

Figuren ähneln. Doch es ist unwahrscheinlich, daß für Grabbeigaben, wie es die Hui-hsien Figuren waren, ein neuer Kunststil entstand. Von den Chin-ts'un Dienern, ebenfalls Grabbeigaben, wurden sie nicht angeregt. Aber viele Übereinstimmungen verbinden sie mit den menschlichen Figuren auf den sog. Jagdbronzen (um 300 v. Chr.), so daß ein gemeinsames Vorbild — in der Malerei — angenommen werden kann. Auf der bilderreichsten Jagdbronze, dem Hu der Sammlung Jannings, jetzt Palast-Museum Peking, sind die Menschenbilder von der Linie bestimmt, deren abstrakter Bewegungswert sie von allen älteren Menschendarstellungen unterscheidet und sie mit den Hui-hsien Figuren verbindet. Jagdbronzen und Hui-hsien Figuren haben den Anschluß in den Chan-kuo Stil (5.—3. Jahrhundert v. Chr.) gefunden. Daß die Einzelheiten des Gesichts und Gewandes, wie sie die Diener-Figuren von Chin-ts'un noch aufweisen, aufgegeben wurden, können wir nun nicht mehr als primitiv ansprechen, sondern als eine Neuerung, die nur dann möglich wurde, als die Künstler es wagen konnten, den Menschen auf *einen* Aspekt auszurichten, wie sie es mit den Tieren schon immer getan hatten.

Die Kostümkunde kann vorerst nur wenig zur Einordnung der Hun-hsien Figuren beisteuern. Doch bestätigt sie die Zugehörigkeit zu den Jagdbronzen, die die Stilanalyse ergab, so daß auch für die Hui-hsien Figuren ein Datum um 300 v. Chr. angenommen werden kann. Wichtiger als der kostümgeschichtliche Befund ist der Anteil der Kleidung am Bild des Menschen, sowohl auf den Jagdbronzen als auch bei den Hui-hsien Figuren: das Gewand *ist* die Figur. Dies wird hier zum ersten Male deutlich, es wird durch die ganze chinesische Kunstgeschichte bei dieser Absage an den Naturalismus bleiben.

Die Menschendarstellungen der folgenden Jahrhunderte: die hölzernen Grabfiguren von Ch'ang-sha (vielleicht noch 3. Jahrhundert v. Chr.), die tönernen Grabfiguren der Han-Zeit (ca. 200 v. Chr. bis 200 n. Chr.) sind volle Erben dieser Tradition. Auch die Ersatzformen für die Malerei der Han-Zeit aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. in den Steinreliefs der Gräber aus Ssuch'uan und Shantung, in den bemalten Tonplatten im Museum in Boston und dem Lackkorb von Lolan gehören einer späten, ja der Endphase jenes Stiles an, den wir mit den Hui-hsien Figuren und den Jagdbronzen zum ersten Male fassen konnten.

*(Diskussion fiel aus.)*

*Anna Maria Cetto (Bern):*

*Die romanischen Kreuzständer in Chur und Hannover*

Die beiden bedeutenden Altarkreuz-Ständer wurden bisher lediglich stilkritisch behandelt und entweder in die 2. H. 12. Jh. oder in die 2. H. 11. Jh. datiert. Das verschollene gemeinsame Urbild hielt man (Falke-Meyer) für ein byzantinisches Werk des 11.—12. Jahrhunderts. Bislang war es nicht geglückt, den inschriftlich am Churer Kreuzfuß genannten Auftraggeber Nortpertus praepositus und den Künstler Azzo zu identifizieren.

Der Vortrag beschreitet methodisch neue Wege, indem er sich der Inschriften-Hermeneutik bedient. So wird zunächst die richtige Aufstellung beider Werke ermittelt, deren jedes aus einer Basis sowie einem Schaftteil besteht, und alsdann der Sinngehalt der inschriftlichen Verse interpretiert. Sie sprechen eine großartige kosmische Kreuzes-Theologie und Christus-Adam-Mystik aus, die letztlich den Schriften des hl. Irenäus entstammen. Die Aufrichtung des Kreuzes über Adams Grab in der Weltmitte, über dem Umbilicus mundi, knüpft an Lokal-Traditionen von Jerusalem an.

Diese Vorstellung von der „Crux victrix“ — erneut und ganz besonders gehegt von der Generation des siegreichen 1. Kreuzzuges — machen die beiden Kreuzständer sichtbar, indem jedes einzelne ihrer Form-Elemente — sogar bis zu den stets für „nur ornamental“ erklärten Ranken — etwas ganz Bestimmtes darstellt. Das erhärten einige z. T. kaum bekannte Vergleichs-Abbildungen.

Der Abkürzung „Dei gra . . .“ der Stifter-Künstler-Inschrift des Churer Werkes wird ein doppelter Sinn entnommen. „Nortpertus Dei gra . . . . praepositus“ wird gelesen: „Norbert durch Gottes Gnade Praepositus von Gottesgnad“ (bei Kalbe a. d. Saale, Erzbistum Magdeburg) und auf den hl. Norbert († 1134), Gründer des Praemonstratenserordens und Erzbischof von Magdeburg (1128—34), bezogen, der 1131 den Grundstein zu Kloster Gottesgnad gelegt hat. Dadurch wird das Churer Werk um 1131—34 datiert. Das *Chronicon Gratiae Dei* nennt unter den ersten Kloster-Insassen einen „Marquard, der auch Azzo genannt wird“.

