Bacharach, Limburg a. d. L. einer Reihe angehören, die in steigendem Maß auch in der Architektur Laoneser Einflüsse aufnimmt. In Bacharach und Limburg arbeitet der Samsonmeister nicht mehr: aber die Hütte existiert noch. Eine Klärung der Frage kann natürlich erst nach Untersuchung der ganzen niederrheinischen Architektur unternommen werden.

4.

Die schriftliche Überlieferung versagt bei der Datierung der Arbeiten des Samsonmeisters insofern, als sie, isoliert angewandt, nur eine Festlegung der in Frage kommenden Bauten auf den Spielraum von 1200—1220 zuläßt. Innerhalb dieser Zeit liegen aber die entscheidenden Absätze der Entwicklung des Bildhauers. Durch Kombination der fixen Daten mit Schätzungen über die Abfolge der einzelnen Bauabschnitte innerhalb der Einzelgebäude läßt sich trotzdem wenigstens eine wahrscheinliche Zeitfolge gewinnen. Die Frage der französischen Wanderzeit will ich beiseite lassen: *Terminus post quem* für sie Errichtung der Chorteile von Laon 1170/80 (siehe Anm. 24).

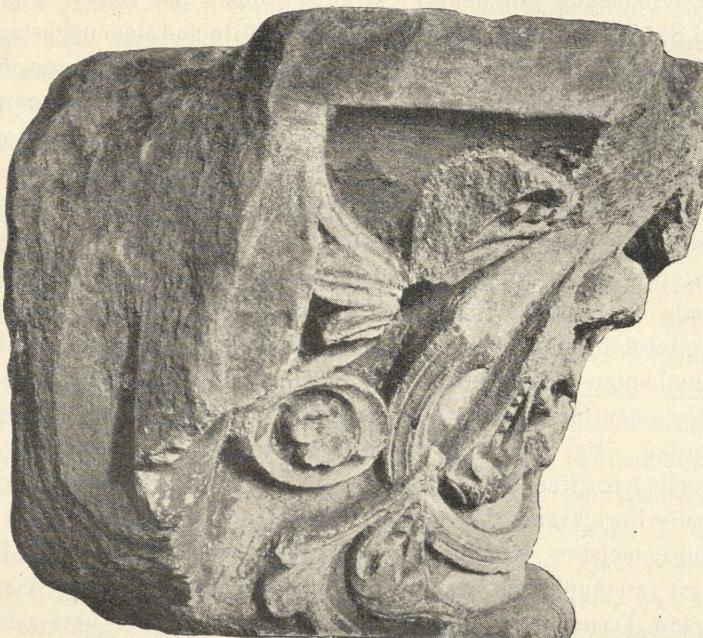


Abb. 20. Kelchrankenkopf (St. Pantaleon, Köln, Lapidarium).

Von den Kölner Stücken scheiden die beiden Reliefs im Kunstgewerbe-museum (Geiger [König David?], 311, und Kämpfender, 310) aus, weil der Ort der Anbringung unbekannt ist. Bleiben die Rankenkopfsteine oder vielmehr das eine Bruchstück (Abb. 20), das im Lapidarium von St. Pantaleon aufbewahrt wird³¹⁾.

31) In diesem Zusammenhang scheint mir die Bemerkung Jakob Burckhardts „Über die vorgothischen Kirchen am Niederrhein“ (Niederrhein. Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Poesie 1843, herausgegeb. von L. Lersch, S. 186/187) wichtig zu sein: Nachdem Burckhardt von dem Reichtum und der Eleganz der romanischen Detailformen in Sachsen gesprochen hat, fährt er fort: „Von den rheinischen Bauten sind wir weit entfernt, Ähnliches rühmen zu können . . . Unglücklicherweise wurden gerade diejenigen Gebäude zerstört oder verstümmelt, welche im Detail den sächsischen Kirchen gleich standen, nämlich das Kloster St. Pantaleon in Köln und die Abtei Heisterbach . . . (gemeint sind die Kapitelle des Heisterbacher Kreuzganges, heute verwahrt im Deichmannschen Park, Mehlem).“

Bekannt ist nur, daß das Kapitell ein Bodenfund aus Kloster oder Kirche von St. Pantaleon ist, die Fundstelle selbst unbestimmt. Weder in der Kirche, noch in den heute bestehenden Resten der Klosteranlage findet sich eine verwandte Form. Man ist also darauf angewiesen, eine Lücke in der Aufeinanderfolge der Ornamentwerkstätten zu suchen, unter Voraussetzung, daß das Nebeneinanderarbeiten zweier Werkstattverbände ohne gegenseitige Beeinflussung als unwahrscheinlich gilt. Die Brauweiler Hütte³²⁾, die um 1180 das Langhaus baut und in deren Verband der Bildhauer des Pantaleonstympans vermutlich arbeitete, hat spätestens 1185 abgeschlossen — das ergibt sich durch Vergleich des Pantaleonstympans und der durch S. Boisserée³³⁾ überlieferten Kapitelformen vom Kreuzgang mit dem Plektrudisgrabmal und seiner Ornamentik — (Vgl. Anm. 6 S. 173). Zwischen der Brauweiler Hütte und den nächsten, faßbaren Umbau (1216) scheint der gesuchte Zwischenraum zu liegen. Chron. Reg. Colon. rec. G. Waitz (1880), S. 237: „Eodem anno (1216) . . . consecrata est ecclesia sancti Pantaleonis . . . propter violata cornua altarium principale altare cum duobus altaribus ex utraque parte . . . destructis et novis reparatis, consecrata sunt cum capellula sanctuario contigua, quae in honore sanctae Katerinae virginis consecrata est.“ Die Katharinenkapelle besteht noch, eingeklemmt zwischen Ostapsis des Südflügels und den alten Mauern des Chors. Neu in ihr ist damals nur die Wölbung, die der kuppligen mit Rundrippen im sogenannten Kapitelsaal entspricht. Der „Kapitelsaal“ ist nur ein Glied in den Kreuzgangsumbauten des Südtraktes; ferner ist damals, das ergibt ein Vergleich der Ornamentformen, der Südquerflügel der Kirche innen ausgebaut und gewölbt worden. Für diese Arbeiten scheint mir eine Zeit von 10 Jahren nicht zu hoch gegriffen zu sein, also Beginn der Arbeiten um 1205. Nun haben aber die Formkreise der Brauweiler Hütte und der vor 1216 nichts mit dem des Samsonmeisters zu tun; das zeigt sich auch z. B. bei den Bauten vor 1216 in einem erstaunlichen Mangel an Solidität und einer über das Gewohnte hinausgehenden Vernachlässigung des Ornamentes — weiter unterscheiden sich scharf die auffallend hohen Blattstengelknäufe des Südquerflügels von den Werkstattarbeiten in Bonn, Andernach, Laach. Ich halte es aus diesen Gründen für unwahrscheinlich, daß nach 1205 die „Pantaleonsgruppe“ noch im Kloster arbeitete, sonst hätte man doch wohl die besseren Techniker des Hüttenverbandes beim Chorumbau benutzt, die Bonn und Andernach wölbten. Es bleibt die Zeit von 1185—1205, in der der Samsonmeister in Köln war — bestimmt aber nicht nur in St. Pantaleon tätig.

