

STADT HANDBUCH
KUNSTWISSENSCHAFT

Lehrer-Bibliothek
des
Gymnasiums zu STOLP

HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON

PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON

DR. A. E. BRINCKMANN

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum-Stuttgart; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg; Privatdozent Dr. E. Diez-Wien; Dr. W. Drost-Berlin; Professor Dr. K. Escher-Zürich; Hauptkonservator Dr. A. Feulner-München; Professor Dr. P. Frankl-Halle; Professor Dr. W. Friedlaender-Freiburg; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Professor Dr. W. Pinder-Leipzig; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Professor Dr. W. Vogelsang-Utrecht; Dr. F. Volbach-Berlin; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Professor Dr. O. Wulff-Berlin



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

[5] / 1

DIE DEUTSCHE PLASTIK

VOM AUSGEHENDEN MITTELALTER
BIS ZUM ENDE DER RENAISSANCE

VON

DR. WILHELM PINDER

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

ERSTER TEIL

HANDBUCH
DER
KUNST
WISSEN
SCHAFT

Fe 25.

Lehrer-Bibliothek
des
Gymnasiums zu STOLP
Ki

5-1



ACADEMIA

50426

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

Printed in Germany

COPYRIGHT 1924 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
WILDPARK-POTSDAM



50436

V O R W O R T

Der erste größere Versuch, die im folgenden behandelten Dinge, ihre Art und ihre geschichtliche Verbindung zu begreifen, ist in Lübkes „Geschichte der Plastik“ enthalten (1880). Die allgemeine Schätzung dieses Buches wird mit dem allgemeinen Sinne für geschichtliche Gestaltung und besonders für die Kunst des Charakterisierens gemeinsam steigen (oder fallen). Es entwickelt Anschauungen, die auch der heutigen Betrachtung nützen können, und gegenüber den Schwierigkeiten, die damals der Übersicht des Stoffes entgegenstanden, wird auch Lübkes einfache Kenntnis selbst sich Achtung erzwingen. Dieses Buch ist heute vollkommen veraltet. Auf Lübke folgte die einzige geschichtliche Zusammenfassung der deutschen Plastik überhaupt, durch Wilhelm Bode (1885). Auch sein Werk ist auf allen Einzelgebieten überholt. Niemand tut der großen Kraftleistung mit diesem Urteil unrecht; Bode selbst hat durch spätere Arbeiten dazu beigetragen.

Was hier zu behandeln ist, umfaßt nur einen Teil von Bodes Gebiet. Auch für diesen ist alles Folgende ein großes Wagnis. Das ungeheure Anschwellen des Stoffes und der Beobachtungen hat seit Jahrzehnten andere als zu weite, zu oberflächliche oder zu volkstümliche Zusammenfassungen gar nicht zugelassen. Auch jetzt, nach rund einem Menschenalter voller Einzel- forschung, darf man Niemandem die Frage verübeln, ob die Zeit wirklich schon da sei für einen neuen Versuch, den unheimlich beweglichen Stoff im ganzen zu überblicken.

Dieser Stoff ist wahrhaft ungeheuer. Ein so vorzügliches Unternehmen wie Dehio-Bezolds „Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst“ würde auch nach dem Abschluß gewiß nur einen Teil des Wichtigen veröffentlicht haben. Die Inventarisierung der Denkmäler ist ungleichmäßig vorgeschritten und ungleichwertig angelegt. Auch wenn es darum besser stünde, so wäre das nötige Studienmaterial noch lange nicht vollständig ausgebreitet. Zu einer genaueren Kenntnis brauchen wir viel zahlreichere photographische Aufnahmen, als die staatliche Tätigkeit jemals liefern kann. Unserem Photographierwesen, das hier einzugreifen hätte, fehlt jede größere Organisation. Wir haben keinen Alinari, Anderson, Brogi, Mosconi. Es fehlt eine Mittelstelle, die den zahlreichen vereinzelt photographischen Leistungen durch Zusammenfassung mit einem Schlage Wert verleihe. Der großartige Plan des „Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“, uns Monumenta Artis Germaniae zu verschaffen, berücksichtigte schon in seiner ersten Anlage die deutsche Plastik. Von der Aufnahmetätigkeit, die der Verein eingeleitet, durfte man sich gewiß ausreichendes Material versprechen. Aber wann werden wir die Früchte dieser Arbeit genießen! — Ein sehr beweiskräftiges Beispiel dafür, was besonders in der Architekturplastik durch liebevolles Aufnehmen versteckter Formen für die Erkenntnis erreicht werden kann, hat der Verfasser durch das Entgegenkommen des Herrn Dr. F. Lübbecke erfahren dürfen. Es sind die Aufnahmen, die Herr Dombaumeister Hertel in Köln von den Skulpturen des Petersportales, insbesondere denen der Archivolten, gemacht hat. An Ort und Stelle kann heute das schärfste Auge kaum die Formen, das feinste Gefühl, der klarste Verstand kaum die Stilwerte aufnehmen, die uns durch diese Figuren in Wahrheit überliefert sind. Es wird Herrn Dr. Lübbecke durch diese Aufnahmen ermöglicht werden, unter anderem eine entscheidende Beobachtung zu stützen, die Keiner auf das Wort

glauben könnte, und die nach der Überzeugung des Verfassers voraussichtlich anerkannt werden wird, sobald die Veröffentlichung der gesamten Kölner Domplastik, die beide Herren vorbereiten, vorliegen wird. An dem, was hier erreicht wurde, ermißt sich leicht, wieviel anderwärts noch verborgen bleiben kann. Wir würden in der Erkenntnis der geschichtlichen Verbindungen sehr schnell weiterkommen, wenn nur noch in ein paar Dutzenden ähnlich wichtiger Fälle die gleiche vorzügliche photographische Tätigkeit eingesetzt hätte. Auch Paul Hartmann ist in seinem Werke über die „Gotische Monumentalplastik in Schwaben“ (1910) von der Wichtigkeit der ersten Erschließung durch Aufnahmen ausgegangen. Er hat uns für ein großes Gebiet ein „Korpus“ geschenkt. Leider steht sein Buch, das vor allem eine äußerst besonnene und liebevoll genaue Beobachtung (mit unstreitbarem Erfolg an Erkenntnissen) auszeichnet, in seiner Art ziemlich allein.

Es ist also heute noch nicht einmal durchweg möglich, diejenigen Dinge kennen zu lernen, von deren Dasein jedermann weiß. Aber wir wissen ja noch nicht einmal, was überhaupt da ist. Einen großen Schritt vorwärts haben wir durch G. Dehios „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler“ getan (seit 1905 erscheinend), ein Werk „wie es kein anderes Volk der Welt besitzt“, eine großartige Leistung, deren Erfolg unserem Gebiete besonders zugute kommt, die moderne Überbietung der für ihre Zeit nicht minder vorzüglichen Lotzschen Kunsttopographie von 1862. Aber auch hier sind natürliche Grenzen gezogen. Das Buch beschränkt sich auf das Reichsgebiet und mußte als ergänzender Gegensatz der Inventare seinem Sinne nach auf Abbildungen verzichten. Und noch Eines: Haben wir hier nun einmal den einzigartigen Fall, daß ein Kopf ersten Ranges die Mühen eines statistischen Buches auf sich genommen hat, so müssen wir wieder in den Kauf nehmen, daß dieser Kopf schließlich doch nicht alles Material allein heranziehen konnte, daß er überall auf Mitarbeit anderer Kräfte angewiesen war und daß seine Arbeit hier und da ungleichwertige Urteile ebenso gut widerspiegeln mußte, wie im ganzen den ungleichmäßigen Stand der staatlichen Aufnahmetätigkeit.

Also, hier ist alles voller Schwierigkeiten. Es kommen solche hinzu, unter denen auch die Behandlung anderer Gebiete leidet. Der Besitz der Sammlungen, den die reichsdeutschen Inventare nicht einbegreifen (nur die in Vielem vorbildliche österreichische Kunsttopographie war auch auf diese Aufgabe eingestellt), ist auch den Gelehrten nur in ganz ungleichen Graden zugänglich. Wir besitzen seit einiger Zeit vom Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (durch Vöge), vom Germanischen Museum in Nürnberg (durch Josephi), vom Suermondt-Museum in Aachen (durch Schweitzer), vom Schnütgen-Museum in Köln (durch Witte), solche Kataloge, wie wir sie unbedingt brauchen, die nämlich den Besitz an Plastik Stück für Stück, ganz oder beinahe ausnahmslos, möglichst gut mit allen wichtigen Angaben abbilden. Eine Möglichkeit, die frühere Jahrzehnte sich nicht träumen ließen. Andere Sammlungen, wie das Darmstädter Landesmuseum, folgen; gute Führer, wie der Cohensche des Bonner Provinzial-Museums treten hinzu. Aber als der Verfasser seine Arbeit begann, standen zwei der bedeutendsten Sammlungen deutscher Plastik noch aus. Der Katalog der Stuttgarter Altertümersammlung ist während der großen Arbeitspause, die der Krieg mit seinen Folgen dem Verfasser aufzwang, von Julius Baum herausgegeben worden. Noch immer aber fehlte der neue Katalog für die Plastik des Münchener Nationalmuseums. Ph. Maria Halm bereitet seit längeren Jahren mit zeitraubender Sorgfalt ihn vor (nachdem 1896 der letzte erschienen war). Die Veröffentlichung dieser großartigen Sammlung wird eine ganz außerordentliche Erleichterung für das Begreifen deutscher Plastik schaffen; nur wird sie wenigstens dem ersten Teile dieses Handbuches noch nicht zugute kommen.

Auch der Privat-Besitz ist nur zum Teil durch Kataloge zugänglich. Die der Sammlungen Lippmann, Oppenheim, Kauffmann, Leinhaas, Röttgen, Noll, Oertel, mögen neben

dem Bande, den die Berliner Sammler 1904 unter Friedländers Leitung Wilhelm Bode überreichten, als Beispiele genannt sein. Jeder Versuch einer Geschichte deutscher Plastik hat eine große Zahl seit Bodes Werk erschienener Sammlungs- und Versteigerungskataloge zu berücksichtigen. Auch ausländische Museen (wie vor allem Musée Cluny in Paris und South-Kensington-Museum in London) kommen in Betracht. Indessen sind das zwar Erweiterungen der Mühe, doch auf die Dauer keine eigentlichen Erschwerungen, sondern Hilfsmittel, denen wir dankbar sein müssen. Viel schwieriger steht es um die Tätigkeit des Kunsthandels, der zwar unschätzbare Werte gerettet hat — man denke an die Teile des Isenheimer Altares, die Wilhelm Vöge in München wiederfand! — der aber ebenso sicher der Beobachtung viel Wertvolles verbirgt.

Dies alles würde bei einem Giebete, dessen wichtigste Punkte allem Zweifel entrückt wären, selbstverständlich nicht so sehr betont werden dürfen. In unserem Falle dient es doch dazu, sehr ernsthafte Gefahren zu vermehren. Diese sozusagen „technischen“ Schwierigkeiten sind so wichtig, weil die geistigen durchweg mit ihnen zusammenhängen, und weil diese selbst ungewöhnlich groß sind. Alles, was hier behandelt wird — und das gilt in besonders hohem Grade für den ersten Teil — ist für unsere Vorstellungen seit wenigen Jahrzehnten ganz neu in Fluß geraten. Zuletzt sind wahre Sturzwellen gekommen: viel Schaum und Strudel dabei, aber doch auch viel Strom. Selbst die allgemeinste Stoffverteilung, wie sie für Bodes Zeit noch richtig war, wäre heute verboten. Die Epoche um 1400 etwa, die für lange Strecken geradezu den Angelpunkt bilden muß, ist bei Bodes Einteilung überhaupt noch nicht zu erkennen. Sie war damals gar nicht da; man sah sie überhaupt noch nicht. Wir sind erst im Beginne, die meisten künstlerischen Werte dieser Zeit zu sehen. Selbstverständlich erleben wir dabei eine ähnliche Wandlung und Entfaltung, wie wir sie an den Vorstellungen von griechischer Kunst seit Winckelmanns Zeit bis auf die unsrige gesehen haben. Auch in unserem Falle ist das „Archaische“ lange im Hintergrund geblieben, und in dem Bekannten haben wir viel zu wenig unterschieden. Das Bild, das wir uns noch am Ende des 19. Jahrhunderts von der deutschen Plastik am Ausgang des Mittelalters gemacht haben, mag an Scheinklarheit und fälschender Verallgemeinerung jenem entsprechen, das man mehr als hundert Jahre früher von der klassischen Kunst besaß. Wir leiden noch heute daran. Nachdem die erste Fremdheit überwunden ist, sehen uns Formen „vertraut“ aus, die wir nur noch nicht genau angesehen haben. „Verwandtschaften“ werden gefunden, die einer späteren Beobachtung nur noch als Verschiedenheiten erscheinen werden. Unbekannte Meister werden verwechselt, deren geistige Form für ihre Zeit vielleicht nicht weniger verschieden war, als für die letzte Vergangenheit die von Böcklin und Leibl. Gewiß, es sind auch schon schärfere Augen da, die weit kleinere Abstände auch im späten Mittelalter mühelos herausfühlen. Aber vorläufig haben sie noch viel Verwirrtes in Ordnung zu bringen. Es wird noch viel Zeit und Kraft verloren gehen, bis unsere Vorstellungen eine berechtigte Klarheit besitzen.

Der Verfasser ist sich also bewußt, daß es sich nur um einen neuen Versuch handelt, und daß, wer ihn wagt, sich an eine Stelle begibt, um die ihn Keiner beneiden darf. Jeder Kenner eines Sondergebietes wird sich ihm an bestimmten Punkten überlegen fühlen. Und auch derjenige, der das höchste Maß des heute Möglichen erreichte, müßte hier seine Arbeit weit schneller dem Veralten entgeschicken, als seine Vorgänger die ihrige. Nur muß diese Arbeit von Zeit zu Zeit getan werden, nur wird von Zeit zu Zeit sich Einer dazu hergeben müssen, einen neuen Überblick zu wagen, einen neuen Versuch, das Wichtigere unter dem

heute erreichbaren Wissen vorläufig auf einen Punkt zusammenzuziehen. Auch der Verfasser selbst würde sich beträchtlich wohler fühlen, wenn er noch wenigstens zehn Jahre der nächsten kommenden Arbeit überblicken dürfte. Der tägliche Zustrom neuen Wissens wird unser Bild im Laufe der nächsten Jahre schon deutlich beeinflußt haben.

Indessen, wann ist das Ende dieser Entwicklung abzusehen? Nach zehn Jahren werden wieder zehn Jahre nötig scheinen. Wirklich, gerade diese Bedenken lassen sich in keinem Falle besser zurückdrängen, als in dem eines ehrlich gemeinten Handbuches. Der Sinn eines solchen kann nur darin liegen, das heute erreichbare Wissen „handlich“ zu machen. Auch die vorläufige Zusammenfassung des augenblicklich Erreichbaren ist ein wissenschaftliches Ziel. Wenn es nicht vergessen wird, wenn man bereit ist, nicht ein Wissen vorzutäuschen, wo noch niemand überhaupt weiß, also unter Umständen gerade zu zeigen, wo man nicht weiß, warum man nicht weiß, dann glaubt der Verfasser wenigstens die Absicht über alle Bedenken hinausgehoben. Freilich, ohne den Versuch, die allgemeinen Bewegungslinien, die schon erkennbar werden, nachzuziehen, wäre auch diese Absicht unausführbar. Die geschichtliche Verbindung ist die Gesamtform für die Charakteristik der künstlerischen Arten.

Der Verfasser weiß ferner, daß gerade in dem Falle seiner Arbeit das Aufsuchen selbst des Stoffes hier und da nicht möglich wäre ohne die Mithilfe gütiger und freigesonnener Fachgenossen. Überall, wo diese Mithilfe gewährt wurde, wird sie bei den einzelnen Abschnitten besonders hervorgehoben werden; und die schon gewährte wird nur deshalb noch nicht an dieser allgemeineren Stelle genannt, weil die Weiterführung der Arbeit sie zweifellos noch um weitere und noch von Anderen gewährte vermehren wird.

Einige in den ersten Heften mitgeschleppte ältere Irrtümer mußten und konnten inzwischen ausgeschieden werden. Die gesamte Anordnung klärte und änderte sich gleichzeitig.

Kaum irgendwo in der Welt des Künstlerischen ist das Mißverhältnis zwischen Gewußtem und Wissenswertem bisher so stark gewesen wie in unserem Falle. Erst neuerdings hat sich unsere innere Stellung zur alten deutschen Plastik mit unserem eigenen Wesen selbst allgemeiner verändert. Nun ist eine neue Liebe zu den Dingen da, die auch die Wissenschaft speist. Überall entdecken wir, daß wir schon viel mehr hätten wissen und sehen können. Wir entdecken Dinge wieder, über die längst geschrieben war. (Hans Backoffen, Kefermarkter Altar usw.!) Daß wir hier wieder wissen und sehen, hängt mit der Neubildung der schöpferischen Kräfte unserer eigenen Zeit zusammen. Ohne Liebe gibt es hier keine Wissenschaft. Und auch der Verfasser weiß, wenn er an die Arbeit geht, auf dem Grunde seines Bewußtseins die Liebe zu einer der großartigsten Seiten des deutschen geistigen Wesens.

Leipzig, Sommer 1923.

DR. W. PINDER.



Vesperbild aus Unna (Münster i. W.)



1. Bogenfeld des Westportales am Kapellenturm in Rottweil.
Aus: Hartmann, Gotische Monumentalplastik in Schwaben.

Grundlegung

1. Der Begriff des Plastischen in der spätmittelalterlichen Kunst Deutschlands

Die deutsche Plastik des späteren Mittelalters ist dem heutigen Bewußtsein fremd; fremder als die Malerei, die ihren Ausgang begleitete, viel fremder als die Baukunst, die an ihrem Eingange stand. Sie ist zwar — den schwersten Schicksalen zum Trotz — mit vielen Tausenden von Werken (ohne Übertreibung!) auf uns gekommen. Sie ist auch nicht arm, sondern sogar auffallend reich an Meisterwerken hohen Ranges. Es sind Schöpfungen darunter, die man nur zu veröffentlichen braucht, um die Empfänglichen auf der Stelle gewonnen zu haben (Abb. 2). Aber neben ihnen steht eine Fülle von Werken, deren Größe erst dem eifriger Werbenden sich erschließt. Und beide Arten umfließt (und verdeckt oft) eine Menge ge-



2. Ausschnitt aus der Beweinung Christi im Limburger Dommuseum. Mittelrheinische Thonplastik des frühen 15. Jahrhunderts. Aus: Back, Mittelrheinische Kunst.

ringerer Leistungen, die zum Handwerke, zuweilen noch darunter, sinken und mit dem gleichen Ansprüche aufzutreten scheinen. Das Allerfremdeste ist heute noch das Ganze selbst, die Entfaltung der Werke durch die Geschichte — das Fremdeste und das Herrlichste zugleich, eine großartige Handlung des menschlichen Geistes voller Spannungen, voller verbissener Mühen und heldenhafter Siege mit dem Ausgange eines Trauerspiels.

Man kann sich hier und da dem Einzelnen nähern; überall treten große Wirkungen heraus, die einsam genossen werden wollen — das Ganze verlangt doch noch eine Arbeit nicht nur der Forschung, sondern vor allem des Gefühls, die der Gelehrte allmählich nicht mehr merkt, der ernsthaft Zugewandte jedoch zum Anfange stets schwer zu spüren

bekommt. Das Ziel des Handbuches ist die Darstellung der lebendigen, geschichtlichen Verbindung. Aber auch zu ihr führt der Weg nur über einige Überlegungen, die der begrifflichen Grundlage dienen und die dadurch nicht überflüssig, sondern nur bestätigt werden, daß ein glückliches Gefühl für den Genuß ihrer entraten kann.

Wir wollen „lebendige“ Geschichte künstlerischer Vorstellungen treiben. Die Träger dieser Art Geschichte aber, die Erlebenden selbst, sind Menschen, die gestorben sind und dennoch mit uns zusammenhängen, die unbedingt anders waren als wir, weil sie früher lebten, und die uns doch verwandt sein müssen, weil wir von ihnen abstammen. Unser eigenes Menschentum ist aus den unauslöschlichen Erlebnissen körperlich Vorgänger errichtet. Irgendwo müssen doch noch Zugänge liegen. Der Trieb, diese verdeckten Zugänge aufzugraben und sich durch sie hindurch zum Gewesenen zurückzubauen — das menschlich Starke aller Geschichtsforschung und in seiner Art auch eine Überwindung des Todes —, ist im vergangenen Jahrhundert, dessen philosophische Fähigkeiten wir im übrigen gering einschätzen, zweifellos gut vorangekommen. Wir nennen den Erfolg davon die „Objektivität“. Es ist das Bewußtsein von der Andersartigkeit alles vergangenen Lebens. Dieses Bewußtsein, übersteigert bis zum Gefühle der völligen Unerreichbarkeit früheren Seelenlebens und wohl auch unterirdisch gespeist von gewissen Absichten der neuesten Kunst auf das verlorene „Elementare“, hat den Büchern Wilhelm Worringers den Boden für ihren so breiten Erfolg bereitet. (Es liegt mir gänzlich fern, damit ein Werturteil über die Leistung selbst auszusprechen.) Die brauchbare und notwendige Erkenntnis, die darin steckt, ist den höheren Formen der Kunstwissenschaft allgemein zu eigen. Alle heutige Geschichte überhaupt steht zu der älteren Vergangenheitsbetrachtung in einem Punkte ähnlich, wie die Sternkunde zur „Sterndeutung“; sie will nicht einfach nützliche Beziehungen auf das Wohl des Ichs, sondern ein klares Bild von dem, „was ist“. Eben dieses Ziel aber, dem für die Welt der Himmelskörper die Mathematik zur Waffe dient, ist für uns verdunkelt und erschwert, wenn es sich um Geistesgeschichte handelt. Wir sind selbst im Flusse — und das, was wir sehen wollen, ist im gewissen Sinne „verflossen“.

Ohne diese Besinnung, ohne diese Besonnenheit darf man nicht an alte deutsche Plastik herantreten. Man muß sich als erstes festlegen, daß wir in den erhaltenen Kunstwerken ein vergangenes und andersartiges Wollen anzuerkennen haben, und nicht einfach die unvollkommene Vorform des unserigen. Wahrscheinlich bedarf es darum doch nicht so schwieriger und so allgemeiner Konstruktionen, wie sie Worringer gezogen hat, um uns von dem Banne unseres eigenen Wollens für die Erkenntnis des Vergangenen loszubringen. Aber die Notwendigkeit dieser Loslösung ist außer jedem Zweifel. Begleitbeweise haben wir etwa an unserem Verhältnis zur ostasiatischen Kunst. Wohin kämen wir auch da, wenn wir das anders gewollte Fremde nur als das nicht gekonnte Eigene ansähen? Die erste Forderung weist nämlich weiter auf eine zweite: Der materialistische Wahn — in der Zeit des bösesten philosophischen Tiefstandes festgeprägt! — als liefere alle Kunstgeschichte nur das Bild eines Wettlaufes um die „Naturwahrheit“, als könne man nach dem Grade der erreichten „Naturwahrheit“ die Vollkommenheit einer Zeit abschätzen, ist gerade hier, wo man allzu oft und grundlos und jedenfalls zu ausschließlich von „Realismus“ redet, gänzlich aufzugeben. So wenig „Entwicklung“ heißt, daß die Kunstwerke immer besser würden, so wenig sagen „gut“ wie „besser“ im Begriffe der künstlerischen Vollendung überhaupt etwas über den Grad der angewendeten Naturbeobachtung aus. Selbstverständlich darf man deren treibende Kraft nicht hinwegleugnen. Auch sie ist sehr oft und gerade auf unserem Gebiete gewollt worden; und wo sie gewollt wurde, wird man Grade des Erreichens genau so gut wie bei jeder anders



3. Teil vom Relief des Nordportales an der Prager Týnkirche.
 Aus: Stix, Monumentale Plastik der Prager Dombauhütte, Wien 1908.

laufenden Willensrichtung feststellen können. Man darf sich doch z. B. ja nicht einreden, ein großer Meister, der auf uns „primitiv“ und fremd wirkt, etwa einer des 12. Jahrhunderts, wie der Fassadenmeister von St. Trophimes in Arles, habe den gleichen Schatz an anatomischem Wissen und an Naturbeobachtung besessen, der heute in dem allgemeinen Bewußtsein lebt, und er habe nur in freier Entschließung zugunsten der „architektonischen Wirkung“ auf die Anwendung verzichtet. Man begegnet neuerdings solchen Gedanken nicht selten — unbegreiflich, wenn man geschichtlich denkt, wohl begreiflich in einer Zeit, die das Übermaß an beobachtendem Wissen als eine Belastung der eindrucksvollen Form von sich werfen will. Dieses Übermaß ist ein modernes Leiden. Der Meister von Arles hatte unbedingt nicht die gleiche Erfahrung, die nach ihm viele Schwächere besaßen, die heute dem mäßigen Zögling der Akademien zugute kommt. Er erreichte trotzdem eine vollkommene Plastik, weil sich ihm die natürlichen Eindrücke von selbst in neuen Formen abkürzten und weil er denjenigen Grad von Erfahrung, den er wirklich besaß (nicht einen, den er erstrebte!) frei und sicher zum Ausdruck eines inneren Bildes gestaltete. Der heute umgehende Gedanke, eine vorhandene Naturerfahrung sei damals freiwillig nicht angewendet, ist genau so falsch, jedoch nicht falscher als der noch immer häufige Glaube, eine erstrebte Naturwahrheit sei nur noch nicht erreicht. Der „primitive“ Meister kann groß oder klein sein, genau so wie der Meister, dessen Naturerfahrung ihn für uns „modern“ macht (oder machte). „Natur“ kann durchaus ein Element der Bewegung sein, sie kann die Form selber vorwärts treiben — aber immer nur die Form selbst, in einem weiteren Sinne, der sie als ein freies Gefäß des Seelischen erfaßt, ist das Entscheidende. Man kann also ein großer Künstler sein, gerade indem man sich auf dasjenige Maß von Naturerfahrung beschränkt, das dem Wissen der eigenen Zeit



4. Maria, Statue des 13. Jahrhunderts
im Bamberger Dome.



5. Muttergottes von der Ecke des
Rottweiler Kapellenturmes (vor Mitte
14. Jahrh.). Phot. Hebsacker-Rottweil.

entspricht. Man kann also auch ein großer Plastiker sein, ohne seine Aufgabe in der richtigen Darstellung der organischen Vergliederung des Körpers zu finden. Daß diese Tatsache uns noch immer ungewöhnlich vorkommt, wird in diesem Falle wohl wirklich mit Recht einer allgemeinen Abhängigkeit der Auffassung künstlerischer Leistungen von der Renaissance zugeschrieben. Der bewußte Umblick in der Welt des Organischen, das anatomische Wissen, das als Absicht schon ein Geschenk der Renaissance ist, hat die Bewertung anders gewollter Kunst sicherlich schwer belastet. Und wenn heute die unsterbliche Kraft der alten deutschen Plastik langsam in das allgemeinere Bewußtsein einzudringen scheint, so ist es wohl kein Zufall, daß gleichzeitig jene Belastung des ästhetischen Gefühles ebenfalls allgemeiner zurückweicht. Von den Schönheitswerten der Renaissance her sieht die deutsche Plastik tatsächlich

wie verrutschte Antike aus — und sie ist es doch höchstens hier und da bei späteren Italisten —, auf diesen Standpunkt hin wird sie gerade an den Stellen ihrer höchsten Kraft „verkrüppelt“ wirken. Und „verkrüppelt“ ist schon eine Übertragung aus der mehr wissenden Beobachtung des Leiblichen. Um unsere Plastik überhaupt als Plastik zu empfinden [und nicht etwa als eine Graphik in Stein und Holz] muß man den Begriff des Plastischen selbst erweitern — über eine künstliche Verengung hinaus, die übrigens z. B. auch die ägyptische Kunst ausschließen müßte. Man darf ihn nicht so sehr vom dargestellten Gegenstande abhängig machen; man muß sich fragen, welche Kräfte im Beschauer angerufen werden. Plastik haben wir da, wo unsere Fähigkeit, organisch körperhafte Formen aus dem Raume herauszuheben, die gleiche Fähigkeit, die wir sonst rein empfangend auch außerhalb des Künstlerischen anwenden, — wo diese Fähigkeit in schöpferisch gebender Weise ausgenutzt wird, wo man ihr neue, vom Künstler gewollte Zusammenhänge anbietet. Auch so noch wird die für den Begriff der Plastik unerläßliche Erweckung der Vorstellung „Mensch“ und „Lebewesen“ mit erfaßt. Denn daß jene Zusammenhänge möglichst genau mit den „wirklichen“ zusammenfallen müßten, ist eigentlich nur eine Voraussetzung.

Verbindungen doch noch als Verbindungen aufzufassen, d. h. die geformte Masse als „menschlich“ zu empfinden (Abb. 3).

Das Gefühl für das organische Gerüst des Leibes, für die anatomische „Wahrheit“, ist eben nur ein Unterteil des gesamten plastischen Empfindens. Wir dürfen — und wir müssen! — den Begriff der plastischen Absicht ausdehnen auf alle körperhafte Gestaltung,



6. Hl. Andreas, Pfeilerstatue vom Domchor zu Köln. Phot. von Herrn Dombaumeister Hertel-Köln.

Auch vor einer ägyptischen Statue, die die wirklichen Zusammenhänge der Gliedmaßen nur sehr frei umschreibt, sie durch neue Zusammenhänge der Massen und Flächen ersetzt, arbeitet unser plastisches Gefühl auf den vom „Natürlichen“ abweichenden Wegen mit, und empfindet durchaus noch das Gleichnis des Menschlichen. Das Ägyptische freilich legt gleichzeitig einen gewissen Wert auf das Anorganische, — auf das Unveränderliche als den Ausdruck des Ewigen. Die deutsche Plastik des späten Mittelalters geht genau nach der anderen Seite; sie sucht sehr oft gerade den Ausdruck alles an sich Unsichtbaren, den höchsten Ausdruck gerade des Veränderlichen, das hinter der Erscheinung lebt, des Geistigen. Aber die Abkürzungen, die sie für den Weg von einem Ausdrucksträger zum anderen, von der Hand zum Kopfe z. B. wählt, werden durch die gleiche Fähigkeit, von der das Ägyptische ausgeht, ermöglicht: die Fähigkeit unserer Sinne, auch andere, als die „wirklichen“

die die Anregungen unseres Körpergefühles, zuletzt wohl unseres Tastgefühles auf das Erlebnis des Menschlichen hin verarbeitet. Die ganze nordische Plastik tut das in sehr eigenartiger Weise. Sie begreift Körper und Gewand als ein gemeinsames Etwas, das zu freiem Ausdrucke geformt wird. Sie will gar nicht, daß wir den ohnehin verdeckten und in seinen Teilen frei zusammengesetzten „Körper“ hinter dem Gewande als richtig empfinden. Unsere plastische Lust kann vor dieser neuen, nicht willkürlichen, sondern gesetzmäßigen, nur nicht „naturgesetzmäßigen“ Bildung, vor diesem geistig geschaffenen Dritten, jeden ihrer Grade entfalten. Sie kann hier durch tiefe Unterscheidung, durch Kehlung und Wulste den Eindruck stark bewegter Wucht, dort in zarten Abständen den Eindruck feineren Verhaltens, hier Steigung, dort Lagerung, vor allem Lodern, Zucken, Schwelgen, alle Formen beweglichen Lebens und hinter allem Beweglichen das Menschliche empfinden, — auch ohne die Befriedigung unseres exakten

Wissens. Denn es ist wirklich nicht einfach unser Wissen von Fleisch und Bein, das hier nach seinen eigenen Gesetzen gleichsam an der Figur herumgeführt würde; es ist vielmehr unsere angeborene Fähigkeit, die Dinge „rund“ zu sehen, die nicht nur in flachen Linien, sondern in körperhafter Bewegung vorwärts, rückwärts, herum — und immer durch eine schöpferische Macht! — geführt, sich im Begreifen der Figur als plastische Lust ergeht.

Und nichts verwehrt, vieles erleichtert vielmehr, daß gerade so auch der Ausdruck des Verborgenen, das hinter den Körpern lebt, uns vermittelt wird. — So, und nur so, begreift man, daß die nordische, besonders die deutsche Entwicklung stellenweise genau umgekehrt verläuft, als der empfängliche Unwissende, den die Ästhetik der Renaissance noch bindet,



7. Zwei hl. Frauen vom Südportal des Augsburger Domchores.
Aus: Hartmann, Gotische Monumentalplastik in Schwaben.



8. Muttergottes. Farbige gefaßte Holzfigur um 1430 im Ostchor von St. Sebaldus in Nürnberg.

Nach Sauerlandt, Mittelalterliche Plastik: Verlag Langewiesche.

erwarten wird. Im 13. Jahrhundert haben die nordischen Völker zum ersten Male — und vielleicht auch gleich zum letzten Male! — eine plastische Absicht erreicht, die jener der Griechen nahe kam, natürlich unter den ganz anderen Bedingungen, daß sie niemals so vom Anfang an auf den Körper ausgingen, daß sie vielmehr mit der antiken Absicht noch nicht gewachsenen Kräften den Ansatz ihrer schöpferischen Arbeit erleben mußten und daß sie doch schon die Antike überall vor sich sahen. Das Große, das einmal da war, ließ sich nicht mehr ausscheiden. Aber es bot sich, obgleich es immer da gewesen und durch zahllose Reste sowie die Umarbeitungen der byzantinischen Kunst immer wieder vor Augen gehalten war, doch erst genau an dem Punkte dem Norden an, als dieser von sich aus Ähnliches wollte. Von diesem Augenblicke an gewannen im 13. Jahrhundert die Werke fast plötzlich etwas, das der „Schönheit“ der Antike nahe kam. Man war ihr im 13. Jahrhundert weit näher, als in den folgenden. Volle 150 Jahre der größten künstlerischen Fortschritte, der größten Eroberung neuer Darstellungsmöglichkeiten hat man genau dazu angewendet, sich von dieser Schönheit — zu entfernen (Abb. 4—7). Und an der berühmten sogenannten „Wende“ zur Renaissance, in der Zeit um 1400, schwillt zwar das Gefühl für die Körperlichkeit des geformten Werkes mächtig an — aber es wendet sich darum doch noch keineswegs gleich dem Körper des darunter gedachten Menschen zu (und wieder um 1460 vielleicht noch weniger als um 1400): es kommt weit mehr dem Gewande zugute. Die Körperhaftigkeit kann im Gewande wohnen, das Gewand kann plastisch sein und zwar in sehr verschiedenen Graden, genau so gut wie

zu anderen Zeiten und bei anderen Völkern die Behandlung des nackten Menschen (Abb. 8). Dieser Anspruch ist bald nach 1500 wieder deutlicher — und das späte 15. Jahrhundert wirkt „gotischer“ als das frühe, die Zeit um 1500 dadurch der um 1400 ähnlicher, als der um 1470! Es ist sicher, wir brauchen einen erweiterten Begriff des Plastischen, erweitert auf alle in sich selbst gelungene tastbare Form, die menschlich verstanden wird. Die Grade, nach denen ihre immer selbstgesetzte Ordnung der anatomisch wirklichen entspricht, können den Maßstab des Plastischen nicht abgeben.

Diese Erkenntnis ist gerade dazu nötig, um der deutschen Plastik des späten Mittelalters als Form gerecht zu werden. Man hat sich ihr gegenüber sehr oft zu helfen versucht, indem man sie, genau betrachtet, gar nicht als Form ansah. Von so armseligen Verdrehungen, als habe der Norden die „Wahrheit“, der Süden die „Schönheit“ erstrebt, wollen wir gar nicht reden. Aber auch die zum ersten Male durch Anton Springer gründlich vertretene Erkenntnis von der lehrhaften Bedeutung aller mittelalterlichen Kunst, von ihrer Rolle als Auslegerin der Heilswahrheiten, von den Zusammenhängen mit der Predigt, den Evangelien und Episteln, den geistlichen Schauspielen, diese ganze sehr richtige und durch wertvolle Arbeit (Beißel, Mone, Kraus, Sauer, Ficker, Paul Weber) erweiterte oder vorbereitete Erkenntnis betrifft ja schließlich doch nur erst die Gelegenheit, an der sich die Form entfaltet. Sie kann die Stoffe vorschreiben und noch in die Motive eindringen. Das sind immer noch erst Gelegenheiten, die Form zu entfalten. Die Darstellung dieser Entfaltung selbst aber kann in einem ziemlich hohen Grade unabhängig gegeben werden. Man wird gewiß in jedem Falle gut tun, sich über die allgemeinen geschichtlichen Vorbedingungen klar zu bleiben. Aber der Abstand zwischen der auftraggebenden Gelegenheit und der Form darf nicht vergessen werden. Gerade neuerdings spiegelt sich in Anfängerarbeiten die so „praktische“ Richtung des neuen Deutschtums in erstaunlich gedankenschwachen Umgehungen des wirklichen Problems; als habe man etwa im 15. Jahrhundert noch kein „Schönheitsideal“ besessen, sondern sich lediglich auf die „Heilswahrheiten“ bezogen. Nein — gerade, wie man das tat, das eben ist in diesem Falle der eigentliche Inhalt der Kunstgeschichte. Zweifellos, das kirchliche Gefühl war der Auftraggeber unserer gesamten älteren Kunst — aber als Kunst hat sie für diesen wie für jeden anderen Auftraggeber immer genau das geleistet, was ihr eigenes Ziel war, beseelte Form. Die Wandlungen, die diese erlebte, bilden ein einheitliches Geschehen. Und auf dieser Tatsache beruht das Ziel, das sich das Handbuch setzt, gerade indem es versuchen wird, die stofflichen Nachweise zu versammeln: Stilgeschichte.



9. Bildnisbüste Peter Parlers, Prag, Triforium
des Domes.

Aus: MádI, XXI. Porträtbüsten.

2. Die Plastik in Zusammenhängen

Hütte und Zunft

Das Ziel einer stilgeschichtlichen Darstellung wird man in unserem Falle nicht erreichen können, ohne dem erweiterten Begriffe der plastischen Absicht noch etwas anderes hinzuzufügen: das plastische Wollen steht hier der Welt der benachbarten künstlerischen Willensrichtungen näher, als wir das von der Antike, der Renaissance und einem großen Teile aller neueren Bildhauerei her gewöhnt sind. Die altdeutsche Plastik ist keine Standbildkunst, sondern sie schafft in Zusammenhängen, in kulturgeschichtlich bedingten, aber auch rein formengeschichtlich bestimmaren Zusammenhängen mit den anderen Künsten, mit Baukunst und Malerei. Trocken gesagt: der uns vertraute Vorgang, daß der einzelne Mensch aus sich heraus die einzelne Statue schafft, ist so gut wie gar nicht da. Trotzdem ist die gleiche Vorstellungskraft, auf der dieser heute gewohnte Vorgang beruht, zur Stelle und an der Arbeit. Nur ist sie noch tiefer mit anderen Kräften verwurzelt. Das Werk steht nicht allein und der Schaffende steht nicht allein. Die geistige Lage, die dies ermöglicht, ist erst am Ende unserer Epoche wieder da. Aber daß jene damals in weiteren Zusammenhängen mitarbeitende Kraft wirklich die plastische ist, die wir uns am liebsten einsam vorstellen, das ergibt sich aus der Lebensfähigkeit der deutschen Figuren da, wo sie



10. Altaraufsatz vom 12. Jahrhundert im Erfurter Dome. Phot. Bissinger, Erfurt.

die alte Stelle verlassen haben (und das ist schon fast die Regel geworden). Die Zerstreung von den Kirchen weg, die Zertrümmerung der Altäre, liefern uns von selbst den Beweis. Ja, man könnte selbst aus einem Werke, das zu den seltensten und kostbarsten der heute noch erhaltenen Zusammenhänge gehört, aus dem herrlichen Hochaltar von Blaubeuren heraus, irgend eine einzelne Figur nehmen. (Man kann sich die Probe im Lichtbilde verschaffen.) Der Schaden wäre für das Ganze weit schlimmer als für den Teil. Dieser verrät, auf sich selbst gestellt, seine rein plastische Kraft außerordentlich stark — die Kraft der Formen nämlich, von einer Achse her körperlich auszustrahlen. Man muß nur zugleich verstehen, daß Plastik nicht nur von unten nach oben, sondern auch von innen nach außen, nicht nur als Aufbau, sondern auch als Schwellung erlebt wird. Die Fähigkeit, mit körperhaften Massen (nicht nur mit graphischen Linien, die man noch am ersten zugestanden hat) in der Figur zu wirken, ist selbst in der sogenannten „gotischen“ Plastik sehr stark, nur daß sie sich dort in Zusammenhängen betätigt. Wo diese noch da sind, wird jene Fähigkeit nicht so unmittelbar empfunden — wo man sie wegnimmt, tritt sie an den Tag.

Die Frage nach diesen Zusammenhängen aber führt aus der Überlegung in die Geschichte. Und sie belehrt uns nicht nur über die Werke, sondern über die Schaffenden und die Art ihrer Arbeit selbst. Will man sich die Fülle der Möglichkeiten recht weit abstecken, so möge man sich einen primitiven Altaraufsatz des 12. Jahrhunderts, etwa den bekannten des Erfurter Domes, auf der einen Seite denken, und auf der anderen die hölzernen Figuren,

mit denen man gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Westwand des Ulmer Münsters schmückte. Es sind äußerste Fälle gewählt, nur als Richtpflocke, die wir wieder aus dem Wege nehmen müssen; aber sie zeigen ihn uns. Die Figuren der Ulmer Fassade sind von der Form bis in den Stoff hinunter Werke aus dem Kreise der Schnitzerei, und der Erfurter Altaraufsatz verrät ebenso vom Stoffe bis in die Form hinauf die Herkunft aus dem Kreise der Bauplastik (mag er uns auch zugleich noch an gewisse Eindrücke erinnern, die wir am meisten in jener Zeit von der Kleinkunst her gewöhnt sind). Der Erfurter Altar hat — man möge die übertreibende Verallgemeinerung dem methodischen Zwecke zugute halten — gleichsam einen „Fassadenstil“, die Ulmer Fassadenfiguren haben einen „Altarstil“ (Abb. 10 u. 11).

Der Erfurter Altar ist von Stuck, dem beliebtesten Bildstoffe der altsächsischen Baudekoration, nicht nur der figürlichen (Hildesheim, Hecklingen, Halberstadt!), sondern selbst der rein tektonischen (Quedlinburg!).

Die Ulmer Figuren waren ursprünglich für Schnitzaltäre berechnet. Daß man sich — und zwar nach dem Verlaufe eben der Zeit, die uns beschäftigt — entschließen konnte, sie an der Außenwand des Münsters zu verwenden, sagt viel. Der Meister des Erfurter Altares gehörte offenbar zu einer

gewählten äußersten Fällen aber muß eine Entwicklung liegen, die alle Verhältnisse umkehrte. Es sind zweierlei Formgelegenheiten, die wir fühlen: Plastik für festen Ort und bewegliche Plastik. Es sind zwei Arbeitsformen, die einander gegenüberstehen: die Hütte und die Zunft.

Auch das scheinbar Äußerliche, die Technik, kann etwas von dem geistigen Wege, der hier liegen muß, verraten. Hier ein Stoff, der sich gleich dem Steine zur Masse schließt — dort einer, der sich zerteilen, zerschneiden läßt. Hier eine Form, die sich selbst an eine feste Stirnwand bindet, — dort eine Form frei bewegter Umrisse. Auch die Wahl des Bildstoffes darf Wichtiges aussagen, denn nicht das Material bestimmt den Willen, sondern der Wille wählt das Material. Wir werden so gegen 1400 die Vorliebe für weichere Bildstoffe als besonderes Kennzeichen der Zeit und zugleich als ein Anzeichen der ganzen weite-



11. Hölzerne Figuren von der Westfassade des Ulmer Münsters.
(Verlag der evangel. Kirchengemeinde in Ulm.)

Bauhütte; die Hütte lieferte nach ihrer Form, in einem ihrer Lieblingsstoffe, ein Zierstück, eine kleine Fassade, als Altar. Viel später, im Falle von Ulm, scheute man sich umgekehrt nicht, Altarfiguren nachträglich dem Bauwerke vorzulegen. Das war auch als Einzelfall unmöglich, so lange es ein blühendes und plastisch tätiges Hüttenwesen gab. Die Zunft dagegen, die hier für die Hütte einsprang, muß in jener älteren Zeit noch nicht die Hand auf die Altarkunst gelegt haben. Die Hütte war es, die jene zuerst der Kleinplastik abnahm. Freilich kennen wir dann schon aus dem früheren 14. Jahrhundert Schnitzaltäre. Zwischen den hier

ren Entwicklung begreifen müssen. Man wird vielleicht sagen können, daß in der spätmittelalterlichen Plastik, seit dem 14. Jahrhundert, die physische Energie erlahme, daß die plastische Tätigkeit gewissermaßen aus dem heroischen Zeitalter trete, das alles im Großen tat, im Kampfe ganzer menschlicher Verbände mit steinernen Massen um den Gewinn der Form — während heute jene Energie sogar bis zum Verzicht des Plastikers auf die persönliche Bewältigung des Steines gesunken sei. Das ist wohl wahr, aber doch nur eine Seite. Das scheinbare Erlahmen des Physischen ist ein Wachstum an Geistigkeit.

Die Beweglichkeit der Formvorstellung wird so stark, daß sie das leichtere Material bevorzugt, um den technischen Vorgang dem Tempo des geistigen, den Widerstand des Stoffes dem Schwunge der Vorstellung etwas besser anzupassen. Was sie aber dann am Holze leichter

und lieber leistet, das zwingt sie doch, eben weil es ihr Wille ist, nun auch dem Steine auf, wie die Zeit gegen 1500 lehren wird. Umgekehrt wirken in der älteren Zeit die — viel selteneren — Holzfiguren als „steinerne Form“.

Drücken wir diesen Weg durch das Verhältnis der Künste zueinander aus, so dürfen wir sagen, daß wir hinter der früheren Plastik die Baukunst, hinter der späteren die Malerei stehen fühlen. Bei der stilgeschichtlichen Darstellung werden wir das zu berücksichtigen haben. Zunächst kommt es auf das Nähere und Sachliche an, auf die Gelegenheiten der bildnerischen Tätigkeit. Architekturplastik und Altarplastik umgrenzen sie, ohne sie zu erschöpfen. Unsere Epoche sieht beides nebeneinander — es wäre kindlich, sich einen reinen



12. Vom Nordportale des Stephansdomes in Wien. Aufnahme des k. k. Unterrichtsministeriums in Wien.



13. Die klugen Jungfrauen vom Nordportal der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd.

Aus: Hartmann, Gotische Monumentalplastik in Schwaben.

Ersatz des einen durch das andere vorstellen zu wollen. Keines wird ganz verdrängt, aber die Rolle des Herrschers wechselt doch — genau so, wie in der Malerei durch das Tafelbild das monumentale Wandgemälde keineswegs vernichtet wurde, wie wir aber dennoch durchaus recht tun, im selbständigen Tafelbilde das Ergebnis einer späteren Entwicklung zu sehen. Die Absicht des Tafelbildes geht von einer ganz anderen Einstellung aus, es unternimmt eine Welt für sich zu bedeuten, ein vollkommenes Jenseits gegenüber dem wirklichen Raume, in dem der Betrachter steht; das Wandgemälde dagegen arbeitet immerhin noch mit an dem Raume, der uns umgibt. Dieser Vergleich kann auch für uns nützlich sein. Auch das Werk, das mit zahlreichen anderen für ein Dompportal, für einen Pfeilertabernakel gemeißelt wird, lebt in einem ihm vorgeschriebenen Zusammenhange, am gebauten Raume, im wirklichen Raume (Abb. 12—16). Der deutsche Altar dagegen ist in seiner höchsten Blüte eine buntstrahlende Welt für sich, nach außen selbst in den Fällen höchster Ausdehnung verhältnismäßig klein, aber eben eine Welt für sich, in die hinein das Auge wandert — hinweg vom wirklichen Raume. Er dient noch einer baukünstlerisch ausgezeichneten Stelle, der Hochaltar dem



14. Törichte Jungfrauen vom Nordportal der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd.

Aus: Hartmann, Gotische Monumentalplastik in Schwaben.

Chorscheitel, der Seitenaltar einem kleineren Raumteile, er hat sogar selbst architektonische Außenformen, Rahmen, Spitze — aber er ist doch schon, wie es der Sprachgebrauch früh ausdrückt, zum größeren Teile „Tafel“. Und eben an ihm entwickelt sich die Vorstellung immer mehr zu der endgültigen Vereinzelnung des für sich allein gemalten „Bildes“.

Am Altare wirkt mit dem Schnitzer der Maler zusammen. Seine Tätigkeit geht über die Gemälde, z. B. die der Flügel, noch hinaus; es ist mit Recht betont worden, daß selbst Meister ersten Ranges, wie Rogier van der Weyden oder Holbein d. Ä. als Bemaler von Figuren zu denken sind. Die Straßburger Zunftordnung der Maler von 1516 schreibt unter den drei Meisterstücken neben einem Marienbilde in Ölfarben und einer Kreuzigung in Leimfarben die vollständige Fassung einer geschnitzten Gewandfigur vor! Jedenfalls geht hier die Gemeinschaftlichkeit zwischen Schnitzer und Maler so weit, daß man ohne nähere Belehrung aus dem Namen des beauftragten Meisters nicht ersehen kann, ob er der Schnitzer oder der Maler ist.

Es gibt sogar noch eine dritte Möglichkeit — den Schreiner, ja eine vierte: den Faßmaler.

Dieser engen Gemeinschaft Weniger, diesen unter sich in den Zünften organisierten Einzelunternehmern, steht auf der Seite der Architekturplastik der umfassende Verband



15. Apostel vom Südportal des Augsburger Domchores.

Aus: Hartmann, Gotische Monumentalplastik in Schwaben.

der Hütte gegenüber. Ihr Ziel ist nicht ein darstellendes Werk, der Altar, sondern das Gebäude. Bei jedem der großen, auf mehrere Menschenalter berechneten Bauwerke bleibt die „Hütte“ als ständiger Versammlungsort der Steinmetzen. Sie liefert die Bauteile, die Zierstücke und die Figurenplastik. Die Arbeitsformen, die sich überall bei schwerem Materialwiderstande, langer Zeit und vielerlei Menschen gegenüber einem Gesamtziele herausbilden, werden wir hier sämtlich erwarten dürfen, von der persönlichen Ausführung durch den Entwerfenden über die Zuteilung an Hilfskräfte bis hinab zur persönlichen Ablösung Mehrerer an einem Stücke. Abstrakt vorgestellt, müßte die Hütte das Urbild der genossenschaftlichen Arbeit liefern — während wir Lust haben könnten, uns in den Werkstätten der Altarmeister



16. Apostel vom Südportal des Augsburger Domchores.
 Aus: Hartmann, Gotische Monumentalplastik in Schwaben.

mit ihrer beschränkten Gesellenzahl, mit der geringen äußerlichen Ausdehnung ihrer Ziele, den auf sich selbst gestellten „Künstler“ der Neuzeit heranwachsen zu denken.

Die Wirklichkeit sieht natürlich doch anders aus. Auch in der Hütte, wo für das einzige große gesamte Bauwerk nicht nur Hunderte, sondern Tausende von plastischen Arbeiten geleistet werden, — man denke an Reims im 13. Jahrhundert — ragt der große Einzelne zwischen dem Genossen heraus. Auch in Arles oder Chartres, und gar in Bamberg oder Naumburg ist die Persönlichkeit unverkennbar. Und auf der anderen Seite wieder kann der Betrieb der einzelnen Werkstatt die aus dem Mittelalter überkommene Gemeinschaft-

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

2



17. Sockelstreifen vom Bogenfeld des Südportales der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd.
Aus: Hartmann, Gotische Monumentalplastik in Schwaben.

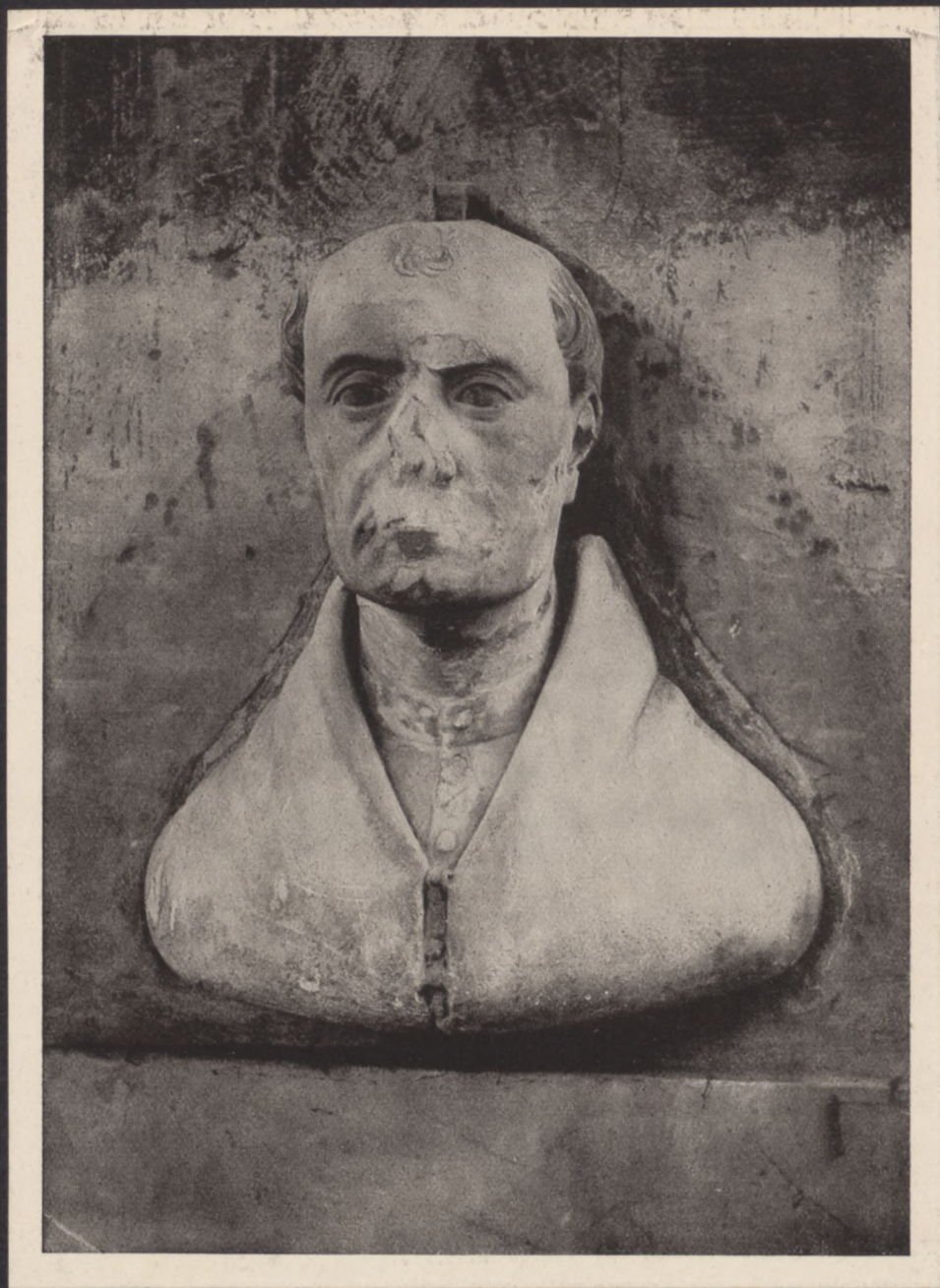
lichkeit der Arbeit gelegentlich bis zur Erstickung des persönlichen Ausdrucks treiben. Trotzdem ist der schon angedeutete entwicklungsgeschichtliche Unterschied zwischen Hütte und Zunft wirklich da. Die Hütte ist das Erbe des eigentlichen Mittelalters — je tiefer wir in unserer Epoche rückwärts gehen, um so mächtiger dringt uns ihre Bedeutung entgegen. Und die Zunft birgt doch — so sehr wir uns auch angewöhnt haben, ihren Namen mehr für „Fessel“ als für „Freiheit“ zu gebrauchen — die Zunft birgt doch in sich die einzeln denkenden, einzeln schaffenden Meister der Spätzeit, die modernen Künstler.

Die Glanzzeit der Hütte ist das 13. Jahrhundert; sie lebt aber noch kräftig im 15. Jahrhundert, das ihre wichtigsten „Ordnungen“ überliefert hat. Ja, ihr Dasein als rechtliche Einrichtung erlischt erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten (die Rochlitzer Hütte um 1862!). Aber immer mehr hat sie ihre Bedeutung für die eigentliche Plastik eingebüßt. Unsere Darstellung umfaßt nun gerade diejenige Zeit, in der die auch plastisch noch lebenskräftige Hütte die künstlerische Macht der städtischen Zünfte immer stärker neben sich aufkommen sieht. Gewiß ist der seltsame Charakter des frühen 15. Jahrhunderts sehr stark mitbestimmt durch das vorübergehende Gleichgewicht, in dem die altererbte Arbeitsform der Hütte der neuen und zukunftsreicheren der Einzelwerkstatt eben noch die Wage hält.

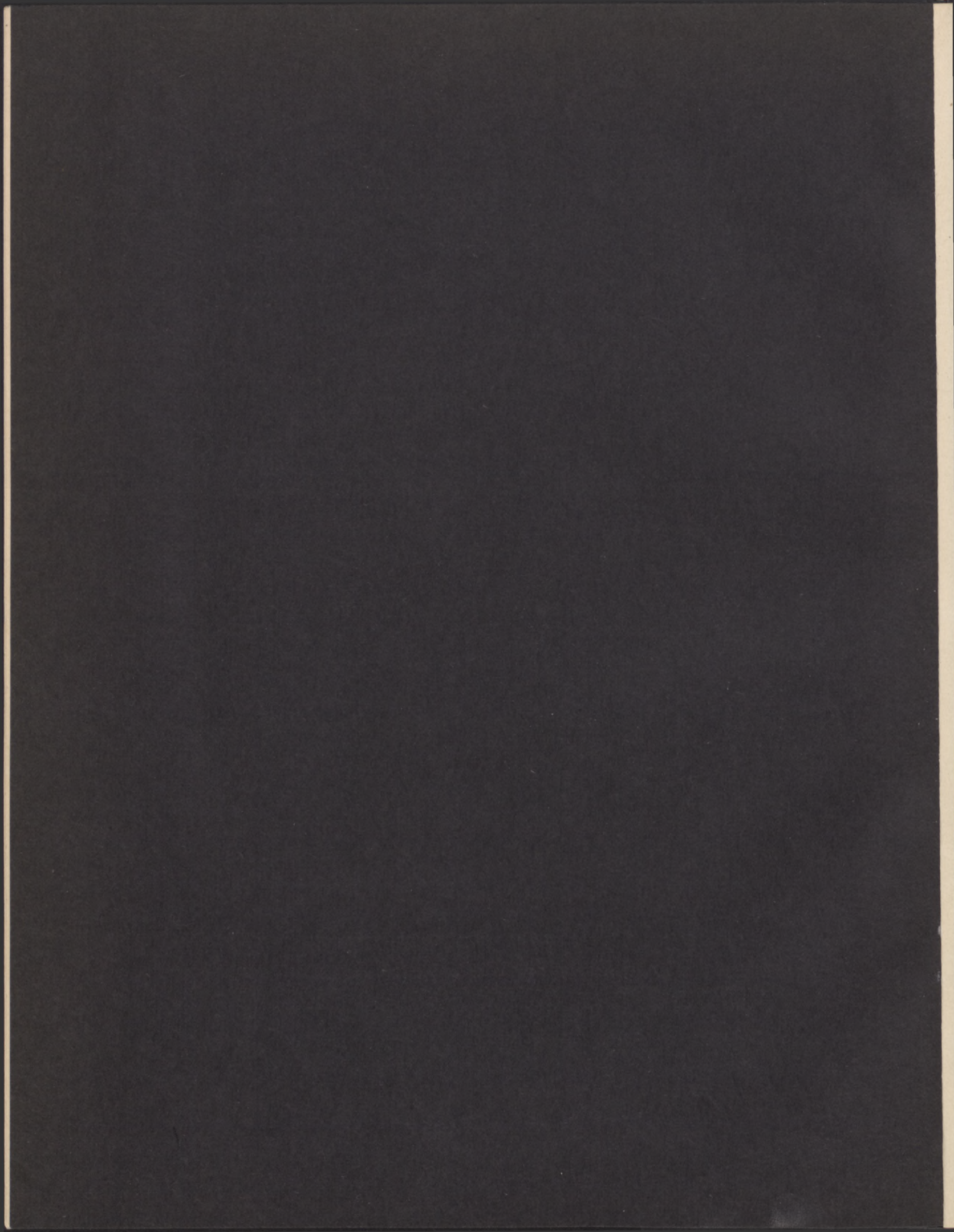
Über die Bauhütten gibt es an zusammenfassenden Werken nur Älteres: Stieglitz, Über die Kirche der hl. Kunigunde zu Rochlitz und die Steinmetzhütte daselbst, Leipzig 1829; Heideloff, Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844; Reichensperger, Die Bauhütten des Mittelalters, Köln 1879; besonders aber Janner, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters, Leipzig 1876; Verl. Fischer: Das Zunftwesen der Steinmetzen, Leipzig 1876.

Über die Rochlitzer Hütte und ihre Ordnung als wichtiges Beispiel einer eigenen Ordnung gegenüber einer „Hauptordnung“ wie der Straßburger vgl. außer Stieglitz: Pfau, Rep. für Kunstwissenschaft 1895. Ferner: Pfau, Die gotischen Steinmetzzeichen, Beitr. z. Kunstgesch., N. F. XXII, Leipzig, E. A. Seemann, 1895.

Abstrakt gedacht, verlangt der Sinn der Architekturplastik keineswegs die gleiche, gern als „realistisch“ bezeichnete Durchbildung der Formen, die sich, ebenso abstrakt gedacht, am natürlichsten bei dem auf sich gestellten Einzelwerke anmelden müßte. Auch hier ist der wirkliche Vorgang anders; alles ist in Fluß, Übergang und Vermischung. Die stilistische Entwicklung, die bei den Meistern der Altäre am reichsten aufblüht, wird in der Bauplastik schon vorgebildet, die Werte der neuen Art werden schon an der älteren entwickelt. Als ein Beispiel möge schon hier die Verringerung der figürlichen Maßstäbe genannt sein, die wir besonders deutlich zwischen 1350 und 1430 etwa beobachten können. Die Zeit um 1400 hat eine ausgesprochene Vorliebe für unterlebensgroße Formen; in ihnen schafft sie oft das Erstaunlichste, die Nürnberger Thonapostel, die Lorcher Kreuztragung (Abb. 18—21)! Es gibt dafür gewiß



Bildnisbüste des Baumeisters Wenzel v. Radez
Prag, Veitsdom, Triforium
(Nach Mádl, XXI. Porträtbüsten)





18. Nürnberger Apostel.
Phot. Dr. Stoedtner.



19. Nürnberger Apostel.
Phot. Dr. Stoedtner.

einen noch tieferen Grund, nämlich das Ermutigende aller kleinen Maßstäbe für stilistische Wagnisse, das einer gärenden Zeit zusprach — wie wir auch die Miniatur damals in der Eroberung des modernen landschaftlichen Sehens der Tafelmalerie vorausseilend wissen. Nun, aber eben diesen für die neuen Wagnisse und Gedanken so günstigen verkleinerten Maßstab erbt die „freie“ Plastik, die Altarplastik, von der Architekturplastik des 14. Jahrhunderts. Denn, obwohl der monumentale Maßstab in der bauschmückenden Plastik des 14. Jahrhunderts keineswegs verschwindet, so nimmt doch in ihr die Neigung zur Gruppenbildung aus vielen kleinen Figuren einen ungewohnt großen Platz ein. Was schon die Straßburger Westwand beginnt, die weichere Einschmelzung der statuarischen Maße und Profile in das Ganze, insbesondere im Relief, das führen die schwäbischen und die fränkischen Hütten weiter. Den unmittelbaren Sinn hat einer der Vorkämpfer für die gerechte Würdigung des 14. Jahrhunderts, Graf Pückler-Limpurg, schon sehr richtig dargestellt: die kleinen Figuren ordnen sich dem baulichen Gesamteindrucke williger unter als die starken Einzelwesen des 13. Jahrhunderts. Und doch wäre es falsch, den Sinn dieser Erscheinung in dieser dekorativ bequemeren Einschmiegun erschöpft zu sehen — so falsch wie jede Auffassung, die das veränderte Formgefühl des 14. Jahrhunderts auf „Steinmetzen“übung im niedrigen Sinne des Wortes zurückführen wollte. Es liegt auch ein Neues darin: das geringe Interesse an der Einzelfigur ist das andere Gesicht eines hohen Interesses am Gruppenbilden überhaupt. Man spürt einen neuen Geschmack am Zusammenhängenden, nicht nur im Sinne des Bau-



20. Gruppe der Frauen
aus der Lorcher Kreuztragung, Sammlung Figdor-Wien. Aus: Back, Mittelrheinische Kunst.



21. Gruppe der Krieger
Aus: Back, Mittelrheinische Kunst.

werkes, sondern im Sinne des Bildes. Das Malerische erscheint im Hintergrunde. Was wir am Format ermessen, empfinden wir weit lebhafter an der Form selbst. Die veränderte Arbeit für den alten Zweck enthüllt auch hier einen Nutzen für den neuen.

Neuerdings wird das Nebeneinander und der Gegensatz von Zunft und Hütte mehr beachtet. Und wirklich, die Reibung und Mischung dieser beiden Formen ist auch wichtig genug.

Die Hütte vertritt ihrem Ursprunge nach eine „überlokale“ Kunst. Die große Aufgabe erstet ziemlich schnell durch einen Baubeschluß, dann aber besteht sie ziemlich lange. Gerade in der Glanzzeit der großen Kathedralen darf mit einem Stabe örtlicher Werkleute, den der Baubeschluß schon vorfände, nicht gerechnet werden. So muß man die Tüchtigen von allen Seiten heranziehen — und sie kommen gern. Die Hütte braucht Kräfte, der Tüchtige will lernen, der Kluge empfohlen sein; das Angebot der Hütte und die Nachfrage der Lern- und Leistungslustigen schaffen eine Übung für sich, die leicht ortsfremd sein wird. Die Hütten senden einander die Menschen zu, wie sie ihre „Ordnungen“ vergleichen, beobachten, austauschen. Es entstehen Pflanzstätten, die zueinander in engerer Beziehung stehen, als zu den Orten, die ihrer bedürfen, ja die geradezu einen natürlichen Gegensatz zum „Bodenständigen“, zum „Volke“ bilden können. Ihre Verbindung über den Kopf der Orte hinweg scheint sie zuletzt zu einem geheimnisvollen Bunde zu machen — die Mystik des Freimaurertumes ist ein Abglanz davon. Von Hütte zu Hütte aber wandern mit den

Menschen die Formen. Die Kunst selbst zieht gleich den Hofhaltungen der alten Kaiser über Land.

