



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Plastik

Bode, Wilhelm von

Berlin, 1885

Drittes Kapitel: Erste Blüte der deutschen Plastik im dreizehnten
Jahrhundert

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

Drittes Kapitel.

Erste Blüte der deutschen Plastik im dreizehnten Jahrhundert.

Der alte erbitterte Streit über den Ursprung des gotischen Baustils ist längst zu gunsten Frankreichs ausgefochten. Die Gotik ist ihrer Erfindung (wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf) wie ihrer künstlerischen Durchbildung nach ein rein französischer Stil; Deutschland hat nicht nur keinerlei Anteil an dieser Erfindung, sondern hat sich offenbar lange und nachhaltig gegen die Annahme derselben gewehrt, da dem deutschen Wesen und der ganzen politischen Entwicklung Deutschlands der gotische Baustil unsympathisch und widersprechend war. Der Mangel eines starken einheitlichen Regiments und einer gemeinsamen Hauptstadt hatte die separatistischen Neigungen mehr und mehr nach allen Richtungen hin die Oberhand gewinnen lassen: dieser historischen Entwicklung entspricht in der Kunst dieser Zeit nicht nur ein Abschließen gegen Neuerungen vom Auslande, sondern auch ein Hervortreten provinzieller Schulen von scharf ausgesprochenem Charakter und innerhalb derselben ein häufigeres Auftreten einzelner Künstlerindividualitäten, als die vorige Epoche und selbst als die gleichzeitige französische oder englische Kunst sie erkennen lassen.

Diese Verhältnisse mußten namentlich der Entwicklung der Plastik zu gute kommen. Der Anschluß an die zu einer letzten, glänzenden Blüte sich entfaltende romanische Baukunst gab ihr auf der einen Seite eine glückliche Beschränkung und Monumentalität, auf der andern Seite die Gelegenheit zu einer reichen und günstigen Entfaltung in und mit der Architektur. Andererseits hinderte aber der Stil der Architektur nicht, wie gleichzeitig teilweise selbst in Frankreich, die freie, naturgemäße Ausbreitung und Entwicklung der Plastik; denn sie macht in Deutschland die Plastik nicht zu ihrer Sklavin, zu welcher sie der gotische Baustil trotz seiner großartigen Verwendung von plastischen Bildwerken aller Art doch schließlich herabziehen mußte.

Die Anfänge, welche sich in mehreren der blühendsten Provinzen des Reiches im zwölften Jahrhundert ausgebildet hatten, entwickelten sich in ihrem lokalen Charakter jetzt noch scharfer, und das Hervortreten ausgesprochener Künstlerindividualitäten ermöglichte eine Befreiung von den alten typischen Traditionen und scholastischen Banden so wie ein Zurückgehen direkt auf die Natur. Ein gelegentlicher und selbst bewußter Anschluß an die antike Kunst ist dabei nicht immer notwendig ausgeschlossen, da ja Deutschland durch seine politische Verbindung mit Italien gerade unter den

späteren Hohenstaufen in mannigfache und enge Berührung mit Italien und daher auch mit antiker Kunst auf italienischem Boden kam. Von der heimischen italischen Kunst, die hinter der nordischen Kunst damals noch entschieden zurückstand, kann dagegen irgend welcher Einfluß nicht nachgewiesen oder nur behauptet werden; vielmehr läßt sich, wenigstens für Norditalien, das Gegenteil annehmen.

Vorteilhaft für die freie Entfaltung der Plastik war auch der Umstand, daß durch den Umfang und die Bedeutung, welche dieser Kunstzweig mehr und mehr gewann, die Ausübung derselben nicht mehr, wie früher, wesentlich in den Händen von Geistlichen lag, sondern daß auch aus dem Laienelement alle tüchtigen Kräfte sich dazu ausbilden und dafür herangezogen werden konnten.

Der außerordentliche Fortschritt in diesem Zeitraum macht sich schon gegenständlich und räumlich geltend, in der Wahl der Motive und der Anbringung derselben innerhalb der Architektur. Während noch im zwölften Jahrhundert die plastische Dekoration meist eine zufällige und willkürliche war und der bildnerische Schmuck an Thüren, Taufbecken u. s. f. häufig noch unselbständig und stillos dem Vorbilde des plastischen Schmuckes kleiner kirchlicher Geräte in Silber oder Bronze nachgebildet war, erscheint die Plastik im dreizehnten Jahrhundert schon beinahe selbständig. In ihrer Verwendung innerhalb der Architektur macht sich meist ein tüchtiger Sinn für monumentale Dekoration geltend; natürlich auch jetzt fast ausschließlich zum Schmucke der Kirche. Für die mannigfaltige und geschmackvolle Weise plastischer Ausschmückung bieten uns namentlich noch die Kirchen des alten Sachsens, das auch dadurch in dieser Epoche wieder seine leitende Rolle in der Plastik bekundet, eine Reihe interessanter Beispiele. Leider sind uns nur in seltenen Fällen daneben auch Überreste der alten Malerei erhalten, mit welcher der bildnerische Schmuck zusammen gedacht war, und ohne welche derselbe uns daher nicht mehr in seiner ursprünglichen Bedeutung verständlich ist. Um so mehr, als das Innere der einfachen sächsischen Pfeilerbasiliken mit ihren großen Wandflächen vorwiegend der Ausschmückung durch Wandmalereien vorbehalten war; nur ausnahmsweise tritt hier teilweise die Plastik an die Stelle, wie in den schwebenden Engeln in den Zwickeln der Scheidbögen. Dagegen finden wir die eingebauten Wände zur Abscheidung des Chors in größeren Kirchen regelmäßig mit einem fortlaufenden Fries von Reliefigestalten Christi und der Apostel, zuweilen auch der Maria, geschmückt, so in Halberstadt, Hamersleben, Hildesheim u. s. f.; ähnlich auch, bei anderer Disposition der Architektur, in Bamberg. Die Hauptaufgabe der Plastik im Innern der Kirche galt dem Schmuck des Altars und der Kanzel, am Ausgang dieser Epoche auch des Letzners. Dieselben scheinen mehrfach zu einem Ganzen verbunden gewesen zu sein, worauf wir bei Betrachtung der Wechselburger Bildwerke näher einzugehen haben; leider ist ein sicheres Urteil dadurch sehr erschwert, daß uns nur Bruchstücke erhalten sind, und auch diese meist nicht mehr am ursprünglichen Platze. Dieselbe ungesuchte aber treffende Wahl der Darstellungen, die in der Dekoration der Chorschranken sich kundgiebt, kennzeichnet auch diese Bildwerke: Über dem Altar ist regelmäßig der Opfertod Christi dargestellt (Christus am Kreuz, von Maria und Johannes dem Evangelisten beklagt) während die Kanzel durch Reliefs mit alttestamentarischen Bezügen auf die Erlösung (Schlangen-anbetung, Opfer Isaaks u. s. f.) geschmückt ist. An den inneren Chorbänden finden

wir mehrfach Standbilder der Stifter, Wohlthäter oder Heiligen der betreffenden Kirche; so in Braunschweig, Meissen und, in großartigster Weise, in Naumburg.

Der bildnerische Schmuck des Äußeren der Kirchen beschränkt sich auch jetzt noch im wesentlichen auf den Schmuck der Portale; nicht mehr, wie bisher, der Thürflügel selbst, die jetzt meist ganz glatt gehalten werden, sondern des Halbrunds über denselben, so wie der Thürwangen. Die Darstellungen haben hier zumeist leichtverständlichen Bezug auf das ewige Leben, zu dem die Kirche den Gläubigen führt: das Relief des jüngsten Gerichts im Halbrund; die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen, des Alten und Neuen Bundes, der Propheten und Evangelisten an den Thürwangen oder zu den Seiten der Thür. An Seitenportalen oder an den Thüren kleinerer Kirchen sind gelegentlich die Heiligen der Kirche im Relief oder in Statuen angebracht; so in besonderer Pracht am Ostportal in Bamberg, so wie in Paderborn und Münster; hier jedoch an den Hauptportalen. Der Einfluß des reichen plastischen Fassadenschmucks der französischen Kathedralen macht sich in einigen beinahe überreich geschmückten Portalen in den Frankreich benachbarten Provinzen oder an Kirchen, die von französischen Architekten erbaut wurden, geltend; namentlich in Trier, in Freiburg i. B., in Straßburg und in Wimpfen im Thal. Hier erweitert sich der plastische Schmuck bis zur Ausdehnung über die ganze Fassade; und dem entspricht eine Erweiterung der Motive über das ganze Gebiet der katholischen Glaubenslehre und der kirchlichen Symbolik. Die Bezüge der einzelnen Darstellungen zueinander sind infolgedessen teilweise sehr lose oder weit hergesucht; und die angeblich darin versteckten tiefen mystischen Beziehungen sind meist nur durch die Ausleger hineingedeutelt.

Die freie, von der Architektur losgelöste Plastik bleibt auch in dieser Epoche fast ganz auf die Bildnisdarstellung beschränkt. Jedoch begnügt sich die Wiedergabe der Persönlichkeit, an welche mehr und mehr der Anspruch der Ähnlichkeit gemacht wird, jetzt nicht mehr mit der Relieffigur des Grabsteins; vielmehr begegnen wir daneben bereits Standbildern und sogar Reitermonumenten. Die regelmäßige Aufstellung an oder in der Kirche erhielt jedoch eine gewisse glückliche Verbindung und Abhängigkeit dieser Bildwerke von der Architektur, in welcher sie ursprünglich, und zwar häufig mit ganz bestimmter Absicht auf monumentale oder dekorative Wirkung, aufgestellt waren.

Charakteristisch für die Plastik des dreizehnten Jahrhunderts ist auch der Stoff, in welchem sie arbeitet. Entgegen der Gewohnheit der vorausgehenden Zeit, wird nämlich der Gebrauch der Metalle fast ausschließlich auf die kirchlichen Geräte beschränkt; die selbständigen Bildwerke werden dagegen regelmäßig in Stein hergestellt, und zwar meist in dem an Ort und Stelle gewachsenen Sandstein. Schon darin bekundet sich wieder der Anschluß an die Architektur. In Niedersachsen macht sich aber die Verwendung der Plastik zu den dekorativen Zwecken derselben noch stärker durch die Verwendung eines feinen Stucks geltend, in dem die Figuren jedoch nicht gegossen, sondern mit Messern geschnitten und modelliert wurden.

Der Mittelpunkt für die Ausübung der Plastik ist auch in diesem Jahrhundert wieder Sachsen; jedoch mehr die südlichen Teile desselben, das jetzige Königreich und die preussische Provinz Sachsen, als die nördlichen Gebiete. In Verbindung damit steht die Blüte, welche gleichzeitig die Kunst im nördlichen Franken, in Bamberg treibt, während nach Westen namentlich die Plastik Westfalens vom Einfluß dieser

sächsischen Kunstschule berührt erscheint. Ein zweiter Mittelpunkt bildnerischer Thätigkeit ist gegen die Mitte und den Ausgang des dreizehnten Jahrhunderts das südl. Schwaben, insbesondere Freiburg und Straßburg; teilweise unter Einwirkung der benachbarten französischen Kunst. Die mittleren und unteren Rheinlande, Bayern und die österreichischen Lande stehen gegen die Bedeutung und den Umfang der Kunstthätigkeit in diesen beiden Provinzen sehr zurück.

In Sachsen tritt Hildesheim, dessen Bildhauerschule in den beiden vorausgehenden Jahrhunderten den Mittelpunkt und zugleich den Ausgangspunkt für die plastische Thätigkeit im nördlichen und mittleren Deutschland bildete, in dieser Epoche entschieden in den Hintergrund, sowohl nach dem Wert als nach der Zahl der plastischen Kunstwerke dieser Zeit. Durch künstlerisches Verdienst das Hauptwerk ist eine nach Umfang und Material wenig bedeutende Arbeit, die in Stuck ausgeführten Halbfiguren der heiligen Bischöfe Godehard und Bernward zwischen dem segnenden Christus im Halbrund über einem Nebenportal der Godehardskirche. Die herkömmliche Bestimmung dieser in starkem Hochrelief modellierten Gestalten als Werke aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts ist nach der Lebendigkeit in der Auffassung, namentlich der beiden Bischöfe, und nach dem Verständnis in Zeichnung und Durchbildung von Köpfen und Händen nahezu um ein Jahrhundert zu früh gegriffen*); der naheliegende Vergleich mit den Stuckreliefs an den Chorschranken der Michaelskirche, die erst nach 1186 ausgeführt wurden, scheint mir dies außer Zweifel zu setzen. Die wie in lebhaftem Wechselgespräch einander zugewandten Bischofsgestalten zeigen ein Motiv, welches bei der Darstellung der Apostel seit altchristlicher Zeit fast typisch war und namentlich auch den Heiligenpaaren am Westchor des Bamberger Doms, wie wir sahen, durchgehend zu Grunde gelegt ist, während sie im übrigen im entschiedensten Gegensatz zu diesen älteren Bildwerken stehen. Statt der gewaltigen Bewegungen und des übertriebenen, wenn auch großartigen Ausdrucks dort herrscht hier feine Charakteristik und große Mäßigung; statt starrer Formenbildung und Gewandung ein in der Wiedergabe der beiden in der Geschichte Hildesheims hochberühmten Bischofsgestalten bis zum Porträtartigen gesteigerter Naturalismus, der durch die absichtlich in altertümlicherer Strenge gehaltene Figur Christi um so wirkungsvoller zum Ausdruck kommt. Einen Thürschmuck von verwandtem Charakter, der jedenfalls nicht früher als um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen ist, hat das Tympanon am Südportal der Peterskirche auf dem Frankenberge bei Goslar aufzuweisen, Christus zwischen zwei Heiligen thronend.

