



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Plastik

Bode, Wilhelm von

Berlin, 1885

Zweites Kapitel: Die Plastik als Schmuck der Kirchenbauten im elften und
zwölften Jahrhundert

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96067](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96067)

Zweites Kapitel.

Die Plastik als Schmuck der Kirchenbauten im elften und zwölften Jahrhundert.

Für die Anfänge einer freien, monumentalen Plastik, wie wir sie in den ersten Jahrzehnten des elften Jahrhunderts fast gleichzeitig an verschiedenen Stellen Deutschlands sich entfalten sehen, ist der Umstand bezeichnend, daß diese ersten Denkmäler fast ausnahmslos in Erz ausgeführt sind, und daß dem Erzguß mehr als ein Jahrhundert hindurch die führende Rolle in der Plastik zufällt. Ist doch der Erzguß der höchsten Kunstblüte und den Anfängen der Kunst gemeinsam, da derselbe auf einem der ältesten und unentbehrlichsten Gewerbe beruht und in der Kleinkunst gerade in den frühesten Zeiten zu hoher technischer Vollendung gebracht wurde. So auch in Deutschland schon in vorhistorischer Zeit, aus welcher sich die Technik des Erzgusses wohl auch durch die Stürme der Völkerwanderung hindurch erhalten hatte. Die ersten Erzeugnisse der Erzplastik, die Domthüren in Hildesheim und Augsburg, sind denn in der That, trotz ihres beträchtlichen Umfanges, nach Stil und Ausführung eigentlich noch als ungeschickte und teilweise selbst rohe Erzeugnisse der Kleinkunst zu bezeichnen: eine Anzahl kleiner Reliefs, deren Abhängigkeit von jenen älteren plastischen Werken der Kleinkunst, namentlich von den Goldschmiedearbeiten, unverkennbar ist, sind ohne jeden monumentalen Sinn zusammengesetzt. Die Künstler derselben werden wir daher wahrscheinlich auch unter den Goldschmieden zu suchen haben.

Der Anstoß zu dieser ersten Anwendung der Skulptur als Schmuck der Kirchenbauten ging nicht aus einem inneren Bedürfnis des Volkes hervor, sondern aus der Anregung, welche einige gelehrte Kirchenfürsten in Italien durch den Anblick der Überreste antiker Kunst erhielten; Bernwards Erzsäule in Hildesheim ist dafür der sprechendste Beweis. Freilich von eigentlicher Nachahmung im künstlerischen Sinne oder von irgend einem direkten Einflusse der Antike, wie in den Elfenbeinbildwerken, ist in diesen ersten Bildwerken keine Spur zu bemerken; vielmehr ist ein naiver Naturalismus, der keck an die Aufgaben herantritt, die weit über sein Vermögen hinausgehen, der Grundcharakter in den meisten dieser Arbeiten und macht zugleich ihren hauptsächlichsten Reiz aus.

Die bevorzugte politische Stellung Sachsens gegenüber den übrigen Provinzen des Reichs während des Jahrhunderts, in welchem seine Fürsten auf dem deutschen Kaiserthron saßen, und die blühende Entwicklung, welche dasselbe während dieser Zeit

nach allen Richtungen nahm, machen es begreiflich, daß gerade hier der erste Schritt zu einer selbständigen Entfaltung der Plastik gethan wird. Dieselbe konnte sich auf solchen Grundlagen bald zu einer umfangreichen, mannigfaltigen Thätigkeit entwickeln, welche in allmählicher Fortbildung die sächsische Schule in der nächsten Epoche zu einer Blüte führt, die zugleich einen der Höhepunkte in der Entwicklung der deutschen Plastik überhaupt bezeichnet. Den Sitz dieser Kunst bilden die Städte in der näheren und weiteren Umgebung des durch seinen eben erschlossenen Bergbau rasch aufblühenden Harzgebirges; vorwiegend die Sitze geistlicher Fürsten, von deren Bildung und Interesse die Anregung zu dieser Kunstentwicklung ausging. Namentlich ist es Bernward, der gelehrte Bischof von Hildesheim († 1023), auf dessen Bestrebungen und eigenhändige Beteiligung die Anfänge einer monumentalen und umfangreichen Erzkunst zurückzuführen sind, durch welche Hildesheim für mehr als ein Jahrhundert der Ausgangspunkt und Mittelpunkt für die Plastik in Sachsen wurde.

Als ein charakteristisches Denkmal für die bewußte Anlehnung an die Antike, wenigstens nach seiner Form und den Motiven, wurde oben die 1022 errichtete Christus- oder Bernwardsäule in Hildesheim genannt; jetzt auf dem Domplatz aufgestellt, ursprünglich aber wahrscheinlich für die Michaelskirche bestimmt. Die Form der Säule und die Anbringung der in einem spiralförmigen Bande sich um dieselbe ziehenden Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben Christi erinnern sofort an die Trajanssäule und lassen nicht daran zweifeln, daß Bernward in derselben ein Nachbild jenes im Mittelalter hochberühmten Kunstwerkes der heiligen Stadt für seinen Bischofssitz schaffen wollte. Früher schloß die Säule mit einem Kapitell ab, auf dem ein kurzes Kreuz stand; die Höhe betrug damit beinahe fünf Meter. Ob dieses Kreuz ursprünglich beabsichtigt war, ist jetzt kaum noch zu entscheiden; der Vergleich mit ähnlichen Säulen in italienischen Kirchen macht es wahrscheinlich, daß dasselbe zur Aufnahme der Osterkerze bestimmt war. Wie an der römischen Säule gehen die einzelnen Darstellungen, ohne deutliche Trennung, ineinander über; und nach dem klassischen Vorbilde ist auch hier die Komposition, wenn man von einer solchen schon sprechen darf, eine gehäufte, der Stil des Reliefs ein mäßiges Hochrelief. Von einem künstlerischen Werth kann allerdings noch gar nicht die Rede sein: die Figuren sind überaus ungeschickt und roh, ganz kurz und steif, ohne Ausdruck und ohne Empfindung, Guß und Bisselierung noch sehr mangelhaft. Diese Arbeit, welche den allerdings wesentlich früheren Elfenbeinreliefs am Reliquienkasten König Heinrichs und an den beiden Reliefs in Essen nahe verwandt ist, stand in ihrer Art übrigens nicht allein in Sachsen. Wenigstens haben wir wohl als einen Überrest der gleichen Zeit das merkwürdige kolossale und äußerst plumpe Kreuzifix aus Holz im Dom zu Braunschweig anzusehen; laut Inschrift von einem Meister *Imervard*. Christus ist hier noch lebend und in langem Rock dargestellt, mit ältlichen, abschreckenden Zügen, langem gespaltenem Bart; die Füße nebeneinander gestellt.