Die Datierung der spätromanischen Teile des Bonner Münsterchores und des Querschiffs ist ebenso unsicher. Die Umbauten des Gerhard von Are am Bonner Münster hatten allerspätestens 1166 (Feierliche Erhebung der Leiber

32) Wenn ich recht sehe, hatte sie fast gleichzeitig mit dem Brauweiler Ostkreuzgang oder kurz vorher das Langhaus von St. Cäcilien in Köln gebaut.

33) S. Boisserée, Denkmale der Baukunst . . . am Niederrhein 1844, T. 29/30. Lithographien bez. W. Müller 1832 u. Kurz 1832.

der Heiligen Cassius und Florentius) ein Ende — P. Clemen hat (Die Roman. Monumentalmalerei in den Rheinlanden, S. 435) nachgewiesen, daß schon 1152 die Kirche fertig war, denn, „... HOC.. AUXIT OPUS ..“ der Bauinschrift kann sich natürlich nur auf die Chorerweiterung beziehen. Dann stand das Münster mit dem einen eingewölbten Chorjoch, sonst flach gedeckt, bis etwa um 1200 unverändert. Die Daten der Bonner Stadtbrände 1198, 1205 (Quellen zit. bei P. Clemen, Die Kunstdenkm. der Stadt und des Kreises Bonn, S. 58) sind deshalb nicht direkt verwendbar, weil heute keine Brandspuren an den Teilen vor 1198, Chor und Kreuzgang nachzuweisen sind und — auch ohne Brände — an allen Orten gebaut wurde. Die Erzählung des Caesarius (Dialog. miraculorum VIII, 65, rec. J. Strange II, S. 136. Zit. der Lit. bei Clemen a. a. O. S. 58) kann sich auch auf 1166 beziehen; jedenfalls, selbst dann, wenn die Stelle die Bauten um 1200 meint, läßt das vage „*quando renovata est ecclesia Bonnensis*“³⁴⁾ auch nicht den Schluß zu, daß das Abfassungsjahr um 1221 damit bezeichnet sei. Rein stilistische Vergleiche führen ebenfalls nur auf die Zeit um 1200—1220, in der die westlichen Gewölbe der Chorjoche, die Polygone der Querflügel und die Gewölbe der Querhäuser und der Vierung errichtet sein könnten.

Dagegen ermöglicht die nachträgliche Aufstockung des Bonner Vierungsturmes eine schärfere Abgrenzung: der springende Punkt ist, daß der uneinheitliche Turm mit dem Mißverhältnis des untern, niedern Fenstergeschosses und des gotisch gestreckten Oberteiles in St. Andreas, Köln, kleiner kopiert wurde mit einer leisen Korrektur der Verhältnisse — der Vierungsturm von St. Andreas seinerseits in Gerresheim, das mit 1236 (Vollendungsjahr) festliegt³⁵⁾. Der Vierungsturm von St. Andreas ist mit großer Wahrscheinlichkeit um 1220 datiert. Dial. miraculorum XII, 27 rec. J. Strange II, S. 237: „*In vigilia sancti Mathiae erit biennium* (d. h. 1220) *ignis cadens de coelo turrim sancti Andreeae incendit . . .*“ Die Nachricht kann sich, da andere Türme fehlen, nur auf den Vierungsturm beziehen. Daraus folgt (vergl. die Textinterpretation von H. Rahtgens, Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln, Bd. I, IV. Abtlg., S. 30), daß der Turm entweder vor 1220 fertig war (dann verbrannte nur das Dach) oder muß der Turm, falls er zerstört wurde, sofort wieder erneuert sein, denn der Nordchor mit Vorhalle hat bereits jüngere Formen, mit Sicherheit erst um 1220—1230 möglich³⁶⁾. Nun läßt sich in Bonn schließen: der Vierungsturm war einmal einstöckig mit Faltdach, wie ihn das Bonner Stadtsiegel zeigt³⁷⁾ und wie dies auch die Spuren des abgemeißelten Rundbogenfrieses unter dem heutigen im ersten Fenstergeschoss beweisen. Der einstöckige

34) Vgl. P. Clemen, Die Roman. Monumentalmalerei in den Rheinlanden 1916, S. 436, Anm. 10.

35) Vgl. P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz III, 1, Stadt und Kreis Düsseldorf, S. 94.

36) Vgl. vor allem das Sakristeiportal. Zeichnung bei Rahtgens (a. a. O.) S. 50. Dieselben Blattformen in den Bögen des Emporengeschosses von St. Gereon (datiert 1227).

37) Abgebildet in den Bonner Jahrb. 130 (1926), Tafel XVIII.

Turm gehört unzweifelhaft zu Chor und Querhaus. Die Form des aufgestockten ist nur verständlich als Gegengewicht gegen das mächtige Langhaus und das ebenfalls erhöhte Dach des Chores³⁸⁾. 1220 war der heutige Bestand des Münsters erreicht (1220 Kopie St. Andreas). Der Bau des Langhauses dauerte schätzungsweise 10 Jahre. Vollendung des Querhauses demnach um 1210. Da aber Vierung und Querhaus dünne Rippen und schlankere Geschosse als der Hochchor haben, würde dieser um 1205 oder etwas früher zu setzen sein.