Im Gegensatze zu diesen wandernden Pflanzstätten der Kunst sucht die Meisterwerkstatt vom festen Orte aus die Besteller zu locken; sie hat, während die Werke, die sie liefert, beweglich sind, eine selbstverständliche Neigung, sich dauernd festzusetzen. Sie wird also — in dem sehr beschränkten Sinne, den die Freizügigkeit der Kunst erlaubt — Pflegestätte heimischer Überlieferung. Wieder zeigt sich die spätmittelalterliche Zeit als Zeit der Reibung und Mischung. Die großen aufblühenden Bürgerstädte, — im Gegensatze zu berühmten Stellen der alten Hüttenkunst wie Chartres oder S. Denis — ziehen auch die großen Aufgaben heran; die städtischen Münster wetteifern mit den Kathedralen und ermöglichen die Begegnung eines wertvollen und breiten Heimischen mit dem Auswärtigen.

Daß aber das „Heimische“ auch, z. B. schon auf dem Wege der Bestellung, dann durch Berufung und Wanderungen, oft entlegener Ortsübung sich öffnet, ist wieder eine andere Sache. Die Sterzinger bestellen in Ulm, das tirolische Hall in Landshut, der Niederländer läßt sich in Straßburg nieder und arbeitet als „Straßburger“ in Wien, der Augsburger in Danzig usw.

Wir bleiben bei der Berührung der Hüttenleute mit den Zünftlerischen. Sie sitzen in einer Stadt zusammen. Je länger die Arbeit am Bauwerke dauert, desto größer ist die Gelegenheit zum Austausch. O. Isphording hat für Köln ein hübsches und lebensvolles Bild gezeichnet, das gewiß für das Bild des Ganzen verwertbar ist. Drei Arten von Steinmetzen leben nebeneinander, die angestellten Steinmetzen der Stadt, die der Hütte und die der Zunft. Und nun gibt es gleich persönliche Vermischung. Die Dombaumeister pflegen regelmäßig durch Mitgliedsbeitrag der Zunft beizutreten. Aber mehr noch: die Straßburger Ordnung erlaubt auch den Hüttengesellen, zum Stadtmeister zu gehen, ohne die Zugehörigkeit zum Bauamte zu verlieren. Eine Kölner Urkunde von 1424 beweist tatsächliche Fälle. Die Gegensätze konnten sich also in einer Person begegnen, Zunft und Hütte aufeinanderwirken. Für den Austausch stilbildender Gedanken ist das ein neuer Wert, der zu dem unmittelbaren Eindrucke der bauplastischen Formen auf die Ansässigen noch hinzutritt.

Die Arbeit am Bauwerke geht natürlich nicht gleichmäßig vorwärts. In stillen Zeiten kann die Hütte ein gefährlicher Wettbewerb für die Zunft werden, die sich in schutzzöllnerischer Gesinnung dagegen zu wehren sucht. Denn da sind Plastiker, die, was sie am Bau leisten, auch am freien Einzelstücke verwerten können. Zwischen Architekturplastik und Altarplastik liegen noch eine Reihe von Aufgaben der beweglichen Kunst, wie Kruzifixe, Marienbilder, Vesperbilder, Heiligenbilder überhaupt und ganz besonders die Grabmäler. Vor all diesen Aufgaben begegnen sich, praktisch wie geistig, die Kräfte von beiden Seiten.

Wer bei diesem Kampfe, dessen uns wichtigster Teil im Unbewußten lag, der Sieger blieb, ist bekannt und ist durch das Beispiel der hölzernen Ulmer Figuren schon angedeutet. Die Hüttenkunst erlag innerlich und äußerlich. Am schärfsten ist dieser Vorgang in letzter Zeit vielleicht von Loßnitzer (Veit Stoß, S. 18) betont worden: Die Bauhütten entlassen gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts die Steinmetzen; der Hüttensteinmetz sinkt zum vorbereitenden Gehilfen des freien „Bildhauers“. Die Hütte selbst erzeugt nur mehr Architekturteile, die Plastik bezieht sie schließlich vom „Schnitzer“, dessen Technik der weiche Sandstein auch entgegenkommt. Der nürnbergische „Pildsnitzer“ wäre nach Loßnitzer eigentlich schon ganz gleich dem modernen „Bildhauer“. Im ganzen muß diese Auffassung richtig sein, da sie durch die Formen bestätigt wird.

Wir wissen obendrein, daß innerhalb der Ausbildung der Steinmetzen ein scharfer Schnitt gelegt wurde. Der „gemeine“ Steinmetz lernte nur fünf Jahre; wollte er es zum wirklichen Bildhauer bringen, so mußte er sieben Lernjahre nachweisen können. Das Mehr von zwei Jahren eröffnete den Weg zum Bildhauer. (Vgl.: Klaiber, Über die zünftige Arbeitsteilung in der spätgotischen Plastik. Monatsh. f. Kunstwissenschaft 1910, III, Heft 3.) Daß dieser schließlich wirklich ein einheitlicher Begriff werden konnte, beweist z. B. die von Klaiber, S. 92 zitierte Eingabe der Überlinger Bildhauer von 1540—50 an die Fischerzunft, „wo als Meisterstück genannt werden: 1. ein Kruzifix in Holz, rund geschnitten nach laut der gebührlichen Teilungen und nach der menschlichen Proportion, 2. ein ständiges Bild mit zierlichem Gewand, 3. eine Historie in Stein usw.“

Der „Steinmetz“ wie wir ihn heute verstehen, ist der Rest, der bei der Differenzierung zwischen Baubetrieb und plastischer Arbeit geblieben ist. Die Hütte hat die plastische Kraft an die Angehörigen der Zünfte abgegeben.

Das Zunftrecht selbst drückt den ursprünglichen Gegensatz und das Verhältnis in der Zeit der Reibung aus. Überall, in Köln, Lübeck, Straßburg, Augsburg, Ulm bilden im 15. Jahrhundert die Maler und Schnitzer eine Zunft, der die Steinbildhauer als eine andere gegenüberstehen. Der ursprüngliche und wichtigste Arbeitszweck drückt sich darin aus: hier das Bauwerk, dort der Altar. In der älteren Zeit pflegten die Maler mit den Sattlern zusammenzustehen (was man überzeugend aus der gemeinsamen Arbeitsgelegenheit der ritterlichen Rüstung erklärt hat). Früh auch sind sie an den meisten Orten mit den Schnitzern zusammen, auch wo, wie in Konstanz, beide einer allgemeineren Zunft, z. B. den Kaufleuten zugerechnet werden. So besteht in Köln um 1449 das „gemeinliche Amt der Maler, Glasworther und Byldenschnitzer“ gegenüber dem Steinmetzenamte. Und die Straßburger Maler müssen sich 1437 dagegen wehren, daß man einen Schnitzer ihnen entreißen will. Der Verlauf der Streitigkeiten, bei denen die Ansprüche auf für heutige Begriffe scheinbar äußerlichste Dinge gegründet werden, insbesondere auf Aufzählung der benutzten Werkzeuge, ergibt fast als Wichtigstes die überall schwankende Rechtslage, das allgemeine Fließen der Verhältnisse; daher die beständigen Umfragen in den Nachbarstädten und die immer wiederkehrende, also immer wieder nötige Erklärung, daß das Angefochtene „überall und seit alters her der Brauch sei“.

Viele Schwierigkeiten lösen sich — worauf besonders Klaiber hinwies — durch die Tatsache, daß eine Person mehrere Tätigkeiten erlernen und damit zu mehreren Zünften beitriffähig werden konnte. Der Bildhauer im modernen Sinne, der Holz wie Stein bearbeitet, muß (er darf also!) beiden Zünften beitreten, was rechts- wie stilgeschichtlich gewiß weit eher ein Übergreifen der Schnitzer auf die Steinmetzentätigkeit als das Umgekehrte bedeutet. Wer beides, Holz und Stein bearbeitet, „soll beiden Ämtern gehorsam sein“, für die Holzarbeit dem Schnitzleramte, für die Steinarbeit dem Steinmetzenamte. So bestimmt eine von Isphording herangezogene Kölner Ratsurkunde von 1491.

Über die „Sattler und Maler“ als gemeinsame Zunft vgl. Küch, Hessen-Kunst, 1911, S. 4; ferner Back, Mittelrheinische Kunst, S. 8. — Für Prag Pangerl, Buch der Malerzeche in Prag, S. 14. Ferner z. B. für Würzburg die große Urkunde der gesamten Zünfte von 1373, jetzt in München, Haupt- und Staatsarchiv. Vgl. Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs, S. 83.

Auch in diesem Punkte ist die Verschiedenheit im einzelnen bei Gleichheit der allgemeinen Entwicklung bezeichnend. In Mainz werden für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts die Sattler und Maler mit den Goldschmieden, Spenglern, Kannegießern und Glasmachern genannt, die Schnitzer aber nicht ausdrücklich aufgeführt. (Back a. a. O., Anm. 21. Mitteilung von Heidenheimer.) — In Köln dagegen vereinigt schon Ende des 13. Jahrhunderts eine „Confraternitas“ die „Bildschnitzer, Sattler, Maler, Glasworther und Wappensticker“. Vgl. Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik, S. 9. — Ebenda, z. B. S. 34, 35 wird auch der Gegensatz der heimischen Bildner zu den „Kathedralsteinmetzen“ für die Kölner Verhältnisse des 14. Jahrhunderts betont. — Dieser spricht, so allgemein gefaßt, wohl auch aus den Mainzer Nachrichten.



22. Bildnisbüste der Anna von Schweidnitz, Prag, Triforium des Veitsdomes (n. Abguß).

Nach einer freundlichst zur Verfügung gestellten Aufnahme von Dr. A. Stix-Wien.



23. Büste des Johann Heinrich von Luxemburg, Prag, Triforium des Domes.
Aus: Mádl, XXI. Porträtbüsten.

Über die Zunftverhältnisse vgl. unter den neueren Arbeiten besonders die Dissertation von Isphording „Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts“. Bonn 1912, Kapitel I. Von dort sind die erwähnten Kölnischen Beispiele genommen. Dort auch literarischer Nachweis für die neben Köln genannten Städte, in denen Schnitzer und Maler sicher zusammengehörten. Zu der Vermutung, die Mitgliedschaft zweier Zünfte sei „jedenfalls nur durch die vorgeschriebene Lehrzeit in jeder und Zahlung der Gebühren an jede“ zu erwerben gewesen (mit Beispiel der Ratsurkunde von 1491), vgl. noch die von Kläiber a. a. O. S. 96 erwähnte Ulmer Bestimmung von 1495, nach der bei den Glasern, Bildhauern und Malern die Lehrzeit in einer Tätigkeit zu der nach eigenem Ermessen bestimmten Lehrzeit in der anderen berechnete.

Die Freiheitsbeschränkung, die das Zunftrecht ausdrückt — und die gewiß zunächst aus sehr handwerkerlicher und schutzzöllnerischer Gesinnung stammt — sieht offenbar wirklich schlimmer aus, als sie ist. Von den Übertretungen ganz abgesehen, die sich doch auch in Werken, wahrscheinlich auch in erhaltenen niederschlugen, gab eben die Möglichkeit, zu mehreren Zünften zu gehen, eines der Mittel in die Hand, die gesamte Bildhauerei schließlich in den Kreis der Altarkunst hinüberzuziehen. Sie ist wichtig als weiterer Beitrag zu einem letztlich doch stilgeschichtlichen Vorgange, der Zurückdrängung der einst übermächtigen Steinhauerei für festen Ort durch die Kunst der beweglichen Werke. Auch hier spürt man den Ersatz des im Verbande arbeitenden durch den freieren Künstler. Stoß und Riemenschneider sind Beispiele dafür, wie der mit dem Maler oder statt des Malers arbeitende Schnitzer den Stein eroberte. Das stärkste Bild der endgültig gewonnenen Freiheit liefert gegen Ende der Epoche Veit Stoß: er ist alles zugleich, Stecher, Maler Schnitzer, Steinbildhauer, Bronzekünstler.

Die Darstellung des unmittelbaren Einflusses malerischer Gewohnheiten auf die Plastik gehört noch nicht hierher. Auch sie, insbesondere die Bedeutung der Kupferstiche, zumal jener von E. S. und von Schongauer, für die spätere Entwicklung, wird neuerdings richtig betont. Wichtig ist zunächst die Tatsache der beständigen engsten Nachbarschaft der verschiedenen Tätigkeiten. Sie ging so weit, daß bei der Herstellung des Altares noch ein Dritter mitsprach: der Schreiner. Trafen bei der einzelnen Figur zuweilen die Ansprüche der Schnitzer auf die der Steinbildhauer, so kamen bei den Altären, wie bei Türen und vor allem bei Chorgestühlen die Schnitzer und Maler mit den Schreibern zusammen.

Vgl. den Konstanzer Streitfall von 1490, den I. Marmor, Anzeige für Kunde der deutschen Vorzeit, N. F. VIII, 1861 veröffentlicht hat. Die Kaufleute (als die Zunftbehörde der Schnitzer und Maler) stehen gegen die Schmiede (als die Zunftbehörde der Tischmacher), die Ansprüche auf einen Bildhauer erheben. Dabei ergibt sich u. a., daß die Tischmacher nicht das Recht haben sollen, „freie Kunst“, „freie Bilder“ zu machen. Andererseits ergibt sich, daß solche Rechte immer wieder betont wurden, also nicht unangefochten und nicht unangestastet blieben. Auch hierbei stellte eine Umfrage Übereinstimmung zwischen Konstanz, Straßburg, Basel, Ulm, Nürnberg fest.

Gleichzeitig mit Kläiber a. a. O. zog G. Dehio (Über einige Künstlerinschriften des deutschen 15. Jahrhunderts, Repert. f. Kunstwissenschaft 1910, S. 55f.) diesen bemerkenswerten Fall wieder an das Licht, und zwar um seine sehr bedeutsamen Zweifel an dem unmittelbaren Werte von Künstlerinschriften zu unterstützen. (Die Signatur beweist zunächst den Unternehmer, nicht durchweg den Künstler.) Dehio betonte gleichzeitig die völlige Trennung des Schreinergerwerbes vom Schnitzergewerbe. Ein berühmter Fall, in dem uns drei getrennte Meister für ein Werk mit Namen überliefert sind, ist der Kaisheimer Altar vom Anf. 16. Jahrh., den die drei besten Augsburger lieferten: A. Kastner der Schreiner, Hans Holbein der Maler und Gregor Erhart der Bildhauer. — Andererseits hat z. B. Jul. Baum richtig betont, daß gerade in Augsburg Adolf Daucher beides, Schreiner und Schnitzer, war. Also auch hier — so sehr sich die Schnitzer als die „freien Künstler“ fühlen mochten, — gab es Übergangsfälle.

Auch die strenge Scheidung zwischen Schnitzer und Schreiner konnte wirklich durch das gleiche Mittel überbrückt werden, das zwischen Schnitzer und Steinmetzen (und das wohl noch viel häufiger) galt: Beitritt einer Person zu zwei Zünften; was voraussetzte: Erlernung



24. Peter Parler, Standbild des hl. Wenzel, Prag, Dom.
Aufnahme von Dr. A. Stix-Wien.

Aus: Stix, Monumentale Plastik der Prager Dombauhütte.

beider Tätigkeiten durch Einen — wo es gefordert wurde, durch zwei Lehrzeiten. Eine ganz systematische Untersuchung und Vergleichung aller überlieferten Fälle fehlt uns. Sie könnte niemals vollständig sein; sie würde aber die Ungleichmäßigkeit und allgemeine Vermischung der Verhältnisse auf keinen Fall mehr beseitigen können. Es steht sogar (z. B. durch Tönnies für Riemen-schneider) fest, daß der gleiche Meister einmal einen „Kastner“ oder „Kistler“ beteiligte, das anderemal aber dessen Stelle als Unternehmer selbst einnahm. Vermutlich würde eine noch weitergehende Untersuchung den Beweis liefern, daß die Zahl der Übergangsfälle mit dem fortschreitenden 15. Jahrhundert sich mehrte.

Bleiben wir bei den Vertretern der „freien Kunst“, so ist sicher, daß die Arbeitsgemeinschaft zwischen Schnitzer und Maler gelegentlich bis zur Einheit der Person gesteigert werden konnte (was mit der Verteilung der Arbeit auf Mitgehilfen nichts zu tun hat). Auf der anderen Seite, wenn wir zur Hütte blicken, bezeugt uns vielleicht die (nicht ganz erwiesene) bildhauerische Tätigkeit des großen Peter Parler von Gmünd, der „magister fabricae“ der Prager Dombauhütte war, daß auch Baumeister und Bauplastiker ein Mensch sein konnte (Abb. 24 u. 26). Der Meister jedenfalls, dem auch die Bildner unterstanden, war in der Hütte zuletzt ein Architekt, in der Altarplastik aber nicht selten ein Maler (wie Michael Wolgemut, der Lehrer Dürers).

Was bis hierher kurz betrachtet wurde, war notwendig, um zunächst für die formgeschichtliche Erkenntnis, die vom 14. Jahrhundert her das 15. zu durchmessen strebt, den Boden zu legen. Bis in die persönliche Arbeitsweise hinein, so sahen wir, zeigt sich eine große Erscheinung, die im wirklichen Leben, fast in jedem Stücke „Gegenwart“, das wir aus der Vergangenheit herausheben würden, von dem Durcheinander der Kräfte verdeckt bleiben müßte, — die aber faßbar wird, sobald man die äußersten Punkte festlegt: die überwiegende

Macht der Steinplastik am Anfange, die der Holzplastik am Ende (immer cum grano salis, denn es gibt immer alle möglichen Techniken), der Weg von der Arbeit für den Baumeister zu der Arbeit mit dem Maler (auch hier cum grano salis, denn es gibt auch Zwischenformen, auch unmittelbar vergrößerte Kleinplastik wie die der Goldschmiede und der Alabasterkünstler und mancher Thonplastiker); der Ersatz härterer Bildstoffe durch weichere, ja im tiefen Sinne, der physischen Energie des Plastikers durch eine immer geistigere Verfeinerung der Arbeit. Wir können schon von hier aus voraussetzen, daß die plastischen Vorstellungen selbst aus der Verwaltung der Hüttenverbände in die Werkstatt des Einzelnen, zunächst der „kleinen Betriebe“ hinübergleiten — und daß im Hintergrunde des plastischen Denkens die Architektur von der Malerei abgelöst wird.

So wird die Geschichte des Stiles die Geschichte der Arbeitsverbände mit zum Ausdruck bringen. Hütte und Zunft, in unserer ganzen Epoche nebeneinander sichtbar, werden die Verschiedenheit ihres Alters und ihrer inneren Lebenskraft für die Plastik beweisen. Die Hütte war groß, als die Zünfte in ihren Anfängen staken; sie verfiel, als jene aufblühten. Zwischen der Zeit um 1300 und der um 1500 wurden die Werte ausgewechselt. Um 1400 scheinen beide noch — und schon — von gleicher Kraft.

Das ist der Rahmen für die Formengeschichte. Wir brauchen darum nicht zu denken, daß die Plastik nur aus einer Dienstbarkeit zur anderen hinüberwechsele. Sie hat ihr eigenes Wesen gebogen, aber nicht zerbrochen. Wir brauchen uns weiter nur kurz zu sagen, daß dieses alles auf einem noch allgemeineren Untergrunde geschieht. Die Geschichte der Nachbarkünste, der Literatur und der Musik, wie die Geschichte des Staates, der Sitten, der Kirche werden Gleichlaufendes genug liefern können. Auch sie lehren eine gründliche Um-



25. Kaiser Karl IV., vom Altstädter Brückenturm in Prag.
Aufnahme von Dr. A. Stix-Wien

Aus: Stix, Monumentale Plastik der Prager Dombauhütte.

wälzung. So ortsfremd ihrer Natur nach die klassische Bauhütte des 13. Jahrhunderts gewesen, so volksfern war die ganze Kultur ihrer Zeit. Sie war aristokratisch-kirchlich und kannte einen Idealmenschen, den „Ritter“. Die Zünfte aber wurzelten in dem neuen Bürgertume, das andere Massenbewegungen hervorbrachte und einen anderen Begriff der Persönlichkeit, aus dem die Forderungen der Protestanten erwachsen: kein athletisches Ideal, wie es das 13. Jahrhundert mit der Antike verband, sondern tiefere und weniger greifbare Anliegen der Seele — während das Leben selbst bunter und enger sich in den Gassen zusammendrängte.

Wir werden nicht vergessen, daß das ganze Volk es war, das immer wieder seine Tüchtigsten in die künstlerische Tätigkeit hineinsandte, und daß die ungeheure Gärung, die im späteren 15. Jahrhundert unser Volk tiefer, als irgendein anderes der ganzen Welt ergriff, den Formen selbst ihr Feuer lieh. Die Zeit, auf die unsere Beobachtungen schließlich hinauslaufen, die des früheren 16. Jahrhunderts, zeigt das deutsche Volk an Vielseitigkeit und Fruchtbarkeit jedem seiner Nachbarn diesseits der Alpen überlegen — wenn es auch zuletzt so aussieht, als habe es sich im eigenen Feuer verbrannt.

Zunächst haben wir nach den Tatsachen der Formengeschichte zu fragen, die aus dem Mittelalter heraus in die großartige Übergangszeit des 15. Jahrhunderts führen.



26. Kopf des hl. Wenzel von Peter Parler, Prag, Veitsdom.
Aufnahme von Dr. A. Stix-Wien.
Aus: Stix, Monumentale Plastik der Prager Dombauhütte.

I.

Das 14. Jahrhundert als Grundlage der altdeutschen Kunst

3. Der Wandel der Figurenauffassung im 14. Jahrhundert

Das geschichtliche Bewußtsein pflegt an die Wende zum 15. Jahrhundert eine große Umwälzung zu verlegen, die es gerne als „Beginn der modernen Zeit“ bezeichnet. Die Umwälzung, die damit gemeint wird, ist zum mindesten das Ergebnis des 14. Jahrhunderts, wie dieses selbst das Ergebnis des 13ten ist. Im Kerne ist sie wohl geradezu seine Leistung.

Nur eine bekannte Not unseres Auffassungsvermögens zwingt uns, einzelne geschichtliche Lagen wie etwas vollkommen Neues anzusehen; es ist die Form, in der wir sie für das Verständnis isolieren. Auch in unserem Falle lehrt eine schärfere Betrachtung, in dem neuen „Zustande“ des 15. Jahrhunderts das Wesen der Handlung, in der Lage die Umlagerung zu erkennen. Es ist nicht mehr möglich, eine einfache Ablösung anzunehmen — als habe damals das „Mittelalter“ zuerst sich totgelaufen und die „Neuzeit“ alsdann begonnen. Gewiß gibt es auch hier eine ganze Stufenfolge von Unterschieden zwischen völlig verhüllten und gänzlich offenkundigen Neuerungen; gerade die wichtigsten Ansätze pflegen gern an abgelegenen Stellen, in kleineren Maßstäben zu erfolgen. Innerlich ist jedenfalls der Übergang vollkommen fließend. Es ist in unserem Falle wahrscheinlich möglich, ihn in seinen bestimmenden Zügen zu begreifen, ohne daß die Betrachtung zunächst über das Ende des 14. Jahrhunderts hinauszugehen brauchte.

Unsere Vorstellungen von diesem Zeitalter haben in den letzten Jahren eine große Veränderung durchgemacht. Daß sie nötig war, kann keinen Vorwurf gegen die frühere Geschichtschreibung bedeuten. Der Charakter des vorangegangenen 13. Jahrhunderts scheint so deutlich und seine Schönheit ist so überzeugend, daß auf den ersten Blick das Folgende nur als Verwirrung des Deutlichen und als Abfall von der Schönheit wirken mußte. Man mochte im besten Falle das Gefühl gewinnen, als sause die Entwicklung in einer Kurve abwärts — und als hole sie eben dadurch sich den Antrieb, der sie wieder bergan jage, zu der neuen Höhe des 15. Jahrhunderts. Alle derartigen Vorstellungen sind nur Hilfsmittel, um das Faßbare aus dem Strome des Geschehens heraufzufischen. Man mag aber für Augenblicke auch bei diesem Bilde verharren, wiewohl es dem wirklichen Vorgange bestimmt nicht gerecht wird. Es ist vorübergehend erlaubt; jedoch nur als Durchgang zu einer gleichmütigeren Auffassung und als Vorstufe zu einer wahrhaften Würdigung.

Die Einteilung des Handbuches legt durch das 14. Jahrhundert notgedrungen einen Schnitt. Einen Teil davon wird die Darstellung des eigentlichen Mittelalters zu erfassen haben. Andererseits wird eine Schilderung „vom Ausgange des Mittelalters“ her mindestens bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts zurückgehen müssen. Man darf nie vergessen, daß in jedem geschichtlichen Zeitpunkte rund drei Generationen zusammenleben. Grob ausgedrückt: man wird überall auf vorwärtsdrängende Zwanziger, fertige Vierziger, rüstige Sechziger zu rechnen haben, deren künstlerischer Wille gleichzeitig wirkt, — wobei natürlich die Rollen des Willens den Rollen der Lebensalter nicht immer zu entsprechen brauchen. Die Sicherheit, die zum 15. Jahrhundert drängende Generation mit zu erfassen, wird also schon

von diesem Standpunkte aus nur der Rückgriff wenigstens in das letzte Drittel des Vierzehnten gewähren können. Doch ist der Fluß des geschichtlichen Werdens so einheitlich, daß für gewisse allgemeinste Fragestellungen auch die Frühzeit schon beachtet werden muß.

Als ein Ausweg aus der methodischen Schwierigkeit, die schon der Anschluß der verschiedenen Teilbände aufrichtet, diene hier der Versuch, an einer Folge von Lösungen entlang, an einer kleinen Reihe lehrreicher Beispiele, den Weg vom 13. zum 15. Jahrhundert aufzuzeichnen, der den natürlichen Sinn des 14. ausmacht. Zunächst an der Auffassung der menschlichen Figur: sie ist der gegebene Gradmesser für die Veränderungen des allgemeinen Formgefühles. In den beständigen Wandlungen des leiblichen Anspruchs der Figur sind die Einwirkungen jener allgemeineren Vorgänge, wie sie der vorige Abschnitt andeutete, aufgezeichnet. Dem weiten, zum Teil arbeitgeschichtlichen Rahmen kann so schon ein rein formengeschichtliches Gerüst eingefügt werden. Es ist dabei erlaubt, über die Unterschiede zwischen beweglicher Kunst und Bauplastik hinwegzusehen; erlaubt, aber nicht nötig. Man vergleiche zum Beginne zwei Werke der Bauplastik, die Bamberger Maria und die Rottweiler Muttergottes (Abb. 4 und 5). Die eine gehört der höchsten Blüte des 13. Jahrhunderts an, die andere, nach Hartmanns vorzüglichen Untersuchungen, den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts. Beide sind zweifellos freie deutsche Bearbeitungen französischer Motive. Für die Bamberger Statue ist uns seit Dehios Entdeckung sogar das unmittelbare Vorbild bekannt, die Maria der Reimser Heimsuchung, ein Werk vollen breiten und schwellenden antiken Formgefühles, gewiß weit abhängiger von seinem griechisch-römischen Vorbilde, als das deutsche Werk von ihm selbst. Der Bamberger Meister hat seiner Maria zweifellos eine beredte Schlankheit der Verhältnisse, eine mittelalterliche Biegsamkeit, ein sehr deutsches Übergewicht der Bewegung über die Lagerung der Formen verliehen, — Züge, die im üblichen Sinne als durchaus „gotisch“ vermerkt werden dürfen. Auch die nächsten Verwandten dieser Maria, die ihr zugeordnete Elisabeth (als „Sibylle“ bekannt), der weltberühmte Reiter, zeigen diese Züge. Sie sind „gotisch“ in dem Sinne, daß sie weniger für den verweilenden Blick, als für den laufenden berechnet sind. Sie steigen auf, sie sind noch mehr Erscheinung als Dasein — in diesem einen Punkte ähnlich den Gestalten Michelangelos. Auch an dem schönen und stolzen Reiter ließe sich leicht zeigen, daß es dem Künstler auf eine Art magerer Kraft, auf Sehnen und Gelenke mehr als auf Muskulatur und Weichteile ankam. Auch bei ihm spricht das Gewand vieles aus, was der Körper sagen möchte. Sicher: das sind „gotische“ Züge.

In dem Augenblicke aber, in dem man zu der Rottweiler Muttergottes hinübersieht, — einem Werke, das doch der gleiche Sammelbegriff „Gotik“ erfaßt — in diesem Augenblicke tritt die Bamberger Skulptur fast auf die Seite der griechischen Antike zurück. Ein Anzeichen zunächst: würde man nur die (vom Beschauer) linke untere Seite der Figur für sich ansehen, so würde die Ähnlichkeit mit der Kniepartie etwa der sandalenlösenden Nike von der athenischen Tempelbalustrade zunächst wenigstens verblüffend sein (vgl. Abb. 27). Gewiß, das Gewand spricht, aber auch der Körper spricht. Es ist eine vernehmliche Gegenbewegung der beiden Elemente. Das Gewand ist durchsichtig, es schlägt dünne, fast scharfe Falten, es zeigt laufende Stege, unter denen der Körper wie nackt zum Vorschein kommt. Das ist eine tiefe innere Ähnlichkeit, die zunächst mit Recht stärker empfunden wird, als der Unterschied zwischen der weichen Grazie der antiken Falten und der spitzigen Herbheit der mittelalterlichen. Sie bewährt sich auch im Zusammenhange des Ganzen: das künstlerische Leben, der Stil der Figur quillt wie im Griechischen aus der vernehmlichen Gegenbewegung, aus dem sich hebenden Gegensatze von Körper und Gewand. Auch die

Bamberger Figur zeigt einen der wichtigsten Gewinne der hellenischen Statuarik 5. Jahrhunderts: den Kontrapost. Er ist übertrieben, aber er ist da: Eine Standbeinseite, eine Spielbeinseite. Auf der Spielbeinseite die durchsichtigste Begegnung von Körper und Gewand, auf der Standbeinseite die dichteste Verhüllung. Links reichste Querbewegung aller Falten über aufsteigenden Gliedmaßen, rechts allgemeines Sinken, Gleiten, Fließen der Masse. Der Vortrag des Kontrapostes wird im mittelalterlichen Werke entschiedener der Gewandung übertragen. Aber das Bekenntnis zum menschlichen Leibe hat in der nordischen Kunst niemals ähnlicher dem des griechischen späten 5. Jahrhunderts, insbesondere des vom Parthenon abgeleiteten Stiles, geklungen: Dramatische Gegenbewegung innerhalb des Körpers durch den Kontrapost, dramatische Bewegung des Körpers gegen das Gewand durch die Faltenbehandlung — beide aber, Leib und Kleid, Träger höchsten Eigenlebens. Wirklich, das 13. Jahrhundert als ein kirchlich-aristokratisches Zeitalter, hat sich eine „Terreplastik“ geschaffen, die vom wirklichen Leben nur das Typische, dieses aber in adeliger Form abnahm. Nach der idealen Forderung der französischen Marienkirchen — die in Reims noch am besten nachzuerleben ist — standen in gewaltigen Reihen diese Monumentalbildwerke an den Fassaden entlang, alle in antikischer Tracht, adelig, volksfern, unbürgerlich, jede einsam in sich selbst beschlossen. Man ahmte nicht einfach die Antike nach — wie wäre das auch möglich gewesen! — man war ihr von innen her nahe gekommen, am nächsten da, wo man es am wenigsten selbst gewußt haben mag. Man war ihr innerlich nahe in der Form, so nahe wie die ritterliche Weltanschauung des hohen Mittelalters der athletischen der Griechen sein konnte, nahe und zugleich vollkommen anders. Gerade der deutsche Meister, der nur die abgeleitete Antike von Reims kannte, hat das Römische, das er noch greifen konnte, zum Griechischen abgewandelt, von dem er sicherlich nichts wußte; allein durch eine tiefere Begeisterung für das Dramatische in der Figur. Er bildet sie monumental, so daß sie in hohem Grade für sich allein bestehen kann; aber alle körperlichen Lageverhältnisse, die der Glieder untereinander, wie die der Glieder gegen die Gewandung, werden mit leidenschaftlicher Entschiedenheit einander entgegengeführt, wie die Gegenspieler einer Handlung. Der Eindruck des Ganzen wird dadurch mit Spannung geladen; alle Elemente betonen sich selbst, und eines bestärkt das andere gleichsam durch die erregende Kraft seiner Gegenrede; in dem festen Rahmen der einzelnen Figur erhebt sich ein Schauspiel von Kontrasten: Dramatisierung körperlicher Lageverhältnisse, in Bamberg so gut wie an der Nikebalustrade.

Diese Dramatisierung des Körperlichen ist am Erlöschen, diese ganze Welt des plastischen Kontrastes ist am Verschwinden in der Maria von Rottweil. Aus Gegenbewegung wird Parallelbewegung, alle Gegenspieler nehmen ähnlichen Sinn an, alle plastischen Einzelcharaktere im Schauspiel der sich aufbauenden Gesamtfigur werden einander angeglichen. Der Gegensatz des vortretenden Knies gegen das quergestrafte Gewand, der organisch gewölbten Form gegen den von ihr getragenen, von ihr aus in Bewegung geratenen Stoff, aber auch der Gegensatz der tragenden Gliedmaßen gegen die getragenen, der Beine gegen den Rumpf, der Bauchpartie gegen die Brustpartie, endlich und vor allem der linken Seite gegen die rechte — alle diese Gegensätze erlahmen, alle werden sie angeglichen. Das Gewand ist körperhafter, der Körper aber „gewandhafter“, das Gewand ist fester, der Körper ist loser. Der Stoff ist dichter, die Faltenzahl ist verringert, der Abstand der Faltenstege von den Rinnen ist abgeräubigt; die Bewegung der Formen aus der Tiefe heraus ist zurückgepreßt, das Spielbein zwar gebogen, aber enger angeschmiegt, das Hintereinander von Ober-



27. Gewandpartie der Bamberger Madonna.



28. Gewandpartie der Nike von der Athene-Balustrade.

gewand und Untergewand ebenso sehr abgeflacht wie die Ausladung der gewölbten Teile, der Brust, des Leibes. Es ist noch ein ziemlich frühes Werk des neuen Jahrhunderts, es steht noch am Anfange der bauplastischen Entwicklung eines ganzen Stammesgebietes, der schwäbischen Gotik. Der Nachklang des alten großen Stiles ist noch in allen Motiven zu spüren, in der Tracht, selbst noch in der ganzen Absicht einer gewissen vornehmen Ferne; und doch muß in der Auffassung der menschlichen Figur eine völlige Krisis eingetreten sein.

Die entscheidenden Antriebe der Form, wie sie die Bamberger Maria — und zwar nur als besonders entschiedene Vertreterin eines ganzen Zeitalters — uns vor Augen stellt, sind aufgegeben: die Steigerung, die dramatische Handlung durch die zwei gruppierten Kämpferpaare, Körper gegen Gewand, rechte Seite gegen linke Seite. Was gewonnen wird, vermag hier noch nicht ganz die Verluste aufzuwiegen, aber es ist doch greifbar und es ist entwicklungsfähig. Es ist etwas Drittes, eine neue Einheitsform, zu der Körper und Gewand unter Verlust ihrer aktionsfähigen Eigenform zusammengeschweißt werden, der Block der Gewandstatue. Und diese neue Einheitsform zeigt auch schon eine neue Bewegungsart: der Kontrapost wird zur einheitlichen Biegung umgedeutet. Schon hier darf vielleicht ein Formulierungsversuch eingesetzt werden, zu dem der Verfasser bei einer früheren Gelegenheit durch einen nach unten zeitlich noch weiter gespannten Figurenvergleich gedrängt wurde: „Der Kontrapost wird Parallelismus.“ „Dort ist der Kontrapost ein Kontrast in den Tiefenschichten, hier eine Harmonie in der Fläche.“

Also Vereinheitlichung durch Verzicht. Das ist, so allgemein gefaßt, ein Zug, der bei gewissen großen Umwälzungen deutlich wird und im Kerne wohl bei allen ganz grund-



29. Sog. „Uta“ in St. Emmeram zu Regensburg.

legenden auftaucht: es gilt, zunächst einmal etwas Neues überhaupt zu setzen, ein Ganzes, in das die Arbeit der folgenden Geschlechter gliedernde Einzelzüge eintragen wird. Daß dieses neue Ganze nicht nur — wie immer — als Gegensatz, sondern als „Verzicht“ erscheint, das teilt dieser Umschwung vom 13. zum 14. Jhh. mit dem älteren und weit tiefer greifenden vom hellenisch gerichteten Altertum zum christlichen Frühmittelalter. Es ist wie eine Wiederholung der gleichen Welle im kleinen. Ja, es mag sein, daß wir heute abermals den Beginn eines solchen Schauspieler erleben — wieder am deutlichsten in der Anschauung vom Werte der Figur. Eine, zunächst versuchte, Wiederentdeckung des Blockwertes, des ganz Elementaren überhaupt, des ganz Weiten, Dumpfen, Urtümlichen, der „Natur“ an Stelle des „Natürlichen“, daher die Austreibung aller Einzelbeobachtung und das Aufsuchen des Russischen, Chinesischen und Polynesischen in den Köpfen, das künstlich Barbarische, das als Erdhaftigkeit gemeint ist, etwa bei Hofer, Barlach oder Hoetger. Die von innen her wieder getroffenen oder vom geschichtlichen Bewußtsein herbeigeholten Züge vergangener Kunst aber, die die neue Bewegung erkennen läßt, verweisen, wo sie aus der eigenen Vergangenheit der nordischen Völker stammen, auf das Altchristliche und auf das 14. Jhh. Alle drei Male handelt es sich um eine ähnliche Wendung vom persönlich Betonten zum allgemein Gesetzten, vom „Natürlichen“ zum Abstrakten. Es sind ähnliche Wege, auf denen die Antike, auf denen der Stil des 13. Jhhs., auf denen die ausgehende Renaissance des 19. Jhhs. verlassen wird.

Das Grundlegende dieses Vorganges im 14. Jhh. muß man sich vor Augen halten, um die weitere Handlung zu verstehen. Denn diese Wendung ist in Deutschland entschiedener ausgeführt worden als in Frankreich. Und sie bedeutet für unsere Plastik geradezu den Wiederbeginn (wenn nicht den Beginn überhaupt) einer ganz geschlossenen Entwicklung. Erst jetzt tritt, nicht plötzlich, aber unaufhaltsam, an die Stelle der hier oder dort aufleuchtenden Einzelleistungen die stetige Bearbeitung gemeinschaftlicher Aufgaben;

eine Entwicklung, die trotz allen erstaunlichen Reichtums an persönlichen und stammlichen Charakteren bis zum zweiten Drittel des 16. Jhhs. in sich so großartig geschlossen bleibt, wie es einst die Plastik der französischen Bauhütten im 12. und 13. Jhhs. war. Daß dabei beständig, besonders von Westen, dann aber auch von Süden her fruchtbare Anregungen von außen zuströmen, kann daran nichts ändern.

Übrigens zeigt sich diese Wandlung, die an der Rottweiler Madonna wie bei allen ähnlichen Fällen aus der Hüttenplastik sich noch im Rahmen der ererbten Umrise erkennen läßt, gerade im ersten Drittel des 14. Jhhs. auch noch in anderer Form. Offenbar da gerade, wo nicht eine große Bauhütte den Übergang in leiser, stetiger Veränderung an sich selbst vollzieht, scheint geradezu eine Lücke aufzuklaffen. Es zeigt sich ein merkwürdig primitiver Stil, der klotzhaft und schwer mit großen, derben Flächen arbeitet und gelegentlich

jegliche Bewegung überhaupt unterdrückt, so daß ein Eindruck völliger tektonischer Starre, „ägyptischer“ oder „archaischer“ Steifheit entsteht. Hier sind die Träger insbesondere die zum Teil wandernden, zum Teil ansässigen Grabmalkünstler, aber überhaupt alle Erzeuger beweglicher Kunstwerke, auch die Kleinkünstler, die Siegelschneider — die gleichen Inhaber von Einzelwerkstätten, die im 13. Jhh. die dramatisch bewegte Körperlichkeit des monumentalen Hüttenstiles wiedergegeben hatten.

Vergleiche für diesen „primitiven Stil des früheren 14. Jhhs.“ das gleichnamige Kapitel bei Pinder, *Mittelalterliche Plastik Würzburgs*, S. 58ff., wo Beispiele aus Mainz, Würzburg, Nürnberg behandelt sind, u. a. insbesondere auch Siegel, neben Grabplastik und Votivreliefs. Besonders charakteristisch das Grabmal Gottfrieds III. von Hohenlohe († 1322) im Würzburger Dome. Als Beispiel der trägen Bewegungsform: das Nürnberger Rathausrelief mit Brabantia und Norimberga, zur Erinnerung an die Bestätigung von Zollfreiheiten um 1332. Das künstlerisch verhältnismäßig Stärkste der Christus der Würzburger Neumünsterkrypta, wahrscheinlich von einer Grablegung, jetzt wie ein Crucifixus aufgehängt, ungefähr ein Zeitgenosse der Grablegung im südlichen Seitenschiffe des Freiburger Münsters, die jedoch stilistisch fortgeschritten und qualitativ überlegen ist, a. a. O. T. XXI.

Indessen trifft in diesen Fällen meist wirklich die Wandlung des Stilgefühles mit der Handwerklicher Gesinnung zusammen. Die geringe Qualität verstärkt hier den Eindruck des Primitiven, aber sie verschuldet nicht die Formwandlung, die vielmehr ein europäischer Vorgang ist. Noch ganz an der Jahrhundertwende kann man den Ansatz dazu wie ein Gefrieren der bewegten Form in Werken erkennen, die die feinste Ausbildung des Künstlers vom 13. Jhh. her durchaus verraten; etwa an der sogenannten „Uta“ in St. Emmeram zu Regensburg, deren Kopf nicht nur den ganzen ritterlichen Adel, sondern auch die innere Beweglichkeit des 13. Jhhs. zeigt, während die Figur nach den Füßen zu gewissermaßen einfriert, immer flacher und graphischer — manche würden sagen: lebloser wird (Abb. 29). Hier kann man die Werte, für die das Interesse erkaltet ist, sehr leicht erkennen. Die Figur wird noch um 1300 entstanden sein. Auch der heute freilich stark entstellte „Rudolf von Habsburg“ im Speierer Dome, ja schon das Eppstein-Grabmal im Mainzer, gehören hierher.

Wir dürfen uns an die Kunst der großen Werkstätten halten. Von besonders weitgreifender Bedeutung — und innerhalb des heutigen geschichtlichen Bestandes von einzigartiger Wichtigkeit — ist die Straßburger Hütte. In Straßburg, wo die Arbeit der Ausschmückung seit dem Ende des 13. Jhhs. stetig in das 14. Jhh. hineinwuchs, scheint jener „primitive“ Stil nicht aufgetaucht zu sein. Und doch sind an der feineren Abwandlung, die wir hier



30. Propheten vom Hauptportal des Straßburger Münsters



31. Propheten vom Rottweiler Kapellenturme.

noch lange während die Umformungen, die das Mittelportal schuf, abermals weite Kreise zogen. Er wirkt in Freiburg selbst über die Vorhalle hinaus, und scheint mir außerhalb des Oberrheins am besten durch zwei Figuren an St. Sebald zu Nürnberg vertreten zu sein, deren ergänzte Kopien heute über dem späteren Weltgericht an der Südseite angebracht sind. Insbesondere die weiche Verdichtung der Gesichtszüge an der weiblichen Heiligen (als Katharina ergänzt) ist unmittelbar von Straßburg abzuleiten, wie auch Dehio (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler) in den klugen und törichten Jungfrauen der Brauttüre von St. Sebald schwache Ausläufer der Freiburger Schule erkennt. Vergleiche über die Freiburger Hütte, ihre Straßburger Beziehung und ihre Beteiligung z. B. an dem schönen Grabmal der Anna von Hohenberg in Basel: Moriz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters; jedoch mit Kritik. Die Deutung jener Beziehungen in diesem Buche ist schon lange als irrig bekannt.

Die Skulpturen des Rottweiler Kapellenturmes sind durch die Forschung, durch Paul Hartmann und O. Schmitt, in einen unabweislich erkennbaren Zusammenhang eingeordnet. Sie kommen von Straßburg her, dessen Hütte an der Jahrhundertwende von ungeheurer Bedeutung gewesen sein muß, die in Schwaben wie auch in Franken bis weit über die Mitte des 14. Jhhs. hin zu spüren ist. Und zwar liegt hier — im Gegensatze zu der älteren Freiburger Vorhalle und den vielleicht gleichzeitigen Figuren an St. Sebald — der Stil des Straßburger West-

beobachten, grundsätzlich verwandte Züge zu erkennen. Ja, vielleicht ist hier der deutlichste Punkt, der das Neue im Werden zeigt. Man betrachte die Propheten am linken Seitengewände des Straßburger Seitenportales (Abb. 30).

„Bewußt werden die Kleiderstoffe dichter gemacht. Das Gewand umwickelt die Figur; zahllose, schöne und elegant geschwungene Linien ziehen eine Art von Spinnewebe um sie herum. Dieses Liniengewebe bekommt eine Art Selbstzweck und erstickt die nach außen drängende organische Tatsächlichkeit des Körpers in seiner Umschnürung.“ (Mittelalterliche Plastik Würzburgs, S. 166.)

Der erste Sinn, das folgenreichste Ergebnis der Formenwandlung, ist eine Verschleierung der Kontraste. Hinter dieser Verschleierung der Kontraste aber steht der Ausgleich, zwar nicht zu starr blockhafter Wirkung, aber doch zu jenem einheitlichen Parallelismus, wie ihn Rottweil zeigt. Das Gemeinsame ist die Vereinheitlichung.

Auch bei den Bildwerken der Freiburger Vorhalle, die noch nicht einmal das Straßburger Hauptportal, sondern erst die Seitenportale voraussetzen (Dehio), ist die Verdichtung zu spüren, und Motive des neuen Jahrhunderts zeigen sich hier, noch an der Wende.

Der Stil, der hier gebildet wird, ist von großer Fruchtbarkeit, und es scheint fast, als sei dieser Weg, der von den Straßburger Seitenportalen ausgeht, selbständig weitergegangen,

portales zugrunde. Man betrachte die Rottweiler Propheten (Abb. 31, 32). Gewiß stehen sie nicht auf der formalen Höhe der Straßburger, aber der Abstand ist lange nicht groß genug, um sie als rein kunstgeschichtliche Urkunden zu entwerten. Man vergleiche doch nur, was sie ändern, um zu erfahren, was sie suchen. Lehrreich ist z. B. die Unterpartie. Es ist, als sackte sich die Masse von oben her gegen die Füße hin; sie wird in sich zunächst schwerer, jedenfalls aber homogener. Es sind weniger Schatten, d. h. weniger Gründe in der Figur. Das Übereinander der Gewänder wird gern mit ganz feinen Schattenstrichen, zuweilen in haarscharfen Linien ausgedrückt. Also mehr Tektonik im ganzen, mehr Zeichnung im einzelnen. Im Verhältnis gemessen: weniger Bewegung von innen nach außen, mehr Bewegung auf der Oberfläche. Auch die Köpfe sind lehrreich. Nasen, Wangen, Stirne sind — auch wo sie noch schwellen — in leicht faßlichen, geschlängelten Linien gegeben. Die Haare an Haupt und Bart, die in Straßburg verhältnismäßig doch noch mehr Rundung, mehr kugelige Masse enthalten, sind vollends in ornamentalen Wellen entlang geführt — eine Art von Schönschrift. Dies ist entscheidend. Der Ausgleich der Gegensätze, die Verminderung der Gründe, verdichtet zunächst die Masse. Die verdichtete Masse aber wird nun im höheren Grade fähig, Oberfläche zu sein. So melden sich Züge, die gern als typisch für primitive Kunst gelten, obgleich diese Kunst schon eine sehr fertige und füllige hinter sich und in sich hat: die Plastik des 14. Jhhs. liebt es, Vorderansichten wie Seitenansichten zu behandeln. Sie stellt zunächst die vereinheitlichte Blockmasse in Front, entwickelt aber aus der Front vor allem ein Profil (vgl. Abb. 31 links). So treibt sie der Figur die Schwere des Blockes wieder aus; sie will nicht seine Schwere, nur seine Einheitlichkeit; die vereinheitlichte Figur aber gerät — weit mehr als die des 13. Jhhs. — in einen zeichnerischen Schwung: die Figur schreibt sich vor die Wand. So wird sie weniger statuarisch als ihre Vorgängerin und nimmt Gesetze der Flächenkunst in sich auf.

Diese neue Aufnahme flächenkünstlerischer Grundsätze ist für die ganze folgende Zeit von unabsehbarer Bedeutung. Mit ihr streckt das malerische Denken seine Hand nach dem plastischen Schaffen aus, noch nicht in dem ausgesprochenen Charakter, den es im 15. Jhh.,



32. Propheten vom Rottweiler Kapellenturme.

der Zeit seiner ersten großen Siege, besitzt, sondern noch in der Vorform des zeichnerischen Denkens. Die sichtbarste Folge ist eine entschiedene Entstofflichung. Der Wert des Tastbaren an der Figur verringert sich, sie wird leichter, sie „streckt“ sich, während sie sich melodisch biegt, in allen Verhältnissen. Damit ist eine Eigenschaft erreicht, die man — mit dem Blicke auf die Baukunst — wirklich im engeren Sinne als „gotisch“ bezeichnen mag. Die erleichterte Masse wird nach Linien durchbewegt, der körperliche Gehalt der Glieder, ihre Greifbarkeit, ihre Wägbarkeit wird dem Laufe der Linien gleichsam angehängt. Der Blick des Beschauers hat sich nicht in das Körperliche hineinzufühlen, sondern an den Umrissen entlang mit den Linien aufzusteigen, deren melodische Schönheit die anerkannte Führerin der plastischen Form wird. Es ist im Kerne der gleiche Vorgang, der sich noch innerhalb des „Gotischen“ in der Wandlung der architektonischen Profile spiegelt: gegen 1300 wird der Rundstab verdrängt, im Schnitt der Gewölberippen das Konvexe durch das Konkave ersetzt. Alles Tastbare wird gleichsam zu einem leichteren Aggregatzustande umgewandelt. Die Form wird nicht für den fixierenden Blick, sondern für den laufenden lebendig. Das Auge verweilt nicht, um der Vorstellung ein Eindringen in das Zuständliche, das Dasein greifbarer Werte zu eröffnen — so denkt vielmehr die Antike und die Renaissance —, das Auge erhält nicht einzelne hauptsächliche Blickpunkte angeboten, von denen es sich ruhend ausbreiten könnte, es wandert in gleitender Bewegung, in Blicklinien an der Figur entlang. Hierin liegt auch bei dem gotischen Bilde, gegen das Dürer seinen tragischen Kampf unternahm, der Grund für die „Unruhe“ und für die „Falschheit im Gemälde“. Es hat, obwohl es gerahmt ist, nicht eigentlich ein Blickfeld mit Blickpunkten, sondern wandernde, zuckende Blicklinien. Und auch nach festen Maßen fragen — wie es die Renaissance tat — kann man nur, wenn man für verweilenden Blick arbeitet.

Diese erste große Form, in der die gotische Eleganz, diese „Manier“, wie man sie tadelnd zu nennen liebt, fertig dasteht, ist zweifellos mit großer Liebe in Frankreich ausgebildet worden. Für Deutschland bezeichnen am Ende des ersten Drittels im 14. Jhh. die Figuren des Kölner Domchores den weitest sichtbaren Punkt (vgl. Abb. 6). Der Typus, von dem sie ausgehen, ist in der Kathedralenplastik, wie vor allem auch in der Kleinkunst, in den Elfenbeinen Frankreichs beliebt. Aber dieser Typus bedeutet bei uns etwas anderes als drüben, schon darum, weil in Deutschland die persönliche Verschiedenheit des Willens immer stärker entwickelt war. Der französische Typus ist eine Norm, der deutsche ein Element. Der französische bedeutet einen gesellschaftlichen Rang: „so bewegt man sich“, wenn auch nicht in der wirklichen Gesellschaft, so doch in der Welt der künstlerischen Form. Der französische Typus ist elegant, der deutsche bietet eine geistige Auslegung dieser Eleganz.

Überall, im deutschen Westen vor allen Dingen, wird er mit Begeisterung aufgenommen, und zwar scheint es, daß er bis gegen die Mitte des Jahrhunderts unumschränkter Herrscher ist. Alles Neue, das ihn auszeichnet, wird gerade im zweiten Viertel gesteigert, er wird immer schlanker, geistiger, untastlicher, unstofflicher. Er wirkt auch über die Jahrhundertmitte hinaus — aber dann nicht mehr ohne Gegner. Die wenigen systematischen Untersuchungen über die Wandlungen innerhalb des 14. Jhhs. haben hier unabhängig voneinander durchaus die gleiche Bewegung festgestellt.

Es ist der Stil, den für das Gebiet der schwäbischen Bauplastik Hartmann abkürzend als „Rottweiler“ bezeichnet. Seine Hauptwerke sind hier: 1. Rottweil, Kapellenturm, ca. 1330, a) Südportal („Prophetenmeister“), b) Nordportal („Apostelmeister“); 2. Augsburg, Nordportal des Domchores, 1343; 3. Gmünd, Plastik am Langhaus, ca. 1340—1350, a) Nordportal, b) Südportal; 4. Eßlingen, Südostportal. In Ulm zeigt das 1356 datierte

Nordwestportal des Münsters eine „verwandte, unabhängige“ Richtung, das Südostportal von etwa 1360, ursprünglich Westportal der Pfarrkirche über Feld, einen Kompromiß dieser Richtung mit der Rottweiler.

Eindrücke des Rottweiler Stiles scheinen auch in der Holzplastik gewirkt zu haben. Man vergleiche die Folge der Apostel aus Laiz in der Rottweiler Lorenzkapelle. Auch die fast lebensgroßen Figuren der Heimsuchung im Nürnberger Germanischen Museum (Katal. Josephi Nr. 213, 214) haben in Proportion und Gewand gewisse Beziehungen. In den Köpfen mehr Breite und Festigkeit. Sie stammen aus der Gegend von Schwäbisch-Gmünd und scheinen auf die gleich zu behandelnde Stilwendung, die nach 1350 sichtbar wird, hinzuweisen. Als Rittergrabmal ähnlicher Richtung darf der Ulrich von Ahelvingen, † 1339 in St. Veit zu Ellwangen, genannt werden.

In der oberrheinischen Nachbarschaft wird als eng verwandt das Portal von Altbreisach genannt (Hartmann). Die Beziehung zu Straßburg unterliegt keinem Zweifel. Als Nächstverwandtes zu Rottweil bezeichnete mir Dehio eine Reihe von Figuren des Colmarer Münsters, Abgüsse im Museum. Tatsächlich ist der Eindruck von schlagender Überzeugungskraft. Ich glaube, daß sich einige der Figuren an den Strebepfeilern des Colmarer Chores unmittelbar zwischen Straßburg und Rottweil setzen lassen.

Eine unverkennbare, wenn auch allgemeinere Ähnlichkeit finde ich ferner an einigen Figuren des Westturmes am Freiburger Münster (in den Tabernakeln an den Diagonalseiten des Oktogons), sowie in Thann, Elsaß, an der Westseite des Münsters (namentlich Johannes der Täufer an der Nordseite der linken Mittelstrebe und Madonna im Südtabernakel). Zu beachten ist neuerdings der Versuch einer Ableitung des Rottweiler Stiles vom Mittelrhein her in der z. Z. noch ungedruckten Leipziger Habilitationsschrift von Dr. Beenken: „Die Rottweiler.“ Hier wird zugleich und vor allem eine Differenzierung der künstlerischen Persönlichkeiten versucht.

Für den Mittelrhein selbst hat die soeben im Druck erschienene schöne Arbeit von Frl. Dr. Fischel wertvolle Aufklärung gebracht.

Über weitere Ausstrahlungen der schwäbischen Schulen siehe weiter unten.

Um die Mitte des Jahrhunderts zeigt sich, durchaus auf dem Boden, durchaus im Umriss des herrschenden Stiles, eine Abwandlung, stellenweise nur als eine leichte Nuance wirkend, an anderen Orten stark gegensätzlich, von Manchen, die das Jahrhundert zu beobachten glaubten, kaum als Neues erkannt, in Wahrheit für die Folge von ungeheurer Bedeutung.

Man vergleiche mit den Rottweiler und besonders den Kölner Figuren die Jungfrauen vom Nordportal des Gmünder Chores, die seit 1351 entstanden sind (Abb. 13, 14). Es ist einer der Fälle, in denen die Wendung, offenbar durch das Auftreten einer neuen Truppe auf den Schauplatz, als klar faßlicher Gegensatz wirkt. Man kann von Abbildung 14 rechts nach Abbildung 13 links mit dem Blicke wandernd, das Neue immer stärker werden sehen. Ohne daß ein Rückgriff auf die Formen des 13. Jhhs. erfolgt, scheint zunächst doch irgendwie etwas Ähnliches gewollt, scheint die gleiche Linie an einem anderen Punkte erreicht. Das Ganze der Figur wird wieder voller; es wird stämmiger, da die Streckung der Proportionen stark zurückgegangen ist, es wirkt schwerer, greifbarer und wieder mit plastischen Gegensätzen geladen. Die geschwungenen und steilen Linien treten an einer wichtigen Stelle gegen die wagerechten Schürzungen zurück. Die Figur bekommt wieder, was im „Rottweiler“ Stile fehlte, eine Mitte im Aufbau, die Hüftengegend wird betont. Eine Querbahn entsteht hier, die mit tiefen Schatten modelliert wird, in der das hangende Gewicht des Stoffes sich dem Aufstiege des Umrisses entgegensetzt, an dem entlang die Figur des bisherigen Stiles sich aufschwung (in Köln deutlicher als in Rottweil). So wirkt die Masse wieder mehr gelagert; und wie die Höhe sich verringert, die Breite aber wächst, so gewinnt auch die Tiefe. Die Gliedmaßen, die in Rottweil dem Blockganzen ebenso eng angepreßt sind, wie der Überfall der Gewänder, lösen sich freier ab, und im Keime zeigt sich, ja zur Hälfte erscheint schon (in den fünfziger Jahren des 14. Jhhs.!) das Lieblingsmotiv des früheren 15. Jhhs.: das Steilgehänge schwerer Falten am vorgewegten Arme. Verdoppelt, wird es später ein wichtiges Erkennungszeichen der Kunst um 1400. Also ein Wachstum an kubischem Werte, mehr Tastbarkeit, und auch ein Wachstum an Kontrasten.

Dieser Umschwung verrät sich sehr deutlich auch beim Vergleich der Köpfe. Die

schwellenden und geschlängelten Umrißlinien von Stirn, Nase, Wangen, die in Rottweil den Linien des Haares an Haupt und Bart ganz ähnlich sind, weichen kürzeren, festeren, geraderen und selteneren Linien. So entsteht wieder ein weniger gestörter Zusammenhang des rein Modellierten, man empfindet stärker den Knochenbau und das Fleisch, das heißt: während im Rottweiler Stile das Körperliche vollkommen der Linie angehängt (und darum verdünnt) ist, unterwirft es sich im „Gmünder Stil“ wieder an gewissen Stellen die Linie. Die Linie dient dann der Masse, statt sie zu beherrschen; sie begrenzt sie und bezeichnet die Kante der geschwellten Form. Sie entsteht, weil hier Flächen — als Stirnseiten von Massen — zusammenstoßen. Im früheren Stile ist es fast umgekehrt: die Linie entsteht aus eigener Kraft, und die Masse, das Körperliche, wird gleichsam ihr zuliebe als unumgängliches Mittel ihrer Verwirklichung, manchmal, so im Kölner Domchor, wie ein notwendiges Übel miterzeugt.

Für dieses alles ist das deutlichste und zugleich schönste Beispiel die Mittelfigur des linken Gewandes (Abb. 13, Mitte), an der Oberfläche wohl erneuert, als Ganzes alt. Die modische Tracht, an sich schon ein wichtiges Zeichen neuer Gesinnung, das am Oberkörper wamsartig enge, unten faltige Gewand und die Rüschenhaube begründen einen plastischen Kontrast, der innerhalb des Rottweiler Stiles unmöglich war: zwischen feingewölbten, geglätteten Massen und bauschigen Rahmenformen. So steht der breite Kopf mit seinen guten, klaren Flächen zwischen den Rüschen der Kopfbedeckung kernig und fest umschattet und umrahmt, so hebt sich der weich modellierte Rumpf gegen das geraffte Gewand, das von der Hüfte an die Beine umhüllt und umfließt. Die Figur hat nicht nur Oben und Unten, sondern Innen und Außen. Sie bildet sich und schwillt, von unten her durch weiche Gewandmassen gerahmt.

Der „Gmünder Stil“ zeigt sich nächst dem Nordportal auch — in Modifikationen — am Südportal und gewinnt seine großartigste Form in der vergrößerten Kopie, die die Gmünder Komposition der Nordseite am Südportale des Augsburger Domes gefunden hat (Abb. 15 u. 16). Es ist erstaunlich, zu sehen, wie alle die neuen Züge hier so fortschreiten, daß man, zumal in den äußeren Figuren, sich der Zeit um 1400 schon ganz nahe fühlen kann. Auch ist der plastische Schmuck hier gewiß später als der Gmünder, 1356 wurde der Bau erst begonnen. Man spürt, wie sich das ganze Erlebnis, das dem Auge angeboten wird, verändert hat. Der ältere Stil ließ es an Linien schweifen, die jede Figur in sich, und die der Zusammenhang der Figuren selbst in einer wahren Schönschrift beschrieb; ein schwingendes Mitschreiben und Mitgleiten des Auges also. Jetzt wird bei jeder Figur uns ein „Halt“ zugerufen. So klar auch die alle Gestalten verbindende Stimmung als Form erfaßt wird — Hartmann hat den Kontrast im ganzen zwischen dem westlichen Halbchor, der sanft-lässig gehalten ist, und dem östlichen, dessen „Appell an den Beschauer“ (mit Öffnung der Mündern), etwas „Provokatorisches“ gewinnen kann, sehr gut charakterisiert —, man spürt doch, wie sehr hier das Individuelle gewertet wird. Darin sind die Jungfrauen des Gmünder Nordportales weit mehr zurück, ganz nahe dem Augsburger dagegen die Propheten Jesaias und Jeremias des Gmünder Südportales (Abb. 33). Wir spüren: „das ist ein Mensch“, nicht nur ein Schatten, ein Gespenst, ein Buchstabe von geistigem Gehalt und von kalligraphischer Form. Wir sollen uns in den Einzelnen hinüberfühlen: er tut etwas, er denkt, er sinnt, er redet sogar, er ist eine Person. Liegt nicht darin der tiefste Grund für die starke Drückung der Proportion, die — auch wieder um 1400 am stärksten — an so vielen nordischen Werken auffällt? Sie ist — so wenig das Bewußtsein sich darüber Rechenschaft geben mochte — das elementarste Mittel, die Figur gleichsam zurückzuholen, zu festigen, sie wieder als Pfahl und feste Masse mit der Erde zu verbinden. Keineswegs ist der Wille (und damit das Kön-

nen) da, sie „realistisch“ als Abbild des leiblichen Menschen zu geben. Die Sprache, in der das neue Gefühl redet, ist vom älteren Stile selbst geformt, es ist neben der Bewegung des Gewandes vor allem die Proportion des Blockes. Indem man ihn kürzt, indem man das Maß des Kopfes im Verhältnis zum Ganzen sehr groß macht, schafft man den stärksten Anhalt für das Auge, man zieht den Blick nach der Sockelgegend zu, wie man ihn durch die Querbahn der Schürzungen in der Hüftengegend vom Umriss nach der Mitte ableitet und einfängt; damit wird dann in zweiter Linie erreicht, daß der für das Ganze rein der Masse nach so viel bedeutsamer gewordene Kopf mit besonderer Liebe für die Einzelcharakteristik ausnutzbar ist. Das neue Gefühl kündigt sich zunächst also durch einen elementaren Protest an, der im weiteren 15. Jhh., nachdem er seine Wirkung getan, seine Berechtigung verlieren wird: eine neue Welle wird dann wieder ein schlankeres Ideal heraufbringen, das dann aber mit den Werten erfüllt sein wird, die diese Epoche der umgesetzten Proportion erzeugte. Der Fall der Augsburger Südpforte ist darin, in dieser Durchdringung des energisch gekürzten gotischen Gewandblockes mit einem Festigkeitsgehalte und von da aus mit einem sanften Persönlichkeitsgehalt, von außerordentlicher Bedeutung. Gerade, daß der Prophet oder Apostel im späten 14. Jhh. und an der Wende zum 15. mit so viel Liebe gebildet wurde (man denke an Claus Slüter), das ist auch in Augsburg von bezeichnender Wichtigkeit. Der Prophet ist nicht nur Gefäß der religiösen Stimmung, sondern Vertreter der Lehre, in der neuen Auffassung ein stämmiger Kämpfer und Verkünder. Das Augsburger Portal faßt, echt gotisch in dieser Vereinheitlichung, alle diese persönlich fester, bleibender, einzelner gemeinter Gestalten in „Chören“ zusammen, und zwar ganz im Sinne der einheitlichen Schwingung, die, fast immer von links nach rechts gehend, für die Einzelfigur selbst charakteristisch ist. Es ist ein seelischer Kontrapost, nach dem die Gesamtheit der persönlichen Stimmungen zwischen einer der „Standbein“-seite entsprechenden stilleren und einer der „Spielbein“-seite entsprechenden bewegteren Seite sich gliedert. Dieses wirkliche Lesen des Auges von links nach rechts ist wohl bestimmt durch die gleiche graphische Bewegungsart, die noch der Anblick der einzelnen Gestalt des 14. Jhh. dem Auge abfordert. Dieses Graphisch-Lineare wird man in Augsburg im ganzen sehr zurückgedämmt, am stärksten aber noch bei den inneren Figuren finden. So verrät vor allem der Petrus (Abb. 16, links) eine größere Nähe an der Art des Gmünder Nordportales. Er ist am schlanksten und ist am deutlichsten vom Diagonalschwunge der Gewandfalten bestimmt. Auch sein Haar wirkt noch (fast rottweilich) geschlängelt zeichnerisch, während die äußeren Propheten, kürzer, in weiteren und weicheren Gewändern, mit schwereren Köpfen, selbst im Haare deutlich auf das Massige behandelt sind. Die ganz nahe verwandten Propheten Jesaias und Jeremias am Gmünder Südportal wirken gleich den äußersten in Augsburg wie unmittelbare Vorläufer des kommenden Stiles, den man nach Claus Slüter benennen könnte (Abb. 33).