Das berühmte Taufbecken im Hildesheimer Dom**) beweist die technische Fertigkeit der alten Gießhütte, aber es zeigt zugleich das künstlerische Vermögen derselben entschieden im Rückgange. Die Form des Ganzen, der Kleeblattbogen, welcher die einzelnen Darstellungen einrahmt, die ornamentalen Details und die Form der Buchstaben in den umlaufenden Inschriften beweisen, daß diese Arbeit schon der späteren Zeit des romanischen Stils angehört, wahrscheinlich erst dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Trotzdem kann dieselbe in keiner Weise den Vergleich mit dem etwa ein Jahrhundert älteren Taufbecken in Lüttich aushalten. Der reiche Aufbau ist zwar gefällig,

*) Das Relief erscheint deutlich als späterer Einfaß in den Thürbogen.

**) Abgebildet bei Lübke, „Geschichte der Plastik“ u. s. f.

die Aufstellung auf vier knienden Gestalten, den Paradiesesflüssen, so wie die Form und Verhältnisse von Gefäß und Deckel sind glücklich und ansprechend; die Anordnung der Reliefs und Einzelgestalten ist stilvoll, die Ausführung in Bronze fleißig und geschickt und die Wahl der Darstellungen zeigt feine symbolische Bezüge; aber das Ganze macht mehr den Eindruck eines in kolossalen Dimensionen ausgeführten Biergefäßes, als den eines monumentalen Kunstwerkes. Dabei ist die Erzählung in den Reliefs ohne Lebendigkeit und sind die Gestalten ohne feineren Sinn für Natur.

Die oben bereits kurz erwähnten Reliefs an dem Chorschranken der Michaelskirche*), wie das Thürrelief der Godehardskirche in Stuck ausgeführt und noch mit Resten der alten Bemalung, werden mit großer Wahrscheinlichkeit auf den inneren Ausbau der Kirche im Jahre 1186 zurückgeführt. Im Vergleich mit jenem Thürrelief von St. Godehard erscheinen sie in ihren Verhältnissen, in Gewandung, Bewegung und Ausdruck noch wesentlich mehr im Stil der älteren blühenden Bildhauerschule von Hildesheim befangen, namentlich der Reliefs der Bronzethüren. Der kurze Oberkörper und die kurzen Arme, die ovale Kopfform, das Hervorheben der Beine und teilweise auch des Bauches durch die Anstraffung der Gewänder über denselben und die reiche Fältelung in kleinen Parallelfalten zwischen und unter diesen Körperteilen sind hier noch als charakteristische Merkmale der älteren, teilweise unter byzantischem Einflusse ausgebildeten Kunstrichtung der Hildesheimer Schule zurückgeblieben; aber größere Mannigfaltigkeit in Bewegung und Ausdruck, zierliche und naturgetreuere Durchbildung bekunden den Fortschritt selbst über Werke wie das Taufbecken hinaus. Namentlich zeigen diese Vorzüge die kleinen sitzenden Engel, welche in geschmackvoller Weise innen an den Bogenrundungen der oberen Galerie angebracht sind; liebliche Gestalten, die auch in den Verhältnissen glücklicher, in der Gewandung reicher und anziehender erscheinen, als die großen Apostelfiguren an der Außenseite.

Diesen Engelsgestalten entsprechen die in gleicher Weise an den Bogenportalen des Hauptschiffes angebrachten schwebenden Engel in der Kirche zu Heddingen. Dekorativ von feiner Wirkung, indem sie mit ihren ausgebreiteten Flügeln und Armen in glücklichster Weise die leeren Räume ausfüllen, sind sie von liebreizenden Köpfen, schöner und voller Gewandung, mannigfaltiger Bewegung. Denselben tüchtig naturalistischen Sinn und Geschmack bei gleich glücklicher dekorativer Verwendung zeigen die Köpfe, welche als Schmuck der Schlußsteine in den Bogen angebracht sind. Obgleich nur aus Stuck, sind diese Bildwerke doch zweifellos gleich beim Bau der Kirche angefertigt worden, wie namentlich das über den Köpfen der Engel nimbusartig in einen kleinen Halbbogen ausschweifende Gesims beweist.

Eine dem Reliefschmuck der Chorschranken in St. Godehard ähnliche Dekoration ist noch in verschiedenen anderen sächsischen Basiliken im weiteren Umkreise des Harzes erhalten. Wie dieselbe regelmäßig gleichfalls in Stuck ausgeführt ist, so sind auch Motiv, Charakter und Entstehungszeit etwa die gleichen. In Hamersleben**) sind jetzt leider nur noch der thronende Christus und zwei der sitzenden Apostel, tüchtige Gestalten, an der einen Seite des Chores vorhanden; in Kloster-Gröningen,

*) Abgebildet in den „Mittelalt. Baudenk. Niedersachsens“ und in Lübkes Plastik, S. 512.

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

umweit Halberstadt, ist dagegen an den Außenwänden des merkwürdigen Einbaues im westlichen Theil der Kirche noch die Mehrzahl der Figuren erhalten: um den auf dem Regenbogen thronenden Christus gruppieren sich die zwölf Apostel, auf Bänken sitzend und Bücher in den Händen. Während diese Gestalten noch befangen im Ausdruck, schwerfällig im Bau, in der Gewandung schematisch und einförmig erscheinen und danach sowohl als nach ihrer architektonischen Einrahmung noch dem zwölften Jahrhundert, vielleicht sogar der Mitte desselben angehören, zeigen die gleichen, selbst in ihrer alten Bemalung noch gut erhaltenen Darstellungen außen an den Chorschränken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt*) dieselbe Schule in jeder Beziehung weiter entwickelt. Wir dürfen daher ihre Entstehung wohl nicht vor den Ausgang des zwölften Jahrhunderts setzen, womit auch der reiche Blattfries mit eingestreuten, phantastisch umgebildeten Motiven antiker Mythologie übereinstimmt. Auf der einen Seite ist Christus, ganz bekleidet, zwischen je drei Aposteln, auf der anderen genau entsprechend die Madonna, in antikisierender Tracht, aber mit langen Zöpfen zwischen den übrigen sechs Aposteln sitzend dargestellt. Wenn auch hier und da noch Anklänge an die ältere Richtung der sächsischen Kunst sich geltend machen, namentlich in dem rund und straff aus den langen zierlichen Parallelfalten hervorstehenden Knie und Bauch, im typischen Ausdruck von Christus und Maria und in der starren Bildung der Extremitäten, so macht sich doch in dem Streben nach Mannigfaltigkeit der Bewegung, Anordnung und Charakteristik und in der Schönheit der Gestalten ein freier künstlerischer Sinn geltend, der schon wieder auf die Natur zurückzugehen beginnt und daher auch bereits einen Zug künstlerischer Individualität an sich trägt.

Ein anderer, in derselben Gegend gleichzeitig und noch häufiger wiederkehrender plastischer Schmuck des Chors ist das meist kolossal gebildete Kreuzifix, mit den Gestalten der trauernden Maria und Johannes zur Seite. Bald ist dasselbe über dem Hochaltar angebracht, bald — dann jedoch wohl erst gegen Ausgang dieser Epoche — über dem Lettner oder an demselben. In Braunschweig hatten wir bereits in der vorigen Periode ein solches Kreuzifix vom Meister Bernward kennen gelernt, welches aus dem alten Dom in den Neubau übertragen wurde. Wie diese rohe Arbeit, so sind auch die Kreuzixe des dreizehnten Jahrhunderts regelmäßig aus Holz geschnitten. Noch in die letzten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts gehört zunächst die sehr vollständige Gruppe, welche im Dom zu Halberstadt**) jetzt über dem gotischen Lettner angebracht ist. An den Enden des Kreuzes, auf welchem der Heiland in edler Todesruhe, die Füße gekreuzt, befestigt ist, sind klagende Engel angebracht; am Fuße kauert Adam. Neben dem Kreuz stehen die Freifiguren der klagenden Maria und Johannes so wie zwei Cherubim, sämtlich gleichfalls kolossal gebildet. Der Querbalken, auf welchen diese Statuen aufgestellt sind, zeigt beiderseits in kleinen Galerien die Halbfiguren von Aposteln und Propheten so wie die Komposition der Marien am Grabe in kleinen Figuren. Diese letzteren sind puppenhaft gestaltet und handwerksmäßig ausgeführt, und die Cherubim erscheinen von typischer Starrheit, während die Hauptfiguren von schöner, schlanker Bildung und edlem Ausdruck des Schmerzes

*) Abgebildet bei Foerster, „Denkmäler etc.“ V; Kugler, „Kleine Schriften“ I.

**) Abgebildet bei Foerster, „Denkmäler“ V.



Apstel Andreas an den Ghorsthranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt.

sind. Das Schönheitsgefühl des Künstlers macht sich namentlich im Johannes und Christus, so wie in den beiden reizvoll bewegten kleinen Engeln an den Enden des Querbalkens vom Kreuz in vorteilhafter Weise geltend.

Als Überrest einer ähnlichen Gruppe ist in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt noch das Kruzifix erhalten. Die schlanken Körperverhältnisse, welche schon in den Figuren der Domgruppe auffallen, hat der um einige Jahrzehnte jüngere Künstler dieses Kruzifixes zu entschiedenen Mißverhältnissen übertrieben; die zahlreichen kleinen Falten des Gewandes zeugen von ähnlich manierierter Auffassung, und auch im Adel des Ausdrucks kann sich diese Arbeit keineswegs mit dem Kruzifix im Dome messen. Dagegen ist in der Stiftskirche zu Bücken eine der letzteren sehr verwandte und gleichwertige kolossale Kreuzigungsgruppe erhalten, in welcher an Stelle der Cherubim zwei Bischöfe neben dem Kreuze stehen.*)

Im südlichen Sachsen sind noch mehrere ähnliche Arbeiten erhalten, meist bereits aus vorgeschrittener Zeit. Ein Kruzifix im Dom zu Merseburg, schon vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts, ist nur von sehr mäßigem Kunstwert. Weit beachtenswerter, wenn auch dem etwa gleichzeitigen Halberstädter Lettneraufsatz in Feinheit der Bewegung und des Ausdrucks nicht gewachsen, ist die Gruppe, welche aus der Kirche zu Freiberg in das Museum des Altertums-Vereins zu Dresden gekommen ist. Das bedeutendste Werk in dieser Art ist aber die bekannte in Thon ausgeführte Kreuzesgruppe der Kirche zu Wechselburg.**) Auffassung und Aufbau sind der eben genannten Halberstädter Gruppe nahe verwandt, aber noch reicher durchdacht und vollständiger: An den Kreuzesenden oben Gottvater mit der Taube, rechts und links zwei heranschwebende Engel, unten knauernd ein bärtiger Alter (wahrscheinlich Adam), das Blut Christi in einem Kelche auffangend; zu den Seiten Maria und Johannes, über niedergeworfenen gekrönten Figuren stehend, welche man wohl mit Recht auf das überwundene Judentum und Heidentum deutet. Feierliche Ruhe, zartes Schönheitsgefühl, welches den Schmerz nur zu ganz maßvoller, fast allzu schüchternen Äußerung kommen läßt, und eine beinahe zum Zierlichen neigende Ausführung zeichnen diese Arbeit vor allen bisher genannten ähnlichen Werken aus. Mit den übrigen Bildwerken der Kirche und mit dem Schmuck der goldenen Pforte zu Freiberg bilden dieselben einen ersten Höhepunkt in der Entwicklung der deutschen Plastik dieser Epoche. Verglichen mit dem um mehrere Jahrzehnte, wenn nicht um ein halbes Jahrhundert jüngeren Statuenschnuck des Naumburger und Bamberger Doms, verraten dieselben allerdings noch eine gewisse starre Befangenheit in Ausdruck und Bewegung, eine gewisse Einförmigkeit in der reichen geschmackvollen Gewandung. Anderseits ist der Künstler dadurch bewahrt geblieben vor der Ausartung und einzelnen Übertreibungen, welche, wie wir sehen werden, trotz aller Größe und Energie der Auffassung namentlich in den jüngsten Bamberger Statuen dieser Zeit sich im Ausdruck und teilweise auch in der Haltung nicht wegleugnen lassen.

Die genannte Kreuzesgruppe steht jetzt auf dem Bogen über einer hohen Altarwand, welche die Chornische abschließt. An dieser Wand sind unten zwei Brustbilder

*) Abgebildet in den „Mittelalterlichen Wandentwürfen Niedersachsens“ Blatt 89.