Der Samsonmeister war während des Ostchorbaues und noch während einer gewissen Zeit des Querschiffbaues (etwa bis Portalhöhe) in Bonn — die Kapitelle des Vierungsturmes zeigen altmodische Formen wieder neben Blattstengeln — also um 1200 etwa bis vor 1210. — In Andernach, ebenso wie in Bonn, Brandnachrichten von 1198. Annal. Col. Max. ed. K. Pertz: Mon. Germ. S. S. XVII, S. 807, Z. 36—38: „*Cum ergo satis in episcopatu Coloniensi deservissent, . . . se ad sua retulerunt, in itinere exurrentes Andernacum.*“ Ebenso unbestimmt das Geschick der Kirche wie in Bonn. Sicher aber ist, daß spätestens 1212 ein Teil vom Chor gestanden haben muß, denn der Erzbischof Johann I. von Trier, der in einer Urkunde (P. Clemen, Die Roman. Monumentalmalerei in den Rheinlanden, S. 444, Anm. 4) . . . fundator . . . ecclesie parrochialis genannt wird, stirbt 1212. Um diese Zeit fällt auch der Chor von Lonnig, der von der Andernacher Bauhütte gebaut wurde, eine Kopie des Andernacher Chores. Allerdings ist auch Lonnig nicht fest datiert. Es ist nur in dem Programm zur Herbst-Schulprüfung . . . i. d. Königl. Gymnasium zu Koblenz 1840 von P. J. Seul, S. 28 nachgewiesen, daß wahrscheinlich 1229 die Bauarbeiten eingestellt waren, da die Bodenverkäufe des Klosters hier anfangen, ferner daß 1211 (a. a. O.) noch vermutlich gebaut wurde (Legat von 5 ⠉ durch das Testament des Erzbischofs Johann von Trier). — Der Chor der Andernacher Kirche ist mit Sicherheit der älteste Teil der Bauten um 1200, sowohl wegen der wuchtigeren Dienste wie auch wegen der klotzigen Ornamentik. Erst in den Kapitellen des Langhauses sind bestimmt die Formen des Samsonmeisters nachzuweisen, hier vollständig als Reduktionen und Vereinfachungen des ganzen Formkreises. Es ist also wahrscheinlich, daß der Samsonmeister erst beim Bau des Langhauses selbst anwesend war. Eine Grenze nach oben ist allgemein auf 1220 zu legen, aber nur aus stilistischen Gründen. Man wird also die Portale um 1210 setzen, mit einem Spielraum von fünf Jahren nach oben und unten.

Die Laacher Vorhalle ist undatiert. Nach den entwickelteren Formen gehört sie hinter Andernach. St. Peter in Bacharach ist, mit seinen ins Gotische veränderten Laacher Schulformen ebenfalls ganz undatiert. Dagegen bietet die

38) Die Formen des Ostgiebels gehören zum Langhaus. Es handelt sich also um nachträgliche Veränderungen im Interesse des Ganzen. Daher auch die merkwürdig dünne Ostgiebelwand. Herrn Dr. Graf F. Wolff-Metternich, der eine Monographie über das Münster vorbereitet, verdankt der Verfasser eine Reihe wertvoller Hinweise, vor allem die Mitteilung des direkten Beweises, daß zwischen Bau des Chores und des Langhauses ein Zeitraum liegen muß.

Limburger Stiftskirche, aufs engste mit Bacharach verwandt, das Jahr 1235 als terminus ante quem, denn auch in Limburg arbeiten Steinmetzen (Westportal!), die in Laach gelernt haben —, aber gerade das Westportal in Limburg hat über der Kapitellzone gotische Figuren. Danach ist Limburg zweifellos später als die Laacher Vorhalle. (Vgl. P. Clemen, Die Roman. Monumentalmal. in den Rheinlanden, S. 501, 502, Anmerkungen.) So wird also der Samsonmeister nach 1170/80 in Laon und Südfrankreich gewesen sein, um 1200 in Köln, um 1205 in Bonn, um 1210 in Andernach, um 1220 in Laach.

5.

Es würde viel zu weit führen, die ganze Umwelt des Niederrheins, in der der Samsonmeister groß wurde, hier zu umreißen. Dazu sehe ich noch viel zu wenig deutlich und die Masse des Vorhandenen würde das Bild dieses größten Bildhauers zu sehr verdunkeln. Es seien deshalb einige Stichproben gegeben, die ich für die Zeichnung des Hintergrunds wesentlich halte.

Läßt man vorerst einmal die Beispiele der passiven Entwicklung beiseite, die von 1170 bis um 1200 die Einflüsse von Frankreich her aufsangen und in schleppendem Tempo schließlich eine Metamorphose erleiden, am deutlichsten etwa auf der Linie Schwarzbachendorf, Wartburg, Cleve (Schloß), — so tritt, und zwar auf einen Schlag, wie ein reißender Strom, um 1200 eine neue Formwelt am Niederrhein auf, in Händen, Werkstätten mannigfaltig gebrochen, aber so vital, daß sie bis nach Mainz, Westchor und nach Aschaffenburg, ja bis Basel und rheinabwärts bis zum Meer reicht und die gesamte niederrheinische Bauzier beherrscht.

