

Das romanische Portal der Klosterkirche von Petershausen bei Konstanz und die Kleinkunst

Autor(en): **Haefeli, Zuzana**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **40 (1983)**

Heft 2: **Die Buchmalerei des Mittelalters und ihre Beziehungen zu anderen Gattungen = L'enluminure du moyen âge et ses relations avec les autre techniques**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-168128>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Das romanische Portal der Klosterkirche von Petershausen bei Konstanz und die Kleinkunst

von ZUZANA HAEFELI



Abb. 1 Himmelfahrtsdarstellung. Tympanon und Sturz des Portals der Klosterkirche von Petershausen bei Konstanz, 1173–1180. Badisches Landesmuseum Karlsruhe.

Die Datierung der nach einem Brand neu erbauten Klosterkirche sowie des an deren Ostseite befindlichen Portals wird dank der erhaltenen Klosterchronik, den *Casus Monasterii Petrishusensis*¹, überliefert. 1162 wurden die Grundsteine der gewesteten Kirche (Cas. VI, 3), 1173 die Fundamente ihres östlichen Teiles gelegt (Cas. VI, 22), wodurch sich ein terminus ad quem für das Portal ergibt. Die Schlussweihe von 1180 überliefert ein Sakramentar aus Petershausen (Heidelberg, Univ. Bibl. fol. 32ff.) aus der Zeit um 1200². In der Chronik wird auch der Baumeister, ein ehemaliger Kleriker namens Wezilo genannt (Cas. VI, 4), dessen Namen wir als epigraphische Seltenheit auf dem Sturz eingeritzt finden.

Der Hauptakzent der vorliegenden Arbeit, in der die Ergebnisse einer umfangreichen Untersuchung zusammengefasst werden*, liegt innerhalb der Portalplastik auf der Himmelfahrtsdarstellung im Tympanon und dem Sturz (Abb. 1), die meiner Meinung nach – und im Gegensatz zu den bisherigen Äusserungen³ – deutliche Berührungspunkte mit der Kleinkunst, so auch der Buchmalerei, zeigt. Die Darstellung gilt in der Forschung als die deutsche Umsetzung eines französischen, genauer burgundischen oder südwestfranzösischen⁴ Vorbildes. Dies meinen alle Autoren, die sich – in welchem Zusammen-

* Kunstgeschichtliche Lizentiatsarbeit der Universität Basel, 1981 (Prof. B. Brenk).



Abb. 2 Himmelfahrtsdarstellung über dem Nordportal der Kathedrale St-Etienne von Cahors, um 1140.

hang auch immer – mit der Petershausener Himmelfahrt auseinandergesetzt haben. Stellvertretend sei eines der vielen, aber besonders häufig in diesem Zusammenhang angeführten Beispiele, von denen eben keines genau mit Petershausen übereinstimmt, erwähnt: die Himmelfahrtsdarstellung auf dem Portal von Cahors (Abb. 2). Das ausschlaggebende Argument für die Abhängigkeit von Frankreich sind die sich zurückwerfenden Engelsgestalten mit ihren ausgebreiteten Flügeln, die ebenfalls in Petershausen zu finden sind. Bei einem genaueren Vergleich, wie sich zeigen wird, gibt es in der Armhaltung der Engel einen entscheidenden motivischen Unterschied. Vor allem ist aber die übrige Darstellung ikonographisch nicht gleich. In Cahors wird Christus *gerade* aufgerichtet und stehend zum Himmel *emporgetragen*, ohne dabei die untengebliebenen *zehn* Apostel und Maria zu beachten. In Petershausen *neigt* sich die Hauptfigur, der *allein* auffahrende Christus, zu den Zurückgebliebenen, hier *zwölf* Aposteln und der Muttergottes, die durch ihre besondere Orantenstellung stärker hervorgehoben wird.