**) Gute Abbildungen in den „Kunstwerken des Erzgebirges“, in Lübkes „Plastik“ u. s. f.

von Jünglingen (Engel?), so wie vier alttestamentarische Gestalten — unter denselben ist nur David deutlich charakterisiert — in Nischen angebracht, denen zwei größere Figuren in Hochrelief (wohl gleichfalls Helden des Alten Testaments und nicht Porträts, wie man angenommen hat) an den Seiten beim Eingange des Chors entsprechen. Behandlung und Auffassung lassen einen gleichzeitigen und verwandten Künstler erkennen, der freilich dem Meister des Kreuziges nicht völlig gewachsen ist; vielleicht beruht dieser Unterschied aber nur in dem Umstande, daß hier eine dritte, handwerksmäßigere Hand das Modell des Meisters befangen zur Ausführung brachte.

Daß der Altar ursprünglich an seiner jetzigen Stelle aufgestellt und in derselben Weise wie jetzt dekoriert gewesen sein sollte, erscheint mir sehr unwahrscheinlich.



Die Schlangenanbetung. Relief an der Kanzel zu Wechselburg.

Dagegen spricht schon die weite Entfernung der oben genannten zum Abschluß des Ganzen gehörenden beiden Figuren an den Eckpfeilern von Chor und Querschiff, deren Platz ganz zweifellos ist, weil sie mit den Pfeilern, an die sie sich anlehnen, aus einem Werkstücke gearbeitet sind. Aber auch der Umstand, daß die kolossale Altarwand dem Abte, dessen Sitz regelmäßig in der Chornische angebracht war, den Blick auf den Hochaltar ganz abgeschnitten hätte, widerspricht völlig dem Charakter der Zeit. Da sich nun ferner an der linken Chorseite in mittlerer Höhe noch eine Thür erkennen läßt, welche wahrscheinlich durch einen Gang zu den Klostergebäuden führte, so wird dadurch die Existenz einer Unterkirche sehr wahrscheinlich; über dieser aber hätte der Altaraufbau gar keinen Platz mehr gehabt. Der Vergleich mit einer Reihe ähnlicher, noch jetzt oder doch ursprünglich mit einer Unterkirche versehenen Basiliken Niedersachsens, so wie die Stellung der Kanzel und des Lettners

über dem Aufgange zum Chor scheinen mir darauf hinzuweisen, daß auch in Wechselburg der wandartige Aufbau mit der Kreuzesgruppe als Letzter über der zum Chor führenden Treppe stand, und daß unten zwischen den beiden Flügeln der Treppe die Kanzel in derselben Weise angebracht war, wie jetzt noch im Dom zu Braunschweig. Unter den beiden Bogen hindurch hätte also die Doppeltreppe zum Chor hinaufgeführt und zwischen derselben wäre unter der Kanzel der Altar in der Weise angebracht gewesen, wie er in Braunschweig noch erhalten ist. So ließe sich das Fehlen von jeglichem bildnerischen Schmuck an der vierten Seite der jetzt freistehenden Kanzel erklären, und ließen sich sämtliche Bildwerke



Christus als Welttrichter. Relief an der Kanzel zu Wechselburg.

an der Kanzel sowohl als am jetzigen Hochaltar in glücklichster Weise anordnen. Auch dem Gegenstande nach; denn die Bildwerke der Kanzel weisen (mit Ausnahme des zwischen den Evangelistensymbolen und den Fürbittern Maria und Johannes thronenden Christus an der Vorderseite) gerade lauter alttestamentarische Bezüge auf den Opfertod Christi auf, welcher in der Kreuzesgruppe dargestellt ist: das Opfer Isaaks, die Schlangenanbetung und die Halbfiguren von Kain und Abel mit den Opfergaben in den Händen.

Diese Kanzelreliefs stehen in Schönheit und Adel der Figuren, reicher und geschmackvoller Gewandung auf gleicher Stufe mit den Altarfiguren und zeigen in etwas breiterer Behandlung den gleichen Charakter; in der einfachen, lebendigen

Erzählungsweise und der tüchtigen Bewegung lehren sie den Wechselburger Künstler, oder die Wechselburger Werkstatt, noch von einer neuen Seite kennen in dem feinen Sinn für dramatisch belebte und in der Raumaussfüllung treffliche Komposition.*)

Den Abschluß ihres plastischen Schmuckes erhielt die Wechselburger Kirche in dem Grabmal des Stifterpaares, jetzt vorn im Hauptschiffe, ursprünglich aber wohl in der Nähe des Aufganges zum Chor. In geschmackvoller Anordnung ruht Graf Debo († 1190) neben seiner Gemahlin Mechthildis. Die breiten, etwas flach gehaltenen Gesichter entsprechen den Typen der übrigen Wechselburger Skulpturen; aber die Gewandung, über den Körpern von der gewohnten reicheren, einfachen Faltengebung, zeigt in den unruhigen, wie flatternd gedachten Säumen eine abweichende Eigentümlichkeit. Wie die übrigen Bildwerke, so haben wir auch die Entstehung dieses Grabmals schon in die ersten Jahrzehnte, wenn nicht schon gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen.

Den gleichen Charakter wie diese Wechselburger Bildwerke und, nach der architektonischen Dekoration, auch die gleiche Entstehungszeit verraten die Skulpturen der berühmten Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg in Sachsen, also unweit von Wechselburg. Man hat sich daran gewöhnt, diese Bildwerke, welche von einer älteren Kirche an den im fünfzehnten Jahrhundert errichteten Bau übertragen wurden, als die hervorstechendsten Leistungen romanischer Plastik zu feiern. In der That ist das Portal in Reichtum der Dekoration, in Klarheit des Aufbaus, Zierlichkeit der Arbeit, Mannigfaltigkeit und Gedankentiefe des bildnerischen Schmuckes, so wie im Schönheitsinn, der sich in den Gestalten kundgibt, in Norddeutschland wohl ohnegleichen. Aber in der Belebung der Figuren, in feiner naturalistischer Durchbildung, namentlich der Extremitäten, in Richtigkeit der Verhältnisse lassen diese Bildwerke doch noch manches zu wünschen übrig und stehen darum hinter den um einige Jahrzehnte späteren Bildwerken in Bamberg, Raumburg und zum Teil selbst in Magdeburg zurück. Die Schönheit dieser Gestalten ist eine mehr äußerliche und starre, nicht aus dem Verständnis der Formen heraus gewachsene, wovon unsere Abbildung des Tympanons ein charakteristisches Bild giebt. Auch finden wir hier, bei rein romanischen Formen, in der Anordnung schon jene von der französischen Gotik eingeführte und für die Entwicklung der Plastik verhängnisvolle Anbringung der Figuren an den Archivolten des Thürbogens, woraus man, vielleicht nicht mit Unrecht, eine Bekanntschaft des Meisters der Goldenen Pforte mit französischen Portalskulpturen geschlossen hat. An die Hauptdarstellung im Bogenfeld: die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen den anbetenden Königen und dem Erzengel Gabriel und Joseph, schließen sich in den Archivolten vier Kreise der Darstellung durch kleine Einzelfiguren: Gottvater mit den

*) Zum Vergleich sind die Reliefs an der mit dem Altar verbundenen Kanzel in der Neuwerk-Kirche zu Goslar von Interesse; der sterbende Christus, Maria und je zwei Heilige auf den Seiten. Etwa gleichzeitig mit der Wechselburger Kanzel; aber obgleich an Bedeutung der Darstellung und Auffassung wesentlich dahinter zurückstehend, sind sie in der Lebendigkeit der Bewegung und Gewandung schon gotisch-unruhig. Vgl. Mithoff „Archiv 2c.“ T. XXIII. — Überreste einer der Wechselburger ähnlichen Kanzel sind in Freiberg in einem Gebäude neben dem Dom eingemauert: das Relief der Schlangenanbetung und zwei einzelne Heilige; schlank und zierlich wie die Bildwerke der Goldenen Pforte, aber noch etwas altertümlicher.

Debo, Plastik.

Engeln, das Christkind mit den Propheten, der heilige Geist (unter dem Symbol der Taube) mit den Aposteln und zu äußerst die Auferstehenden. Zwischen den Säulen der Seitenwände jederseits vier Statuetten in etwa halber Lebensgröße: Propheten des Alten Testaments und die beiden Johannes. Der Gedankeninhalt ist reicher als in der Dekoration irgend eines andern Portals in Nord- oder Mitteldeutschland, aber dabei doch einfach und ungesucht; und zugleich ist durch die Unterordnung der Figuren unter die architektonischen Linien in Verbindung mit der Ornamentik die große architektonische Wirkung des Portals trefflich zur Geltung gebracht. Nach dieser Richtung verdient dasselbe daher unbedingt Lob, als in der Wiedergabe des Figürlichen.

Nähezu ebenso sehr wie für den plastischen Schmuck im Innern und im Äußern der Kirchen ist die bildnerische Thätigkeit dieser Zeit in Sachsen auch auf Darstellung der Persönlichkeit bedacht gewesen; und zwar macht sich dabei schon die, wenn auch noch bescheidene Anforderung auf Ähnlichkeit geltend. Allerdings finden wir solche Bildnisse regelmäßig noch in Verbindung mit der Kirche, in welcher die Persönlichkeit



Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig.

als Stifter oder Wohltäter derselben durch ein Grabmal oder auch durch ein Standbild verewigt werden sollte. Wir haben schon mehrere dieser Denkmäler im Zusammenhange mit dem gesamten bildnerischen Schmucke einzelner Kirchen besprochen und werden, aus gleichem Grunde, einzelne andere Hauptwerke dieser Art erst später aufzuführen haben. Hier seien nur diejenigen Grabfiguren und Porträtstatuen zusammengestellt, die sich vereinzelt, namentlich in kleineren Kirchen Sachsens, finden.

Dem Doppelgrabmal des Grafen Dedo und seiner Gemahlin in Wechselburg entspricht das bekannte Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dom zu Braunschweig. Beide Figuren gehören in der vornehmen Haltung wie in der reichen aber ruhigen Faltengebung zu den schönsten Arbeiten dieser Zeit und stehen in der Behandlung der Köpfe und Hände den Raumburger Standbildern am nächsten. Wie diese, so haben wir auch wohl jenes Denkmal Heinrichs erst um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts oder noch etwas später anzusetzen. Der Dom hat noch ein zweites Standbild seines Gründers aufzuweisen: dasselbe steht auf dem Chor, als Gegenstück der Statue des Bischofs Adelog von Hildesheim, der Heinrichs neuen Dom weihte; beide kolossal und reich bemalt. Zwei kleinere

Statuen eines unbekannten fürstlichen Ehepaares sind im rechten Seitenschiff angebracht. Mit dem Doppelgrabmal vermögen diese Bildwerke keineswegs Stand zu halten; obgleich eher jünger als jenes, sind sie doch lebloser und roher, und dabei ohne künstlerische Empfindung gearbeitet. Zwei andere, altertümlichere kolossale Holzstatuen des heiligen Blasius und Johannes' des Täufers sind jetzt gleichfalls im Chor untergebracht. Wie das ältere Vorbild dieses Grabmals Heinrichs des Löwen erscheint die in Eichenholz geschnitzte überlebensgroße Grabfigur des Herzogs Ludolf in der Stiftskirche zu Gandersheim; das Modell der Kirche in der Linken feiert ihn als den frommen Stifter, das mit der Rechten hochgehaltene Schwert als den streitbaren Fürsten. (Man vergleiche auch, was oben bereits über die Grabsteine in Quedlinburg und Kloster Gröningen, welche schon dem Anfang dieser Epoche angehören, gesagt worden ist.) In Goslar hat sich aus dem Dome die Grabstatue einer Kaiserin noch mit Resten ihrer alten Bemalung erhalten; eine vornehm ruhende Gestalt, welche die Füße auf ein Hündchen setzt. Rohrer, und wohl etwas früher, ist ebenda der Grabstein eines Ehepaares, der außen an der Peterskirche auf dem Frankenberge eingemauert ist. *)

Weiter nach Süden begegnen wir zunächst im Dom zu Merseburg der Grabfigur eines jungen Ritters in weitem Gewande aus der gleichen Zeit, den Gestalten des Grafen Dedo und Heinrichs des Löwen verwandt. Den gleichen Charakter tragen auch die Grabsteine der Markgrafen von Meißen im Kloster Altenzelle bei Rosßen. Das großartigste Gesamtbild solcher Grabsteine, die Bronzeplatten der Grafen von Wettin in der Peterskirche bei Halle, ist uns leider nicht mehr in den Originalen erhalten; eine Feuersbrunst zerstörte dieselben im Jahre 1565, und die damals zum Ersatz gefertigten Sandsteinkopien geben nur ein schwaches und rohes Bild der Bronzen wieder. Soweit wir nach diesen Wiederholungen urteilen können, waren die Originale von gleichem Charakter und von ähnlicher Schönheit wie die genannten Gräber in Wechselburg und im Dom zu Braunschweig. Für die Auffassung des Bildnisses überhaupt in dieser Epoche ist der Vergleich mit den merkwürdigen, unmittelbar auf die Steinscheiber gemalten Fürstengestalten in der Kirche zu Memleben von besonderem Interesse; leider nur noch dürftige, mühsam und nur teilweise zu entziffernde Überreste.