Aus den Kölner Werkstätten, die um 1200—1220 die Bauornamentik bestreiten, erhebt sich durch Qualität die Gruppe St. Aposteln, St. Maria im Kapitol, Chorumbau, St. Andreas, Langhaus, St. Georg, Westbau (verwandt St. Gereon, Oktogon) und Brauweiler, Chor, ein geschlossener Verband von Steinmetzen und Bildhauern. Diese Gruppe läßt sich wenigstens in einem Fall vom Architekten trennen: bei Groß St. Martin, denn die Identität des Architekten von Groß-St. Martin mit dem von St. Aposteln ist bis jetzt unbestritten. Das Datierungsproblem einmal ausgeschaltet, ergibt sich mit jeder, nur wünschbaren Deutlichkeit, daß der Bildhauer, der die Kapitelle des Dreikonchenbaues von Groß-St. Martin entwarf, der oberitalienischen Richtung angehört, die, in sehr fortgeschrittenem Stadium, in Schwarzbachendorf noch vor 1173 arbeitete, in St. Gereon, Ostbau, um 1180 auftritt und in Groß St. Martin ausklingt. Die Qualität ist eine relativ hohe. Aber man denke, daß hier, kurz vor 1200 noch, die altertümlichen Steilkämpfer der Außenapsis des Bonner Münsters (um 1150) vorkommen, die schon damals reichlich antiquiert wirken mußten, dazu Kelchblöcke mit Voluten und richtigen Kerbschnittblättchen; das ganze überreich, voll schwerer Pracht — ein ungemein scharfer Gegensatz zur steilen Eleganz der unheimlich dünnen Konchenlaufgänge. In St. Aposteln, dessen Architektur eine ganz reife Sattheit der Proportionen ausströmt, sind dagegen — ob zum erstenmal ist unbestimmt — die feinen spitzigen Kapitellblättchen,

die für den niederrheinischen Spätstil charakteristisch sind — neben den schweren Würfeln der Dienste. Es sind Blattkapitelle, deren Kelchblock mit den Eckvoluten und den Blattstreifenüberkreuzungen so zerrissen und zerfasert ist, daß der Eindruck einer fortwährend flimmernden, ungemein glatten Beweglichkeit entsteht und Elegantheit des Sichdrehens, so ein schroffer Gegensatz zur Werkstattmanier des Samsonmeisters: an und für sich sind dessen Akanthusblätter viel tiefer ausgezackt und raumhaltiger, jedoch eine gewisse Massivität der Einzelform bringt immer wieder das Dumpf-Schwere seiner Hand an die Oberfläche. Davon ist bei der St. Apostelnwerkstatt nicht die Rede. Selbst nicht bei den roheren Arbeiten. Etwa ein figuriertes Doppelkapitell — wie schwer und verstrickt ist dagegen sogar das Aufrauschen der Andernacher Engel — hier das schnelle Ausholen des Mannes, dessen Körper wie eine Schleuder um die eigene Achse gespannt ist. Am deutlichsten natürlich bei den besten Stücken, wo mit den ziemlich indifferenten Formen des dreizipfligen Streifblatts allein durch die fortwährende Variation des Blattumschlags nach oben, nach unten, nach den Seiten das Flirren von Baumbüllern anklingt oder in den mehr auf das Unbewegliche stilisierten Kelchblöcken ein fein ziseliertes Blättchendickicht von grazilster Steilheit. In den Kapitellen des Laufganges von St. Maria im Kapitol, um Spiralranken dieser Werkstatt anzuführen, kommen auch die rankenschwänzigen Drachen vor, die in der Ornamentik des Samsonmeisters eine große Rolle spielen. Im Konchenlaufgang von St. Maria im Kapitol stehen jedoch die hundeköpfigen Drachen so senkrecht abwärts oder hängen so labil auf der Kapitellseite, daß sie zu stürzen oder zu rotieren scheinen. In den Friesen von St. Andreas lebt sich dieses Temperament von schnell gleitenden, champagnerhaft aufbrausenden Formen aus. Als besonderer Reiz tritt hier eine rokokoartige Asymmetrie hinzu, in der sich die ungewöhnlich langen Streifblätter in melodischen Kurven ausschlingen. In Brauweiler sitzt die schönste Arbeit nicht auf Nahsicht — die etwas blockigen Figurenstücke in den Chortympanen sind weniger gelungen — auf den Säulen der Süblendgalerie des Hochchores. Das Doppelkapitell mit Mann und Frau, die Drachen säugen, und das mit den durcheinandergleitenden Drachen daneben von eidechsenhafter Bewegung gehört zu den besten Arbeiten dieser Zeit: hier ist, ohne Übertreibung, die Präzision der Siegburger Schreinkämme erreicht. Die Lebenszeit dieser Gruppe deckt sich fast genau mit der Bauzeit des Ostchors von Brauweiler, nach 1200 bis 1225.

Die Kapitellwerkstätten, die mit der Deutschordenskommende St. Katharina in Köln direkt oder indirekt zusammenhängen, haben merkwürdigweise alle das Schicksal von St. Katharina selbst gehabt: sie sind nicht am Bau erhalten geblieben. Die Kapitelle aus St. Katharina, von denen allein hier die Rede sein soll, sind zum Teil im Kreuzgang des Wallraf-Richartz-Museums, zum Teil im Kunstgewerbemuseum aufbewahrt, übrigens schon durch Überreste der Fassung teilweise als vom gleichen Bau bestimmt (42, 48, 188, 189, 191, 208 u. a. des Inventars). Von den anderen Gruppen heben sie sich vor allem durch die korbartige Struktur ihres äußeren Ornamentgitters ab, das

den Steinkern als formloses Dunkel einhüllt. Diese Ornamenthülle ist in strenge tektonische Formen gepreßt, in Kelchblöcke oder runde Korbwölbungen. Die Einzelranken erreichen nicht die metallene Kantigkeit der Rankenspiralen des Samsonmeisters, sitzen dichter und verzweigen sich breiter in dreizipflige gehöhlte Blättchen, vorwiegend ohne Diamantschnitt, in den Zwickeln winzige Träubchen an langen Stielen. Am eindrucksvollsten das Bruchstück eines rechteckigen Türtympanons (48 im Kunstgewerbemuseum) aus St. Katharina. Hier bedeckt, analog der Verhüllung des Kerns bei den Kapitellen, den ebenen Grund ein dichtmaschiges Blattdickicht, durchflochten mit den hundeschnäuzigen Drachenvögeln — ein Reichtum voll großer Bewegung in teppichartiger Fläche, ähnlich dem Rankentympanon über der Sakristeitür des Brauweiler Hochchores und, anders variiert, von einem anderen Bildhauer, der vermutlich in Schwarzbach arbeitete, der Rankenstein des Bonner Provinzialmuseums: fettige, schwer kreisende Blätterspiralen, die im Gegensatz zu dem mehr diffusen Ausstrahlen des Kölner Tympanons sich krautartig zusammenschließen. Die Bauzier der Deutschordenskommende in Köln ist um 1215 zu datieren, die andern Stücke ebenfalls um diese Zeit.