Auch zu diesen Gmünder und Augsburger Figuren bietet der Oberrhein wichtige Parallelen. In Thann (Theobaldsmünster) sind an der Stirnseite der beiden großen Streben an der Westfassade vier stehende Propheten mit Spruchbändern angebracht, deren ganze Haltung bis in die Behandlung der Haare und der geöffneten Mäuler hinein von unmittelbarer Ähnlichkeit ist. Auch an der Muttergottes des Mittelpfeilers, ja, selbst an gewissen Typen des großen Bogenfeldes ist sie zu erkennen. Besonders aber ist der untere Prophet rechts der wahre Zwillingbruder des Gmünder Jeremias. Ich muß mich hier damit begnügen, diese Ähnlichkeit festzustellen. Täuscht aber nicht alles, so wird nicht nur durch diesen einen Fall die Beziehung Schwabens zum Oberrhein verstärkt. Es scheint überhaupt, daß deren Rolle immer deutlicher zutage treten will. Doch kommt es hier nur auf den Stil und seine Bedeutung an.

Neben den beiden heiligen Frauen (Abb. 7) ist wieder das schönste Beispiel eine Madonna, die vom Mittelposten des Südportales (Abb. 34). Hartmann hat ihre überlegene



33. Prophet vom Gmünder Südportal.

Qualität stark betont, ebenso aber ihre grundsätzliche Zugehörigkeit zum Stile der „plebejischeren“ Apostel. Sie bezeichnet einen festen Punkt. Bildet man sich nun eine Reihe aus der Bamberger, der Rottweiler und der Augsburger Maria (Abb. 4, 5 und 34), so erhält man den lehrreichsten Eindruck einer geschichtlichen Wellenbewegung. Es sei einmal für die Dauer dieses Vergleiches erlaubt, von drei „Stilen“ zu reden. Man sieht, wie der dritte gewisse Werte des ersten wiederbringt, die von dem zweiten verneint worden waren, wie er das aber nur kann, weil er die Werte des zweiten in sich trägt — und wie er eben dadurch unrettbar von dem ersten geschieden wird. Der spätere Stil des 14. Jhhs. bringt in veränderter Form Werte des 13. Jhhs. wieder — aber gesehen durch den Stil des früheren 14. Der dritte Stil teilt mit dem ersten gegenüber dem zweiten den größeren Sinn für die Vollkörperlichkeit der Wirkung. Aber jener innerlich tief antik gedachte dramatische Gegensatz von Körper und Gewand im ersten Stile ist durch den zweiten auch mit der Wirkung auf den dritten ausgelöscht. Es handelt sich bei diesem also nicht etwa um einen Rückgriff auf den ersten Stil, sondern um eine vorschreitende Umbildung des zweiten. Die vollere Körperlichkeit ist in der Augsburger Madonna doch angewendet auf jene neue Einheit, die erst das 14. Jhh. wieder geschaffen hatte, auf jenes Dritte aus Gewand und Körper, in dem die kontrastierenden Elemente verschmolzen sind. Die zwar verhüllte, aber künstlerisch durchaus im Inneren der Gewandstatue empfundene Nacktheit des Bamberger Stiles ist vorbei. Nicht eigentlich die Körperlichkeit des Leibes, sondern die Körperlichkeit des Statuenblockes hat gewonnen; das Ganze ist stämmiger, gewölbter, breiter. Die größere Breite aber wirkt zugleich als Zuwachs malerischer Werte. (Die grundsätzliche Bedeutung der Breitendimension für das Malerische dargelegt zu haben, ist eines der Verdienste August Schmarsows um die Klärung unserer Grundbegriffe.) Man beachte, daß wir in Wahr-

heit nicht so sehr viel mehr über die „wirkliche“ Gestaltung des Leibes, von den allgemeinsten Verhältnissen abgesehen, bei der Augsburger Madonna erfahren als bei der Rottweiler — sehr im Gegensatz zu Bamberg. Man nehme, um ein günstiges Diagnostikon zu gewinnen, die Partie des rechten (Spielbein-)Knies. In Bamberg so gut wie völlig nackt, in Rottweil fast unsichtbar, ist es in Augsburg auf kurze Strecken zu ahnen, zu erschließen, als eigene Form aber nicht dargestellt. Ähnlich steht es mit der Brust. Nur die Wölbung des Leibes, als der bequemste Träger der gewölbten Form überhaupt, tritt wieder stärker heraus. Die Falten machen ihr an der Hüftgegend Platz, die schwere, große Schüsselfalte betont sie kontrastierend. Wir spüren zweifellos, daß das unter dem Gewande gedachte Leibliche voller, wärmer, persönlicher sein müsse. Aber das plastische Erlebnis führt nicht dazu, es — wie in Bamberg — vorzustellen. Es verharrt gebunden im Gewandblock. Wo, wie in Kopf und Hals, der Körper frei heraustreten muß, wirkt er hier majestätisch schwer und fest. Im

ganzen sind es immer wieder die Bewegungen der Gewandmasse, die den Eindruck bestimmen. Man beachte, wie selbst die umgelegten unteren Enden der Staufalten über dem Sockel die Querung viel stärker betonen, als bei der Rottweiler Maria. Tatsächlich ist das gebundene Verharren des Leiblichen unter dem Gewande erst von der Renaissance gelöst worden; und nach ihr, die selbst nur eine kämpfende Richtung unter mehreren des frühen 16. Jhhs., am Ende also unserer Epoche gewesen ist, hat der Barock abermals das befreite Körperliche mit den — nun weit extremer — malerischen Massen des Gewandes übertönt. Antike, Dreizehntes, Renaissance — Altchristliches, Gotik, Barock: jede der großen Bewegungen hat wieder ihre inneren Wellen, und so erleben wir noch im Rahmen des 14. Jhhs. schon einmal etwas wie eine erste undeutliche Anmeldung der Renaissance. Es ist schon wieder etwas wie ein Gefühl für das Diesseits da, aber es wird mit den Mitteln eines abstrakten Stiles ausgedrückt.

Den gleichen Umschwung, den Hartmann für die gotische Monumentalplastik Schwabens nachwies, hat unabhängig davon der Verfasser für die Würzburger Kunst erkannt. Die Begriffe der Rottweiler und der Gmünder Schule gehen in ihrer Bedeutung über die einfache Tatsache einer Ablösung zwischen zwei führenden Werkstätten weit hinaus; sie decken sich, im großen gesehen, mit den Begriffen einer „ersten“ und einer „zweiten Stufe“ des geschwungenen Stiles, die der Verfasser für Würzburg aufstellte. (Vgl. Mittelalterliche Plastik Würzburgs, S. 69—86 u. S. 87—95.)

Die stärksten Beispiele der älteren Art sind in der Würzburger Kunst, die hier besonders gut ist, die Grabmäler des Otto von Wolfskehl († 1348) im Würzburger, und des Friedrich von Hohenlohe († 1352) im Bamberger Dome (Abb. 35), ferner besonders der ehemalige Türstein des Bürgerspitals, sicher gegen 1350 (das Datum 1319 eine späte Fälschung) (Abb. 37). Ein früheres wichtiges Beispiel, sehr bald nach den Kölner Domchorstatuen anzusetzen, ist der Wolfram von Grumbach († 1333) im Dome. Manches, was von diesem zu sagen ist, paßt auch auf Rottweil, ja, auch noch auf einige Gmünder Figuren (Abb. 12 u. 13 rechts).



34. Muttergottes vom Südportal des Augsburger Domchores.



35. Grabmal des Bischofs Friedrich von Hohenlohe. Bamberg, Dom.

„Sicher fühlt man die gleiche Vorstellungswelt, die, nur viel eleganter und formvoller, die Kölner Domchorstatuen beherrscht. Der Künstler faßte die Falten des Obergewandes in klaren Gängen auf der Oberfläche der Gestalt zusammen. Er wandte den Grundsatz an, sämtliche Hauptlinien der Gewandung in der Ausbiegung der Hüfte gabeln zu lassen. Dies ermöglicht, daß die Hängefalten zugleich von oben her sich folgen und dennoch ebenso von einem auswärts verlegten Zentrum her seitlich ausstrahlen. Es ist ein doppeltes System aus vertikaler Reihung und seitlicher Radianz“ (a. a. O. S. 75).

Den stärksten Ausdruck erreicht der Stil in Würzburg jedoch in den genannten Werken um die Jahrhundertmitte, die also mit den ersten Zeugnissen des Umschwunges bereits gleichzeitig sind. Es ist eine „erregte Verfeinerung der Sprache, ein Gefühl für das Senile und leidenschaftlich Häßliche“, das wir so allerdings in Schwaben wie in Köln nicht finden können. Eine sehr gestreckte Proportion der Figur, eine asketische und aristokratische Magerkeit, eine außerordentliche Betonung der Gelenke, die bis zum Eindrucke des Skelettartigen getrieben werden kann.

Und ganz gleichzeitig mit diesen letzten Zeugnissen der älteren Art treten die ersten der jüngeren auf, gleichzeitig mit dem Gmünder Stile also. Der bedeutendste Vertreter ist der Meister des Albert von Hohenlohe († 1372) im Würzburger Dome (Abb. 36), dem, wie ich glaube, die schöne, leider arg zerstörte Madonna von Oberzell sehr nahe steht, vielleicht als eigenhändiges Werk. Hier tritt, im tiefsten Gegensatze zu dem Stil des Bamberger Hohenlohe, geradezu eine „Freude an der Korpulenz“ auf, die sich in der Betonung des Leibes zeigt und dabei doch vollkommen die gewohnte Linienführung ausnützt (vgl. Abb. 35 u. 36). Der ganze Geschmack um 1370 verrät übrigens Ähnliches, so in der Wiederaufnahme breiter und kurz geschnittener Haarkränze um vollwangige Rundköpfe.

Auffallend nahe der Oberzeller Madonna stand — bis zur Erneuerung — die Muttergottes am Westportal des Wetzlarer Domturmes, nächst ihr die der Südseite. Beide scheinen mir übrigens, jede in einem anderen Teile, die Augsburger Madonna (Abb. 34) vorauszusetzen. Dagegen ist die aus einem Würzburger Weinberge stammende (jetzt Germ. Mus.), auf die Rauch (Hessenkunst 1912, S. 11) aufmerksam machte, älter und, gleich dem Salvator von Karlstadt a. Main, einer Richtung angehörig, die sich in Parallele zu dem Stil der Straßburger Katharinenkapelle und ihrer nächsten Verwandten (Freiburg und Halberstadt, Hl. Gräber, s. u. S. 103), setzen läßt. Es ist jene, auf rund 1340 anzusetzende „Zwischenform“, von der auf S. 57 die Rede sein wird.

„Diese Richtung beherrscht ganz wesentlich die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Sie fußt auf der vorhergehenden. Sie verdankt ihr den Typus der geschwungenen Gewandfigur, legt ihn aber in einer Weise aus, die seine künftige Auflösung verspricht. Sie setzt bei dem Biegungswinkel der Gestalt, den sie in der Hüftgegend vorfindet, mit einer starken körperlichen Vorstellung ein; sie vervollständigt die Ausbiegung zur Vorwölbung. Die bestimmende

Bogenlinie rückt sie von der äußersten Seite der Figur vielmehr nach der Mitte zu, damit sie diese nicht mehr von außen abschließe, sondern im Inneren teile: die erste Andeutung der künftigen Symmetrie. Gleichzeitig beginnt an Stelle der gemeinschaftlichen Diagonalität von Ober- und Unterkörper, der Kursivschrift gewissermaßen, die sie verbindet, ein stärkerer Gegensatz von oben und unten, eine blockartige Festigung, Lagerung der Teile, Möglichkeit des Aufbaues. Charakteristisch für den diesseitigen Zug ist die gesunde Ungeistigkeit der Typen, die satte Rundheit des Albert von Hohenlohe, die schwellende der Oberzeller Madonna.“

Dieser Umschwung ist, wenn wir die großen Unterschiede der örtlichen Charaktere berücksichtigen, vollkommen parallel, zeitlich wie entwicklungsgeschichtlich, dem Vorgang in Schwaben, der sich nur noch äußerlicher fühlbar gemacht haben muß, da es sich hier um Verdrängung oder jedenfalls Ersatz einer ganzen Truppe durch eine andere an entscheidender Stelle gehandelt haben muß. In Würzburg wirkt der Gegensatz wahrhaft dramatisch: das schmale, aristokratische, asketische, blutleere Ideal in der letzten Verschärfung des älteren, das breite, bürgerliche, gesunde, blühende gleich in den ersten Äußerungen des jüngeren Stiles. Es ist, als sei um 1350 ein Höhepunkt an Nervosität und diesseitsfeindlicher Geistigkeit erreicht, gegen den dann ein starker Rückschlag erfolgte. Tatsächlich wird uns nun für diese Gegenden ein solcher Umschwung der allgemeinen kulturgeschichtlichen Lage berichtet.

Die Mitte des 14. Jhhs. war die Zeit der fürchterlichsten Pestkrankheiten und der Geißlerzüge. Die körperliche Epidemie wurde — am deutlichsten 1348/49 — zur geistigen. Die ohnehin mystische Richtung der Zeit wurde vollends zum Fieberhaften gesteigert und durch die Todesangst zu den seltsamsten Gefühlsverbindungen abgetrieben. Die krankhafte Vermischung religiösen Wahnes und niedriger Instinkte brach in wilden Pogroms aus. Die Berichte der Zeitgenossen, z. B. die Würzburger Chronik des Michael vom Löwen, beweisen, wie sehr der innere Zusammenhang empfunden wurde. Um 1350 war der Höhepunkt der Erregungen überschritten. Und eine der wichtigsten kulturgeschichtlichen Quellen der Zeit, der Verfasser der Limburger Chronik, berichtet uns von dem Aufatmen, das durch alle Welt ging, als wieder Ruhe eintrat: „Darnach ober ein jar, da dit sterben, dise romerfart, geiselerfart unde judenslacht als vur geschrieben stet, ein ende hatte, da hub di wernt wider an ze leben unde frolich ze sin und machten die menner nuwe kleidunge.“ Hier und da traf dieser allgemeingeschichtliche Umschwung mit dem kunstgeschichtlichen wohl wirklich eng zusammen. Es ist offenbar, daß die Überreizung des Gefühles in den schatten-



36. Grabmal Alberts von Hohenlohe.
Würzburg, Dom.



37. Türstein des Würzburger Bürgerspitals. Würzburg, Luitpold-Museum.

haften Gestalten des älteren Stiles besonders günstige Gefäße des Ausdrucks finden konnte, und daß ebenso die Wendung zum Breiteren (und Heiteren), die gewiß ein allgemeinerer und tieferer Vorgang war, durch diese Erleichterung des Lebensgefühlles doch hier und da beschleunigt werden konnte. Für die fränkischen Lande liegt die Annahme wirklich nahe. Ein Gott-Vater, wie ihn der Würzburger Türstein (Abb. 37) zeigt, ist jedenfalls nur durch eine ungewöhnliche Mitarbeit der Leidensgeföhle am Kunstwerke ganz erklärlich; er ist vielleicht nicht



38. Skulpturen am Portal der Liebfrauenkirche in Mainz.

ohne Kenntnis des Rottweiler Stiles entstanden, aber sicher eine Steigerung aller „Rottweiler“ Eigenschaften zum stärksten seelischen Ausdruck: ein Gott der Pestkranken. So viel bis jetzt bekannt ist, fehlt es völlig an ähnlichen Formen in der französischen Kunst. Dagegen hat die Form des anscheinend zuerst in der deutschen aufgekommenen Vesperbildes verwandte, noch etwas ältere Wurzeln. Die Erfurter Pietà (s. u. S. 99) steht vielleicht zu dem Würzburger Meister in Stilbeziehung (s. u. S. 99).

Natürlich ist wie überall, so auch hier, das entwicklungsgeschichtliche Nacheinander eine Zeitlang ein äußerliches Nebeneinander. Und die verschiedenen Gegenden bringen innerhalb der gesamten Entwicklung ihre Persönlichkeit zum Ausdruck. Es wird wohl niemals möglich sein, die ungeheure Vielfältigkeit und die Durchkreuzung der künstlerischen Eindrücke, das Weiterreichen der Gedanken, bis in alle letzten Fäden zurückzurechnen. Nur in ganz groben Zügen, und mit Vorbehalten, können hier die gleichlaufenden Erscheinungen in einigen der wichtigsten Untergebiete genannt werden. Um aber selbst in einer so allgemeinen Darstellung allzu ungebührliche Vereinfachungen zu vermeiden, muß zuvor noch eine sehr wichtige Tatsache betont werden, die den grundlegenden Vorgang gelegentlich bis fast zur Unkenntlichkeit verdecken kann: es ist die lange Weiterwirkung sehr alter formaler Motive, insbesondere des 13. Jhhs., namentlich aus Frankreich, — etwas ganz anderes noch als das (noch nicht geklärte) Ausgehen auch der Rottweiler Richtung von einer letzten französischen Wurzel. Diese Richtung selbst, besonders aber die „Gmünder“, die ihr entgegentritt, ist deutschen Charakters, und ihre Weiterbildung ist gewiß ohne erneuerte



39. Madonna des Kölner Kunstgewerbemuseums.

französische Eindrücke zu verstehen. Im großen war mit dem Baueifer des 13. Jhhs. in Frankreich auch der Zuzug der Deutschen zurückgegangen. Aber hier und da wurde das alte Band noch einmal wieder aufgenommen, durch erneute Besuche (so in Reims, dem großen Muster des 13. Jhhs., das in der Mitte des 14. noch von gewissen Künstlern aufgesucht wurde) oder durch hartnäckiges Weiterspinnen an alten Typen. Auch die sehr wirkungsvolle Regensburger Verkündigung, die gegen die Wende zum 14. Jhh. entstand, das Werk eines sehr eigenen Deutschen, der in der Prüfeninger Figur des sel. Erminold ein wahrhaft großartiges Werk geschaffen hat, setzt einen bestimmten alten Typus voraus, der merkwürdigerweise besonders im sächsischen Gebiete festgehalten wurde. Die Lage des Deutschen, der nach Frankreich kommt, ist wohl zu jeder Zeit ähnlich: er sieht sich Jahrhunderte alten Formen mit zuweilen gleichem Interesse gegenüber, wie eben geschaffenen. Er bringt einen alten Kompositionsgedanken mit neuen Formen zusammen, oder umgekehrt. Das kann im 14. Jhh. soweit führen, daß die eigene Stilbewegung der Zeit durch den epigonenhaften Anschluß an ein völlig vergangenes Jahrhundert belastet und beschattet wird. Doch sei ausdrücklich bemerkt: dieses epigonische Verhältnis ist nur eine Möglichkeit unter vielen dieser gärenden Zeit, und niemals bestimmt es deren eigenen Charakter.

Zunächst gab es überhaupt, bevor und noch während z. B. der Rottweiler Stil sich ausbildete, Werke, die selbst bei völlig neuen und deutschen Ausdruckswerten dennoch sich eng an das „klassische“ Jahrhundert anschlossen. Hierher gehören z. B. einige Mainzer Werke, so die Apostel des Domkreuzganges, die offenbar von einem verlorenen Weltgerichte stammen. Sie sind, wenn der Verfasser recht sah, in Kenntnis des Weltgerichts von Laon entstanden, das damals, zu Anfang des 14. Jhhs., ein sehr altes Werk war, gleichzeitig aber nach anderen Richtungen von neuem berührt. A. Stix will Eindrücke von der Südpforte zu Amiens erkennen. Ähnliches gilt von der Anbetung der Könige im Würzburger Dome. Auch die Skulpturen vom Portal der Liebfrauenkirche in Mainz (ca. 1315) zeigen neben schweren, zum Teil sehr handwerklich derben Leistungen eine Reihe von Gestalten, die bis in den Gesichtstypus hinein den engsten Anschluß an das 13. Jhh. halten (Abb. 38). Das hindert nicht, daß sie von einem höchst deutschen „Expressionismus“ erfaßt sind, und daß sie so einen merkwürdig frühen Vorklang der (als Aufgabe natürlich schon älteren) „pleureurs“ der späteren burgundischen Kunst bilden. Der Ausdruck der Klage macht sie den — ausschließlich der deutschen Kunst zugehörigen — Gruppen der törlichten Jungfrauen verwandt, die in Straßburg ihre berühmteste Fassung erhalten hatten. Aus dem hohen Norden seien als Beispiele die schönen und mächtigen Holz-Figuren Christi und der Maria aus der Lübecker Burgkirche (jetzt im Lübecker Museum) genannt (vielleicht gegen 1320). Christus ist noch ganz der Beau Dieu des 13. Jhhs.

Zu den genannten Mainzer Werken vgl. A. Stix, „Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz“. Kunstgeschichtl. Jahrbuch der K. K. Zentralkommission Wien, 1909, S. 99ff. — Dazu Pinder, Mittelalt. Pl. W., S. 45, 46, Anm. — Die Kenntnis von Amiens, wie auch Paris und Reims, verraten auch die frühesten Freiburger

Arbeiten, die Heiligen an den südwestlichen Strebepfeilern. Auch sie haben das „mächtige Hinterhaupt“, das Stix an der Plastik der Südpforte zu Amiens als charakteristisch betonte. Selbst in den späteren Statuen der Mittelschiffpfeiler im Inneren ist die Nachwirkung hier und da erkennbar.

Das sind nur einige Beispiele aus der Frühzeit des 14. Jhhs., in denen diese Beziehung noch sehr viel verständlicher ist. Merkwürdiger ist schon die — offenbar zutreffende — Beobachtung, die v. Bezold am Kopfe des hl. Emmeram zu Regensburg (St. Emmeram) gemacht und durch Aufstellung von Abgüssen im Germanischen Museum erläutert hat: er steigert in seltsamer Weise den Typus des „Josephsmeisters“ in Reims. Es ist ein Zeitunterschied von mehreren Generationen, und die Gewandbehandlung hat mit dem Reims des 13. Jhhs. gar nichts mehr gemein. Aber ein frischer, später Eindruck hat das Werk des 14. Jhhs. mit dem des verflissenen noch einmal zusammengeführt.

Eine ganze, ununterbrochene Kette verbindet ferner eine Reihe von Madonnenstatuen mit Frankreich, hier vielleicht noch durch außerkünstlerische Absichten, solche der religiösen Verehrung, gefördert. Von besonderer Bedeutung waren die Pariser Madonnen, und unter ihnen wieder die des nördlichen Querschiffs von Notre Dame, die in der Elfenbeinkunst wie in der Bauplastik Wiederhall erweckte. Sie, zum mindesten ihren Typ, hat auch Giovanni Pisano gekannt.

Vgl. Wilhelm Vöge, Die Madonna der Sammlung Oppenheim. Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen, XXIX, S. 217ff. Auf S. 218, Anm. 5, Hinweise auf Beobachtungen von O. Wulff (für Giov. Pisano) und August Feigel (für die Wimpfener Stiftskirche). — Der Typ der Madonna Oppenheim selbst hat verwandte Bildungen in Deutschland wohl fast immer erst in der Spätzeit — und kaum in unmittelbarer Abhängigkeit — gefunden. Sie ist ein ausgesprochenes Werk des 14. Jhhs. und hat den Keim zu einer starken Breitenentfaltung in der Richtung, wie auf französischem Boden z. B. die von Vöge ihr zugesellte von Rampillon (a. a. O. Abb. 3) einschlug. — Eine deutsche Parallele könnten eine Reihe kleiner Madonnen bedeuten, von denen die bekannteste eine des Kölner Kunstgewerbemuseums ist (vgl. Abb. 39). Nach Vitry verwandt mit einer Madonna in St. Dié. Es ist jedoch sehr zu erwägen, ob nicht hier — statt einer (meist angenommenen) späteren — eine frühe Datierung das Richtige trifft. (Vgl. die Vierge Doré S. 50.)

Es scheint, daß der Typus jener schlanken Pariser Madonna insbesondere am Rhein beliebt gewesen ist. Zahlreiche Figuren, namentlich des Kölner Kreises, stehen unter dem Eindrucke ihrer selbst oder jedenfalls verwandter Formbildungen, so ein paar kleine Holzfiguren der Sammlung Schnütgen-Köln (Abb. 40), auch wohl einige Typen des Oberweseler Altares (ca. 1338), die mit den Aposteln des Kölner Domchores in Beziehung stehen. Die Wimpfener Madonna hat, wie die Wimpfener Architektur, auch das hessische Gebiet beeinflußt. So folgt ihr die Madonna in der Friedberger Stadtkirche. Das ganze Kölner Gebiet vor allem scheint eine natürliche Geschmacksverwandtschaft besessen zu haben, die in der deutlichen Betonung dieser altfranzösischen Schlankheit auch in der späteren Entwicklung noch oft zum Ausdrucke kommt. So gut aber der Pariser Typus bis Italien gelangen konnte, so gut auch in südostdeutsche Gegenden. Ein Beispiel bildet die Madonna Nr. 203 des Germanischen Museums, die aus dem Tiroler Kunsthandel (Kufstein) erworben wurde. In solchen Fällen wird der

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



40. Madonna. Sammlung Schnütgen-Köln.



41. Vierge Dorée von Amiens.

Wandel der Figurenauffassung ab und an verdeckt oder abgelenkt. Im großen bleibt doch bezeichnend, daß auch in der rückgreifenden Wahl alter Vorbilder der schlanke Typus wesentlich in der ersten Jahrhunderthälfte und im Westen bevorzugt wird, während ich einem breiteren, ebenfalls noch vor 1300 geschaffenen Werke eine Wirkung von längerer Dauer und vor allem auf innerdeutsche, nicht westliche Gegenden glaube zuschreiben zu dürfen.

Ein besonders beliebter Studienort deutscher Meister des 14. Jhhs. war offenbar die Kathedrale von Amiens, namentlich ihr Südportal. Ich erinnere noch einmal an Mainz, Freiburg und Würzburg. Die „Vierge Dorée“ von Amiens scheint hinter einer Reihe von Figuren zu stehen, die namentlich im sächsischen Gebiete verbreitet sind, — so daß auch hier die geschichtliche Einordnung außer der frei vorschreitenden Stilbildung des Jahrhunderts die Nachwirkung eines alten Gedankens zu berechnen hat. Die Jungfrau von Amiens ist als Gewandstatue weit voller und üppiger gebildet, als die vom Querschiff der Pariser Kathedrale. Sie setzt dazu den großen Umschwung voraus, den wir innerhalb des 13. Jhhs. besonders gut in Reims beobachten können, von dem kleinfältlichen antikischen Stil, den

noch der Visitatio-Meister hat, zu dem breit flächigen, dessen berühmtestes Beispiel der jugendliche König von einem der Strebepfeiler ist, von diesem aber zu dem Stil der späteren Reimser Verkündigung (Abb. 41).

Eine steinerne Madonna im Bischofsgange des Magdeburger Domes, der leider der Kopf fehlt, schließt sich — wohl noch im 13. Jhh. selbst — ganz unmittelbar ihr an (Abb. 42). Das schräg heraufgeraffte Gewand hat noch die ganze satte, schwellende Weichheit. Die Ähnlichkeit im Bieungsgrade, die Art, wie die Raffung unter dem Kindeskörper verschwindet, das langsame Übergehen der plastischen Schwellung aus dem (früher klar kontrastierenden) Kerne des Leiblichen nach den Außenflächen des Gewandes, zeugt selbst in Einzelheiten für unmittelbare Verwandtschaft mit der Vierge Dorée. Der Vorgang selbst aber — die Verdichtung des Blockes und die Verlegung der plastischen Vorstellungen an die Oberfläche — wird von den mitteldeutschen Meistern weiter getrieben. Sie halten dabei die Verbindung in der Tracht vor allem deutlich aufrecht. Überall, wo im fortschreitenden 14. Jhh. die starke Unterscheidung zwischen Untergewand und Obergewand, womöglich mit sichtbarem Tunikagürtel, festgehalten wird, darf man auf eine gewisse Anlehnung an ein Werk des 13. Jhhs. schließen. Sie bleibt auch in dieser sächsischen

Gruppe deutlich, aber es kommt künstlerisch etwas Neues heraus. Die Vereinheitlichung des Linienzuges, die Verdichtung der Masse wirkt hier so gut wie bei den selbständigeren Arbeiten der gleichen Zeit. Besonderes Interesse finden die weit vorspringenden Schüsselfalten. Auf dem Wege hierzu befindet sich in Frankreich z. B. die Madonna des Reimser Westportals, deren Eindruck sich offenbar bei einigen Arbeiten in den der pikardischen noch hineinschiebt.

Diese Formulierung trifft — als wohl ältestes Stück — eine Madonna der Halberstädter Marienkapelle, die von Alfred Wolters in einen Kreis von Mindener und Halberstädter Skulpturen, hinter denen überall Reims erkennbar ist, noch als Werk des 13. Jhhs. eingeordnet wurde. Hier werden die Schüsselfalten gleichsam emanzipiert und zu weiter ausgreifenden, starrenden Bogen versteift, während im Gesichte die spitz-süße Anmut der Reimser Skulpturen, der eingewinkelte Mund, die schrägen Brauen, das kleine Kinn zu einem maskenhaften, fast grinsenden Ausdruck werden. Der Zug zur Blockeinheit triumphiert, und ohne daß die im Westen (Wimpfen, Rottweil, Köln) so beliebte Schlankheit gesucht würde, festigt sich schon der



42. Madonna im Magdeburger Dome.

breite Charakter, der der sächsischen Kunst seit ihrer Frühzeit innewohnte. Eine Madonna im Hildesheimer Domkreuzgange gibt in etwas schlammiger Verweichlichung nur einen schwachen Abklatsch. Wichtig dagegen ist eine für das östliche Kolonialgebiet hervorragende Muttergottes aus der Spandauer Nikolaikirche, jetzt im Märkischen Museum. Sie bildet unverkennbar den Halberstädter Typus weiter und kommt in der Gewandbehandlung dem der Reimser Madonna näher. Fr. Wolff hat die Spandauer Figur richtig mit einer späteren im Magdeburger Dome zusammengetan (an einem Pfeiler des südlichen Querarmes). Während die Gewandung mächtiger schwillt, der Block sich gewaltiger rundet, weichen die Köpfe der Gruppe stärker auseinander (Abb. 43). Eine größere Spannkraft — und offenbar die gleiche Wendung zum Breiten, die später an völlig andersartigen Gestalten eine seltsame Auferstehung feiern wird: es ist hier, noch im deutlichsten Nachklange des 13. Jhhs., die Vorform der „Schönen Madonnen um 1400“ geboren (s. u. S. 168, 186). Der starkknochige Kopf wird zuständlicher im Ausdruck, das fatale Lächeln geht auf eine leise Regung zurück. Es ist der breite (an slavischen Modellen geschulte?) Kopf-typus, den die Erfurter Kunst gleichzeitig besitzt. Die Erinnerung an die Vierge Dorée — sie wieder ist vielleicht das erste Beispiel des menschlichen Motives der späteren Schönen — möchte sich



43. Madonna im Magdeburger Dome.

auch hier noch anmelden. Man kann, auch in der Spandauer Figur, noch genau das Motiv der rechten Hand wiedererkennen (die bei der Reimser fehlt), ein flächiges Sich-hoch-biegen. Ähnliches gilt von der Knitterung der Staufalten über dem Sockel. Aber schon fühlt man, wie eine eigene innerdeutsche Stilabsicht, weit mächtiger als der Nachklang des Alten, die Form vorantreibt. Das stark zerklüftete Gewand bekommt an der Spielbeinseite — die hier im Gegensinne erscheint — etwas Herb-Starrendes; und zugleich melden sich Schattengegensätze von solcher Kraft, daß sie aus dem Sinne der reinen Modellierung des Gesamtblocks (den sie noch bewahren) bis zum Sinne des Phantastisch-Malerischen umschlagen könnten. Das geschieht hier nicht, wohl aber in der Madonna der Regensburger Verkündigung (Abb. 44, 45), die wirklich wie die höchste Steigerung eines Magdeburger Typus in der Hand eines starken, feurigen, eigenwilligen deutschen Künstlers erscheint. Der erste Eindruck, den die beiden Figuren an den Vierungspfeilern im farbigen Dunkel des Regensburger Domes erwecken, ist der eines ungeheuren Aufrauschens, innerlich ähnlich den späteren Bewegungsformen des Stüterstiles. Es ist wirklich so: der Geist des ersten großen malerischen Jahrhunderts, des 15ten, scheint sich schon einmal anzumelden: das Übertreten des gesteigerten Kubischen in das Malerische. Indessen: dies ist die vorübergehende und sehr scheinbare Ähnlichkeit von „Noch“ und „Schon“. Die wie in der Luft plötzlich gefrorenen riesigen Gewand-

massen haben als Körperlichkeit etwas Metallisch-Hartes, das zumal in den Verschlingungen des Engelsgewandes mit der Weichheit der Linien einen sonderbaren Klang ergibt, übrigens vom höchsten Reize. Die erhobene Hand Mariens ist noch eine echte Erfindung des 13. Jhhs. — eine Übersetzung des Motives von Amiens. Die früher allgemeine Datierung in die Spätzeit des 14ten hat man aufgeben müssen. Es ist bezeichnend, daß die Regensburger Figuren gleich den genannten sächsischen nicht die in den übrigen deutschen Arbeiten übliche Ausladung nach der Seite zeigen (nur die spätere Magdeburger macht hier eine Ausnahme), also nicht das „Profil in der Vorderansicht“, sondern eine Bewegung rein aus der Tiefe nach vorne. Sie beschreiben einen Bogen, dessen Sehne die Wand bildet, auf den Beschauer zu: das ist noch Zeugnis des 13. Jhhs. Allein, es ist gleichsam der Barock dieses monumentalen Zeitalters; und so mag, nicht als unmittelbare Vorbereitung, sondern als frühes Aufblitzen viel späterer Möglichkeiten, die Gruppe doch ihren Platz in einem Buche haben, das die Überwindung des „Mittelalters“ durch seine eigenen Konsequenzen zu beleuchten sucht.

Für wertvolle Anregungen und für photographisches Material danke ich Alfred Wolters. Die Beziehungen zu Amiens und der Anschluß der Regensburger Verkündigung sind Vermutungen des Verfassers.



44. Engel der Regensburger Verkündigung.

Über die Spandauer und die Magdeburger Madonna, vgl. Fr. Wolff, Zwei mittelalterliche Plastiken des märkischen Museums, Monatsh. für Kunstwissenschaft, 1909, S. 447 ff. — Die Zusammengehörigkeit der Regensburger Verkündigung mit dem sel. Erminold in Prüfening, sowie dem lehrenden Petrus des Museums von St. Ulrich zu Regensburg schon betont bei Dehio, Handbuch d. deutsch. Kunstdenkmäler, sowie bei Riehl, Bayerns Donauthal, 1912, S. 117. Indessen ist die dort angenommene Datierung als viel zu spät inzwischen richtig erkannt worden. Die von Schinnerer festgestellte, vom Verf. nur etwas anders ausgelegte Verbindung mit dem Konstanzer Hl. Grabe hat sehr aufklärend gewirkt. Der Verf., der den alten Irrtum in der ersten Auflage selbst weitergeschleppt, gesteht gerne ein, daß nun erst (wie Otto Schmitt-Frankfurt ihm brieflich zuerst gesagt) die Regensburger Figuren sich richtig in das Bild der Entwicklung fügen, das er selbst in seiner „Mittelalterl. Pl. Würzburgs“ gefunden.

Das seltsamste Beispiel einer Verschwisterung von Formen des früheren 14. Jhhs. mit solchen des 13ten bietet aber Erfurt und die von der mächtigen Reichsstadt abhängige thüringische Kunst. Zunächst ist es schon

eine ältere Beobachtung, daß in der Erfurter Plastik Gewand- und Bewegungsmotive von den herrlichen Figuren im Naumburger Westchore noch sehr spät verarbeitet wurden. Besonders für die Grabplastik gilt das.

Vgl. als ältere Stücke die Grabmäler Gleichen im Dome und Glizberg in der Schottenkirche, bei Overmann, Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt 1911, Nr. 6, Abb. 34 u. Nr. 9. — Die Beziehung zu Naumburg auch bei Overmann betont. — Besonders wichtig für unsere Zeit die Grabmäler thüringischer Landgrafen in Reinhartsbrunn, zu denen der Verfasser ein wichtiges Vermittlungsglied in dem schönen Grabmal des Thüringers Berthold von Henneberg († 1330) (früher Würzburg, Johanniterkirche, jetzt München, Nat.-Mus.) zu erkennen glaubt. Vgl. Mittelalt. Pl. Würzb., S. 57, und Buchner, Mittelalterl. Grabplastik in Nordthüringen. Studien z. deutsch. Kunstgesch. Heitz, Nr. 37, S. 9, T. I—III.

Wahrscheinlich seit dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jhhs. aber entstand in Erfurt der neue



45. Madonna der Regensburger Verkündigung.



46. Königsgrabmal im Prager Dom.
Ottokar I.



47. Heiliger König vom Regensburger
Dome.

Domchor, und in dieser Zeit wurde die Bauplastik am Triangel, dem malerisch so reizvollen, dreieckigen Eingangsportale des Domes geschaffen (vgl. Overmann). Besonders fühlbar und wohl am längsten bekannt ist die unmittelbare Herkunft der Kreuzigung im Bogenfelde der Westseite von der Naumburger Gruppe am Lettner. Die Madonna am Türpfosten bringt, soweit dies möglich, die gesamte Gewandführung der trauernden Maria im Gegensinne wieder. Das ist wichtig genug: die Abhängigkeit von Naumburg ist hier viel stärker, als auf der Ostseite die der klugen und törichten Jungfrauen von denen der Magdeburger Nordvorhalle. Aber die Erklärung, daß man es hier eben mit einem provinziell zurückgebliebenen Einheimischen zu tun hätte, würde bis dahin noch genügen können. Doch tritt nun etwas anderes hinzu: die Apostel der Gewände unter der Kreuzigung zeigen zwar sehr freie, jedoch auch sehr bewußte Übersetzungen von Reimser Statuen; nun aber nicht einmal von solchen des späteren 13. Jhhs., sondern ausgerechnet von solchen des frühen Nordportales, dessen Plastik mit jener der Chartreser Vorhallen auf gleicher Entwicklungsstufe steht. Also ein Unterschied von ungefähr drei Menschenaltern in der Zeit.



48. Reims. Figuren vom Nordportal.



49. Erfurt. Apostel vom Triangel.

Man vergleiche vor allem die zwei jugendlichen Heiligen (Abb. 48 u. 49). Im Kopfe ist die Ähnlichkeit am deutlichsten; aber wichtiger ist das Gewand. Sein Eigenleben, das für das 14. Jhh. auffällig groß ist, die Selbständigkeit seiner gewellten Linien, seiner geblähten Massen gegenüber der Blockfläche, wird nur als Übersetzung jenes sehr alten Togenmotives verständlich. Andererseits belehrt der bärtige Kopf über die Abkunft der kantigen Flächenbehandlung, der regelmäßigen Bogenbildung der Brauen z. B. Auch eine Anzahl Einzelheiten, die Absetzung eines vorderen Haarkranzes, die nackten Füße, sind wichtig. — Kein Zweifel, die Erfurter Skulpturen setzen, außer Naumburg und Magdeburg, Reims voraus und zwar haben sie am älteren Stil des 13. Jhhs. mehr für sich zu finden verstanden, als am jüngeren. Die Triangelplastik wurde bis vor wenigen Jahren auch etwas zu spät angesetzt. Die neue überzeugende Datierung, die, wie der Verf. hört, von vorzüglichen Kennern wie Noack und Giesau vertreten wird, wurde dem Verfasser zuerst aus dem Frankfurter Universitätsseminar bekannt. (Vortrag von Fri. Legal.)

Es gab also noch Köpfe, in denen der Glaube an die absolute Vorbildlichkeit der alten großen Musterkathedralen herrschte. Um so seltsamer, wie unrettbar der Zwang der Geburt den späteren Deutschen doch vom innersten Formgehalte des Altfranzösischen abgedrängt hat, obwohl nur der späte Rückgriff die Form in ihrer wirklichen Entstehungszeit erklärt.

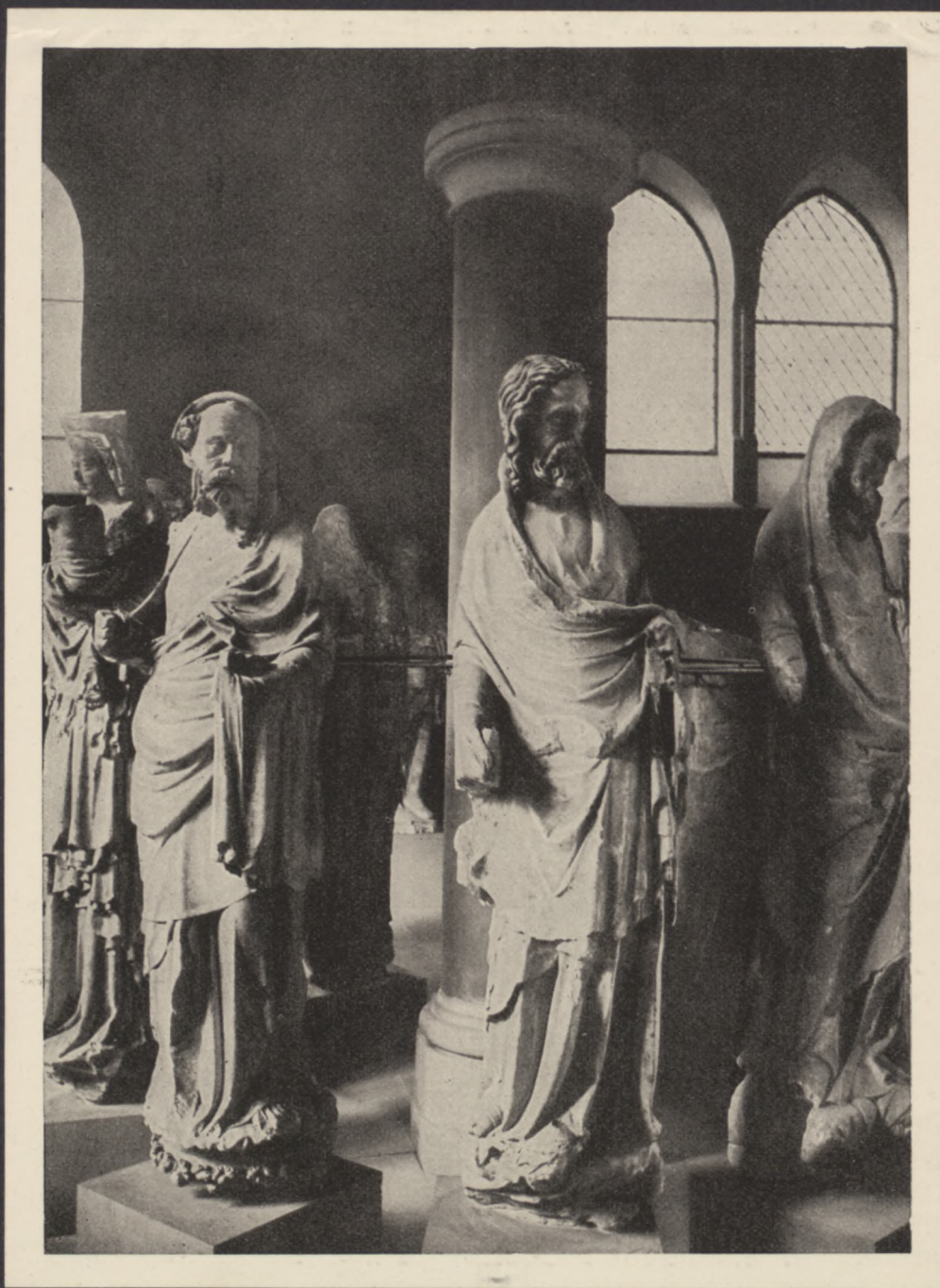
Vgl. über die Plastik am Erfurter Triangel Overmann, a. a. O., Nr. 20—26 (mit Angabe der älteren Literatur, v. Tettau, Greinert). — Die Abkunft von Naumburg auch bei Overmann betont. Den Hinweis auf Reims verdankt der Verfasser in diesem Falle ausschließlich mündlicher Mitteilung und freundlich geliehenem Abbildungsmaterial von Alfred Wolters. — Durch ihn wurde er ferner auf die Madonna neben dem

Nordportal der Mülhausener Blasiuskirche aufmerksam gemacht, die im Gesamtwurfe offenbar auf den Typus der oben genannten Halberstädter Madonna, in der zerwühlenden Behandlung des Gewandes dagegen deutlich auf Naumburger Eindrücke zurückgeht, so wie die in diesen Zügen verwandten Strebepfeilerfiguren von Stadtilm.

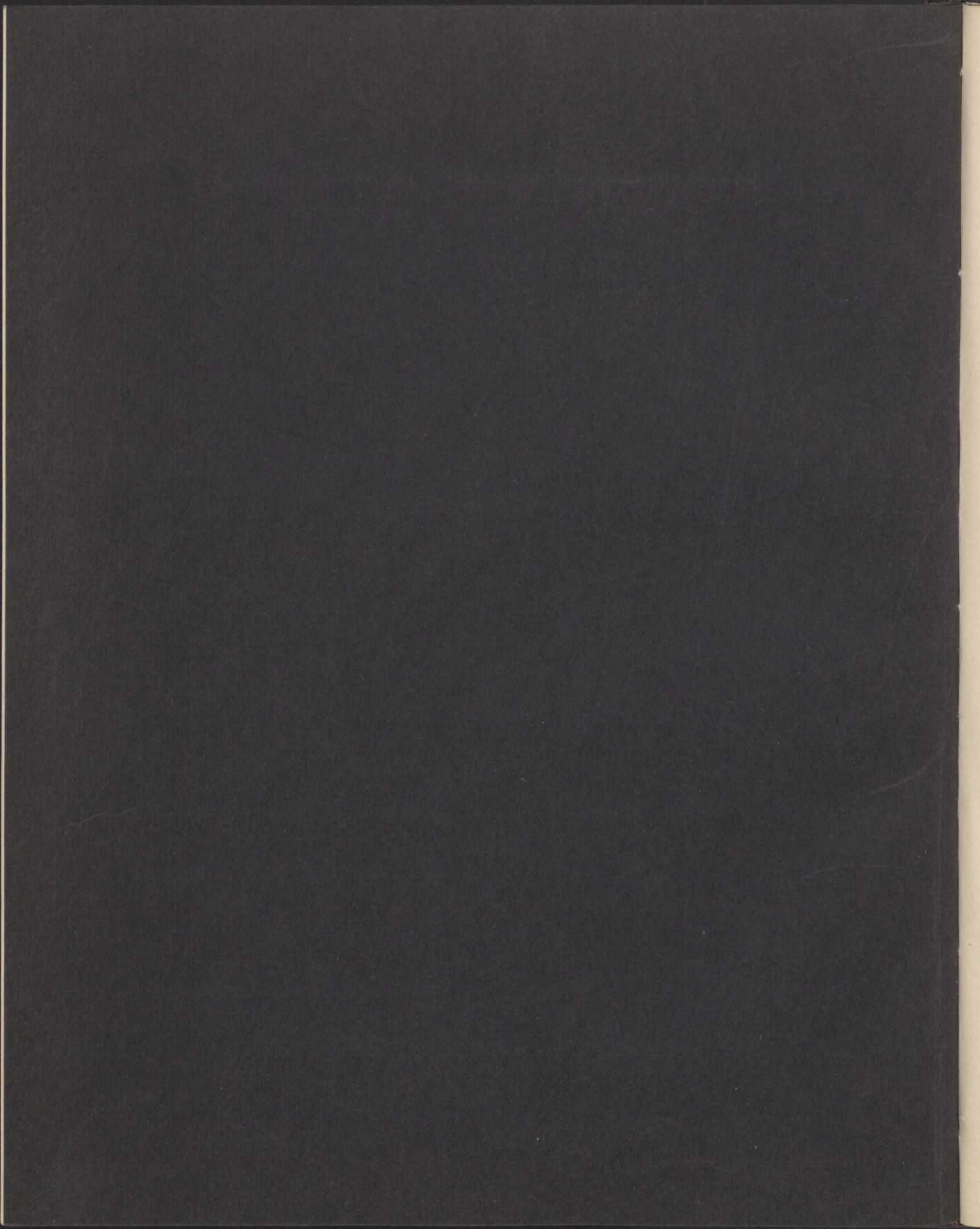
Hier haben wir nun einmal Gelegenheit, in das chaotische Wesen des Jahrhunderts zu blicken und trotzdem und gerade die Logik der eigentlichen Entwicklung zu beleuchten. Wir beobachten die Lage eines isolierten Bauplastikers, um den herum eine außerordentliche Blüte der Kunst beweglicher Werke schon begonnen hat. Man sieht: er steht auf einem verlorenen Posten, und sein Fall nimmt die späteren Vorgänge in dramatischer Zuspitzung voraus. Gerade die Isolierung bringt das epigonische Verhältnis hervor, und gerade das epigonische Verhältnis lehrt uns, wie sehr die unabhängige Bildnerei beweglicher Werke den Fortschritt in die Hand genommen hatte, wie falsch es also wäre, das Wesen des Jahrhunderts selbst in diesem epigonischen Verhältnis zu suchen.

Damit aber ist es erlaubt, von dieser sehr nötigen Ausbiegung zur Hauptlinie zurückzukehren, dem Wandel der Figurenauffassung. Er vollzieht sich selbständig und ist, sobald jene Möglichkeit des Rückgreifens im Gesamtmotiv auf alte Formen nicht vernachlässigt wird, auch bei den Epigonen völlig unverkennbar. Ein kurzer Umblick in den Hauptlandschaften soll das innerlich Gemeinsame gerade durch die Verschiedenheit der stammlichen Ausdrucksformen belegen.

Was für den Südwesten Straßburg, ist für den Nordwesten Köln — allerdings mit dem Unterschiede, daß hier die Bedeutung der Bauhütte für die Plastik nicht so überragend war wie in Straßburg, so wichtig sie auch in der Spätzeit des Jahrhunderts wurde. Die Kölner bewegliche Kunst, die der zünftlerischen Werkstätten, war vielleicht reicher und vor allem zahlreicher als die Straßburger. Ferner erscheint der Unterschied, den die beiden Kathedralen so deutlich aussprechen, nicht als Zufall, sondern als wichtiger Ausdruck: Kölner Dom und Straßburger Münster — französische Gotik und deutsche Gotik. In Köln ist die Einwirkung Frankreichs, der lebenden und gleichzeitigen französischen Kunst, stärker als irgendwo in Deutschland. Die Art, die hier noch im 1. Drittel des 14. Jhhs. erreicht wurde, der Stil der Domchorstatuen, der sog. „Mailänder Madonna“, der Hochaltäre von Marienstatt (Nassau) und Oberwesel ist fertiger, eleganter, formvoller und — man kann es nicht leugnen — weniger deutsch als die Plastik, die von Straßburg über Colmar nach Rottweil und Schwaben hin ausgebildet und bis Franken und Thüringen hin entsendet wurde. Eine genaue Ableitung ist noch immer nicht festgestellt und vielleicht niemals zu erreichen. Daß der Meister der Domchorstatuen jedoch Französisches gut kannte, ist außer allem Zweifel (vgl. Abb. 6). Der Grundunterschied gegenüber der Rottweiler Art liegt darin, daß die Kölner Figuren noch viel weniger Blockmasse zeigen. Sie setzen nicht so sehr Gewand und Körper gleich, sondern sie lassen sozusagen den Körper fort. Es ist weniger Angleichung als Abziehung. Die einzelne Gewandfalte ist dadurch weniger flach, sie ist nicht, wie oft bei der Rottweiler Art, als Flachrelief dem Block aufgezeichnet; sie hat etwas Masse, freilich nur sehr weiche und sehr zarte — aber hinter ihr befindet sich das Nichts. Also ein Stil, der weniger durch Massenverdichtung, als durch reine Austreibung des Leiblichen erreicht wird. Er ist auf recht ähnlichem Wege wie in Frankreich die bekannten — nur steiler gestellten — Strebepfeilerfiguren von Bordeaux (Apsis der Kathedrale). Insbesondere am Marienstätter Altare finden sich deutliche Berührungspunkte mit dem Stile des Johannes.



Skulpturen von der Überwasserkirche zu Münster



Die Kölner Figuren sind den Rottweilern und anderen schwäbischen gegenüber weit stärker, durchgehender, geradezu ausnahmslos geschwungen. In Schwaben, und auch in Franken, war schon vor, aber auch neben dem reinen Diagonalschwunge ein straffer, steilerer Stil aufgetreten, der fadenfeine Flächengliederung durch unsäglich feinscharfe Grate liebte, der Stil der Straßburger Katharinen-Kapelle, des Freiburger Hl. Grabes, der Kaisheimer Madonna, des Ochsenfurter Salvators. Eine Art Zwischenform: der untere Teil der Figur pflegte straff aufzuwachsen, nur der obere sich zu schwingen. Diese Art scheint damals in Köln zu fehlen. Man vergleiche nur die Mailänder Madonna mit der Kaisheimer. Ähnliche Verhältnisse, ähnliches Relief der Falten — aber in Kaisheim steile Straffheit, Winkelung zwischen Ober- und Unterkörper, Frontalität; in Köln fließende Diagonalität, durchgehende Biegung, Profilneigung der Köpfe. Hier und in dem eigentlichen Zyklus des Domchores haben wir eine ähnliche Kunst, wie sie die späteren Würzburger und Bamberger Bischofsgräber voraussetzen.

Jene Abwandlung aber, die in Franken der Meister des Albert v. Hohenlohe einleitete, deuten im Nordwesten schon die Figuren der Münsterer Überwasserkirche an. (Taf. III.) Ihre Qualität ist ungewöhnlich hoch, ihre Abkunft noch nicht geklärt. „Urwestfälisch“, wofür man sie gehalten, scheinen sie mir gar nicht, vielmehr noch westlicher, Französischem nahe verwandt. Dem allgemeinen Zwecke der Vorbetrachtung können sie dennoch dienen. Das verlorene Profil des Apostels Tafel III rechts ruft noch einmal die Kölner Chorstatuen herauf; andere, innerlich neuer, verlegen schon die Diagonalfalten vom äußeren Rahmen nach der Mitte zu, kommender Symmetrie den Weg bereitend. Die Leiber wölben sich, der Ausdruck der Köpfe ballt sich zu feurig-persönlichem Leben, Kniee treten vor, Gewichtsgefühle — eine neue Körperlichkeit; auf unserer Tafel am klarsten in dem Apostel links zu erkennen. Die Frage der verschiedenen „Hände“ bleibe unerörtert, die Mannigfaltigkeit der Stilnüancen ist zweifellos und die neue Wendung ebenso.

Auch die Apostel am Petersportal des Kölner Domes, dem einzigen alten des ganzen Bauwerkes, weisen schon in die neue Richtung, — auch sie freilich weniger deutlich als der „Gmünder“ Stil und seine fränkischen Parallelen. Sie stehen z. T. mehr der allgemeinen Art der Straßburger Katharinen-Kapelle (nur dieser, nicht ihrem persönlichen Stile) nahe; aber dabei bleibt es nicht. Viel vernehmlicher als in jenen immer noch entrückt und fern wirkenden oberrheinischen Figuren spricht aus diesem Petrus, diesem Paulus die Macht der Persönlichkeit, spricht erhöhtes statisches Gefühl aus der Betonung der Standbeine, ein gelegentliches Abbrechen der Linie zugunsten der Masse für deren geheimes Wachstum. Das Lieblingsmotiv der verhüllten Hand mit dem Faltengehänge kommt auch hier wieder auf. Das Kölner Proportionsgefühl wehrt sich nur länger gegen die neue Kürzung des Blockes. Doch der Rückblick vom Petersportal zum Chore lehrt in



50. Vom Freiburger Hl. Grabe.

Parallele zu Süddeutschland die unverkennbare Zunahme des kubischen Gefühls wie des Wissens um die Einmaligkeit des Persönlichen. Die Jahrhundertmitte wird noch nicht wesentlich überschritten sein. — Der Vorgang ist in der beweglichen Plastik noch weit deutlicher. Die Madonna des Kunstgewerbemuseums erläutert — gleich ihren Verwandten (s. Ursula-Köln, St. Dié) — gegen die Heilige der Sammlung Schnütgen gestellt, den Gegensatz auf einen Blick (Abb. 39 u. 40). Ihre Art erkennt man leicht auch in der Anbetung der Könige vom Dreikönigsaltären (Abb. bei Münzenberger, Zur Kenntnis und Würdigung mittelalterlicher Altäre Deutschlands, II, Taf. 52).

In Mitteldeutschland ist die Wendung sehr unverkennbar. Hier ist Erfurt die führende Stadt — eine der reichsten Quellen heute noch für die Kunst des 14. Jahrhunderts. Jener Johann Gehart freilich, der die Madonna am Triumphbogen der Severikirche ungewöhnlicherweise mit seinem Namen bezeichnet hat (Overmann, Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt, Nr. 43) ist für das wahre Gesicht Erfurts so wenig charakteristisch, daß er recht gut als Rheinländer gelten könnte, auch gehört er noch nicht, wie man gewöhnlich annimmt, der Zeit um 1370/80 an. Aber andere Denkmäler belehren uns. Der Stufe des Wolfskehlmeisters entspricht der sitzende Severus am Südportal seiner Kirche. (Overmann Nr. 49, dort zu spät datiert.) Er sitzt gleichsam „von oben nach unten“ mit geschrägten Beinen, in dünnfaltigem Gewande. Dagegen wollen einige Grabmäler der Barfüßerkirche, die Cinna von Vargula († 1370) und der Albert von Beichlingen († 1371) durchaus Ähnliches wie der Würzburger Hohenlohe. (Overmann Nr. 33, 34.) Der Schritt ist eher noch energischer. Die Schwingung hatte in Erfurt wohl nie ganz die gleiche Rolle wie in Würzburg; in den 70er Jahren scheint sie geradezu überwunden. Die Figur ist trotz bedeutender Länge gleichsam festgerammt, und der urplastische Wille zur Vorwölbung kämpft sich durch, ein Gefühl für Masse und Schwere. Die feste Brust des Beichlingen, die Bauchpartie der Cinna! Diese mit Albert von Hohenlohe zu vergleichen — Ähnliches ist mit verschiedenen Mitteln gewollt. Das Relief ist flacher, der Bauch weniger gewölbt, aber fast nackt, der Nabel schimmert sehr deutlich durch und bildet wahrhaft ein Zentrum, um das die Falten kreisen, unvorstellbar im älteren Stile, nicht so sehr wegen des „Natürlichen“, als eben wegen der Zentralisation. Auch die Persönlichkeit wiegt jetzt. Der männliche Kopf zumal: welche Gegenwärtigkeit, welcher gesammelte Ausdruck, welcher Schein von Einmaligkeit, wieviel Versprechen auf Porträt! Auch der idealisierende, lyrisch feine Meister des hl. Severus mit Frau und Tochter gehört dieser Richtung im Grunde an, auch seine Gestalten wirken in den Grenzen des 14. Jahrhunderts auffallend fest und gewichtig. (Overmann Nr. 39.) Seine Köpfe, hinter denen vielleicht eine heimische Erinnerung an das 13. Jahrhundert, an die Typen des Naumburger Westchors, durchblickt, mit kräftigen Horizontalen, gut zubeißenden, gleichsam kaufesten Mündern, die Ruhe der Standmotive (mag es sich auch um ursprünglich liegende Figuren handeln), die Festigkeit der Hände, der Ausdruck mild zuständlichen Verharrens — das ist eine Welt von Änderungen in einer Richtung. Eine Kombination dieses Stiles mit Formen rheinischer und nürnbergischer Abkunft bietet der „Meister der Seitenplatten des Severisarkophages“, dem sich eine ganze Reihe sächsisch-thüringischer Schöpfungen anschließt. Doch soll hier der Einzelforschung nicht vorgegriffen werden — ihr bleibt noch viel zu tun. Die (fälschlich) sogenannte „Schmedestedsche“ Mutter Gottes der Erfurter Predigerkirche eröffnet eine stattliche Reihe von Madonnen, die sichtlich das Leibliche betonen; ein spätes Beispiel von schöner Wirkung jene der Neuwerkskirche. (Overmann Nr. 46.) Durchweg handelt es sich in Erfurt schon weniger um Hüttenkunst, und man wird nicht allzu sehr erstaunt sein, auch eine prächtige Schnitzarbeit dieser Zeit und dieser Gesinnung hier zu finden: die Madonna auf der Mondsichel aus der Hospitalkirche, jetzt im Museum. (Overmann Nr. 32.)

Den gleichen Vorgang spiegelt aber auch das südöstliche Gebiet. Der Beitrag Nürnbergs ist zunächst von mehr quantitativer Bedeutung — es fehlt an einer Plastik, die der adeligen des Würzburger Bischofssitzes ebenbürtig zur Seite träte.

Auszuscheiden ist für unsere Betrachtung die große Madonna der Imhoffschen Anbetung der Könige an den Pfeilern von St. Lorenz; sie gehört noch in die Frühzeit, ihre Art der Biegung kommt noch aus dem 13. Jahrhundert, sie beschreibt einen Bogen, dessen Sehne die Wand bildet (vgl. Bamberger Synagoge), statt daß, wie im ausgesprochenen 14. Jhh., die Sehne unsichtbar zu Seiten der Vorderfront liegt. Sie schwingt vorwärts, nicht seitwärts. Dazu das feine Durchschimmern der Brüste (hier noch da!), die Haltung der Arme, der Ausdruck des Gesichtes, das Kind mit den Kugellöckchen, das freie Erscheinen der Tunika unter dem Gürtel — das sind Züge des alten Monumentalstiles. Die Art der Diagonalfalten, die Verschleierung der Standmotive, die Blockfestigkeit der unteren Partie rückt die Figur nahe an die Madonna der Würzburger Anbetung heran. Noch deutlicher wirkt die Art der großen Zeit in einer Freiburg verwandten Fassung in den schönen Figuren der Katharina und des Petrus von St. Sebald. Heimische Verbauerung dieses Stiles: die Jungfrauen der Brautüre ebenda mit ihren flachen, leeren Gesichtern. (Ähnliches kommt auch in Würzburg, an kleinen Madonnen des Luitpoldmuseums, vor.) Noch im Grabmale des Konrad Groß († 1356, Heiliggeistkirche) ist diese von einzelnen Schärfen durchsetzte etwas breiige Leere wirksam; „primitive“ Züge, wie im Relief der Brabantia und Norimberga (Rathaus, 1333).

In der Mitte des Jahrhunderts schwellen die neuen Bauaufgaben plötzlich an, die Verbindung mit schwäbischen Städten setzt ein, die neue Gesinnung tritt auf. Die Verkündigungsfiguren von St. Lorenz (s. Portal) zeigen einen Stil, der noch Rottweil und den frühesten Gmünder Dingen nahesteht. Im Innern jedoch, an den Königen der Anbetung, offenbart sich die neue Weichheit und malerische Verhüllung, die wiederkehrende kubische Schwere. Nur scheinbar hält der jugendliche König noch die Verbindung mit der älteren Schule von St. Lorenz; man glaubt sie im Gesicht noch nachzufühlen — in Wahrheit ist auch dieses schon in massiveren Formen vorgetragen. Die Haare, wie aus der Tube gedreht, übersetzen das alte Wellenmotiv aus dem Graphischen ins Plastische. Die Gestalt baut sich in Geschossen auf, der prachtvolle Gürtelschmuck drückt gesacktes Gewicht; das Standmotiv, die Schattenkluft des Mantels das Hintereinander von Gründen aus. Dazu die weichschwere Wendung des Bärtigen, die Draperie seines linken Armes; das Knie des vordersten, rundlich, verschleiert hinter Falten-schaum — wie anders als das gestraffte der älteren Madonna! Die Köpfe, zumal die der beiden Älteren, gebaut, vor ihren Einzelheiten gesehen, die nicht aufgeschrieben, sondern ausgekerbt wirken, wie auch die Falten mehr Dellen als Linien sind. Eine neue Totalität der Form, mehr Masse als Rhythmus.

Auch Regensburg ist reich an Zeugnissen der entscheidenden Wandlung.

Nur wenig sei hervorgehoben; zu Anfang wieder eine Rückdatierung — unerläßlich als Berichtigung einer Ansicht, die vor einigen Jahren allgemein und leider auch vom Verfasser noch geteilt war. Die großartige Verkündigung an den Vierungspfeilern des Dominneren ist nicht durch archaischen Rückgriff, sondern durch unmittelbaren Anschluß mit dem 13. Jhh. verbunden, auch chronologisch aus der Übergangszeit, vielleicht noch vor 1300 (Abb. 44/45). Die entscheidenden Motive sind überzeugend am Konstanzer Hl. Grabe nachgewiesen worden, wo sie formal freilich derber und schlechter auftreten, so daß an die Hand des gleichen Meisters



51. Pfeilerfigur im Regensburger Dome.
Phot. Laifle-Regensburg.

doch nicht geglaubt werden darf. Stilistisch sehr viel näher, künstlerisch ebenbürtiger ist eine Magdeburger Verkündigung gewesen, deren Madonna (in einer Chorkapelle) noch erhalten ist. (Flottwell, Mittelalt. Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg, Taf. 36.) Dr. Holtze-Leipzig machte mich darauf aufmerksam. Die Verbindung mit Sachsen wenigstens erhält dadurch ein neues Licht. Noch bildet die Wand selbst die Sehne zum Bogen der Figur, noch ist der plastische Kontrast des 13. Jhhs. da, das Spiel der Gewänder ursprünglicher Rhythmus, der zur Verschlingung geworden ist: Barock des 13. Jahrhunderts. Der sel. Erminold in Prüfening (gleich dem sitzenden Petrus im St. Ulrich-Museum sicher von derselben Hand) kann sehr gut in der Zeit der Leichnamüberführung, in den 80er Jahren des 13. Jahrhunderts geschaffen sein.