Westfalen hat aus dieser Epoche nur zwei umfangreichere Denkmäler aufzuweisen, die aber nach ihrer monumentalen Wirkung und ihrem künstlerischen Wert einen Platz gleich nach den besten gleichzeitigen Bildwerken Sachsens verdienen, die Portalplastiken der Dome zu Münster und Paderborn. In Münster ist die Vorhalle vor dem südlichen Hauptportal mit dreizehn kolossalen Steinfiguren von Heiligen geschmückt: neun Apostel, Laurentius und Magdalena, ein Kaiser und der Bischof Dietrich von Hildesheim, welcher 1225 den Grundstein der Kirche legte und 1261 starb. Erst nach seinem Tode, aber wahrscheinlich auch ziemlich bald nach demselben, werden wir also die Entstehung seines Standbildes und auch wohl der übrigen Statuen anzusetzen haben. Die Figuren sind noch von ruhiger, in der Bewegung

*) Beide abgebildet in Mithoff, „Archiv etc.“, S. 11 und Taf. XXIII.

noch etwas befangener Haltung; aber die Köpfe zeigen schon mannigfaltige und tüchtige Charakteristik und eine naturalistische Belebung, welche auch den reich bewegten, fast etwas zu zierlichen Faltenwurf auszeichnet. Freier noch, bei ähnlichem Charakter, erscheinen die etwa gleichzeitig entstandenen Skulpturen am Portal der südlichen Vorhalle des Doms zu Osnabrück: die Statue der Madonna am Mittelpfeiler, acht Statuen von Heiligen, Fürsten und Bischöfen so wie das Relief im Bogensfeld, welches Christus am Kreuze zwischen zwei Engeln darstellt. Als Grabstein schließt sich diesen Arbeiten die Grabplatte des Bischofs Gottschalk in der Kirche zu Iburg, eine edle Arbeit vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, würdig an.

In Magdeburg gehören die erhaltenen Bildwerke dieser Zeit — nach Zahl und Mannigfaltigkeit der Motive von größerer Bedeutung, als man ihnen bisher zugeschrieben hat — meist dem Ausgange der Epoche an. Gegenständlich ist darunter das neuerdings stark restaurierte und vergoldete Reiterstandbild Kaiser Ottos I., des gefeierten Wohltäters der Stadt, das interessanteste Werk *). Die Wirkung des Monuments wird leider jetzt durch den schwerfälligen, auf Säulen ruhenden Baldachin beeinträchtigt, welchen man im siebzehnten Jahrhundert darüber gesetzt hat. Vorn neben dem in feierlicher Haltung einherreitenden Kaiser, mit jugendlich schönen, bartlosen Zügen und wallendem Haar, stehen zwei junge weibliche Gestalten, mit allegorischen Bezügen auf das Regiment des Reiches; die eine mit dem Reichsschild, auf den sie lehnt, die andere mit einem Fähnlein, das gleichfalls den Reichsadler trägt. Während Anordnung und Auffassung des Denkmals vor dem gleichzeitigen Reiterbild Kaiser Konrads III. im Dom zu Bamberg ein idealeres Streben und feierlichere Wirkung voraus haben, und in der Bildung des Gauls wie der Gestalt des Kaisers die Individualität weit weniger hervorgekehrt ist, verraten die Figuren der beiden Jungfrauen, in langen gürtellosen Gewändern von dickem Stoff, in ihren breiten vollen Gesichtern von ovaler Bildung und fast gewöhnlichen Formen, die an slawische Modelle zu erinnern scheinen, einen Künstler von geringerem Schönheitsinn, als die Meister der gleichzeitigen Schöpfungen im südlichen Sachsen und Franken.

Im Innern des Doms sind diesen Bildwerken namentlich zwei auch in der Bemalung besonders gut erhaltene thronende Gestalten nahe verwandt, in welchen gleichfalls Kaiser Otto I. und seine Gemahlin Editha dargestellt sein sollen; jetzt in dem spätromanischen, zur Taufkapelle bestimmten kleinen Kuppelbau des Chorumganges aufgestellt. Etwas starr in der feierlichen Haltung, sind sie reicher in der Gewandung, in Bewegung und Durchbildung namentlich der Hände von feinerem Naturalismus, als die Figuren des Reitermonuments. Ein kleines Doppelrelief im Tympanon einer der Thüren des Chorumganges rechts trägt noch ein altertümlicheres Gepräge, kann jedoch nach den architektonischen Details der Thüre kaum vor 1250 entstanden sein. Die Darstellung mit Christus als Gärtner ist durch eine etwas gesuchte Größe und Anmut in der Gestalt und Bewegung des Auferstandenen sehr eigentümlich.

Später noch als diese Bildwerke ist der Statuenschnitt der Vorhalle des nördlichen Portals, der sogenannten Paradiesesporte. Die völlig entwickelte Gotik der

*) Abgebildet bei Foerster, „Denkmäler“, bei v. Quast u. Otte I, „Zeitschrift.“

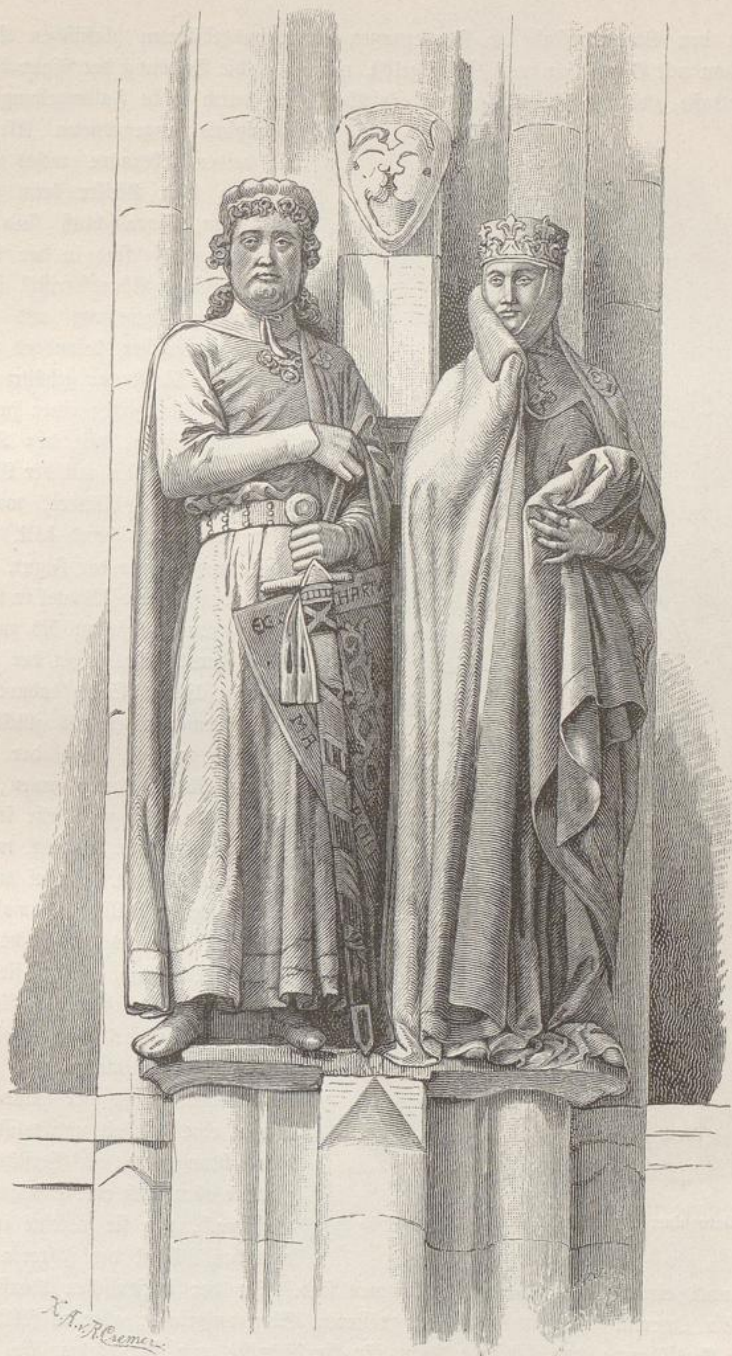


Zungfrauen von der Paradiesespforte im Dom zu Magdeburg.

architektonischen Teile, mit welchen die Statuen zusammen gearbeitet sind, verweist die Entstehung derselben bereits an den Ausgang dieses Jahrhunderts; aber ihre Anordnung sowohl als der Stil derselben berechtigen uns, sie noch als Erzeugnisse der Epoche anzusehen, welche wir hier betrachten. Wie die Benennung, so ist auch der Schmuck dieser nördlichen Pforte derselbe, wie in manchen anderen Kirchen verschiedener Teile Deutschlands, im dreizehnten sowohl als im vierzehnten Jahrhundert. Außen in den Schrägen der Thür stehen die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen; jederseits fünf auf Konsolen nebeneinander geordnet, mit kleinen Baldachinen von frühgotischer Form bekrönt. Im Halbrund über der Thür ist der Tod Mariä in Relief dargestellt, bereits im entwickelten gotischen Stile des vierzehnten Jahrhunderts, so daß die Arbeit uns hier noch nicht zu beschäftigen hat. Am Eingang der Vorhalle stehen innen die Statuen des alten und des neuen Bundes, mit den eben genannten Figuren wohl gleichzeitig, aber von einem anderen, geringeren Meister. Während nämlich diese beiden Statuen in der Kopfbildung den allegorischen Figuren vom Otto-Denkmal gleichen, aber in der Faltengebung des gürtellosen Mantels, der sie ganz einhüllt, durch einen auffallend barocken, unruhigen Faltenwurf entstellt werden, sind die Statuen der Jungfrauen ebenso dramatisch wie zugleich maßvoll in Auffassung und Bewegung. Die langen Gewänder mit einem fließenden, schönen Faltenwurf lassen durch die Gürtung über den Hüften die Formen der schlanken Gestalten wenigstens erkennen. Der Ausdruck ist in der Bewegung ebenso mannigfaltig und lebendig ausgesprochen wie in den Gesichtern; und selbst wo der Schmerz bis zum lauten Aufschrei oder die Freude zum hellen Lachen gesteigert ist, finden wir ein Verzerren und Grimassieren mit feinem Geschmack vermieden. Dadurch verdienen diese Arbeiten selbst vor den etwa gleichzeitigen späteren Bamberger Bildwerken noch den Vorzug, vor denen sie auch größere Zierlichkeit und Armut voraus haben.

Im Dom selbst sind in den Kapellen des Chorumgangs die Überreste einiger kleinerer diesen Bildwerken verwandter Skulpturen aufgestellt worden; so die Statuetten einer Verkündigung, die Statue des heiligen Mauritius, mit ganz charakteristischem Mohnrentypus und eine heilige Elisabeth (?). Letztere mit ähnlich unruhiger Gewandung, wie die Statuen des neuen und alten Bundes in der Vorhalle u. a. m.

Wenn auch um ein oder einige Jahrzehnte früher, so gehört doch auch schon zu den spätesten Arbeiten dieser Zeit in Sachsen der plastische Schmuck des hohen Chors im Dom zu Naumburg: die Statuen der zwölf fürstlichen Stifter und Stifterinnen des Doms an den Chorbänden, so wie außen am Lettner das große Kreuzifix mit der klagenden Maria und Johannes und die Reliefs. Diese Bildwerke sind die charakteristische Fortbildung der oberländischen Skulptur, wie wir sie namentlich in der Kanzel und in der Kreuzesgruppe zu Wechselburg kennen gelernt haben. Aber an die Stelle des halb unbewußten Schönheitsstrebens und der heinahe schwächlichen Zurückhaltung in Ausdruck und Bewegung ist hier ein bewußtes Streben nach dramatischer Wirkung getreten, welches sich in den Standbildern mit einem ebenso ausgesprochenen Schönheitsförm in glücklicher Weise verbindet. In den Reliefs kommt daneben ein derb realistischer Zug zum Ausdruck, welcher denselben, wie es scheint mit einem gewissen Bewußtsein, den Charakter von einfachen Volkszenen giebt und selbst die Heiligengestalten ihres Heiligenscheines entkleidet.



Thüringisches Fürstenpaar im Dom zu Raumburg.