Die Kapitelle des Heisterbacher Kreuzgangs und der Kirche wurden in die ganze Umgebung zerstreut, etwa 40 Stück³⁹⁾) sind heute im Park der Villa Deichmann in Mehlem aufgestellt, darunter wohl die, die Jakob Burckhardt als der sächsischen Ornamentik gleichstehend erachtete⁴¹⁾. Es sind drei Gruppen zu unterscheiden, die nicht nur in den Händen, sondern auch in der Zeit differieren; die modernsten, denen der Kirche gleichend und bestimmt von denselben Steinmetzen, haben die nackten Kelchknaufformen, die zweite, am nächsten mit der Gruppe des Brauweiler Nordkreuzganges vor 1200 verwandt, zeigt Kelchblöcke mit sehr plastischen Blattstengelvoluten, die unglaublich schmissig hingeworfene Szenen aus den Tierfabeln bieten, in der Darstellung blitzschneller Bewegungen alles hinter sich lassend — man sehe sich einmal den rennenden Hasen an, über den der Fuchs, ihn an den Löffeln haltend, herfällt, mit einem Prügel ihn erschlagend. Dabei eine Leichtigkeit der Komposition, eine Lockerung in der Bewegung der Figuren (Beichtszene), deren geistige Ungeiertheit ihr Korrelat allein in dem Dialogus Miraculorum findet. Die altmodische Gruppe endlich leitet zu der Reihe der passiven Entwicklungen über. Ihre nächsten Verwandten befinden sich im Kreuzgang des Wallraf-Richartz-Museums, ein Beweis, daß der Bildhauer dieser dritten Gruppe vermutlich in Köln saß. Hier interessiert am meisten ein Doppelkapitell mit Eckaffen, deren Einzelheiten, etwa daß ein Affe in den Apfel beißt, beweisen, daß die Kapitelle der Schwarzbachendorfer Zwerggalerie um 1151 als Vorbild dienten. Auf der Schmalseite dieses Doppelkapitells erscheint denn auch der

39) E. Renard nennt in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz V, 4, Siegkreis S. 70 nur 13 Doppelkapitelle. Ich konnte mich nicht entschließen, trotz anfänglicher Bedenken, die andern Doppelkapitelle als modern oder als anderswo herrührend anzusprechen. E. Renard hat S. 68—70 a. a. O. die zerstreuten Stücke sonst fast vollständig aufgezählt und beschrieben, wie überhaupt das dort Gesagte vorausgesetzt wird.

Löwenkopf wieder, aus dessen Maul, sich überschneidend, zweisträhnige Rankenbänder hängen, die wieder aufsteigend mit den typischen Schwarzhaindorfer Kerbschnittstreifen schmal umschlagendes, breites Blattende — in der Metamorphose zum Pflanzenhaften einen Ruck weiter sind als die Wartburgkapitelle um 1190, am deutlichsten, bei dem Viererkapitell in Mehlem, wie aus der Blattmitte die bekannten Träubchen steigen, die auf der Wartburg noch fehlen. Daneben meißelte der gleiche Bildhauer auch ganz moderne Muster, wie Rankenspiralen, in die sich nackte Männer verstricken, bei näherem Zusehen allerdings immer die altmodischen Ranken und Kerbschnittmuster anwendend. Eine genauere Zeit möchte ich vor Abschluß einer ausführlichen Untersuchung der ganzen Bauzier von Heisterbach nicht geben; man wird vorerst allgemein als obere Grenze 1225 angeben, die untere ist mit 1202 festgelegt. (Die Kunstdenk. d. Rheinprovinz V, 4, E. Renard, Siegkreis S. 54.)

Noch entwickelter sind die Rankenfriese der Portale, die im Clever Schloß eingemauert sind. Obgleich beim Adlerkapitell mit den Hängestriemen, beim Löwenkopfkapitell, in den Einzelheiten der negativen Blättchenformen die Schwarzhaindorfer Muster unverkennbar fortleben, so zeigt doch die Jagdszene, der Jäger auf dem Pferd, ins Jagdhorn blasend, voran der Knecht mit dem Spürhund und umwachsen mit großen Spiralästen, die Überwindung der alten Formgewohnheiten. Der Eindruck anaturalistischer Kargheit (noch auf der Wartburg) ist vielfältigen, weichen Akanthusformen gewichen, in den Ranken spielt sich das bunte Leben ab, ohne allerdings eine gewisse kühle Korrektheit der Form zu überschreiten. Bezeichnenderweise fehlt Diamantschnitt und die Einzelformen sind ohne Ausnahme aus der Unterteilung oder Häufung Schwarzhaindorfer Motive zu erklären — hinzuzufügen, daß auch die fremden Rankenmuster dieser Formmanier unterworfen sind. Das Agens der ganzen Entwicklung war jedoch die Kenntnis des naturähnlichen, französischen Akanthus und der antikisierenden Ranke gewesen.

Die in den Motiven sehr abwechslungsreichen Figürchen der Friese haben, analog den Rankenformen, eine kühle Steifheit: ebenso in den geometrisch regelmäßigen Faltenbögen um die durchgedrückten Schenkel, niedrige Stirnen, primitiv große mandelförmige Augen, mit einem mürrischen Ausdruck in allen Gesichtern. Dieser Bildhauer nun schuf die gewaltige Figur aus der Nikolauslegende (Abb. 21), das einzige Gegenstück zum Laacher Samson am Niederrhein, was den Stil anbetrifft. Auch hier versinkt der untere Körper noch im Stein und der Kopf allein quillt in den Raum vor, der Körper noch, in den Dreipaßrahmen gespannt, breitet sich primitiv auf der Fläche — man sehe etwa die Schuhe an und die merkwürdig parallel stehenden Füße, die kein Becken oben als Schluß haben, trotzdem versucht ist, den Körper durch das Gewand mit den ornamental zisierten Faltenkurven ganz sichtbar zu machen, so der große Brustkasten mit den Brüsten. Aber man sehe auch, was daraus gemacht ist: über dem Wandsockel sperren sich nun die parallelen Beine dem Beschauer wie eine Wand entgegen, darüber sitzt der riesenhafte Brustkasten, durch den schmalen Hüftgürtel artikuliert, von drohender Massigkeit, der auch

der niedrige Kopf mit dem brutal-primitiven Gesicht entspricht. Zwei einfache, genau symmetrische Bewegungen, das Aufheben der Rechten, das Ab-



Abb. 21. Figur aus der Nikolauslegende (?) (Cleve, Schloß).

wärtsgreifen der Linken von archaischer Feierlichkeit: zweifellos besaß dieser Bildhauer alles das, was dem Laacher fehlte: große Geste und Kraft des Monumentalen.