Wie wenig man in diesen kindlichen Anfängen von Stil oder von ausgesprochenem Schulcharakter zu sprechen berechtigt ist, beweisen die bereits einige Jahre vor der Bernwardsäule 1015 vollendeten eernen Thüren im Dom zu Hildesheim, welche auf den beiden Flügeln, in je acht Reliefs, die Schöpfungsgeschichte und die Geschichte Christi enthalten. Der Charakter dieser Darstellungen ist in wesentlichen Beziehungen

von den Reliefs an der Bernwardssäule verschieden. Statt der Häufung von Figuren dort enthält hier jede Darstellung auf verhältnismäßig weitem Raum nur einige wenige Figuren; statt eines gleichmäßigen Hochreliefs springen hier die Figuren mit Oberkörper und Kopf fast frei hervor, während der Unterkörper flach gehalten ist; statt der ruhigen, steifen Gestalten an der Säule ist hier eine lebhafte Bewegung wenigstens gewollt. Freilich läßt das mangelhafte Können manche Bewegung als Karikatur erscheinen, wie auch die Gestalten in den Typen und Verhältnissen oft geradezu häßlich und verzerrt genannt werden müssen. Aber in dem naiven Naturalismus, der seine Empfindung bündig, treffend und unumwunden, wenn auch derb zum Ausdruck bringt, liegt eine ursprüngliche Kraft, die unmittelbar zum Beschauer spricht. Diese steigert sich in der Bewegung gelegentlich zu einer Größe und Gewalt,



Kain und Abel. Relief an der ehernen Thüre im Dom zu Hildesheim.

die gerade in den rohen Formen und den leeren Kompositionen mit doppelter Stärke wirkt. Auch wenn uns diese Bildwerke außer allem Zusammenhange entgegenträten, würden wir sofort darin die kräftigen Keime einer entstehenden Kunst, nicht die dürren Blätter einer absterbenden erkennen. Die bestehenden Abbildungen der Reliefs mit dem Sündenfall und der Ermordung Abels überheben mich einer näheren Beschreibung.

Für größere Darstellungen der menschlichen Gestalt reichte freilich diese Kunst noch nicht aus; das beweisen die in Stuck ausgeführten rohen Figuren mit Spruchbändern über den Säulen im nördlichen Seitenschiff der Michaelskirche, die in der Behandlung des Reliefs den Thüren nahe verwandt sind, aber sich in ihrer starren Ruhe in unvoreilhaftester Weise von der ausdrucksvollen Bewegung in jenen Arbeiten unterscheiden. Deshalb ist es kaum möglich, ihre Entstehung, wie gewöhnlich

angenommen wird, erst in die Zeit der Restauration der Kirche, also nach 1064 zu setzen. Etwas besser sind schon die vier knieenden männlichen Gestalten unter dem sogenannten Kredoaltar in Goslar (in der noch erhaltenen Vorhalle des abgebrochenen Doms), die jedoch wohl schon einer etwas vorgerückten Zeit des elften Jahrhunderts angehören. Dieser aus einzelnen Erztafeln zusammengefügte Altar, in dessen Platten zahlreiche Löcher, offenbar zur Aufnahme von Edelsteinen oder Glasflüssen, angebracht sind, ist noch ganz im Charakter der kleinen kirchlichen Geräte gedacht und behandelt; er hat uns deshalb hier ebensowenig zu beschäftigen, wie die in ihren Verhältnissen sowohl als in dem ornamentalen Schmuck meist ganz vortrefflichen Leuchter verschiedener Art in Hildesheim, Essen, Kremsmünster, Aachen u. s. w. Nur sei hier wiederholt darauf aufmerksam gemacht, wie sehr das kirchliche Kunst-



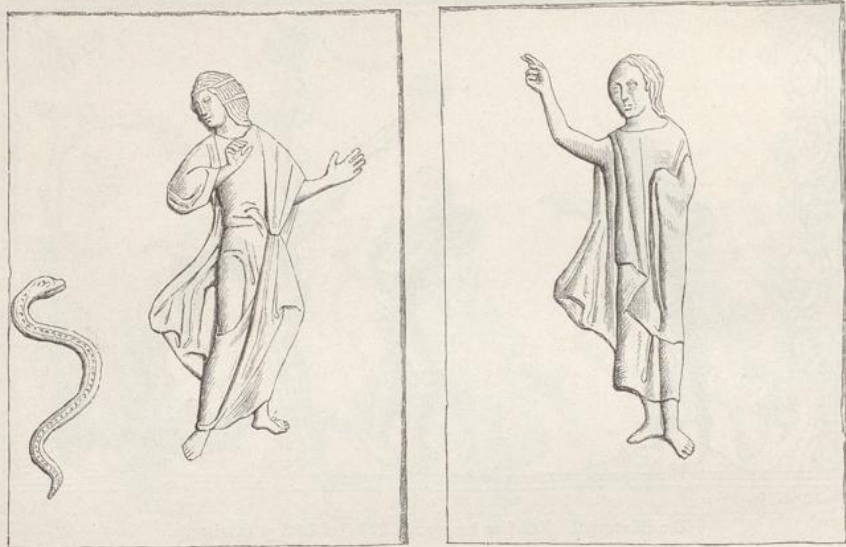
Der Sündenfall. Relief an der eiserne Thür im Dom zu Hildesheim.

gewerbe in dieser Epoche der freien Plastik überlegen ist, und wie Stil und Technik der letzteren von der Blüte des Gewerbes, insbesondere der Goldschmiedekunst und des Erzgusses, beeinflusst und bedingt waren.

Den Reliefs der Hildesheimer Domthür stehen die Darstellungen an der Bronzethür von S. Zeno in Verona vielleicht am nächsten. Da sie von allen gleichzeitigen Arbeiten in Italien grundverschieden sind und nach der Tradition von Herzögen von Kleve gestiftet wurden, so gehen wir wohl nicht fehl, wenn wir diese Bronzereliefs für deutsche Arbeiten des elften Jahrhunderts erklären. Ob sie freilich gerade aus einer sächsischen Werkstatt stammen, oder ob sie, worauf die Herkunft der Stifter führen würde, am Niederrhein getrieben sind, ist nach den wenigen aus dieser Zeit erhaltenen Bildwerken kaum zu entscheiden. Mit den Hildesheimer Reliefs haben sie eine fast barbarische Derbheit und kindliche Naivetät und Rücksichtslosigkeit in Auffassung und Formengebung gemein; in den Kompositionen sind sie reicher,

aber noch formloser; und in Ausdruck und Bewegung fehlt ihnen die naive Großartigkeit des Hildesheimer Künstlers.

Neben der Hildesheimer Pforte pflegen als gleichzeitiges Erstlingswerk deutscher Erzplastik die Thüren des Doms zu Augsburg genannt zu werden. Ein urkundlicher Anhalt für ihre Datierung ist jedoch, meines Wissens, nicht vorhanden*); nach dem Stil der Arbeit scheinen mir dieselben aber bereits aus einer wesentlich verschiedenen, weniger naiven Auffassung hervorgegangen zu sein wie jene ersten naturalistischen Werke der sächsischen Schule. Namentlich läßt sich in der Zierlichkeit der Arbeit, dem flachen Relief, der einfachen Gewandung und zum Teil selbst in der Auffassung der Darstellungen der Einfluß byzantinischer Kunstwerke, wie ich glaube, nicht verkennen; wie auch Auffassung und Behandlungsweise auf einen unter byzantinischen Einflüssen stehenden Goldschmied hinweisen.