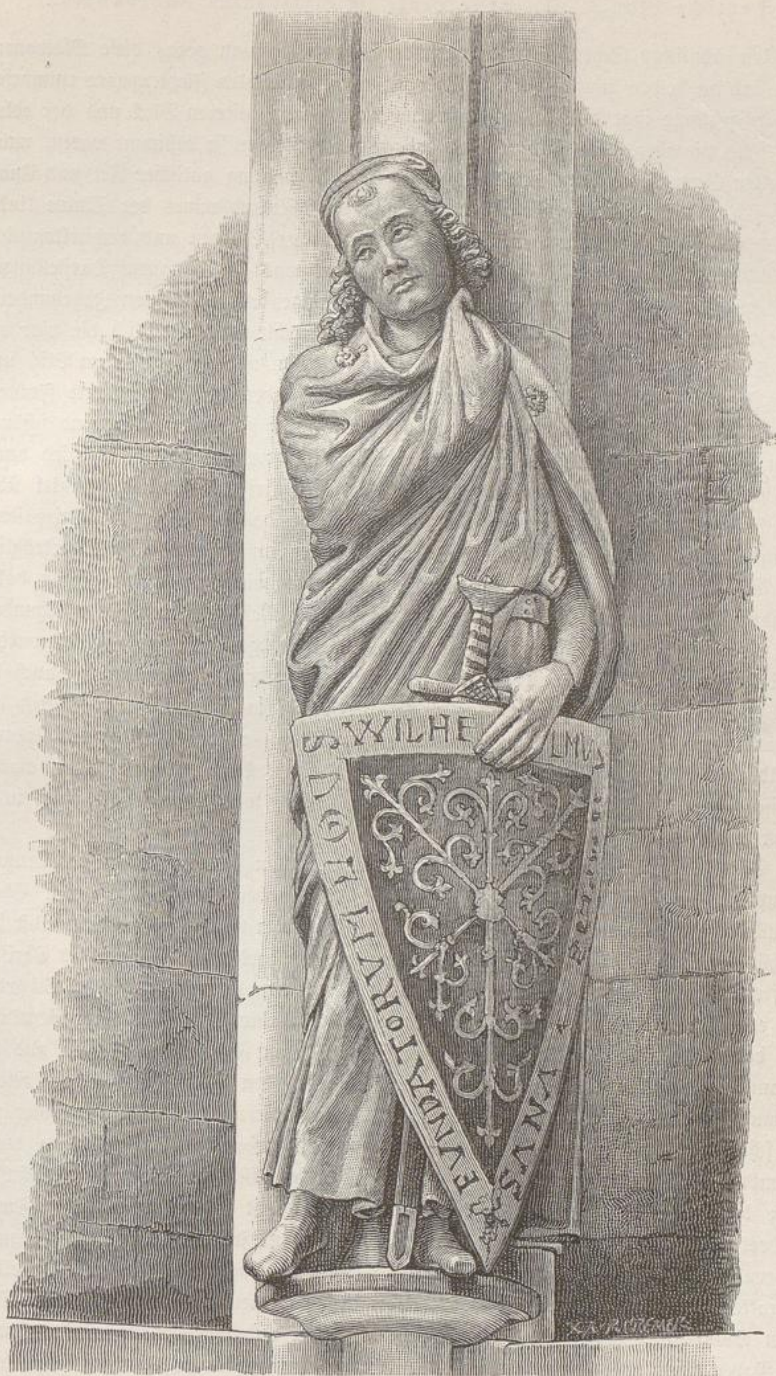
In den Statuen sind die Forderungen einer ausgebildeten plastischen Kunst meist schon mit Bewußtsein und Glück gelöst, namentlich die Belebung der Figur durch die Kontraste zwischen Standbein und Spielbein und durch reiche Faltengebung der



Statue einer jungen Fürstin im Dom zu Naumburg.

männigfach angeordneten Kleider. Die beiden Ehepaare rechts und links an dem Pfeiler beim Eingang zum Chorabschluß sind die bekanntesten; sie sind in der That in ihrer reichen Charakteristik, ihrer lebensvollen Bewegung und Beziehung zueinander besonders ausgezeichnet. Die Krone gebührt aber wohl dem Standbilde einer jungen fürstlichen Witwe, wie der Kopfschleier andeutet, die mit der Linken in einem Buche blättert, welches sie in der rechten Hand hält. Die ruhige rechte Seite der Figur, über welche der schwere Mantel in wenigen großen Langfalten bis zu den Füßen herab fällt, ist zu der leicht bewegten linken Seite dadurch in einen ebenso feinen als glücklichen Gegensatz gesetzt, daß der aufgeraffte Mantel die Formen, auf denen er in kräftigen, sehr individuellen Quersfalten aufruhrt, wenigstens erraten läßt. Dabei wirken in der weiten Hülle des massigen Mantels und des Kopftuchs die sorgenvollen Büge, welche sie einhüllen, und die vornehmen schlanken Finger doppelt zierlich und fleischig. Die sprechende Bewegung und treffliche Modellierung der Hände bezeugen eine Feinheit naturalistischer Beobachtung und ein Verständnis, zugleich aber auch eine Summe von Geschmack, wie sie vereint in der deutschen Plastik der späteren Zeit

kaum noch einmal zum Ausdruck gekommen sind. In der italienischen Kunst hat selbst ein Quercia ähnliches kaum mit größerem Sinn aufgefaßt; aber es fehlt ihm in der Ausführung der klassische Sinn für Verhältnisse und für statuarische Ruhe und die Freude an der naturalistischen Durchbildung, welche wir hier bewundern.



Standbild eines fürstlichen Stifters im Dom zu Raumburg.

Von ähnlicher Schönheit und im interessanten Gegensatz gegen diese Matronengestalt sind die beiden jungen Frauen der oben schon genannten Fürstenpaare entworfen und durchgeführt; jugendliche Lebenslust leuchtet aus ihrem heiteren Blick und der edlen Körperfülle, die aber, dem heiligen Platz entsprechend, für den sie bestimmt waren, unter der vollen Gewandung kaum angedeutet ist. Eine Vorahnung gotischer Art und Unart verrät sich in dem Lächeln wie in den Falten des Gewandsaumes der Statue links; und beides giebt uns mit den Baldachinen über den Statuen und architektonischen Details der Umgebung die Gewißheit, daß wenigstens die jüngsten Darstellungen bereits an der Grenze der neuen Zeit, am Ausgange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein müssen. Zu diesen letzten Arbeiten möchte ich namentlich die vier auf ihren Schild gestützten Männer im Chorabschluß rechnen, mit schweremütigem Blick und reicher Fältelung der Gewänder. Kennenswert ist besonders noch eine vierte Frauengestalt, die zweite Statue links vom Eingang: jugendlich schlank, von reizend schönen Zügen und doch von einem hehren Ernst, dessen Ausdruck noch verstärkt wird durch die Bewegung, mit welcher die Fürstin ihren faltenreichen dünnen Mantel über dem schlichten Hauskleid zusammenzieht, in der Furcht, daselbe möge die Reize ihres minniglichen Körpers mehr verraten, als es mit ihrer jungfräulichen Ehre verträglich.

Alle diese Statuen sollen bestimmte Persönlichkeiten wiedergeben und zeigen daher individuelle Verschiedenheiten. Abgesehen davon, daß die Mehrzahl derselben erst hundert oder mehrere hundert Jahre nach dem Tode der Dargestellten ausgeführt wurden und daher treue Abbilder von den meisten nicht vorhanden sein konnten, ist auch die Art, wie das Bildnisartige zwar überall angestrebt (man beachte den Gatten des Ehepaares rechts) aber doch nur so weit betont ist, daß es der Wirkung der Figuren als Idealgestalten zum Schmuck eines kirchlichen Tempels keinen Abbruch thut, charakteristisch für die große stilvolle Richtung dieser Kunst, welche die Natur schon in so hohem Maße beherrschte.

Das Gleiche läßt sich nicht ganz uneingeschränkt von den Skulpturen des Letzners behaupten, die sich auch dadurch als die jüngsten Arbeiten dieses gesamten Chorschmuckes charakterisieren. Schon in der Kreuzesgruppe tritt ein gelegentlich selbst das Unschöne nicht schenender Naturalismus hervor: in der herkulischen Gestalt des Christus — freilich in dem, nebenstehend abgebildeten, Kopf von bewundernswerter Schönheit und ergreifendem Ausdruck — und mehr noch in den unter der Masse ihrer Gewänder und der reichen kleinen Fältelung fast verschwindenden Figuren der Maria und des Johannes. Die Wechselburger Gruppe verrät sich in den Typen wie in der reichen Gewandung und Anordnung als der Ausgangspunkt dieser Kunst, trotz der hier nur erst schüchtern gewagten Andeutung der inneren und äußeren Bewegung. In diesen Raumburger Gestalten beherrscht der nur zwei oder drei Menschenalter jüngere Künstler schon beinahe vollständig die Kenntnis des Körpers; mit fast zu absichtlicher Freude schildert er die innere Verzweiflung und sucht nicht nur in Gebärden und Bewegung, sondern selbst in der überreichen, unruhigen Faltengebung einen Ausdruck derselben. Charakteristische Züge, welche uns vereinzelt in dem einen und anderen jener fürstlichen Standbilder begegneten, treten hier verschärft und gehäuft auf und verkünden das Nahen einer neuen Zeit, welche leider weder den inneren Halt in sich hatte, noch in der Architektur den richtigen Ort fand, um diese Auswüchse eines überwuchernden

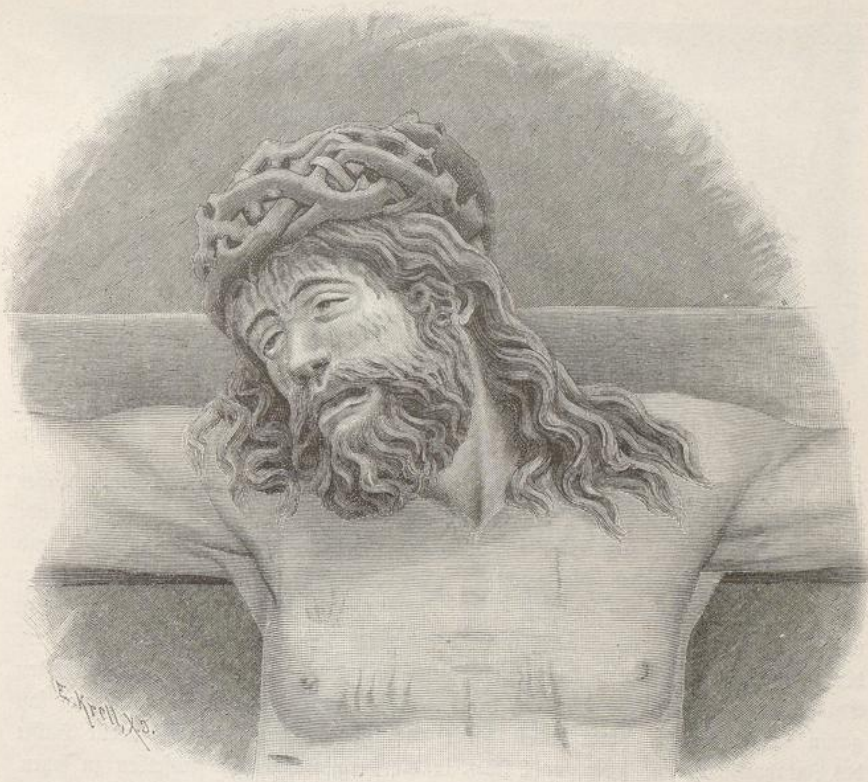


Relief am Chor des Doms zu Bamberg.



Naturalismus zu überwinden, oder sie gar als lebensfähigen Keim einer neuen Kunststrichtung zu entfalten.

Von den kleinen Reliefs mit Darstellungen aus der Passionsgeschichte sind, außer den beiden zweifigurigen Szenen in den Schrägen des Thürdaches, nur die drei Darstellungen links und die erste rechts alt und dieser Epoche angehörig. Kaum in einer anderen Periode der deutschen Kunst finden wir wohl in ähnlicher Weise wieder, wie hier, lebendige und selbst hochdramatische Erzählung und beinahe verben Natura-



Christuskopf vom Lettner im Dom zu Raumburg.

lismus mit feinem Geschmacl und Schönheitsinn in der Anordnung wie in der Bewegung und Gewandung vereinigt. Man sehe die lebendige Schilderung des Abendmahls (freilich eines sehr bäurischen Mahles!) oder die unheimliche Ruhe, mit der die verschworenen Pharisäer den Hohenpriester zur Auszahlung des Blutschillings an Judas bereden, die laute Beredsamkeit des in seinem Innern betroffenen Pilatus, als die Juden Christum vor ihn führen, oder endlich die dramatische Szene der Gefangennahme. Und doch bei allen Zügen der Naturwahrheit, namentlich in den Köpfen, welche Schönheit selbst in den bewegtesten Gestalten, welches Verständnis

in der Gewandung, welche Meisterschaft in der Abrundung dieser Gruppen! Wir glauben hier einer Kunst gegenüber zu stehen, die in raschen Schritten ihrem Höhepunkte entgegengeht, nicht an der Schwelle eines Verfalles von mehr als einem Jahrhundert. Freilich war dieser weit weniger Folge der Entwicklung der bildnerischen Kunst selbst, als vielmehr Folge des Zusammenwirkens äußerer Umstände, welche erdrückend auf jene einwirkten.



Gefangennahme Christi; im Dom zu Raumburg.