Vorläufiges Verzeichnis der dem Samsonmeister zugeschriebenen Bildwerke:

Pantaleonsgruppe (Köln). Vgl. Anm. 2, S. 171. Eigenhändig: Bonn, Provinzialmuseum (genauer beschrieben in dem später erscheinenden Katalog der mittelalterlichen Steindenkmäler, was für alle hier aufgezählten Stücke des Provinzialmuseums gilt). Wandkapitell (1), Rankenkelch mit runder Deckplatte; in den Ranken



Abb. 22. Figur eines Teufels vom Chorgestühl (Bonn, Münster).

rechts ein bäriger Vogelmensch (Abb. 6), in der Mitte vorn ein Männchen, das, offenbar gebissen den rechten Fuß mit der Hand hält, während es mit der Rechten nach dem Kopf eines riesigen, straußartigen Vogels greift. Links ein Pfau. H 33,3, obere Deckplatte 2 r 21,3. — An dieses Kapitell schließt sich ohne weiteres das Rankenkapitell 2, auf dessen linker Seite ein Raubvogel, der die Krallen in das Fell eines kleinen, springenden Hasen schlägt. H 33,2 obere Deckplatte r 22,3. — In der südlichen Unterkapelle des Westwerks von St. Pantaleon in Köln aufbewahrt: linke Hälfte eines Rankenkapitells (Abb. 20). Bodenfund, h 34, obere Deckplatte r 22. Die genannten drei Kapitelle haben auf der Rückseite Reste von Kanneluren römischer Säulentrommeln, Kalkstein.

⁴ Kreuzgang des Wallraf-Richartz-Museums 190 (Abb. 12). Kelchrankenkapitell ohne untern Halswulst. Auf der Stirnseite symmetrisch um eine Akanthusblattranke mit steil

emporstehendem Mittelblatt zwei Drachen, der linke hat an der Schulter ein Männchen mit dem Maul gepackt. Nach der Wand zu links und rechts zwei weitere Drachenvögel. H (ohne Halswulst) 27,5, obere Deckplatte r 21,3. — Ferner, wenn das Kapitell nicht⁵ eine freie Variante ist, das Kelchkapitell auf dem Selbstbildnis des Konservators Jos. Math. De Noël (1782—1849) im Kölner Kunstgewerbemuseum K 192 (frdl. Mitteilung von Dr. E. Scheyer, Kunstgewerbemuseum Köln).

Im Bonner Provinzialmuseum Kelchkapitell mit Akanthusstanden umkleidet (3),⁶ deren Stengel unten bogenförmig auseinanderschlitzen (Abb. 17). Die Blatteile sind dieselben wie auf den Rankenkelchen, besonders 190 des Wallraf-Richartz-Museums, H 28,6, obere Deckplatte r 22,8. Die Aufzählung der Werkstattstücke in Anm. 2, S. 171.

Die Rankenformen der Pantaleonsgruppe wiederholen sich im südlichen Rankenfries des Ostchores vom Bonner Münsterchor (nicht eigenhändig), in Andernach, Liebfrauenkirche unter dem Löwenkopfkapitell des Westportals rechts, an der Vorhalle zu Laach, linker Fries des Westportals und besonders an den Kelchrankenkapitellen der Innenseite des Westportals. — Das Akanthusblattkapitell des Provinzialmuseums (3) hat folgende Reihe: Bonner Münster, Südportalfries nach dem Ostkreuzgang; Andernach, Liebfrauenkirche, Blattranke der linken Innensäule des Westportals (Vorhalle nicht eigenhändig), Laach, Kapitellzone des nördlichen Kirchenportals der Vorhalle, linke Zone.

Köln, Kunstgewerbemuseum. Reliefplatten eines Geigers (311, König David⁷, Abb. 10) und eines Kämpfenden (Abb. 11) (310). Siehe Anm. 3 S. 172.⁸

Bonn, Münster, Chor und Querschiff. Eigenhändig:

Reste des Chorgestühls, Engel (Abb. 5) und Teufelchen (Abb. 22). H 75, tief 53 (nach⁹ 10 Klein), siehe Anm. 4, S. 172. Schon die mächtigen Blattkonsolen des Chors, die die baumstarken Dienste der Wölbung auffangen, nehmen natürlich Rücksicht auf ein Chorgestühl. Für die Datierung der beiden Figuren ist der Nachweis entscheidend, daß sie aufs engste mit der Bauzier des Chores und der Querflügel zusammenhängen, ja, daß Einzelstücke im Bau vom Figurenbildhauer sind. Das Engelchen sitzt auf der Einrollung einer Volute, deren Innenknopf eine sechszipflige Blume bildet. Varianten auf dem Blütenkranz am Nordflügelportal unter der Lettnergalerie und unten am eigenhändigen Fries des Südportals zum Ostkreuzgang. Das Teufelchen sitzt auf dem Rücken eines Drachens, dessen Schwanz sich nach oben zu einer Blattrosette einrollt, als Kopfstütze. Diese bestimmte Art, wie die Lagen der Einzelblätter übereinander greifen wie bei der Figur eines Wasserwirbels, der Wechsel von flachgemuldeten Blättern mit der Überdeckung oben durch die gerippten Halbblätter findet sich in den Einrollungen des Portalfrieses nach dem Ostkreuzgang, dessen Feinheit sehr durch Übertünchung und Bestoßung leidet. Der Drache unter dem Teufelchen sitzt in einer Variante oben im Fries der Kapitellzone des östlichen, neueren Chorjoches, Südseite (nicht eigenhändig). Was ganz besonders daran interessiert, ist dieselbe gedrungene Form, die Lochungen des Halses, die Schalenflügel und die Einrollung des Schwanzes zu einer ganz ähnlichen Blattrosette. Die Blätter des ganzen Frieses überhaupt entsprechen den Kopfstützenblättern des Teufelchens. Danach kann kein Zweifel sein, daß das steinerne Chorgestuhl gleichzeitig mit der Chornamentik gemeißelt wurde. Unter günstigeren Umständen — der Fries ist nur bei ganz klarem Himmel überhaupt durch das Fernglas sichtbar und die mir bekannten Gipsabgüsse sind leider nachgearbeitet (mit Ausnahme eines Stückes im Trocadéro Paris, abgebildet in „Nouvelles acquisitions du Musée de sculpture du Trocadéro“ 3^e série, pl. 107, unten, fälschlich als aus der „Cathédrale de Lübeck“ verzeichnet) müßten auch die Köpfe und Falten der Figürchen des Frieses beweisend sein. Immerhin sei darauf hingewiesen, daß die Glockenfalten des Engels sich bei dem Leibrock des Männchens finden, das mit einem tierköpfigen Halbmenschen um einen Korb im Kampf liegt. Die Köpfe des Frieses selbst zeigen einen Typ, der mindestens derselben Stilstufe des Engels entspricht. Der Tiersries muß aber seiner ganzen Art nach, man vergleiche die Dreikantranken