Wenden wir uns zunächst der Hauptfigur des Auffahrenden zu, und suchen wir nach Parallelen – auch ausserhalb des 11. und 12. Jahrhunderts –, so finden wir solche bereits in der karolingischen Kunst und meines Wissens ausschliesslich in der Kleinkunst. Das früheste bekannte Beispiel stellt ein Elfenbeinrelief in Weimar, Ende 9. Jahrhundert, dar⁵. Gehäuft tritt

der abwärtsgeneigte, ohne Hilfe auffahrende Christus in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, und zwar auf deutschem Gebiet auf⁶.

Im Gegensatz zu dem häufigeren, aufgerichtet emporfahrenden Christustypus, wie er in Cahors vertreten ist, drückt sich in der herabgeneigten Haltung des Auffahrenden, wie in Petershausen, eine offensichtliche Verbundenheit mit den Zurückbleibenden aus, und vor allem verheisst seine Gebärde die Wiederkunft Christi am Jüngsten Tag. Gerade in Petershausen gibt die erhaltene Portalinschrift den Beleg dafür, dass mit der bildlichen Darstellung mehr als nur die Himmelfahrt gemeint ist⁷. Durch Inschrift und Bild wird hier der enge Bedeutungszusammenhang von Himmelfahrt, Wiederkunft und Weltgericht deutlich.

Nicht nur die Ikonographie, sondern auch das figurale Motiv des sich Herabneigenden ist seit der karolingischen Zeit bekannt – siehe wiederum das Elfenbein in Weimar – und ist auch ausserhalb der Himmelfahrt zu finden. Der Christus der Noli-metangere-Szene auf der Bernwardstüre in Hildesheim, 1015, verharrt in derselben Stellung⁸, ebenso in dem um 1160 entstandenen Salzburger Antiphonar in der Wiener Nationalbibliothek⁹.

In der Monumentalplastik stellt der Petershausener Christus motivisch wie ikonographisch einen Einzelfall dar. Man fragt sich, warum sich der Künstler gerade bei der Verwirklichung

der Hauptfigur nicht an sein angeblich französisches Vorbild gehalten hat. Dies mit dem Versagen des Künstlers erklären zu wollen¹⁰, oder darin eine Umformung des Vorbildes zu sehen¹¹, nur um damit auf die Annahme des französischen Einflusses nicht verzichten zu müssen, erscheint in Anbetracht der vorhandenen Parallelen innerhalb der Tradition der Kleinkunst als ungerechtfertigt. Bei der Gestalt Christi, wie sie in Petershausen vorkommt, handelt es sich vielmehr um einen längst und allgemein verbreiteten Christustypus.

Dasselbe gilt auch für die beiden in der himmlischen Zone sich zurückbeugenden Engel, die gleichzeitig auf den Auffahrenden und die Zurückbleibenden weisen, um ihnen die Botschaft von der Wiederkunft zu verkünden. Auch sie sind der karolingischen Kunst bereits bekannt, wie es die Himmelfahrtsdarstellung der sog. Bibel von S. Callisto in S. Paolo fuori le mura, Rom, Schule von Corbie, um 870, oder etwa ein weiteres Elfenbeinrelief, ebenfalls aus dem 9. Jahrhundert, im Domschatz von Minden¹² beweisen.

Ebenso wie die französischen Himmelfahrtsportale aus einer langjährigen Kleinkunsttradition entstanden sind, kann Petershausen selbständig auf Vorbilder dieser Tradition zurückgegriffen haben¹³.

Auch die Motivik der Engel – ihr Schreiten, das Zurückwerfen ihres Oberkörpers, die Handgebärde in ihrem Doppelsinn – findet Analogien in der Kleinkunst, so dass man sich mit der Meinung von GUTBERLET, dass diese Eigenschaften «als typisches Erkennungsmerkmal gelten dürfen für alle Werke, die auf Cahors zurückgehen»¹⁴, nicht einverstanden erklären kann. Dieselbe Gebärde zeigen schon die Engel der genannten Bibel in S. Paolo fuori le mura, aber auch die Engel auf einem fränkischen Elfenbein in Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, aus dem 11. Jahrhundert¹⁵, um auch ein deutsches Beispiel zu nennen. An dieser Stelle wäre zudem auf ein Fragment des Deckenbildes der Pfarrkirche in Balingen, Schwäbische Alb, frühes 12. Jahrhundert, hinzuweisen, wo – in der nächsten Umgebung von Petershausen – ein ebensolcher Engel zu finden ist¹⁶.