Die Wendung aber, die uns hier fesselt, lehren andere Figuren. Die Stufe der Grumbach-Wolfskehlgrabmäler in Würzburg, des sitzenden Severus in Erfurt (des letzteren sogar auffallend deutlich!) vertritt ein stehender Petrus im Dominieren, an der Pfeilerwand vor dem Chore, eine ganz im Gewande hängende und verwehende Gestalt. Was hier noch fließt und schwebt, ist mit einem Male groß zusammengezogen und festgeronnen in einem hl. König der inneren Westwand (s. S. 54, Abb. 47). Der Vergleich ist um so lehrreicher, als auch hier das Motiv der verhüllten Hand gewählt ist. Welch ein Unterschied! Bei der älteren Figur ist die „frei“ herabsinkende Stoffmasse unter dem Buche in Wahrheit nicht frei, sie bleibt dem Diagonalschwunge des Ganzen eingeschrieben, Strecke eines Gesamtkonturs, ihre Linie wechselt nach der anderen Seite hinüber und klingt erst dort am Fuße aus. Bei der jüngeren tritt sie frei zur Seite, ein Gegengewicht gegen den anderen Arm, zu Seiten einer blockfesten, schwer gesockelten Körpermasse. Die Brust wächst als Obergeschoß über den Bogen des Obergewandes, der beide Seitengewichte verklammert; und dieses Gewand selbst zeigt jene Auskerbung der Falten, die immer ein Gefühl für den Primat der Masse über die Linie verrät. Und auch der Kopf mit dem fast wild slavischen Ausdruck fast unmittelbar persönlicher Gegenwart, dem sprechend geöffneten Munde: wie thront er — wo jener des Petrus sich unter den Zwang vereinheitlichter Ausdruckslinie demüht. Der Unterschied entspricht auffallend dem von Gmünd gegen Rottweil.

Hier aber läßt sich eine unmittelbare Beziehung feststellen, die auf große Werkstattzusammenhänge hinweist. Mit Absicht sind unsere Abbildungen 46 und 47 nebeneinander gestellt. Bis in Einzelheiten wie den getroddelten Hermelin hinein ist das Regensburger Werk der kleinere Bruder, der nahe Verwandte zum mindesten, eines Prager Grabmals, der Liegefigur des Premysliden Ottokar I. Wir wissen, aus wessen Werkstatt diese kam. Peter Parler, der zweite Baumeister des Veitsdomes, der Sohn Heinrichs von Gmünd, hat am 30. August 1377 die Bezahlung dafür erhalten. 1377 wurden die Leiber der alten Könige in den neuen Dom Karls IV. übergeführt, und sechs Tumben entstanden in dem Zeitraume bis 1378. Noch einige von ihnen, besonders Ottokar II., müssen wesentlich gleicher Hand entstammen. Dem Verfasser fehlt die Möglichkeit, die Parlerkunst in Prag selbst gegen eine ältere Überlieferung abzusetzen; es fragt sich, ob eine vorhanden war. Sicher aber läßt sich der Parlersche Stil aus dem internationalen, den der Hof des Luxemburgers heraufgerufen, in diesen Anfängen wenigstens klar heraus erkennen, als wichtiger Teil deutscher Kunst und als Hauptstück in der Reihe der parallelen Wandlungen. Peter Parler mit seinem Verwandten Heinrich Schwab, seinen Söhnen Wenzel und Johann, seinem Schwiegersohne Michael aus Köln, seinen Gehilfen Warnhoffer und Hermann, dem Bemaler Obwald — alle diese deutschen Namen teilen uns die Rechnungen mit — Peter Parler bringt in einer äußerst persönlichen Steigerung die Kunst von Gmünd-Augsburg zu Worte. Ein großartiges Bekenntnis des Neuen, dieses Grabmal Ottokars I., schon in der Seitenansicht: simpel-groß die nackte Tumbenfläche mit den zwei Wappen, fest wie mit der Faust daraufgeprägt; ganz schlicht die derb geschrägten Plattenprofile. Dann aber, auf dem Massiv des geschlossenen Sockels, der groß hingewälzte Bergklotz der Figur mit den drei Gipfeln des Löwen, des Faltenklumpens, des gewaltigen



52. Grabmal des Premysliden Ottokar I. im Prager Dome. Aus der Werkstatt Peter Parlers.
Phot. Dr. Stoedtner.

Kopfes. Welche Empfindung für Masse, schon in der prachtvoll schweren Faltenmulde des Obergewandes, die unter dem Armgehänge herabgegraben (wie mit dem Löffelholz in Thon) oval im dichten Stoffe endigt! Eine Mulde, kein Grat; ein Körpernegativ, keine Linie. Und so der ganze Mann: auch von oben, wie stehend gesehen, ein breiter Wuchs von Massen; nicht nur die Füße — die Faltenrohre des Mantels selbst hart gegen das Sockeltier angestemmt, das Obergewand langsam, wie mit Ringen heraufgeschraubt, bis sich horizontal die Mitte mit dem Gürtel öffnet; die Brust fassadenhaft breit, ohne Spur von Innenzeichnung; sicher war die Aufgabe des Hermelins hier mit Freuden begrüßt worden. Und darüber der Kopf, wie ein Protest des Unverweslich-Lebendigen gegen die Starre mit wilder Inbrunst herausgedrückt, dorthin, wo der verhüllte Arm, wie Urgestein aus dem Boden, sich hochgewälzt hat. Und welcher Kopf: noch hat sich ein Teil des summierenden Linienparallelismus gerade in ihn hineingerettet, in die Furchen der Stirne, die Haare des Hauptes wie des Bartes; aber wo sah man vorher diese bärenhafte Wucht, diese Wülste über dem Jochbein, mit den Wülsten der Brauen so zusammengehört, den Blick so tief eingebettet? Das ist unendlich weit von der weiblichen Beguinenstimmung entfernt, die jene glaszarten Figuren des älteren Stiles formte — es ist Ur-Männlichkeit, barbarisch-grandiose Lust am Tier im Manne, von einem wahrhaft kubisch denkenden Plastiker meisterhaft vorgetragen. Auch Ottokar II.: die Tumbenform grundsätzlich ähnlich, die Gestalt aber in Rüstung, langsam mit stetiger, zwingender Majestät herabgruppiert, vom langen Mantel in wenigen ersten Riesenfalten stumm umhegt, so eindrucksvoll liegend begriffen, daß auch hier, schon darin etwas Neues gelang. Der Kopf nicht mehr ganz so stark, etwas mehr graphisch und im Graphischen etwas ärmer an Nüancen; dennoch, immer noch von grandios trotzigem Ernste

und in der Sprache des Mundes packend bis aufs Äußerste. In einem dritten Kopfe, dem des Spitihnew, deutet sich etwas wie eine kleine Rückeroberung der Masse durch die Linie an, ein leichter Rückfall, der die Zusammengehörigkeit im Ganzen aber nicht berührt. Das Älteste ist eben hier das Frischeste, es hat die schöpferische Kraft des ersten Vorstoßes. Von diesen Köpfen geht eine große Entwicklungskraft aus, die in der einzigartigen Reihe der Triforien- und Chorbüsten weiterzeugt — aber es ist noch nicht Zeit, von diesen zu reden (Abb. 52 u. Taf. IV).

Wie man sich die Arbeit im Einzelnen zu denken hat, bleibt ein schwieriges Problem. Eine andere Prager Figur dieser Zeit, die nicht durch Rechnung, aber durch das Parler-Zeichen, den Winkelhaken, der gleichen Werkstatt sich einfügt, ist nicht gut mit dem Erfinder des Ottokar zusammenzubringen: die Statue des hl. Wenzel von 1373, ehemals an einem Strebepfeiler. (Rechnung wie Zeichen beweist ja zunächst nur den Werkstattunternehmer, nicht den Ausführenden.) Der Parler-Kreis ist gesichert auch für dieses Werk — aber hier spricht doch eine andere Persönlichkeit (Abb. 24, 26). Welche von beiden Peter war, selbst ob eine von beiden, können wir nicht sicher sagen. Die Verhältnisse sind schlanker, dem Kopfe fehlt das Brutal-Grandiose der Premyslidenhäupter, er ist elegant und vom melodischen Gesamtflusse der Gestalt abhängig, nicht herrscherhaft frei wie jene. Das hindert nicht, eine ungewöhnliche Leistung auch hier zu erkennen. Die alte Manier, die Schulter über dem Spielbein zu heben, wird etwas pariert durch die Neigung des Kopfes nach dem Schildrande hin (was A. Stix richtig betont hat). Mantel und Schild deuten eine zentrale Umhüllung an, aus der die Gestalt wie herausgeblättert wird (vgl. Ottokar II.). Das Stehen überzeugt, wie es im älteren Stile des 14. Jahrhunderts nicht gewollt wurde, also nicht möglich gewesen wäre, wiewohl der linke Fuß am Sockel klebt. Das ist eine Tat, die von den Erfahrungen der Grabmalkunst her nicht erwartet werden konnte, Stehen einer Figur auf unverhüllten Beinen. In der alten Bemalung Meister Oswalds, deren Reste noch erhalten sind, im Herabblick vom hohen Pfeiler, muß die Figur herrlich gewirkt haben.

Ein naher Verwandter von ihr aber, nur im Maßstabe kleiner, steht — in Wien am Bischofstore des Stephansdomes (Abb. 53). Der große Erweiterer der Kirche war Rudolf IV., der macht-süchtige Schwiegersohn Karls IV., der sogar um den Preis von Fälschungen nach größter Unabhängigkeit, ja insgeheim nach der höchsten Würde selber strebte, der der Prager Universität die Wiener entgegenstellte, sein Siegel prunkvoller als das kaiserliche gestalten ließ. Seine Persönlichkeit erklärt die höfische Pracht, die die Portale der westlichen Langhausseite entfalten. Ein Blick genügt zum Beweise, daß auch die plastische Kunst in den Dienst des herzoglichen Ehrgeizes treten mußte, wie die ganze Erweiterung von St. Stephan selbst. 1359 legte Rudolf den Grundstein zum Langhausneubau. Wenigstens das Bischofstor, den Fraueneingang, hat er selbst noch im Werden gesehen. Vollendet und durch das südliche Singertor, den Männer-eingang gefolgt, wurde es erst unter dem Nachfolger. Die Herzogsfigur mit dem Kirchenmodell (Albrecht III.) ist dem Wenzel so ähnlich, daß ein unmittelbarer Zusammenhang unabweislich scheint. Das Chronologische stimmt vorzüglich, vor 1375 muß sie geschaffen sein, da noch die erste Gattin, Elisabeth von Böhmen, gegenüber dargestellt ist. Der Einzelforschung, die hier freilich noch sehr viel zu tun hat, will und kann das Handbuch nicht vorgreifen, es beschränkt sich auf vorsichtige Hinweise. Aber soviel muß man jetzt schon aussprechen dürfen: die weiblichen Heiligen in den Laibungen des Bischofstores sind wenigstens der Konzeption nach Parler-Figuren, ihre Ahnen stehen in Gmünd, am Nordportal des Chores mit den zehn Jungfrauen. Die Erinnerung geht so weit, daß die Motive des Gmünder linken Gewändes (die Manteldraperie) auch hier am linken, die des rechten auch hier am rechten auftreten. Dort, in Gmünd, ist auch die gesamte Profilierung vorgebildet, die Einbettung der Gestalten in flache Kehlrisen zwischen matt-

zartem Gestänge. Dort klingt auch, in der Mittelfigur des linken Gewändes (Abb. 13) etwas von dem Charakter der Herzogin-Figuren (Nordportal rechts, Südportal links) an, das Zeitgenössisch-Profane. Ganz ungewöhnlich aber, und aus deutscher Tradition nicht zu erklären, ist die Idee der Wappenhalter neben den Fürsten. Vielleicht, ja offenbar hat hier neben dem Prager Hofe der Pariser Karls V. gewirkt, an dem eine glänzende Profankunst lebte. Sauval (in den *Antiquités de la Ville de Paris*, I. II., p. 23) sah unter Ant. Lemerrier die berühmte Portalstufe abbrechen, die Karl IV. errichtet hatte, die „Vis du Louvre“. Sie war außen frei, im Hofe hochgeführt und zeigte 10 Steinfiguren, Fürstendenkmäler!, jedem mit einem Baldachin bedeckt, von Konsolen getragen, in Nischen gestellt. Im ersten Stocke aber, rechts und links von der Türe, waren zwei „sergents d'armes“ aufgestellt, wappenhaltende Knappen also, die Jean de Saint-Romain geschaffen. Solche sergents d'armes sind hier an beiden Portalen den herzoglichen Figuren beigegeben, am Bischofstore Rudolf IV. und der böhmischen Katharina, am Singertore Albrecht III. und Elisabeth v. Böhmen — etwas Ungewöhnliches und Einziges in der deutschen Kunst, die so überwiegend von kirchlichen Inhalten bestimmt und nur hier in Wien und Prag vor größere höfisch-profane Aufgaben gestellt war; erst im 15. Jahrhundert, am Ulmer Rathause kehrt es wieder. Die Vis du Louvre stammt freilich aus dem Todesjahre Rudolfs IV. (1365), aber der Herzog mag von der Idee gewußt, sich Zeichnungen verschafft haben, und sein Nachfolger hat sie jedenfalls ausführen lassen.

Dieser wenigstens konnte von der Vis du Louvre genaueres wissen, schließlich auch den Plan von Paris besorgt haben. Für uns ist wichtig, daß die Planung jedenfalls als einheitliche Absicht zu werten ist. (Das Singertor ist später als das Bischofstor.) Die Motive zumal an beiden linken Gewänden ungewöhnlich keck in der Bewegung — die untersetzte Fülle und schmiegsame Weichheit des böhmischen Wappenhalters neben der Herzogin eine neue Note, die schon mit dem deutschen Wollen von 1380 zusammenklingt, allerdings in der Ausführung doch erst auf das Ende des Jahrhunderts verweist. Das Gleiche wird von dem Knappen des Herzogs selbst gelten, mit feistem Pfäfflingsgesicht, fast drollig und von ketter Grazie — vielleicht würde man in der französischen Malerei Ähnliches finden. Hier in Wien, wo der habsburgische Sinn für großen Stil in der Repräsentation den fein-



53. Herzog mit Wappenhalter vom Stephansmünster in Wien. Phot. Makart.



54. Strebepfeilerstatue im Ulmer Münster.

Phot. Evangel. Kirchengemeinde, Ulm.

sten Prunk verlangte, treffen sich Paris und Prag, kreuzt sich Parler-Kunst mit der französischen Hofkunst, der das vornehme Porträt im Zeitkostüme eng vertraut war. (Man denke an Poitiers!)

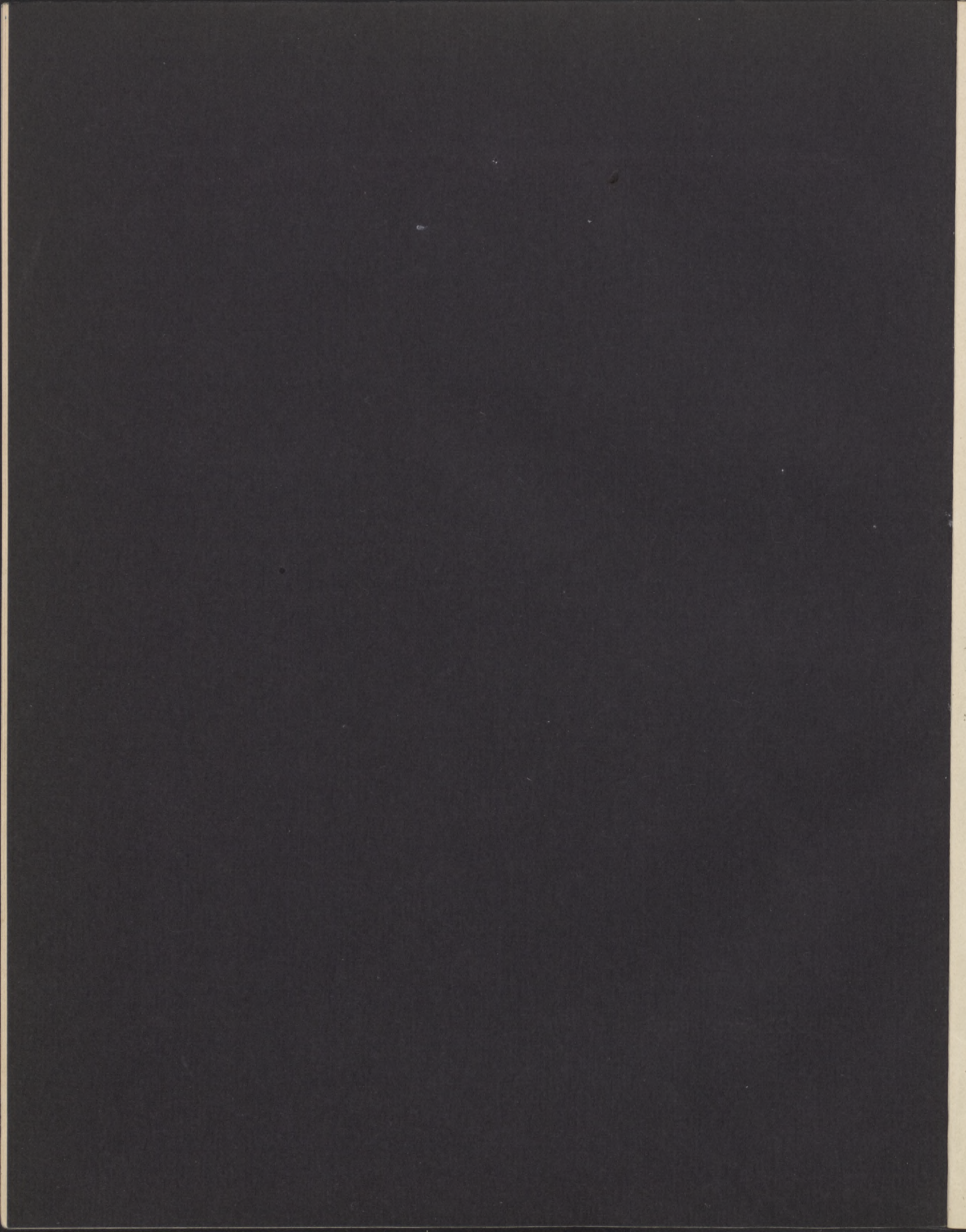
An die „Vis du Louvre“ mag man auch noch bei den seltsamen Figuren gedacht haben, die vom Stephansdom in das Historische Museum der Stadt Wien (Rathaus) gelangt sind. (Vgl. Tietze, Wien, Ber. Kunststätten No. 67, S. 77.) Neben einem recht französisch wirkenden, vornehm schlanken Salvator, einer entschiedener deutschen, ja Parlerischen Dorothea, sind vor allem eine Reihe überlebensgroßer Fürstenbilder aus Eisenstädter Stein erhalten. Seltsame Figuren, sehr lang (wohl der Untersicht wegen) geschraubt, mit gedrehten, gewölbten Leibern: Herzog Albrecht II., Herzogin Johanna (Motive der Fürstinnen von den Portalen, zumal dem südlichen, deutlich verwertend), die Gewandung weich verschlungen, Karl IV., Kaiserin Elisabeth, Albrecht V., auf spindelfeinen Beinen vor weitem Mantel hergebogen, Herzogin Elisabeth, überschlank und spitzig geschwungen (die beiden letzteren „vom südlichen und nördlichen Eckpfeiler der Stirnseite des Domes“, die vier ersteren „von der oberen Figurenseite des südlichen Pfeilers des Hohenturmes“). Dem Geiste des 14. Jahrhunderts gehören die seltsamen Werke wohl immerhin noch an. Die Ausführung wird schon im neuen Jahrhundert liegen. Der Verfasser war leider außerstande, genauere Studien zu machen, fühlt sich auch nicht berechtigt, der österreichischen Denkmalforschung vorzugreifen, der er für die freundliche Überlassung photographischen Materials tief verpflichtet ist. Die Untersuchung wird Schwierigkeiten besonders durch die weitgehende Erneuerung vieler Teile finden. Für die Statuen im Historischen Museum ist der Verfasser auf flüchtige Notizen von einem weit zurückliegenden Besuche her angewiesen, möchte aber doch nicht versäumen, die so gar unbekanntem Werke wenigstens zu nennen. Auch für die ganz vorzüglichen Skulpturen in der malerisch bezaubernden Kirche „Maria Stiegen“ muß er sich auf einen Hinweis beschränken. Zumal die Verkündigung ist von höchstem Range, die Madonna ihren „reichsdeutschen“ Schwestern durch eine österreichisch-melodische holde Feinheit überlegen, das Motiv der Hand und des Buches berückend schön.

Die Zahl der Beispiele darf nicht allzu weit vermehrt werden. Aber hier, wo dem größten Teile der Deutschen eine rein sachlich völlig unbekannt Welt, eine Welt, die einmal doch die unsere war, neuerschlossen werden soll, muß auch noch auf eine andere Lücke wenigstens gezeigt werden. Breslau, eine in Deutschland unbekannt mittelalterliche Kunststadt von kaum erschöpflichem Reichtum, müßte jede genauere Untersuchung heranziehen. Ich nenne für unsere Epoche nur die monumentalen Riesenfiguren, die, aus Holz geschnitzt, einst an den Pfeilern der Magdalenenkirche standen und heute, vom Platzmangel ins Dunkel verwiesen, im Schles. Museum der allgemeinen Entdeckung erst harren. (Auf der Ausstellung 1921 sollen sie etwas zu Worte gekommen sein.) Das sind grandiose Zeugnisse des neuen Geistes auch auf dem kolonialen Boden!

Es sei zum Schluß noch betont, wieviel auch in scheinbar besser durchforschten Gebieten noch auf Erschließung wartet. Selbst in Schwaben, wo wir begannen, in Ulm selbst gibt es eine Reihe von Figuren, deren Bedeutung zwar schon ausgesprochen ist, aber im allgemeinen wenig gewürdigt wird: die Propheten an den Strebepfeilern des Chores. (Nach Habicht seit 1383 unter Meister Michael, den er für einen „Arler“, d. h. also Parler, hält.) Einer besonders vertritt den großzügigen Totalitätsstil des spätesten 14. Jhhs. mit unvergeblicher Macht (Abb. 54). Das Gesicht in flachen Wellen einheitlich bewegt, dumpf-großartig im Ausdruck, der Bart in zwei gewaltige Fahnen zerströhnt auseinander geweht, das Spruchband in majestätischer Krümmung sinkend, das Gewand völlig Masse, mit sparsamen, allem Rhythmischen entronnenen Einsenkungen an Stelle bewegter Falten. Auch Gmünd hat noch fast unbekannt Schätze, die Sitzfiguren am Chore außen. Noch am Querschiff ein Thronender mit dem



Kopt Ottokars I. im Dom zu Prag.



Reichsapfel (Karl IV.?), schlecht ausgeführt, vielleicht von der schwächeren Hand der Welterschaffung darunter, aber nach gutem, „parlerischem“ Entwürfe, an den Regensburger hl. König erinnernd. Vor allem aber die Kirchenväter, heute an Ort und Stelle ganz oder fast ganz neu (die Nähe der Fabriken hat inzwischen auch zur Entfernung der Gewändestaturen gezwungen), in ihren Oberteilen jedoch im Museum zu beobachten. Gewiß, der Eindruck aus der Nähe, der Schein von Büstenform, fälscht den Maßstab, aber daß hier eine ganz große Monumentalität erreicht worden ist, eine Monumentalität, die in dieser Form erst der Parlerstil ermöglichte, ist unbestreitbar zu erkennen. (Dr. Holtze, der vor dem Verfasser in Gmünd war, hat diesem zuerst den Eindruck mitgeteilt, den er durchaus bestätigen durfte.) Eine nähere Untersuchung wird die Sitzfiguren an den Strebe-pfeilern des Freiburger Münsters berücksichtigen müssen, die vielleicht die Quelle sind. Es ist überall noch viel zu tun. Das Handbuch darf sich hier bescheiden.

Die Betrachtung hat ergeben, daß überall in Deutschland nach der Mitte des 14. Jahrhunderts eine Umwälzung in ganz bestimmter Richtung erfolgte. Die Dialekte wechseln, die Sprache ist überall gleich und sagt das Gleiche. Der Block der Gewandfigur, den die Frühzeit zusammengezogen, vereinheitlichter Ausdrucklinie untergeordnet, schließlich von seiner Schwere befreit, bis zu fast immaterieller Leichtigkeit gebogen hatte, soll wieder fest und gebaut sein. Geschosse müssen ihn gliedern, die Diagonalität darf ihn nicht mehr beherrschen, sie darf ihn nur in Teilen beeinflussen. Er soll zwar Block bleiben, er kann sich nicht wieder nach der Gegenrede von Körper und Gewand zerlegen, wie einst im 13. Jahrhundert, aber als Block soll er fühlbar Gewicht aussprechen, der kubische Gehalt des Ganzen soll wachsen. Fest und untersetzt wie er selbst soll die Gestalt sein, die der Block verhüllt, weicher und voller ihre Masse, dichter das Gewand. Nicht Vielheit gleichartiger Linien, sondern Einheit gegliederter Masse, überhaupt nicht das „Viele“, sondern das „Wenige“ — das Ganze sei vor seinen Teilen da, nicht durch sie. Der Rhythmus, der Reim der Falten verzieht sich (noch nicht für alle Zeit natürlich). Die „Prosa“ dieser neuen Sätze aber ist gleichwohl oft von unerhörter dichterischer Kraft. Es ist die Inbrunst des neuen Bürgertums, die der Gestalt ihre eigene untersetzte Schwere leiht, Schwere aber, aus der ein leidenschaftliches Lebensgefühl herausbrechen kann, wie bei den Augsburger Propheten, den Prager Premysliden, ein behaglich-breites Herauslächeln, wie bei den Madonnen der Zeit. Die minnesängerische Holdheit, die aristokratische Ferne des Dreizehnten, die mystische Durchsichtigkeit des älteren Vierzehnten sind dahin; vertraute Nähe und wuchtige Gegenwärtigkeit sind die starken Werte des Neuen. Mit dem Rhythmischen und Klingenden des „gotischen“ Vierzehnten geht auch die architektonische Bedingtheit der Figur zurück. Sie kann noch eine Zeitlang der Hüttenplastik dienen, aber sie strebt durch eine kurze Zeit scheinbarer Selbständigkeit nach einer neuen Bedingtheit, der malerischen hinüber: wirklich, in dieser Zwischenzeit erscheint die Figur oft merkwürdig frei und plastisch rein. Jener alles beherrschende Diagonalschwung, wie ihn vor allem die Statuen des Kölner Domchores gezeigt, hatte ja doppelten Sinn gehabt: einen Sinn für die Einzelgestalt, der darum auch auf das Grabmal übertragbar war, und einen Sinn für die Gestalt als Glied einer architektonischen Kette. Im Zusammenhange des Chorraumes, sein Rund in immer neuem Ansätze leicht andeutend, wob sich im Kranze der Kölner Figuren eine Girlande von Kurven, eine graziöse Anschwingung zugleich der aufgehenden Architekturlinien, der Bogenschenkel, schon in der Zone der steilen Pfeiler. Aber auch als Einzelwesen noch wollte die Gestalt jenes Stiles über sich selbst hinausweisen, ihre Achse gleichsam überborden, sich hingeben an ein außer ihr wirkendes Gesetz. War kein geformter Zusammenhang da, der sie aufnahm, so blieb doch ein unsichtbar-ungeformter fühlbar, das „Außerhalb“; wie wir — in einer gänzlich anderen Welt — dies auch bei Skopas gegenüber Phidias erleben. Gewiß, alle Sprache fälscht und übertreibt, bei größerer Entfernung wird man vielleicht nur eine Nüance sehen; nähere Betrachtung ergibt doch auch in den Grenzen gemeinsamen Zeitcharakters einen

sehr fühlbaren Wandel. Ein Augsburger Gewändeapostel will noch mehr er selbst sein, als ein Apostel des Kölner Domchores; kurz, derb, „häßlich“, bürgerlich, scheint er gegen die alte Gebundenheit zu protestieren, wie der Tribun gegen die Vornehmen, und, obwohl in einer Volksversammlung, wiegt er schwerer als jene zart-aristokratischen Schemen.

Die Plastik des Kölner Domchores durfte man in einem engen Sinne „gotisch“ nennen. Der Charakter des Ganzen, sein schriftmäßiger Schwung durchdrang hier auch das Einzelne und erzeugte den Gewinn des Mannigfaltigen aus der Variation eines linearen Typus. Leicht war dort in Nasen, Stirnen, Brauen, Jochbeinen, selbst Mündern, die Herkunft der Einzellinie aus der Gesamtlinie zu erkennen. Dieser Grundsatz des Wiedererkennens, der Wiederkunft des Ganzen im Einzelnen, verbunden mit der bestimmenden Macht von Kraftlinien, denen die Masse nur angehängt und als notwendige Verwirklichung mitgegeben scheint, ist zugleich Gesetz der gotischen Architektur. Was jene schon früher geworden, wird die Plastik, als jüngere Kunst, erst jetzt — gotisch; hier ist das oft mißbrauchte Wort sinnvoll und erlaubt. Und so wie der gotische Kirchenraum über dem vereinheitlichten Tiefenwege den Höhenweg der Gewölbefelder webt, der nicht dem Fuße, nur dem Auge gangbar (aber gangbar) ist, eine immaterielle Wanderung der Phantasie, so schien auch die Figur jenes Stiles in leichtem Fahnschwunge vom festeren Boden aufzuwehen. Es war ein strophisches, zyklisches Sehen, das sie dem Rhythmus gleichgesinnter Formengruppen innerhalb des Ganzen einbeschrieb.

Aber die Geschichte der deutschen Architektur selbst verzeichnet gegen die Mitte des Jahrhunderts eine beginnende Abkehr vom rhythmisierten zum einheitlich gesehenen, vom motorisch erlebten zum ruhend hingebreiteten Raume. Auch in ihr erkennt man, daß nunmehr das Ganze vor seinen Teilen da sein wollte, nicht mehr durch sie. Gleichzeitig mit dem Antriebe zum Einheitskörper kam der Wille zum Einheitsraume, noch eingebunden in die Form des Alten und doch neu, ein erster Vorklang der Renaissance. Eins der wichtigsten Zeugnisse ist nun gerade der Hallenchor der Hl. Kreuzkirche zu Gmünd, der als Raum nicht mehr durch die Pfeiler als Träger von Traveen entsteht, sondern diese selbst als eingeordnete Innenglieder mit zwei strahlenden Lichtgeschossen umfängt, bis an die Außenwände als Ganzes empfunden. Der Baumeister aber war ganz offenbar jener „Henricus Magister de Gemunden in Suevia“, als dessen Sohn sich Peter Parler an seiner Büste im Triforium des Prager Veitsdomes nennt — was sonst hätte Meister Heinrich dort zu bauen gehabt? (nach 1351). Und eben an diesem Bauwerke redet das neue Gefühl auch aus der Plastik seine stärksten ersten Bekenntnisse. Die große Einheit des gesamten Empfindens zwischen Plastik und Architektur, die in der gemeinsamen Abwendung vom Strophischen zum Einheitlichen, in dem neuen Sinne für Totalität liegt, offenbart hier noch einen persönlichen Zusammenhang. Ungeheuer weit war der Wirkungskreis der Parler. In Köln, Ulm, Regensburg, Prag, Freiburg, Gmünd, Wien, Nürnberg, Breslau — überall treffen wir auf ihre Spuren. Sie umkreisen vor allem das ganze oberdeutsche Gebiet, und wie sie vom Westen nach Osten vordringen, haben sie vielleicht nur eine Rückwanderung angetreten. In Zwettl und am Chorbau von St. Stephan (1340 unter Albrecht II. vollendet) keimt die Bauidee von Gmünd! Wir können gewiß nicht die Parler allein für die große Wandlung verantwortlich machen. Aber daß sie zu den Hauptträgern des Neuen gehörten, kann nicht bezweifelt werden. Noch mehrfach werden sie uns entgegentreten, als überall fühlbarer, nicht immer greifbarer Gesamtkomplex, als Träger eines Stiles, des Parlerstiles. Die Wurzeln der Prager Plastik liegen in Gmünd, Regensburg hängt mit Prag zusammen, Wien mit Gmünd und Prag, und Gmünd wieder mit Wien, — die nächsten Abschnitte werden die Familie wieder in Gmünd, ferner in Ulm, Breslau, Freiburg, Thann, Nürnberg am Werke zeigen, ihren Reliefstil, ihren Sinn für die Konsolen-

büste, die Büste überhaupt, beleuchten. Das Handbuch hält sich von allen Einzelhypothesen hier bewußt zurück. Die Bedeutung des Gesamtkomplexes Parler zu betonen, darf es schon hier nicht unterlassen.

Sichere Punkte in der Parlerfrage: Der Name gehört zur reichen Gattung der Berufsamen; als solcher bedeutete er in Prag und Köln den zweiten Baumeister. „Magister“ heißt der erste. Die Familie ist also aufgestiegen. Meister Heinrich P. der Ältere hat in Gmünd gebaut (offenbar doch den Chor der Heiligkreuzkirche). Als sein Sohn nennt sich der zweite Baumeister des Prager Domes (vor ihm war Matthieu v. Arras tätig). Inschrift an der Baumeisterbüste des Prager Triforiums: Petrus Henrici arleri de polonia magistri de gemunden in suevia secundus magister huius fabricae. Hieran ist nicht mehr zweifelhaft das Fehlen des P vor dem Namen (in den Urkunden 38mal Parler, nicht Arler. Der Versuch den Namen von Arras abzuleiten, ist nach überflüssig langem Hinschleppen als sinnlos aufgegeben worden). Über „Polonia“ noch keine volle Klarheit. Der erste Buchstabe ist erneuert! Hieß er P, so bedeutete er noch lange nicht einen Polen (Heinrich!) sondern einen Meister, der im Osten gearbeitet hat, wofür die Beziehungen der Architektur motive in Gmünd, in Zwettl und in Wien sprechen könnten (Dehio). Colonia wäre möglich, insofern als mehrfache Verschwägerung der Familie mit Kölnern nachgewiesen ist.

Möglich, nicht nötig. Auch kann Colonia ebensowohl Kolin bedeuten. Boulogne fällt aus. Stilgeschichtlich sicher, daß der Chor der Sebalduskirche in Nürnberg 1361—72 den Gmünder Chor voraussetzt. Urkundlich sicher, daß Peter P., Sohn Heinrichs von Gmünd, seit den 50er Jahren den Prager Dom gebaut hat. Desgleichen, daß 1373 und 1377 Bildhauerarbeiten aus der Parlerwerkstatt geliefert wurden. (Wenzel-Statue und Grabmal Ottokar I.) Sicher (durch die Konsole der Triforiumsbüste), daß das Meisterzeichen der Winkelhaken war. Sicher hat Johann von Gmünd, der das Parlerzeichen im Siegel führt, nach 1359 den Chor in Freiburg gebaut — 1357—59 wird der gleiche Name auch in den Basler Münsterrechnungen genannt. Sicher war neben Peter P. ein Heinrich P., auch Schwab genannt, in Prag tätig. Nur möglich, daß dieser es ist, den wir als Heinrich Behaim Parlier am Schönen Brunnen von Nürnberg 1385—96 treffen werden. Sicher, daß ein Heinrich Parler 1381 Drutginis von Köln geheiratet hat. 1381—87 ist dieser Heinrich von Gmünd Baumeister des Markgrafen Jodocus von Mähren. 1391—92 ist ein Enrico da Gamondia am Mailänder Dome. Drei Meister werden 1387 beim Ulmer Münsterbau genannt, Heinrich, Michael und Heinrich. 1898 fand man eine Platte mit dem Parlerzeichen, so daß der Schluß auf die Parler-Familie schon dadurch nahe liegt.

Die Familienbeziehungen zu Köln erhalten durch eine wertvolle Beobachtung Fried Lübbeckes, die leider hier noch nicht verwertet werden kann, überraschende Unterstützung. Am Petersportale des Doms finden sich unzweifelhaft Prager Stilformen. Im Kölner Museum eine Konsole mit dem Parlerzeichen; (Rathgens, Zeitschrift für christl. Kunst 1907, Sp. 67 ff.; s. unten S. 125). Unbedingt sind Parlerspuren in Breslau (Sandkirche) zu erwarten. Die Bauplastik steht dort in zweifellosem Zusammenhange mit Prag. Für weitere Untersuchungen noch einige Fingerzeige: Die Nördlinger Salvatorkirche ist meines Wissens in diesem Zusammenhange noch nicht genannt worden. Der kleine kreuztragende Christus am Chore außen, die sechs Sitzfiguren unter dem Weltgerichte des westlichen Portales müssen aber (trotz schwächerer Qualität) hierher gehören. Desgleichen St. Jakob in Rothenburg. Die Strebepfeilerfiguren, jetzt im Lapidarium, sind allgemein gehaltene, aber sehr starke Monumentalplastik dieses Stiles, sie führen bis gegen 1400; unbedingt auf Gmünder Zusammenhang zu untersuchen. Desgleichen im nördlichen Querhause innen: St. Elias, kleine, sehr deutlich gmündische Figur! Vergleiche auch die folgenden Kapitel, die immer wieder die Parler-Frage berühren müssen. — In Nürnberg zu beachten noch die Statue Karls IV. (?) im Chore der Frauenkirche, mit der Wenzelstatue in Prag zu vergleichen (aber als etwas schwächeres Werk). Sehr gute Aufnahme des Prager Wenzel: La Richesse d'Art de la Bohême, Tafel 148/149. Die holde Feinheit der „Schönen Madonnen“ (s. unten S. 168) und die charakteristische Haarbehandlung in den Christusköpfen der östlichen Vesperbilder (s. unten S. 171 f.) sind hier schon vorgebildet. — Vielleicht ist auch im Passauer Domkreuzgange einiges zu finden. (Kunstdenkm. Bayerns N. B. III, Fig. 79.) Ein deutlicher Nachklang der Augsburger Portalmadonna in Straubing, ebenda N. B. VI, Fig. 159.

A. Stix, Monumentale Plastik der Prager Dombauhütte, Jahrbuch d. K. K. Zentralkommission, Wien 1908, S. 69 ff. — Neuwirth, Peter P. v. Gmünd, Prag 1891. Derselbe, Zur Parlerfrage, Zeitschrift für Bauwesen 1893. — Repertorium für Kunstwissenschaft 1893, S. 344 (Carstanjen), 1899, S. 385 (Dehio), 1900, S. 377 (Back). Neuwirth, Die Wochenrechnungen und der Baubetrieb des Prager Dombaues. Prag 1890. Das weitere gilt zugleich für mehrere folgende Abschnitte: Über Wirkungen der Parler u. a. B. Meier, Die Skulpturen der Moritzkirche in Halle a. S., Thür. Sächs. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, III, p. 50 ff., Halle 1913. V. C. Habicht, Ulmer Münsterplastik in der Zeit von 1391—1421.

Der Verfasser macht darauf aufmerksam, daß in der durch den Krieg und persönliche Schicksale erzwungenen Arbeitspause die Anlage des Handbuchs sich gewandelt hat. Die Abschnitte III—V gehören unter einen Gesamttitle: „Das 14. Jahrhundert als Grundlage der altdeutschen Kunst“, die Abschnitte I—II unter den Gesamttitle „Grundlegung“.

4. Der Wandel der Reliefauffassung im 14. Jahrhundert

Der Wandel der Figurenauffassung hatte bei aller Mannigfaltigkeit des jedesmal Gleichzeitigen, aller Verschiebung und Überschneidung der Tendenzen in der Zeit, doch einen deutlichen Vorgang zu sehen erlaubt, dessen Definition versucht werden darf. Jede Definition ist Abstraktion, jede Abstraktion eine Opferung des „Wirklichen“ am geschichtlichen Vorgange, eine Not — Not hier aber Notwendigkeit, um den Sinn des Geschehens irgendwie zu begreifen. Vergessen wir dies nicht, dann mag, in einer groben Hilfszeichnung nur und in absichtlicher Beschränkung auf das rein Formale, das Wesentliche so benannt werden: das erste Neue lag in der Verschleierung, ja Aufhebung der plastischen Kontraste, der Gewinnung des einheitlichen Blocks aus Gewand und Körper; das zweite in der Unterstellung dieses neuen „Elementes“ unter die Herrschaft einer vereinheitlichten Ausdruckslinie, die der Figur ihren kubischen Gehalt, ihre Schwere auszusaugen drohte; das dritte in einer Rückeroberung des kubisch Schweren und einer beginnenden Befreiung von der Vorherrschaft der Linie, einem Wachstum der plastischen Masse. Wir dürfen — cum grano salis — das erste „tektonisch“, das zweite „graphisch“, das dritte (im engeren Sinne) „plastisch“ nennen. Ein südliches Wollen hätte von diesem dritten aus eine plastische Unbedingtheit zu erlangen vermocht. Es war schon betont worden, daß diese „plastische Freiheit“ nur in höchsten Fällen erreicht und im Grunde nur scheinbar war. Es bleibt immer eine Bedingtheit erhalten, aber es ist nicht immer die gleiche. Auf der ersten und zweiten Stufe lebt die Figur des 14. Jahrhunderts noch unter jener Vorherrschaft der Architektur, die vom 12ten her ererbt, auch die starken Lebewesen des 13ten selbst im Banne eines rhythmisierten Gesamtkunstwerkes gehalten hatte. Das zeigt sich äußerlich im Vorherrschen der Hüttenplastik. Auf der zweiten war eine gewisse Doppeldeutigkeit fühlbar — das Bewußtsein des Außerhalb im auswärts verlegten Schwerpunkte auch der einzeln gesehenen Figur, des Grabmals etwa, zu spüren. Für die dritte ist das Erlöschen der rhythmischen Bedingtheit kennzeichnend; der Zügel, an dem die alte große Mutter der Künste, die bauende, die darstellenden gehalten, lockert sich. Jene Loslösung der Plastik und der Malerei aus der Bindung des monumentalen Gesamtempfindens, die der Heutige, an einem scheinbar äußersten Endpunkte angelangt, als furchtbares Verhängnis bedauert, — sie hat hier schon begonnen. Man kann, wie man die Richtung wählt, den gesamten Vorgang auch sentimentalisch als eine Kette von Verlusten sehen. Man wird aber nicht bestreiten dürfen, daß ohne diese Loslösung die späteren Siege der Malerei nicht möglich gewesen wären. Auch nicht die der deutschen Plastik, die im Verlaufe dieses Buches begriffen werden sollen. Selbst um zu Rembrandt zu kommen, mußte die Entwicklung das tun, was hier geschah.

In dem Augenblicke, wo das motorische Raumempfinden so, wie im Gmünder Chore, deutlich zurückweicht, das künstlerische Erlebnis einen zuständlichen Charakter annimmt, ist schon das typische Schaffen des Auges, das malerische Sehen am Werke. Hinter der architektonischen Bedingtheit steigt eine andere auf. Die Geschichte der Reliefauffassung lehrt, daß es die malerische war. Sie und was nun folgte lehrt auch, daß wenigstens der nordische Mensch seine einzige stark plastische Periode — es war das 13. Jahrhundert, mit seiner scheinbar weitgehenden Emanzipation der plastischen Individualität — doch noch in den Grenzen des architektonischen Gesamt-

kunstwerkes erlebt hatte, daß hier die Schranke war, die selbst das 13. Jhh. von der griechischen Klassik unabwendlich trennt. Noch einmal: es soll hier absichtlich zunächst nur von der rein formalen Entwicklung gesprochen, — daß die letzten Antriebe aus den Tiefen des Seelischen kommen, soll nur als selbstverständliche Voraussetzung im Hintergrunde gewußt werden. Jenes ungreifbare „Es wird, es gestaltet sich“, dem wir gleich einem Lebewesen die geschichtlichen Vorgänge gutschreiben, war, so zu sagen, vor die Aufgabe gestellt: wie komme ich vom Zeitalter der Naumburger Statuarik zu dem der van Eyckschen Malerei? Es war die Aufgabe des 14. Jhhs. Die Grundlagen der kommenden Malerei hat die zweite Hälfte des 14. Jhhs. geschaffen. Die Plastik, im 13. Jhh. der Malerei entschieden voraus, hat im 14ten diese Umlagerung des gesamten Wollens an sich selbst erlebt; was ihr geschah, war von diesem ungewußt-gewollten Ziele bestimmt. Die Vorherrschaft der kubischen Masse in der Figur der zweiten Jahrhunderthälfte ist im Wellengange des Werdens zunächst Reaktion des Plastischen, nicht die erste und nicht die letzte. Aber auf die Dauer entschied nicht diese Reaktion, sondern der Wille zur Einheitsform überhaupt.

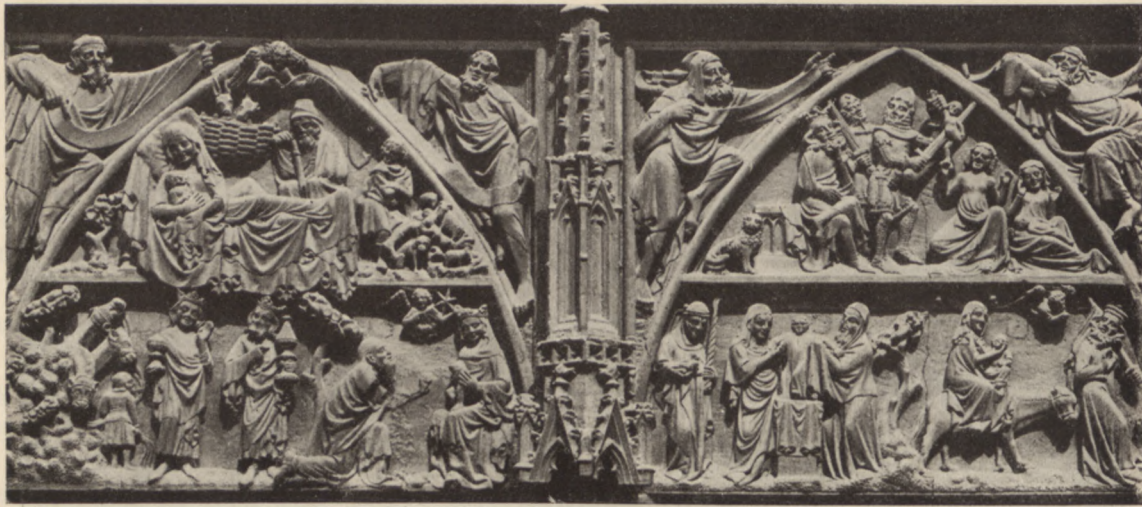
Eine nicht zu große Reihe von Beispielen soll die aufklärende Parallelentwicklung der Reliefauffassung zu deuten versuchen. An der Schwelle vom 13. zum 14. Jahrhundert steht die großartige Konzeption der Straßburger Westfassade. Ein ungeheures, steinernes Buch gleichsam, Statuen und Reliefs dreier Portale als Teile einer gewaltigen Gesamtdarstellung der Heilswahrheiten einbegreifend. Das mittlere Hauptportal hat freilich schwer gelitten; im Tympanon ist das Obergeschoß völlig neu, in den nächsten allerhand ohne Verständnis eingeflickt. Im Ganzen ist noch das herrlichste Vermächtnis vom Ende des 13. Jhhs. deutlich. Vom Einzuge in Jerusalem bis zur Auferstehung liest unser Auge von unten links aufsteigend die Erzählung an einer reichen Figurenfolge ab. Die Erfindung, von höchstem Leben und Geist, bleibt dem dichterischen Gehalte nichts schuldig und blüht zugleich vom Genusse des Körperlichen. Es kommen raffinierte Wendungen und Drehungen von Figuren vor, selbst die fast reine Rückansicht. Im Grunde aber sind es Statuen in reichen Ansichten, es sind Ansichten von Statuen, deren glückliche Kombination den Fluß der Darstellung erzeugt. Jede Figur trägt einen gewissen „Existenzraum“ mit sich. Wie sich diese „Existenzräume“ berühren und gelegentlich überschneiden, das ist preiswürdig schön. Malerisch ist es nicht, es will es, darf es also nicht sein. Wir vergessen an keiner Stelle, daß eine undurchdringliche Grundplatte, die Wand eines Bauwerkes, eine architektonische Gegebenheit, hinter allen noch so reichen Statuenansichten verharret. Wir sehen sie immer wieder; und wo sie einmal, bei der Kreuzigung, verschwindet, da ist sie nur verdeckt — sie ist nicht zum Raume gedeutet. Im Gegenteil, wir haben nur das leicht beklemmende Gefühl, daß die Existenzräume dieser kleinen Statuen, zu nahe gerückt, einander bedrängen. Aber im unteren Geschoße — obwohl es für das Ablesen der Erzählung das erste ist — weht uns schon der Geist des 14. Jhhs. an. Die Ausführung — nur sie — ist später als die der oberen Streifen. Schon die Einzelfiguren beweisen es. Gewisse Züge könnten zwischen den Zeitaltern, die sich voneinander lösen wollen, noch strittig sein. Aber daß der Christus der Dornenkrönung, der Verkleinerung zum Trotze, noch jener des rechten Seitenportales ist, der echte noch „klassische“ Straßburg-Freiburger Typus, ist unbestreitbar; ebenso, daß jener Christus des Abendmahles, der Geißelung ein anderer geworden, schon mit den deutlichen Zügen des 14. Jhhs., vergrößert, verbürgerlicht im Kopfe, in der geschwungenen Haltung, dem vereinheitlichten Liniengefüge der Diagonalfalten, ein Vorklang jener Form, die uns am Nürnberger Lorenzportale wiederbegegnet wird. Aber auch die Komposition hat sich unter der späteren Hand leise gewandelt. In das Abendmahl ist ein Zug von graphischer Reihung, Gleichmaß, gemeinsamer Projektion der Gestalten, Verzicht

auf plastische Individualität, gekommen, der dem noch mehr entlang schweifenden, weniger umtastenden Blicke, dem mehr entlangzeichnenden, weniger umwölbenden Meißel des neuen Jahrhunderts angehört. Ein Abendmahl des reifen 13. Jhhs. hätte jeder Gestalt einen höheren Grad eigener Rundung und Beschlossenheit gelassen. Das beginnende 14te war — wie solche Übergangszeiten, wie die spätantike, die heutige — individualitätsfeindlich. Das tektonische Ornament der Füße und der Gewänder unter dem Tische wäre dem 13. Jhh. unvorstellbar, ja unerträglich gewesen. So einmalig und selten, so ganz unstraßburgisch die Reliefs des Naumburger Lettners sein mögen — in diesem Punkte sind sie Dokumente einer epochalen Gesinnung. Gereimte Statuarik. Also in den oberen Streifen Bekenntnis des statuarischen Zeitalters — im unteren aber ein Ansatz kontrast-verschleiender Tektonik, die sich schon ins Graphische biegt! — Das Hauptportal der Rottweiler Marienkirche bringt das Graphische dieses neuen Flächenstiles zur vollen Entfaltung (Abb. 1). Der graphischen Stufe der Figurenauffassung entspricht die graphische des Reliefs. Was hier gegeben ist, ließe sich zum größten Teil in einem rein zeichnerischen Aufrisse erhalten, was bei den Straßburger Halbstatuen unmöglich wäre — ihre plastische Individualität, ihr rundes Wesen ginge verloren. Es ist (wie Hartmann es ausgedrückt) die Einheit von Bild und Feld, die hier als Voraussetzung wirkt. Die Komposition erinnert eher an das 12. als an das 13. Jahrhundert — typisch für den Wellengang der Geschichte. Gewiß, ohne eine leise Erregung von Raumvorstellung geht es bei jeder einzelnen Figur nicht ab — wie die Engel aus den Wolken stoßen, die drei knieenden Figuren die Köpfe stetig mehr auswärts drehen. (Auch die Verdreifachung der Deesis ist hier charakteristisch für den Trieb zur Unterwerfung der plastischen Individualität.) In Wahrheit fächert sich die Komposition in ausgesprochener Flächenhaftigkeit auseinander: sobald vor dem Grunde die nahe Vorderschicht erreicht ist, preßt und bügelt diese gleichsam die Formen flach. Unerhört, undenkbar im reifen 13. Jhh., im Straßburger Hauptportale etwa, die Form der Arme, des Gewandes beim Weltenrichter. Wie ein Stempeldruck prägt die Vorderfläche alle Tiefenanregungen wappenhaft gegen den undurchdringlichen Grund zurück. Wie im untersten Straßburger Streifen, nur stärker noch, sind die Seligen und Verdammten magnetisch gegen diesen heraldisch-starren Ansichtszwang gerichtet und gereiht; auch wo zwei Schichten auftreten, ist die Parallelschichtung unverkennbar. Sehr charakteristisch der Aufstehende neben den beiden Bischöfen: Oberkörper nach vorn, das schreitende Bein ins Profil gedreht, Profil in der Vorderansicht. Ein zeichnerischer Flächenstil von ausgesprochen rhythmischem Charakter. Die Rahmenform bestimmt durchaus die symmetrisch auseinandergefächerte Komposition, die den starr frontal prangenden Weltenrichter wie ein gerafft-verhakter Vorhang über dem einbezogenen Sockel mit der Seelenscheidung umschreibt. Über seinem Haupte tragen die auseinanderdrommetenden Engel, im Profil der Leiber, der Front der Köpfe den geringen Umkreis der Tiefenmöglichkeiten, seine stilstarre Beschränkung nämlich, zusammenfassend vor. Zum Zwange der Hinterwand ist ein erhöhter der unsichtbaren Vorderwand getreten. Beider Abstand preßt die Gestalten wie in einem Herbarium zusammen. In so klarer Strenge ist das Grundsätzliche selten wieder vorgetragen worden, aber Ähnliches lehren auch die anderen Portale der gleichen Kirche, besonders das nördliche, ferner das Tympanon vom Nordportal des Augsburger Chores, das südöstliche der Eßlinger Marienkirche, auch noch die Langhausportale von Gmünd. Im Einzelnen sind oft starke Unterschiede, es sind durchaus nicht Werkstatt-, sondern Generationszusammenhänge, die hier reden. Auch das nordwestliche Bogenfeld des Ulmer Münsters, von der ehemaligen Pfarrkirche „Über-Feld“ stammend, gehört diesem graphischen Stile an, mit einer sehr merkwürdigen Nüance, die wohl nur durch eine noch unaufgedeckte italienische Verbindung erklärt werden kann: die Geburtszene im oberen Geschosse, die Badbereitung, muß eine ent-



55. Mittleres westliches Bogenfeld von der Westfassade des Straßburger Münsters.

zückende toskanische Vorlage, vielleicht aus Giovanni Pisanos Kreise benutzt haben. Die Lust am Genre aber, die hier mit dem südlichen Zuge einer feinfühligsten Gestaltenmimik auftritt, ist etwa von der Mitte des Jahrhunderts an ein durchgehender neuer Wille. Sie quillt aus einer Kraft, die zu den wichtigsten Komponenten der weiteren Entwicklung gehört. Man nennt sie gerne „Realismus“, gerät aber leider damit in einen Stacheldraht von Mißverständnissen. Ich möchte sie



56. Vom Westportal St. Lorenz in Nürnberg. Phot. Dr. Stoedtner.

Vergegenwärtigung nennen. Das Wesentliche ist, daß dem Künstler nicht, wie noch im Rottweiler Hauptportale, die abstrakte Idee, der gedankliche Gehalt etwa einer Heilswahrheit, des Kreuzestodes, des Weltgerichtes, vorschwebt, wofür er eine summarische Formel zu finden hat, sondern daß er den Vorgang, in dem die Idee zu Tage trat, als augenblicklich erlebt, als gegenwärtig empfindet: Jetzt und hier geschieht es — nicht: Dieses ist! Damit wird aus der Repräsentation die Szene, aus dem feierlichen Zustande die Handlung. Damit wird aus dem Symbol die Vergegenwärtigung. Gewiß, diese tritt nicht jetzt zum ersten Male auf. Seit alten Zeiten regt sie sich immer wieder, und im Straßburger Portale ist sie stärker als in den Rottweilern. Von der Mitte des 14. Jhhs. an gewinnt sie ausgesprochen die Oberhand — und für Plastik und Malerei der nächsten Jahrhunderte ist dies wieder eine der grundlegenden Leistungen der so lange verkannten Epoche. Diese Epoche hat nicht mehr das Große, sie hat auch nicht mehr die Großen der vorangehenden; sie hat sie noch nicht. Aber — tröstlich für uns Heutige — es geschieht etwas in ihr. Entscheidendes sogar geschieht innerhalb der breiten Masse des Menschlichen. Die Vergegenwärtigung, die zärtliche oder grausame, immer liebevolle Lust am Geschehnis der Handlung, nicht nur am Erlebnis der Idee, ist eine starke Kraft, die hier sich durchsetzt. Sie erobert schon die späten Ausläufer des graphischen Reliefstiles, den uns der Rottweiler vertritt, sie ist vollends untrennbar von jenem malerischen, der in der Parlerischen Epoche ihn ablösen sollte. Durchdringung der Rottweiler rhythmischen Monumentalzeichnung mit dem volksmäßig-dichterischen, ja oft volksliedhaften Geiste der Vergegenwärtigung ergibt den dekorativen Erzählerstil der Nürnberger Lorenzpförte. Diese Durchdringung war durchaus möglich, denn nicht die Naturnähe des Gesehenen, sondern die szenische Deutlichkeit des Vorgestellten macht die Vergegenwärtigung aus. St. Lorenz reduziert — die Reduktion ist ein alter typischer Vorgang gerade deutscher Kunst — den Inhalt mehrerer Straßburger Portale, vom Sündenfalle bis zum Weltgericht, auf das Gebiet eines einzigen. Zwei Bogen über der Madonna des Türpfastens geben die Jugendgeschichte Christi, das Tympanon Passion und Weltgericht. Überall, auch bei wachsender Überschneidung, wäre das Wesentliche im zeichnerischen Aufrisse wiederzugeben. Überall ist der Zwang des Entlang fühlbar, die Gleitlinie, der Bogenschwung von Figur zu Figur, von Falte zu Falte. Musterhafte Beispiele der flächenhaften Ausbreitung und Ausbügelung der Gestalt, ihrer geistreich gefaßten



57. Seitenplatte vom Severisarkophag in der Severikirche in Erfurt. Phot. Bissinger, Erfurt.

Rahmenbedingtheit, sind die Prophetenfiguren in den Zwickeln. Es ist durchaus Weiterbildung des Rottweiler Reliefstiles, ja im Weltgerichte, in den herabstoßenden Engeln, ist wohl gar eine unmittelbare Erinnerung gegeben; in den Gewandfigürchen lebt der Stil des Straßburger Sockelstreifens fort. Die architektonische Gegebenheit der Rückwand wird nirgends angetastet, der rückpressende Druck der unsichtbaren Vorderschicht läßt schon nach, es sind Reihen und Gruppen von Püppchen gleichsam, plastische Miniaturen, wie eine Buchillustration wesentlich flächenhaft zu erleben, von der Hinterplatte wie von einer Buchseite abzulesen. Der Zwang des Entlang aber und der Charakter der plastischen Miniatur dient einer Vergegenwärtigung, einer dichterischen Erzählung von intimer Lebendigkeit. Die winzigen Züge von Landschaft, die Kamele mit dem Zügelhalter, die Eltern, Hirt und Herde bei der Geburt, der Hund neben Herodes! Der Reiz des Zufälligen erschließt sich, ohne daß das Grundgesetz des graphischen Reliefs durchbrochen würde. Verwandt, gewiß in unmittelbarem Zusammenhange, ist z. B. ein Kreuzigungsrelief aus St. Burckhardt in Würzburg. Vor allem hat Erfurt noch in der Zeit um 1360/70 diesen Stil gepflegt. Ein wahrer Meister des dekorativen Erzählerstiles war dort der Künstler der Seitenplatten des Severisarkophages. Auch er respektiert die Festigkeit der Grundfläche, seine Formen verraten den Geist der gleichzeitigen Großplastik, seine kleinen Figuren mit den großen Köpfen schwebeln in der köstlichen Vorstellung des Geschehens selbst. Wie die Tochter des Severus am Wollkorbe sitzt, gehorsam, „unbeteiligt und doch voll innerer Spannung, wie Vater und Mutter vor der

Bischofswahl beraten — er, der fromme Weber: „Mir kann so Großes nicht geschehen“, sie: „Du mußt es immerhin versuchen“ — das ist, im Dichterischen schon, erst durch die neue Einstellung möglich. Das ist bürgerlich gedacht und bürgerlich geformt, unendlich weit schon von der aristokratischen Entrücktheit der großen Zeit, aber nah und warm. Ein schönes Beispiel gleichen Stils, von nicht gleicher Hand, ist der Elisabeth-Altar des Magdeburger Domes.

Selbst im Gebiete des graphischen Reliefs also setzte die Vergegenwärtigung sich durch — um so sicherer konnte sie und mit ihr die Beobachtung des „Natürlichen“ eindringen, wo der Bann des Rhythmischen gebrochen wurde, wo unter dem Rhythmischen das Malerische sich heraufschob. Besonders stark dürfen wir sie also bei allen parlerisch empfundenen Reliefs erwarten. Doch gibt es noch Zwischenformen. Im Portal der Nürnberger Frauenkirche z. B., an dem allerdings die äußeren Gewandstatuen der Könige tatsächlich stark parlerisch aussehen, alles übrige jedoch noch ganz überwiegend unter der bestimmenden Macht der Linie steht, sind die Darstellungen der Kindheitsgeschichte ein deutlicher Anlauf zum Malerischen. Bewegter Landschaftsboden unter den Füßen der Gestalten findet sich schon in St. Lorenz — im echten Rottweiler Stile nur in schwachen Ansätzen — aber das Draufstehen hat in der Frauenkirche schon ein anderes Gesicht. Der dritte König steht tatsächlich auf den Erdschollen in die Tiefe hinein, und in der rechten Ecke, wo hintereinander das gekauerte Pferd, der Knappe und die beiden unmutig gewordenen Rösser erscheinen, fühlt man, wie gleichsam in einem Bogen unsere Vorstellung in die Tiefe hineingedreht werden soll. Noch rutscht sie sehr bald an der Platte ab, aber man spürt, wie hier die Phantasie schon am festen Architekturgrunde gleichsam kratzt. Und bei der Geburt erscheinen die Hirten nicht neben, sondern über dem Wochenbette, und „über“ soll zweifellos hier „hinter“ heißen. Auch hier drückt die Höhe noch die Tiefe aus, aber es tritt — und dieses ist ungeheuer wichtig — eine andere Blickrichtung ein, die der Künstler uns abverlangt. An Stelle des Entlangsehens, also Lesens, also Zählens, Rhythmisierens die Aufsicht, eine Richtung senkrecht zu jener, die noch das Lorenzer Portal von uns haben will. Man könnte einwenden, hier habe der Platzmangel gewirkt. Aber man empfindet das Gleiche auch bei den Engeln, die das Dorsale hinter der Anbetungsgruppe halten. Sie sind nicht nur oben, sondern hinten, man denkt an räumliche Tiefe. Schon im Freiburger Vorhallenportal, das an gleicher Stelle wie das Nürnberger sitzt und dem Parlerkreise sicher nicht unbekannt war, ist diese leise beginnende Umdeutung, gerade in der Geburtszene zu spüren. Über dem Wochenbette (das an französische Elfenbeine denken läßt) stoßen die Engel in Vorderansicht aus der Tiefe. Über den Hirten — wieder „über“ gleich „hinter“ — springt das gefräßige Böcklein am Baume empor; auch ein Zug vergegenwärtigender Phantasie, die immer den Reiz des Nebensächlichen entdeckt. In unserem zweiten 14. Jhh. aber wird die Entfernung vom Hauptsächlichen, vom Rhythmischen, vom Zeichnerischen, vom Tektonischen immer stärker. Und, wie kaum anders zu erwarten: Gmünd hält uns das erste und beinahe schon das größte Wunder entgegen. Noch nicht ausgesprochen im Nordportale des Chores, wo die Genesisdarstellung oben, die Passion in den beiden unteren Streifen die Figuren wohl schon etwas runder, ihre Ordnung aber grundsätzlich noch der in St. Lorenz vergleichbar gestaltet, — aber in genialer Kraft im Chor-Südportale. Nur der unterste Streifen mit den Seligen und Verdammten kommt in Betracht, das Weltgericht darüber ist jammervoll schwach gearbeitet. Der Sockel offenbart eine neue Welt des Reliefs; tief Neues ist hier geschehen (Abb. 17). Der einseitige Flächenrhythmus ist gebrochen, das Entlang ist überwunden. In Rottweil, an der gleichen Stelle, lief das Auge an den Seligen wie an den Verdammten entlang, immer vor der Platte her, die Cäsur der Mitte als Pause eines Ablaufes registrierend, und, wenn es wirklich die Mitte als Mitte empfand, beide Reihen in die Richtung hineinstreichend, die von den Füßen



58. Westportal der Frauenkirche in Nürnberg.

des Richters in sie hineinzielte. Die Mitte als heraldische Achse! Hier aber sind feste Gruppen an die Seiten geordnet, Gruppen, deren zweite Schicht nicht die erste nach der Mitte überklettert, sondern nach der Tiefe fortsetzt. Und verklammert zwischen den breiten Eckpfeilern tut sich ein tiefes Gewühl von Gestalten auf. Die Mitte als Raum — das „Entlang“ eröffnet ein „Hinein“. Das tobt, kracht wühlt sich, biegt sich in dämonisch fieberhafter Lebendigkeit, Leichen, die die

Deckel sprengen, Erstandene, die von uns weg gegen das berstende Gräberfeld dringen, das Gestalt auf Gestalt ihnen entgegenspeit. Das ist nicht mehr zeichnerisch-graphisch, in diesen Figuren steckt mehr plastische Phantasie, mehr Erfindung von Stellungen, Verrenkungen, Verdrehungen, sprechenden Gebärden, als in Dutzenden älterer und gleichzeitiger Reliefs. Es ist ein Meister, so biegsam wie Giovanni Pisano, so berauscht von Torsionen und plastischen Selbstüberschneidungen in kleinem Maßstabe, wie später Michelangelo es im Großen war. Und doch ist diese plastische Phantasie anders, mehr, tiefer bedingt als die des Straßburger Reliefs. Wo die Existenzräume so durcheinander gerüttelt sind, in so schneller Vibration übereinander hinfahren, da will die Vibration zum stehenden Tone werden. Wir ahnen eine neue Einheit, wir ahnen den Einheitsraum, übertragen auf das Relief. Gewiß, es ist nicht ein perspektivisch-malerischer — das ist späteres Raffinement —, sondern ein aus Gestalten erwachsender Raum. Wir wissen, daß noch ein weiter Weg bis dahin war, wo die Malerei selbst einen Raum gab, der vor den Gestalten war, nicht durch sie. Der Vorklang aber dieses Wollens ist hier vernehmlich. In Rottweil stehen auf dem architektonischen Profile gereihte Kästen von Särgen vor unserem nachlesenden Blicke entlang. Hier in Gmünd ist es das Gräberfeld, das uns in den Strudel der Gestalten hineintauchen heißt. Draußen an den Gewänden stehen die groß-wichtigen Gestaltenblöcke der Propheten. Auf der gleichen Stufe, wo in der Figur die Masse über die Linie, das Ganze über die Teile siegt, schüttern auch die begrenzten Einzelräume der Gestalten zu einem übergeordneten Gruppenraume zusammen. Es ist in beiden Fällen die Einheit, die das Neue ist. In der Figur heißt sie Masse, im Relief heißt sie Gruppenraum. Wie Falten und Glieder zur Gestalt, so verhalten sich die Figuren dieses Reliefstiles zu ihrer Gesamterscheinung. Im Falle der Figur ergibt sich der Schein der Unbedingtheit, im Falle des Reliefs für die Einzelfigur (die nur seine „Falte“, sein Glied ist) eine erhöhte Bedingtheit. Nur das oberflächliche Denken könnte hier einen Widerspruch sehen. So mußte es sein, da ein Wille, ein neuer Sinn für Totalität, notwendig das, was Teil ist, wo es Teil ist, unterordnen wollte.