- mit der Pantaleonsgruppe und den Inhalt: Tierfabeln (Wolf und Kranich), Kämpfe, Drachen, vom Bildhauer selbst entworfen sein — das führt dazu, den Entwurf der ganzen Chorornamentik ihm zuzuweisen. — Ich bespreche noch die zwei eigenhändigen 11 Arbeiten. Der genannte Fries (Abb. 19) des südlichen Querschiffsportals zeigt die typischen Blattranken, gegenständig sich einrollend, mit einem Mittelblatt in den Achsen oder einer runden Traubenfrucht. Das Muster wiederholt sich, leicht variiert, am Fries der nördlichen Kapitellzone des Hochchores — in ziemlich mesquiner Qualität — aber wieder geistiges Eigentum des Bildhauers. Dasselbe gilt für die Kelchblockkapitelle, deren Blattwerk mit zierlichen Träubchen durchsetzt ist, in den Querschiffen noch einfacher. Die Formen sind aber deshalb noch wichtig, weil, so weit ich sehe, noch kein eigenhändiges Kelchblockkapitell von der Hand des Bildhauers vor Laach nachzuweisen war.
- 12 Im südlichen Querschiff sitzt innen über dem Kreuzgangsportal eine Kleebaltnische, umrahmt durch sehr feines Akanthuswerk: innen läuft als Rand ein Stengel, der rechts eine Strecke lang wie gedrehtes Seil behandelt ist. Um den Stengel herumgreifend wachsen die Blättchen nach außen, wie halbgeöffnete Hände vornübergewölbt, in allen Teilen aufs feinste ausgerissen und zerfasert. Dieser feinblättrige Akanthus tritt in Andernach, Johannes-Nepomukkapelle, in ganz prunkvollen Akanthuskapitellen auf, ebenso wie an der rechten Kapitellzone des südlichen Kirchenportals der Laacher Vorhalle, um in Schulwerken — vermutlich nach dem Tode des Bildhauers — in Bacharach die andern Formen zu verdrängen. In Bonn selbst kommen die feinen Akanthusblätter an Kapitellen des Hochchores und vor allem an den Dienstkonsolen vor. Es sind drei Pilasterformen mit einer ebenso dreiteiligen Konsolspitze, deren Akanthusblätter sich zu apfelrunden Mittel- und Eckknäufen einrollen. Die Funktion des Sichaufstemmens gegen die Oberlast, des Sicheinrollens unter Druck einer Last ist am Niederrhein nirgends antikisch schwerer zum Ausdruck gekommen. In der Pantaleonsgruppe findet sich kein feinblättriges Muster. Immerhin hat das Blatt des Bonner Kelches (5) dasselbe Muster im grossen.
- 13 Andernach, Liebfrauenkirche. Engelstympanon des Südportals (Abb. 4). — Fragmente 14 eines jüngsten Gerichts, wahrscheinlich vom Westportal: Höllenszene (Provinzialmuseum, 15 Bonn, CCXLVI, (9) hoch 79, breit 80,9. Auferstehung der Toten (Provinzialmuseum, 16 Bonn, CCXLVI, (10) hoch 90, breit 49,5. Seligengruppe (Andernach, Kirche) hoch 94,5, breit 48,5 (Taf. XVI-XVIII, Abb. 8,9). Der Deutung, die Klein a. a. O. S. 81 der letzten Gruppe gibt, kann ich mich nicht anschließen. Ausschlaggebend war für mich, daß diese Gruppe im schärfsten Gegensatz zur Drastik der Höllenszene steht. Der Engel drängt nicht Mann und Frau nach rechts, sondern schiebt sie sachte nach vorn, und das Leise, fast Zaghafte der Figuren, wie der Mann die Hände über der Brust kreuzt, die Frau die Linke auf die Brust legt, das Zurückbiegen und Steilstehen der Frau lassen sich einfacher als Gebärden des Staunens und der Ehrfurcht beim Eintreten in das Paradies deuten. Mir ist auch nicht bekannt, daß ein Engel die direkte Funktion eines Höllenbegleiters übernehmen könnte. Außerdem ergeben sich bei der Rekonstruktion Kleins (s. Zeichnung a. a. O. S. 85) formale Schwierigkeiten, vor allem an der Grenze von Auferstehungstafel und „Verdammtengruppe“, die hier zur Hölle geleitet wird, denn der rechte Rand der Auferstehungstafel ist nachträglich abgemeißelt und verlangt einen breiten Ergänzungstreifen — das Aufeinanderstoßen dieser beiden Tafeln auf der Rekonstruktionszeichnung ist endlich schon deshalb unmöglich, weil sowohl dem Engel der Auferstehungstafel wie dem der „Verdammtengruppe“ ungefähr eine Flügelhälfte fehlen, ohne daß Überdeckung eines Flügels durch den anderen in Frage käme, wie auf der Auferstehungstafel zwischen Mittel- und Seitenengel. Die Schwierigkeiten lösen sich, wenn man die „Seligentafel“ als Gegenstück der Höllentafel auf die linke 17 (von den Figuren aus rechte) Seite setzt. — Eine eigenhändige Arbeit an der Kirche ist noch am Westportal das Löwenkopfkapitell (Abb. 15). — Zur Rekonstruktion des Westportals ist ein Portallöwe heranzuziehen, der im Rheintormuseum verwahrt wird (Abb. 23),