Unerwähnt blieb bis jetzt auch ein Detail in der Darstellung, wie anfangs bereits angedeutet, worin sich die Petershausener Engel von den französischen Vorbildern motivisch unterscheiden. Es ist die Armhaltung der Engel, die meiner Meinung nach bei solchen Abhängigkeitserwägungen nicht ausser acht gelassen werden darf. Beide Engel weisen nämlich mit ihrem *rechten* Arm aufwärts (nicht einer mit dem rechten, der andere mit dem linken wie in Cahors), während der linke jeweils angewinkelt am Körper anliegt. Dadurch kreuzen sich die Arme bei dem Engel links (dasselbe ist auch auf dem Elfenbein in Minden¹² zu beobachten). Hinzuwiesen ist auch auf die Übereinstimmung dieser Armmotive mit den Botenengeln der Reichenauer Handschriften¹⁷, wo übrigens auch das schwungvoll sich zurückwerfende Körpermotiv bekannt ist, zum Beispiel in der Himmelfahrtsdarstellung des Benedictionale, ehem. Maihingen, Oettingen-Wallersteinsche Bibl. Ms. 1.2.4° 11, fol. 44r, Mitte 11. Jahrhundert¹⁸.

Es gibt also auch bezüglich der Engel genügend ältere Bei-

spiele aus der Kleinkunst, teilweise sogar aus der nächsten Umgebung von Petershausen, dass man die postulierte Verbindung zu Frankreich auch in dieser Beziehung ernsthaft in Frage stellen muss.

Ikonographisch wird die Himmelfahrt von Petershausen durch die Abwesenheit der Engel und die besondere Stellung der Maria in der irdischen Zone gekennzeichnet. Im Gegensatz zu den zwölf Aposteln, die lebhaft am Geschehen teilnehmen, verharrt die Muttergottes in der Orantenstellung. In dieser Haltung und Stellung – in ein und derselben Achse wie Christus – ist Maria mehr als nur die trauernde Mutter, sie wird auch zur Mutter der Gläubigen, denen sie sich frontal zuwendet, ja sie wird zum Symbol der Kirche¹⁹. Diese besondere Stellung kommt der Maria weder in Cahors, wo sie seitwärts gedreht auf Christus hinweist, noch in einer anderen französischen Portaldarstellung zu. Die Maria-Orantin begegnet häufig auf byzantinischen, bzw. byzantinisch beeinflussten Werken, wie man sie zahlreich am Ende des 12. Jahrhunderts antrifft²⁰. Aus der näheren Umgebung von Petershausen möchte ich auf zwei Miniaturen hinweisen, auf denen zu der zentralen Stellung auch das Motiv der flach vor die Brust gelegten Hände hin kommt, nämlich im Codex der Stiftsbibliothek St. Gallen, Ms. 340, S. 375, 11. Jahrhundert, sowie in einem Perikopenbuch aus Altomünster, in der Bayerischen Staatsbibliothek München, clm. 2939, fol. 91a, Mitte 12. Jahrhundert²¹.

Zu beachten ist auch die Tatsache, dass die Petershausener Maria gekrönt ist. Es ist mir nicht gelungen, mehr als gerade eine Parallele, und zwar in der Glasmalerei in Le Mans, zu finden. Auch hier wäre es falsch, einen direkten Zusammenhang deswegen herstellen zu wollen. Vielmehr muss man die gekrönte Maria in einer Himmelfahrtsdarstellung als eine Motivmischung verstehen, wie sie überall vorgenommen werden konnte.