Reliefs von den Erzthüren des Doms zu Augsburg.

Die Thür, jetzt an der Südseite der Kirche angebracht, ist nicht in Flügeln gegossen wie die Hildesheimer Thür, sondern besteht aus einer Reihe von Tafeln, deren jetzige unsymmetrische Anordnung bei mehrfacher Wiederkehr derselben Darstellungen darauf schließen läßt, daß ursprünglich zwei solcher Thüren vorhanden waren, aus deren einzelnen Tafeln man später gelegentlich einer Reparatur in ungeschickter Zusammenstellung eine einzige Thür gemacht hat. Jede Tafel enthält eine Darstellung mit einer oder einigen wenigen Figuren, die in ganz flachem Relief gehalten sind. Auch sonst zeigen sie sich in jeder Beziehung von den Reliefs der Hildes-

*) Auf welche Quelle Kuglers Angabe zurückgeht, die Thüren seien im Jahre 1047 angefertigt, ist mir nicht bekannt. Sighart („Gesch. d. bild. K. in Bayern“) setzt die Entstehung nur ganz allgemein „nach allen Anzeichen in die ersten Decennien des elften Jahrhunderts“.

heimlicher Thüren verschieden. Freilich fehlt diesen Darstellungen jener beinahe großartig energische Zug in Ausdruck und Bewegung; dafür haben sie vor denselben aber, abgesehen von dem glücklichen Reliefstil, richtigere Verhältnisse, Anmut und ein gewisses Verständnis in der Zeichnung, selbst schon der Extremitäten, voraus. Und wie hier die Roheit und Flüchtigkeit jener naiven sächsischen Bildwerke vermieden ist, hat der Künstler anderseits keineswegs die starre Einförmigkeit und Geisteslosigkeit der geringeren byzantinischen Arbeiten, wie sie meist nach Deutschland kamen, nachgeahmt.

Der Inhalt dieser Darstellungen ist bisher noch nicht genügend erklärt. Einige sind sofort verständlich: die Erschaffung Adams und der Eva, das Paradies (ein Baum mit einer Schlange), Simsons Sieg über die Philister und sein Kampf mit dem Löwen. Daneben finden wir Tafeln mit einem Löwen, eine andere mit einem Kentaur, welcher auf den Löwen der benachbarten Tafel schießt, eine Frau, welche Hühner füttert, eine Frau mit einer Schlange u. s. f. Ob und wie dieselben sich aus der Symbolik der Zeit erklären und mit den biblischen Motiven zusammenreimen lassen, dies zu erörtern, ist nicht unsere Aufgabe.

Nicht viel später werden wir die Überreste des plastischen Schmuckes der Vorhalle zu St. Emmeram in Regensburg anzusehen haben: die Relieffigur Christi und die Heiligen Emmeran und Dionysius; am Schemel Christi das medaillenartig behandelte Bildnis des Stifters, Abt Reginward, aus Holz geschnitten und bemalt. Diese Bildwerke werden also entstanden sein, während Reginward dem Kloster vorstand (1049—1064). Statt der Anmut und Zierlichkeit, statt der freien Bewegung in den Figuren an der Augsburger Pforte finden wir hier Gebundenheit und Starrheit, die man mit Unrecht als Kennzeichen der byzantinischen Kunst zu bezeichnen und daher auf den Einfluß derselben zurückzuführen pflegt. Denselben Charakter haben eine Reihe kolossaler Holzkruzifixe, welche jetzt im Nationalmuseum zu München und im Germanischen Museum zu Nürnberg aufgestellt sind (aus Regensburg, Würzburg, Bamberg u. s. w. stammend).

Gegen den Ausgang des elften Jahrhunderts sehen wir die Plastik auch in Norddeutschland, durch die allmähliche Erkenntnis der größeren Richtigkeit und Vollendung der byzantinischen Bildwerke, die zahlreich namentlich unter den späteren sächsischen Kaisern ins Land gekommen waren, ihren ungebundenen rohen Naturalismus aufgeben. Der Einfluß der fremden und ganz fremdartigen Kunst, die man mehr in ihrer Ausartung und in handwerksmäßigen Dugendarbeiten kennen lernte, macht sich zuerst nicht in vorteilhaftester Weise geltend: an Stelle der frischen, unmittelbaren Auffassung tritt die Nachahmung der fremden Kunst, die gebundene, typische Erscheinung; die Unarten, der Manierismus ihrer schlechten Arbeiten werden nachgeahmt, ohne daß die Vollendung der Arbeit, die Richtigkeit der Verhältnisse erreicht werden. Auch dürfen wir wohl annehmen, daß dieser Einfluß in der großen Plastik wesentlich ein indirekter ist, vermittelt und vorbereitet durch die derselben in der Entwicklung vorausgeeilten Kleinkünste; denn nur Werke der letzteren kamen aus Byzanz nach Deutschland und dienten hier den Goldschmieden und Elfenbeinschnitzern zum unmittelbaren Vorbild. Aber durch die Nachahmung und Übung gewöhnt sich das Auge des nordischen Künstlers allmählich an die Gesetzmäßigkeit, gewöhnt sich seine Hand an



Bronzene Grabplatte des Erzbischofs Giseler; im Chorumgang des Doms zu Magdeburg.

gleichmäßige fleißige Durchbildung; und mit der Beherrschung der Mittel kommt auch die Empfindung, der alte Sinn für Beobachtung der Natur wieder und weiß sich in künstlerischer Weise Ausdruck zu verschaffen. Diese Übergangszeit, in welcher byzantinische Einflüsse wenigstens mitbestimmend sind, erstreckt sich in Deutschland, soweit wir nach den teilweise sehr vereinzelter und häufig schwer datierbaren Überresten beurteilen können, etwa vom letzten Viertel des elften Jahrhunderts bis in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts, in einzelnen Gegenden sogar bis um 1200 und selbst noch weiter hinaus.