Diese ungünstigen verschiedenartigen Einflüsse machen sich schon in mehr empfindlicher Weise bei den bekannten Standbildern der Stifter im Dom zu Meissen*) geltend: an den Wänden des Chors, auf plumpen Konsolen aufgestellt, links Kaiser Otto I. und seine Gemahlin, einander zugewandt in ganz ähnlicher Weise, wie wir es bei den Stifterpaaren im Raumburger Dom sehen, rechts die Heiligen Johannes der Evangelist und Bischof Donatus; sämtliche Figuren bekrönt von kleinen turmartigen Baldachinen, deren reiche und spielende spätromanische Formen mit den in gleicher Weise angebrachten Baldachinen über den Standbildern in den Domen zu Bamberg und Raumburg fast genau übereinstimmen. Wir haben daher auch diese Figuren in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, und zwar wohl schon in die vorgerücktere Zeit desselben zu setzen. Der gesuchte Ausdruck in den Köpfen, welcher mehreren jener Standbilder schon eigentümlich war: das Lächeln in den jugendlichen Frauenköpfen und der schmerzhafteste Ausdruck in den männlichen Gesichtern ist hier schon vollständig konventionell geworden und erscheint dadurch beinahe grimassenhaft. Auch die schön bewegten Hände sind nicht mehr von jener Feinheit der Naturbeobachtung; und selbst die Bewegung, obgleich bei dem Kaiserpaare in der Gewandung noch von großer Schönheit, hat doch schon in der Kaiserfigur etwas Unsicheres, in dem Donatus sogar schon einen bäurisch plumpen Beigeschmack. Die alte Bemalung und Vergoldung ist zu verschiedenen Zeiten aufgefressen worden und daher ohne besonderes Interesse. In dieser Beziehung sind ein

*) Abgebildet bei Puttrich, „Denkmale in Sachsen.“

paar wenig beachtete Statuen der Johanneskapelle entschieden interessanter: Johannes der Täufer, Maria mit dem Kind und eine jugendliche Gestalt, welche man als den Evangelisten Johannes bezeichnet, die aber, nach dem Räuchergefäß in der Hand, wohl nur als ein Engel aufzufassen ist. Die Bemalung ist in diesen Figuren noch die ursprüngliche und läßt in ihren Überresten noch eine kräftige Wirkung und tiefe Stimmung herauserkennen. Von Interesse ist auch die in der Kapelle, mit welcher die Statuen offenbar gleichzeitig entstanden sind, angebrachte Jahreszahl 1291*); durch die Verwandtschaft der Figuren mit den Standbildern im Chor (namentlich ist der durch die zierliche Bewegung der Hände ausgezeichnete Engel der Johannesstatue des Chors sehr ähnlich) wird auch die Zeit der Entstehung dieser letzteren genauer festgestellt. Doch ist dieselbe danach jedenfalls vor das Jahr 1291 zu setzen, da sowohl Figuren als Dekoration der Johanneskapelle schon stärker ausgesprochene gotische Motive zeigen; namentlich die sitzende Madonna in der Gewandung und in der Bewegung.

Von Sachsen wurde in dieser Epoche ein großer Teil der bis zur Elbe vorgebrungenen slawischen Stämme unterjocht und rasch germanisiert; deshalb verraten auch die Anfänge der Kunstübungen in diesen Ländern vorwiegend sächsische Einflüsse. Freilich sind die plastischen Bildwerke aus dem zwölften Jahrhundert in Brandenburg, Mecklenburg und Pommern (so z. B. in Cammin) noch so wenig zahlreich und so unbedeutend, daß sie keiner näheren Beschreibung bedürfen. Das Hauptdenkmal ist das Relief im Tympanon des reichen Nordportals der Domkirche zu Lübeck: der thronende Christus in der Mandorla, welche zwei rasch ausschreitende Engel emportragen. In Motiv und Auffassung, wie in der stürmischen, aber ungeschickten Bewegung und den zierlichen Falten der Gewandung entspricht die Arbeit niedersächsischen Reliefs vom Ende des zwölften Jahrhunderts, obgleich wir ihre Entstehung nach dem Charakter der Architektur erst um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ansetzen dürfen.

In Schlesien zeigt das Südportal der Magdalenenkirche in Breslau, aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, dieselbe überreiche Fülle abenteuerlicher und konfus angeordneter Gestalten ohne jeden künstlerischen Wert, welche wir an den böhmischen und österreichischen Bildwerken des zwölften oder dreizehnten Jahrhunderts kennen gelernt und die wir wesentlich auf Einflüsse von Bayern zurückzuführen versucht haben. Im Gegensatz dazu haben einzelne der neuen deutschen Kolonien, welche die deutsche Kultur weit nach Südosten in den slawischen und ungarischen Ländern verbreiteten, am Schluß dieser Periode bereits stattliche und selbst ihrem künstlerischen Wert nach recht achtbare plastische Bildwerke aufzuweisen. Soweit die Abbildungen derselben (in der Publikation der österreichischen Centralkommission) ein Urteil gestatten, läßt der Charakter dieser Skulpturen nicht etwa auf einen Zusammenhang mit der Kunst in Österreich und Bayern schließen, sondern auf die Abhängigkeit von der Kunst Niedersachsens, von wo aus ja auch gleichzeitig dem fernen Südosten Europas, namentlich Siebenbürgen, der Hauptzug von Kolonisten ausfloß.

*) Allerdings ist die jetzt sichtbare Zahl nicht die ursprüngliche, sondern wohl erst bei einer Restauration an Stelle der alten Inschrift oder auf Grund der Urkunden angebracht worden.

Die frühesten dieser Arbeiten sind wohl die Reliefs am Portal der Krypta des Doms zu Fünfkirchen mit Szenen aus der Jugend Christi. Vorgesrittener sind die Bildwerke der beiden überaus reichen Portale der Kirchen von Tischnowitz in Mähren und von S. Jak in Ungarn, beide etwa aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. In Tischnowitz sind diese Skulpturen mit reichster Dekoration von charakteristischen Übergangsformen verbunden: im Rundbogen des Portals der thronende Christus in der Mandorla, zu den Seiten zwei kleine fürstliche Stifter nebst ihren Schutzheiligen; an der Fassade die Statuen der Apostel, welche, im Gegensatz gegen die starre typische Darstellung des Mittelfeldes, bereits einen etwas verwilderten Naturalismus tragen sollen. Am Portal zu S. Jak ist im Tympanon das von zwei Engeln gehaltene Brustbild Christi als Relief angebracht; darüber in Nischen, wirkungsvoll angeordnet, die Einzelfiguren Christi und der Apostel. Auch hier sollen die Gestalten durch Mannigfaltigkeit der Motive in Charakteristik und Ausdruck wie durch das Streben nach naturalistischer Durchbildung ausgezeichnet sein.

Süddeutschland hat gleichzeitig nur in zwei weit voneinander liegenden Gegenden eine der sächsischen verwandte und ähnlich bedeutende Entwicklung der Plastik aufzuweisen; beide an den Grenzen gelegen: der blühende Bischofssitz Bamberg in der Nordostecke von Franken, der Mark Meißen benachbart, in welcher, wie wir sahen, die sächsische Plastik des dreizehnten Jahrhunderts ihre höchste Blüte entfaltete; so wie zwei altberühmte schwäbische Bischofssitze, Freiburg und Straßburg, Frankreich benachbart und auch in ihrer Kunst in dieser Periode nicht ohne Einfluß von dort. In allen diesen Orten sehen wir die Plastik noch sehr viel entschiedener in Verbindung der Architektur und zum Schmuck derselben gehandhabt, als gleichzeitig im Norden Deutschlands; überall fällt hier daher ihre Entwicklung zusammen mit dem Ausbau der herrlichen Dome, welche noch heute den Glanz dieser Städte bilden.

Der Bau des Doms von Bamberg, wie wir ihn jetzt vor uns sehen, fällt in seinen Hauptteilen bereits in das dreizehnte Jahrhundert; den Abschluß durch den Bau des westlichen Chors und Querschiffs setzt man um das Jahr 1274. Diesem Zeitraum gehören auch die Bildwerke an, welche den Dom innen wie außen schmücken. Sie zeigen auf den ersten Blick zwei sehr verschiedene Richtungen: die eine altertümliche und herbe, mit deutlichem Anschluß an die unter byzantinischen Einflüssen stehende Kunstrichtung des zwölften Jahrhunderts; so wie eine freiere Richtung, deren Schönheitssinn, große Gewandung, freie Haltung und monumentale Wirkung den spätesten Bildwerken der sächsischen Schule, besonders den Standbildern des Naumburger Chores, so verwandt ist, daß wohl eine Beeinflussung von dieser blühenden Nachbarschule angenommen werden darf.

So verschieden die Bildwerke dieser beiden Richtungen auf den ersten Blick erscheinen, so lassen doch mehrere Umstände darauf schließen, daß ihre Entstehung nicht mehr als ein oder höchstens zwei Menschenalter auseinander liegt. Sowohl die Ornamente an den erstgenannten Bildwerken des 1237 geweihten Ostchors, des sogenannten Georgenchors, als der große Sinn für Charakteristik in Ausdruck und Bewegung machen es zweifellos, daß dieselben nicht lange vor dem Ende des zwölften Jahrhunderts, vielleicht erst um das Jahr 1200 entstanden sind. Es sind aus-

schließlich Hochreliefs, die, als Schmuck der Arkadennischen an den beiden Brüstungswänden des Chors angebracht, unter sich durch Säulen mit reichen Kapitellen getrennt sind und über sich im halbrunden Abschluß ein gemaltes Ornament haben. An der Nordseite liegt der Thür zunächst das Relief der Verkündigung, dann folgen sechs Reliefs von je zwei sich entgegengesetzten männlichen Heiligen; an der Südseite, in der gleichen Reihenfolge und Anordnung, der Erzengel Michael und wieder sechs Paare von Heiligen. Das auf nebenstehender Tafel wiedergegebene Paar von Heiligen vergegenwärtigt Auffassung und Stil dieser Bildwerke. In ihrer Mischung roher frühromanischer und byzantinischer Elemente mit einem ganz eigenen, beinahe gewaltigen Sinn für Charakteristik stehen dieselben in Deutschland einzig da*). Die Heiligen, meist Propheten und Apostel, sind regelmäßig so zu Zweien zusammengruppiert, daß sie in lebhafter Rede und Gegenrede sich gegenüber gestellt sind, nach der aus altchristlicher Zeit übernommenen Art der Darstellung der Apostel, aber vielleicht auch nach dem Vorbilde der Mysterienspiele, worauf Lübke aufmerksam macht. In lebendiger, selbst heftiger Bewegung und ausdrucksvoller Gebärde der charaktervoll und mannigfach geschnittenen Gesichter ist der Künstler ein wahrer Meister. Noch beinahe drei Jahrhunderte später wählt in Italien Donatello dieselbe Zusammenstellung für die gleichen Motive; aber an Mannigfaltigkeit und Energie in Ausdruck und Bewegung geht er kaum über das hinaus, was der Bamberger Künstler hier geleistet hat. In seinem Naturalismus geht derselbe schon so weit, daß er in einzelnen Köpfen deutlich den jüdischen Typus ausprägt, und daß er gelegentlich den einen Apostel im Eifer der Rede seinem Gegner den Rücken kehren läßt. Wunderbar kontrastiert mit dieser großen und feinen Anschauung die starre Behandlung der Gewänder und die einförmigen Parallelfalten, welche den runden Bauch und die Schenkel in manierierter und fast foketter Weise hervortreten lassen und dadurch deutlich



Eva; vom Dom zu Bamberg.

*) Waagen, „Kunstwerke und Künstler in Deutschland“ (S. 78 ff.), verhält sich diesen Kunstwerken gegenüber, wie überhaupt gegen die Skulpturen im Innern des Bamberger Doms, sehr ablehnend; sie erscheinen ihm „von sehr mäßigem Verdienst, manche Motive sehr lahm.“ Die erste richtige Würdigung und Bestimmung ihrer Entstehung finden wir wieder bei Rügler („Kl. Schriften“ I.); am ausführlichsten geht Lübke in seiner „Plastik“, S. 480 ff., auf dieselben ein; seine Charakteristik ist ebenso treffend, wie seine Schilderung voll Wärme und Anschauung.

noch die Abhängigkeit des Meisters von der falschen Nachahmung geringer byzantinischer Kunstwerke bezeugen. Andererseits verraten mehrere Köpfe, namentlich der oben abgebildete Kahlkopf, daß der Künstler gleichzeitig auch die Antike sich zum Vorbilde genommen hat und antike Philosophenköpfe zu kopieren sucht.

In den Reliefs, welche beiderseits der Thür zunächst liegen, in der einfach schönen Verkündigung und im Erzengel Michael treten diese Eigentümlichkeiten noch gemäßigt und wie gebunden hervor; in einzelnen der Doppelfiguren sind sie dagegen in Ausdruck und Bewegung beinahe bis zur Karikatur übertrieben. Durch die gleiche Übertreibung und durch ein auch dort schon beginnendes Bestreben, die Gestalten möglichst schlank und gestreckt erscheinen zu lassen, verraten sich als etwas jüngere Arbeiten desselben Künstlers oder derselben Werkstatt die je sechs kleineren Figuren von Propheten, welche auf ihren Schultern die Apostel tragen, an der linken Außenwand des nördlichen Portals, zwischen den zierlichen Säulen desselben. Die übrigen Figuren an der rechten Wand sind aus späterer Zeit.