Die Beispiele haben gezeigt, dass die Petershausener Himmelfahrtsdarstellung ikonographisch und in einzelnen Motiven enge Beziehungen zur einheimischen Kleinkunsttradition zeigt. Die Hauptfigur, der auffahrende Christus, ist nur auf diese Weise verständlich. Der Maria kommt innerhalb der Himmelfahrt auf französischen Portalen nirgends eine derart vordergründige Stellung zu. Schliesslich sind auch die Engel kein zwingendes Argument, auf französischen Einfluss zu schliessen. Für die Verwirklichung der Idee, das romanische Portal mit einer Himmelfahrt zu schmücken, stand zweifelsohne die Kleinkunst als ikonographische, motivische und möglicherweise auch stilistische Quelle zur Verfügung, die im Gegensatz zu der erst in den Anfängen stehenden Monumentalplastik schon über eine lange Tradition verfügte. Die Kleinkunst war aber überall für die Entwicklung der Monumentalplastik von grosser Bedeutung, nicht nur in Frankreich. Die Idee der Himmelfahrt ist allerdings in Frankreich besonders häufig in der Portalplastik dargestellt worden. Aus diesem Grunde Petershausen, das einzig erhaltene Himmelfahrtsportal in Deutschland, in eine Abhängigkeit von Frankreich bringen zu wollen, nachdem kein französischer Einfluss nachweisbar ist, wäre doch wohl falsch.



Abb. 3 Erzengel Michael. Ganzseitige Miniatur im «Zweifaltener Chorbuch für die Prim», um 1160/70. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, cod. hist. fol. 415, fol. 63v.

Auch die rein formale Beschaffenheit der Portalfiguren von Petershausen kann nicht generell als französisch beeinflusst abgetan werden, wie es bisher in der Forschung geschah. Noch BUDDE bezeichnet in seinem 1979 erschienenen Buch über die romanische Skulptur in Deutschland Burgund als stilistischen Ausgangspunkt, ohne jedoch «das direkte stilistische Vorbild in dieser Landschaft²²» benennen zu können. Ebenso fragwürdig ist die Feststellung der stilistischen Abhängigkeit Petershausens von der Basler Galluspforte, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann²³.

Hingegen lassen sich frappante stilistische Ähnlichkeiten der Petershausener Plastik mit der süddeutschen Buchmalerei, insbesondere mit Federzeichnungen aus Zwiefalten, feststellen. Den einzigen Hinweis zu dieser Beziehung gibt BEER²⁴, indem sie den angeblich von HOMBURGER erkannten stilistischen Zusammenhang, allerdings nur der Gewandfiguren, mit der hirsauisch orientierten Buchmalerei andeutet. Dieser Zusammenhang gilt ebenso wie für die Gewandfiguren auch für die Tympanon- und Sturzfiguren, die eine stilistische Ein-

heit bilden²⁵. In der Buchmalerei der hirsauisch orientierten Klöster, zum Beispiel im Zwiefaltener Chorbuch für die Prim, um 1160/70, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, cod. hist. fol. 415, Bl. 63v (Abb. 3), finden wir dieselbe Auffassung des blockhaften Körpers, der nur durch das Gewand so voluminös zu wirken vermag. Auch der Gegensatz zwischen dem ornamental scheinenden Liniennetz und den plastisch aufspringenden Saumfalten, die Wiedergabe der Körperinseln, sowie die Grossflächigkeit der Gesichter mit riesigen, weit aufgerissenen Augen und einer breiten Nase stimmen überein. Das besondere stilistische Merkmal, das den Petershausener Figuren eigen ist und keine Parallele innerhalb der Monumentalplastik findet, ist die teigige Plastizität der Gewandfalten und -säume. Die Faltenbahnen enden in einem sich windenden, wulstartigen Saumrand. Der Vergleich der Initiale H mit der Darstellung des Flavius Josephus, dem Autor der «Antiquitates Judaicae», in einer Zwiefaltener Ausgabe um 1180, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, hist. fol. 418, Bl. 1ra (Abb. 4), und dem Petershausener Apostel mit dem Schlüssel, wohl Petrus, weist schlüssig die Verwendung von Vorbildern aus der Buchmalerei nach. Die Faltenbahnen der Zeichnung drängen sich geradezu auf, dreidimensional umgesetzt zu werden. Die Faltenbahn besitzt auf der Zeichnung



Abb. 4 Initiale H mit Darstellung des Chronikschreibers Josephus Flavius. Zwiefaltener Ausgabe der «Antiquitates Judaicae» von Josephus Flavius. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, cod. hist. fol. 415, fol. 1ra.

dieselbe charakteristische Eigenschaft, nämlich wie aus einer Tube ausgedrückt zu wirken. Einem Wulst gleich fließt die Falte, sich herabwindend, um omegaförmig abzuschliessen.