Stilistisch bleibt der Gmünder Sockelstreifen einzig. Sein einmaliger Reiz quillt zugleich aus der im feinsten Sinne altertümlichen Vornehmheit der Haltung, die nicht nur die Gruppe der Seligen (die wundervolle Innigkeit der Rückenfigur vor dem Engel links!) sondern auch die der Verdammten (Muster von Benehmen selbst im Furchtbarsten) und selbst die dämonische Hast der Auferstehenden geheimnisvoll mit dem Geiste des 13. Jhhs. verbindet. Das ist gewiß einmalig — der Künstler muß wohl Werke der ritterlichen Zeit gesehen und mit der Intensität begriffen haben, die jede seiner Formen auszeichnet. Man möchte glauben, daß dies ihm bewußt war. Unbewußt war er vielleicht, wo er dem tiefen Zwange der geschichtlichen Zeit, des neuen Wollens folgte. Er war stark, darum hat er auch dieses auf die stärkste Formel gebracht. Ich möchte glauben, daß er ein Alter war, aufgewachsen in der Tradition der Frühzeit; daher mögen seine Gestalten so schlank und oft fast zart geworden sein. Seine Figurenauffassung ist nicht Parlerisch, nicht bürgerlich. Was wir uns aber für das Weitere zu merken haben, ist sein neues Wollen, das nicht im 13. Jhh. (auch nicht in Bourges, das er vielleicht gesehen) und nicht im älteren 14ten möglich war.

Aber ein Entwurf von ihm könnte uns dennoch erhalten sein, leider von grober Hand verwirklicht. Ich meine das Südostportal des Ulmer Münsters, auch noch von der alten Pfarrkirche „Über Feld“ stammend. An einer Kirche ehemals — und heute wieder — mit jenem innerlich älteren Tympanon voll toskanischer Einzelideen mit der Geburt und Anbetung, das wir unter dem graphischen Reliefstil besprachen (s. S. 71). Auch hier ein Weltgericht, und wieder der Sockel dem Wurfe nach von ganz verwandter Haltung. Selige und Verdammte nach außen

schreitend, beide in erstaunlich gemäßiger Mimik, schließen den Mittelraum mit der Auferstehung ein. Diesmal wird das hier schmälere Gräberfeld oben drein übergittert von den Posaunen der Engel. So entwickelt sich geradezu ein Innenraum, in den das Auge senkrecht eintaucht; und die Gestalten, die die Erde in seinen Schatten ausspeit, sind erfunden wenigstens von einer ganz ähnlichen, ja wirklich wohl von der gleichen Phantasie, die im Gmünder Sockel nun so überraschend schön auch die richtige Hand gefunden hatte. Tiefe spricht auch hier wieder das Hintereinander in den Eckgruppen aus; und auch hier umfängt gerade die Mittelgruppen



59. Relief vom Nordportal des Parler-Chores, Freiburger Münster.

den die neue Totalität des Eindrucks, die Wirkung auf den senkrecht eindringenden Blick. In den Proportionen verrät sich der Größere zugleich als der Jüngere. Es sind diejenigen, die uns die eigentlich Parlerischen Reliefs zeigen werden.

Von 1356 an wurde der neue Chor des Freiburger Münsters gebaut; ein Parler hatte die Leitung, Johann von Gmünd, und unter ihm wurde sicher auch das Nordportal gesetzt, das, schon in den rein architektonischen Elementen ausgesprochen räumlich gedacht, in der Vergitterung von Bogenschichten hintereinander, an beiden Seiten, innen wie außen, die Parlerische Note der neuen Möglichkeiten zum Ausdruck bringt. Es kommt nicht zum Durchstoßen der Tiefe, die Grundplatte wird immer wieder klar sichtbar, aber die Figuren sind nicht mehr der Fläche vorgeklebt, sondern sie entfalten sich wie frei im Raume einer Bühne. Der Baum beim Sündenfalle überschattet einen intimen Bühnenraum, er übergreift vom Rücken her die Gestaltengruppen, er umfängt sie. Und was für Menschen sind das? Wir kennen sie aus Gmünd. Die spinnende Eva — sie spinnt aus der Tiefe heraus, aus einem kleinen Innenraume gleichsam — stammt unmittelbar von der Jungfrau des Nordportals, der Adam hat den Gmünd-Augsburger Prophetentypus. Vöge hat in einer seiner wunderbar feinen Analysen gezeigt, wie verschiedene Meister hier am Werke sind, in den Laibungen noch die Straßburger-Freiburger Klassik lebt, mit ihr also auch das Rhythmische der alten Zeit. Der Mangel an Rhythmischem, den er an Parlerischen Typen findet, ist nur der Negativspiegel ihrer positiven Leistungen. Es ist die neue Totalität der Gestalt, und ihr entspricht eine beginnende des Raumes, nicht mehr Kombination von kleinen Rundstatuenansichten (Straßburg), nicht mehr graphische Reihung flachgepreßter Reliefzeichen im Herbarium zweier Schichten (Rottweil), nicht mehr Steinpüppchen, einem festen Grunde vorgeklebt und immer noch graphisch gereiht (St. Lorenz), sondern freie Regung massiver Gestalten auf einer für sie empfundenen, raumhaltigen Vordergrundsbühne.

Ohne Zweifel, es ist auch im Reliefstil jene beginnende endgültige Loslösung der darstellenden Künste aus der Architektur, die auch der Wandel der Figurenauffassung deutlich machte, und die den Grundklang der gesamten späteren Entwicklung bedeutet. Wieder ein Wellengang: Rundung und fühlbarer Existenzraum in Straßburg und wieder im Parlerstil. Aber in Straßburg der begrenzte Existenzraum der Figur, im Parlerstile der erweiterte der Gruppenbühne. Obwohl von anderer Hand, ist die Passion auf der Innenseite des gleichen Portales grundsätzlich stilgleich. Überall Tiefenentwicklung, Gruppen, die Grundriß haben, nicht Aufriß nur, sehr deutlich links und rechts vom Gekreuzigten — so klar gerade jetzt der nackte Grund als hintere Bühnenwand hervortreten darf — in Maria und Johannes, in den Würfelspielern. Wieder tut sich die räumliche Form, die zwischen den Gestalten, über sie hinaus jetzt sich bildet, gegen uns hin auf und wieder — in der meisterlichen Gruppe der Würfelspieler — wird nicht die Aufsicht zu Hilfe genommen. Senkrecht zur Platte blicken wir hinein: auf sie zu, nicht parallel an ihr entlang, obgleich auch diese Richtung aus dem Ganzen nicht verschwinden kann, solange wir von Gruppe zu Gruppe hinlesen; aber in der Gruppe selbst ist es schon so. Man sehe nur, wie im unteren Streifen überall die Beine schattige Räume bilden, in denen das Plastische wogt — wie im Gräberfelde des Gmünder Weltgerichts. Und überall die dichterische Kraft der Vergegenwärtigung, die in die geöffneten Tore einströmt.

In einer gewissen Abschattierung mit größerer Reliefprojektion, ist ähnlicher Stil auch im Relief des Kölner Petersportales zu finden. Hier kommen, z. B. ganz links, neben der Petrus-Kreuzigung, sogar Figuren vor, die an den Parlerkreis erinnern können. Ein gewisser Vorklang des weich Gebackenen und Massiven der Parlerschen Relieffiguren, zugleich auch der lebhaften Vergegenwärtigung und selbst der verbindenden Verschmelzung lebt schon im frühen Freiburger Stil. Man vgl. Kempf, Das Freiburger Münster, 1914, S. 20 u. 23, Marterszene aus der Vorhalle!

Noch einmal begegnet uns im Parlerkreise die Freiburger Einteilung der Passion, aber in bezeichnender Erweiterung: am Südostportale des Ulmer Münsters. In einer Erweiterung: der größere Raum wird begeistert ausgenutzt, die Erfindung ist froh, sich entfalten zu können. Wie in Freiburg, begrenzt den unteren Streifen links der Garten Gethsemane, rechts die Dornenkrönung. Die einzelnen Figuren allerdings sind der Freiburger Außenseite mit der Geschichte der ersten Menschen formal näher als der ikonographisch parallelen Innenseite. (Adam dort, Christus hier.) Die Qualität geringer. Das Wesentliche liegt im Spinnen der vergegenwärtigenden Phantasie. Sie weitet den Garten mit dem Hürdengeflechte so aus, daß in Aufsicht auch die rückwärtige Grenze gegeben wird. Das Dichterische führt ins Räumliche. Gebet, Judaskuß, Malchusszene, alles erscheint „darin“, — innerhalb eines Raumes, nicht vor einer Fläche. Und nichts ist bezeichnender als das Motiv des Überkletterns der Hürde. In Freiburg schreitet Christus selbst hinüber, in Ulm darf es ein Spießknecht tun; das ist Wachstum des Nebensächlichen, des Zufälligen, — in der dichterischen Vorstellung das Gleiche wie die Aufgabe des Rhythmischen in der Form. Dort erzeugt es die Vereinheitlichung der Masse, hier die Verlebendigung des Geschehnisses. Aber ist nicht auch dies zugleich eine Vereinheitlichung? Zum neuen „Hier“ tritt ein neues „Jetzt“, zur beginnenden Vereinheitlichung des Raumes eine beginnende der Zeit. Zeitlosigkeit verbindet die beschlossene Statuarik des 13. Jhhs. mit der rhythmischen Monumentalzeichnung des älteren 14ten. Aber hier wirkt Zeit als heraufdämmernder Augenblick des Geschehens (noch erst heraufdämmernd, aber der Keim selbst des malerischen Impressionismus, sofern dies einst auf den Augeneindruck selbst angewendet werden konnte) —, eben jenes „Jetzt und hier geschieht es“, in dem wir den Sinn der Vergegenwärtigung fanden. Noch ist die Raumwirkung des Zeitmomentes beschränkt auf schmale Gruppen, noch erlaubt sie die „Simultandarstellung“, das mehrfache Vorkommen der gleichen Figur im Ganzen der Komposition (noch auf sehr lange

Zeit hinaus); aber es ist die gleiche Hervorhebung des Jetzt im Hier, die auch im geistlichen Schauspiele sich durchzusetzen begann. Das Leben des Nebensächlichen, das hier zwischen den Fugen der heiligen Grundtatsachen heraufquoll, sie überspinnen und verdecken konnte, verhält sich zur alten liturgischen Periode des Spieles, wie die lebenswimmelnden Königszüge der neuen Epoche zu den feierlich fernen, die Idee repräsentierenden der Vergangenheit. Es ist nicht nötig, das Schauspiel für die bildende Kunst verantwortlich zu machen. Beider Wandlung quillt aus jener der menschlichen Seele selbst, und die gegenseitige Befruchtung verpflichtet beide nur über einem gemeinsamen Untergrunde. Mußte nicht das Monumentale wie das Rhythmische gleich dem Liturgischen aufgeweicht werden, um diese Buntheit des Lebens durchsickern zu lassen? Erst eine mögliche Folge dieser Urtatsachen der Vergegenwärtigung wird der „Realismus“ sein, d. h. die Beobachtung des Objektiven an der Oberfläche, an der eigenen Netzhaut. Überall drängen sich hinter den doppelschichtigen Vorderszenen die Gruppen der Nebenfiguren an der Hinterplatte hoch — Reiter vor allen Dingen, Pferde, die hier und da schon mit der Hinterhand in der Platte stecken. Nichts ist bezeichnender. Auf all diesen Pferdchen tummelt sich und reitet die Phantasie selbst, im Relief wie in der Malerei, in die Darstellung hinein. Und die Legende überwuchert die Bibel; überall schmuggelt sie das Profane in das Heilige. Keine schönere Gelegenheit, als beim Zug der hl. Dreikönige.

Walther zu Rheinau hat ihre Legende in phantastischer Ausschmückung erzählt. Am Ulmer Südwestportale ist sie in drei Feldern, einem rechteckigen, zwei spitzbogigen, wiedergegeben worden. Schon wieder ist Neues geschehen: der Zwang zur horizontalen Schichtung ist durchbrochen, wieder ein Stück Macht der Architektur entwunden. Das mittlere und das rechte Feld wahren wenigstens noch den unteren Sockelstreifen; im linken wird auch er hornförmig hinausgebogen. Rechts und in der Mitte ist es die Diagonale, die gegen die Horizontale kämpft; die Diagonale als das mathematische Mittel zwischen Querachse und Höhenlot, wenn wir vom Rahmen ausgehen — zwischen Vorderschicht und Tiefe, wenn wir der neuen Absicht willig folgen, aus dem Bogenfelde in die Landschaft überträumen. Dies aber ist gemeint. Wir wandern mit den Tieren der Herde bergauf, wir reiten mit den Zügen der Reisigen, hinter Klippen, durch Schluchten, im Zickzack durch den Raum, zu dem das Feld umgedeutet wird. In einem traumhaften, dichterischen Zustande zergeht dem Künstler der architektonische Sinn der Bogenfläche. Wenn er Aufsichten gibt, kleine Gruppenräume wölbt, folgt er den andern, die wir sahen. Aber er will weiter: gegen den fühlbaren Widerstand des Tektonischen ficht er sich mühsam durch, mit Ruck und Wendung stößt er, immer wieder abprallend und abgedreht, seinen Raumwillen gegen das einst heilig gewesene Gefüge.

Am Portal der Nürnberger Frauenkirche schon hatte die Phantasie gleichsam am festen Grunde „gekratzt“ — eine kleine beginnende Drehbewegung, die schnell am Widerstande der Grundplatte und am Drucke der Geschoßlagerung zu Ende kam. Das linke Ulmer Relief durchbricht diesen Zwang und windet an der gleichen rechten Seite tatsächlich die Sockelbahn am Bogenschenkel hoch, in die obere Zone rückwärts hinauf. Hier folgt dem Ulmer, noch kühner geworden, in der gleichen Darstellung der Meister (einer der Meister) von Thann. Wieder sprechen die Typen den allgemeinen Zusammenhang mit der Parlerschule unverkennbar aus. Einer der Familie, Meister Michael zu Gmünd, hat sich 1388 am Münsterbau in Straßburg befunden. Sehr möglich, daß er der Vermittler ist. Jedenfalls, im Dichterischen wie im Sichtbaren ist Thann die Weiterbildung von Ulm. Das große Hauptrelief (neben dem viermal Zwillingbrüder der Gmünder Propheten stehen!) soll hier (die Darstellung zu entlasten) zur Seite bleiben, gleich dem Südportale des Augsburger Domchores und dem Oberfeld des südwestlichen in Ulm, die eine genaue Unter-



60. Portalrelief der Parlerschule am Theobaldsmünster in Thann.

lein tun sich auf, der Gestaltenstrom biegt aufwärts, rückwärts, Reiter hinter Reiter — der letzte, der fernste ist der höchste, er taucht eben mit dem Kopfe hinter der Felszacke vor, das Pferd wittert in die Landschaft hinein. So wird, allerdings ohne perspektivische Kniffe und Verkürzungen, das ganze Erlebnis vom wandernden Blicke aufgefädelt. Das Grundsätzliche bleibt noch lange so: auch auf den Bildern Broederlams in Dijon, die innerlich schon später sind, windet sich unsere Phantasie ähnlich in den Raum hinein, um Vorsprünge und Ecken herum. Und sehr lange, noch bei Rubens lebt, was wir hier vor uns sehen: die „Reiselandchaft“. Gewiß, unser Bogenfeld ist nicht Landschaft, wie eine gemalte, aber das Auflesen der Gestalten, ihre Wanderung ist, wie in der Reiselandchaft, dem wandernden Blick auf Blickstraßen, die ihn locken und drehen, auf Blicklinien, nicht aber dem ruhenden vom Blickpunkte aus dargeboten. In der Geschichte des Reliefs bedeutet das so viel Verlust architektonischen Stiles, wie Gewinn malerischer Lebendigkeit. Die Spitze des Reliefs — ursprünglich dem Höchsten in der Idee, dem Obersten in der Architekturfläche zgedacht — gehört dem Nebensächlichsten in der Idee, dem Fernsten im Raume, dem letzten Reiter, der, weil wir zurücktreten, der erste wird, mit dessen Roß wir selbst uns in den Reiseräum einfühlen. Die Raumteilchen, die hier in die Höhe klettern, die Bergklötze etwa, blättern und klappen sich nach vorne, bieten

suchung mit ihm gemeinsam zu bearbeiten hätte. Aber die Nebenportale mit Kreuzigung und Anbetung gehören auch in die gedrängteste Beobachtung hinein. Es ist leider viel an dem Werke herumgearbeitet und erneuert worden, der barocke Christus ist ein besonders deutlicher Beweis. Das Wesentliche, das Grundsätzliche ist unberührt. Die Anordnung kombiniert die wirkliche Aufsicht mit der Ausnutzung der Höhe als Tiefe, nur möglich, wenn die Phantasie des Meisters, und mit ihr unser Blick, die Platte nach der Tiefe zu zermürbt. Wie aus einer widerstandsschwachen Masse, wie aus Wasser tauchen die Gestalten aus der Tiefe nach vorne, zu dreiviertel und mehr noch im Dahinter, im gestaltlosen Raume verschwindend, so in der Kreuzigungsszene vor allem. In der Anbetung der Könige hebt sich von links her die Gruppierung stetig in die Höhe, die Steinklötze der Berg-



61. Paulusrelief vom Singertor des Stephansdomes in Wien. Phot. Makart.

schräg geneigt ihre Grundfläche, daß man die Bäume sehen kann, die sie tragen, die Tiere, die sich darauf kauern. Das Bogenfeld als Tummelfeld einer sich hindurchschlängelnden Wanderphantasie, als Reiseraum, — so völlig hat sich unter dem Zustrome der dichterischen Vergegenwärtigung die ehemalige architektonische Gegebenheit gewandelt. Man wird über die Bogenfelder der Haßfurter Ritterkapelle bis zu jenem der Frankfurter Liebfrauenkirche, bis ins erste Drittel des folgenden Jahrhunderts diese Art beobachten können, die der Wandlung toskanischer Malerei entspricht, wenn nicht entstammt, aber es ist nicht nötig, die Zahl der Beispiele zu vermehren. Die Thanner Reliefs sind gewiß ein besonderer Fall, doch in notwendiger Verkettung der gesamten Entwicklung angeschlossen, klar aus ihr hervorgehend. Daß sie möglich waren, daß sie möglich wurden, entscheidet. Die Einschnitte des Ausdrucks variieren. Aber überall gegen Ende des Jahrhunderts erscheint der erste Sieg des Räumlichen, des Malerischen, der Vergegenwärtigung entschieden. Man kann ihn, schon nahe an 1400, am Weltgerichte, am Marienode von St. Sebald zu Nürnberg, man kann ihn auch am Singertore in Wien feststellen. Hier, in der wundervollen Pauluslegende, ist mit meisterlicher Kraft nicht der Weg von Ulm nach Thann, sondern jener vom Freiburger Nordportale her beschritten. Strenge Geschoßteilung widersetzt sich der Auflösung des Gesamtfeldes, eine vorgeschrittene, unendlich feinfühligere Gestaltenbildung ermöglicht die Ausnutzung der Vorderbühne zu durchgestalteten Gruppenräumen, und den Verzicht auf Aufsicht und Aufklappung des Bildfeldes. Die Bogenarchitektur des Unterstreifens betont zwei Schichten, aber was dazwischen liegt, entfaltet sich mit erstaunlicher Freiheit in die Tiefe hinein. Drei Gruppen setzen sich ab, der Auszug, die Bekehrung, Paulus vor dem Bischof, jede von reichem Grundriß, raumhaltig, mit jenem Reichtum der Wendungen gerade in den

Pferden, der auch einem Masaccio dienlich sein konnte. Die ungeheure Schnelligkeit, das Blitztempo der Fernverbindung, die den Barock gegenüber der Renaissance hervorheben werden, tauchen hier schon auf. Erst bei Rubens wieder erscheint, nun aus dem Mechanisch-plastischen in das Elektrisch-atmosphärische gesteigert, in solcher Zackenwucht das himmlische Kraftgewitter, das die Reiter zu Boden schleudert. Noch Michelangelos Bild im Vatikan ist im Steintrott der Gestalten weit schwerer. Und merkwürdig: selbst das Motiv des zusammenbrechenden Pferdes lebt noch bei Rubens. Vielleicht würde eine genaue Untersuchung der Quellen des Alexanderschlacht-Mosaiks eine gewisse antike Quelle beweisen können. Für uns ist nur die allgemeine Parallele wichtig. Wie Barock zu Renaissance, so verhält sich das 14. schließlich zum 13. Jahrhundert, nicht als Verfall, sondern als Erweiterung und Vorstoß: in die Welt, das Räumliche und Bewegte. Es ist die Parallele zum Wandel der Figurenauffassung. In unaufhaltsamem Flusse strebt das 14. Jahrhundert von seiner Mitte an in die nächste Entwicklung hinein. Sein Zerstörendes gehört zu seinem Schaffenden: es zeugt weiter, solange die alte Kunst ungebrochen ist — soweit wir in diesem Buche überhaupt blicken wollen. Was schon der Blick auf „Hütte und Zunft“ lehrte, zeigt auch der Wandel der Reliefauffassung, er zeigt es innerhalb der Hüttenkunst selbst: im Hintergrunde des Plastischen wird das Architektonische vom Malerischen abgelöst werden.

Kleine Vorklänge der malerischen Umdeutung der Platte schon in dem Florentiusportal von Niederhaslach (Elsaß, Kunstdenkmäler No. 56). Durchaus aus dem Parlerschen Kreise von Ulm-Thann stammen die stark zerstörten Reliefs von Grünwald mit Reiterzügen, genau wie in Ulm (Kunstdenkmäler Badens, Freiburg S. 384 ff.).

Eine genaue Untersuchung hätte auch die Reliefs der Chorgestühle, die ja auch kleine Ganzfiguren in reicher Zahl bringen können, zu berücksichtigen. Der große Peter Parler selbst hat eins geliefert. Daß er selbst es geschnitzt habe, ist damit natürlich noch nicht gesagt; aber doch daß Schnitzer und Steinmetz unter gemeinsamer Führung stehen konnten. Auch bei der Altarkunst sind Chorgestühle zu berücksichtigen. Das des Bamberger Peterchores steht dem Grabower Altare (s. unten) in seinen besten Figuren an drastischer Erfindung nicht nach (Phot. Haaf, Bamberg, No. 43). Von dem Prager Gestühl aus Peters Werkstatt wissen wir nur durch die Inschrift an seiner Büste im Triforium. Bedeutende Reste sind noch erhalten vom Chorgestühl zu St. Sebald zu Nürnberg, dessen Chor vermutlich unter Leitung eines Angehörigen des Parlerkreises gebaut wurde (Hoffmann, Die St. Sebalduskirche in Nürnberg, Wien 1912). Der Hinweis Habichts ist hier berechtigt. Eine der kleinen Seitenfiguren könnte geradezu an die Premysliden erinnern. Habicht, Das Chorgestühl des Domes zu Bremen (Repertorium für Kunstwissenschaft 1913 S. 227 ff.) vermutet Parlerisches in den Chorgestühlen des Bremer wie des Magdeburger Domes, sowie im Bremer Ratsgestühle, das sicher erst dem 15. Jahrhundert entstammt. Vergewärtigung und Verräumlichung, als Züge des Zeitstils, gleich der Kürzung der Figur, lassen sich jedenfalls auch dort beobachten. Ein sehr hübscher Reiter in Bewegung auf dem Tode des Judas Makkabäus, auf einer Wange des Bremer Chorgestühles (Habicht a. a. O., S. 241). Auch für den folgenden Abschnitt von Interesse.

5. Die neuen Motive des 14. Jahrhunderts

a) Die bewegte Freigruppe. Der Reiter in Bewegung

Die Plastik des 13. Jahrhunderts war monumental, weil in einem einzigartigen geschichtlichen Augenblicke ein hohes Gefühl für den Wert der leiblichen Erscheinung mit einer noch großartig starken Architektur zusammentraf, die es am Bande hielt. Einzeln gesehen schien ihre Figur statuarisch in sich beschlossen, raumlos. Die große Epoche und gleich ihr das frühere 14. Jhh. kannte den künstlerisch bewältigten Raum nur in der Form des Bauwerks. Die Figurenplastik des späteren 14ten, unter einer täglich stärkeren Loslösung aus dem Architektonischen stehend, erscheint uns in hohen Fällen nahezu unbedingt. Sie scheint so, weil sie gleichsam im Vakuum zwischen zwei Bedingtheiten lebt. Daß nur diese selbst wechseln wollten, hat der Wandel der

Reliefauffassung gelehrt. Neue Bedingtheit durch ein noch werdendes Malerisches äußerte sich im Anwachsen einer neuen Bewegtheit, die in äußersten Fällen die einst unantastbaren Bindungen der architektonischen Gegebenheit, die Existenz der tektonischen Fläche, geleugnet hatte. Schon in der Frühzeit hatte das Relief auf die Einzelgestalt gewirkt, den eigenen Ansichtszwang auf sie übertragend sie zum heimlichen Relief gewandelt. Es hat nicht nur darin, es hat auch in seiner Neigung zum Bewegten überhaupt ihr gespendet, oder besser: ein tieferer Zwang des Seelischen, unterhalb der Statuarik wie der Reliefkunst wirkend, hat sich, wie in jener, in dieser geäußert. Es werden jetzt in der großen Form Dinge möglich, die bisher nur in kleinem Maßstabe lebensfähig waren. So entsteht abermals ein bedeutsamer Beitrag zur weiteren Entwicklung, es entsteht die bewegte Freigruppe und als ihr wichtigster Fall der Reiter in Bewegung als große Form. Das Wort „Freigruppe“ ist allerdings cum grano salis zu verstehen, der freiplastische Reiter im antiken Sinne war vom gesamten Mittelalter ausgeschlossen. Eine sichtbare oder gedachte Hinterfläche war ihm unerläßlich.

Der neue zersetzende, umbiegende, auf die Dauer zeugende Sinn des 14. Jhhs. läßt sich kaum besser erkennen als an der Gegenüberstellung des hl. Georg zu Regensburg (ca. 1320) mit dem Bamberger Reiter (Abb. 62, 63). Es ist kaum denkbar, daß der spätere den früheren nicht voraussetzen sollte; die Beziehung ist so deutlich, daß sie eine neue Unterstützung für Dehios Vorschlag liefern kann, man solle den Bamberger nach dem Georgenchor, in dem er ja steht, benennen (allerdings trifft man für den Regensburger gelegentlich die Bezeichnung Mauritius). Zunächst spürt man vielleicht nur das Absinken der Qualität. Seien wir ehrlich — das ist auch charakteristisch. Die Umlagerung aller Elemente zur Basis ganz neuer großer Ziele entzieht der Epoche so viel Kraft, daß die Natur im Spenden der Genies, die Kultur im Anspruche der Einzelform auf Feinheit einer Atempause zu bedürfen scheint. Dies zugestanden, darf man doch schon hier den entscheidenden Schritt erkennen, ohne den noch die letzten spätgotischen Reiter des 16. Jahrhunderts nicht möglich gewesen wären. Nicht der Bamberger ist ihr Ahne, sondern — obwohl jener das Vorbild ist — die neue Formgesinnung, die im Regensburger aus der Erinnerung, ja Wiedergabe das unbewußte Bekenntnis neuer Forderungen macht.

Im Bamberger Reiter ist die „Leblosigkeit“ des Pferdes Ausfluß monumental-statuarischer Absicht; das Roß ist der Sockel des Reiters. Das Höchste ist der Mensch, im Grunde gilt nur er. Sein Leib, gewiß ursprünglich nur als Gefäß der Seele ein Wert, nunmehr schon um seiner selbst willen von einer ritterlichen Kultur hochgehalten, muß wichtiger sein als irgendeine andere organische Erscheinung. Das ist noch hochmittelalterlich gedacht, noch immer Wirkung der innerlichen Einstellung auf die Menschenseele. Wir brauchen uns nur hiergegen der erstaunlich hohen Rolle zu erinnern, die in den Reliefs von Ulm, Thann, Wien das Pferd spielt, um im neuen Jahrhundert anderes erwarten zu dürfen: Reiz des Nebensächlichen, weil es Leben ist, Ebenbürtigkeit des Lebendigen, auch des Tieres, weil es lebt, weil es auch in der großen bunten Welt zu Hause ist, nicht nur nach außen gewendete Christenseele, wie die herrlichen Menschenstatuen des 13. Jhhs. Gewiß, es fällt auch vom Bamberger Georg ein Abglanz ritterlicher Vornehmheit auf das Tier, der Kopf zumal ist parthenonisch edel, trocken, schlank. Aber das verhält doch in einer gewissen Allgemeinheit, auch der Adel des Tieres ist nur der Sockel zum Adel der Figur. Kein Mensch des 14. Jhhs. konnte diesen Adel der Figur mehr denken, der Schatten neuer, aber ebenfalls sehr großer Ziele, einer neuen bürgerlichen Kultur, einer zukünftigen malerischen Epoche umfing ihn. Der Bamberger thront, er ist Herr. Der Reichtum der Durchbildung wird seiner unbedingten Überlegenheit gutgeschrieben, er ist trotz genauer Abstimmung der Maße, trotz einer fast zarten Gliederung eben durch diese Gliederung „größer“, hauptsächlichlicher als das Pferd. Der Regens-



62. Der Reiter vom Georgenchor im Bamberger Dom. Phot. Hamann.

burger ist mit entschiedener Betonung kleiner gestaltet, man könnte ihn fast wie eine hochgetriebene Buckelung aus der Form des Tieres sehen. Und im Ethos fehlt alles Überragende — ein Kleinbürger beinahe, ein junger Kaufmannssohn in Rittertracht. Aber es ist nicht eigentlich die Übermacht des Tierleibes, es ist die Macht der Gruppe, die gewollt wird. Das Herrenverhältnis des Menschen gegen das Tier ist gelöst, denn Mensch und Tier sind Erscheinungen einer Welt, in die das neue Gefühl strömen möchte, und so sind beide unter der Führungslinie einer Masse vereinheitlicht. Vereinheitlichung an Stelle dramatischen Kontrastes — wir können es nicht anders erwarten. Und diese vereinheitlichte Form bewegt sich; nicht nur Gruppe — entlangbewegte Gruppe an Stelle einer aus dem Stande steigenden. Im Bamberger Georg großartiger Abstand zwischen Tierhals und Menschenleib, des Reiters Bein ruhig, fast senkrecht abwärts hängend, der Zügel tief und lose: monumentale Ruhe. Im Regensburger doppelte Verbindung

des Menschen zum Pferde, der Schenkel nach vorne zeigend, eine Linie, die vom Pferdebeine weiter gebogen wird, der Zügel angezogen, der Arm zum Halse des Tieres weiter leitend: unmonumentale Bewegung. Der Bamberger hält, der Regensburger trabt, ja trottet. In jenem großartig erwartungsvolle Stille, Kraft als Wirkung in die Ferne mehr versprochen als gezeigt, eine in den Herrenmenschen hineingebannte Möglichkeit: monumental-dramatisch. Im Regensburger weiterziehende Bewegung, eine leichte Wanderlust, die sich unbekümmert, wie summend, leise vorwärts treibt: malerisch-erzählerisch. Man kann die Übersetzung einzelner Züge vergleichen, man wird überall die Änderung in der gleichen Richtung erkennen, am Gewande über dem Knie oder am Schweif des Pferdes: beim Bamberger hängt er (objektiv) ruhig herab, ist aber innerlich voll Rhythmus der Form, beim Regensburger ist er (objektiv) bewegter, aber formal arhythmisch, klanglos, „natürlich“. So deutlich hier noch die Erinnerung an das Alte — wie sie sich vorträgt, da ist alles neu. Wenig später wird der Martin (an der gleichen Westwand gegenüber) entstanden sein. Auch hier haben wir im 13. Jhh. ein Vorbild, freilich kein deutsches und sicher kein unmittelbares, aber ein Werk von grundsätzlich sehr ähnlichem Typus: an St. Martin zu Lucca (Abb. 64, 65). Alle entscheidenden Formenbahnen sind auf dem Wege der Typenwanderung auch für das Werk des 14ten verbindlich geblieben; und wieder hat alles heimlich seinen Sinn gewandelt.

In der älteren Gruppe hält der Heilige so ruhig wie der Bamberger Reiter. Nur die Richtung des Rittes deutet das vorgestreckte Bein an. Das Roß ist allgemein vom gleichen Geschlechte wie jenes im Georgenchor, edel, aber bis auf den nervigen Kopf sockelhaft allgemein. Der Bettler überschneidet als eine vorgestellte Statue gleichen Maßstabes den Hinterleib des Pferdes, so daß die rechte Seite in der geraden Verbindungslinie beider Menschenscheitel mit dem Schweifansatze groß und still herabgruppiert wird: Überschneidung zweier Statuen und ihrer Existenzräume in ruhender,



63. St. Georg an der inneren Westwand des Regensburger Domes. Nach Dehio-Bezold, Meister d. deutsch. Bildhauerkunst.



64. St. Georg an der Fassade des Domes zu Lucca.
Phot. Dr. Stoedtner.

zentral gegipfelter Komposition; trotz des szenischen Gehaltes ein zeitlos repräsentierender Monumentalcharakter. In Regensburg bleibt der Reiter in Bewegung, die Kopfseite treibt weiter, die Hinterhand verhemmt, in verwickelter Kombination des „Weiter“ und des „Halt“: vergegenwärtigter Ausschnitt aus einer Abfolge. Der Bettler hängt gleichsam am Mantel, kleiner gebildet, unter dem Bogenschwunge der vereinheitlichten Ausdruckslinie, hinter, nach dem Pferde von uns aufzunehmen. Weit mehr die Handlung des Rittes als die Repräsentation des Reiters hat vorgeschwebt. Die Lebhaftigkeit der Vergegenwärtigung hat dem Monumentalcharakter den Rücken gebrochen, aus dem Denkmalrosse ist ein Bauernpferd geworden; es huft zurück, man hört den Zuruf des Fuhrmanns. Die Auflösung des alten Stiles ist hierin wie im Typus des Tieres noch weiter als beim Georg gegangen. Dort noch das Roß, kurzhalbig, geschoren, nüsternblähend, stolz; hier die Mähre, mit entspanntem Kopfe („natürliche“ Beobachtung, die sofort in die Lücke eindringt, die die entweichende Monumentalität aufgelassen), mit

bravem Bürgerschrift. Alles klein, nahe, warm, breitgelegt, erzählt und bewegt.

Eine auffallende Annäherung an die Art dieses Martinus zeigt der Georg an der Pfarrkirche von Karlstadt a. M. Das Inventar datiert ihn auf 1520, und Einzelheiten wie die Ärmelfalten, sprechen dafür. Das gesamte Motiv ist jedoch so augenfällig dem Regensburger entnommen, Typus und Schritt des Pferdes trotz kleiner Verschiebungen so unbedingt identisch, daß ein Original des 14. Jahrhunderts unbedingt zugrunde liegen, dieses aber unseren Martinus irgendwie vorausgesetzt haben muß. — Regensburg selbst ist sehr reich an Reiterdarstellungen. Am Chore und an der Südseite des Domes finden sich Beispiele genug. Dazu die vier gekrönten Reiter der Westfassade auf ihren Ungeheuern. Möglich, daß diese etwas von den Straßburgern wußten, die ehemals an der Westseite des Münsters standen und heute durch neue Arbeiten ersetzt sind.

Sicher ist, daß das Jahrhundert die beiden berittenen Heiligen, die das Innere zeigt, zu lieben begann, eben der Bewegung, des Unbeschlossenen, Ausschnitthaften, des überstatuarisch und malerisch Räumlichen wegen. Beide finden sich wieder als Gegenstücke an der Westfront des Baseler Münsters. Wir brauchen auf den (erneuerten) Martin nicht noch einmal einzugehen. Auch er hält sich in der gezeichneten Richtung. Von grundlegender Bedeutung dagegen ist der halb lebensgroße Georg (Abb. 66).

Mit einem Male scheint der Regensburger Bruder fast zur älteren Monumentalität zurückzutreten, der sein Vorbild auch dem Stile nach angehörte. Denn, was wir in Basel vor uns haben, das ist nun auch als Aufgabe für die gesamte weitere Entwicklung charakteristisch geblieben: der hl. Ritter nicht als Existenzbild, sondern in der hinreißenden Wucht des Kampfes, im Galopp gegen den Drachen sprengend. Der Drachenkampf, eine Handlung, als der entscheidende Zusammenhang, dem der Reiter in Bewegung nun wieder selbst als Teil sich eingliedert. Wir haben heute nur noch eine Kopie. Ein Erdbeben um 1372 warf die ursprüngliche Figur herab. Allein das Motivische genügt, die Wichtigkeit zu erkennen. Nicht, daß ältere Zeiten den Reiterkampf

nicht gekannt hätten — eine hohe Ahnenreihe bis zu spätantiken Reiterheiligen, ja dem antiken Bellerophon hinauf ist in Kleinplastik und Malerei erhalten. In Kleinplastik und Malerei! Das aber ist entscheidend, daß dieses in so hohem Grade bedingte, die monumentale Unabhängigkeit des Reiterdenkmals so vollständig überwindende Motiv die große Form erobert — und daß es Reiter, wie die von Lucca, Bamberg, Magdeburg nun einfach nicht mehr gibt, nicht mehr geben kann. Das Neue, das das entwickelte 14. Jhh. an Stelle der ruhenden Größe zu bieten vermag, ist die tätige Energie. Hochgestemmt, ganz Leistung, nicht Existenz, strafft sich der Reiter auf dem sausenenden Renner, und in einem weit gespannten Entlang trägt die riesenlange Lanze Blick und Phantasie hinüber zu dem kleinen Vogeldrachen.

Eine ausgesprochene Flächenkomposition, die zu Anfang des Jahrhunderts ganz außerordentlich ähnlich auf Schweizer Boden in dem Fresko der Kirche von Razüns vorkommt und dort wohl durch die Miniatur vorbereitet ist. Der Typus des Pferdes, unedel, mährenhaft, aber lebendig und gegenwärtig, steht jenem in der Wiener Bekehrung Pauli sehr nahe. Das ist die gleiche Richtung der Phantasie, die in den Reliefs dem Pferde in allen Wendungen nachspürt, Drang in das Ganze und Bunte der Erscheinungswelt, Bewegungsdrang. Der epochale Unterschied gegen den Bamberger, selbst noch den Regensburger Georg, kehrt auf einer späteren Stufe bei sehr viel geringerer Spannweite im Gegensatz des Colleoni gegen den Gattamelata wieder. In unserer Epoche strömt die Vorstellung des sprengenden Reiters vor allem in die kleine, reiche Welt der Siegel ein. Zahlreiche Fürsten- und Rittersiegel des 14. Jhhs. kann man an der sausenenden Pracht der ansprengenden Turnierhelden ohne weiteres erkennen. Aber Siegel sind Kleinformen, und in Kleinformen und Flächendarstellungen hatten auch das 12. und 13. Jahrhundert das Motiv gekannt (Herrad von Landsberg!). Entscheidender ist die Eroberung der Großform und die Verdrängung des Reiters in Ruhe. Eine der ersten Eroberungen mag übrigens wieder in Regensburg stattgefunden haben. Der Dollingersaal (heute nur in Kopie erhalten, man sagt in getreuer) vom Anfang des 14. Jahrhunderts zeigte den Kampf des christlichen Bayern gegen den ungarischen Heiden Krakos in voller Wucht



65. Martinus an der inneren Westwand des Regensburger Domes.
Nach Dehio-Bezold, Meisterwerke.



66. St. Georg an der Fassade des Baseler Münsters.

im wesentlichen als einen Neuguß der Renaissance hinstellen (*La Richesse d'Art de la Bohême*, I, S. 9). Ihre Gründe wirken zunächst bestechend: bei der Krönung Kaiser Maximilians im Jahre 1562 fand ein Galaturnier statt; im Gedränge der Menschen, die sogar auf das Roß kletterten, fiel die Statue, der Kopf zerbrach; Niemand wurde verletzt. „So ging das herrliche Pferd allein zugrunde“ (singt der Hofpoet Ferdinands I., Trinicky). Ein Wahrheitskern muß hier stecken; auch findet sich unter dem rechten Pferdehufe das Wappen des Adam von Dietrichstein († 1590). Renaissance-monogramme, FM und AKMK, kommen sogar am Reiter selber vor. Eine Erneuerung ist zweifellos, es fragt sich nur, wie vieles sie betraf, wie viel der Grundform sie zerstörte. Der ungarische Kunsthistoriker Béla Lázár hat dem Werke einen Aufsatz gewidmet, der — kritisch gelesen — sehr wichtige Aufschlüsse gibt (B. L., *Studien zur Kunstgeschichte*, Wien 1917). Er hält die Erneuerung für ganz unbedeutend und im wesentlichen hat er unbedingt recht! Die stilgeschichtlichen Einwände der tschechischen Gelehrten entwarfnet er; den rein historischen setzt er die Feststellungen seines Landsmannes Czákó entgegen, daß 1573 (also offenbar infolge des Unfalls beim Turnier) Wolff Hofjuncker pichsenmeister 15 schock Groschen für Arbeiten am Georg erhielt, die Summe aber für einen völligen Neuguß zu gering war. Beide Parteien nehmen den Spiel-

der aneinandergaloppierenden Streiter, das Pferd des Besiegten schon zusammenbrechend. Hochrelief monumentalen Maßstabes, gleichsam abgeschnittene, der Wand vorgeklebte Vorderhälften von Vollfiguren; daneben, etwas isoliert, aber auch schon in Bewegung gegeben, eine Art allgemeiner Vorstufe des Regensburger Georg, Kaiser Heinrich der Vogler. In kleinerem Maßstabe erscheint Georg selbst, im Kampfe galoppierend, dann am Westportal der Eßlinger Marienkirche, schon zu Anfang des 15. Jhhs.

In Klein- und Flächendarstellungen waren die stärksten Motive des Reiters in Bewegung aufgespeichert, solange der monumentale Sinn ihnen den Weg in die Groß- und Vollform versperrte. Indem der Geist des neuen Jahrhunderts sie bald hier, bald da auch in diese hineinließ, konnten sehr überraschende Einzelercheinungen möglich werden, die von der Plastik her allein gesehen unerklärlich wirken. Ein solcher Fall ist der Prager Georg, eine Erzgruppe in halber Lebensgröße, die seit 1757 nach mehrfachem Platzwechsel im Burghofe des Hradschin steht und durch eine heute verlorene Inschrift auf 1373 festgelegt ist (Abb. 67, Taf. V).

Noch immer ist sie von manchen Rätseln umgeben, und es gibt Einzelfragen, deren Entscheidung dem Verfasser nicht möglich ist. Zwei tschechische Gelehrte, Stech und Wirth, haben versucht, das Werk



S. Georg im Burghof des Hradschin zu Prag.

raum der für unsere Gruppe verbindlichen Sippe viel zu weit. Die Tschechen berufen sich auf Werke des 13. Jahrhunderts, um die Unmöglichkeit der Komposition in der „Gothik“ darzutun. Der grundlegende Unterschied der Epochen, den wir seit dem Regensburger Georg sich ständig vertiefen sahen, ist ihnen entgangen. Lázár wieder zieht auch noch Werke heran, die sehr späte Konsequenzen aus dieser Entwicklung darstellen, u. a. sogar einen Antwerpener Georg, der unbedingt dem 16. Jahrhundert angehört und selbst nach Lázárs zu früher Datierung (Mitte 15. Jhhs.) für jede feiner nüancierende Geschichtsforschung wegfallen müßte. Der ungarische Forscher hätte das nicht nötig gehabt; er hat so sicheres, so wirklich aufklärendes Material herbeigetragen, daß sich die Ahnenreihe bis zum Bellerophon des antiken Vasenbildes hinauf deutlich abzeichnen beginnt. Aus dieser großen Reihe kann man leicht diejenigen Beispiele herausfinden, die unmittelbar für eine genauere historische Einstellung in Betracht kommen.

Das, was am meisten an der Prager Gruppe verblüfft, ist ihre in sich gerundete Bewegung, der gedrehte Tierhals vor allem, dann die Bildung des Rosses selbst, seine renaissancehafte Fülle und kraftstrotzende Untersetztheit, die etwa Lionardos Pferde als ältere Voraussetzung zu fordern scheint. Endlich das landschaftliche Leben, die stark malerische Phantastik des Drachens und des Bodens. Daß der Reiter ein echtes Kind des späten 14. Jhhs. ist, lehrt der Blick auf irgendeine der unantastbar bezeugten Figuren. Auch eine schwächere Metallfigur der Zeit wie der „Hansel“, ein sitzender Knabe von einem Nürnberger Brunnen (jetzt Germanisches Museum) genügt schon zum Beweise. Tracht, Haltung, Gewandlinie, stellen die Prager in die Nähe z. B. des Wiener Paulusreliefs. Aber war die Gesamtform, war dieses Pferd, dieser Grad von Bewegung möglich? Sie war so sehr möglich, daß wir sie als notwendig erkennen können: wir dürfen trotz der Erneuerungen, deren Grad noch nicht feststeht, unbedenklich das Ganze als Dokument verwerten. Der Beweis verpflichtet sich etwas mit einem zweiten Rätselkreise: dürfen wir das Werk nicht nur dem 14. Jhh., dürfen wir es deutschen Künstlern zutrauen?

Das Letztere verneint Lázár: er sieht hier — in sehr begreiflichem Wunsche — ein echtes Werk des ungarischen

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



67. St. Georg von Martin und Georg von Kladenburg im Burghof des Hradshin in Prag.

schen Mittelalters. Die Inschrift, die zuletzt Redel im Jahre 1728 las, wird noch 1865 von Mikovec nach unbekannter, authentischer Übersetzung so wiedergegeben: A. D. M. C. C. L. XXIII hoc opus imaginis S. Georgii p. Martinum et Georgium de Clussenberch conflatu est. Gegossen also 1373 von Martin und Georg von Clussenberch. Clussenberch ist Klausenburg, eine alte deutsche Stadt in Siebenbürgen, und deutsche Meister haben den Namen ihrer Vaterstadt im sächsischen Dialekte wiedergegeben! Dies soll nach Lázár nichts bedeuten, denn andere, gänzlich verlorene Statuen, die des hl. Stephan, Emmerich und Ladislaus von 1370 in Nagyvárad (Großwardein) sollen „Magistros Martinum et Georgium de Colosvar“, die deutsche Stadt also in ungarischer Übersetzung genannt haben. Ich kann die Behauptung nicht näher nachprüfen. Mir ist nur eine Erwähnung bei Roth (s. unten, Lit.) bekannt, nach der Demetrius episcopus durch „Magistros M. et G. de C.“ die „imagines“ anfertigen ließ. Ob sie selbst sich so nannten, kann ich wenigstens daraus nicht ersehen. Aber es könnte wohl so sein. Es bewiese nicht, was Lázár möchte. Ich glaube, jeder Unbeteiligte und ruhig Überlegende, jeder Kenner der deutschen wie der magyarischen Nation wird zugeben, daß wohl ein Deutscher auch einmal Kolosvar schreiben konnte, wenn er für magyarische Bestellung arbeitete — kein Magyar aber „Clussenberch“ mit der charakteristischen Endung im siebenbürgischen Dialekte, wenn er in diesem Punkte Freiheit hatte, die ja am internationalen Hofe Karls IV. wahrhaftig bestand.

Die größere Wahrscheinlichkeit spricht gewiß für deutsche Künstler. Auch dafür — dies möge nicht als Unhöflichkeit, sondern als Tribut an historische Tatsachen gewertet werden — spricht die größere Wahrscheinlichkeit, daß um 1373 ein Werk von solcher Höhe aus einer alten und reichen Kultur von höherer Ahnenreihe hervorging, nicht aus einer jungen und abgelegenen. Zudem — Klausenburg war eine deutsche Stadt. Damals herrschten die Anjou in Ungarn. Ludwig I. erschloß die Erzwerke Siebenbürgens, eine reiche Metallkunst blühte auf, eine hohe kunstgewerbliche Kultur — und deren Werke kennen wir. 1367 und 1381 ließ Ludwig von Anjou in der ungarischen Kapelle des Aachener Münsters eine Anzahl wundervoller Arbeiten durch Heinrich von Pils besichtigen, die er selbst dafür gestiftet hatte. Sie sind z. T. erhalten und waren 1884 auf der Goldschmiedeausstellung in Budapest zu sehen. Sie tragen deutsche Inschriften: „gotes ere wolde ich mere, ich begere marie lere“; „Ich begere marie lere, gotes ere wolde ich mere“. In Rumänien, in Costea de Arges, haben kürzlich durch V. Draghileanu Ausgrabungen von äußerster Wichtigkeit stattgefunden, von denen der Verfasser, um ein Gutachten gebeten, unterrichtet wurde. U. a. wurde das Grab des Radu Vocă Negră aufgedeckt, den die rumänische Nation als Gründer ihres Staates und der Walachei verehrt. Die Tracht — an der endlich auch einmal die bekannten Knopfreiher der engen Ärmel, der tiefsitzende Gürtel mit prachtvollem Schlosse im Original erhalten sind — erlaubte, die Streitfrage nach der Datierung des Nationalhelden zu klären. Er muß gegen 1380, nicht im 13. Jahrhundert, gestorben sein, in der Zeit des Prager Georg. Die Metallarbeiten gehören z. T. mit den Anjou-Stiftungen nach Aachen zusammen; ein Ring trägt die deutsche Inschrift „hilf ghot!“ Das ist die Atmosphäre, aus der die Brüder von Klausenburg (Lázár nennt seinen Aufsatz „Die Kunst der Brüder Kolosvari“) hervorgegangen sind. Die Nähe zur Goldschmiedekunst, zur Klein- und Feinarbeit, wird ohnehin durch die Einzelformen ihres Werkes überall bezeugt. Deutsche Kunst, aber allerdings vor sehr internationalem Prospekte und gewiß nicht allein vom Deutschen aus zu erklären. Die Meister waren Söhne eines Malers Nikolaus; der Vater gab ihnen die Namen der beiden Reiterheiligen, die unsichtbar über diesem Kapitel stehen: Martin und Georg. Dies wirkt zunächst symbolisch, da die Brüder im Reiterbilde, der erhaltenen Prager Kampfgruppe (1373), dem verlorenen Ladislaus von Großwardein (1390), gerade für diese Seite der Entwicklung so Wichtiges geleistet haben. Aber könnte es nicht mehr sein, könnte sich nicht ein tieferes Interesse des alten Malers für diese Heiligen in der Namengebung an die Söhne verraten — hat ihn selbst vielleicht das Problem des Reiters als Maler gereizt? Eine Möglichkeit, aber verlockend: wir könnten das Hinaufquellen des Problems aus der Flächenkunst in die plastische einmal als Familiengeschichte, d. h. als engsten Generationsvorgang ansehen. Soviel scheint dem Verfasser sicher: unter allen Beispielen, die Lázár in der verdienstvollsten Weise zusammengetragen, sind die nächsten — er selbst hat, scheint mir, den engeren Zusammenhang nicht genügend betont — die Miniatur eines italienischen Codex und ein verlorenes Fresko Simone Martinis in Avignon! Und die erstere ganz besonders. Sie aber war — für einen Anjou gemalt, für die Bibel König Roberts von Neapel († 1343). Ein Werk aus der Generation des Vaters und aus dem Hause der Anjou, die Ungarn damals beherrschten, in deren Diensten sogar Nikolaus hätte stehen können (Abb. 68). Niemand wird sich der Sprache der Formtatsachen wie der rein geschichtlichen verschließen können — Bilder dieser Art müssen die Klausenburger gekannt haben. Daß sie Bilder, Bilder von einem solchen Bewegungsgrade in eine große und vollrunde Form übertrugen, ist nicht einfach ein immer und überall im Mittelalter vorkommender und natürlicher Vorgang: hier, wo es sich um den Reiter in Bewegung und seinen Sieg über den denkmalhaft aufwachsenden handelt, hier ist es charakteristisch für den Geist unserer Epoche. Zweifellos, auch die Neapeler Miniatur hat ihre Ahnen; ein byzantinisches Kleinrelief im Louvre z. B. (B. Lázár,

Abb. 31) gibt einen sehr deutlichen Vorklang. Das Bild verknüpft die größere Rundform von Prag mit der kleinplastischen Reliefkunst der byzantinischen Spätantike. Aber das Überspringen des Bildes in die Rundform ist das Aufhellende und für uns Wichtige; es läßt dem Plastiker einen erstaunlichen Grad von Leistung übrig, die das deutsche Volk getrost zu seinen größten Schätzen rechnen darf, nur freilich eine jener sehr deutschen Leistungen, die eines großen übervolklichen Zusammenhanges, eines weitgespannten, beinahe europäischen Horizontes bedurften. Es ist die Zeit, wo Siena, Avignon, Prag, Dijon, Paris Zentren und Wechselstellen des höheren geistigen Verkehrs waren. In der Parlerkunst, schon in ihren Voraussetzungen, haben wir offenbar innerdeutsche Kunst von gewaltiger volksmäßiger Kraft, die Verbindung nach westlichen Ausgängen verliert sich im Dunkel weitester Allgemeinheit. Mag auch die Prager Malerei den Parlern bekannt gewesen sein: es ist doch wesentlich die deutsche, die Note der Theoderich-Schule, die ihnen entspricht. Aber unseres Georgs Ahnenreihe führt nach Italien und Avignon, in unmittelbar vorangehende und immer noch wirkende, zeitgenössische Kunst, die Italien, Deutschland, Frankreich, Niederlande zusammenschloß zum Komplex einer großen Kultur. Simone Martini, der in der Unterkirche von Assisi auch den hl. Martin in Bewegung zu Pferde darstellte, hat für den Dom zu Avignon ein Fresko des Georg im Drachenkampfe gemalt, das nur mit etwas größerer Breite alle wesentlichen Züge des Prager Erzgusses enthielt. Es ist verschwunden, aber durch eine Zeichnung im Vatikan überliefert (B. L. a. a. O., Abb. 36). Wo solche Quellen sprechen, brauchen wir nicht auf den bürgerlichen Pferdetypos von Basel und Wien zu rechnen (wo immerhin beide Male die Halsdrehung vorkommt, die den tschechischen Gelehrten unmöglich erscheint); hier ist jener schwellende, kraftstrotzende Typus schon da, den Lionardos Entwürfe wieder bringen sollten. Er ist wieder (so wie die Premysliden des Veitsdomes) Zeugnis erster „Renaissance“, hier sogar in dem engsten Sinne: die Erinnerung an antike Grabreliefs berittener Krieger ist unabweislich. Ob die Knotung des Prager Pferdeschweifes wirklich durch ein Wandgemälde in Almakérék vom Typus des Baseler Georg (B. L. Abb. 43) belegt, ob diese Form nicht doch Zeugnis der Spätrenaissance ist, wird hier zur Nebensache. Veränderungen haben stattgefunden, die Gesamtform jedoch ist, wesentlich durch Lázárs Verdienst, als möglich, ja notwendig im 14. Jhh. bewiesen. Nur auf sie kommt es an. So echt wie der Entwurf von Reiter, Tier und Drachen, ist auch in allem Wesentlichen gerade die plastische Landschaft. Ihre Elemente (die Felsklötze!) sind überall in der Reliefkunst, z. B. in Thann, gleichzeitig nachzuweisen. Die Kühnheit, das jetzt erst Mögliche liegt in der Eroberung der größeren Rundform. Es ist ein deutsches Werk hohen Ranges, das nun endlich begreiflich geworden ist; aber freilich ein deutsches vor internationalem Horizonte, aus der siebenbürgischen Metallkunst hervorgegangen, die den ganzen Westen und Südwesten versah, deren technische Voraussetzung die Erschließung der Bergwerke (Verdienst der Anjou), deren geistige die in Avignon verknötete internationale Kunst ist. Die beiden Klausenburger müssen sie auf Reisen gründlich kennen gelernt haben, besonders in Italien. Das (freilich ein Menschenalter spätere) Fresko im Schloßhofe von Fenis (Piemont) hat starke Übereinstimmung mit der Prager Figur. Ober- und Mittelitalien müssen noch mehr Derartiges gekannt haben.

Damit ist die letzte Konsequenz erreicht. Das 1390 aufgestellte verlorene Reiterstandbild des Ladislaus zu Großwardein von denselben Meistern ist nur in einer schlechten Nachzeichnung Hufnagels aus dem 16. Jahrhundert erhalten (den Kopf glaubt man wiedergefunden zu haben). Es war ein ausgesprochenes Denkmal, aber wir können sehen, daß auch hier der Reiter in Bewegung war. Das Pferd ein Paßgänger, beide linke Beine hochgebogen, vorwärts ziehend wie jenes spätantike des Marc Aurel auf dem römischen Kapitol, durch den erhobenen Hinterfuß noch das erhöhte Bewegungsgefühl des 14. Jhhs. verwertend. Gegen den Bamberger Georg gehalten (oder den Magdeburger Otto, der als Denkmalsaufgabe noch näher stünde) ein schlagender Beweis des Wandels der Auffassung, verknüpft mit von Süden kommender früher Renaissance-Stimmung. Blicken wir aber gar vom Prager Georg zum Bamberger zurück, so enthüllt sich



68. Hl. Georg aus dem Codex des Robert von Anjou, Neapel.

Nach Bela Lázár, St. z. Kunstgeschichte.

erst das Ausmaß der zurückgelegten Strecke. Die Handlung an Stelle des Zustandes, die Bewegung an Stelle der Ruhe, die Szene an Stelle der Repräsentation, die Landschaft an Stelle der Grundplatte, das Malerische an Stelle des Architektonischen, die Bedingtheit an Stelle der Beschlossenheit, und zuletzt: die freie Kunst an Stelle der Hüttenkunst. Denn es ist nicht nur das Flächenhafte in das Volle, es ist auch das Kleine (die Kunst der architekturfremden metallenen Kleinform) in das Große übersetzt.

Nur im Anhang sei bemerkt, daß auch der kämpfende Georg zu Fuß sich in unserer Epoche ausgebildet hat. Der Michael war ihm in der Monumentalkunst vorangegangen. Er taucht im späteren 14. Jhh. überall an den Altären des Nordens auf (Grabow, Hildesheim, s. S. 228) und gehört um 1400 als eigene Gruppe zu den beliebten Darstellungen der Schnitzkunst. Und noch eine andere bewegungshaltige Gruppe tritt erst jetzt in die Plastik ein, der Malerei, namentlich in größerem Ausmaße, schon lange vertraut: St. Christoph mit dem Jesuskinde. Der neue bürgerliche Mensch ruft diesen mit Vorliebe an, er schützt beim plötzlichen Tode. Der neue Formsinn bemächtigt sich der neuen Aufgabe gerne. In Regensburg wieder ist besonders günstige Beobachtung möglich. Das ist kaum Zufall. Die Frühzeit bildet den Christoph der Vorhalle von St. Emmeram gegen 1320—30. Christus schon als Kind (früher bärtig), der Heilige noch als Jüngling; jener mit geneigtem Kopfe, dieser frei aufsteigend, beide noch tektonisch starr, aneinandersummiert. Ein weiteres Beispiel findet sich außen am Dome. Sobald aber der warme Hauch der Vergegenwärtigung, der Trieb zur Verbindung, der Drang nach Bewegung siegt, in der Parlerischen Epoche also, ist St. Christoph der Erwachsene, ja der kräftige Greis, der gebogen und gequält von der Last der Idee, die ihn überwächst, das Symbol des deutschen Menschen tiefer bürgerlicher Kultur überhaupt wird. So ist er in St. Jakob zu Regensburg, so ebenda im Dome innen, am Gmünder Chor außen, so vor allem am Südportal des Freiburger Münsters; dort wirklich eingeschmolzener Teil einer in sich vereinheitlichten Gruppe, einer plastischen Landschaft. Und so geht er, bedingt, aber tapfer, in das 15. Jhh. hinüber, gerade in dessen erster Hälfte gern an wichtige Posten des Entwicklungskampfes tretend.

Überall erscheint das 14. Jhh. als die Grundlage der weiteren Entwicklung bis ans Ende der altdeutschen Kunst. Erst mit ihm, aber schon von ihm ab gibt es über plötzlich hervorbrechende Einzelwunder dämonisch deutscher Individualitäten (Bamberg, Naumburg) hinaus eine in sich klar zusammenhängende, in die größten Breiten hinausströmende, Frankreich entkommene und ausgesprochen deutsche Kunst. Die Baukunst wird selbst erst von jetzt an mit geschlossener Selbständigkeit deutsch.

Béla Lázár, Studien zur Kunstgeschichte, Wien 1913. — Stech und Wirth, La Richesse d'Art de la Bohême I, S. 9. — Zur siebenbürgischen Metallkunst: Hampel, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 1892; Hirths Formenschatz, 1916, Nr. 15. — Pulszky, Radisics et Molinier, Chefs d'Oeuvre d'orfèvrerie argent figurés à l'exposition de Budapest I, S. 23f. — Basel: Wackernagel, Berühmte Kunststätten 57, S. 31. — Regensburg: Fischer, ebenda, Bd. 52, S. 109. — Beißel, Die Kunstschatze des Aachener Kaiserdomes, 1904ff., 32. — Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Aachen, S. 244. — V. Max Roth, Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Heitz, Studien z. d. Kunstgeschichte No. 75, S. 9ff. — Freiherr v. Taube, z. Ikonographie des hl. Georg i. d. italienischen Kunst, Münchener Jahrbuch d. Bild. Kunst 1911, S. 186ff., Taf. III, Abb. 4.

b) Die neuen Inhalte. Das Andachtsbild

Noch tiefer in das 14. Jahrhundert, wahrhaft in seine Seele hinein blicken wir, wenn wir die vollständig neuen Inhalte gewahren, die es aus der Tiefe dichterischen Träumens an die Oberfläche des Tastbaren gehoben hat: heilige Inhalte, der Andacht des Einzelnen mehr als der Repräsentation vor der Gemeinde zudedacht, fast über das Christliche, das Kirchliche zum mindesten hinaus letzte Anliegen des Menschlichen berührend, Zeugnisse einer vergegenwärtigenden Phantasie, die nicht der Buntheit der Erscheinungen, sondern den tiefsten Winkeln des Seelischen gilt. Es ist die erste Hälfte des Jahrhunderts, die hier so eminent schöpferisch gewesen ist, seine mystische und weibliche Epoche. Die zweite, die bürgerliche und männliche, hat in der Eroberung der Erscheinungswelt das Nebensächliche, das Profane erschlossen, das den

folgenden Jahrhunderten ebenfalls unentbehrlich war. Die vergegenwärtigende Kraft der ersten erschließt Subjektives: die neue Lebensinsbrunst, der Augenaufschlag und Umblick des Individuums, entdeckt zuerst neue Geheimnisse an Innigkeit, Mitgefühl, Versenkung, bevor auch die Buntheit, der Reiz des Zufälligen formenwürdig wird. Es ist die Kraft des verweilenden Gefühls, die mit der Kraft der beobachtenden Erzählung zusammengehen mußte, um das Gesicht der gesamten folgenden Kunst zu bilden. Daß sich beide Kräfte historisch gerade so verteilen, entspricht dem Wandel der Figurenauffassung. Die zarteren Gestalten der älteren Zeit sind Gefühlsgefäße, die kräftigen der zweiten Existenzblöcke; jene gehören der subjektiven, diese der objektiven Vergegenwärtigung zu.

Wenn man am mittleren Bogenfelde des Straßburger Münsters der lebensvollen Erzählung der Passion folgt, so wird man hier und da Stellen entdecken, deren dramatischer Gehalt geringer, deren lyrischer um so größer ist, Stellen, an denen ein inniges Gefühl verweilen, das verweilende den Ablauf der Handlung innerlich unterbrechen kann. So in der Szene des Abendmahles die Stelle, wo Johannes an der Brust Christi ruht. Dramatisch sagt sie wenig, ja nichts, verglichen mit dem aufstörenden Worte: „Einer unter euch wird mich verraten.“ Menschen aber, deren Sehnsucht auf eine Verschmelzung des Ichs mit Gott zielte, die durch Versenkung sich selbst in das Göttliche zu vertiefen strebten, die das stille Gefühl darum als produktiv, als das wichtigste Mittel zum ersehnten Zustande, zur Vereinigung mit Gott beobachteten, es koseten und pflegten, — weibliche, lyrische, mystisch gesonnene Menschen also fanden hier ihr tiefstes Symbol: den Kult des heiligen Herzens. Menschen, für die Suso schrieb, Frauen vor allem, wie wir wissen, Medien für Visionen, wie Elsbeth Stigel, Katharina von Siena, Brigitte von Schweden, wie die Schwestern der Frauenklöster, wie die Beguinen des Nordwestens wollten das Symbol des Gefühls aus dem Strome der Handlung herausgelöst, gleichsam auf einen Thron gehoben wissen. Und so entstand die isolierte Christus-Johannes-Gruppe: ursprünglich Bruchstück einer Gesamtszene, jetzt aber verselbständigte Eigenform, ursprünglich Nebenakzent einer Handlung, jetzt Zentrum einer Gefühlsstrahlung. Sie ist so sehr Eigentum der mystisch wollenden Epoche, daß ihre Wirkung sogar sich fast ganz auf diese beschränkt; ihre entscheidenden Denkmäler gehören so gut wie ausschließlich der ersten Jahrhunderthälfte und in dieser offenbar dem oberschwäbischen und Bodenseegebiete an; Nachläufer verlieren sich allerdings noch bis in das 15. Jahrhundert hinein. Die Leistung des 14. Jhhs. liegt in der Herauslösung des Gefühlsgehaltes aus der szenischen Folge, in der Sichtbarmachung isolierter Gefühlsgehalte. Es ist jedesmal eine Eroberung des Dichterischen, und dichterische Wurzeln lassen sich jedesmal, oft sehr weit, zurückverfolgen. Der erste Keim liegt für unseren Fall im Johannes-Evangelium. Der zuerst ungenannte Lieblingsjünger wird mit dem Evangelisten gleichgesetzt. Die ungeheure Gestalt des Augustinus, deren Ausmaße mit jeder tieferdringenden Behandlung des Mittelalters, sei sie philosophisch, dichterisch, bildend-künstlerisch eingestellt, von neuem wachsen, trägt dann die Wurzel schon sehr sichtbar in sich. „Als Johannes beim letzten Abendmahle an der Brust Jesu ruhte, trank er hohe Geheimnisse aus seinem innersten Herzen.“ Die Mystik des 12. Jahrhunderts — dieser Satz ist typisch auch für andere Fälle — prägt das Gefühl rein literarisch tiefer aus. Die zweite, die des spätesten 13ten und älteren 14. Jhhs., öffnet dem neu hervorbrechenden Gefühle die Pforten des Tastbaren und Sichtbaren — sie gibt ihm ein plastisches Gefäß. Die Visionen ekstatischer Frauen bahnen der des Plastiklers den Weg. Die hl. Gertrud, die in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts starb, hat im „Legatus divinae pietatis“ ein Zeugnis dafür hinterlassen. Mit einem unverkennbaren Klange heimlicher Erotik schreibt Margarethe Ebner in Maria-Mödingen (Dominikanerinnen-Kloster) von den Schauern der Entzückung, die ihr den Atem versetzen, wenn sie an die Stelle

kommt, „as mine here S. Johannes ruoвет auf dem süezzen herzen mins hern“, „in der lust und in der begirde, daz ich von minnen gern da stürb“. Und vom Kloster Katharinenthal wird uns geradezu berichtet, daß Schwester Adelheid Pfefferhartin im Chore betet „vor dem bild, da sant Johannes ruwet uff unsers herre herczen“. Hier wird uns das Wesen des Andachtsbildes deutlich. Der Einzelne soll einsam das Symbol seines innersten Gefühlstraumes genießen.