Auch für diese Periode bietet uns Sachsen die meisten und interessantesten Denkmäler. Wenn unter denselben Grabplatten am häufigsten sind, so ist dies ein Zeichen für das gesteigerte Selbstbewußtsein des Einzelnen. Freilich daß irgend eine derselben schon höhere Ansprüche auf Porträtähnlichkeit befriedigte, ist bei der eben geschilderten Richtung der Kunst nicht zu erwarten. Am bekanntesten ist die Bronzeplatte auf dem Grabe König Rudolfs von Schwaben († 1080) im Dom zu Merseburg, welche demselben wahrscheinlich gleich nach seinem Tode gesetzt wurde. Sie ist in flachem Relief gehalten; der Kopf etwas stärker herauspringend. Die Figur, die nur etwa in zwei Drittel Lebensgröße wiedergegeben ist, erscheint ganz von vorn gesehen, starr und leblos; die Gewandung in regelmäßigen eiförmigen Falten zeigt die sorgfältigste Durchführung der zierlichen und

reichen Ornamente; das längliche Gesicht mit wohlgepflegtem Bart, die starren großen Augen, selbst Zepter und Reichsapfel in den Händen sind in ihrer zierlichen Dekoration von gleich sorgfältiger Durchführung wie die Gewandung. Die karikierte Ausartung dieser Richtung zeigt in derselben Kirche das wohl nur wenig jüngere steinerne Taufbecken: die vier Paradiesesflüsse, unter den Gestalten von nackten hockenden Männern dargestellt, tragen das runde tonnenartige Gefäß, an welchem in Relief die kleinen Figuren der Propheten dargestellt sind, die auf ihren Schultern die Apostel tragen; Bildungen von einer Erstarrung der Formen wie in der verkommensten chinesischen Kunst.

Der Grabfigur König Rudolfs steht die des Erzbischofs Giselher († 1004) im Dom zu Magdeburg ganz nahe; doch ist sie einfacher gehalten, die Falten und Verzierungen des Gewandes sind mehr angedeutet als ausgeführt. Danach glaube ich sie erst um die Wende des Jahrhunderts, keinesfalls aber in die Zeit unmittelbar nach dem Tode des Kirchenfürsten setzen zu dürfen. Den Fortschritt der sächsischen Kunst während des zwölften Jahrhunderts zeigt eine zweite, wohl bald nach der Mitte des Jahrhunderts entstandene bronzene Grabplatte ebenda, die des Erzbischofs Friedrich I. († 1152). Die zierlich gelegten Falten des langen Gewandes weisen schon einzelne feine und selbst naturalistische Züge auf; die schlanke Figur hat gute Verhältnisse; der Kopf ist noch typisch, aber zeigt bereits Verständnis der



Bronzene Grabplatte des Erzbischofs Friedrich I.; im Chorumgang des Doms zu Magdeburg.

Formen, namentlich im Munde; die Ausführung ist vorzüglich. Die Figur ist in gleichmäßig durchgeführtem mäßigem Hochrelief gehalten.

Die Entwicklung der sächsischen Plastik innerhalb nahezu zwei Jahrhunderten können wir am deutlichsten verfolgen an einer ganzen Reihe solcher in Stein ausgeführter Grabplatten in der Stiftskirche zu Quedlinburg.*) Sieben Grabsteine der Äbtissinnen des kaiserlichen Klosters sind jetzt in der Mitte des Hauptschiffes aufgestellt; zwei darunter bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Die Grabsteine von Adelheid I. († 1044), Beatrix († 1062) und Adelheid II. († 1095), aus der zweiten Hälfte des elften und vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, zeigen die steife Haltung, die starre Faltengebung (mit der eigentümlich häßlichen Betonung von Knie und Bauch), die übertrieben schlanken Verhältnisse, in denen sich die unverständene Nachahmung byzantinischer Vorbilder verrät. In dem Grabstein der Äbtissin Agnes († 1203), der etwa ein Jahrhundert später entstanden ist als jene, ist von dieser Starrheit noch eine gewisse schüchterne Befangenheit geblieben, welche den Reiz des Kunstwerkes fast noch steigert: die Gestalt liegt wie im Schlummer auf ihrem Grabe, vornehme Ruhe in den edlen Zügen, das Gewand in lange schöne Parallelfalten gelegt. Der jüngste dieser Grabsteine, der der Äbtissin Gertrud († 1262), handwerksmäßig in der Ausführung, verrät trotzdem in Bewegung und individueller Bildung die feine naturalistische Bildung der Blütezeit der sächsischen Plastik in den letzten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts.

In dem benachbarten Kloster-Heiningen sind jetzt an einem Pfeilergesims im Schiff der Kirche die in Stuck ausgeführten Grabsteine der beiden Stifterinnen Hildegard und Walburgis angebracht, welche dem der Äbtissin Agnes in Quedlinburg am meisten verwandt sind, jedoch bereits bei reicherer und bewegterer Gewandung und stärker ausgesprochenem Streben nach individueller Wiedergabe der Persönlichkeit; gleichfalls anscheinend Arbeiten vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.**)

Der Übergangsepoche im zwölften Jahrhundert gehören auch eine Reihe vereinzelter Steinskulpturen außen und im Innern verschiedener sächsischer Kirchen an. So die Figuren der Vorhalle des alten Doms von Goslar: ein deutscher Kaiser mit seiner Gemahlin (Konrad II., wie man annimmt), drei Heilige und Maria, sämtlich auffallend kurze, aus Stuck gearbeitete Figuren, von schlechter und starrer Faltengebung; flüchtige und fast rohe Dekorationsarbeiten um die Mitte des zwölften Jahrhunderts. Die Statuen an den Säulen des Chors im Magdeburger Dom sind diesen Gestalten etwa gleichwertig, obschon sie mit Wahrscheinlichkeit noch einer späteren Zeit, wohl erst dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, zugewiesen werden müssen. Interessanter, wenigstens dem Inhalt nach, sind die zahlreichen, ihrem Kunstwerte nach sehr unter dem Niveau ihrer Zeit stehenden ganz kleinen Reliefs, welche ringsum im Chor über den Bögen eingemauert sind. Diesen wesentlich überlegen sind die teilweise wohl um ein Jahrhundert älteren kleinen

*) Abgebildet in W. Hase u. Fr. Quast „Die Gräber in der Schloßkirche zu Quedlinburg.“

**) Abgebildet in den „Mittelalterlichen Baudenkmälern Niedersachsens“ S. 249.

Reliefs an der eigentümlichen Heiligengrabkapelle in der Stiftskirche zu Gernrode, einem würfelförmigen Steinkasten, dessen Form und Dekoration den Eisenbeinkästchen entlehnt ist; leider ist dieselbe durch Umbauten in verschiedenen Zeiten verstümmelt worden. Die anziehendsten unter den in Stuck hergestellten kleinen Figuren, welche den Schmuck dieses Gehäuses bilden, sind zwei zwischen Säulen gestellte zierliche Einzelfiguren in andächtiger Stellung; bereits vom Ausgange des zwölften Jahrhunderts. Als Arbeiten ohne Bedeutung oder Kunstwert seien die Reliefs in den Thürbogen der Kirchen zu Ilsenburg, Bennigsen, Gehrden, Bierbergen (von einem Meister *Lambertus*, schon gegen 1200) u. s. w., hier nur einfach aufgezählt. *)

In die letzte Zeit dieser Periode und nicht schon in den Anfang derselben oder gar gleichzeitig mit den alten Hildesheimer Gußarbeiten ist auch die Entstehung der eigentümlichen als Kandelaberfuß dienenden Bronzefigur eines Betenden im Dom zu Erfurt zu setzen; eine sehr sorgfältige aber noch starre, typische Gestalt. Die in der Inschrift genannten Namen Wolframus und Hilteburc werden wir wohl eher auf die zwei Stifter als auf die Künstler zu beziehen haben. Eines der hervorragendsten Gußwerke dieser Zeit ist der Bronzelöwe, welchen Heinrich der Löwe 1166 vor seiner Burg Dankwarderode in Braunschweig aufstellen ließ. Für seine Bestimmung als Wahrzeichen des Fürsten erscheint die heraldische Auffassung von glücklichster Wirkung, und mit derselben verbindet sich der lebendige Naturförm und die vorzügliche Bronzetechnik der sächsischen Schule.