Auch die übrigen, bereits erwähnten stilistischen Merkmale der Petershausener Figuren finden wir in dieser Zwiefaltener Initiale wieder. Das Gesicht wird durch die mandelförmigen, nahe beieinander liegenden, weit aufgerissenen Augen, eine breite Nase und einen breiten Mund geprägt. Die Haare sind durch parallele Linien angedeutet und gleichsam als Kappe der Kalotte aufgesetzt. Die Formen sind weich und abgerundet. Auch das reiche Linienspiel, das die Oberfläche überzieht, ist in der Zeichnung anzutreffen. Die glatten Stellen werden auf dieselbe Art wie bei den Portalfiguren durch Umrahmung von zwei oder drei parallelen Linien isoliert, so dass sie hervorzuquellen scheinen. Auch der hier anzutreffende Faltenverlauf, wie etwa am Oberschenkel des Tympanonengels rechts von der Mandorla – zwei senkrechte Linien verzweigen sich zu V-förmigen Strahlen –, ist ein häufiges Gestaltungsmittel in der

hirsauischen Buchmalerei. Die Vorbildstellung der schwäbischen Buchmalerei erweist sich in jeder Beziehung als naheliegend, verfügte doch das Kloster Petershausen über eine beachtliche Bibliothek und ein eigenes Skriptorium (Cas. III, 49).

Das Ergebnis zwingt dazu, der Beziehung des Petershausener Himmelfahrtsbildes zur Kleinkunst grössere Bedeutung zuzumessen als dessen Beziehung zu Frankreich. Im Gegensatz zu Frankreich können innerhalb der deutschen Kleinkunst alle ikonographischen und motivischen Merkmale der Petershausener Himmelfahrt nachgewiesen werden. Als ein Ganzes sind sie aber nur hier zusammengestellt worden, so dass mit mehreren Vorlagen gerechnet werden muss, wenn man nicht eine bestimmte annimmt, die heute nicht mehr erhalten ist. Die Verbindung der Plastik zur Kleinkunst, insbesondere zu der Buchmalerei der hirsauisch orientierten Klöster, kommt auch stilistisch zum Ausdruck, so dass auch in dieser Beziehung die bisherige Meinung vom französischen Einfluss fallengelassen werden kann.

ANMERKUNGEN

¹ *Casus Monasterii Petrishusensis*. Schwäbische Chroniken der Stauferzeit Bd. 3: Die Chronik des Klosters Petershausen, hrsg. u. übersetzt von O. FEGER, Lindau-Konstanz 1956 (abgekürzt: Cas.). Seit 1827 liegt die Urschrift der Chronik in der Universitätsbibliothek Heidelberg.

² M. GERBERT, *Historia nigrae silvae*, 1788, Bd. III, S. 119. (O. HOMBURGER, *Materialien zur Baugeschichte der zweiten Kirche zu Petershausen bei Konstanz*, in: *Oberrheinische Kunst, Vierteljahresberichte der oberrheinischen Museen* 2, 1926/27, S. 163 (Anm. 12).