An die zwanzig Beispiele der neuen Form, die so entstand, sind uns erhalten. Das großartigste unter ihnen und das älteste — jedoch bestimmt nicht vor 1300 geschaffen — ist jenes aus Schülzburg, das einen Hauptschatz der einst glänzenden Sammlung Oppenheim in Berlin bildete (Taf. VI), Christus noch vom monumentalen Salvator des 13. Jhhs. unverkennbar abstammend, aber eigener, innerlicher, aufgerichtet und weltenweit entrückt blickend, das ernste Haupt auf dem schweren Halse, wie ihn die Hüttenkunst der „Porte de la Vierge Dorée“ in Amiens geprägt, die deutsche Plastik um und nach 1300 z. B. in Würzburg, Lauter bei Kissingen, Mainz weiter ausgebildet hatte. Die Linke liegt auf der Schulter des Jüngers, die Rechte nimmt dessen Rechte leise auf. Das linke Bein hochgeschoben; eine zarte, aber magisch zwingende Macht setzt die Form nach rechts aufwärts in schräge Bewegung. Beim Knie des Jüngers angelangt, gerät sie in sanft geschlängelte Wellen, nimmt die freiliegende Linke des Johannes eingeschmiegt in ihren Gang auf, um im gelehnten Kopfe zu dem ragenden Heiland wie das Menschlich-Bedingte zum Göttlich-Unbedingten zurückzuströmen. Der Gesichtsausdruck des Johannes ist wahrhaft mystisch — im engen, geschichtlichen Sinne. Das ist jene mädchenhafte Hingabe und Bräutlichkeit, die die Gottesfreunde in ihren Konventikeln pfl egten. Keine der anderen erhaltenen Gruppen hat diese Innigkeit in ein so erhaben-stilles Gefäß einzuschließen, keine mit so wenig erhobener Stimme so tief das überragend Ewige als Achse, Born und Ziel vom angeschmiegtten Menschlichen als Bogen, Brücke und Sehnsucht abzusetzen vermocht. Jede der großen und rundströmenden Falten ist selbstverständliche, ungesuchte Sprache des Gefühls, die nur in sehr großer, sehr echter Kunst so unmerklich und ungewußt fließt. Stilgeschichtlich stehen wir in der Epoche gegen 1320, wo die plastischen Kontraste zusammengezogen sind, das neue Element aber unter ausdrucksvoller Linie leise gebogen wird. Die Ruhe einer Fassade breitet sich über ein tiefstes Erlebnis des Gefühls — es ist noch etwas vom Geiste der Hüttenkunst spürbar. Eine zweite Gruppe, in der Antwerpener Privatsammlung Mayer van den Bergh, stammt aus dem rheinischen Kunsthandel und soll sich nach dem Oberrhein, dem Elsaß verfolgen lassen. Sehr glaubhaft — die Einwirkung französischer „Schönheit“ ist gar nicht zu verkennen. Es wäre sehr falsch, daraus den üblichen Schluß zu ziehen (ohne den man eine Zeitlang in Deutschland mittelalterliche Kunstgeschichte nicht treiben konnte), hier sei man auf der Spur des französischen Vorbildes. Die freiere, weniger rhythmisch zwingende Bewegung der Falten, die Aufgabe der streng-schweren Horizontale in den verschlungenen Händen, rücken das Werk zeitlich herab. Auch hat die französische Forschung (Emile Mâle) selbst bekannt, daß es in Frankreich die Gruppe überhaupt nicht gebe. Sie ist deutsch ihrer ganzen Erfindung nach, so unfranzösisch, wie die Monumentalisierung der klugen und törichten Jungfrauen, die — drüben immer auf kleinen Maßstab angewiesen — nur an deutschen Portalen, in Straßburg, Magdeburg, Erfurt, Bamberg, Nürnberg als Gewändestatuen möglich waren, möglich wurden etwa in der gleichen Zeit, wie die Christus-Johannes-Gruppe. Sicher ist die Antwerpener Gruppe ein schönes Kunstwerk, aber einen Teil ihrer Schönheit holt sie gewiß aus dem französischen 13. Jhh. (obwohl sie selbst später als die Schülzburger ist). Der frisierte Christus ist ein „Beau Dieu“. Wer die innerliche Überlegenheit der älteren Form nicht spürt, ist für das Verständnis unserer Epoche verloren — die Antwerpener ist (nur in diesem, nur in solchem Falle gilt das) um so viel ärmer, als sie „schöner“ ist. — Eine stärkere Erinnerung an das Stück

bei Oppenheim gibt eine oberschwäbische Gruppe im Stuttgarter Altertüermuseum; Zug für Zug läßt sich die Übersetzung nachweisen, erst im Oberteile wird sie undeutlicher. Auch sie hat nicht die Kraft des Originals, des gemeinsamen, verlorenen, das wir voraussetzen dürfen und das vielleicht wirklich die erste plastische Gestaltung der Vision gewesen. — Eine wirklich neue Wendung bringt dagegen die wundervolle Gruppe, die aus dem Hause Nazareth in Sigmaringen in das Deutsche Museum nach Berlin gelangte; sie könnte mit jener in Antwerpen gemeinsam auf eine neue Variante zurückgeführt werden, doch ist der Ausdruck des Göttlichen inniger geworden, — dies ist Jesus, der sich dem Menschen als Bruder neigt, immer noch über ihn hinweg in ein großes Schicksal blickend, aber doch wahrhaft dem traulich Angeschmiegenen zugeneigt. Je tiefer wir geschichtlich zurückgehen, in einer Sippe scheinbar sehr ähnlicher Werke, desto höher wird der Grad der Entrücktheit und monumentalen Ferne. So ermessen wir im Spiegel die gesteigerte Wärme und Nähe, die der Fortgang des Jahrhunderts auf allen Pfaden zeigt.

Richstätter, Die Herzjesuverehrung des deutschen Mittelalters, II, 1919. — Julius Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Stuttgart 1921, S. 54ff. — Derselbe, Bildwerke aus 10 Jahrhunderten (Katalog des Stuttgarter Altertüermuseums). — Theodor Demmler, Jesus und Johannes, Kunst und Künstler, März 1921.

Die Christus-Johannes-Gruppe, von einer Seite her als reine Versinnlichung eines zunächst nur dichterisch ausgesprochenen Gefühls zu begreifen, läßt sich rein formal zugleich als verselbständigt Bruchstück einer größeren Darstellung ansehen, der sie um des lyrischen Gehalts willen gewiß, aber doch als etwas Vorhandenes entnommen wurde. Man könnte die Breitlegung, das Nebeneinander an Stelle der Achsengemeinschaft, die das Straßburger Abendmahl zeigte, als notwendige Folgerung des Überganges vom Fragment zur Eigenform anblicken. Allein das Wesentliche ist wirklich die Herauslösung des Gefühlsgehaltes aus der innerlich erlebten Folge der Passion. Und es ist nur pädagogisch nützlich, sich einer Erzählung in Stein, wie der Straßburger zu erinnern. Nützlich ist das! Wenn wir weiterwandern, treffen wir immer wieder auf Christus im Leiden: verspottet, gegeißelt, mit Dornen gekrönt, gekreuzigt. Alle diese Gefühlsgehalte, die ein dem Lyrischen nachspürender Sinn, ein verweilendes und auskostendes Mitleid, hier aus dem Dramatischen herauszufinden vermochte, konnten ihren szenischen Charakter verlieren und in sich zusammenwachsen, die Kombination abgeschöpfter Gefühlsgehalte sich zu einer repräsentativen Gestalt verdichten; wir werden bald von ihr zu reden haben. Aus ihr konnten wieder Spezifikationen erfolgen. Die Augustinerin Klara v. Kreutze (gest. 1308) sah in der Vision den kreuztragenden Christus; doch hat die bildende Kunst diesen allein in normaler Isolierung des Gefühlsgehaltes nicht vor dem 15. Jhh. überliefert. Im 14en erscheint er anders (s. u. S. 104). Es sei zunächst nur darauf verwiesen, daß das Erlebnis des Gekreuzigten selbst unter jener Vergegenwärtigung des Subjektiven, die für die Mystik typisch ist, so ungeheuer ward, daß wir wieder fühlen, wie die Leidensgestalt sich zum dichterischen Gefühlsgefäße bildete.

Isolierung des Gefühlsgehaltes dürfen wir auch dieses nennen — denn gemeint ist durchaus nicht die Erscheinung der Szene, zu der auch die Nebenfiguren gehören würden, nicht die Vergegenwärtigung der Erscheinung, mit der das spätere 14te dem 15. Jhh. voranging, sondern die Vergegenwärtigung der persönlichen Leiden Christi. Aus szenischem Verlaufe mußte seine Gestalt gewiß nicht erst isoliert werden, so etwa wie die Christus-Johannes-Gruppe aus dem Abendmahl, das selbst wieder Teil der Passion war. Isoliert war der Erlöser, zumal in kleiner Form, längst bekannt, aber wesentlich doch auf Grund seines repräsentativen Gehalts. Das Neue, das erst vom mystischen Gefühle und erst vom Triebe des 14. Jhhs. zu Erklärende liegt in der Ausschließlichkeit, mit der die Phantasie nur sein Erlebnis bestrahlt, in der Hitze zugleich, mit der sie dieses Ausschließliche bis zu den furchtbarsten Konsequenzen ausmalt. Bei Suso spricht Christus

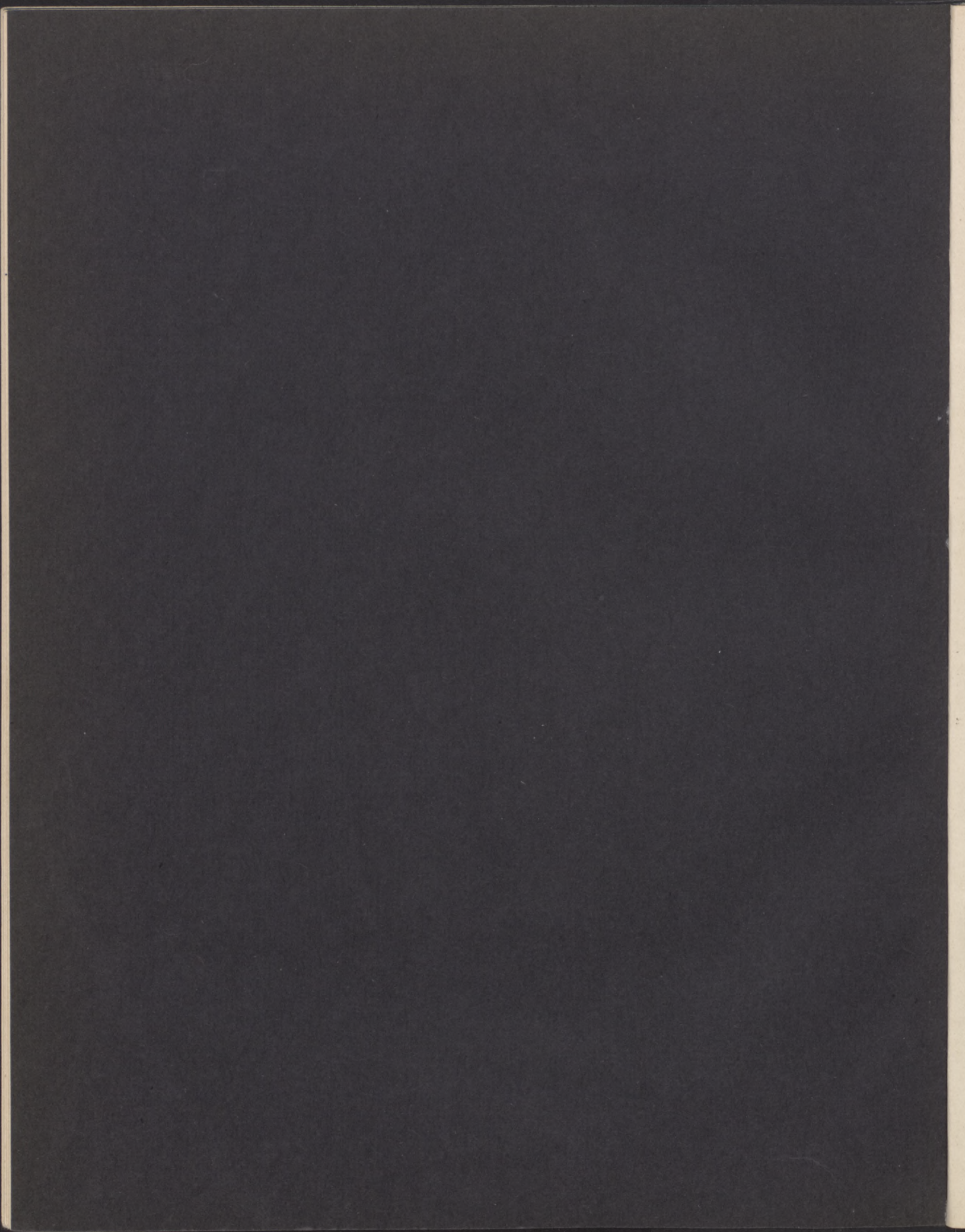
selbst: „Da ich am hohen Aste des Kreuzes für Dich und alle Menschen aus endloser Liebe hing, da wurde meine ganze Gestalt gar jämmerlich verkehrt . . . , denn mein göttliches Haupt war von Jammer und Ungemach geneigt, meine reine Farbe erbleicht. Sieh, da erstarb meine Schönheit ganz und gar, als ob ich ein Aussätziger und als ob ich die schöne Weisheit nie gewesen wäre.“ So wie vom dichterischen Worte hier das Leiden nicht als Erscheinung für uns, sondern als Erlebnis Christi, in ihn hinein projiziert, als Selbstbeobachtung in seinen Mund gelegt, hinterfangen und schattiert wird: so, als Zeugnis einer durchaus neuartigen Vergegenwärtigung innerlichen Vorganges, ist 1301 das Kruzifix von Maria im Kapitäl zu Köln geschaffen worden; grausig, wie von einem ersten Grünwald, zerzogen, zerrenkt, zerfetzt, zerschissen, zerbogen und zerkrümmt. Und noch etwas tritt hinzu, ein zweiter Zug des Mystischen: die neue Welle von Symbolik, die damals hochschlägt. Christus am Astkreuz — gewiß eine besondere Ermöglichung zerquältester Formenzerreißung, aber zugleich eine Welt symbolischer Ideen, die den starr in die einsame Qual gebohrten Blick in weiteste Gedankenräume hinausleitet. Das Kreuz ist aus dem Lebensbaume, und schon Venantius Fortunatus hat im 6. Jahrhundert das Kreuz und damit Christus selbst als Baum des Lebens besungen. Wieder reicht die dichterische Wurzel sehr tief zurück, zuletzt bis in den alten Orient, aber wieder ist es erst das 14. Jahrhundert, das dem Abendlande die tastbare Verwirklichung schafft.

Die Zahl der Zeugnisse ist sehr groß. Das Kasseler Landesmuseum, das Breslauer Diözesanmuseum u. a. bewahren Werke verwandten Charakters, besonders aber die Kirchen Westfalens; Coesfeld, Haltern, Darfeld. Auch in die breitere Darstellung dringt das „Lignum Vitae“ ein; es braucht nur an das Relief der Nürnberger Lorenzpforte erinnert zu werden. Das einsame Andachtsbild aber ist wieder die charakteristische Schöpfung des 14. Jahrhunderts, und die Brechung des Königlichen, das auch der sterbende Gott des 13ten noch bewahrte, ist parallel all jenen Brechungen des Großen, Fernen und Architektonischen, die der Wandel der Figuren- wie der Reliefauffassung als stilgeschichtliche Tatsache gelehrt. Wir haben einen urkundlich sicheren Fall, daß ein deutscher Künstler des 14. Jhhs., Thiedemannius de Allemannia, in London wegen eines Ast- oder Gabelkreuzchristus verhaftet wurde. „Das Kreuz hätte nicht die wahre Gestalt.“

Wieder blicken wir in das steinerne Buch von Straßburg. Dem Kreuzestode folgt die Abnahme des Leichnams. Wir sind im Kreise der Abendgeschehnisse, mit denen das Passionsspiel am ersten Tage zu schließen pflegte. Das ist ein echtes Geschehnis, eine bewegte Handlung, ein Stück dramatischen Verlaufes. Aber konnte nicht auch hier ein verweilendes Gefühl sich in das dramatische Gefüge einzwängen, es spalten und stillstehen heißen, um sich selbstgenießerisch zu einem Bilde zu dehnen? Wo eine zärtliche Hand den Leichnam berührt, nicht handelnd, wie bei den frommen Männern, sondern eben nur streichelnd, nur Gefühl ausdrückend — in Marias ergreifender Gebärde liegt ein Keim solcher Möglichkeiten. Aber freilich, was man hier sah, eine sehr alte Darstellung, die *ἀποκαθήλωσις* des Malerbuchs vom Berge Athos, die byzantinische Form, die auch das alte Relief der Externsteine schon gezeigt, das war als Form noch nicht recht isolierbar. Sein dichterischer Gehalt selbst mußte erst weiter gedacht werden, über die Bilder weit hinaus, die die Bibel und selbst das apokryphe Evangelium Nikodemi erzeugt: eine neue Szene mußte erst in der Welt des dichterischen Traumes, der Kunst der Worte entstehen. Was bisher beleuchtet wurde, die Christus-Johannes-Gruppe, der Gekreuzigte, das war nicht nur in der Vorstellung der Passion gewußt, sondern längst in ihrer bildlichen Versinnlichung dargestellt. Was hier keimt, mußte erst noch erdacht werden. In den Reliefs des reiferen 14. Jhhs. (an St. Lorenz zu Nürnberg, am Ulmer Münster) sehen wir diese neue Szene, ein neues Bild, als Ergebnis eines neuen dichterischen Traumes. Maria mit dem toten Christus im Schoße. Das Straßburger Tympanon kennt das noch nicht. Sein Entwurf stammt noch aus dem 13. Jahrhundert. Die Plastik dieser Zeit kennt das noch nicht, ihre Dichtung aber war längst auf dem Wege dazu: es ist der Weg zur Pietà.



Christus-Johannesgruppe aus Schülzburg
Ehemals Berlin, Sig. Oppenheim



Auch sie ist in der deutschen Fassung Gefäß eines isolierten Gefühlsgehaltes. Wie sich die zärtlich schüch-terne Gebärde Mariens zur Pietà selbst verhält, so — ja, nur noch tiefer in das Dichterische zurückgelagert — verhält sich der lyrische Keim der poetischen Pietà zu ihrer dichterischen Ausmalung selbst. Es ist der Wunsch, den Leichnam kosen zu dürfen, der unter dem Kreuze von der stehenden Maria ausgesprochene Wunsch, der ihn in sich trägt. Noch im Zusammenhang der alten Johanneischen Vorstellung „Ecce Mater tua, ecce filius tuus“, einer dichterischen Vorstellung von geheimer Symmetrie, die in Worten die architektonische Form des Triumphkreuzes vorbildete, spricht Maria in einer großartigen Sequenz des 12. Jahrhunderts, der Sequenz „Planctus ante nescia“, die Verse aus: „Reddite moestissimae Corpus vel exanime Ut sic minoratus Crescat cruciatus Osculis amplexibus.“ „Gebt der Betrübtesten den entseelten Leichnam wieder, damit so, erst vermindert, wachse der Schmerz in Küssen und Umarmungen.“ Es ist das 12. Jahrhundert, die Zeit der Kreuzzüge. Dichterische Vergegenwärtigung der Passion und Versenkung in Maria begegnen sich — in der gesprochenen, gesungenen, monologischen Poesie. Das 12. Jhh. leistet für diese, was erst das 14te für die Plastik tun sollte. Lyrisch ist die Wurzel der Vorstellung — Episches treibt zuerst aus ihr hervor. Der „Tractatus de Planctu“ schildert breit die Erfüllung des Wunsches, doch so stark mimisch bewegt, daß weder der dichterische Sinn des frühen 14. Jhhs., seine mystische Stille sich hier wohlgeföhlt, noch gar das Auge des Plastikers überhaupt ein ruhendes Bild gesehen hätte. Die deutsche Lyrik des 13. Jahrhunderts erst läßt das Allzubewegte zum Stillsichtbaren gerinnen. Im Konstanzer „Spiegel“ an der Wende zum 14ten, ist das innere Bild geschaffen. Der Dichter sieht:

„ir kint lag vor ir ougen vâl,
es lag tot wunt unde blint,
doch kuste si ir totes kint . . .
si sach in an und aber an.“

Und so sieht bald darauf der Mystiker Suso, so auch der mittelniederdeutsche Dichter einer Königsberger Handschrift die Gottesmutter einsam thronend ohne Nebenfiguren. Der letztere wahrhaft lapidar: „se nam sin hoved an den scot unde sat also se were dot.“ Das klingt wie Stein. Eben damals hat der Plastiker das innere Bild tastbar verwirklicht, er nun wieder vor dem regens ludi des geistlichen Schauspieles. Was wir bei der Gruppe aus dem Abendmahl, bei dem Gekreuzigten innerhalb schon gefundener sichtbarer Formen wahrnahmen, das ist hier also zunächst im Dichterischen geschehen: Isolierung des Gefühlsgehaltes aus dem Verlaufe der Handlung. Die Pietà ist also ein neuer, tiefer gelagerter Fall. Die Dichtung selbst hat die Isolation vollzogen, die Szene erst geschaffen, dann die Nebenfiguren vom Throne des Gefühlswesentlichen wegverwiesen, die Menschenmutter mit dem toten „trutkind“ einsam bestrahlt.

Die einsame Klarheit plastischer Vision war dem Dichter gelungen — was er fand, hob der Plastiker ins Sichtbare. Der es tat, war ein sehr großer Meister, sein Werk der Ahne unzähliger Sippschaft. Es war ein Deutscher des 14. Jahrhunderts — keine der anderen Nationen erhebt hier einen Anspruch. Wir können nicht glauben, sein Werk noch zu besitzen, aber wir möchten sicher glauben, daß Einer, ein sehr Einzelner es war, dem in einem einzigartigen Augenblicke die plastische Vision als mögliche Form aufging. Er war einer Generation und eines Volkes mit dem Erfinder der ersten Jesus-Johannes-Gruppe. Wie dessen Wurf im Schülzburger Werke, so offenbar spiegelt sich die älteste Pietà im lindenholzgeschnitzten Vesperbilde der Veste Coburg. „Vesperbild“ heißt heute *κατ' ἐξοχήν* die Pietà. Der Begriff umfaßt zunächst die Abendgeschehnisse überhaupt, und der Abendandacht waren deren Versinnlichungen zugeordnet. Das Stillste und Größte aber ist die Pietà. Es ist wahr, wir sollten sie lieber Vesperbild nennen. Die Nation, in deren Sprache wir sie aufzurufen pflegen, hat diese isolierte Vision nicht geschaffen, sie hat sie am Ausgange des 15. Jhhs. erst, in Michelangelos berühmtem Monumentalwerke von St. Peter, auf französische Bestellung hin kennen gelernt; und es ist gar nicht unmöglich, daß der große Florentiner von seinem Auftraggeber eine Anweisung erhielt, in der sich die alte deutsche Erfindung (Frankreich übernahm sie später von uns) noch spiegelte.

Der Meister von Coburg muß, wie der Schülzburger, noch in der Luft der großen Kathedralenplastik geatmet haben. Er arbeitete — wie jener — in Holz, aber seine Formen haben die rauhe Größe, die tektonische Festigkeit des Hüttenstoffes (Abb. 70).



69. Vesperbild in der Veste Coburg. Um 1320—30.

Phot. D. Loßnitzer †.

Weit überlebensgroß ist das Werk. Aus streng gegliederter Schwere steigt der Riesenwuchs der Mutter auf, nach links steil und gerade gehalten, nach rechts leise hornförmig gebogen, in einer Linie, die mit der gewaltigen Bogenfalte zwischen den Füßen anschwingt. In der Gegend der Brust verstummt die Bewegung, hier ist alles groß und fest, nichts von der klein-rhythmischen Zersträhnung, die man in späterer Zeit, zwischen 1330 und 1350 erwarten könnte. Das Haupt einer Greisin, einer germanischen Hünenmutter — es ist wirklich, als sei Edda und Gudrun, uralte Totenklage Stimmung noch einmal heraufgekommen. Scharf geschnitzt, im Ingrimmbissenen Mitgefühl, der Steg der Leidenslinie nach dem Munde hin — grandiose Bitterkeit hinprägt. Eine geheim durchwirkende Grundform, das geböschte Dreieck, schon auf den Wangen und über den Brauen der Matrone wirksam, flächt und plattet kantig und hart das umgebrochene Haupt des Toten. Die Form klingt erzhart, wie Stabreim feierlich schroff. Der Mund, gespenstisch aufgehöhlt, scheint zu schreien. Der Arm muß steil herabgeschossen sein, in der ganzen grauhaften Hilflosigkeit der Leiche. Rippe auf Rippe hingefurcht, hingeählt. Das ist Sprache, unmittelbar in die Seele gehämmert: „immer wieder, immer wieder, Marter auf Marter, so ist es gewesen.“ Das ist inbrünstigste Vergegenwärtigung. Irgendwo

abseits aufgebaut, in einem Frauenkloster sehr wahrscheinlich, hat dieses Werk, nicht gläubiger Menge ausgesetzt, sondern der einsamen Andacht wartend, unbeschreiblich wirken müssen, aus aller Zeit heraus und allem Ritus fremd, so ungeheuer in das Menschliche und Allgemeine hinausgeweitet, daß auch der Heide getroffen hätte niederbrechen müssen. Und doch Andachtsbild! Wenn man wagen darf, eine unbeweisbare Vermutung auszusprechen: der Stamm, aus dem dieses Riesenbildnis des Grams erwuchs, könnte recht wohl der mitteldeutsch-ostfränkische sein, auf den der Fundort verweist (die kleine Kirche von Scheuernfeld, die aber gewiß nur spätere Nachfolgerin eines benachbarten Vorbesitzers war). Zwischen Bamberg und Naumburg, den Stätten der größten deutschen Monumentalplastik, könnte das ersonnen sein; gewiß nicht in dem oberschwäbischen Volksteil, der die edle Lyrik der Christus-Johannes-Gruppen dichtete. Noch in der ganzen späteren Entwicklung sind die Schwaben die Lyriker, die Franken die Dramatiker der Darstellung geblieben. Holbein gegen Dürer, Augsburg gegen Nürnberg, Franz Beer gegen Balthasar Neumann — immer ist es das Wesen der Stämme, das spricht, so lange die Natur noch in ungebrochenem Flusse spendet. Hier im nordöstlichen Franken, wo insgeheim auch slavisches Blut von germanischem aufgetrunken wurde, könnte jener schwerzüngige Barlach des 14. Jahrhunderts gelebt haben, der das Urbild der Coburger Pietà ersann.

Die Tochtergruppe finden wir in Erfurt, hier sicher noch am alten Orte, heute noch von der rührendsten Pietät umgeben, wirklicher Pietät: in der Klausur des Ursulinerinnenkosters. Alles Große und Schwere ist hier spitzer und schärfer geworden — wir sind wohl ein Menschenalter später, in der Mitte unseres Jahrhunderts. Die Übersetzung ist überall unverkennbar, der sehr großartige Kopf Christi, gleich allen anderen Formen länglicher und schlanker als in Coburg, lebt formal von dem geböschten Dreieck, das offenbar die Sprache des Urbildes kennzeichnete. Die Brechung schon nicht mehr von der Schwere wie in Coburg. Nicht unmöglich, daß eine Stilverbindung zur Bamberger Kunst dieser Zeit sich aufweisen ließe (Noack). Im Hohenlohegrabmal finden sich wirklich verwandte Züge, namentlich im Kopfe. Und nach Bamberg auch verweist örtliche Überlieferung die einzige Pietà dieses Typus, die mir im kolonialen Osten bekannt geworden ist, die von Leubus; auch sie überlebensgroß, und ungefähr der Mitte des 14. Jahrhunderts angehörig. Eine andere, noch genauer, fast wie eine Abschrift, mit der Erfurter übereinstimmend, ebenso überlebensgroß, findet sich allerdings in Straubing. Die Ähnlichkeit ist so stark, daß ein gemeinsames Vorbild, selbst schon eine neue Nuance des in Coburg überlieferten erschlossen werden muß. Der Typus hat in diesem gewaltigen Formate, das offenbar die Urschöpfung selbst besessen, noch weiter gelebt. Das Vesperbild des Wetzlarer Domes bewahrt seine allgemeinen Züge sehr deutlich, doch ist ebenso deutlich das Abklingen des großartigen Rhythmus der ersten Epoche. Es ist der zusammenziehende Stil der zweiten Jahrhunderthälfte, der die führende Macht der großen Diagonalfalte leicht symmetrisierend aufhebt, das Tuch der Maria groß und rund und breit hinlegt, deren Kopf untersetzter, die Leidenslinie kleiner und nicht mehr als Steg, sondern als Eingrabung bildet. Aus der hünischen Greisin wird die bürgerliche Matrone; auch der Körper Christi, nicht mehr schwer umgebrochen, sondern von Marias Rechter gestützt: ist viel weicher gebildet, die Wucht des Schreies fast ganz gestillt. Coburg-Erfurt-Wetzlar, monumental-tektonischer, linear-graphischer, massiv-plastischer Stil. Die unmittelbare Formensprache des mystischen Zeitalters ist in der zweiten Jahrhunderthälfte nicht völlig mehr verstanden; um so stärker die Mitwirkung des Symbols. Blutstrauben bilden sich auf den Wunden, die fünfblättrige Rosa mystica, ursprünglich Symbol der reinen Jungfrau, des Hortus conclusus, hier zweifellos ihre Frucht, die Hostie einbegreifend, ist golden auf blauem Grunde der Sitzbank aufgemalt. Ähnliches ist im Vesperbilde des Fritzlärer Domes zu beobachten, allein der Maßstab geht schon zurück. Hier wie in der Pietà von Aschaffenburg-Damm, die in erheblich roheren Formen gewisse Züge, wie die größere Schrägung des herabhängenden Armes, die Tuchform bei Maria mit der der Wetzlarer teilt, in anderem, wie der Gruppierung der Hände, unabhängig ist. An die Fritzlärer wieder erinnert ein bayrisches Stück aus Dingolfing (Slg. Oertel, 18e Tafel 19) nur 1,20 m hoch. Enger verwandt, auch im Maßstabe, ist jener ein Vesperbild im Mittelschiff des Paderborner Domes.

Der Wandel des Maßstabes spiegelt den Gang der großen Entwicklung. Der große, vom heroischen Charakter der Urvision gefordert, wirkt mit Kathedralenwucht, er lebt zugleich noch von der Macht der Baukunst; er enthebt trotz aller grausigen Bitterkeit der Phantasie in architekturhafte Fernen. Die spätere Epoche sahen wir überall aus dem Architektonisch-Entrückten zum Malerisch-Intimen hinübergleiten, und da wo die Vergegenwärtigung den Siedegrad der Urschöpfung später noch einmal erreicht, ja überbietet, in der Pietà Röttgen des Bonner Museums, ist es gerade die Kleinheit der Gesamtform, die ein intimstes Auskosten des Gräßlichen erlaubt. Auch hier umfängt die Symbolik der Rosa mystica, der Blutstrauben auf den Wunden (Christus als Weinstock deutend), wie in Wetzlar und Fritzlär das Erlebnis, — aber dieses ist von phantastischer Schauerlichkeit. Es ist nicht der ausgewogene Kontrast der Mutter und des



70. Pietà Röttgen im Bonner Provinzial-Museum.
Phot. Stoedtner.

Toten — das Haupt Marias überwächst den Leichnam (nur im Kleinen war das so möglich), es überwächst ihn gespenstisch, so wie auf Emil Noldes Grablegung das Haupt Christi selbst seine Glieder. Das Übermaß des Leidens ist es, das die Maße der Form zersprengt, wie die Seele der Frau; so unmittelbar, wie bei Grünewald der Drang des Hinzeigens über alles natürlich Mögliche hinweg, aber vollständig zwingend und verständlich den Finger des Johannes hinausreckt — Ausdruckskunst von seelischer Wahrheit. Und dennoch ist ein ganz anderer Grad objektiver Vergegenwärtigung trotz der expressiven Überspannung, innerhalb ihrer, erreicht. Jetzt und hier weint diese Frau, ein erbarmenswürdiges Weib aus dem Volke selbst, in hemmungsloser Erschütterung (Abb. 70).

Der Schmerz der Coburgerin ist gewaltig und von zeitloser Dauer: monumental; der Schmerz der Röttgenschen ist zersetzend und ein augenblickliches Geschehnis: intim. Und wo sich in dem heroischen Werke die Falten und die leisen Bogen der Gesamtlinien zu majestätischen Stabreimen rhythmisieren, da verschlingen sie

sich im nah-empfundenen arhythmisch zu krampfhaftem Schluchzen: Runzeln statt Rhythmen.

Den Typus, den wir — trotz tiefer Unterschiede — in allen diesen Werken hindurchfühlen, können wir, roh abkürzend, den „diagonalen“ nennen. Die Zeit um 1400 hat ihm einen „horizontalen“ gegenübergestellt, der dramatischen Überkreuzung die Ruhe des Kultbildes. Ich glaube immer noch, daß dieser spätere Typus seine wichtigste Heimat im deutschen Osten besaß, der an der Übersetzung des Wortes in das Tastbar-Sichtbare, an der ersten großen Vision keinen Teil gehabt. Immerhin war er auch dem Westen nicht fremd. Und seine Züge lassen sich, scheint mir, nur zufällig an schwächer erhaltenen Werken noch im 14. Jahrhundert erkennen. In Volkach (Unterfranken, B. A. Gerolshofen) steht in der Kirchbergkirche eine kleine Pietà aus Holz, die den Toten balkenstarr über den Schoß der Mutter hinlegt, den Kopf ohne Drehung heruntersenkt, so daß Marias rechter Arm frei und in Klagegebärde heraufgeführt wird.

Und im Vesperbild von Püssenheim (B. A. Kissingen) findet sich bei diagonaler Stellung des Leichnams ein anderer Zug der späteren Auffassung, der in Volkach fehlt: die stille Faltung der Hände Christi. Beide Züge vereinigt das Vesperbild von Nenningen in Schwaben, das jedoch schon gegen 1400 sein könnte. Der Forschung bleiben hier noch Aufgaben, die mit den wenigen Beispielen nur angedeutet sein können. Es ist nicht möglich, alle Nuancen aufzuzählen. Aber eine zweite Grundmöglichkeit, die ebenfalls das 14. Jahrhundert geschaffen hat, ist unbedingt hervorzuheben. Bei dem Mystiker Bernardin von Siena findet sich die Deutung, daß Maria den Toten wieder als ihr kleines Schoßkind empfindet — es ist die uralte Form der Sitzmadonna, die hier anklingt. Und ganz zweifellos ist diese Erinnerung — und mit ihr auch der formale Einfluß dieses so lange vor der Pietà selbst geschaffenen Motives — in einer großen Reihe von Fällen

unmittelbar versinnlicht worden. Was die Pietà Röttgen durch das Wachstum des Hauptes gespenstisch-grausig ausdrückt, ist in diesen Fällen lyrisch-zärtlich gegeben. Maria sitzt zuweilen fast so, wie als glückliche junge Mutter, der Leichnam hat nur die Größe eines Kindes, ist aber doch der Leichnam des gekreuzigten Mannes. Zu spüren ist das bei verschiedenen Typen.

Beispiele gibt u. v. a. das Münchener Nationalmuseum (Alter Katalog, XI, 1896, Taf. IX, No. 520), das Germanische in Nürnberg (No. 262). Aus der reichen Zahl seien nur sehr wenige hier hervorgehoben: einmal die kleine Pietà aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, die Schmitt und Swarzenski in ihrer „Plastik des Mittelalters in Frankfurter Privatbesitz“ als Taf. 23 veröffentlicht haben. Es ist ein sehr zartes Werk, Maria mädchenhaft schlank, mit rührend gefalteten Händchen, beinahe auch in einer Verkündigung so möglich. Das Figürliche immateriell, schwerelos, in Linien hingeweht, das Figürliche im Sinne des älteren Schwingungsstiles. Der winzig kleine Christus aber bewahrt den Typus, den die heroisch grandiose Urform geprägt. Sehr anders ist die Aufgabe in einem noch kleineren Steinbildwerke des Erfurter Museums gelöst. Es stammt aus der Aegidienkirche und wird vom „Meister der Seitenplatten des Severisarkophages“ gearbeitet worden sein. Es hat die ganze Intimität dieses großen Erzählers und den keiner Sprache zugänglichen Hauch seiner Persönlichkeit. Maria wächst gerade empor, neigt aber ihr Haupt (ein Haupt mit den starken Wangenknochen, den schiefen Augenlidern der Erfurter Kunst) sehr sprechend zu dem Toten, der halb sitzend mit geschlossenen Händen friedevoll in ihren Armen ruht. Ein kleiner Engel fängt das Blut im Kelche auf. Keine Abbildung kann den rätselhaften Zauber des kleinen Werkes, seiner Form und seiner hier und da recht gut erhaltenen Farbe ahnen lassen. Ein anderes steinernes Erfurter Werk an der Allerheiligen-Kirche außen, ganz vom Ende des Jahrhunderts, dreht den mehr liegenden Christus mit herabhängenden Armen gegen den Andächtigen hin — *expositio corporis*. Von sehr zarter schwäbischer Feinheit endlich das schöne Vesperbild von Radolfzell, noch vor der Mitte des 14. Jhhs. Der fehlende Christus wird im Verhältnis klein gewesen sein.

Zur literarischen Vorgeschichte: Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà, Repert. f. Kunstwissenschaft, 1920, S. 145ff. — Verarbeitet bei Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, S. 72ff. und bei Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II, S. 120. — Abbildungen bei Pinder, Marienklage „Genius“, I, 1919, S. 201ff. — Noack, Zeitschrift für bildende Kunst. — Baum, a. a. O., Abb. 79—82. — Zur Typenfrage: Demmler, Die mittelalterliche Pietà-Gruppe im Berliner Museum, „Berliner Museen“, 1921, H. 11/12. — Die Werke in Unterfranken: Kunstdenkmäler d. Königreiches Bayern. Unterfranken VIII, Fig. 150, II; Fig. 142, XIX; Fig. 153. — Reiners, Katal., Slg. Schnütgen, Köln 1912, No. 117. — Clemen, Zeitschr. für bildende Kunst, 1903, S. 105. — Erste Behandlung des Coburger Werkes: Loßnitzer, Coburg-Gothaische Heimatblätter, H. 8, S. 35. — Straßburger Vesperbilder des 14. Jhhs. soll eine noch nicht erschienene Arbeit von Otto Schmitt bringen. Die Straßburger Pietà, Kunstd. Bayerns, N. B. VI, S. 113, Fig. 81.

Der Kreuzabnahme folgte in der Straßburger Passion die Auferstehungsszene. Die Frauen suchen im leeren Grabe, die Tücher auseinanderschlagend, ein Engel hockt darauf, das Wunder verkündigend. Das Grab ist ein Sarkophag, mit durchbrochener Arbeit geschmückt, auf hohen Füßen stehend. Unten kauern die schlafenden Wächter. Auch hier kann das Gefühl verweilen. Aber nichts ist bezeichnender als die Art, wie es hier verweilt, was es sucht, was es verwandelt. Hier ist der dramatisch stärkste Punkt nach der Kreuzigung, der Keim des uralten Osterspieles, der Umschlag aus der Trauer zur Seligkeit des Wunders. Hier zu verweilen, lag einem dramatischen Gefühle; das glückliche Staunen zu betonen, lag insbesondere dem ritterlich hellen 13. Jahrhundert. Zu isolieren brauchte das 14. Jhh. hier scheinbar nicht, um seine Selbstversenkung zu finden. Das war im gewissen Sinne längst geschehen. Rein architektonische Grabkapellen, den Konstantinischen Bau von Jerusalem nachahmend, waren schon lange bekannt. Sie konnten auch Darstellung enthalten. Die darstellende Kunst hatte das Problem längst behandelt. Nachdem zuerst der spätantike Zentralbau mit den drei Frauen davor, wie im liturgischen Schauspiele, als zentraler Kern des Dichterischen erschienen, war man zur Darstellung des eckigen Sarkophags übergegangen. Zu isolieren, sagten wir, brauchte das 14. Jhh. hier eigentlich nicht. Dennoch hat es wohl zuerst das Hl. Grab in der Form, wie die erzählende Darstellung sie gefunden, wieder in das Große übertragen und verselbständigt; um aber zu verstehen, warum es auch diese Darstellung zu

verselbständigen nötig fand, muß man wissen, wie sie es veränderte. Das leere Grab, das die Logik des Zusammenhanges fordert — Christus ist ja auferstanden — hätte hier nicht genügt. Das frohe Staunen der Frauen, die verkündenden Engel allein, die Abwesenheit des Göttlichen selbst — das wäre als Vorstellung zu dramatisch, als Beziehung des Menschen zu Gott zu mittelbar, als Gefühlsklang zu hell gewesen. So tut das 14. Jhh. hier einen neuen Schritt. Nicht nur, daß es die Form ins Große hebt (nicht bloß ein Bruchstück, wie beim Abendmahle, der Kreuzigung, der Beweinung, sondern die ganze Szene) — es fügt den toten Christus hinzu, der ja in Wahrheit nicht da sein dürfte, wenn die Frauen ihn vergeblich suchen, der Engel seine Auferstehung verkündet. Es will seinen Gott sehen, es sucht zugleich die Nachtseite des Gefühles. Es ist nicht mehr ritterlich hell, sondern mystisch-düster gesonnen. Das ist wieder ein weiterer Schritt. Das ist Isolation des Gefühlsgehaltes nicht nur aus der Abfolge, sondern sogar aus der Logik der Handlung. Und es ist zugleich Kombination, Zusammendrängung mehrerer Gefühlsgehalte. Die Pietà spendet den grauenvollen Anblick des Leicnnams, die alte Darstellung rettet die Freude der Engel, die Frauen aber als Exponenten des Andächtigen selbst spiegeln nur die Tiefe des Mitgefühls. Die Vergegenwärtigung des Subjektiven ist so stark, daß sie die des Objektiven, die eine „natürliche“ Logik fordert, überwinden kann. Nicht die zweite, die bürgerliche — die erste, die mystische Epoche des Jahrhunderts ist der Erfinder. Erst als im folgenden Jahrhundert jener Drang zur Erscheinungswelt, eben jene Vergegenwärtigung des Objektiven, die wir an den Reliefs der Parlerkunst und ihrer Jahrzehnte kennen lernten, den letzten Nachklang des Mystischen übertönte, wurde der Vorgang der Grablegung aus dem Hl. Grabe des Vierzehnten herausentwickelt und als Freigruppe dargestellt. Das Vierzehnte aber ordnete — und es arbeitete damit wieder in seiner Weise dem Künftigen vor — die Gefühle mit jener Freiheit gegenüber der rein dichterisch erzählenden Logik an, die das freie musikalische Kunstwerk kennzeichnet. Diese gefühlskombinierende Ordnung verhält sich zur älteren Erzählung wie die Eroica, wo der Held „im zweiten Akte stirbt“, zu einer Oper. Sie denkt in „Sätzen“, nicht in „Akten“. Otto Schmitt hat grundlegend das Hl. Grab des Freiburger Münsters beschrieben, das stilistisch der Straßburger Katharinenkapelle sehr nahe steht. Straßburg selbst (und danach Freiburg) mag zuerst im Inneren des Münsters die neue, verselbständigende und symphonisch gefühlskombinierende Darstellung dessen verwirklicht haben, was das Bogenfeld außen noch in der Logik des steinernen Buches gab.

Wenn wir dem Berichte des Chronisten Fritsche Closener, der selbst dem 14. Jahrhundert angehörte, glauben dürfen, so wäre die Straßburger Erfindung die Umarbeitung eines Bischofsgrabmales gewesen, dessen Pracht den lebenden Besteller selbst zu der Umbestimmung veranlaßt hätte (1349). Es könnte ein Wandgrab gleich jenem älteren des B. Konrad v. Lichtenberg († 1299) in der gleichen Kirche gewesen sein. Nur Fragmente sind noch erhalten. Vor allem die Wächterszene muß erstaunlich lebensvoll gewesen sein, sie war sogar ausgesprochen dramatisch gedacht — offenbar hatten die Schlafenden das Wunder gesehen. Erschreckt und geblendet taumeln und poltern sie durcheinander, wie später auf Grünwalds Bilde zu Isenheim. In Freiburg ist es dem Bildhauer Kubanek gelungen, an den Strebepfeilern und auf der Spitze einer Eckfiale die auseinandergestreuten großen Beifiguren zu entdecken. Münsterbaumeister Kempf hat in Gipsabgüssen das Ganze rekonstruiert. Es ist ausgesprochen eine Arbeit der Hüttenkunst. Die architektonischen Formen bestimmen das Ganze — ein Baldachinaufbau von streng schematischer Gotik schließt das Hl. Grab selbst ein. Die Wächter schlummern, wie im Straßburger Bogenfeld, an der hier vereinheitlichten Tumbenwand als Reliefs gebildet. Christus starr gestreckt aufgebahrt, im Stile dem Rottweiler Hauptportale irgendwie nahe, in einer sehr schnittig und scharf denkenden Formengesinnung, hager, ausgesogen, schroff rhythmisch durchgestaltet. Die drei Frauen dahinter, mit leisem Wandel des Ausdrucks, wesentlich aber auf das Dunkle und Innige eingestellt. Weihrauchschwingende Engel zu Füßen und Häupten. Erst oben, auf dem Baldachin, zwischen den Fialen der Wimperge gibt der Auferstandene zwischen zwei Frauen und zwei Engeln die Auflösung aus dem Leidseligen in das Glückselige. Man muß diese Grundform sich einprägen, sie bleibt Voraussetzung für eine beliebte Darstellung des 15. Jahrhunderts; und wieder ist der Erfinder das Vierzehnte (Abb. 51).

Der Oberrhein scheint hier die führende Rolle zu haben. Auch Basel besaß in St. Leonhard ein Hl. Grab. Die Straßburg-Freiburger Anordnung mit ihrer Erinnerung an das Nischengrab mit Baldachin spiegelt sich auch in Lothringen, im Hl. Grabe von Settingen, mit der größten Deutlichkeit. Es gibt eine Reihe von Nachfolgern im Verlaufe des Jahrhunderts. So in Schwäbisch-Gmünd, in der mittleren Chorkapelle, nach der Jahrhundertmitte, in Formen, die die uns bekannte Abwandlung leise andeuten. Daß hier die Wächter, nur drei, frei vor der Tumba sitzen, deren Fläche nackt erscheint, ist charakteristisch. Eine Entfernung aus der — stilistisch sicher sehr überlegenen — graphischen Bedingtheit des Freiburger Vorbildes. Hierzu gehören übrigens gleichzeitige Fresken an den Wänden, — das eine zeigt eine grandiose Pietà des diagonalen Typus. Ein kleines Werk in Oberwesel hat Schmitt, gleich dem vorigen, herangezogen. Das wertvollste unter allen ist offenbar das Hl. Grab zu Halberstadt gewesen. Drei Figuren in der Chorschlußkapelle des Domes, die zum Feinsten deutscher Plastik gehören, kann ich nicht anders, denn als Rest eines Hl. Grabes ansehen. Stilgeschichtlich äußerst wichtig: der Künstler hat das Freiburger Werk genau gekannt; von ihm selbst aber ist der Erfurter „Severimeister“ ausgegangen. Auch in Erfurt, in der Substruktion unter dem Chore, ist eine im Kerne unserer Epoche angehörende Darstellung erhalten (z. Teil später vollendet).

Otto Schmitt, Das Heilige Grab im Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, XV, 1919, S. 1—18. — Alfred Wolters, Die Skulpturen des Halberstädter Domes. — Auf die Gmünder Fresken und ihren Zusammenhang mit dem Hl. Grabe wies Herr Dr. Walther Giesau-Halle den Verfasser in sehr dankenswerter Weise hin. Das Settlinger Hl. Grab bei Haußmann, Elsaß, Kunstdenkmäler, Nr. 45.

Jede neue Herauslösung gefühlshaltiger Elemente war auch ein neuer Schritt. Wir konnten uns merkwürdigerweise der Logik der Passionsdarstellung auch im begrifflichen Weitersuchen anschließen — jedesmal drangen wir tiefer und entdeckten einen neuen Begriff. Zuerst das aus dem Ganzen herausgehobene, an sich vorhandene, nur zur Eigenform verselbständigte Bruchstück (Jesus-Johannes); dann das ebenso herausgehobene aber durch symbolische und vergegenwärtigende Zutat veränderte (Christus am Astkreuz); weiter das erst von der Dichtung geschaffene, aus dem dichterischen Untergrunde emporgehobene Gefühlsgefäß (Pietà); endlich über die allen gemeinsame Befreiung des lyrisch Wertvollen aus der Abfolge der Handlung heraus auch noch die aus ihrer Logik (Hl. Grab). Damit die Kombination mehrerer Gefühlsgehalte in der Form, ihre Zusammendrängung zu musikalisch freier Komposition. Und es gibt noch einen weiteren Schritt: die Kombination in der Form der Verdichtung — zu einer gänzlich neuen repräsentierenden Gestalt. Der Gegeißelte, der Verspottete, der Dornengekrönte, der Kreuztragende, der Gekreuzigte, der Auferstandene, alle waren im Laufe der Handlung an dem Andächtigen vorbeigezogen, der auf die Passion nunmehr zurückblickte. In den meisten dieser Erscheinungen waren gewisse verwandte Elemente gewesen, eine Möglichkeit zum Repräsentativen vor allem: die Verspottung, das Ecce homo. Aber in jeder dieser Erscheinungen war der Göttliche noch Teil einer Szene. Erst der sinnende Rückblick auf die Passion, der Trieb zur Verselbständigung des lyrisch Wertvollen, zog diese Erscheinungsbilder zu einer Gestalt zusammen, die ihre Gefühls-summe in Verdichtung wiedergab, ein unabhängig Gesamtes überszenisch repräsentierte: dem Schmerzensmann. Das ist wieder eine Schöpfung des früheren Vierzehnten, die noch für die deutsche Kunst der Dürerzeit verbindlich blieb.

Die Miniatur kennt, so weit ich sehe, die Darstellung schon im 13ten, die Plastik erst im folgenden Jahrhundert. Eine der frühesten Verwirklichungen bringt Gmünd. Ganz außerhalb des Bauprogrammes erscheint der Schmerzensmann hier neben dem Südportale des Chores. Möglich gewiß, daß er durch private Stiftung hierhergelangte (Dehio). Doch ist er stilistisch kaum später, als die zum Programm gehörigen Figuren. Im Programm des 14. Jhhs. wirkt ja das des 13ten weiter, das eine solche gefühlskombinierende Verdichtung noch nicht kannte. Genug, hier tritt er auf. Die Linke deutet auf das Wundmal, die Rechte stützt das Haupt. Er sinnt und blickt, vom eigenen Schicksal ergriffen. Seine Gebärde ist ja nicht anders, als die uralte des Johannes bei der Kreuzigung. Auferstanden, aber gequält vorher — eine Gefühlsszene. Ähnlich ist er u. a. in Ochsenfurt aufgefaßt worden. In Würzburg (Museum) erscheint er mit nacktem Oberkörper und gekreuzten Armen: „seht mich an!“ Um 1400 wird die Darstellung sich dann mächtig entfalten, buchstäblich: die hier zusammengedrängten Möglichkeiten

auseinanderfallen. Diese Repräsentation des Lyrischen wirkt mit auf die Darstellung des kreuztragenden Heilands hinüber, die in Gmünd am gleichen Portale erscheint. Das ist nicht bloß der herausgelöste Teil der Szene, so wie er in Straßburg am Tympanon vorkam und das ganze 15. Jahrhundert hindurch beliebt war. Das Kreuz ist mehr Attribut, beinahe Symbol, die Tätigkeit des Tragens in der Repräsentation des Leidens untergegangen. Repräsentation — aber nicht einfach der Idee, sondern der subjektiven Erlebnisse, des Selbstmitleids, in dem sich das zärtliche Gefühl der Andächtigen spiegelt: wieder ein weiblicher Zug der Epoche.

Es ist wohl sehr charakteristisch für das 14. Jahrhundert, daß der isolierte Kreuzträger zuerst als ein sozusagen nach einer Richtung spezifizierter Schmerzensmann auftaucht (so wie er sich auch nach der Richtung des Auferstandenen spezifizieren kann). Kaum jünger als der Gmünder Kreuzträger ist jener an der Heilsbronner Klosterkirche. Ihm fehlt die Krone, das Kreuz hat er als Attribut geschultert (es ist viel zu klein!), eine leichte Schreitbewegung ist eben erst angedeutet. Von diesem geht nach Volbach eine nürnbergische Figur im Germanischen Museum (Josephi Nr. 2, nicht 3!) aus. Daß beide älter als Gmünd und damit für diese Stilrichtung bezeichnend seien, leuchtet mir noch nicht ein (ich kann z. Z. nur den Heilsbronner vergleichen). Ein weiterer findet sich übrigens außen am Chore der Salvatorkirche in Nördlingen, die auch in diesem Punkte offenbar Abglanz der Gmünder Kunst ist. Wichtig ist der innere Vorgang bei der Bildung der Idee, die die Form prägt. Es ist hier nicht die einfache Isolation des Szenenteiles, sondern die Spezifikation aus repräsentativer Verdichtung wirksam. Gleichwohl hat wieder das 14te dem nächsten Jahrhundert auch in diesem Falle entscheidend vorgearbeitet. Dessen stärkerer Drang nach Vergegenwärtigung läßt die entsprechenden Figuren der Straßburger, die Teil eines szenischen Verlaufes war, wieder ähnlicher erscheinen.

Literatur: Franken und Schwaben sind außerordentlich reich an Schmerzensmännern des 14. Jahrhunderts. Mehrere Beispiele jedesmal an St. Lorenz und St. Sebald in Nürnberg. Siehe auch Rothenburg, Sakramentnische der Spitalkirche und St. Jakob (jetzt Lapidarium, schon um 1400); an der Franziskanerkirche außen. — Ferner innen im Chore der Nördlinger Salvatorkirche. Doch das sind nur wenige Beispiele für viele. Über den Schmerzensmann ist im Goldschmidtschen Seminar eine ausführliche Arbeit entstanden, die, leider ungedruckt, mir nicht bekannt werden konnte. Vgl. ferner Volbach, Der kreuztragende Christus in der schwäbischen Kunst, „Berliner Museen“, XLI, S. 134ff. — Kneller, Geschichte der Kreuzwegandacht.

Alle diese Fälle blieben an einer geheimen Kette aufgereiht — es war das Erlebnis der Passion. Und es schien uns, als habe jeder weitere Schritt in dieses Erlebnis hinein auch eine weitere Möglichkeit der Formgewinnung aus dem Schatze des Lyrischen, eine größere Entfernung aus dem Tatsächlichen in das Seelische hinein erreicht. Der Eine mag es getrost als Zufall, der Andere mag es als bedeutsam auslegen. Eine geheimnisvolle Einheit jedenfalls umspannt alle diese motivgebärenden Möglichkeiten. Mit der letzten, dem Schmerzensmann, ist die Grenze des Symbols gewonnen. Die Gestalt als Verdichtung nicht nur von Gefühls-, sondern auch von Bedeutungsgehalten. Dieses Hineinziehen großer Hintergründe, diese beziehungsreiche Verbindung mit einem Außerhalb, die im Beschlossenen das Weite, im Ich die Welt ahnen macht, scheint sehr wohl dem Geiste eines Jahrhunderts anzustehen, das auch in der Formensprache dem Außerhalb, dem Bedingenden so große Macht zugestand. Und so umfängt auch die Gestalt der Gottesmutter, deren Geschichte überall an den Kirchen und Kathedralen mit der Passionsgeschichte wetteiferte, gerade jetzt eine neue Atmosphäre symbolischer Bedingtheit. Daß auch die unmittelbare Vergegenwärtigung ihr Neues hinzufügte, hat schon die Betrachtung der Pietà gelehrt; man muß hier auch an die Darstellung von „Maria im Wochenbett“ (oder „Anna im Wochenbett“) erinnern, die in unserer Epoche, so scheint es, aus dem Zyklus der Passionsvorgeschichte heraus gelegentlich verselbständigt wurde. Auch dies wurde visionär gesehen. Hier mag die Bedeutung der Beziehungsverdichtung allein betont werden. —

Ganz am Anfange des Jahrhunderts steht die Rosenstrauch-Madonna von Straubing, jetzt München, Nat.-Museum. Ein dicker Rosenstamm windet sich vor ihren Füßen aus dem Sockel, vor und an ihr aufwärts bis an die Halshöhe, das Kind mit einem Rosenhage umgebend. Es ist im Figürlichen ein Stil, der soeben erst aus dem des 13. Jhhs. herausgefroren ist; das Baumgerank darf an den wenig früheren Naumburger Diakon als Lesepult erinnern. Hier ist die Gesinnung wichtig. Was die Malerei im 15. Jahrhundert so gerne gab, der „Hag“, ein Raumelement, ist hier noch als Körper da; noch Körper und doch in einem Geiste, den man im reinen 13. Jhh. nicht erwarten dürfte. Das Blättergehege beginnt die Figur mit einem Gespinst von Beziehungen zu umwickeln: aus dem Statuarisch-Unbedingten wird ein Malerisch-Beziehungsreiches werden können. Auch diese Madonna war kein Gnadenbild der alten Art, gewiß nicht für den gleichzeitigen Eindruck Vieler, sondern für den einsamen Weniger: Andachtsbild, sicher im abgelegenen Raume wirkend. Halm, dessen Ansicht über die Datierung ich nicht teile, hat diese Bestimmung und das Symbolische darin sicher richtig dargelegt: *virgo* und *virga*, die Jungfrau und das Reis — bis zu den „vier Rosen an Händen und Füßen“, von denen Suso spricht, können die Deutungsträume sich verlieren. Nicht ausgeschlossen, daß wirklich die Regensburger Predigten des Thomas von Aquino und des Bonaventura im 13. Jahrhundert hier eine erste Übersetzung fanden. Das Motiv scheint dann längere Zeit zu ruhen, kehrt aber in veränderter Form nach dem Ablauf des 14. Jahrhunderts wieder, in Madonnen zu Mainz, Amberg und Breslau; nicht mehr im großen Maßstabe, sondern in unterlebensgroßen Figuren. Der Rosenstrauch aber hat sich dann in einen Strauß und Kranz verwandelt, in dessen Hegung der Crucifixus erscheint — Maria trägt ihn, während das Kind auf ihrem anderen Arme idyllisch spielt oder schreibt: Symbolismus, der überlogisch komponiert. — In manchen Fällen ist die Deutung auf den Weinstrauch sicherer.

Wichtiger und häufiger als die Rosen- oder Weinstrauchmaria ist die Regina misericordiae, die Schutzmantelmadonna.

Wieder ist eine alte Schriftstelle der Keim einer Schöpfung, die zunächst in Worten verläuft. „Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei genetrix, nostras deprecationes.“ „Unter Deinen Schutz, heilige Gottesgebärende, flüchten wir unsere Gebete.“ Karl der Große ließ das Gebet aus dem Griechischen übernehmen. Wieder steht, wie bei der Pietà, ein seelischer Wunsch zuerst da, der ein Bild in Worten erzeugt. Caesarius v. Heisterbach (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts) hat im *Dialogus miraculorum* die Schilderung einer Vision hinterlassen: ein frommer Cisterzienser schaut die Himmelkönigin in allem Glanz, von Heiligen und den Orden umgeben; der seinige fehlt, er fragt bestürzt, „und sie öffnete ihren Mantel, den man um sie wallen sah und der eine wundersame Weite hatte, und zeigte ihm eine unzählige Menge von Mönchen, Konversen und Nonnen.“ Es ist ein Bild in Worten entstanden. Und wieder ist es unser 14. Jahrhundert, das es in das Sichtbare hebt. Hier muß doch einer seiner Grundzüge leben: Sichtbarmachung isolierter und kombinierter Gefühlsgehalte, aus der Dichtung in die Plastik hinein. Auch die dichterischen Visionen, in denen das literarisch Bekannte als Erscheinung neu empfangen wird, mehren sich gegen unsere Epoche hin, besonders in den Kreisen der Dominikaner beider Geschlechter. (Vision der Anna von Munsingen im Freiburger Adelhausenkloster, dessen Chronik 1318 verfaßt wurde!) Maria ist die gütige Vermittlerin Gott, dem Strafenden, gegenüber, die zarte Fürbitterin beim Weltgerichte — wohl möglich, daß in der furchtbaren Zeit, als um 1348 Pest, Geißlerzüge, Pogroms die Menschheit entsetzten, als jener Gott der Pestkranken am Würzburger Spital entstand, der wie der Höhepunkt eines älteren Stils uns erschien, daß damals der Kultus einen neuen Antrieb erhielt. Die Malerei kennt die Darstellung vorher (Cimabue). In Ungarn soll es im frühesten 14. Jhh. Schutzmantelmadonnen auf Glasgemälden geben; in Siegeln kommen sie wohl auch schon vor. Die Eroberung der Groß- und Vollform scheint in die Zeit der Mitte zu fallen. In Freiburg erscheint die Königin am linken westlichen Strebepfeiler des Hochturmes, das Haupt leicht geneigt, das Gewand in sehr strengen, feinen Parallelen rhythmisiert, vielleicht stilistisch vom Hl. Grabe herzuleiten, aber entschieden schon gefestigter. Die Schutzbefohlenen, im ganz kleinen Maßstab, sind übereinander „geklettert“, dem geöffneten Mantel eingeschmiegt. Innerlich energischer neu, schon in leichter Entfernung vom Rhythmischen, aber noch voller Majestät, tritt die Mantelmaria dann in Gmünd auf (Südportal des Chores — immer wieder Gmünd!) und weicher und breiter noch, unmittelbar abhängig, im Südportal des Augsburger Chors, dessen Beziehung zu Gmünd wir überall sehen. Hier in jener Polykletischen Festigkeit der Gesichtsbildung, die den Meister der Madonna am Türpfeiler kennzeichnet (Abb. 7). Das 15te hat hierzu nur noch das Kind gefügt, ja selbst dieses kommt schon in einer Steinmadonna des Freiburger Städt. Museums noch vor 1400 vor. — Dies ist nur ein weiterer Sieg der Vergegenwärtigung. Der zusammenziehende Formenstil von Gmünd-Augsburg scheint besonders gut dem zusammenziehenden der Gedanken zu entsprechen.

Literatur: Weitere Beispiele bei Jul. Baum, *Gotische Bildwerke Schwabens*, S. 49ff. Die dichterische Vorgeschichte bei Krebs, *Freiburger Münsterblätter*, I, S. 27ff. und bei Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde*, 1908.

Über frühe Mantelmadonnen auf Bildern: Eber, Zeitschr. f. christl. Kunst, XXVI, Sp. 349. Das frühe Glasgemälde des Freiburger Münsters bei Krebs, a. a. O. — Über die Zwiefaltener: Pfeffer, ebenda, XXXII, H. 3, S. 37ff. Maria im Wochenbett bei Baum, a. a. O. und Feigel, S. Anna im Wochenbett. Straubinger Rosenstrauch-Madonna: Halm, Bildertafeln d. bayr. Nat. Mus., 1. Folge, H. 1, 1921. Über die visionären Frauen u. A. Krebs, Die Mystik in Adelhausen, Freiburg 1904. Leben heiliger allemannischer Frauen im Mittelalter, 5. Die Nonnen von S. Katharinental bei Diessenhofen, ed. Bidinger „Allemannia“, 1887. — Der geschickten Darstellung bei Baum fühlt sich der Verfasser verpflichtet.