Eine sehr viel geringere handwerksmäßige Arbeit derselben Richtung ist das Relief im Bogenfelde der kleineren (nördlichen) Thür des Ostchors, welches die Madonna thronend zwischen dem heiligen Georg und Petrus, Kaiser Heinrich, seiner Gemahlin und einem heiligen Bischof darstellt; zu den Füßen ein knieender Geistlicher in kleinerer Figur.

Von dieser Gruppe von Bildwerken, deren herbe und befangene Formsprache mit dem lebendig pulsierenden inneren Leben und dem kräftig naturalistischen Streben eine zwar schreiende, aber doch keineswegs abschreckende Wirkung hervorbringt, fehlen uns leider die Bindeglieder zu der jüngeren, noch zahlreicheren Gruppe von Bildwerken, welche den Dom innen und außen schmücken. Da sie teilweise der Abschluß des bildnerischen Schmuckes sind, welchen jener ältere Künstler begonnen hatte — namentlich ist dies am nördlichen Portal der Fall —, so darf man schon daraus schließen, daß diese Arbeiten nicht durch einen so großen Zeitraum getrennt sind, wie die auffällige Verschiedenheit des Stils auf den ersten Blick vermuten läßt. Statt der gewaltsamen, stürmischen Bewegung dort herrscht hier eine vornehme Ruhe in der Haltung; statt der herben und selbst häßlichen und verzwickten Formen und Typen jener Reliefs offenbart sich hier ein feiner Sinn für Verhältnisse, wie für schöne und weiche Formen; und an Stelle der manierierten Gewandung fällt hier eine durch große Massen und zugleich durch feine Durchbildung der Details wie durch individuelle Mannigfaltigkeit ausgezeichnete Gewandung auf, welche zur großen und vornehmen Wirkung der Gestalten ganz besonders beiträgt.

Am vorteilhaftesten zeigen sich diese Eigenschaften an den bekannten sechs lebensgroßen Statuen des Fürstenportals im Georgenchor: links die Heiligen Stephan, Kaiserin Kunigunde und Kaiser Heinrich II., rechts Petrus, Adam und Eva. Die beiden letzteren, völlig nackte Figuren, sind von edlem Fluß der Linien, von schönen, fast zarten Formen, deren Wiedergabe jedoch noch die Ungewohnheit in der Anschauung und Wiedergabe des Nackten und teilweise noch mangelhafte Kenntnis der menschlichen Gestalt verrät. *) Dagegen dürfen die vier Gewandstatuen wohl den vornehmsten

*) Die Abbildung dieser beiden nackten Figuren in Lübkes Plastik S. 478 ist leider mißglückt und muß eine falsche Vorstellung von der Richtung des Künstlers geben; deshalb ist die Statue der Eva hier noch einmal, in einer Zeichnung nach dem Original, wiedergegeben.



Statuen Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde am Dom zu Bamberg.



Exzell. X. 3.

Reiterstatue König Konrads III. im Dom zu Bamberg.

Wode, Waffst.

5

Erzeugnissen deutscher Plastik zugerechnet und den verwandten Statuen in Raumburg und Magdeburg unmittelbar zur Seite gesetzt werden. Vor diesen haben sie sogar eine edle, ungesuchte Einfachheit, sowohl in der Bewegung wie im Ausdruck, und zugleich größere Mannigfaltigkeit voraus. Auch die beiden Statuen des Kaiserpaars sind hier, vielleicht in der Absicht sie als Heilige zu charakterisieren, schon in ihrer Tracht mehr als Idealfiguren gegeben. In allen Figuren bewundern wir gleichmäßig die edle, charaktervolle Bildung der Köpfe, die glückliche statuarische Ruhe, die flüssige Behandlung der vollen Falten und die Feinheit in der mannigfachen Ausgestaltung derselben wie in der glücklichen Anordnung und Beziehung der Statuen zueinander.

Offenbar derselbe Künstler, wie der Vergleich in Auffassung und Behandlung ergibt, wurde etwa gleichzeitig zu einer andern, neuen und außerordentlichen Aufgabe berufen, zur Anfertigung einer Reiterstatue Kaiser Konrads III (auch als König Stephan der Heilige von Ungarn bezeichnet), welche auf breiter Blattkonsole an einem Pfeiler neben dem Aufgange zum Georgschor aufgestellt ist. Sitz und Haltung des Kaisers sind frei und vornehm; der Faltenwurf ist reich und groß angeordnet. Der Gaul, von einem gewöhnlichen, derben Schlage, ist in der Bewegung, namentlich in der Stellung der Vorderbeine noch teilweise mißglückt; der häßliche Kopf mit seiner Ramsnase und das Hinterteil zeugen aber wieder von einer sehr lebendigen Anschauung und von eingehendem Naturstudium.

Außer diesen Porträtgestalten, die als solche durch einzelne individuelle Züge charakterisiert sind, besitzt derselbe Chor in dem nördlichen Seitenschiff noch drei Idealfiguren in Lebensgröße, welche dieselbe Richtung und vielleicht auch noch denselben Meister, jedoch bereits in vorgeschrittener Entwicklung verraten. Es sind dies die beiden Statuen der Verkündigung und eine ältere Figur von matronenhaftem Charakter, welche man als Sibylle oder als heilige Anna bezeichnet. Stellung und Faltenwurf des Engels, dessen Gewand vom Hals bis auf die Füße schlicht in großen geschwungenen Falten herabfällt, sind der heiligen Kunigunde sehr verwandt, jedoch bei weniger glücklichen Verhältnissen, während das typische Lächeln des Engels sich auch schon im heiligen Stephan findet, wenn auch noch nicht in so stark ausgesprochener Art. In der Figur der Maria zeigt die Gewandung eine überaus reiche kleine Fäلتelung, die jedoch der großen klaren Motive keineswegs entbehrt; ähnlich wie wir es in den Figuren der Kreuzigungsgruppe zu Raumburg sehen. Die Haltung hat etwas außerordentlich Reizvolles, der Ausdruck des Kopfes ist hold und hehr zugleich. Die „Sibylle“ zeigt den gleichen Charakter zur herben Größe gesteigert; sie ist ein würdiges Gegenstück zu der Matrone mit dem Buch im Raumburger Dom; aber gegenüber der einfach strengen Gewandung dieser Figur hat der Bamberger Künstler mit der Erhabenheit im Ausdruck größten Reichtum in der Faltengebung zu vereinigen gesucht und hat dies ohne Einbuße des Ausdrucks erreicht. Ähnliches hat die deutsche Kunst selbst in der Renaissance nicht einmal wieder angestrebt; aber auch die gleichzeitigen französischen Bildwerke in Amiens, Reims und Paris kommen diesen Standbildern wohl in Liebreiz und Geschmack gleich und übertreffen sie selbst darin; in Großartigkeit von Haltung und Ausdruck sind sie ihnen aber kaum gewachsen.



Statue der Sibylle im Dom zu Bamberg.

Ähnlich und etwa gleichzeitig sind zwei benachbarte männliche Statuen; ein heiliger Bischof und der heilige Dionysos (letzterer mit modernem Kopf in den Händen); schlichter aufgefaßt, aber nicht von der gleichen packenden Größe und Originalität. Die reiche kleine Fältelung, das typische Lächeln, der weiche Fluß der Glieder, hie und da schon mit Neigung zu ausgeschwungenen Stellungen, sind hier wie in den Bildwerken der sächsischen Lande und ebenso in Schwaben und in Frankreich charakteristische Zeichen für das Ausleben dieser Kunstepoche; die gotische Periode übernimmt diese Eigentümlichkeiten und verzerrt sie bald zu typischer Erstarrung. Der Dom zu Bamberg bietet ein paar sehr charakteristische Beispiele der Ausartung dieser Richtung in einigen Grabsteinen von Bischöfen aus dem Ende des dreizehnten und vom vierzehnten Jahrhundert, welche die Haltung und Gewandung jener älteren Bildwerke in manieriertester Weise karriert zeigen. Dasselbe ist der Fall mit den drei Paaren von Aposteln und Propheten, welche an der rechten Schrägung des Nordportals sich dem Eingang zunächst befinden; manierierte Bildungen, die in ihrem jetzigen Zustande starker Verwitterung geradezu wie rohe Arbeiten der schwülstigsten Barockzeit erscheinen. Auf einige andere recht achtbare Arbeiten vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts werden wir später noch zurückkommen.

Der Künstler, welcher jene Standbilder im Georgschore fertigte, verrät sich unverkennbar auch in verschiedenen Arbeiten außen am großen Nordportal. Zunächst in den beiden großen Statuen des Alten und Neuen Bundes, welche rechts und links zur Seite des Portals stehen. Die außerordentlich schöne Faltengebung ist hier einfacher gehalten, um die Formen des Körpers in ihren schlanken, edlen Verhältnissen und sogar mit einer gewissen, sehr dezent ausgedrückten fleischigen Wirkung zur Geltung zu bringen. Auffassung und Behandlung der Formen lassen durch die Gewandung hindurch den Künstler der Eva an dem Portal des Georgschores nicht verkennen. Durch ihre einfach vornehme Haltung gebührt diesen Gestalten vor den beiden gleichen, in mancher Beziehung nahe verwandten Figuren am Dom zu Straßburg entschieden der Vorzug.

In den übrigen Arbeiten dieses Portals, reichen und bewegten Kompositionen, zeigt sich der Künstler nicht von gleich vorteilhafter Seite. Schon die drei kleinen Prophetenfiguren, welche auf ihren Schultern Apostel tragen, an der äußeren Seite der rechten Thürwange, sind in ihrer Zusammenstellung wie in ihrer Beziehung zu der Darstellung des Jüngsten Gerichts im Tympanon nicht zu vergleichen mit der einfachen und herben Größe der gleichen älteren Gestalten an der linken Thürwange. In diesem jüngsten Gericht wird der Vorzug der Beschränkung auf einige wenige Figuren doch wieder aufgehoben durch die unvorteilhafte Wirkung der ganz verschiedenen Proportionen der Figuren (wesentlich der Ausfüllung des halbrunden Feldes zu Liebe) so wie durch die übertrieben reiche Faltengebung der Gewänder und den grimassierenden lächelnden Ausdruck in einzelnen Köpfen der Seligen. Ähnliche Mängel zeigen auch die sonst in der Bildung des Kopfes sehr edle sitzende Figur des Abraham, der drei winzige Figürchen von Seligen im Schoße hat, so wie die Statuette des posaunenblasenden Engels, beide links vom Tympanon. Nicht verständlich ist mir die Bedeutung von zwei kleinen, augenscheinlich auf die gleiche Werkstatt zurückgehenden Figuren, welche an den Pfeilern unterhalb der Statuen des Alten und Neuen Bundes angebracht sind; auch ist die eine sitzende Figur links bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt.

Diesem Cyklus mannigfaltiger und reicher Bildwerke, zumeist von demselben großen Künstler und seiner ausgedehnten Werkstatt, reiht sich endlich als sehr origineller Abschluß die Tumba des Papstes Clemens II. an, welchem in seiner Eigenschaft als Bischof von Bamberg mehr als zweihundert Jahre nach seinem Tode (1047) hier ein marmornes Grab gesetzt wurde, das jetzt oben im Westchor seinen Platz hat. Die Grabplatte ist völlig schmucklos. Ringsherum laufen aber Reliefdarstellungen, welche neben den Figuren der kirchlichen Tugenden auch eine Vision des Papstes zeigen. Die Gestalten sind von reicher Fülle, von lebhaftem Ausdruck und von heftiger,



Relief am Grabe Clemens' II.

aber teilweise nicht unglücklicher Bewegung; so ist namentlich jene Szene aus dem Leben des Papstes lebendig erzählt. Die Arbeit ist in einem für den Zweck des Grabes besonders glücklichen, ziemlich flachen Relief gehalten, welches uns in dieser Zeit sonst selten begegnet. Sowohl die Gewandung wie die vollen Formen der Köpfe und das typische Lächeln der Frauen sind hier charakteristische Zeichen des Übergangs zur Gotik.

Daß diese blühende Entwicklung der Plastik in Bamberg vom Norden, von der sächsischen Kunst aus angeregt und beeinflusst wurde, dies bezeugten — von ihrer Verwandtschaft mit den sächsischen Bildwerken abgesehen — der geringe Umfang und die geringe Bedeutung der gleichzeitigen Plastik im übrigen Franken sowohl als in Bayern, deren künstlerischer Wert obenein verhältnismäßig noch geringer ist als im zwölften Jahrhundert. Die schwäbische Plastik entfaltet aber in dieser Zeit nur in den südwestlichsten Städten der Provinz eine umfangreiche, blühende Thätigkeit, so daß auch zwischen ihr und der Bamberger Schule kein näherer Zusammenhang denkbar ist.