Nahe verwandt dem Churer Kreuzständer, der sich mühelos in die sächsische Skulptur der 1. H. 12. Jh. einordnen läßt, erweist sich die Bronze-Grabplatte des Friedrich von Wettin († 1152), zweiten Nachfolgers des hl. Norbert als Erzbischof von Magdeburg. Sie dürfte vom gleichen Meister Azzo oder mindestens aus dessen Werkstatt stammen.

Der Kreuzständer könnte als persönliches Geschenk des hl. Norbert an Konrad I. von Biberegg, Bischof von Chur (1122—1145), dorthin gelangt sein. Es wäre denkbar, daß die Schenkung mit jenem historischen Zug von 1132 in Verbindung steht, da Norbert mit Lothar III. die Alpen überschritt und nach Roncaglia reiste.

Es werden auch Wege aufgezeigt, wie der andere Kreuzständer — vermutlich das Werk eines an der Maas geschulnten Meisters der 2. H. 12. Jh. — als Schenkung Heinrichs des Löwen nach Lüneburg gelangt wäre.

Das gemeinsame Vorbild beider Kreuzständer kann kein byzantinisches Werk des 11. oder 12. Jahrhunderts gewesen sein, weil seine Ikonographie in der mittel- und spätbyzantinischen Kunst keine Parallelen findet. Es muß ein abendländisches Werk gewesen sein, und zwar möchten wir annehmen eine Monumental-Bronze, wie die großen siebenarmigen Leuchter und wie die Bernward-Säule in Hildesheim, die ja ebenfalls ursprünglich ein Kreuz trug. Das Urbild muß mindestens 5 Inschriften getragen haben.

Da die Symbolik des Ganzen mit Ideen des hl. Norbert, insbesondere dem Grundriß seiner Klosteranlage von Prémontré, eng verwandt ist, darf man annehmen, dieses Monumental-Bronzekreuz habe in einer der Haupt-Klostergründungen des hl. Nor-

bert gestanden, in Prémontré, Floreffe, Kappenberg oder St. Marien zu Magdeburg. Am ehesten in Magdeburg, wo, wie wir wissen, ein Monumentalkreuz hinter dem Kreuzaltar in der Vierung stand, worunter Norbert 1134 beigesetzt ward.

Der außerordentliche Aufbau der Kreuzständer hat ihnen den Ruhm der Originalität und Einzigartigkeit eingetragen. Ihre Basis stimmt aber genau überein mit der Basis eines Atrium-Brunnens, den der Jesuit Wiltheim im 17. Jahrhundert in einem Codex der Abtei St. Maximin bei Trier dargestellt fand. Dieser Bronze-Brunnen war bekrönt von einer Figur Christi mit dem Weinstock und trug 5 Inschriften. Das als Vorbild der Kreuzständer angenommene Monumentalkreuz übernahm die gesamte Basis des Brunnens und variierte den Oberteil in ein Kreuz über Säule und Adams-Sarkophag, während der Folkard-Brunnen, ein Werk der 2. H. 12. Jh., ehemals im Kreuzgang von St. Maximin, das Gesamtprogramm des Atrium-Brunnens übernahm und nach unten eine umfangreiche Variation mit zahlreichen Inschriften hinzufügte.

Offenbar war der erwähnte Atrium-Brunnen einmal von St. Maximiner Mönchen geschaffen worden, der Dedikations-Inschrift zufolge vielleicht für einen Kaiser. Das ikonographische Programm des Brunnens ließe es wohl zu, daß er bereits in ottonischer Zeit entstanden wäre, für einen der großen Gönner von St. Maximin, vielleicht um 970 für Ottos d. Gr. Dom in Magdeburg, wohin er ja schon bei der Klostergründung im Jahre 937 aus St. Maximin Mönche berufen hatte.

*(Diskussion fiel aus.)*

*Bruno Bushart (Stuttgart):*

*Vorstufen der Parler-Gotik in Schwaben*

Hinsichtlich der Frage nach dem Ursprung der Parler-Gotik hat sich die Forschung in zunehmendem Maße auf Köln geeinigt. Doch gerade für den Mutterbau der Parler-Kunst, den Chor von Heiligkreuz in Gmünd, sind weder Kölner Einflüsse zu finden noch in Köln Vorstufen festzustellen. Es soll hier die Herkunft eines Wesenszuges untersucht werden, der fast allen Parler-Bauten gemeinsam ist: die Umbildung des Baues mit Hilfe von Kontrastierung, Differenzierung und Steigerung der Architektur auf den Chor hin. Dieser Wesenszug zeigt sich bereits in Gmünd. Der Chor erhält nahezu die gleiche Grundfläche wie das Langhaus, und im einzelnen setzt eine starke Differenzierung ein: das Langhaus ist dreischiffig und eingeschossig, der Chor dagegen fünfschiffig und dreigeschossig; Gewölbe und Fußboden des Chores liegen beträchtlich höher; das Mittelschiff des Chores ist um eine Säulenbreite schmaler. Auch im Außenbau ist die Unterscheidung beider Teile im Sinne der Steigerung auf den Chor hin zum Ausdruck gebracht.

Die Anfänge der Entwicklung zu diesen Bauformen reichen bis ins 13. Jahrhundert zurück und lassen sich in Schwaben und am Oberrhein in der Pfarrkirchen-, Zisterzienser- und Bettelordens-Architektur aufdecken. Vor allem ist auf Salem und seine Nachfolgebauten, wie Kaisheim, hinzuweisen. In Salem zeichnet sich der Chor durch engere Fensterstellung, feinere Profile und stärkere Vertikalisierung gegenüber der Geschlossenheit des Langhauses aus und erhält eine reichere und vielräumige, nach der