Der Ruf der deutschen, insbesondere der sächsischen Gießhütten wird uns durch gleichzeitige englische und französische Schriftquellen bezeugt; aber auch unter den Denkmälern im Auslande legen noch jetzt (abgesehen von den bereits oben besprochenen Bronzethüren in S. Zeno zu Verona aus der vorigen Periode) zwei umfangreiche Arbeiten in slawischen Ländern Zeugnis dafür ab, die Bronzethüren in Nowgorod und Gnesen. Daß dieselben in Niedersachsen ausgeführt wurden, ist zwar nicht urkundlich bezeugt, hat aber alle Wahrscheinlichkeit für sich. Insbesondere spricht der Umstand, daß an der Thür zu Nowgorod, an welcher sich ein gewisser Riquinus als Verfertiger nennt, der Erzbischof Wichman von Magdeburg als einer der Stifter der Thür genannt wird, wohl mit Recht dafür, daß dieselbe auch in Magdeburg angefertigt wurde. Ist uns doch auch von ähnlichen Bronzgebildwerken slawischen Ursprungs in dieser Zeit überall nichts bekannt. Freilich, wollten wir aus dem Stil der Arbeit allein auf Zeit und Ort der Herstellung schließen, so würden wir nur ganz unbestimmte Vermutungen aufstellen können. Sowohl die sogenannte Korfunische Thür der Sophienkirche zu Nowgorod, aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts, als die wohl noch etwas später entstandene Gnesener Domthür sind von flüchtiger, fast roher Arbeit, ohne jeden feineren Sinn für Gruppierung, Bewegung und Ausdruck, ohne Verständnis für Verhältnisse oder Gewandung. Die einzelnen kleinen Tafeln, in ziemlich flachem Relief gehalten, entsprechen geringen Eisenbearbeitungen der Verfallszeit.

*) Abbildungen und nähere Beschreibungen in Mithoffs „Kunstdenkmäler und Altertümer im Hannoverschen“ I, III zc.

Im westlichen Sachsen, in Westfalen, wo aus dem elften Jahrhundert noch jedes Zeugnis einer plastischen Thätigkeit in erhaltenen Denkmälern fehlt, läßt sich eine solche im zwölften Jahrhundert in nicht unbeträchtlichem Umfange nachweisen. Obgleich abhängig von der älteren und blühenden Kunst der Harzstädte, namentlich wohl von Hildesheim, zeigt diese westfälische Plastik sich noch befangen und in der Anwendung einseitig; fast alle erhaltenen Bildwerke dieser Zeit in Westfalen sind nämlich Reliefs an Taufsteinen oder Portalskulpturen; letztere vorwiegend einfache Reliefs als Füllungen des Thürbogens. So findet sich über der nördlichen Thür des Doms zu Soest das Brustbild Christi zwischen den Symbolen der Evangelisten; an der Kirche zu Erwitte eine ähnliche Darstellung, so wie der Erzengel Michael; ein Christus in der Glorie im nördlichen Portal der Kirche zu Balve; eine Anbetung der Könige am Portal der Pfarrkirche zu Beckum. Interessanter durch die Darstellung und die Art der Anbringung, wenn auch in der Arbeit noch steifer und roher, sind die Reliefplatten von Engeln an den beiden Giebeln der eben genannten Kirche zu Erwitte, in denen die Jakobsleiter dargestellt sein soll. — An den Taufsteinen sind entweder die Apostel, meist ganz kleine Gestalten ohne Ausdruck und Proportionen, angebracht: so in Bocke, Elsen und, am vorteilhaftesten, in Beckum; oder Darstellungen aus dem Leben Christi: wie in Aplerbeck, Bochum und Freckenhorst, letztere Arbeit inschriftlich von 1129. Das einzige plastische Gußwerk, das Taufbecken des Meisters *Gerhard* im Dom zu Osnabrück, schon aus vorgerückter Zeit des zwölften Jahrhunderts, ist in seinen feinen kleinsten Reliefs und puppenhaften Figuren diesen Steinskulpturen kaum überlegen.*)

Weitaus das bedeutendste und wahrscheinlich auch das älteste plastische Denkmal Westfalens ist aber das merkwürdige (vielfach abgebildete) große Relief der Kreuzabnahme an den Extersteinen bei Horn. Die Jahreszahl 1115, welche sich im Innern der Felsenkapelle findet, an deren Außenseite das Relief in den Felsen eingehauen ist, werden wir mit Recht auch auf den Zeitpunkt der Entstehung dieses Bildwerks beziehen dürfen. Wenn auch aus den schmalen Parallelfalten, aus der schlanken Bildung einzelner Figuren, so wie aus der Anordnung der Einflüsse byzantinischer oder byzantinisierender Eisenbeinskulpturen sich nicht verleugnet, so spricht doch eine ganz eigenartig empfundene Größe aus dieser klaren Komposition und ergreifender Ernst aus den kräftigen Gestalten.

In den Rheinlanden steht die dürftige Entfaltung der Plastik im auffallenden Gegensatz gegen die blühende Entwicklung der Architektur wie der Malerei und Kleinkunst, von denen uns zahlreiche glänzende Beispiele erhalten sind. Schon die Zahl der plastischen Denkmäler ist eine verhältnismäßig geringe; an den Plätzen, an denen sie angebracht sind, tragen sie meist nur wenig zur Hebung der architektonischen

*) Ungenügend abgebildet von „Mithoff, Kunstdenkmäler und Altertümer im Hannoverschen“ VI, Taf. 3.

Formen bei; dabei sind die Figuren durchweg von starrem, typischem Gepräge, schlechten Verhältnissen und meist auch von roher Ausführung. Dieser geringe künstlerische Wert läßt die erhaltenen Arbeiten meist wesentlich älter erscheinen, als sie nach ihrer gelegentlichen Datierung und nach ihrer architektonischen Einrahmung in Wahrheit sind. Selbst Deutschlands blühendste Städte dieser Zeit, wie Aachen, Trier und Köln, und mehr noch die Städte am Mittelrhein, Mainz, Speier und Worms, machen hier keine Ausnahme.