Die Schutzmantelmadonna ist ein typisches Beispiel für den Geist des Beziehungsreichtums. Als Andachtsbild ist sie Ziel und Ende sehnsüchtiger Bewegungen durch den Raum hindurch, die in den Schutzbefohlenen sich symbolisieren, unbekümmert um die tatsächliche Unmöglichkeit des Maßstäblichen, als Wunder hier gemeint, tief anders als die ritterliche Königin des 13. Jahrhunderts, nicht nur heilige Person, sondern heiliger Raum. Raumbeziehung in einem anderen Sinne drücken auch alle die „spätgotischen“ Madonnen der kommenden Zeit aus, die über einer Mondsichel erscheinen. Der Gedanke ist unstatuarisch, er ist im Grunde malerisch; das Stehen wird Schweben und Gehobensein. Das konnte vor dem 14. Jahrhundert in der Plastik nicht gewollt werden — wieder ist es schon in ihm geschehen, zum mindesten vorbereitet. Die Quelle der Vorstellung ist die Apokalypse: „Und es erschien ein großes Zeichen am Himmel: ein Weib mit der Sonne bekleidet und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupte eine Krone von 12 Sternen“ (Apokalypse 12, 1). „Maria auf dem Monde“ ist also „Maria in der Sonne“. Zwölf Strahlen von Sternen umgeben ihr Haupt. Das Geisterhafte, Vag-Räumliche und im Kerne Unplastische der orientalischen Vision mußte erst wieder seinen langen Weg durch die denkende Phantasie machen, ehe es das bildend-künstlerische und gar das plastische Empfinden dünnwandig genug fand, um eindringen zu können. Man dichtete das grandios Geträumte in eine Geschichte um: eine Sibylle habe an der späteren Stelle von Ara Coeli zu Rom dem Augustus die Madonna gezeigt — strahlend im Glanze der Sonne. Wieder scheint das 12. Jahrhundert einen neuen Schritt getan zu haben, es hat für die Fläche das Bild sichtbar gemacht. Der „Hortus Deliciarum“ der Herrad von Landsberg gibt Maria auf dem Monde stehend; unter ihren Füßen (noch im Stile der „Hängefiguren“, wie sie die Plastik von Arles und Chartres zeigt) schwingt sich die Mondsichel herauf. Löwe und Drache ringeln sich zu ihren Füßen. Die Sonne als Flachscheibe steigt über der (oben zum Kreise geschlossenen) Mondsichel bis an die Schulterhöhe, riesige Flügel schwingen darüber. Die Rechte greift aufwärts, ein Engel reicht das Kind herab. Es ist der Augenblick gleichsam projiziert, in dem die Legende das apokalyptische Weib zur Madonna macht. Der Plastik von damals ist das nicht möglich. Aber unser 14. Jahrhundert hat auch dies geleistet. In der Doberaner Cisterzienser-Kirche hängt (einfachste und wundervoll einleuchtende Einbeziehung des Groß-Räumlichen) eine Madonna herab, vom Typus der alten, das Kind links tragenden Statuen; zwölf Sterne strahlen aus der Krone, der Strahlenkranz der Sonne geht hinter der Gestalt auf, unter dem Sockel liegt die Mondsichel mit einem Gesichte. Das ist gewiß nicht später als um die Mitte des 14. Jhhs. geschaffen — alle wesentlichen Züge, die etwa die berühmte Nürnberger Madonna von St. Sebald (Abb. 8) auszeichnen, sind hier schon vorbereitet. Nur daß das Schweben erst später vollendet auch die Form selbst erobert, die spätere Mond- und Sonnenmadonna tatsächlich wie ein Bild, steigend, aufgehoben empfunden ist. Das monumentale Zeitalter durfte nur die Standfigur auf festem Sockel kennen. Die Doberaner Maria braucht ihn auch noch — über der gebogenen Sichel, die ihn später verdrängen sollte. Im 14. Jhh. hängt man die Stehende in den wirklichen Raum der Architektur, im 15ten stellt man die Schwebende in den imaginären des Altars. Ein etwas späteres Beispiel gegen 1360 bietet die holzgeschnitzte Madonna des Erfurter Museums. Die bürgerliche Form: der Mond eine Kugel mit aufrechtem Gesichte, im Körperlichen bei aller

Schlankheit das Weich-Massive des zweiten Vierzehnten. Genug — wieder hat das Jahrhundert dem folgenden entscheidend vorgearbeitet.

Dem Zeitalter schon der ersten Mystik war es zuzutrauen, daß es das Symbol sichtbar machte, — dem Zeitalter der erweiterten Formenbedingtheit, des malerischen Beziehungsreichtums auch in der Plastik, daß es die tastbare Verwirklichung schuf. Beides ist eingetroffen.

Die Nachgiebigkeit eines der Architektur sich entfremdenden plastischen Denkens gegen dichterische Vorstellungen von erweiternder Kraft entscheidet: neue Inhalte, die neue Formen erzeugen wollen, können oder dürfen es jetzt. Es ist charakteristisch, wann sie den günstigen Zeitpunkt für den Einbruch ins Plastische finden. Christus-Johannes und Pietà — das waren Gruppen, aber wesentlich plastische Gruppen, mehr in sich als nach dem Außerhalb hin beziehungsweise. Schutzmantel- und Sichelmadonna aber setzen das Außerhalb im Sinne des malerischen Raumes voraus, der noch nicht „da“, aber überall gesucht und gewittert ist. Jene Gruppen konnten schon in der ersten Jahrhunderthälfte plastisch möglich werden — diese erst in der zweiten, wo gerade um die Einzelgestalt herum, deren Formen sich vom Rhythmischen befreien wollten, die malerisch-räumliche Bedingtheit wuchs. Die Bedingtheit, das Außerhalb ist das Wesentliche unserer Epoche.

Quellen: Ein Kölner Beispiel aus dem 14.: Madonna, Phot. Stoedtner, 11670. Das wichtigste Material bei Stephan Beißel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland, S. 347 ff. — Die Legende der Sibylle bei Baronius, Annales, Moguntiae 1601, 14 No. 26. Die Tafel des „Hortus Deliciarum“ in der Straßburger Ausgabe 1901, Pl. LXXVI. — Die Doberaner Madonna: „Bau- und Kunstdenkmäler von Mecklenburg-Schwerin“, III, S. 612. — Witte, Kat. Slg. Schnütgen, Skulpturen.

c) Die neuen Formgelegenheiten

Klagetumba, Epitaph und Schnitzaltar

Das Wesentliche der Bedingtheit äußert sich in den Formgelegenheiten, die unser Jahrhundert erfand oder zuerst stärker entwickelte, neuen Denkmälerklassen, die der Geist der neuen Stilwandlungen wie der neuen Inhalte schuf. Sie gehen das Grabmal und den Altar an, Formgelegenheiten also, die aus der Hüttenkunst hinausführen. Die Sitte, den Verstorbenen darzustellen — eine Sitte, die eigentlich dem christlichen Geiste zu widersprechen scheint —, hatte seit Jahrhunderten sich in Werken niedergeschlagen. Die Bodenplatte, ursprünglich in Mosaik, in Umrißzeichnung, in erhöhtem Relief (Stein oder Erz), schließlich bis zum Scheine der Vollfigur entwickelt, war längst da. In Deutschland wurde sie schon im frühen 13. Jahrhundert gelegentlich über die Erde erhoben, auf architektonische Füße gesetzt: Tischgrab. Schon im Stiftergrabe des Conrad Kurzbold († 984), das beim Neubau des Limburger Domes gegen 1230 mit errichtet wurde, verbanden sich die Füße mit Figuren, vier Geistlichen, zwei Tieren (Bär und Löwe). Es ist also insofern keine Neuschöpfung unserer Epoche, wenn im Grabmal des Conrad Groß († 1349), Stifters der Heilig-Geist-Kirche zu Nürnberg, Figuren Klagender das Tischgrab tragen. Der Tote liegt hier unter der Platte; dies ist für Doppelgräber geeignet. So schuf für die Straßburger Wilhelmerkirche Wölfelin von Rufach das Doppelgrabmal der Grafen Wilhelm und Ulrich von Werd, um die Mitte des 14. Jahrhunderts; es kombiniert die Bodenplatte mit dem Tischgrabe auf Füßen in Tierform. Der sel. Erminold in Prüfening, wohl in den 80er Jahren des 13. Jhhs. jedenfalls noch in diesem und sehr wahrscheinlich bei Gelegenheit der Leichenüberführung ausgeführt, liegt auf einer Platte mit architektonischen Füßen; die Schwere der vollplastischen Figur machte eine mittlere Stütze nötig. Denkt man sich diese erweitert, den Zwischenraum der Eckstützen ganz ausfüllend, so erhält man die Form der Tumba (die indessen schon früher vorkommt).



71. Tumba Heinrichs IV. von Liegnitz
in der Kreuzkirche zu Breslau.
Phot. Staatl. Lichtbildstelle Berlin.

Diese mittelalterliche Tumba darf man mit dem Sarkophag des Altertums nicht verwechseln, der Sinn ist verschieden. Die Tumba ist nichts als eine gehobene Bodenplatte, ein Tischgrab mit architektonisch geschlossenem Fußgewände. Der Sarkophag ist Totenhaus, Behältnis der Leiche, die Tumba Erinnerungsmal, im Falle engster Verbindung wenigstens über dem in der Erde Bestatteten errichtet, zuweilen ganz ohne räumliche Beziehung zu ihm, dann also Kenotaph im genauesten Sinne — in jedem Falle Zeichen, nicht Umhüllung des Toten. Dennoch konnte sie, und wesentlich geschah dies erst in unserer Epoche, einem berühmten Einzelfalle der antiken Grabmalkunst, dem sidonischen Klagesarkophag, so sehr sich nähern, daß ein ernsthafter Versuch, hier unmittelbare Beziehung nachzuweisen, bei klarem Bewußtsein der verschiedenen Wurzeln unternommen werden konnte. In einer Reihe vornehmer Fürstengräber nämlich, deren Ausgang dieses Mal zweifellos in Frankreich liegt, wurden die Tumbaflächen im Rhythmus architektonischer Arkaden aufgelöst, die Bogen aber mit Figuren Klagender ausgestattet, die in gewissen Fällen tatsächlich motivisch an die Trauernden des sidonischen Sarkophages anklängen. Das Motiv der Tumba mit Pleureurs stammt nicht aus Deutschland und nicht aus dem 14ten, es ist zuerst wohl am Grabe Ludwigs des Heiligen, Mitte des 13. Jahrhunderts, aufgetreten. Für unsere Kunst ist es bezeichnend, daß sie nun erst ihm Einlaß gewährte: das Grabmal Heinrichs IV. von Liegnitz in der Breslauer Kreuzkirche ist einer der ersten Fälle (Abb. 71—72).

Richtig gesehen, gibt die Figur selbst den sichersten Hinweis auf die nächste Quelle; sie ist unter allen Verwandten am nächsten dem schönen Pariser Grabmal des Robert von Artois († 1317), das Jehan Pepin de Huy, ein Südniederländer von der Maas also, gemeißelt hat, dem einzigen beglaubigten Werke des berühmten Künstlers. Pepins Stil gelangte auch nach Burgund, 1310 erhielt der Wallone den Auftrag für das Grabmal Ottos IV. Das Motiv hat auch die Slüterschule gewonnen, die es dem 15. Jahrhundert erhielt, in Dijon z. B. Deutschland kannte die Klagenden, wie erwähnt, schon als Träger des Tischgrabes, schon vor Ludwigs des Heiligen Monumente. Es kannte auch — der Sarkophag der heiligen Irmingard im Kölner Dome beweist es — als Ausnahmefall die rein architektonische Aufteilung der geschlossenen Gewände; allerdings, hier fehlten nicht nur die Gewandefiguren, sondern auch die der Verstorbenen, es war ein Heiligensarkophag, ein Totenhaus. Die Verbindung dieses architektonischen mit jenem expressiven Elemente, das abseits vom Grabmal auch die Klagenden der Mainzer Liebfrauenkirche gegen 1300 erzeugt hatte, kam sicher aus Frankreich. Das prachtvolle Breslauer Grabmal gibt den eingestellten Figuren des Gefolges Richtung und Drehung: es ist eine Prozession innerhalb der Bindung eines strengen architektonischen Rhythmus. Nur in der Mitte der Langseiten der Halt einer Frontalfigur, an einer Seite drängen sich Gruppen zu Dreien aneinander. Das Werk hat Nachwirkungen in Schlesien hinterlassen, so Bolko I. von Schweidnitz († 1301) in Grüssau, Bolko II. von Münsterberg († 1341) und Jutta († 1342) in Heinrichau, auch einige schwächere Grabmäler in Leubus. Das Original wird von einem Deutschen stammen. Die versuchte Ableitung vom Naumberger Westchore leitet auf falsche Fährte, doch ist in der Haltung des Mannes ein unfranzösischer Zug. Die Idee des Ganzen ist westlich und weist auf einen Wanderkünstler, dessen Stil in westdeutschen Werken uns entgegentritt. Schlesien hatte starke westliche Beziehungen. Auch Ulrich von

Württemberg († 1265) hatte eine Liegnitzerin, Agnes, zur Frau. Das bekannte Doppelgrabmal der Stuttgarter Stiftskirche verweist vielleicht schon auf den gleichen Stilkreis wie die Tumba Heinrichs IV. Dieser selbst war Schwager des Landgrafen von Hessen-Thüringen. Dessen Familie wieder hat sich im Chore der Marburger Elisabethkirche eine großartige Grablege geschaffen, und dort finden wir als grundsätzlich sehr verwandt zunächst das Grabmal Heinrichs I. von Hessen († 1308.). Die Arkaden sind in der Mitte offen, so daß die Entstehung aus dem Tischgrabe sehr deutlich spricht, besonders an den Langseiten. Nur die Ecken sind mit Klagenden besetzt, die sich frontal in die Wandrichtung stellen — anders als in Breslau, wo im Wechsel der Stellungen noch stärkere Erinnerung an das Leben des 13. Jhhs. spricht. Vollkommen durchgeführt ist dann die Aufreihung der Klagenden, und zwar wirklich klagender Frauen, an der Tumba der beiden Söhne Heinrichs I., Otto († 1328) und Johann († 1311). Der gleiche Meister tritt uns auch in Bielefeld entgegen, im Grabmal Ottos III. von Ravensberg und der Adelheid von der Lippe mit ihrem Söhnchen, und in Kappenberg. Den Weg, auf dem der Künstler kam, könnten einige Figuren des Xantener Domes andeuten, Viktor und Helena. Genug: alle diese Werke gehören einem Kreise an, der unter dem Einflusse französisch-niederländischer Hofkunst steht. F. Kück glaubt an unmittelbaren Zusammenhang der Marburger und Bielefelder Klagefrauen mit jenen des sidonischen Sarkophages. Man darf die Möglichkeit nicht völlig abweisen. Noch sind die unmittelbaren Zusammenhänge mit der antiken Kunst nicht gründlich genug untersucht. Zur gleichen Frage würde auch die nach dem rätselhaft schönen Motive eines Löwenberger Grabmales gehören, in dem eine Erinnerung an das Orpheusrelief zu wirken scheint: das ganz vereinzelt Motiv des Abschiednehmens, durch das die Figuren eine sonst unzulässige Beseelung erhalten. Ein unerhörter Einzelfall, nur in dieser Zeit möglich, wo der Ausdruck monumentaler Dauer aufgelockert ist, das Gefühl unmittelbaren Erlebens durch alle Fugen einquillt. Die Klagegebärde ist hier auf die Toten selbst übertragen! An dieser Stelle ist es lediglich wichtig, die Bedeutung der Formen für das ganze 14. Jhh. zu ermitteln. Sie ist nicht schwer zu finden: es ist der Sinn für das lyrisch Wertvolle und es ist der Sinn für verbindende Reihung, der der Klagetumba den Weg öffnet — mit Wirkung auf die weitere Entwicklung.

Das Motiv wandelt sich sehr bald. Der Reichtum der Möglichkeiten zeigt sich um 1370. Nebeneinander stehen das Grabmal Erzbischof Engelberts von der Mark († 1368) im Kölner Dome, das den Typus jener Arbeiten der vorigen Generation vollkommen festhält, und jenes des Günther von Schwarzburg, gest. im gleichen Jahre, zu Arnstadt (Liebfrauenkirche), wo die Klagenden die Platte frei tragen wie ein Tischgrab, dennoch hinter ihnen geschlossene Tumbenflächen erscheinen, so daß eine rhythmische Alternanz zwischen außergedachten Figuren und dem Wappenschmuck der Seitenwände eintritt. Zeitlich unmittelbar daneben die Tumba Gottfrieds von Arnsberg († 1370) im Kölner Dome, wo an den Langseiten schon weit großzügigere Breitenanschauung wirkt, eine Aufhebung der einfachen rhythmischen Reihung. Nur in der Mitte und an beiden Ecken je eine Figur, dazwischen in größerer Ausdehnung Wappen. Die Länge wird zur Breite. Das ist die Anschauung „geradeaus“ statt „entlang“, die wir von der zweiten Jahrhunderthälfte erwarten dürfen. Sie eröffnet neue Möglichkeiten. Einmal — wobei die Abkunft aus dem Rhythmischen noch deutlich ist — eine schon malerische Anschauung der Gereihten, ihre Erfassung nicht mehr als kleine, hinten abgeschnittene Statuen, sondern als projizierte Reliefs in einem fühlbaren Reliefracum. Im Grabmale Konrads von Heydeck († 1357) zu Heilsbronn teilen vier Streben an der Langseite drei in sich symmetrische Formgruppen ab: zwischen zwei flachen Blendbogen erscheint jedesmal in einem breiteren Mittelteil ohne architektonische Rahmung eine bewegte Figur. In der Mitte St. Michael als Drachentöter, außen je ein geflügelter Diakon, faltenreich und breitgelegt. Symmetrie aus Symmetrien, überschnitten von malerisch unregelmäßiger flach projizierter Gestaltung. Was sich anbahnt, das ist die völlige Aufhebung des Architektonisch-Rhythmischen an der Tumbawand, deren Anschauung als ungebrochene Einheit. Wieder spalten sich die Möglichkeiten. Man kann die ungebrochene Fläche nackt und groß erscheinen lassen, mit frei darauf geprägten Wappenschildern, wie es grandios wuchtig die Parler-Werkstatt an den Premyslidengräbern des Prager Veitsdomes durchgeführt. Man kann den Zug der Trauernden noch einmal aufrufen, ihn aber über die teilungslose Fläche hinleiten: das ist in einer nur noch körperlichen, darin aber überwältigenden Rhythmik in Querfurt geschehen, an der Tumba des Gebhardt von Querfurt († 1383). In feierlichem Trauertanze, immer wieder die gleiche ausholende, wie rufende Gebärde in leiser Variation eindringlich wiederholend, gleiten die Klagenden im Profil an der nackten Fläche vorbei — eine Kraft der Bewegungsparallelen, die den Neid aller modernen Ausdruckstänzer erregen muß. Die Nacktheit der Grundfläche unterhalb der Trauertänzer, die simple Kraft der derben Profile und die klotzhafte Grandiosität der Liegefigur, die den Helm hochhält, wie Ottokar I.

Burkhardt-Meier, Mon.-Hefte für Kunstwissenschaft, VI, 6. — v. Bezold, Mitteil. des German. Nationalmuseums, 1901, S. 457. — F. Kück, Hessen-Kunst, 1922. — Lux, Schlesische Fürstenbilder. — Lutsch, Schlesische Kunstdenkmäler, Taf. 221, 1. —



72. Grabmal Gebhardts von Querfurt in Querfurt. Phot. Staatl. Lichtbildstelle Berlin.

in Prag den verhüllten Arm — sind das nicht Züge, die gleich dem Datum, gleich der Tracht unmittelbar an die Prager Parler denken lassen? Das wuchtig Rhythmische, plastisch Unbedingte der Prager Monumente wird hier allerdings von einem neuen Rhythmus durchkreuzt; aber er ist nicht architektonisch abstrakt, sondern mimisch konkret. Und die Leere der Fläche ist für ihn so sehr Voraussetzung, wie für die prachtvollen Wappen von Prag. Es ist jene Vereinheitlichung, die für die Parler als Träger des zweiten 14. Jhhs. charakteristisch ist. Noch weiter konnte man gehen. Waren die Seitenplatten des Severisarkophags in Erfurt wirklich Platten einer Tumba (und dies scheint durchaus so), so sind sie schon Zeugnisse der Möglichkeit, die vereinheitlichte Platte gleich den Bogenfeldern der Portale dem erzählenden Relief zu überlassen. Dies ist mit Sicherheit am Schlusse des 14. Jahrhunderts schon sehr weit durchgeführt. In der Amberger Pfarrkirche St. Martin zeigt die Tumba des Pfalzgrafen Ruprecht Pipan († 1397) durchgeführte Passionsszenen, die im Sinne der späteren Hüttenkunst des 14. Jhhs. die Grundfläche stellenweise ganz verneinen, sie zerwühlen und zum Reliefraume umdeuten. Setzen wir den rein architektonisch geteilten Sarkophag der hl. Irmingard an den Anfang, den rein malerisch aufreliefierten des Pfalzgrafen an den Schluß, so umspannt diese Strecke die ganze Epoche; und sie lehrt nichts anderes als die Ablösung des architektonisch Rhythmischen durch das Malerische, erreicht durch die Übermacht des lyrisierenden Gefühles. Von jeder Seite empfinden wir die Einheit eines vorwärtsdrängenden Willens, ohne den das Kommende nicht wäre. Ist das Stillstand?

Die Klagetumba ist immerhin vom Kerne her noch eine ererbte Form. Ganz neu und alles Neue der Klagetumba enthaltend und überbietend ist das Epitaph. Materiell erhalte ich das Epitaph, indem ich die Liegeplatte aufrichte. Auch dies ist ein bemerkenswerter Schritt, nur sehr schwer festzustellen, da viele Platten erst nachträglich und oft aus rein praktischen Gründen (Raumnot) ihre ursprüngliche Lage gegen den Stand vertauschten. Der Künstler sah ohnehin bei der Arbeit das Werk aufrecht, und die Formen spiegeln das deutlich. Meist gibt nur der Verlauf der Umschrift einen Fingerzeig: wenn sie am oberen Rande aufrecht läuft, so rechnet sie auf Stand, wenn sie ringsum ausstrahlt, oben also auf dem Kopfe steht, auf Lage. Aufrechte oder liegende Platten aber geben beide im alten ererbten Sinne das Abbild des Verstorbenen als das Wesentliche, das Abbild, nicht das Nachbild seines Leibes, das Gefäß seiner Seele. Das spricht

doch im Grunde von jener plastisch wollenden, auch das Abbild des Seelischen plastisch isolierenden Kultur, die im 13. Jhh. ihren Höhepunkt erlangte; und nur durch die Art der Behandlung trug die spätere Epoche ihr eigenes Wesen umdeutend in die ererbte Form. Das eigentliche Epitaph aber ist Zeugnis bewußt gefühlter Bedingtheit, nicht mathematisch abstrakter, die den architektonischen Raum, sondern seelisch konkreter, die den Weltraum, gleichsam einen Gefühlsraum voraussetzt. Der Verstorbene erscheint nicht selbständig, sondern als Teil einer Szene — seelisch wie formal spricht ein neues Bewußtsein vom Verhältnis des Ichs zur Welt. Es läßt sich eine Philosophie des Epitaphs denken, die weite Prospekte eröffnete. Die Unterwerfung der Person unter das All, das Aufspringen weiter seelischer Räume fordert auch im Gedächtnismal die Abhängigkeit der Figur an Stelle ihrer isolierten Wesenheit. Man kennt diese Abhängigkeit von der Stifterdarstellung her. Die Stifter des Würzburger Bürgerspitals, der Bürger Johann Stern († 1329) und seine Frau, sind knieend zu seiten ihres Wappens dargestellt, über ihnen Maria und Johannes, darüber der Gekreuzigte. Dies ist ein Stifterbildnis — es könnte ebensogut schon Epitaph sein. Der Gedanke der künstlerischen Form als Gedächtnisstiftung verbindet beides; er kann schließlich auch zur Stiftung des reinen Andachtsbildes führen, an dem nur ein bescheidenes Wappen noch die Erinnerung an den Gebenden festhält: letztes Verschwinden des Persönlichen unter dem Überpersönlichen. Das seelische

Verhalten, das dem 14. Jahrhundert und damit der ganzen folgenden Entwicklung das Andachtsbild geschenkt hat, die Andacht selbst projiziert sich; zum Andachtsbilde tritt das Bild der Andacht als selbstgewollter Ausdruck des Gedächtnisses. Der Verstorbene erscheint zugleich als Vertreter und Exponent der gesamten Gemeinde. Betonung der Persönlichkeit als Gemeindeglied, als bewußter Teil eines Ganzen — das trägt schon jene Gemeinschaft der Gebildeten, der Individualitäten in sich, die wir gerade in Deutschland als bürgerliche Kultur empfinden. Jener Gott der Pestkranken, den die Geißlerzeit als Türstein des Würzburger Bürgerspitals ersann, sieht zu seinen Füßen außer Maria und Johannes wieder zwei kleine bürgerliche Stifter. Nicht anders schließlich kniet Jodocus Vyt mit seiner Gemahlin am Genter Altare, das burgundische Herzogspaar neben den Heiligen an der Pforte von Champmol. Gewiß: doch etwas anders, nämlich durch einen neuen Anspruch auf gleiches Körpermaß gesteigert, die Überlegenheit des Heiligen dem riesigen Zusammenhange der Gesamtkomposition getrost anvertrauend. Aber hier, wieder im 14. Jhh., ist der entscheidende Gedanke zweifellos geschaffen worden. Ältere kleine Ansätze im 12. Jahrhundert waren im Keime erstickt; und es war nur ein Rückgriff auf unsere fruchtbare Epoche (eine lange Zeit nicht erkannt!), wenn im frühen 16. Jahrhundert, nach einer Reaktion des persönlichen Grabmales, der Gedanke des Andacht-Epitaphs wieder herrschend wurde.



73. Epitaph Berthold Rücker in Schweinfurt. Nach dem Staatl. Inv.-Werk.

Unverkennbar rein ist dieser im Epitaph des Berthold Rücker († 1377) zu Schweinfurt. Von dem knieenden Verstorbenen ringelt sich ein Spruchband als lebendige Bahn andächtiger Sehnsucht zum Salvator empor, der als Schmerzensmann ihm den ganzen Gefühlsinhalt des Andachtsbildes entgegenhält (Uns. Abb. 73, Inv. U. F. XVII, Fig. 28). Zumal die fränkische und die thüringische, ganz besonders die Erfurter Kunst hat dem Epitaph reiche Entfaltung gegeben, so an der Außenmauer des Chores der Erfurter Peterskirche. Eine Umrißgrabung nur mit dem wundervollen Gebete in deutschen Versen:

Christ geruche zu labine die seele der begrabine. Amen.

Diese Verse, hier über einem winzig kleinen Betenden zum Schmerzensmanne in der tragischen Pracht aller Symbole hinaufgewunden auf dem Spruchbande, geben den Geist des Epitaphs am klarsten wieder. Mitte des 14. Jahrhunderts!

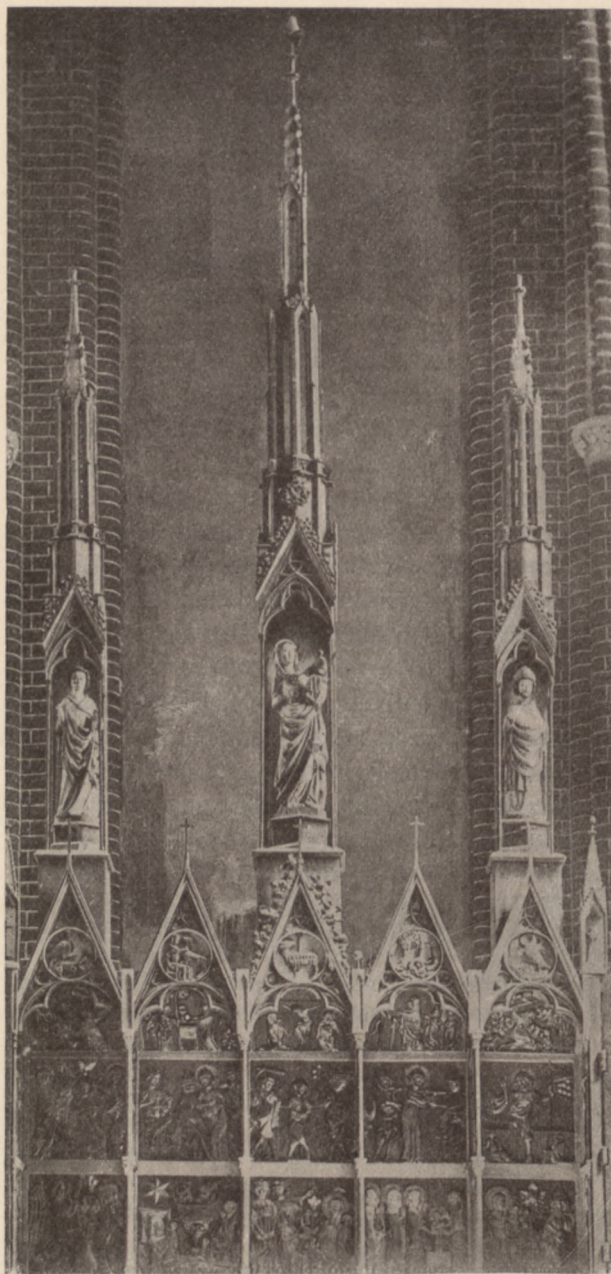
Es kann der Schmerzensmann, es kann Maria die Himmelskönigin sein — immer ordnet sich der Verstorbene unter, immer ist die Feier der andächtigen Unterordnung das Entscheidende. Das notwendige formale Gleichnis liegt im Siege des Reliefs über die Rundfigur. Bedingend ist die Erweiterung des Weltgefühles, noch aus den Kräften des Mittelalters quellend, aber geheimnisvoll mit dem Neuen verwoben. Es ist der Sieg über das Monopol der Gestalt.

Die letzte Entscheidung dieses Sieges liegt jedoch in der Ausbildung des beweglichen Schnitzaltars. Er ist das neue Zentrum, das die reichsten Formzusammenhänge an sich ziehen wird. Wenn erst der ausgebildete Altar dasteht, wenn er den Blick in sich hineinwandern heißt, so ist eine neue Welt geschaffen, die einen Triumph der Phantasie bedeutet. Die Architektur als Zentrum, als Herrin und Mittlerin der darstellenden Künste, ist überwunden. Ein folgenschwerer Verlust auf die Dauer, wir Heutigen wissen das sehr genau, aber unvermeidlich um neuer Gewinne willen. Im architektonischen Raum der Kathedrale sind wir, umfassen, selbst enthalten. Er wird, indem wir leiblich innerhalb seiner Formen weilen, sie wandelnd an uns selber auffädeln. Indem der hochgotische Raum das Motorische durch die Höhe der Gewölbefelder und durch die allgemeine Richtung der körperlichen Gliederungen gleichsam aus dem Fuße in das Auge verlegt, eine Wanderung der Phantasie über der leiblichen des Menschen hinwebt, deutet er, uns ganz noch im Architektonischen haltend, doch schon die kommende Befreiung von unmittelbar und körperlich Motorischem an. Indem er den Rhythmus in der Gewölbefolge verschnellert, spinnt er schon eine schnell durchfliegbare Blickseinheit; aber erst der spätere Altar, den das 14. Jhh. hingestellt, macht diese, die Einheit des reinen, anfangs lange noch wanderndern, einst aber schließlich verweilenden Blickes, unsere Versetzung von uns selbst hinweg in den Phantasieraum hinüber, zur Grundlage des entscheidenden Erlebnisses. Auch hier liegt eine geheime Auswechslung vor zwischen Kathedrale und Altar: dieser stieg in dem Maße, als jene erkaltete und ihr Motorisches verlor. Ein Raum wie die Danziger Marienkirche, als straff gegliederte Wanderung schon nicht mehr zu erleben, eine wechselreiche, immer neue Stätte immer neuer Einzelwanderungen der Phantasie in immer neue kleine strahlende Welten, die Welten der Altäre hinein, wirklich schon ein wenig „museal“, aber im Sinne lebendiger Kultur, nicht historischer Bildung; der Nürnberger Lorenzchor, in strahlender Ruhe hingebreitet und lauter Einzeleindrücke umhingend; das ist die neue Raumform, die unbewußt den Sieg des Altares im Siege des malerischen Blicks über die architektonische Rhythmik ausspricht. Ist dies so, so wird es sich in der Geschichte des Altares spiegeln.

Sie hat mehrere Wurzeln: eine davon liegt wieder in der Kleinkunst, und das Hochwachsen eines zunächst in dieser niedergehaltenen Formgrundsatzes in die Großform spielt auch hier als typische Eigenschaft des 14. Jhhs. seine Rolle. Die Großform selbst aber entstand im Rahmen der Hüttenkunst; sie dieser zu entringen, die Beweglichkeit einer bestimmten Kleinform im gegebenen Augenblicke ihr rechtzeitig aufzuprägen, war die Leistung unserer Epoche. Das 12. Jahrhundert

offenbar (das dem 14ten so gerne vorgriff) hat zunächst die liturgische Veränderung gebracht, die Voraussetzung aller reicheren Altarentwicklung ist. Der Altar ist die Stätte des Meßopfers, hierin und in der Verbindung mit dem Reliquienkultus liegt seine ungeheure rein kirchliche Bedeutung. Im frühen Mittelalter stand der Priester hinter dem Altar, einer Platte (Mensa), die von einem geschlossenen Steinblock (Stipes) getragen war. Er blickte gegen die Gemeinde. Der Schmuck, gegen den die geistlichen Verordnungen anfangs hemmend vorgingen, mußte sich auf die Bekleidung (vestes) der stipes-Wände, dann auf das antependium (antemensale) beschränken. Dieses, ursprünglich selbst gewebt, dann aus Holz oder Metall hergestellt, bildete den Keim der künstlerischen Altarfront. Sie hielt sich unter der Platte, über der der Geistliche sichtbar bleiben mußte. Der aufrechte Schmuck durfte nur klein sein, Geräte, ein Kruzifix — alles nur für die Dauer der heiligen Handlung, nach ihrem Abschlusse wegzuräumen. Im 12. Jahrhundert muß der Priester die Stellung geändert und wie die Gemeinde die Front nach dem Altare genommen haben. Die rein kirchengeschichtlichen Gründe sind dem Verfasser nicht ganz durchsichtig geworden. Dehio erinnert an die 1215 festgelegte Transsubstantiationslehre. Durch sie sei die wesenhafte Überlegenheit des Priesters über den Laien besiegelt, dieser passiv geworden. Zweifellos eine tatsächliche und fein beobachtete Erscheinung. Aber gegen ihre ursächliche Kraft (die Dehio auch nicht unmittelbar behauptet) sprechen zwei erhaltene Altaraufsätze, der von Lisbjerg im Kopenhagener Nationalmuseum und der stuckierte des Erfurter Domes, einst an einer Kapellen-Rückwand — sie sind beide aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 10). Der Priester konnte hinter ihnen nicht mehr sichtbar bleiben, er muß schon mit der Front zum Altare vor diesen getreten sein. Die ästhetische Folge ist zu ahnen: der Priester trat nun erst gleichsam in das Bild ein, als Erster, als Exponent, als Vertreter doch eigentlich gerade der Gemeinde, nicht mehr wie der Chor gegen das Langhaus ihre Richtung abfangend, sondern sie verlängernd und zuspitzend. Vor allem: die Kunst dringt sofort an die freie Stelle und ersetzt die lebendige und vergängliche Front des Geistlichen durch die geformte und dauernde des Aufsatzes.

Eine unmittelbare Weiterwirkung der Formen von Erfurt und Lisbjerg ist offenbar nur in geringerem Maße festzustellen. Wir dürfen jedoch kleinere Aufsätze wie die gemalten aus der Soester Wiesen-, der Quedlinburger Egidienkirche oder einen frühen holzgeschnitzten (!) Mindener, der später Untersatz eines größeren nach 1400 wurde, hierher rechnen. Alle drei entstammen dem 13. Jhh. Und im 14ten geben der Aufsatz des Elisabethaltars im Magdeburger Dome (1350—60) sowie der Schrenkaltar der Münchener Peterskirche von 1376 einen Begriff der Weiterentwicklung. Der letztere erinnert, gleich einem Weltenrichter aus Innchenhofen im Nat.-Museum München, stark an Fassadenplastik, an Architektur. Eine andere Formulierung kam von dieser anderen Seite her; schon im Erfurter Aufsatz ist das zu ahnen. Diesen hatten wir als eine Art vergrößerter Kleinkunst erkannt, in Hüttenstoff, fassadenhaft und wohl von einer Hütte geschaffen (Stuckdekoration war dem sächsischen Gebiete damals sehr geläufig). Die Architektur selbst übernahm zunächst die Weiterbildung. Der Hochaltar von St. Ursula zu Köln aus dem späteren 13. Jahrhundert zeigt die steinerne stipes mit der mensa in Arkaturen aufgelöst, streng baukünstlerisch rhythmisiert; man wird an den Sarkophag der hl. Irmingard erinnert. Der Vergleich ist sachlich erlaubt. Der Altar ist, seitdem der Reliquienkult sich seiner bemächtigt hat, zugleich „sepulcrum“; eine kleine Öffnung darin hat den Namen im engeren Sinne bewahrt. Hinter der mensa von St. Ursula aber, vorne auf ihr, hinten auf vier Säulen ruhend, trägt eine Platte drei romanische Reliquienschreine. Die Front erscheint also, wie früher der Priester, hinter dem Altare, noch nicht auf ihm. Als freie Architektur, so daß Pilgerprozessionen unter dem wimpergebekrönten Säulenbogen hindurchziehen konnten, tritt der Reliquienträger (der Sarkophag wird zwischen den Wimpergen sichtbar) dann ebenfalls im späteren 13. Jahrhundert hinter dem Altar der Adelphikirche von Neuweiler im Elsaß auf (1821 mit dem Chore beseitigt). Diese Form ist noch nicht zukunftsreich, sie bleibt seltene Nebenart; nur die Betonung des Architektonischen, die selbst technische Herkunft aus der Bauhütte, verbindet sie mit der Grundbedingung des Kommenden. Diese ist aber in St. Ursula in einem kleinen Ansatz zu erkennen, der absichtlich zunächst noch nicht genannt war. Der Abstand zwischen der mensa und der Platte, die die Reliquiengehäuse trägt (deren Gesamtfront war symmetrisch gegiebelt), wird durch eine Folge ganz niedriger Arkaturen verkleidet. Dieses Stück nennen wir Retabulum. Eine steinerne Wand, die die



74. Hochaltar des Benediktinerklosters in Cismar.
Nach Matthaei, Mittelalt. Plastik Schleswig-Holsteins.

Strebepfeiler, die genau der Monumentalkunst entsprechend ihre Statuen tragen, der mittelste, größere die Madonna selbst. Die Nischen enthielten wohl Reliquienbüsten, aufgereiht in zwei Reihen übereinander. Schon das ist ein leises Abgehen vom Groß-Baukünstlerischen. Aber das ist nicht alles. Der Nischengrund ist mit gemalten Szenen — da auch der Grund hinter den Bogenöffnungen selbst zu Hilfe genommen wurde, in drei Streifen, mit 15 Bildern also überdeckt. Da ist das Bündnis mit der neuen Macht, die die Hüttenkunst entthronen sollte, der alle tastbare Form hier noch entstammt. Mehr aber, noch mehr: außen sind mit Scharnieren nach

mensa überragt, eine in diesem Einzelfalle kleine Fassade, die gleich der wirklichen, etwa der Reimser Kathedrale, ursprünglich mit Figuren (hier also kleinen Statuetten) ausgesetzt war. Das ist noch der Geist der hochgotischen Hüttenkunst, die alle ihre Hauptformen mikrokosmisch durchdividierend bis in die untergeordneten hinunter und durchklingen ließ. In der Elisabethkirche zu Marburg a. L. (1290) ist dieses Retabulum zu einer großartigen Architekturform entwickelt. Drei Bogenöffnungen, von Wimpergen gekrönt, zwischen denen Fialen aufsteigen, drei wie im Adelphi-altar von Neuweiler, aber nicht in die Tiefe hinein hintereinander, sondern als Fassade nebeneinander geordnet. Vielleicht sollte auch hier der Reliquiensarg aufrufen, dann aber in der Längensicht, als Querfront. Die Formen sind in Stein rein architektonisch geschnitten, wie die eines Lettners (einer Form, für die der Mittelrhein, in Marburg selbst, in Friedberg und Oberwesel schöne Beispiele bietet). Die Vorstellungreihe, wie der Lettner sie anregt, die durchsichtige Architekturfassade aus Stein mit eingesetzten Figürchen der Hüttenplastik, hat sicher mitgewirkt. Der Lettner selbst enthielt ja seinen eigenen, den Laienaltar, da das summum altare der Gemeinde entzogen war. (Ein spätes, sehr charakteristisches Beispiel im Magdeburger Dome 1448, noch einmal ein hüttenplastischer Altar.) Figuren sind in symmetrisch steigenden Gruppen dem Marburger eingesetzt. Die weitere Entwicklung spielt zum Teil auf norddeutschem Boden — nur scheinbar merkwürdig. Denn diese Entwicklung liegt ja im Herauswachsen aus der Hüttentradition, und das Backsteinland, das auf absolute Architektur und daneben Holzplastik angewiesen war, bot sich von selbst als günstiger Boden einer Wandlung an, die zuletzt den Schnitzer (mit dem Maler im Bunde) an die Stelle des Hüttensteinmetzen (mit dem Architekten im Bunde) setzen sollte. Der Hochaltar des Benediktinerklosters Cismar in Schleswig-Holstein (Kreis Oldenburg) überträgt die Retabelarchitektur über einer ziegelgemauerten mensa aus dem Steine in Holz (Abb. 74). Fünf tiefe Bogennischen tun sich auf, ursprünglich zweigeschossig durchgeteilt, die Zwischengewände in strengster hochgotischer Fensterarchitektur durchbrochen. Drei Türme schießen daraus empor, wie

beiden Seiten bewegliche Flügel angeschlossen, die selbst wieder auf der Innenseite erzählende Reliefs tragen. Es ist ein Flügelaltar, ein Wandelaltar mit zwei möglichen Zuständen, einem geschlossenen und einem offenen. Es ist bezeichnend, daß dieser Schritt ganz am Anfange des 14. Jahrhunderts geschah, vielleicht genau im Jahre 1301. Der Weg liegt nun frei zu allen den strahlend schönen Bildungen, die die nächsten Jahrhunderte bringen, die zuletzt die reichste Fülle des plastischen Könnens an sich ziehen sollten, zu den spätgotischen Schnitzaltären des 15. und 16. Jahrhunderts. Dem architektonischen Charakter des älteren Altares widerspricht die Beweglichkeit entschieden. Sie gibt der neuen Form durch die Wandelbarkeit etwas Buchhaftes. Es ist ein Gedanke aus der Welt des Nahen, greifbar Transportablen. Der kleine Reliquienaltar, den Vornehme auf Reisen mit sich führten, — eine uralte Form, deren Ahnen die heidnischen Diptychen der Spätantike sind — Bilderbriefe gleichsam, meist aus Elfenbein, aus Email, seltener aus Metall hergestellt, tragbar, zusammenlegbar, mit Flügeln verschließbar, leihen ihre Anlage dem großen Zielpunkte der Gemeindeandacht. Während von der einen Seite, der der alten großen Tradition, gleichsam von oben her die Baukunst im Altar einen steinernen architektonischen Mikrokosmos geschaffen, sandte ihr die bewegliche Kunst, die zukunftsreiche, von unten her den vergößerten Bilderbrief entgegen. Eine weitere, weniger wichtige Seitenwurzel könnte im Heiligenscrein gelegen haben, kleineren Standbildern in verschließbarem Flügelschranke. Wrangel hat diesen als weiteren Faktor betont. Ob er als Voraussetzung notwendig ist, vermag ich nicht festzustellen. Nach Wrangel gibt es im 13. Jahrhundert Beispiele, daß Heiligenscreine mit einem Antemensale, einer unteren Frontverkleidung des Tischblocks zusammen, also für Altäre hergestellt wurden. Die Entwicklung soll in Skandinavien zu studieren sein. (Deutsche Beispiele aus dem 14. Jhh.: Altenberg und ein Seitenaltar in St. Johannes zu Lüneburg.) Man könnte jedenfalls bei den oberdeutschen Altären, die in der Tat die Einzelfigur betonen, diese Wurzel im besonderen vermuten, — wäre nicht neuerdings auch im Süden der Szenenaltar schon im 14. Jahrhundert nachgewiesen. Auch zeigt der rheinische Westen im 14. Jahrhundert die Vorliebe für die Figurenreihe um eine Zentralgruppe herum (fast immer ist es die coronatio Mariae), an der der deutsche Norden, längere Zeit führend in der Altarkunst, dann atavistisch stehen geblieben und vom Süden weit überflügelt, festhielt. Die Front des Antemensale steigt in den Aufsatz hinauf! (Schon im 13. Jahrhundert hatte ja der alte Mindener Altar, jetzt im Deutschen Museum zu Berlin, einen noch kleinen hölzernen Aufsatz mit der coronatio getragen, eine kleine Reliefwand, die schließlich auch in einem Nebengebiete der Hüttenplastik, wie der Sockeldekoration, wurzelte.) Der Gedanke der Statuenreihen quillt auf die Flügel, dann auch auf den Schrein über. Vor allem aber: die Beweglichkeit des kleinen transportablen Reliquienaltärens überträgt sich auch auf den großen Altar und macht aus ihm gleichsam ein Buch, in dem das Kirchenjahr blättert. An Feiertagen erscheint die Pracht des Inneren, in ruhigen Zeiten schließen gemalte Flügel den kostbaren Inhalt ab. Ein Elfenbeinaltären im Halberstädter Dome (Dehio, *Gesch. der deutsch. Kunst* II, Abb. 172, dort ohne Ortsangabe) erinnert in dem festen Mittelteile sehr deutlich an die Hüttenform, wie sie im Marburger Altare groß erschienen war. Der Schrein ist eingeschossig, die Madonna zeigt sich symmetrisch übergeordnet zwischen zwei Heiligen; auf den beweglichen Flächen sind zweigeschossige Szenen. Ein anderes hübsches Beispiel solcher Hausaltären mit der Verkündigung als Mittelszene gibt es u. a. im Münchener Nationalmuseum (mit dem Halberstädter auf Taf. 22, Bd. II, bei Münzenberger).

In den Flügeln des Cismarer Altares besonders erkennt man leicht die Einwirkung der elfenbeinernen Reliquiare. Im Mittelschreine könnte man sich an die Heiligenschränke, aber auch an die Retabelstatuetten erinnern. Jedenfalls, die ehemals als Retabel feste Wand ist nun Mitte einer beweglichen Gesamtkomposition geworden. So finden wir gegen 1330/40 am Mittelrhein die Altäre von Oberwesel und Marienstatt (Nassau). Wundervoll ist der Oberweseler im Entwurfe wie in der bestimmenden Plastik (leider ist einiges verschwunden, alles auch nicht von gleicher Hand). Über 6 Meter allein schon im Mittelteile ausgedehnt, sowohl in der Breite als in der Höhe, faßt er in zwei Reihen kleiner Figuren über Schrein und Flügel hinweg eine Gesamtdarstellung des Heilswerkes in sich. Ganz unten wahrscheinlich für Büsten bestimmte Nischen. Man sieht, das Programm wetteifert im umfassenden Anspruch mit dem Schmuckprogramm der Kathedralen. Das ist symptomatisch. Die Bogenarchitektur, wie das Ganze aus Holz, ist so fein architektonisch, daß sie von einer Untersuchung der rheinischen Baukunst, wie sie von Bacharach und Oppenheim her sich damals entwickelte, mit zu berücksichtigen wäre. Die Schnitzerwerkstatt ist Ableger einer Bauhütte. Das Weihedatum 1331 könnte sehr wohl auch auf den Aufsatz zutreffen. Stilistisch parallel zum mindesten ist auch der Marienstatter Altar; es ist die Kunst des feinsten geschwungenen Stiles, den wir im Lande der Kölner Domchorstatuen erwarten dürfen. In Norddeutschland wird der Hochaltar von Doberan folgen, schon nach Mitte des Jhns. Die sieben zweigeschossigen Öffnungen sind steil und schon nicht mehr auf Reliquienbüsten, sondern, wie in den rheinischen Altären, auf Statuetten berechnet; die Mitte auch hier breiter betont; die Giebelreihung noch stärker architektonisch als in Marienstatt. Im Rheinlande ist noch der Clarenaltar des Kölner Domes zu vergleichen.



75. Vom Grabower Altar.
(Daniel.)



76. Vom Grabower Altar.
(Ezechiel.)



77. Figur vom Grabower Altar
von Meister Bertram. (Caecilie.)

Nach Dehio-Bezold, Meisterwerke d. dtsh. Bildkunst, Berlin.

Noch fehlt ein letztes Stück des ausgebildeten Schnitzaltars: die Staffel oder Predella. Der berühmte Grabower Altar des Meisters Bertram zeigt auch sie (1379, aus der Hamburger Petrikirche, jetzt Kunsthalle). Der Sockel, wie ihn jenes Halberstädter Flügelaltären besaß, schiebt sich, auf die ganze Breite des Schreines selbst erweitert, zwischen die mensa und den Aufsatz. Nun ist die ganze strahlende Welt erst buchstäblich auf eigene Füße gesetzt. Der Aufbau zweigeschossig, wie noch auf lange hinaus, nur in der Mitte von der durchgehenden Kreuzigungsgruppe durchstoßen. Bei geschlossenen Flügeln sieht man Bilder, die zu den wichtigsten Zeugnissen jener neuen malerischen und vergegenwärtigenden Gesinnung gehören, die auch die Reliefplastik dieser Zeitstufe uns kennen gelehrt. Immer wieder wird vor dieser Malkunst die Frage nach der böhmischen Schule rege. Eine überschauende Darstellung wie diese darf selbst für die Plastik hier auf eingehende Untersuchung verzichten. Zu betonen ist das Epochale; es offenbart sich in der Plastik der Parler, wie in der Malerei der böhmischen Schule besonders deutlich, es tritt auch bei Meister Bertram zutage. (Er ist ein Sammelbegriff, keinesfalls, weder nach Stil noch nach Qualität, ist alles völlig gleichartig.) Figuren wie Andreas, Jacobus der Jüngere, Thomas, Philippus, Matthäus und Jesajas sind verkleinerte Großfiguren der Hüttenkunst, einem ähnlichen Formenkreise wie die Parler-Plastik entstammend. Gmünd-Augsburger Motive zum großen Teile; nur gelegentlich (Judas Thaddäus) bricht größere Dramatik durch. In den Propheten aber — nicht in allen, Amos besonders ist eine fühlbare Ausnahme — gelingt Überraschendes, über alle Hüttenkunst hinaus. Daniel, der in seltsamem Bogen den Arm deutend

hebt, der Körper in lang und steil fließendem Gewande, von durchgehenden Kräften wie von einem geheimnisvollen Röhrensysteme durchzogen, Ezechiel, der sich in sich selbst zu verwickeln scheint, Obadja, wie zurückprallend vor der Vision, auch Caecilie übrigens, köstlich magdhaft mit frei gelöster Armbewegung — das sind Erfindungen, deren Kühnheit erst das Kleinformat, deren Beschwingtheit erst das Holz ermöglichte. Ähnliche Kühnheiten unter ähnlich erleichternden Bedingungen bringt das Gestühl des Bamberger Peterschores in den kleinen Propheten der Rücklehnen. Erst der nächste Teil wird die weitere Entwicklung des Altares zu behandeln haben. Es ist schon im Grunde die Kunst um 1400, die wir hier spüren. An dieser Stelle ist nur die Feststellung wichtig, daß hier eine ausgesprochene Maler-Schnitzerkunst vor uns steht. Obwohl in der gleichförmigen Reihung die Erinnerung an eine Architektur nachklingt, die auf ihrer klassischen Höhe die Königsgalerie von Paris erdacht, obgleich im Einzelnen noch zahlreiche Verbindungen zur Hüttenplastik sichtbar sind, — immer wieder weht aus dem Kleinen und Nahen uns ein völlig neuer Hauch entgegen, ein positiver Wert des Nicht-mehr-Monumentalen, eine neue Geschmeidigkeit der Glieder, die umfließenden Raum spiegelt, ja in sich auffängt: latent Malerisches. Je nachdem, ob die angereichte Figur oder die bewegte Szene, zuletzt also ob Statuarik oder Relief überwiegen will, wird sich der Figuren- oder Gruppenaltar bilden. Auch Norddeutschland zeigt in der Kunst um 1400 beide Möglichkeiten. Doch ist es besonders reich an horizontalen Kompositionen aus Figurengeschossen.

In Süddeutschland hat das spätere 14. Jahrhundert sehr merkwürdige Reste überliefert, die man einem Schnitzaltar einordnen möchte: Kreuzaufrichtung und Grablegung mit zwei Fragmenten einer Kreuzigung, jetzt auf dem Hochaltar der Maulbronner Klosterkirche. Das Werk steht hier vereinzelt. Ein sicherer Begriff der Gesamtform ist nicht zu erlangen. Die Szenen sind 1,17 Meter hoch, größer als gleichzeitige Altarreliefs im Norden. Ganz unverkennbar wirkte hier die reiche Schulung der Phantasie, wie die Bogenfelder dieser Epoche sie geweckt. Gerne möchte man an Teile eines Kreuzweges denken, der nicht auf Golgatha, sondern beim Heiligen Grabe geendet hätte. Suso schon empfahl die Andacht der Stationen. Wie sollte man sich den Altar vorstellen? Man nimmt eine Kreuzigung in der Mitte an. Das gibt gewiß eine allgemein ästhetisch mögliche Form. In jene Zeit und in diese Gegend will sie mir nicht recht passen. Der Stil an sich gehört zu beiden, die Frage der ursprünglichen Anordnung aber ist doch wohl noch nicht gelöst. Hätten wir zufällig erhaltene Teile eines Kreuzweges vor uns, — das wäre eine Zerteilung der buchmäßig fließenden Passionsdarstellung, die durch Suso schon für die erste Hälfte des 14. Jhhs. bezeugt ist. Damit wäre eine weitere Neuschöpfung unserer Epoche bewiesen.

Ausgezeichnete kurze Darstellung bei Dehio, *Gesch. der Deutsch. Kunst II*, S. 110ff.; ferner bei demselben in d. betr. Bd. des *Handb. der D. Kunstdenkm.* — Münzenberger, *Zur Kenntnis und Würdigung mittelalterl. Altäre Deutschlands*, Bd. I, Taf. 11/13, Bd. II, 5670. — Sehr wichtig, aber schwierig und nur mit Kritik zu benutzen: Wrangel, *Acta lundensia* (Veröff. der Univ. Lund) N. F. XI, 1915. — Lichtwark, *Meister Bertram*. — Mina Vögelen, *Kunstchron.* N. F. XXXII, S. 423ff. — Julius Baum, *Gotische Bildwerke Schwabens* S. 152 und „*Berliner Museen*“ 1921 S. 59ff., wo Reste eines ältesten schwäbischen Szenenaltars zusammengestellt sind, bedeutend kleiner als die Maulbronner Stücke und als Altarteile überzeugender. — Mit Cismar gleichzeitig: Lügum-Kloster (Schleswig-Holstein). — Ein verspäteter Fall der alten aufsatzlosen Altargestaltung der unter Erzb. Wilhelm v. Gennep (1349/62) errichtete Hochaltar des Kölner Domes mit weißen Statuetten an der schwarzen Marmormensa. Das Alte als das Feierlichste? Eine eigenartige Zwischenstellung zwischen Fassaden- und Altarplastik nehmen die Sakramentsnischen ein, an denen Franken besonders reich ist. Vgl. Rothenburg, Spitalkirche, Nürnberg, Sebalduschor und Bamberg, Liebfrauen (1390).

Der Umblick im 14. Jahrhundert hat die Kraft dieser Epoche so hervortreten lassen, daß jeder Gedanke an eine Zeit des Stillstandes verstummen muß, selbst wenn man eine absolut höhere Durchschnittsqualität des vorangehenden 13ten (dessen Schönheit unmittelbarer überredet) als bewiesen gelten läßt. Alles, was im 14. Jhh. geschieht, ist Voraussetzung der kommenden Kunst, alles, was diese voraussetzt, ist im 14. Jhh. geschehen. Die außerordentliche Selbständigkeit der deutschen Plastik, die Freiheit zumal Frankreich gegenüber, hat das 14. Jhh. geschaffen, es hat den Deutschen für lange Zeiten die Zunge gelöst. Es hat die Grundsätze aufgestellt, deren Synthese das 15. Jahrhundert bildet: die Bedingtheit der Figur durch ein Außerhalb, die sich aus der architektonischen zur malerischen wandeln konnte; die ungeheure Kraft der Vergegenwärtigung, die sie mit sprudelndem Leben durchdrang. Es hat die bewegungsfähige Blockeinheit der Figur, die schmiegsame Raumeinheit des Reliefs geschaffen. Es hat — immer auf Kosten des Großen und entrückt Fernen, des Rhythmisch-Gebundenen — eine fast unübersehbare Reihe neuer In-

halte möglich gemacht, denen die größere Form versperrt gewesen. Der Zorn des modernen Stilisten gegen die Folgen, die das hatte, ist absolut begreiflich. Aber ob man danken oder anklagen, ob man lieber lebensgläubig und bescheiden nur erkennen will — verantwortlich für alles „Altdeutsche“ bleibt diese Epoche, so oder so. Sie hat eine Welt von Gefühlen sichtbar gemacht, die einer strengeren Schönheit verschlossen, die von jener nicht etwa bewußt gemieden, sondern einfach noch gar nicht gekannt waren. Sie hat das persönliche Verhältnis der Einzelnen eines ganzen Volkes zu den Kunstwerken erst ermöglicht, aus ferngehaltenen Laien aufgenommene Brüder gemacht, die überall im Andachtsbilde das wirkliche Bild ihrer Andacht erkannten, anstatt wie früher eine fremd-schöne, streng-reine Kathedralenwelt von ferne zu bestaunen. Sie ist darin Reformationszeit! Kein Zufall sicherlich, daß eben aus dieser Epoche auch die Vorläufer der wirklichen Reformation, Wiclif und Huß, hervorgegangen sind, wie jene Mystiker und Gottesfreunde. Die Menschen des 14. Jhhs. sind auch im Künstlerischen „Kalixtiner“, wie sie im Politischen, den überall wogenden Freiheitskämpfen der Städte, Revolutionäre sind. Sie wollen ganz anders teilhaben, auch am Kelche des Künstlerischen. Die Rechte der Einzelseele sind es, die die neuen Formen forderten, die die neuen Motive schufen, von denen alle Folgezeit zehrte, bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts hin. Einzelseelen — aber im täglich sich weitenden Bewußtsein einer ungeheuren Welt, eines weitgespannten Zusammenhanges, ein innerliches und sich durchbildendes Volk. Das Epitaph ist das stärkste Symbol dieses erweiterten Weltgefühls. Unterordnung des Ichs unter das All und doch seine Wertung durch sich selbst: „Siehe, ich bete an, aber ich bin es, der betet.“ Selbst das übliche Figurengrabmal, das im 13. Jhh. noch überwiegend dem Gedächtnis einzelner Großer gehörte, wird zudem von der Welt der Kleinen, der Bürger, erobert. Die tiefste künstlerische Wandlung aber, die sich schon in unverkennbarem Umrisse aufzeichnet, ist der Weg von der Kathedralenkunst zu der des Altares, vom Gesamtkunstwerke, das ich unmittelbar wandelnd um mich herum erlebe, zu einem Jenseits, das mir gegenüber ist, vom gestalteten wirklichen Raume zum Raume der Phantasie.

Die Kunst des 15. Jahrhunderts, zumal seiner Frühzeit, hat vielleicht, ja gewiß oft gegen diese Kunst zu protestieren geglaubt; aber sie selbst ist geworden, nicht indem sie jene vernichtete, sondern indem sie sie verwertete. Das 14te war kein „klassisches“ Jahrhundert gewesen. Das 13te hatte mit seinen herrlichen Statuen, raumlosen, rein körperhaften Teilen eines abstrakten Bauorganismus, etwas einmalig Klassisches erreicht. Es war die klassische Lösung einer primitiven Aufgabe. Das 14te war die noch unvollkommene einer komplizierten. Und so war es, im Großen gesehen, doch nicht einfach der Verfall des 13. Jhhs., sondern, sagen wir es endlich frei heraus: so unerreichbar jenes in seiner aristokratischen Schönheit für alle Zeiten geblieben ist — das Vierzehnte war seine Überwindung.

II.

Die Kunst um 1400

(ca. 1390—1430)

Die Betrachtung, soweit sie bis hierher gediehen ist, wollte einen festen Grund legen. Die Werke mußten unter den Gesichtspunkt grundschaftender Wandlungen treten. Für das Weitere muß die Methode zunächst nicht dem Sinne, aber der Folge der Darstellung nach wechseln. Es ist nötig, einen Begriff nicht nur von dem zu geben, was da ist, sondern auch von dem, was da ist, eine Ahnung wenigstens von dem unermeßlichen Schatz größter Eindrücke, der nicht nur meist unerkannt — sehr weiten und aufnahmebereiten Kreisen auch sachlich unbekannt ist. Es wird nötig sein, über kleinere Zeiträume, meist die von Generationen, einen Umblick hingehen zu lassen, annähernd zu sehen, was an Wesentlichem da ist, um am Schlusse jedesmal die Bestimmung dessen zu versuchen, was es bedeutet; also auch, was es an Gegensätzlichem enthält. Vergessen wir niemals, daß es keinen Gänsemarsch der Stile gibt, sondern lebendige Verflechtung, und daß immer gleichzeitig gut drei Generationen tätig sind. Trotzdem hat auch der geschichtliche Augenblick noch seine Farbe; die Macht des Gleichzeitigen überkreuzt die Wirkungen der Geburtszeit. Beides tönt mit einer geheimnisvollen Kraft, die für den Historiker letzte Gegebenheit, für den Philosophen Anreiz tieferer Deutung ist, die Farbe des Einmaligen, der schöpferischen Persönlichkeit. Auch diese hat wieder Voraussetzungen in sich, die nicht unmittelbar Wirkungen der Zeit, sondern solche relativ stetiger Faktoren sind, Voraussetzungen des Blutes (Rasse, Nationalität, Volksstamm, Familie), die mit Charakter und Schicksal, mit Begabung und Erlebnis sich zum Ganzen der Person durchdringen. Person (in diesem schon sehr verwickelten Sinne), Generation und geschichtlicher Augenblick begegnen sich im Kunstwerke. Aus ihnen allen erst wird sein „Stil“. Gewiß, wir wollen „den Mann“ aus seinem Werke erleben. Aber einer historischen, und das heißt ganz von selbst auch philosophischen Besonnenheit wird „der Mann“ nicht anders als in dieser vielfältigen Bestrahlung eben dieser Mann sein. Sein Schicksal ist es, ob das Genie, wie bei Michelangelo (auch einem Bedingten!) unter allen Komponenten das entscheidende Wort spricht. Die einmalige Begabung dämpft nach dem Grade ihrer Kraft die Stimme der anderen Faktoren, aber sie bringt sie nicht zum Schweigen. Es gibt also gewiß nicht ausschließlich „Kunstgeschichte ohne Künstler“ (was auch in Wahrheit noch niemand ernstlich behauptet hat) — es gibt auch „keine Künstler ohne Kunstgeschichte“. Es ist aber zunächst noch nicht einmal möglich, sich an feste Künstlerpersönlichkeiten zu halten, sie verbergen sich fast immer noch im komplexen Begriffe der Werkstatt; und es wäre nicht minder eine große Selbsttäuschung, wenn man auch nur eine Einteilung nach Stämmen schon hier versuchen wollte. Sie wird sich mit dem Wachsen der zünftlerischen Werkstättenkunst immer deutlicher von selbst herausarbeiten. Folgen wir zunächst noch der Weisung, die aus dem bisher Betrachteten sich von selbst ergibt.

VI. Die Hüttenplastik

Die gewaltigsten Werte der Hüttenkunst in der Epoche Karls IV. ballen sich um die große Familie der Parler zusammen. Ihre zahlreichen Bauten suchten immer noch die plastische Dekoration; sicher wußte man, wenn man in diesen Komplex gehörte, auch an sehr entlegenen Stellen voneinander. Die örtlichen Hütten tauschten noch immer die Kräfte aus. Skizzenbücher

wanderten. Es muß eine Art von Parlerschule gegeben haben, die sehr verschiedenen Individualitäten ihre Farbe lieh. Auch wenn kein Parler selbst bildnerisch tätig war, so ist doch der neue Stil des Körperlichen, den ihr neuer Stil des Räumlichen forderte, mittelbar zum größten Teile ihr Werk. Was aber im Kreise dieser architektonischen Hütten an neuen Werten der Plastik entstand, das kam zum großen Teile schließlich auch der beweglichen Kunst zugute. Das Neue erfocht seine Siege auf dem Boden des Alten. Die Lieblingsstädte Karls IV., Prag und Nürnberg, sahen Unternehmungen, in denen das politische Übergewicht des Südostens über das alte Reichsgebiet auch künstlerisch zum Ausdruck kam. Drei große Unternehmungen Karls in der Residenzstadt selbst geben bequeme Möglichkeit, dieses Neue abzulesen: der Dom, der Altstädter Brückenturm und die Teynkirche. Alfred Stix verdanken wir eine gründliche Bearbeitung, der wir dankbar nachgehen dürfen, ohne in ihre Einzelschlüsse überall mit hineinwandern zu müssen. Die Wenzelstatue, die Grabtumben der Premysliden sind uns schon bekannt. Was in den letzteren erreicht war, zeugte zunächst in den berühmten 21 Porträtbüsten des Triforiums und den 10 äußeren Büsten des Chores fort. Der Gedanke der Bildnisbüsten taucht in Prag schon um 1329 bei Johann v. Draziz auf, der nach den Jahren von Avignon in seinem neuen Palaste seine Vorgänger in Büstenform verewigte. Der Gedanke weltlicher Bildnisse aber kommt zunächst aus jener höfischen Atmosphäre, die (auf dem Hintergrunde der „Vis du Louvre“ und der Pariser Kunst) in den Wiener Unternehmungen schon zu spüren war. Auch persönliche Künstlerbeziehungen zwischen der österreichischen und der böhmischen Hauptstadt liegen ja offenbar vor — es scheint sehr möglich, daß der Meister der Wenzelstatue schon vor seiner Prager Tätigkeit dem Parlerkreise zugehörig, zuerst aber am Bischofstore von St. Stephan tätig war. Der Prager Gedanke aber ist als Programm schon wahrhaft renaissancemäßig in einem Punkte: nicht nur die Mitglieder der königlichen Familie, sondern auch die drei ersten Bischöfe, die fünf geistlichen Directores fabricae, ja — und hier spannt sich der große Horizont der Petrarcazeit — die zwei Baukünstler selbst wurden dargestellt. Die Frage, wie dieses wahre Bildnismuseum auf einzelne Hände zu verteilen sei, ist hier weniger wichtig als die nach der stilistischen Entwicklung, selbst jene nach deren Gange nur wichtig durch die nach ihrem Ziele (Abb. 9, 22, 23, 78—81.)

Mit einer einzigen Ausnahme sind die Büsten an der Triforiengalerie aus dem Pfeilergestein herausgearbeitet. Nur die des Wenzel von Radez — allerdings die erstaunlichste von allen — ist von anderem Material (Pläner Kalkstein) und eingesetzt. Man konnte früher oben an der Galerie entlang wandeln. Ein Zeitraum von höchstens 14 Jahren (1379—1393) umspannt das Ganze, wie Stix aus den gleichzeitigen Inschriften und den Baunachrichten nachweisen konnte. Der Kaiser selbst war tot; vielleicht ging der Gedanke erst von dem dankbaren Domkapitel aus, doch wäre er wohl ohne die Atmosphäre, die der Luxemburger geschaffen hatte, kaum gefaßt worden.