³ U.a. G. WEISE, *Studien über Denkmäler romanischer Plastik am Oberrhein*, in: *Monatshfte für Kunstwissenschaft* 8, 1920, S. 7ff.; H. BEENKEN, *Romanische Skulptur in Deutschland, 11. und 12. Jahrhundert*, Handbücher der Kunstgeschichte, hrsg. von G. BIERMANN, Leipzig 1924; R. HAMANN, *Motivwanderung von Westen nach Osten*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 3/4, 1926/27, S. 50ff.; O. HOMBURGER, (wie Anm. 2); J. HECHT, *Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes von seinen Anfängen bis zum Ausklingen*, Bd. 1: Analyse der Bauten, Basel 1928; H.S. GUTBERLET, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter*, Diss. Strassburg, Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte III, Bd. 5, Leipzig/Strassburg/Zürich 1934; A. KNOEPFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*, Bd. 1, Lindau/Konstanz 1961.

⁴ Burgund: BEENKEN (wie Anm. 3); HOMBURGER (wie Anm. 2); W. WEISBACH, *Der Skulpturenschmuck der Basler Galluspforte im Rahmen romanischer Portalprogramme*, in: *ZAK* 3, 1941, S. 123ff.; R. BUDDE, *Deutsche romanische Skulptur 1050–1250*, München 1979. – Südwesten: WEISE (wie Anm. 3); R. BERGER, *Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst*, Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 5, Reutlingen 1926; GUTBERLET (wie Anm. 3); H. HOLLÄNDER, *Das romanische Tympanon*, Diss. Tübingen, Tübingen 1959. Bereits 1920 verglich WEISE (wie Anm. 3, S. 10/11) die Petershausener Darstellung mit dem Weimarer Relief, jedoch erschien ihm eine «selbständige Anknüpfung an irgendwelche Werke der Kleinplastik so gut wie ausgeschlossen». Abb. bei GOLDSCHMIDT (wie Anm. 12), Bd. 1, 45.

⁶ Vgl. sog. Stammheimer Missale, Hildesheim, um 1160, Privatbesitz; Evangeliar aus Hardseshausen, Helmarshausen, um 1155–65, Kassel, Murhardsche Bibl., 2° Ms. theol. 59, fol. 17v (seit 1945 verschollen); Mauritiustragaltar, Köln, um 1160, Siegburg, Kath. Pfarrkirche St. Servatius; Sog. Landgrafenpsalter, Niederrhein, 1211–13, Stuttgart, Württ. Landesbibl. cod. H.B. II; Speyerer Evangelistar, rheinisch, um 1197, Karlsruhe, Bad. Landesbibl. cod. Bruchsal 1.

⁷ F.X. KRAUS, *Die christlichen Inschriften der Rheinlande*, II, 1, Freiburg i.Br. 1892, S. 31ff. – Neue Inschriftenergänzung sowie -übersetzung befindet sich auf dem Einzelblatt des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, Ostportal der Abteikirche Petershausen. Text von Dr. M. KOCH unter Mitwirkung von Fr. Dr. NEUMÜLLERS-KLAUSER (Inschriften-Kommission).

⁸ Auf die «beinahe wörtliche» Übereinstimmung des Hildesheimer Christus mit demjenigen der Weimarer Elfenbeintafel verweist E. PANOFKY, *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts*, 2 Bde, München 1924, S. 75.

⁹ Abb. bei G. SWARZENSKI, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils*, Leipzig 1913, Taf. 54, Abb. 352.

¹⁰ L. MOSER, *Romanische Portale in Schwaben*, ungedr. Diss., Freiburg i.Br. 1921, S. 66.

¹¹ GUTBERLET (wie Anm. 3) S. 230.

¹² Abb. bei A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, 4 Bde, Berlin 1923–1926, Bd. 1, 65; Abb. der Callisto-Bibel bei G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 3, Gütersloh. 1971, Abb. 472.

¹³ Vgl. H. REINHARDT, *Das Basler Münster. Die spätromanische Bauperiode vom Ende des 12. Jahrhunderts*, Basel 1926, S. 93: «...scheint es mir zu überlegen, ob nicht ebensogut wie auf die Portale Südwestfrankreichs und seine grossen Fassadendekorationen die Elfenbeinplastik auch der deutschen Kunst unabhängig einen entscheidenden Anstoss hat geben können».