Schon die beiden ältesten Werke, die Bronzethüren Karls d. Gr. im Münster zu Aachen und die des Mainzer Doms, vom Erzbischof Willigis ums Jahr 1000 errichtet, beweisen in gewisser Weise durch das Fehlen jedes plastischen Schmucks das geringe Vermögen wie den Mangel eines ausgesprochenen plastischen Sinnes in den Rheinlanden. Als das älteste umfangreichere Denkmal pflegt wohl mit Recht die Thür von S. Maria auf dem Kapitol zu Köln genannt zu werden, welche in Eichenholz geschnitzte Hochreliefs mit Darstellungen aus dem Leben Christi enthält. In regelmäßiger Folge und in zierlicher, mannigfaltiger Einrahmung wechseln auf beiden Flügeln je drei größere Felder mit zehn kleineren. Den Stil dieser Reliefs bezeichnet Kugler als den „traurig barbarisierten byzantinischen Stil der Zeit vor 1100; rohe kurze Embryonen mit dicken Köpfen und kolossalen Extremitäten; die Gewänder als rohe, enge Rittel mit wenigen byzantinischen Falten, das Detail nur eben angedeutet.“ Nach dem Vergleich mit ähnlichen rheinischen Bildwerken, die wir gleich kennen lernen werden, und nach den entwickelten Formen des Ornamentes auf den Rahmen dürfen wir, wie ich glaube, auch diese Arbeit (welche übrigens kaum irgend welchen Einfluß byzantinischer Bildwerke verrät) erst in den Anfang des zwölften Jahrhunderts setzen. Gleichzeitig mögen die rohen Reliefdarstellungen entstanden sein, welche das Portal am katholischen Pfarrhof in Remagen einrahmen, phantastische Tier- und Menschenbildungen ohne jedes künstlerische Interesse. Weitere Überreste aus dem zwölften Jahrhundert haben das Museum zu Trier (die halblebensgroßen steifen Steinfiguren Christi und eines Heiligen) so wie das Museum zu Köln (die Figuren Christi und mehrerer Heiligen) aufzuweisen. Auch der Grabstein der Pletrudis in S. Maria auf dem Kapitol gehört dieser Zeit an, zeigt aber in den schlanken Verhältnissen und der reicherem, wenn auch schematisch starren Faltengebung eine vorteilhafte Abweichung von den untersehten plumpen Formen der meisten anderen rheinischen Bildwerke dieser Zeit, die hier kurz aufgezählt sein mögen, da ihr geringer Kunstwert eine Beschreibung überflüssig macht. In Werden ein langes Relief mit 14 kleinen Heiligenfiguren, in Bogenstellungen thronend, so wie zwei Reliefs mit Geistlichen; in Brauweiler das Relief der thronenden Madonna zwischen vier männlichen Heiligen (wieder ausnahmsweise schlank in den Formen), die puppenhaften Relieffiguren am Westportal und zwei sitzende Propheten über den beiden Thüren; im Dom zu Trier die schwerfälligen stehenden Apostel im Relief am nördlichen Seitenschiff, wohl schon vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, dem auch das Relief des zwischen Petrus und Maria thronenden Christus in dem vermauerten Südportal des Doms zu Trier angehört. Die wirkungsvollste aller rheinischen Skulpturen dieser Zeit ist wohl das kolossale Relief über dem Neuthor zu Trier, welches Christus zwischen den (kleineren) Figuren von Petrus und Eucharis darstellt,

Wede, Plastik.

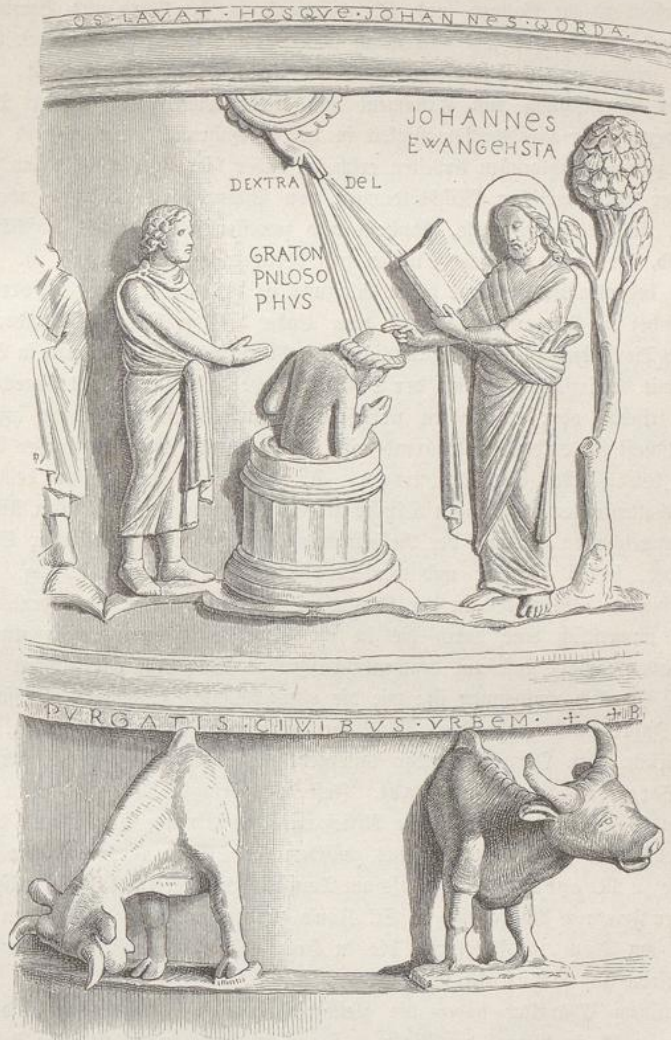
3

die Arme fast wagerecht ausgestreckt; von starrer aber feierlicher Ruhe und beinahe großer Wirkung.

Die dürftigen plastischen Überreste an mittelhheinischen Kirchen tragen im wesentlichen den gleichen Charakter. Im Dom zu Worms sieht man im Innern ein paar Reliefs, welche wenigstens ein gewisses gegenständliches Interesse für sich haben: Daniel in der Löwengrube und die heilige Juliana mit dem Teufel, die aber in der Ausführung ganz außerordentlich schwach sind. Dasselbe gilt von dem Relief im Tympanon über der Nordthüre des Doms zu Mainz, Christus in der Mandorla darstellend, welche von zwei Engeln gehalten wird; frühestens vom Ende des zwölften Jahrhunderts.