Die kleine Zahl jener Bildwerke dieser Zeit in Franken, außerhalb Bamberg's, sei hier kurz aufgezählt. Weder das Relief über dem Portal der Stiftskirche zu Aschaffenburg, die Madonna zwischen den Heiligen Alexander und Paulus, noch

die Überreste eines Portals der Kirche in Neustadt a. M. (Maria und die beiden Stifter Karl d. Gr. und Bischof Martin, jetzt außen am Chor eingemauert) zeigen nur entfernt die naturalistische Belebung, oder den großen Zug der Bamberger Figuren. Wirkungsvoller und edler ist das kolossale Holzkruzifix in derselben Kirche zu Aschaffenburg, welches auch durch seine alte Bemalung von Interesse ist. Selbst die beiden ältesten Bischofsgrabmäler im Dom zu Würzburg, die Grabfiguren Gottfrieds I. und Gottfrieds II., sind für die Zeit ihrer Entstehung (frühestens um das Jahr 1200) noch eigentümlich starr und ohne individuelle Belebung. Dasselbe gilt auch von



Relief am Grabe Clemens' II.

einem Relief in der Sammlung des historischen Vereins ebenda, der Madonna zwischen den beiden Johannes, bei welchen die edlen Köpfe sehr vorteilhaft gegen die ungeschickte Faltengebung abstechen.

In Bayern hat nur Landshut eine Reihe von namhafteren Bildwerken verschiedener Art aufzuweisen. Zunächst in der Kapelle der Burg Trausnitz den plastischen Schmuck im Innern, wie in manchen sächsischen Kirchen in Stuck ausgeführt: an der Brüstung des Chors die sitzenden Figuren des thronenden Christus, der Maria, der Apostel und des Täufers Johannes; neben der Chornische das Verkündigungsrelief und die Statuen der heiligen Barbara und Katharina; endlich, von der Decke herabhängend, ein kolossales Kruzifix, mit Johannes und Maria zur Seite. Diese letzteren von überschlanker Bildung und wenig belebter Gewandung mit zahlreichen Parallelfalten; die übrigen Figuren dagegen schon teilweise von feiner Belebung, tüchtiger Gewandung und anmutiger Bildung. Wie diese Bildwerke, so sind auch die Grabfiguren Ludwig des Kehlheimers († 1231) und seiner Gattin († 1240), jetzt unweit Landshut in der Arafapelle zu Seligenthal aufgestellt, die Überreste eines größeren, dem eben genannten ähnlichen plastischen Schmuckes. Auch diese tüchtigen Arbeiten um die

Mitte des dreizehnten Jahrhunderts sind in Stuck über einem Holzkern ausgeführt und noch alt bemalt. — Weit roher, aber trotzdem nicht viel früher sind zwei Grabsteine im Dom zu Freising.

In Schwaben sind die Kirchen dieser Periode fast entblößt von jedem plastischen Schmucke, bis um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts durch das Eindringen der Gotik von Frankreich aus sich auch die Freude derselben an der reichen bildnerischen Dekoration der Portale und der ganzen Fassade verbreitet. Dies ist daher vornehmlich in der Frankreich benachbarten südwestlichen Ecke von Schwaben der Fall, namentlich in Straßburg und Freiburg. Doch sind diese Skulpturen meist schon mit einer Architektur von ausgebildeten gotischen Formen verbunden und tragen ihrerseits nicht nur in der entschiedenen Abhängigkeit von der Architektur, sondern auch im ganzen Charakter, in Gewandung, Bewegung und Ausdruck schon so sehr gotischen Charakter, daß wir sie erst im Zusammenhange mit den übrigen gotischen Skulpturen besprechen können, obgleich sie teilweise gleichzeitig oder selbst früher als einige der oben beschriebenen sächsischen oder fränkischen Skulpturen entstanden sein mögen.

Einen ausgesprochen romanischen Charakter haben am Dom zu Straßburg nur die Bildwerke außen und im Innern des romanischen Querschiffs. Am Doppelportal des südlichen Querarmes sind aus dem Bildersturm der französischen Revolution, der für die meisten Kirchen Frankreichs so verhängnisvoll gewesen ist, noch die beiden Statuen des Alten und Neuen Bundes gerettet, deren Schönheit den Verlust der übrigen Standbilder, welche zu jeder Seite der Portale angebracht waren, schmerzlich vermissen läßt: Frauengestalten von vornehmer Haltung, edler Bildung, schönen Gesichtsformen und trefflicher Gewandung, deren zierliche Langsalten durch die Gürtung über den Hüften die vollen weiblichen Formen in naturgetreuer und doch züchtiger Weise zur Geltung kommen lassen. Von den gleichfalls erhaltenen Reliefs im Halbrund erscheint die Krönung Mariä neben jenen Einzelfiguren beinahe leer in der Komposition und nüchtern in Bewegung und Ausdruck, während der figurenreichere Tod der Maria gerade durch starken Gefühlsausdruck und lebensvolle Bewegung ausgezeichnet ist. Freilich zeigt hier schon die Art, wie die Figuren im Raum zusammengedrängt und wie einzelne Bewegungen übertrieben sind, teilweise auch die Behandlung der Gewandung den Übergang zum gotischen Stil. Bekanntlich hatte sich an einer der jetzt fehlenden Statuen eine gewisse *Savina* als Künstlerin genannt, welche die auch in der Kunst geschäftige Mythensbildung zu einer Tochter des Erwin von Steinbach gemacht hat. Ob diese Künstlerin auch jene noch erhaltenen Bildwerke des südlichen Portales gearbeitet hat, können wir jetzt, bei dem Fehlen der bezeichneten Figur, nicht mehr entscheiden; doch lassen wesentliche Verschiedenheiten in jenen erhaltenen Arbeiten eher auf verschiedene Künstlerhände schließen.

Auch im Innern des Querschiffes sind an einem der Pfeiler, dem sogenannten Erwins- oder Engelspfeiler, eine Anzahl Statuen erhalten: die in drei Reihen übereinander um den Pfeiler angeordneten, lebensgroßen Figuren Christi, der Evangelisten und sieben posaunenblasender Engel. Sie sind den Statuen am Portal

verwand, zeigen aber die Hand eines noch etwas besangeneren Künstlers. Namentlich sind die Engel zu schlank, ihre kleinen Köpfe leblos im Ausdrucke, die zierlichen Langfalten ohne feinere Belebung. Die vollbärtigen Evangelisten sind durch ihre schönen jugendlichen Köpfe und die glücklichen Verhältnisse anziehender; doch erscheint diese Schönheit bei näherer Betrachtung zu leer und einförmig. Nach den Formen der reichen romanischen Baldachine über diesen Statuen und dem Charakter ihrer Arbeit werden wir die Entstehung derselben kurz vor die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, die Arbeiten des Portals dagegen um ein oder ein paar Jahrzehnte später zu setzen haben, wenn nicht etwa die verschiedene künstlerische Begabung der nebeneinander arbeitenden Steinmetzen den Grund für den verschiedenen Stil und Wert dieser Skulpturen ausmacht.

Der plastische Schmuck der Turmfassade des Münsters, der in Deutschland an Reichtum seinesgleichen nicht hat, hat schon den ausgesprochenen Charakter französischer Gotik des vierzehnten Jahrhunderts. Dagegen zeigen die gewöhnlich neben diesen Skulpturen des Straßburger Münsters genannten Bildwerke der Vorhalle und im Innern des Freiburger Münsters wenigstens in manchen der Einzelfiguren noch charakteristische Züge des romanischen Stils — ähnlich wie die Skulpturen der Vorhalle des Magdeburger Domes — und gehören jedenfalls meist noch in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Aber nach dem Charakter der überwiegenden Mehrzahl dieser Bildwerke, namentlich der Reliefs über der Thür kommen wir passender näher auch auf diese einzelnen früheren Standbilder erst bei Besprechung der gotischen Epoche zurück.

Neben diesen Bildwerken am Oberrhein haben die Kirchen des mittleren und unteren Rheingebietes, der Entwicklung der Plastik im elften und zwölften Jahrhundert entsprechend, auch aus dieser Zeit wenige und fast nur vereinzelte Bildwerke aufzuweisen, welche sich im Kunstwert mit jenen oberrheinischen oder mit den sächsischen und fränkischen Skulpturen derselben Epoche auch nur entfernt vergleichen ließen.

Am Mittelrhein, namentlich in Mainz, Speier und Worms, mag man das Fehlen fast jeglichen bildnerischen Schmuckes der Kirchen zum Teil auf die furchtbaren Verheerungen zurückführen, welche diese Städte und ihre Kirchen namentlich im siebzehnten Jahrhundert zu erdulden hatten. Die umfangreichste erhaltene Arbeit, die Reliefs über den beiden Portalen der Marienkirche zu Gelnhausen: die Kreuzigung und Maria zwischen vier weiblichen Heiligen thronend, letztere mit der Künstlerinschrift des *Heinrich Vingerhut*, ist nach dem Charakter der Architektur bereits in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden, verrät aber in der zierlich typischen Bildung der ausdruckslosen und starren Gestalten, in den schematisch angebrachten kleinen Parallelfalten eine über die Nachahmung der Byzantinischen nicht hinausgekommene, zurückgebliebene Kunstschule. Vorwiegend haben wir aber doch dies Fehlen plastischen Schmuckes, worauf ich schon früher hingewiesen habe, aus einem charakteristischen Zug der künstlerischen Richtung und Begabung dieser Gegenden zu erklären. Dies beweist auch die Seltenheit von Skulpturen dieser Zeit in den unteren Rhein-

gegenden. Als ein charakteristisches und besonders tüchtiges Werk macht Kugler in seinen „*Kleinen Schriften*“ (II, 258) mit Recht auf eine kleinere Madonnenstatue in S. Maria auf dem Kapitol zu Köln besonders aufmerksam; die Abbildung, welche er giebt, ist von Interesse, weil in dieser Gruppe eine der frühesten in Deutschland erhaltenen Darstellungen der Madonna mit dem Kinde als Freisigur erhalten ist. *) Ähnliche Arbeiten sind zwei kleine schadhafte Reliefs im Walraf-Museum, den Tod der Maria und die Himmelfahrt darstellend. Mehrere, bereits um oder nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstandene Grabmäler zeigen sich in Anordnung und Auffassung den gleichzeitigen Grabsteinen in Niederjachsen verwandt, ohne dieselben aber in feiner Naturbeobachtung und in Geschmack der Anordnung ganz zu erreichen. So der einfache Grabstein des Grafen Heinrich d. A. († 1258) in der Kirche zu Altenburg und die beiden reicheren Grabdenkmale in Sayn und Laach: Graf Heinrich III. von Sayn, genannt der Große († 1246) mit seinem Söhnchen zur Seite, welches der riesenhafte Mann durch einen Schlag zu töten das Unglück hatte; und Pfalzgraf Heinrich III. († 1095), als Gründer der Abteikirche zu Laach mit dem Modell der Kirche in der Hand. Den reichen Baldachin über dem Grabe tragen sechs, sonderbarer Weise nach innen geneigte Säulen. Beide sind, was sonst in Deutschland nur ausnahmsweise bei Grabdenkmälern vorkommt, aus Holz geschnitten. Dem erstgenannten gebührt durch die reiche Gewandung und die freie, bewegte Haltung, namentlich der einen Hand, der Vorzug vor der nüchternen Grabfigur des Pfalzgrafen; in beiden Gestalten zeigt sich schon der Übergang zu gotischer Empfindung und Behandlungsweise.

Von Bildwerken an Kirchen dieser Zeit ist das Relief im Bogenfeld des Portals der Pfarrkirche zu Andernach leider nicht besonders erhalten: zwei Engel halten in einem Rund das Lamm Gottes; reich gewandete Figuren von zierlichem Faltenwurf und freier Bewegung.

Die Stiftskirche zu Wehlar hat an dem eigentümlichen Übergangsportal des südlichen Seitenschiffes einen mehr durch seine glückliche monumentale Wirkung als durch künstlerischen Wert ausgezeichneten Schmuck von Statuen, der um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts oder wenig früher entstanden sein muß: über der Thür die Madonna; zu den Seiten je zwei Heilige; darüber im Giebel Christus thronend in einer Nische, neben dessen Haupte Engel mit Spruchbändern schweben, und etwas tiefer zu den Seiten Abel und Kain mit ihren Opfergaben. Schlank Gestalten, wenig belebt und noch ohne feinere Belebung, aber in ihrer Ruhe, dem ehrlichen Streben nach ernstem, feierlichen Ausdruck, in Verbindung mit der glücklichen Verteilung von großer Wirkung für das Portal. Die Skulpturen am Portal der Liebfrauenkirche zu Trier tragen schon ausgesprochen gotischen Charakter und haben uns daher erst später zu beschäftigen.

*) Die in diese Zeit gehörige Kreuzesgruppe im Chor derselben Kirche, bemalte Holzfiguren in kolossalen Verhältnissen, scheint mir nicht von rheinischer Herkunft, sondern eher fränkischen oder thüringischen Ursprungs; sie ist erst wohl bei der Restaurierung der Kirche hierher gesetzt worden, da sie weder von Kugler noch von Voße genannt wird.