¹⁴ GUTBERLET (wie Anm. 3) S. 228/29

¹⁵ Abb. bei GOLDSCHMIDT (wie Anm. 12) Bd. 2, 173.

¹⁶ Vorbilder und Vergleich aus der karolingischen Monumentalmale-

- rei sind sicher nicht auszuschliessen, jedoch aufgrund der spärlichen Überlieferung nicht vorhanden. – Abb. des Deckenbildes in Balingen bei K. HECHT, *die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes*, Sigmaringen 1979, Abb. 384.
- ¹⁷ Vgl. Perikopenbuch Heinrich II., Reichenau, Anf. 11. Jahrhundert, München, Bayer. Staatsbibl. clm. 4452, fol. 131r; Evangelistar in Utrecht, Anf. 11. Jahrhundert, Aartsbischoffelijk Museum 3; Codex in St. Gallen, 11. Jahrhundert, Stiftsbibl. Ms. 340, S. 375.
- ¹⁸ Abb. bei R. MEYER, *Die Miniaturen im Sakramentar des Bischofs Sigebert von Minden*, in: Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift K.H. Usener, Marburg a.d.L. 1967, S. 181ff. Abb. 19.
- ¹⁹ Vgl. H. SCHRADE, *Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi*, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 8, 1928/29, S. 158, Leipzig/Berlin 1930; ebenso A. WELLEN, *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Muttergottesbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht/Antwerpen 1960, S. 70.
- ²⁰ Zum Beispiel: Pala d'oro in Venedig, 11. Jahrhundert; Benevent, Bronzetüre, 1160; Pisa, Bronzetüre, 1180; Monreale, Bronzetüre, 1186; Monreale, Dom, Mosaikzyklus, 1170–80; Venedig, S. Marco, Hauptkuppel, um 1200; Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, Ende 12. Jahrhundert (1870 zerstört, in Nachzeichnungen erhalten).
- ²¹ Abb. bei MEYER (wie Anm. 18), Abb. 18; Abb. des Perikopenbuches siehe E.F. BANGE, *Eine bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts*, München 1923, Taf. 60, Abb. 164.
- ²² BUDDÉ (wie Anm. 4) S. 51.
- ²³ Für die Abhängigkeit Petershausens von Basel sprechen REINHARDT (wie Anm. 13); M. MOULLET: *Die Galluspforte des Basler Münsters*, Ars Docta, Bd. 1, Basel-Leipzig 1938; WEISBACH (wie Anm. 4); sowie F. MAURER-KUHN, *Romanische Kapitellplastik in der Schweiz*. Diss. Basel, Basler Studien zur Kunstgeschichte, hrsg. J. GANTNER, N.F. Bd. 10, Bern 1971. – J. GANTNER, *Die Galluspforte am Basler Münster. Beiträge zu einer formalen Analyse*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 36, 1937, S. 433ff.; sowie O. HOMBURGER, *Untersuchungen zum Stil der Basler Galluspforte*, in: Mediaeval Studies in Memory of A. Kingsley Porter 2, 1939, S. 537ff. anerkennen gewisse Gemeinsamkeiten, schliessen daraus aber keine unbedingte Abhängigkeit.
- ²⁴ E.J. BEER, *Die Glasmalerei der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*, Corpus vitrearum medii aevi, Schweiz I, Basel 1956, S. 22, Anm. 27.
- ²⁵ Die Portalplastik ist meiner Meinung nach stilistisch einheitlich. Alle Figuren haben gedrungene Proportionen. Grosse Köpfe mit flächigem Gesicht sitzen ohne Hals auf einem blockhaften Körper, der vom Gewand wie von einer schweren Masse umhüllt wird. Aus dem Körperblock lösen sich lediglich riesige Extremitäten heraus. Einzig durch den unterschiedlichen architektonischen Rahmen (Tympanon – Sturz – Gewände) variiert die Länge der Figuren, was den Stil aber nicht verändert.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Bildarchiv
 Abb. 2–4: Bildarchiv Foto Marburg im Forschungsinstitut für Kunstgeschichte der Philipps-Universität Marburg (Lahn).