Daß die wenigen erhaltenen Bildwerke in den benachbarten Lothringen den gleichen rohen Charakter tragen, wie die rheinische Skulptur (so namentlich die Reliefs am Taufstein in der Schloßkirche zu Pont-à-Mousson vom Ende des elften Jahrhunderts), ist weniger auffallend, als daß in den Niederlanden, und zwar gerade in der nächsten Nachbarschaft von Aachen, eines der edelsten Werke romanischer Plastik, das bronzene Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich, entstehen konnte, um so mehr als dasselbe mit Sicherheit in den Anfang des zwölften Jahrhunderts versetzt werden kann. Dasselbe wurde nämlich um das Jahr 1112 auf Bestellung des Abtes Helinus durch *Lambert Patras* von Dinant für das Kloster Orval gegossen. Was von gleichzeitigen Steinbildwerken in den Niederlanden erhalten ist, wie das Relief des thronenden Christus zwischen Maria und Johannes über der Thür der Mauruskirche zu Huy, die Reliefs des Taufbeckens und die Portalreliefs der Kirche zu Dinant u. a. m., zeigt meist noch den ähnlich befangenen Stil und die ungeschickte Formengebung wie die rheinischen Bildwerke, aber bereits eine entschieden dekorativere Anordnung und feinere Belebung. Bedeutender und ein wirklich hervorragendes Stück dieser Zeit ist dagegen die sogenannte Madonna des Abtes Rupert im Museum zu Lüttich, ein bemaltes Steinrelief des elften Jahrhunderts von großer Formenschönheit und köstlicher Empfindung. Noch unmittelbar vorbereitet erscheint das Taufbecken in einigen Goldschmiedearbeiten, welche etwa um das Jahr 1100 entstanden sind; das Hauptwerk darunter ist der große Reliquienschrein des heiligen Hadelin in Visé, mit Reliefs von großer Einfachheit und zugleich Lebendigkeit der Darstellung. Aber den klassisch edlen Stil der Reliefs jenes Taufbeckens können wir uns aus diesem Bilderwerk doch nicht ganz erklären. Das runde schlichte Becken ruht auf zwölf Stieren, in denen man eine Anspielung auf die zwölf Apostel erblickt. Die Reliefs laufen ohne Einrahmung oder sonstige Unterbrechung um das Becken und enthalten fünf biblische Darstellungen mit Bezug auf die Taufe: die Predigt Johannis des Täufers, die Taufe der Zöllner und die Taufe Christi, Petrus tauft den Hauptmann Cornelius und die Taufe des Philosophen Kraton durch den Evangelisten Johannes. Jede Szene ist eine glücklich in sich abgeschlossene Komposition von wenigen Figuren; die Verhältnisse der Gestalten sind richtig getroffen, Bewegung und Ausdruck derselben sind lebendig und doch maßvoll. Wie dasselbe Motiv mit großem Geschick in verschiedenster Weise variiert ist, so sind auch Bewegung, Ausdruck und Gewandung von großer Mannigfaltigkeit, dabei aber ungesucht und von einem Geschmack und selbst Adel

in den Linien, die schon an die vornehmen Kompositionen eines Andrea Pisano gemahnen. Die feine Naturbeobachtung des Künstlers kommt namentlich auch bei den



Brongenes Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich.

trefflich bewegten Stieren zur Geltung. In der deutschen Kunst dieser Zeit steht dieses Bildwerk in ähnlicher Weise unvermittelt und schwer erklärbar da, wie jene kleine Zahl künstlerisch ebenso vollendeter Elfenbeinbildwerke vom Anfange des öften Jahrhunderts.

Diesem Aufschwung und der Ausdehnung der plastischen Thätigkeit fast im ganzen Norden von Deutschland steht in Süddeutschland ein entschiedener Niedergang

der Kunst während des zwölften und teilweise selbst noch im dreizehnten Jahrhundert gegenüber. Ganz im Gegensatz gegen die im Anschluß teils an römische, teils an byzantinische Bildwerke entstandenen, beinahe zierlichen Arbeiten der vorigen Epoche, besonders die Bronze- und Elfenbeinwerke in Augsburg und Bamberg, sind die Bildwerke, welche uns jetzt namentlich in Bayerns Kirchen nicht selten begegnen, fast rein ornamentalen Charakters und ohne jeden klassischen Einfluß, vielmehr infolge der Vermischung von Ornament und freier Plastik von wilder Phantastik und geradezu roher Handwerksmäßigkeit in der Ausführung. Ein näheres Eingehen auf diese ziemlich zahlreichen Arbeiten erscheint daher hier überflüssig, wenn auch der Inhalt der abenteuerlichen Mischbildungen von Pflanzen, Tieren und menschlichen Gestalten, mit welchen Portale, Kapitelle und zuweilen selbst die Säulenschäfte völlig bedeckt sind, für ikonographische Studien von hervorragendem Interesse ist.

Das bedeutendste Denkmal dieser Richtung ist das Portal der Schottenkirche (Jakobskirche) zu Regensburg, erst vom Ende des zwölften Jahrhunderts. Die fabelhaften Tierbildungen und eigentümlichen Bandverschlingungen hat man in Beziehung gebracht mit der irischen Herkunft der Schottenmönche; jedoch wohl mit Unrecht. Denn mit echt irischen oder verwandten nordischen Bildungen ist hier kaum irgend eine Verwandtschaft zu entdecken, während eine Reihe gleichzeitiger bayrischer Bildwerke durchaus den gleichen Charakter tragen. So das Portal der früher dem Regensburger Schottenkloster zugehörigen Kirche zu Götting; in der regellosen Anordnung, in der puppenhaften Bildung der Relieffiguren ganz jenen Regensburger Skulpturen nachgebildet, jedoch einfacher und weniger phantastisch in der Erfindung. Dagegen sind verschiedene Skulpturen in der Krypta zu Freising wieder von abenteuerlichster Bildung; namentlich eine durch die in ihr gesuchten Beziehungen zu altnordischen Mythen interessante Säule mit drachenbekämpfenden Männern, mit welchen der Kern der Säule förmlich umspunnen ist; wie die obengenannten Bildwerke gleichfalls kaum vor dem Jahre 1200 entstanden. Glücklicher sind einige Portaldekorationen, in denen das Figürliche dem Ornament mehr untergeordnet oder mit ihm verschmolzen ist, wie in Straubing und Altenstadt. Fast das geringste Interesse bieten die rein figürlichen Darstellungen: das kleine Relief mit dem Einzuge Christi und das Tympanon am Portal zu Minau, Christus zwischen den Stiftern thronend über der Thür der Kirche zu Moosburg, die Reliefs am Taufstein zu Altenstadt, die Reliefporträts von Kaiser Friedrich Barbarossa in St. Beno zu Reichenhall und (neben dem der Kaiserin) am Dom zu Freising, die in Holz geschnitzte große Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Altenstadt u. a. m.

Ähnlichen Charakter haben die gleichzeitigen mehr sporadischen Bildwerke in Franken, z. B. am Portal der Kirche zu Ober-Wittighausen und die Reliefplatten im Kreuzgang der Neumünsterkirche zu Würzburg. Dasselbe gilt von den Skulpturen in Schwaben: das Relief des segnenden Heilands zwischen Maria und Johannes über der Thür in der Pfarrkirche zu Brenz; ein ähnliches, noch befangeneres Portalrelief in Alpirsbach, welches Stifter und Stifterin knieend zur Seite des in einer Mandorla von zwei Engeln aufwärts getragenen Christus zeigt; endlich die zahlreichen ganz kleinen Reliefs an der Fassade und an der Südseite der Johanniskirche zu Gmünd, bereits vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts,

in welchen die puppenhaft starre Bildung der menschlichen Gestalt neben der feinern Ornamentik und dem frischen Naturalismus in der Tierdarstellung besonders stark auffällt.