ebenfalls eine eigenhändige Arbeit des Bildhauers. Er saß vermutlich nach dem Rundbogenansatz auf dem Rücken über den Kapitellen des Westportals wie die Löwen vom Südportal von St. Georg in Köln. Vgl. auch Anm. 28, S. 196. Dazu sind im Rheintormuseum zwei weitere Blattrankensteine, die nach frdl. Angabe des Herrn Architekten L. Mandt in Andernach im Bauschutt der Kirche gefunden wurden, als eigenhändig anzusprechen. Von den Friesen der Kirche sind die des Nordportals (Abb. 7) von einem dem Hauptmeister sehr nahestehenden Gehülfen: ebenso, wie gesagt, die linke Zone des Westportals mit dem bogenschießenden Männchen, die Innenkapitelle des Westportals und vielleicht die halbnackte Frau mit dem Diadem an der rechten Schmalseite des Südportals. Besonders charakteristisch für diesen Gehülfen, der nach den Entwürfen des Hauptmeisters arbeitet, ist das Überziehen aller Formen mit Ziseluren, so, daß die ganze Kapitellzone, Kern und Schmuck ein gleichmäßig übersponnenes Feld werden. Hier sind in den Faltengräben, wo sonst die Rippen sitzen, prickelnde Diamantreihen, wie Perlenschnüre und an der Menschengruppe ist die Blütenreihe wie ein Halsband um eine Blume herumgezogen. Jenes vibrierende, nicht über die Form hinausrinnende Aufrauhen der Flächen verbindet sich mit einer Vorliebe für negative Kurven — dies wohl schon in der Planung des Bildhauers. Am Nordportal weicht das Gewände an der Ecke in einer Hohlkehle zurück, einer Einschweifung von rokokohaftem Verschliffenheit. Eine zweite Eigentümlichkeit der Hand ist das Überscharfe der Zeichnung mit einer Vorliebe für harte, magere Blattformen. Am deutlichsten in den noch unverwitterten Doppelkapitellen des Bonner Provinzialmuseums (12), hoch 22, oben lang 38,6, (13), hoch 21,7, oben lang 39,1) und der Innenseite des Westportals. Unmittelbar daneben sitzen die Blattkonsolen (siehe die von Bonn) von sehr lockerer und unexakter Struktur. In dieser Art ist die gesamte Bauzier des Andernacher Langhauses, die im Gegensatz zum Chor in jeder Form von den Vorbildern des Bildhauers abzuleiten ist.

Dazu kommen die zwei eigenhändigen Akanthuskapitelle in der Nepomukkapelle an der Straße zum Laacher See. Zum erstenmal veröffentlicht und als Arbeiten des Steinmetzen vom südlichen Kirchenportal der Vorhalle von A. Schippers erkannt. Siehe Zeitschrift für bildende Kunst, 60 (1926/27), Heft 4, S. 82/83 in dem Aufsatz „Der Umschwung des Stilgefühls in der rheinischen Kunst des XII. Jahrhunderts.“

Maria Laach; zwei Bruchstücke des Samson hoch 56, Rumpf 38, Kopf mit Hals 18 23 (nach Schippers). Vgl. Zeitschrift f. bild. Kunst, 1924/25, S. 165—173 (Taf. XV, Abb. 1, 2)

Die beiden Friese des Westportals der Vorhalle mit Ausnahme der leicht erkennbaren sehr schlechten Flickstücke (Abb. 3, 13, 24).

Die zwei Rankenkapitelle der Innenpfosten.

26/27



Abb. 23. Bruchstück eines Portallöwen (Andernach, Rheintormus. aus der Liebfrauenkirche).

- 28/29 Die beiden Portalzonen des südlichen Kirchenportals (Abb. 14, 18).
 30/31 Die beiden Portalzonen des nördlichen Kirchenportals.
 32 Das Kelchknaufkapitell der Vorhalle. Daß diese Form früher dem Bildhauer bekannt war, ergibt sich aus den reichen Akanthuskapitellen, die dasselbe Rohmuster haben.
 33 Ein Adlerdoppelkapitell, das durch Vergleich mit dem Eckadler der rechten Frieszone des Westportals als eigenhändig gelten muß (das genaue Muster in einem Werkstattstück auf der südlichen Empore, Ostwand, der Peterskirche von Bacharach wiederholt) ist mir z. Zt. nur als Gipsabguß im Kaiser Friedrich-Museum Berlin bekannt. (Abb. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens Heft XLI, Sachsen-Weimar-Eisenach; Eisenach, Die Wartburg, S. 111 unten). — Auf die Behandlung der Werkstattstücke soll hier verzichtet werden. Es ist nur noch zu sagen, daß auch in der Laacher Vorhalle (und Lonnig) die Andernacher Steinmetzen arbeiteten, die schon mit Bestimmtheit im Bonner Münster und etwas unsicherer in Köln zu fassen waren. Sie scheinen mir nie die Zahl fünf zu überschreiten. Von Wichtigkeit sind noch die Oberpleiser Stücke im Bonner Provinzialmuseum (Inv. 12861—63) (nicht von einem Steinmetzen der Werkstatt!) um 1230 und die Figur (Werkstattarbeit) in Lonnig. Wie viel außerdem verloren ist, kann nicht einmal geschätzt werden. Mit Sicherheit jedenfalls, dies ergibt sich durch die Ergänzungen, die die bekannten Bruchstücke verlangen, mehr als die Hälfte.



Abb. 24. Teufelchen, linker Stirnpfeilerfries vom Hauptportal der Vorhalle (Maria-Laach).