Auch die plastischen Überreste im Elsaß zeigen denselben Charakter. Sie beschränken sich wesentlich auf den Portalschmuck, durch ein einfaches Hochrelief im Halbrund und phantastische Flachreliefs an den Kapitellen oder in Friesen über und neben den Thüren. Ebenso zeigen die wenigen Grabsteine oder Einzelreliefs eine sehr niedrige Stufe der Plastik, so daß man danach das Alter derselben weit überschätzt hat. Von allen uns erhaltenen Bildwerken geht keines in das zehnte Jahrhundert zurück; die Mehrzahl gehört sogar erst dem zwölften Jahrhundert an, wie die umgebende Architektur und der Charakter der Inschriften an ihnen beweisen. Die Figuren sind in allen diesen Arbeiten ohne richtige Verhältnisse, kurz, plump, mit großen, ausdruckslosen Köpfen, steif in Haltung und Bewegung.

Als charakteristische Beispiele sind zu nennen: der seiner Form und Dekoration nach interessante Sarkophag des hl. Andolach in St. Thomas zu Straßburg von Anfang des zwölften Jahrhunderts, mit zwerghaften, kleinen und steifen Figürchen; die Hochreliefs im Tympanon der Portale zu Altkirch, Gebweiler, Sigolsheim und Rappelsberg, Christus zwischen Heiligen so wie (in letzter Kirche) die Krönung Mariä darstellend; der reichere Portalschmuck der Kirche in Adlau, wenigstens in der Anordnung und im ornamentalen Schmuck von Geschmack zeugend; das Relief des hl. Florian in Niederhaslach; Reliefs in St. Odilienberg; verschiedene skulptierte Kapitelle im Museum zu Colmar und in mehreren Kirchen u. a. m.

An der Südgrenze deutscher Kultur und Kunst, in der Schweiz, hat der bildnerische Schmuck der Kirche in dieser Epoche, bei ähnlichem Charakter und gleichfalls geringem künstlerischem Wert, doch eine breitere und dekorativere Wirkung. Als die frühesten Arbeiten werden hier wohl mit Recht einige Reliefs im Dom zu Basel aufgeführt, die jedoch keinesfalls schon dem zehnten Jahrhundert angehören, wie gewöhnlich angenommen wird, sondern erst der zweiten Hälfte des elften oder dem Anfang des zwölften Jahrhunderts; es sind drei Doppelreliefs von Aposteln, die in Wechselrede einander zugewandt sind, so wie vier kleinere Darstellungen aus dem Leben des heiligen Vincentius; recht lebendige Hochreliefs, in Anordnung und Behandlung Elfenbeinreliefs am meisten verwandt. In dekorativer Beziehung das hervorragendste Denkmal ist das Münster zu Zürich, dessen nördliches Hauptportal, dessen Kapitelle der Pfeiler im Innern und dessen Schmuck der Kreuzgänge (die erst im dreizehnten Jahrhundert erbaut wurden) in phantastischer Bildung von Tier- und Menschengestalten, in Häufung der Reliefs, aber auch in Plumpheit der Verhältnisse und Roheit der Ausführung den oben genannten bayrischen Bildwerken noch näher stehen als den einfacheren, nüchterneren Skulpturen des übrigen Schwabens. Im Gegensatz zu diesen Arbeiten zeigen die Bildwerke der reichen und zierlichen Galluspforte des Münsters zu Basel (um 1200) schlanke Verhältnisse und zierliche Durchführung bei starrer typischer Bildung; Eigentümlichkeiten, welche man auf Einflüsse von burgundischen Skulpturen zurückführt. Schlichter, aber dabei auch roher sind die Figuren an den Portalen der Stiftskirchen zu Neuchâtel und St. Ursanne, für welche die Galluspforte als Vorbild gedient zu haben scheint. Die Bildwerke der

französischen Schweiz stehen in noch looserem Zusammenhange mit der deutschen Kunst und haben uns daher nicht zu beschäftigen. Am Münster zu Basel macht sich, wie im Kreuzgange des Züricher Münsters, in den Reliefs der Säulen, des Choreingangs und an der Außenseite des Chors und an der Galluspforte in mythologischen Reliefs und Darstellungen der Tierfabel schon der humoristische Zug des selbstbewußten Handwerkerstandes geltend, ein Zeichen der gotischen Zeit, welcher diese Bildwerke schon nahe stehen. *)

Die Anfänge der Plastik in Österreich und in anderen der deutschen Einwanderung und Kultur allmählich sich erschließenden slawischen Provinzen zeigen den gleichen dekorativ-phantastischen Charakter, den gleichen Mangel an jeder naturalistischen Belebung und selbst an jeglichem Sinn für Verhältnisse und glückliche Raumverteilung. Die meisten dieser noch spärlichen Arbeiten gehören erst dem zwölften Jahrhundert an; aber auch diese zeigen noch bis in die Mitte des Jahrhunderts ganz den gleichen rohen Charakter aller süddeutschen Bildwerke dieser Epoche. Das Riesenthor des Stephansdoms zu Wien hat in dem starren Relief des Halbrunds, welches Christus thronend in einer von zwei Engeln gehaltenen Mandorla darstellt, und in den puppenhaften Halbfiguren von Heiligen auf dem Architrav wohl die ältesten Arbeiten dieser Art in Österreich aufzuweisen; dieselben gehören dem ersten Bau vom Jahre 1147 an. Reicher, aber kaum weiter vorgeschritten, obgleich erst in dem ersten Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts entstanden, erscheinen die Reliefs, welche außen um den Chor der Kirche zu Schönggrabern (nördlich von Wien) herumlaufen. Sie stellen in Hochreliefs, die ohne jede Einrahmung stillos aus der Mauer herauspringen, den Sündenfall und die Erlösung dar. Von derbem Naturalismus in der Auffassung, sind sie doch ohne jedes feinere Eingehen auf die Natur wieder gegeben.

Auch die wenigen, dürftigen Anfänge plastischen Schmucks an den Kirchen Böhmens zeigen den gleichen barbarischen und rohen Charakter, obgleich sie sämtlich erst in das dreizehnte Jahrhundert gesetzt werden müssen. So der Altar in der Georgskirche zu Prag und das Auferweckungsrelief in der Lazaruskirche ebenda, das Relief über der Thür in St. Jakob bei Sedlec u. a. m. **).

*) Abbildungen von allen diesen Bildwerken in Flavignacs „Architecture sacrée“; einzelnes auch bei Rahn, „Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz“.

**) Beschrieben und abgebildet in den „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission“ 1872, sowie bei Grueber, „Mittelalt. Kunst in Böhmen“.