In der Anordnung der Büsten ist ein Unterschied, der für das Verhältnis des Körperlichen zum Räumlichen entscheidend ist. Zehn Büsten, sämtlich Mitglieder des Herrscherhauses darstellend, sind im Chorschlusse untergebracht. Sie alle, aber auch nur sie, kleben plastisch vor der Wand. Alle anderen dagegen sind in ausgehöhlte Flachnischen gesetzt, von einem zugeordneten Raume umfassen. Aus der Anordnung der zehn Herrscherbüsten spricht jenes Vakuum zwischen zwei Bedingtheiten, jene Freude am plastisch nahezu Unbedingten, an der vorquellenden Form also, die charakteristisch für nicht wenige Statuen des späteren 14. Jahrhunderts war; aus der Nischenordnung aber die neue Bedingtheit, ein Ansatz malerischer Auffassung. Es sind auch innerhalb der Chorschlußbüsten noch Nuancen. Es ist ein Unterschied, ob die Brust über den Sockel vorquillt oder hinter ihm zurückweicht. In diesem zweiten Falle ist ein Gefühl für Nischenrahmung und bildhafte Bedingtheit schon erwacht. Es ist am deutlichsten bei dem jugendlichen Wenzel IV. eingetreten, dessen Kopf wohl auch in dieser engeren Reihe am meisten überrascht. Es scheint wirklich, als spiegele der chronologische Verlauf, den wir erschließen dürfen, die Abfolge, auf die uns alle bisherigen Betrachtungen schon vorbereiteten. Das Programm der Form prägt der Kopf Karls IV. Jenes Gefühl für grandiose Massenwucht und massive Rundheit, das die Tumbenfiguren der Premysliden in ihrem Ganzen stärker als in ihren Köpfen zeigten, ist hier nun auch auf den Kopf (der eben schon beinahe das Ganze ist) übertragen. Die faltenlose Schwulstrundung des Büstenabschlusses war ebenfalls bei

Ottokar im Oberkörper vorbereitet — es ist eine Form, die dem Denken in Faltenreimen bereits entwachsen ist. In den Bärten, den Gesichtsfurchen der Premysliden lebte jenes noch, auf sie war es zurückgedrängt. Die neue, weichfeste Hornwulstung dagegen war auch bei ihnen schon in der Jochbein- und Brauenbildung durchgesetzt, die neue Büstenform als Form, nicht als Thema, hier vorbereitet. Aber nun ist eben das Ganze selbst von jedem Faltenreime befreit, nur wuchtig quellende Masse, genau von jener zusammenfassenden Breite, die gleichzeitig gemalte Porträts der böhmischen Schule besitzen. Auch der Blick muß die tierwarme runde Großheit besessen haben, die Karls Porträt der Theoderichschule kennzeichnet. Alles quillt, selbst die Augenflächen beulen sich kugelig wie die Stirne, die Wangen, die fleischige Nase. Der Mund breit, von lachendem Behagen, sprechend. Das alles ist in den Gmünder und Augsburgs Propheten, in den Tumben des Veitsdomes selber vorgeahnt. Aber wie schnell wächst hier das neue Gefühl voran! Nun erscheint auch Ottokar I. noch allgemein und fern. Dort war das Thema „der Mann“ ergriffen,

jetzt ist es der „Einzelne“. Wir haben ein Bildnis, eine unzweifelhafte Porträtdarstellung, ermöglicht im Rahmen einer vorgefaßten Form. Bei Johann Heinrich von Luxemburg-Brabant ist die gleiche vorgefaßte Form da — und dennoch ein anderer Ausdruck. Stix erkennt bei ihm einen leichten Zug von Frivolität, bei dem Vater Karls aber, König Johann von Luxemburg, einen tiefen Ernst. Das Bild historischer Persönlichkeiten, wie es die Geschichte selbst überliefert hat. Unter Karls vier Gemahlinnen ragt Anna von Schweidnitz (Abb. 22) durch den Zauber des Profils und die ungewöhnlich nüancierte Behandlung der Halspartie hervor. Bei Elisabeth von Pommern wirkt die Stilform stark bis an die Grenze des Starren, bei Johanna siegt das Lächeln des Lebens. Der Vorteil, den die Form durch die Überwindung des Graphischen hier errungen, ist deutlich. Alles Rhythmische wird gezählt, alle gezählte Form ist Addition. Hier ist aber nicht Summe, sondern Ganzes, der begriffene Wert der Totalität. Die Verdrängung des strophischen Sehens öffnet der Vergegenwärtigung die Tore, die Vergegenwärtigung der Beobachtung. Der keckste Blitz des neuen Gefühls: der wundervolle junge Wenzel; nicht naiv, sondern mit Freude am Naiven erfunden, also von einem sehr wissenden, sehr abstimmdenden Gefühle — lausbübische Frische, mit dem zärtlichen Jubel ergriffen, der alle warmen Herzen, am stärksten aber reife und komplizierte Seelen vor jungen Hunden packt (Abb. 78).

Nur eine der Büsten des Königshauses, Wenzel von Luxemburg und Brabant, ist von anderem, zurückgebliebenem Stile, obwohl schon in der neuen Ordnung und von einer Nische umfassen. Sie scheint sehr stark erneuert und wirkt ein wenig wie die Neugotik des Kölner Domes, aber das mag von Anfang in ihr an gesteckt haben. Es ist ein merkwürdiger Rückfall in rhythmisch-zählendes Addieren, wohl beherrschte akademische Faltengrammatik in den Haaren, mit technischer Vollendung vorgetragene Leere im Gesichte. Offenbar von einem älteren dekorativen Steinmetzen, einem Hüttenplastiker engeren Sinnes. Seine Art begegnet sich im Matthias von Arras mit jener der zehn Chorschlußbüsten. Unter diesen aber war ein Frauenkopf, der stärker noch als Johanna ein weich-feines Leben nicht nur des Seelischen, sondern der allgemeinen Form vortrug: Blanka von Castilien. Eine zarte Welle ineinanderfließender Winkelungen weht über die Fläche hin — wenn sie sich verstärkt, kann etwas wie ein erster malerischer Nebel von holdem Reiz sich bilden. Das ist, hier noch bei vorquellender Büstenform, eigentlich jene Anschauung, die die hinterfangende Nische erzeugt hat. Wir finden sie aber erst bei allen folgenden. Was hier anklingt, verstärkt sich in den drei Erzbischöfen und den geistlichen Baudirektoren. Ocko von Wlachim: noch von geulter Form, mit der blasigen Stirne, die auch die Malerei um 1400, sie aber mehr als Ausdruck babyhafter

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



78. Büste König Wenzels, Prag, Triforium des Domes.

Phot. Stöedtner.



79. Büste des Andreas Kotlik, Prag,
Triforium. Phot. Stoedtner.

Kindlichkeit, geliebt hat, sonst aber länglicher schon, mit tiefen Mulden in den Wangen und spielenden Mundwinkeln. Unverkennbar schreitet die Form von der Basis der Totalität, wie sie die Herrscherbildnisse gesetzt, zu immer eindringlicherer Vergegenwärtigung und immer weicherer malerischer Wirkung vor. Benesch von Weitmil scheint durchaus mit Ocko zusammenzugehören. Man muß an so prächtige Figuren verwandter Breite im Grundgeföhle wie Albert von Hohenlohe in Würzburg, Albert von Beichlingen in Erfurt denken, um zu ermessen, wie ungeheuer der Fortschritt ist (hier, in eng begrenzter, immer gleicher Aufgabe wird Entwicklung gleich Fortschritt). Die Augen werden gegen den Stil der Karlsbüste zurück-, die Wangen vormodelliert, die Form wogt, der Lebensausdruck wird aktiv. Ernst von Pardubitz, schwächer, geht völlig vom Ocko aus; das Motiv des Halskragens, sehr räumlich gefaßt, hier etwas starrer. Eine neue Nuance der Johann von Jenstein. Die Einzelform zieht sich diskreter zurück, die Stirne wird gerade und nimmt feine Falten an. Viel delikater ist das im Andreas Kotlik gelöst: Gleiten und Spielen von Übergängen, spielendes und zuckendes Leben im Lächeln (Leonard Busco ist schwächere Kopie nach ihm). Das ist nicht nur „Realismus“.

Die eigentümliche Einfurchung der plastischen Form durch die Wangenlinien vor allem ist nur das Wiedereindringen konkaver Bildungen, die so schon früher, vor der einheitlichen Schwellung des Parlerstiles, an der Freiburger Baumeisterbüste vorgekommen waren — ja sie könnte geradezu von einem Eindruck des Freiburger Kunstwerkes mit erzeugt sein (s. u. S. 124). Man darf erwarten, daß die geheime Symmetrie, die immer feiner überdeckt hier überall noch durchblickte, endlich einem noch kühneren Durchbruche der Lebensempfindung weichen werde. Das bringt der Holubec. Eine weiche Kapuze umschlingt etwa in der Form der Fischblase den schräg geneigten Kopf, der an der Neigungsseite das Ohr offen hinlegt. Was wir jetzt spüren ist Atmosphäre, die sich über die tastbare Form hinbreitet, ein unsichtbarer Schleier, der aus dem neuen Fluß der Übergänge quillt. In den besten der Heiligenbüsten des Choräußeren zeugt diese Gesinnung weiter, sie taucht die wallende Form in Atmosphäre und steigert den Lebensausdruck im Prokop bis zum Scheine fast des Augenblicklichen. Unverkennbares Modellstudium, Gegenwart für Vergegenwärtigung ausgenutzt, zu einer Darstellung, der die berühmten Personenverdeutlichungen der italienischen Quattrocentobüsten kaum etwas Überlegenes entgegensetzen könnten. Von der dickquellenden Masse, wie sie der starke Kopf Karls IV. besaß, ist man zu einer gleichsam glucksend bewegten Oberfläche vorgedrungen, vom überzeugenden Existenzbilde zum bewältigten Modell. Nun kann man sogar die verbannte Linie wieder einführen — in eine völlig dem Banne des Rhythmischen entronnene Form. Dieses letzte Wunder geschieht in den Büsten Peter Parlers und des Wenzel von Radez (Taf. II). Stix hat gewiß richtig gesehen: Beide gehören auf das Engste zusammen, und das Künstlerbildnis rettet unserer Epoche auch das des geistlichen Herrn (trotzdem dessen nachträgliche Einsetzung das ungläubige Staunen über die einzigartige Leistung bis zum Zweifel verstärken möchte). Die Grundform ist der etwas glotzig-qualligen der Karlsbüste und ihrer nächsten Verwandten gegenüber beinahe wieder zart; aber gar nicht mehr hüttenplastisch-dekorativ. In der feinfühligsten Delikatesse sind genau gesehene Einzelheiten, eine ganz neue Bildung der Augen und Unterschneidung der Lider vor allem, eine lebensvolle Bildung der Brauen, in eine zartscharfe Gesamtform eingetragen. Unter der Haut spielt ein sehnig-nervöses Leben. Die Form der Büste selbst hat neuen Sinn erhalten. Bei den Königen hängt die



80. Büste des Nikolaus Holubec, Prag,
Triforium.

Schulterpartie gleichsam am Kopfe, sie ist sozusagen nachgequollen und wie eine abgestrichene Teigmasse abgefangen. Hier aber trägt sie — über gesenkter Schulter steigt der Kopf fein und sicher auf. Musterhaft, wie sich ein unvergeßliches Bild des Einmaligen, einer Persönlichkeit voller Geist und Leben herausprägt, ohne in jene fast panoptikumhafte Aufdringlichkeit abzugleiten, die etwa der berühmten Nicolo-Uzzano-Büste eignet. Glücklichsste Begegnung von Natürlichkeit und Stil, folgenlos modern für damals, wie dies bei deutschen Einzelleistungen typisch ist. Alles Suchen nach fremden Vorbildern ist zwecklos. Das kommt aus der Phantasie eines großen Künstlers, es kommt aus der einzigartigen Schule der Bildnisbüste, die eine große Aufgabe einem Künstlerkreise geschaffen, es kommt aus dem Parlerkreise her, der sich in der engen Bahn einer Aufgabe zu einer Konsequenz durchringen konnte, die auf weiteren noch nicht möglich war. Die letzte Konsequenz des stetigen Wandels ist immer die Überraschung. (Hierzu die Abb. 9.)

Es sind mindestens fünf künstlerische Ichs, die wir fühlen. Ihre Begegnung und Verschlingung macht mir eine Trennung nach fünf Händen doch schwieriger als sie Stix geschienen. Ich weiß nicht, ob nicht das eine oder andere mit einem zweiten künstlerischen Ich in einer äußeren Individualität zusammengegangen ist. Im „Meister der königlichen Familie“ (Stix) fühle ich bei Blanka von Castilien schon jenen des Benesch von Weitmil, in diesem wieder den der schönsten Büsten des Choräußeren. Wichtig ist die stetige Wandlung, die nahezu sämtliche Büstenformen verbindet und nach vorwärts richtet. So neu und persönlich der Eindruck der Totalität beim Kopfe Karls IV. wirkt (dem Ottokar-Grabmal gegenüber) — gegen den Radez scheint er wieder veraltet und allgemein, so wie ein Gmünder Prophetenkopf gegen den Premysliden. Auch ist wohl nicht alles erkannt, wenn nur der wachsende Realismus betont wird. Gewiß, er ist da, als Folge und Teil der Vergegenwärtigung. Aber liegt nicht ein mindestens ebenso wichtiger Vorgang in der Verräumlichung des Körperlichen und in jenem Schleier von beinahe farbiger Atmosphäre, der, erst durch plastische Totalitätsform möglich geworden, diese selbst zur malerischen umbilden möchte? Nur der Parler- und Radez-Meister — er ein unbedingt abzusetzendes, gänzlich individuelles Ich — tritt gleichsam auf eine seitliche Höhe. Keiner folgt ihm. Was jene anderen aber erreichten, wirkt überall weiter und läßt sich auch z. B. in Nürnberg erkennen.

Die Büstenform muß den Parlern für ihre Plastik außerordentlich gelegen haben. Sie ist ihnen offenbar zuerst als Konsolengestaltung aufgegangen. Die Bildnisse des Triforiums sind gleichsam emanzipierte Büstenkonsolen. Darum hängt bei den älteren die Schulterpartie, beim jungen Wenzel wird sie schon fest gerahmt und steigt bis zur sicheren Tragkraft bei den reifsten. Der Lebensgrad, der bei dieser typischen Befreiung aus der Macht des Architektonischen erreicht wurde, kam dann rücklaufend auch der dienenden Büste zugute. Es gibt Gründe wenigstens für die Möglichkeit dieser Vorliebe gerade an diesem Zeitpunkte. Damit sie sich bilden könne, mußte ein betontes Gefühl für die Übermacht des Kopfes da sein — wir fanden es als eminent bezeich-



81. Büste des hl. Prokop, Prag, Außenchor.
Nach Jahrb. d. Central-Kommiss.



82. Konsolenbüste vom Parler-
chore des Freiburger Domes.



83. Konsolenbüsten vom Parlerchore des Freiburger Domes.

Gmünd zwei Kopfkonsolen, die vielleicht Bauleute darstellen. Am Freiburger Parlerchore befindet sich eine Reihe von Konsolbüsten, von denen hier zwei meines Wissens zum ersten Male veröffentlicht werden (Abb. 82). Die weibliche kann sich im Lebensgrade mit den Prager Schwestern nicht messen. Ihre Form aber, schlank und steigend, mit den schief geschnittenen noch quellenden Augen, dem breitgelegten Ohr, mit der Gesichtsfalte von der Nase seitab, der Bildung des Mundes, könnte in etwas dekorativer Abschattung die Voraussetzungen spiegeln, von denen der Künstler des Johann Jenstein ausging. Der untere Abschluß und die vorquellende Gesamtbildung entspricht den älteren Büsten des Prager Triforiums. Die raffinierte Feinheit dagegen der spätesten Chorschlußbüsten spiegelt sich in den zwei Köpfen (Abb. 83). Es ist tauchender Heraus- und Herabblick aus einer umhüllenden Atmosphäre wundervoll gleitender Formenweichheit, wie bei Adalbert oder Prokop. Wie bei Prokop Mantelkragen und Nimbus ineinanderwogen, so verbindet beide Köpfe der Fluß der rollenden Haare und das glatte Tuch- und Bandgeschlinge zwischen den Kopfbedeckungen. Malerische Verbindung — in der Frauenbüste starre Isolation. Auch hier liegen Entwicklungen abgegrenzt. — Näherer Erforschungen warten noch zwei prachtvolle Büstenköpfe an einem Fensterbrett des Breslauer Rathauses, vom Volksmunde genannt „die zänkischen Weiber“. Von saftiger Fülle, ungewöhnlichem Leben, voll Drolerie und humoristischer Leidenschaft — ersten Ranges.

Merkwürdig übrigens, wie im Parlerkreise auch immer wieder Gedanken aus dem älteren Freiburger Münster auftauchen (vgl. die Sitzfiguren an den Strebepfeilern). Die weich gebackenen und dabei massiven Formen, die gelegentlich um 1300, und gerade in der Freiburger Westvorhalle so beliebt sind, erwachen wieder in geschichtlichem Wellengange bei den Parlern; aber auch Motivisches. Das berühmte Baumeisterbildnis von der Vierortgalerie des Münsterturmes ist eine Konsolenbüste, und sicher die einer bedeutenden Persönlichkeit. Die Formen sind rhythmisch (wir sind um 1300!), dennoch innerhalb des Rhythmischen von feiner Unregelmäßigkeit. Der Mund scheint zu sprechen, die Wangenlinien, die Furche von der Nase seitab, die Stirnfalten wirken wie Vorklänge des Andreas Kotlik. Sehr wohl möglich, daß die Parler — gegen die jüngste Vergangenheit so deutlich protestierend — über deren Rücken hinweg eine noch ältere als verwandt empfanden, sich stilistisch und motivisch von ihr anregen ließen. Der neue Klang, der mit dem Kotlikbildnis und seinen Verwandten am Triforium auftaucht, wurde vielleicht durch einen Künstler geleitet, der eine Zeitlang am Freiburger Chore unter Johann von Gmünd gearbeitet hatte. Gerade die Skulpturen des Hauptturmes und der Westvorhalle konnten Mitarbeiter der Parler zu wertvollen Studien reizen. (Über die Konsolenbüste vgl. Freiburger Münsterblätter V S. 43, Kemmerich, Zeitschr. d. Bild.-Kunst 1909 S. 88 ff., Kempf, Das Freiburger Münster, 1914, S. 13.)

Selbstverständlich wird man sich hüten müssen, überall die Parler zu wittern, wo Konsolenbüsten erscheinen. Dennoch sind, wo dies geschieht, meist wirklich Beziehungen zu jenen auch sonst nahegelegt. Der Chor der Moritzkirche in Halle a. d. S., an dem seit 1388 Peter von Mortal (offenbar als Baumeister) und Conrad von Einbeck (als Bildhauer) tätig waren, geht unverkennbar auf jenen der Sebalduskirche in Nürnberg, dieser wieder auf Gmünd zurück. B. Meier hat gelegentlich einer Einrüstung Aufnahmen der Konsolenplastik veröffentlicht können, die

nend in den kurzstämmigen Apostelchören von Augsburg. Die organisch belebte Konsole der älteren Zeit zieht im allgemeinen die Ganzfigur vor. Das Gefühl für den unantastbaren Zusammenhang des Leiblichen, das beherrschende Gefühl des 13. Jahrhunderts mußte gebrochen sein. Zugleich aber war nötig, daß, was man gab, überrhythmisch massiv empfunden sei, fähig, ein schweres tektonisches Gefühl durch die eigene Festigkeit zu symbolisieren. Das war seit der Mitte des Jahrhunderts erreicht.

Daß die Prager Büsten emanzipierte Konsolen, daß dienende also ihnen vorangegangen sind, iehrte schon ihre Form und die Richtung ihrer Verwandlung. Tatsächlich sind aber auch schon in



84. Pfeilerkonsole vom Ulmer Münster.
Nach Pfeleiderer, „Münster zu Ulm“.



85. Pfeilerkonsole vom Ulmer Münster.
Nach Pfeleiderer, „Münster zu Ulm“.

auch hinter den Skulpturen Parlerische Ideen sichtbar machen. Auf sechs Kragsteine ist z. B. die Anbetung der Könige verteilt, Maria, das Kind, die drei Weisen und ein Diener mit Pferdeköpfe neben sich (diesen Zug aus dem erzählenden Relief ließ man sich also selbst hier nicht entgehen). Das Kind kriecht in Ganzfigur, bei Maria ist nur noch der Schulteransatz sichtbar, der bärtige Königskopf kommt unmittelbar aus der Wand heraus; Kragsteine mit Köpfen auch überall am Hauptchore — und innen der prachtvollen mit dem Selbstbildnis Meister Conrads. Daß die Konsolenplastik ältere Werke des Einbeckers übermiltelt hat, will ich weder bestreiten, noch behaupten. Die mögliche Verbindung mit den Parlern ebenso wie die Abhängigkeit der Gesamtarchitektur von St. Sebald bestätige ich um so lieber, als ich gleiche Eindrücke unabhängig von B. Meier selbst gehabt habe. — Sicher hat Breslau, das damals zu Böhmen gehörte, die Parlerkunst erlebt. Um 1400 ist an der herrlich-schönen Dorotheenkirche ein Meister Peter bezeugt, der als dritter Sohn Peter Parlers des Pragers gilt. In der Sandkirche aber, wo 1365 ein Magister Pesko Murator genannt wird (der Name klingt slavisch), 1375—86 aber Johann von Prag, sind eine Reihe Kragsteine erhalten, die allerdings erst noch näher zu untersuchen sind. Ein Kopf eines alten Mannes, der sich an den Bart greift, streng vertikal, und daneben ein erstaunlich kühn verschobener kahler, spiegeln beide ähnlich weit gespannte Grenzen wider wie die Büsten des Prager Triforiums selbst. Eine der Prager Hände ist freilich nicht zu erkennen. In Köln jedoch, für dessen Petersportal (Archivoltenfiguren) Herr Dr. Lübbecke unzweifelhaft enge Verwandtschaft mit der Prager Plastik nachweisen kann, ist uns eine Konsolenbüste aus dem frühen 15. Jahrh. erhalten, die nun tatsächlich das Parlerzeichen trägt, den Winkelhaken. Sie befindet sich im Wallraff-Richartz-Museum, die Herkunft ist leider nicht genauer bekannt. Die Frage, ob sie für die Lesung „Colonia“ unterstützend wirkt, darf hier zur Seite bleiben. Die Lebenskraft des Gedankens noch in der Spätzeit der Parler (die im 15. Jahrh. aus den Urkunden zu verschwinden beginnen) ist, was hier fesselt. Der untere Abschluß erinnert noch immer an Prag. Weich-rund aber ist die ganze Form, der breite Hals, die festen Schultern. Völlige Glätte und Reinheit des Tastbaren. Das Gesicht scheint mir doch gewisse rheinische Züge zu haben, etwas von Reliquienbüsten; die Haare sind in der Art der Krüselhaube plissiert, über dem sehr geschlossenen, knapp festen, fast spröden Kopfe flammt ein herrlicher Wald spätgotischer Ranken auf. Rathgens, der den Kragstein veröffentlichte, hat auf die Konsolen des Mittelschiffes im Münster zu Ulm verwiesen. Völlig richtig — sie sind zwar schon längst jenseits der Ulmer Parlerepoche entstanden, aber die Ähnlichkeit mit dem Kölner Stücke ist unverkennbar. Auch Ganzfiguren finden sich hier, musizierende Engel zu zweien, Propheten, leidenschaftlich auf ihr Buch deutend; daneben aber menschliche Köpfe als Unterkonsolen, zwei weibliche vor allem, die den Flammensturm der Ranken auch in die organische Form hineinwehen lassen. (Abb. 85 u. Pfeleiderer, Münster zu Ulm Tafel 11, Abb. 1 u. 6.) Mit voller nackter Schulter stoßen die Frauenbüsten aus der Pfeilertiefe hervor (selbst der Pfeiler wird zum Phantasieraum!), die Brüste überquellen den unteren Plattenring. In Prag selbst, in der Maßwerkdekoration des Teyn-

kirchenchores, kommt bald nach 1400 in einer weiblichen Konsolenbüste etwas Verwandtes in maßvollerer Form vor (s. u. S. 127); deutlicher und früher aber noch am Schönen Brunnen in Nürnberg (s. u. S. 132). Beide Male im Parlerkreise weiteren Sinnes. Zumal in dem Kopfe Abb. 1 ist jener Fluß der Übergänge, jene fast üppige Weichheit und schattenreiche Gründigkeit noch wirksam, die an den Prager äußeren Chorbüsten ihre feinste malerisch-plastische Form erlangt hatte. Unverkennbar ist hier auch der Charakter des Profanen, nicht mehr im Sinne der Drolierie, die ja immer bei solchen Gelegenheiten das Weltliche eingeschmuggelt hatte, sondern im Sinne einer neuen Freude an Fleisch und Blut; auch nicht mehr — wie im 13. Jahrh. — eine vornehme Formel für die schöne Ganzheit des Leibes, sondern eine ausgesprochene Freude am Sinnenreize des schönen Einzelnen. Auch das ist Vergegenwärtigung. — Zwei Menschenalter später wieder hat die Büste eine Auferstehung als feinste Form vergeistigten Lebens gefeiert. Im Parlerkreise war der erste Grund gelegt.

Grundlegend der Aufsatz v. Stix, *Jahrb. d. K. K. Zentralkomm.* 1908, S. 69ff. — Mádl, 21 Porträtbüsten am Triforium des Prager Domes. Prag 1894. — B. Meier, *Thür. Sächs. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst* III S. 50ff., Halle 1913. — Rathgens, *Zeitschr. f. christl. Kunst* 1907 S. 67ff., Pfeleiderer, Münster zu Ulm, Text, Spalte 5. Ein verblüffendes Beispiel für die erzieherische Wirkung eines Prager Büstenprofils in einer Klosterneuburger Figur (*Kunst u. Kunsthandwerk* XXIV H. 5/6). Die urkundlichen Notizen über Breslau hat s. Zt. Erich Wiese auf meine Anregung aus Lutsch und Alwin Schultz zusammenzustellen begonnen. — Ganz Nürnberg ist sehr reich an Konsolen. Besonders vorzüglich und offenbar Parlerisch sind jene in der Kirche des Katharinenklosters, jetzt *Germ. Mus.*, von der Westempore gut zu sehen.

Karls IV. zweite Schöpfung war der Altstädter Brückenturm. Der alte Peter Parler hat ihn gebaut. Beide Stirnseiten erhielten plastische Dekoration. Aber nur die nach der alten Stadt zu ist erhalten (Abb. 25).

Der kräftige Auftrieb des tiefen Torbogens wirkt in flachen Blendformen gleichsam im Mittelgeschosse nach. In das Spitzendreieck, das sich hier bildet, sind schon Rundbogen eingelegt, ein halbvoller in der Mitte, zwei niedrigere Segmente an den Seiten. Erst darüber Horizontale mit Reihung von Vertikalen. Die Gesamtform des Turmes hat selbst die Massivität Parlerischer Figurenplastik. Der Hauptbogen des Mittelgeschosses umschreibt zwei Sitzstatuen, links Karl IV., rechts Wenzel IV.; über ihnen der stehende hl. Veit zwischen Wappen mit prachtvoll aufsteigenden Helmen. (Verwandtes hat Dr. Kunze in Barby, Prov. Sachsen, nachgewiesen.) Die Nacktheit der Grundfläche darf an die Tumbenwände der Domgräber erinnern. Hinter den Figuren weichen unprofilerte Nischen zurück, flache Räume also, deren Eigenkraft durch den Schatten oben vorgegitterten blasigen Maßwerks betont wird. Alles Züge, die von der bisherigen Beobachtung her erwartet werden dürfen. Über der Kreuzblume des Mittelgeschosses, die der Wenzelslöwe krönt, stehen als Mitte des Oberstreifens Adalbert und Sigismund. Nur ein ganz leichter Antrieb zum Lesen von links her drückt sich in der Kopfneigung Karls IV. aus. Im Ganzen herrscht symmetrische Zuständigkeit. Wie die massive Totalität des Turmes (mit der Anerkennung seiner Grundflächen, der Raumhaltigkeit seiner Nischen) zu einem echten gotischen Turme (etwa dem Freiburger, wo alles Sein aus dem Werden sich entfaltet), so verhält sich die Einzelfigur zur echten „gotischen“, etwa des Kölner Domes. Man spürt, es kommt wieder Bewegung, aber eine ganz andersartige, die im Inneren plastischer Totalitäten überrhythmisch frei wogen möchte — Innenbewegung einer schweren Masse. Die Einzelformen des Veit z. B. stark von den Tumbengestalten angeregt. Die Brust faltenlos unter dickem Hermelin, die Falten darunter als Massensubtraktion gegeneinander gegraben. Der Adalbert, im fließenden Hemdgewande, geht von Voraussetzungen aus, wie manche Propheten Meister Bertrams am Grabower Altar. Die vereinheitlichte Figur will locker werden und Bewegungsströme auf verwickelten Bahnen aufnehmen. Der Sigismund formt eine andere Möglichkeit; es ist jene, die zum weichen Stile führt. Der konstituierende Gedanke ist die Geschoßteilung mit Betonung der Hüftenpartie. Zwischen der hermelinbedeckten glatten Brust und den senkrechten Röhren der Fußgegend wird die Mitte durch verschränkte Überkreuzung von Diagonalen organisiert. Es ist das Element des 14. Jahrhunderts, des älteren und mittleren. Aber was dort in einer Richtung auf das Ganze, wird hier in zweien unter gegenseitiger Aufhebung auf die Mitte angewendet: Verkreuzung und Verdoppelung. Und so verdoppeln sich auch die ondulierenden Hängefalten der Seite. Nur sehr gering ist noch das Übergewicht der linken, dem der geschrägte Kopf entspricht. Die sehr leise gewordene Diagonalität (der Rest der einst herrschenden graphischen Gesamtlinie) wird durch die Korrespondenz der rechts und links angehängten Pendelgewichte bei weitem über-tönt. Dies muß im Auge behalten werden. Diese mittlere Partie kann ein Eigenleben entwickeln, das wie im Überschuß verstaute Linienkräfte nach außen überquellen kann. Hier ist das Kraftbehältnis, aus dem eine Reaktion des Rhythmischen möglich ist; aber es wird immer mit Symmetrie vergattet sein und es wird immer dreidimensionalen Charakter haben, nicht graphischer Aufriß, sondern allrunde Kubik sein. Die symmetrischen

Pendelgewichte tauchen schon im 14. Jahrhundert, so am Bamberger Grabmal des Hohendrungen († 1366) auf, dort aber vom Stile der geschwungenen Gesamtlinie über ausgesogener Körperlichkeit noch auf bescheidenes Maß zurückgedrückt. Erst Massengefühl und malerische Anschauung, die neuen Werte der Parlerplastik und ihrer Verwandten, konnten zum „weichen Stil“, damit zu einer neuen Regelhaftigkeit führen. Es wird ein Kampf werden zwischen dieser und dem Drang nach freier Sonderregung, die sich im Vakuum der Bedingtheiten und der Stile gerade um 1400 mit einem Scheine großer Aussichten zeigt. Wer den weiteren Verlauf kennt, sieht an Adalbert und Sigismund, im Schoße einer Werkstatt, zwei gegensätzliche Möglichkeiten. — Der Gedanke der Sitzfigur, vielleicht unter Anregung des Freiburger Westturmes auf den Gmünder Chor übertragen, erscheint dann in Karl und Wenzel. Es ist etwas Heraldisches im Wenzel; Stix hat es erkannt und an Werke der Stempelschneider, an Karls eigenes Siegel erinnert, z. B. für die Handhaltung. Das Wesentliche liegt für unsere Betrachtung in der Verbindung von Porträtthaftigkeit, untersetzter Gesamtform, kubischer Schwere und malerischer Verräumlichung. Sie imponiert in der Statue Karls IV. Man muß sich die Diagonalfalte vom linken Knie nach der rechten Fußseite einprägen. Sie ist umgeschlagen, eine energisch geführte Masse, kein Linearsteg, sie hat Volumen und leitet in einen schattigen Innenraum zwischen Ober- und Unterkörper. Dieser Eigenwert des Konkaven in der Plastik, die Formwürdigkeit des Hohlraumes ist eine neue Entdeckung. Die beliebte Parlerische Muldenfalte am Ottokargrabmal gibt im Kleinen das Gleiche, auch ihre Grabung ist schon konkave Form, Körpernegativ. Das Braunschweiger Skizzenbuch eines böhmischen Malers um 1400 bringt verblüffende Parallelen. Eine Reihe sitzender Körper. Einer hat das geschilderte Gewandmotiv ganz ausgesprochen. Hier zeigt sich auch die Kühnheit, das Auseinanderlegen und Zerblättern von Kern und Schale durch Entblößung der Beine auszudrücken. Von Figuren wie diesen ist unverkennbar auch der kecke Meister des Baseler Rudolph von Habsburg ausgegangen, einer Sitzstatue, die das Haus Österreich sich an seinen „Seidenhof“ setzte. Hier ist ein Bein sogar nackt gezeigt, wie im Braunschweiger Skizzenbuch.

Die Skulpturen des Brückenturmes mögen schon nahe an das 15. Jahrhundert heranzuführen, mit denen der Teynkirche ist die chronologische Grenze überschritten. Karl IV. hat den Neubau noch entstehen sehen (bald nach 1360 wurde er begonnen), seinen Abschluß aber nicht mehr erlebt (Abb. 3).

Zwischen der Altarweihe 1402 und der Vollendung 1410 werden die plastischen Arbeiten entstanden sein. Später, nach 1409 (Auszug der Prager Deutschen Universität nach Leipzig) hätten die reichen Deutschen, von denen der Bau ausging, kein Interesse mehr an der Förderung gehabt. Unter den Leistungen Peter Parlers wird die Teynkirche nicht genannt, nur die Schule kommt noch in Betracht, diese aber sicher. Nur kurz sei auf die Maßwerkdekoration des Chores verwiesen, in der zwei Konsolen mit König und Königin eine Rolle spielen (darunter „Wilder Mann“ und märchenhafter Bergknappe). Stix hat an das verlorene Chorgestühl des Domes erinnert, das an der Parlerbüste mit genannt war. Seine Formen könnten z. B. auch auf die Propheten in den Zwickeln eingewirkt haben — eine Aufgabe, die auch am Nürnberger Lorenzportale vorkam. Zwei schwächere Konsolenbüsten in der Marienkapelle des Chores. Das Wichtigste ist das große Portalrelief. Es bringt bei Wahrung der Simultandarstellung das Gefühl der Totalität zum Siege. Wieder, wie einst in Rottweil, ist die Einheit von Bild und Feld da. Aber — dies ist wieder Entwicklung in der Spirale — in Rottweil war das Bild nur Feld, ganz dekorierte Platte, jetzt ist das Feld nur Bild, ganz plastisches Gemälde. Übereinander bedeutet wesentlich nur noch Hintereinander. Ein Rundbogen umspannt das Ganze, auch die Rahmenform hat den Charakter drängender Spannung und Gipfelung aufgegeben, sie ruht wie der Horizont einer Landschaft. Die Kreuzigung zwischen Geißelung links und Dornenkrönung rechts. In beiden Seitenszenen symmetrische Grundteilung durch wieder nicht-profilierete Nischen — auch das ist Renaissance; hierin, wie in der Rahmenform, klingt mehr von der Zeit um 1500 an, als in der Kunst der beiden nächsten Menschenalter. Der Maßstab des Figürlichen schwankt, die Hauptfiguren sind namentlich in den Seitenszenen größer, als die ihnen zugeordneten — eigentlich ein sehr altertümlicher Grundsatz. Verschiedene Hände waren tätig. Der Wert des Einzelnen liegt in der reichen Vergegenwärtigung der Gebärdensprache und deren neuartiger Einwirkung auf die Figur. Namentlich in der Gruppe unter dem Kreuze ist ein wogender Fluß, ein Auf und Ab voll rollender Übergänge, in dem eine neue Kraft dieser Epoche sichtbar wird, die auch die Einzelgestalt erobern sollte: die Ununterbrechlichkeit der Linie. Sie trägt eine Gesamtgebärde von unvergeßlicher Kraft für jeden, der nicht antikisch isolierend zu sehen gezwungen ist. Es ist etwas von malerischem Vortrage, von hinreißendem Tempo darin, wie die Ohnmachtsgebärde Mariens, von Johannes überfangen, in der Magdalene wieder aufsteigend, sich teilt und neu zusammenfindet, ausfahrende Bogen durch den Centurio beschreibt, von Wellen überall hinter- und unterglitten, um erst im Henkersknechte auszuruhen. In dieser Hauptmannsfigur melden sich Züge, die im Laufe des Jahrhunderts sehr Fruchtbare wirken sollten. Der tänzerische



86. Figur a. d. Wehinger Kapelle der
Stiftskirche Klosterneuburg.
Aus: Kunst und Kunsthandwerk.



87. Figur a. d. Wehinger Kapelle der
Stiftskirche Klosterneuburg.
Aus: Kunst und Kunsthandwerk.

Schritt nicht nur, auch die Windungskraft, die flächenbefreit die Gestalten durch einen Bewegungsraum hindurchschraubt. Im Stil der achtziger Jahre werden erst die vollen Konsequenzen gezogen werden. Die Zeit um 1400 wogt wie wenige. Dinge werden hochgespült, die wie verfeinerte Rückgriffe auf das 13. Jahrhundert aussehen. andere ganz neue, die wieder untertauchen, um nach Generationen erst vollgültig zu sein. Intensive Neubelebung des graphischen 14. Jahrhunderts übersetzt sich in das Räumliche. Sehr kühne Einzelne werden uns entgegen-treten, die völlig Abseitiges und Unerwartetes hochhalten, um folgenlos wieder schnell zu verschwinden. Prag gibt davon erst einen Vorklang. Die ostdeutsche Plastik hat viele Züge gesteigert oder gemildert weitergetragen. Im Augenblick soll nur der Figuren in Klosterneuburg gedacht werden, die in der Freysinger oder Wehinger-Kapelle der Stiftskirche bei Wien gemeißelt worden sind. Zehn unterlebensgroße Figuren ursprünglich, von denen zwei erhaltene jetzt im Kreuzgang stehen. Noch 1397 wurde an der Kapelle gearbeitet. Gegen 1400 etwa sind unsere Figuren entstanden. Die eine hat im Kopfe eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Anna von Schweidnitz am Prager Triforium. Der Künstler muß tatsächlich eine genaue Abschrift des Profils genommen haben. Gleichzeitig aber kommt in noch reicherer Weise die Verräumlichung zum Ausdruck. Die Figuren schwingen nach allen Dimensionen, und es taucht die gleiche raumschaffende und sehr freie Umschlagfalte auf, die bei Karl IV. am Brückenturme zu beobachten war. Diese erscheint fast nur da, wo sehr weitgehende auswärtige Beziehungen

ohnehin zu beobachten sind. Bei Slüter wie bei Donatello kommt sie vor. (Publikation der Figuren durch Garger, Kunst und Kunsthandw. XXIV, S. 108ff.) (Hierzu unsere Abb. 86 u. 87.)

Eine sehr eigene Nebenader der Prager Parlerkunst springt in Nürnberg auf. 1361—72 wurde der Ostchor von St. Sebald gebaut, ein Dokument der neuen Bewegung: Hallenchor mit polygonalem Umbau wie in Gmünd. Es ist eine sehr begründete Hypo-

these, den Baumeister in Heinrich Behaim dem Parlier zu sehen, der 1363 in der Meisterliste der „Lapicide“ auftaucht und auch später, 1378 und sogar noch 1405, urkundlich erwähnt wird. Ein Parler Heinrich aus Böhmen, das könnte wohl jener Heinrich Parler oder Heinrich Schwab sein, der als jüngerer Bruder des großen Peter von Gmünd in Prag beschäftigt war. Wir wissen jedenfalls, daß der Prager Parlier Heinrich Behaim den „Schönen Brunnen“ entwarf. Die Bauzeit fällt in die der Prager Triforienbüsten: 1385—96 wurde der Brunnen an Stelle eines älteren ausgeführt. Die ersten Bemaler kennen wir den Namen nach: Rudolf, Klügel und Vogel; die der Plastiker nicht. Es waren mehrere. Die letzten Reste, die nach zahlreichen Erlebnissen seit der Abtragung des Originals (1899—1903) mit vorher Entferntem im Germanischen Museum zusammengestellt wurden, lehren aber, daß es Meister von Rang waren, daß hier unter der ermutigenden Wirkung des kleinen Formates (knapp $\frac{5}{4}$ Meter im Durchschnitt) ähnlich Neues in der Standfigur gewollt war, wie am Prager Triforium für den Porträtkopf. Gewollt, nicht immer gekonnt. Unten standen sieben Kurfürsten und die neun guten Helden, in der Mitte acht Propheten, an den Ecken saßen Evangelisten. Es ist bezeichnend, daß die Heiligenfiguren stärker als die weltlichen auf eine Regelmäßigkeit hinzielen; schon ihre Aufgabe verband sie mit alten Gewohnheiten.

Der Moses lehrt Ähnliches wie der Gerhard von Schwarzburg in Würzburg (s. u. S. 198). Im Untergewande geht die alte Diagonalität durch. Die Mittelpartie überklingt sie mit einem System gegeneinander verschränkter Diagonalen, die Seitenfalten bilden Pendelgewichte. Hier formt sich weicher Stil, der gleiche, den weit großartiger, aber auch später Slüters Moses von Champmol formulierte. Im Kopfe mit den gewaltigen Hörnern ein entschiedener Anlauf zu einer neuen Erhabenheit. Überhaupt, die Köpfe dieses Prophetenmeisters gehören zu den schönsten Leistungen der Zeit. Drei bewahrt das Berliner Museum (Abb. 88). Nebeneinandergestellt, beleuchten sie die spaltende Phantasie des Künstlers sehr deutlich. Alle verbindet eine wundervoll reiche Bewegtheit. Im Grunde ist hier nicht weniger Neues in den Kopf eingetragen als in den reichsten Prager Büsten. Daß Kopftuch, Haar und Bart ausdrucksvoll sprechen, ihre Form dem Charakter des Dargestellten zugerechnet wird, ist mittelalterliches Erbe. Der Grad, in dem es geschieht, ist neu. Der mittelste: Das Kopftuch in wenigen müden Wellen umgeschlagen, die Kopfhaare versteckt, der Bart in krauser Regelmäßigkeit fließend, gepflegt, aber von phlegmatischem Gleichmaß. Tuch und Haar schon schreiben nieder, daß hier ein milder Greis ist. Wer die unmittelbare Sprache der Falten versteht, braucht kaum in das Gesicht selbst zu blicken, das gleichwohl die eigentliche und wohlverstandene erzeugende Ursache aller Beiform ist: eingesunkene Wangen, langgebogene fleischlose Nase, in hageren Brauenbogen ausklingend. Der Mund leicht offen, seine Worte müßten hauchig und hohl, fast tonlos verschollen klingen. Das Bewegte ist versunken. Der Linke: Das Kopftuch schlingt sich weich aber fest durcheinander, das Kopfhaar legt sich in bewältigter Fülle nach außen, der Bart geht in länglichen Zapfen herab, würdevoll kräftig. Die Stirne, nicht überschattet, sondern von entschiedener Querlinie abgürtet, fleischig und fest, ruhige Massen



88. Apostelköpfe vom Nürnberger Schönen Brunnen. Berlin, K. Fr. Mus. Phot. Dr. Stoedtner.



89. König Heinrich (1250) im
Bamberger Dom.

über dem Auge hochtreibend. Die Nase weniger scharf, das Jochbein von verhaltener Energie, milder Energie eines Älteren; die Stimme müßte voll und sanft klingen. Das Bewegte lebt noch, es ist nicht versunken, sondern bewältigt. Nun aber der Rechte: Das Kopftuch schraubt sich, es schmiedet sich zum Querbande, das einen kleinen Energiekeil mitten herausstößt, die Haupthaare lodern geballt, das Brauenfleisch bäumt sich, die Nase springt messerscharf vor, die Barthaare spritzen und sprühen steil ab, wie dämonisches Feuerwerk, die Lippen pressen sich fest. Spannung — wenn sie sich öffnen werden, klingt es erzhart, helles Metall.

Knapp gepanzerte stählerne Energie vor dem Losbruch, männliche Vollkraft in äußerster Gestrafftheit. Nichts ist hier nebensächlich, alles Beiwerk Haupt-



90. Christus vom Türstein des
Bürgerspitals in Würzburg (1350).

werk, ein Stück Hand, ein Stück Gewand nicht weniger sprechend als Auge und Mund. Es ist bezeichnend, daß hier, wo das Thema der Gewandfigur zu einer neuen Regelmäßigkeit strebt, die Entwicklung also stetig fortgesetzt, der Drang zum Einmaligen und Ungewöhnlichen sich in die Köpfe flüchtet. Der Heldenmeister ist in umgekehrter Lage. Auch seine Köpfe sind prächtig geformt. Sie sind sogar als Grundform moderner; sie sind ein moderner Typus, während die Prophetenhäupter aus alten Typen überraschend Neues durch extreme Variation erreichten; sie arbeiteten noch stark mit der Sprechkraft der Linie. Der Heldenmeister gibt gleichsam gebackene Formen, wie aus Thon modelliert. Der schöne „Artus“ (Abb. 91) ist wie mit der Hand unmittelbar geknetet, der zweispitzige Bart gebuckelt, nicht liniert, die Augen als Schattenhöhlen gegeben. Abtasten genügt nicht, man muß sehen, wie bei einem Bilde. Am meisten überrascht doch das Suchen nach neuen Standmotiven. Man sehe die beiden Kurfürsten — Abb. 92 Mitte — darauf an. Sie haben wieder einen Kontrapost, von dem das ganze 14. Jahrh. sich vorher nichts träumen ließ. Auch der Prager Wenzel, der Albrecht des Wiener Singer-Tores sind altertümlich gegen die Kühnheit, mit der hier der Bruch des Gesamtflusses gewagt wird. Dieses ist nun also gerade nicht weicher Stil, es ist sein gleichzeitiger Gegensatz. Um 1420 wird jener Sieger scheinen, aber was hier keimt, kommt bei Dürer wieder. Das zunächst Vergängliche ist auf eine spätere Zukunft gedacht. Es ist wie das Stimmen im Orchester, — aus der dämmernden Wirrnis des Werdens klingen Motive des letzten Satzes auf, bevor noch der erste gespielt ist. — Vergessen wir auch die Konsolenbüsten nicht. Wir kennen ihre Beliebtheit im Parlerkreise. Es sind aufgerichtete unter den Nürnbergern von der Form, die auch Konrad von Einbeck anwandte, und solche, die aus der Steintiefe wie aus einem Raume hervorstoßen. Hier scheint der Anschluß an Prag besonders deutlich. Die Kühnheit der Nürnberger Heldenfiguren hat kaum Vorgänger — der größere Georg im Sebaldschore ist erst auf dem Wege dahin — hat aber mehrfach Nachfolge gefunden. Ich rechne dazu auch die bekannte Statue von einem Nürnberger Hause in Berlin, ein sicher sehr feinfühliges Werk nächstverwandter Arbeit, das nur die Kühnheiten des Standmotives nicht ganz besitzt, die den Heldenmeister auszeichnen (Vöge, Kat. Nr. 54). Auch die Statuen der Vorfahren am Grabmale des Burggrafen Friedrich V. von Nürnberg († 1398) in der Heilsbronner Klosterkirche (sehr stark beschädigt und zum großen Teil erneuert) mögen den Eindruck spiegeln; viel weniger eine Statue Karls IV. in Sulzbach, der das ebenfalls nachgesagt wird. (Bayr. Inventar O. Pf. u. Reg. XIX. Taf. 2.) Sie ist mehr eine aufgestellte Liegefigur, von Prager Grabmälern abhängig. Da Karl IV. seinen Sohn Wenzel zum Grafen von Sulzbach machte, könnte dieser der Stifter sein. Schlesische Liegegräber sind motivisch verwandt, so das Bolkos III. in Oppeln oder das etwas bessere Bolkos II. in Grüssau. — Litt. bei Josephi, Kat. Germ. Mus. Nürnberg. 1910, S. 8ff., Vöge a. a. O. Nr. 53 u. 54, Pückler-Limpurg S. 58. — Grundmann, Mitt. Germ. Mus. 1900, S. 92.

Es ist bemerkenswert, wie stark das Übergewicht im Grunde profaner Aufgaben schon wird, christlich bemäntelter oder höfisch und bürgerlich entschiedener. Der Gedanke der Kurfürsten vor allem zieht jetzt weitere Kreise, denen wir folgen dürfen, da vielleicht auch stilistische Zusammenhänge sich mit ihnen verknüpfen. 1365 hatte die Goldene Bulle Karls IV. die Macht des Kürsystemes genau festgelegt. Schon vorher, am Aachener Pallas des Richard von Cornwallis um 1257, dann am Mainzer Kaufhause zur Zeit Ludwigs des Bayern, an profanen Gebäuden, waren die wahlberechtigten Fürsten als Symbol der weltlichen Macht plastisch verherrlicht worden. In der Epoche Karls IV. verbindet sich die weltliche Weisheit, Kaiser und Kurfürsten, mit der geistlichen, den Propheten; so in den Fresken des Hansasaales zu Köln. Dort standen obendrein die neun guten Helden. Das Programm ist kein anderes als das des Schönen Brunnens, und annähernd das gleiche Programm übernahm das Bremer Rathaus (Abb. 93—95).

Wahrscheinlich hat der Bürgermeister Hemeling, seit etwa 1390 Oberleiter des Dombaues, der Vorkämpfer für die „Kaiserfreiheit“ der Reichsstadt, den Gedanken hier aufgebracht. Er brauchte nicht nur an Köln zu denken — auch Nürnberg hatte dies Programm gerade zu Hemelings Zeit verwirklicht. Das war wohl wichtiger. Sicher haben wir es mit einer nicht lokalen Kunst zu tun. Irgendeine, wenn auch lose, Verbindung mit dem Parlerkreise könnte hier walten. Wir wissen aber, wer der Meister war — wohl kein Parler. Im Winter 1405 und im Laufe des Jahres 1406 hat Meister

Johannes mit Meister Henning und vielen Gesellen, darunter solchen aus Münster, die Figuren geschaffen, die der alten Rathausfassade noch heute zum Schmucke dienen. Wir erfahren auch einmal Näheres über den Hergang. Johannes stellte kleine Holzmodelle her und kolorierte sie. Danach wurden die Arbeiten ausgeführt. An der Südseite der Kaiser und die Kurfürsten, an der westlichen Schmalseite vier Propheten („Philosophen“), an der Ostseite drei mit Petrus, dem Domheiligen; außerdem eine prächtige Tragefigur. (Vier weitere Statuen, die die Rechnungen erwähnen, fehlen uns.) Die Figuren stehen auf Büstenkonsolen, von denen einige, am deutlichsten die unter Pfalz, Trier, Böhmen und dem Kaiser, eine sehr allgemeine Verwandtschaft mit den Prägern und Nürnbergern haben. Das wichtigste ist die Aufgabe der weltlichen Standfigur, vor allem des Ritters im engen Wams und tiefem Gürtel, vom Mantel umfangen. Zuerst war sie kühner und freier an der Prager Wenzelstatue gelöst, mit einem Scheine von Standfestigkeit. Ottokar II. in Prag und einige verwandte schlesische Grabmäler konnten nur den allgemeinen Gegensatz zwischen dem hinterfangenden Mantel und der knappen Figur als Problem mit der neuen Aufgabe teilen. In Wien dagegen, nicht nur am Singer- und Bischofstore, sondern auch in den seltsam geschraubten langen Herzogsfiguren des Stephansturmes, war man an dieser selbst gewesen. Der Schöne Brunnen hatte die Lösung in der Richtung eines energischen Kontrapostes gesucht. Hier war der Aufbau auch im Mantel anerkannt, der weniger als Hintergrund, denn als enge Umwicklung der Gestalt formuliert war. In dieser Richtung



91. Kopf des „Artus“ vom Nürnberger „Schönen Brunnen“. Phot. Dr. Stoedtner.

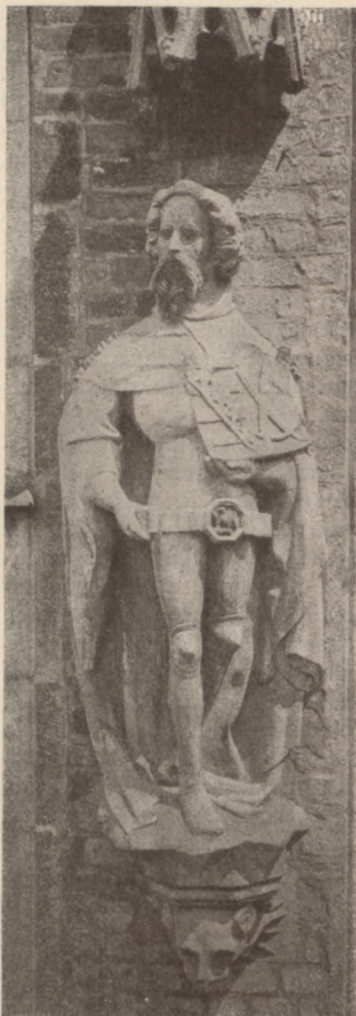


92. Kurfürsten vom Schönen Brunnen. Nürnberg, Germanisches Museum.
Phot. Dr. Wolters.

schwankende Gefühl der Zeit treibt selbst die Entwürfe eines Meisters nach sehr verschiedenen Seiten. Köln, Trier und Böhmen zeigen den Mantel als Hintergrund gespannt — wie die Grabmalplastik — und die Figur gleichsam davorgehängt. Am wenigsten belebt ist Köln. Böhmen kommt einem Standmotive schon näher, aber dem alten, wehenden, aus dem 14. Jahrh. Der Kontrapost ist mehr Parallelismus. Ähnlich, aber nun erheblich besser, ist der Kaiser selbst durchgedacht. Dagegen Sachsen, eine der feinsten und am besten proportionierten Figuren, gibt eine erstaunliche Bewegung — tiefster Gegensatz zu Brandenburg und den Nürnberger Kurfürsten (Abb. 93). Der Mantel gleichsam Bewegungsraum, die Füße übergesetzt, die Figur gleitet tänzerhaft aus der Tiefe hervor und herab. Die größte Ähnlichkeit finde ich immer noch im Centurio des Teynkirchenreliefs, auch bei den Wiener Wappenhaltern kam das Übersetzen der Füße vor. Hier wie dort, glaube ich, hat die Malerei das an sich unstatuarische Motiv begünstigt, ja wohl erzeugt. Auch dieses Motiv hält sich nicht sehr lange, spielt aber noch vor dem des festen Standes im späten 15. Jahrh. eine große Rolle. Völlig nach dem Graphisch-Bewegten hingedreht, zeigt es Pfalz, der gleichsam vorbeiläuft, den Kopf aber nach vorne kehrt, eine plumpe und offenbar niedersächsische Ausführung — etwas von der Härte des Bremer Rolands steckt darin. Mainz leitet in etwas schon zu den Propheten über, auch er aber rutscht auf versetzten Füßen aus einem kleinen Bewegungsraume vorwärts hinab. Das Lehrreiche liegt bei den acht Figuren in der außerordentlichen Variation des Stehens oder Gehens. In zweiter Linie erst fällt die Variation des Menschlichen auf. Sie hat nirgends auch nur entfernt die Feinheit oder den Reichtum der Prager und Nürnberger Leistungen. Irgendeine unmittelbare Ableitung von dort vermag ich nicht zu finden. Sicher ist nur, daß es sich um ortsfremde Kunst handelt und daß die gleichen Probleme in der vornehmen Hüttenplastik des Ostens zuweilen in ähnlicher Weise formuliert sind. Den weichschönen Kaiser trennt eine Welt von der grandiosen Tierwucht der Premysliden. Ich wage höchstens anzunehmen, daß Meister Johannes und vielleicht einige der Besseren unter seinen sehr ungleichwertigen Gesellen auf der Wanderschaft einiges von jenen Werken gesehen und studiert. Die energische Prager Nuance hat hier nicht gewirkt, eher die wienerische, die der in Prag isolierten Wenzelstatue zugrunde gelegen haben könnte. Auch Schwaben mag dem einen oder anderen der hier Zusammengekommenen bekannt gewesen sein: Der Kopf von Köln hat in aller Derbheit doch etwas von einem der schönsten Propheten der Ulmer Strebepfeiler, die platte Nase, den gesträhten Bart.

Auch zu den sechs unterlebensgroßen Figuren am Chore der Marienkirche zu Osnabrück sehe ich keine näheren Beziehungen. Diese selbst aber sollten einmal mit den überlangen Wiener Herzogsstatuen von St. Stephan verglichen werden (Abb. bei Hartlaub, Monatsh. f. Kunstwissensch. VI, 6 S. 229ff., Abb. 12). Der dort wiedergegebene Osnabrücker Ritter hat ein seltsam östliches Gesicht. Das Motiv der stangenhaft vor dem Mantel herabgleitenden Beine ist als Problem wenigstens dem „Albrecht V.“ des Wiener Rathausmuseums an die Seite zu stellen — als Lösung nicht. Ich betone noch einmal, wie bedauerlich mir selbst die Unmöglichkeit genauerer Untersuchung an den Wiener Figuren ist. Ihr Ergebnis hätte einen Unterabschnitt dieses Kapitels zu bilden. Die Beziehungen zum Aufgabenkreise der „Vis du Louvre“ wiederholen sich jedenfalls (Wappenhalter wohl schon um 1400). — „Albrecht II.“ und Gemahlin sind offenbar Figuren ersten Ranges, wohl doch von älterem Stile als die überlangen

geht in Bremen nur Brandenburg (leider in der oberen Partie stark, im Kopfe ganz, erneuert). Die Figur steht wirklich und ist in feinen Gegensätzen ponderiert, der Mantel ist folgerichtig als Umwicklung gedacht. Hieraus, wie aus den besten Gestalten des Schönen Brunnens, sind erst hundert Jahre später, vielleicht unter der unmittelbaren Einwirkung Dürers und seines Paumgärtneraltars, die rechten Folgen gezogen worden. In den meisten Figuren wurde ein anderer Weg eingeschlagen. Man sieht, das



93. Kurfürst von Sachsen
vom Rathaus zu Bremen.



94. „Moses“ vom Rathaus zu
Bremen.



95. Weiser vom Rathaus zu
Bremen.

Aus: Waldmann, Die gotische Skulptur am Rathaus zu Bremen.

„Albrechts V.“ und die ihr verwandten. Ihnen fehlt die gespenstische Wirkung, aber auch die Formulierung des Gewandmotives, die jene mit Bremen („Sachsen“) und Osnabrück verbindet: es ist ein höfischer Stil, der dem französischen der Epoche Karls V. parallel und ebenbürtig scheint. Die Porträtwirkung des Mannes wird durch ähnliche Mittel, wie die Beauneveu's erreicht. Es ist gleichsam ein Charakterschauspieler mit kräftig gewölbter Nase und beweglich hochgeschobenem Munde, den wir als glaubhaften Vertreter (ich glaube immer noch nicht: als Abschrift) der einmaligen Erscheinung hinnehmen sollen. Gegen Karls V. Statue vom Coelestinerportal wirkt Albrecht II. als Ganzes gewiß „gotischer“, weniger standfest, sein Kopf auch deutscher, jedoch fast ebenso überzeugend. Es ist verfrüht, hier genaue Einzelwege aufdecken zu wollen. Nur in ganz einwandfreien Fällen geht das. Der Zusammenhang der Aufgaben und ihre Geschichte ist auch wichtiger. —

Von den Bremer Weisen spiegelt nur einer den Trieb zur Vorbeibewegung der Figur, alle anderen sind statuarisch gemeint. Einige schwingen im Stande. Wahrhaft groß gedacht sind nur die steilgestellten. Wir wissen, was die Steilstellung gerade jetzt bedeutet: gleichsam Grundstellung als Ausgang einer neuen Ponderation. Ein glückliches Gefühl, ein starker Griff kann aus der vorübergehenden Neutralisierung der Biegungen Großes gewinnen. Hier ist der positive Wert des Aufwachsens als prachtvoll verstandene Formel des Er-



96. St. Martinus von der Memorien-
pforte des Mainzer Domes.
Nach Back, Mittelrheinische Kunst.

solenbüste — auch an deren Einzelbildung und der Verbindung mit dem Zierwerke. Die größeren Figuren darüber, besonders die Maria mit den anbetenden Königen, sind wenigstens kompositionell stark mit südöstlichen Dingen verwandt. Der Typus der „Schönen Madonna“ des Ostens (s. unten S. 166 ff.) spielt hinein, recht deutlich im Motive des Kindes, aber schwächer auch in der ganzen Marienfigur und beim dritten König. Genauere Nachforschung könnte lohnend sein; mir selbst war sie noch nicht möglich. — Der Bremer Roland von 1404 hat mit diesen Arbeiten nichts zu tun. Die Ableitung von Grabmälern, wie jenem des Herzogs Wilhelm I. von Braunschweig († 1391) in Hardegsen bei Northeim durch V. C. Habicht überzeugt mich durchaus. Besondere Erwähnung an dieser Stelle verdienen noch die Skulpturen des Lettners und der Chorschranken von Havelberg (Mark Brandenburg). Sehr reicher Aufbau mit Blendbogen, Tympanen, rechteckigen Reliefstreifen, Einzelfiguren. Auch hier ein Hauch Parlerischer Kunst. Von höchstem Ausdruck die sehr detaillierten Passions-szenen. Der offenbar mit Prag zusammenhängende Künstler ist ein Meister der konkaven Form, von greller Energie und phantastischer Erfindung im Physiognomischen. Es scheint, daß ihm ein mehr rheinisch geschulter Jüngerer zur Seite stand, der die Kreuzerhöhung, Kreuzabnahme und Kreuzigung schuf. Beider Art könnte

haben gewertet. Das Spruchbandmotiv (vgl. Ulmer Strebepfeiler) durchaus auf das Grandiose hin begriffen. Bei Abb. 94 schlägt es einen wahren Regenbogen um die Gestalt, und erhaben fest, wie ein plastisches Haupt Donatellos es nicht besser verstünde, ragt der prophetische Kopf über die Schulter auf. Ich wage zu sagen — als Wurf wenigstens, wenn auch nicht als durchdacht belebte Form, nicht unebenbürtig einer Erfindung Slüters oder des großen Florentiners, dem Moses von Champmol oder dem sitzenden Johannes des Florentiner Domes. Ebenbürtig und unabhängig, auch von Slüter. An diesen denkt man auch bei der bedeutenden als „Moses“ bezeichneten Figur, die sich in den Bart greift. Ebenso gehören Petrus und der sogenannte Aristoteles hierher. Doch zielen sie — namentlich der Petrus mit dem starken Pendelgewichte der Armfaltengehänge — nach jener Neuformulierung des Gotischen hinüber, die wir als „weichen Stil“ kennen lernen werden.

Zweifellos hat diese Bremer Monumentalplastik auf niedersächsischem Boden etwas südlicher eine Nachwirkung erzeugt. Die Figuren des Heiligen Georg und Jacobus des Älteren am Westportal der Marktkirche von Hannover gehören hierher, nicht in den Kreis der Hildesheimer Schnitzerei. Der Heilige Georg ist unmittelbarer Nachfolger der Kurfürstenfiguren. Dort ist die Formidee, die Hinterfangung zartgliedriger Bewegungen durch den langschleppenden Mantel, vorgebildet (vgl. Sachsen bei Waldmann Tafel 9). Daß die Tracht (nicht die Bewegung, am wenigsten die Stellung) im Schnitzaltar der Hildesheimer Trinitatiskapelle ähnlich ist, beweist nichts. Wäre auch die Form wirklich ähnlich, so ist doch das natürliche Verhältnis, daß die junge Altarplastik von der großen Hüttenkunst gelernt hat. Ein schlagender Beweis ist der Jakobus. Er ist eine zwar freie, aber deutliche (schwache!) Kopie des Moses von Bremen. Der Ausführende hat sich beide Bremer Typengattungen — die weltliche wie die geistliche — angesehen und aus einer nicht ganz guten Erinnerung in zwei Exemplaren einander gegenübergestellt. Die ursprüngliche Aufstellung ist nicht ganz sicher.

Wenn in der Bremer Bauplastik eine nur sehr lose Verbindung mit der südöstlichen sicher scheint, so ist die Frage nach einer solchen dringlicher bei den Skulpturen der Annenkapelle von St. Martini zu Braunschweig, nicht so sehr bei den äußeren — bedeutenderen — als bei denen des Innenraumes. Das ganze Raumgefühl erinnert an Prager und Wiener Eindrücke. Ganz besonders aber ruft die Maßwerkdekoration unter den Fensterbänken Vorstellungen aus der Teynkirche wach. Es liegt nicht nur an der reichen Verwendung der Kon-



97. Stephanus von der Memorienpforte des Mainzer Domes. Nach Back.

sich in den Mariengeschichten und dem „12jährigen Jesus im Tempel“ begegnen. Die sitzenden Figuren der letzteren Darstellung, als Erfindung den Aposteln der Ulmer Archivolten (s. unten S. 138) ebenbürtig, wenn nicht gar etwas verwandt. — Litt.: Ztschr. für Bild.-Kunst N. F. XXVII, S. 271ff. — Waldmann, Die got. Skulpt. am Rathaus z. Bremen. Heitz, Stud. z. Deutsch. Kunstgesch. Nr. 96 1908 (versucht eine Ableitung aus Köln). — V. C. Habicht, Das Chorgestühl des Domes zu Bremen, Repert. f. Kunstwiss. 1913, S. 263ff. (Ableitung von Prag). — Hartlaub, Monatsh. f. Kunstwissensch. (Ableitung von Osnabrück). — Über die neun guten Helden: Kündhardt, Zeitschr. d. Harzvereins f. Gesch. u. Altertumsk. 1890, S. 1—8. — V. C. Habicht, Hannöversche Geschichtsbl. 1913, S. 240ff. Abb. 1 u. 2.

Die besten Bremer Figuren sind, wie die Slüters und Donatellos, eine erste Renaissance. Wie in Florenz Ghiberti neben Donatello, so steht neben der lebensvoll nackten Monumentalität solcher Figuren eine weiche Gewandplastik, die malerisch verschlungenen Faltenrhythmus auf Grund kubischer Fülle organisiert. Auch sie aber überkreuzt sich mit dem immer leidenschaftlicheren Streben nach intimer Vergegenwärtigung. Ein Strom aus beiden Quellen fließt, die Zusammenhänge des Lokalen

überspülend, durch Köln, Mainz und Ulm, ja vielleicht auch Straßburg. Die Memorienpforte des Mainzer Domes, das Grabmal des E. B. Friedrich von Saarwerden in Köln, die Apostel der Archivolten am Hauptportal in der Vorhalle des Ulmer Münsters — sie und einige Verwandte repräsentieren bei sehr mehrfältiger Nüancierung doch eine Richtung, die jener der besten Bremer Weisen entgegengesetzt ist. Sie zu verstehen, ist wiederum wichtiger als die Frage, ob es sich um einen Meister handle.

Schon für die Memorienpforte allein ist sie nebenbei zu verneinen. Fr. Back, der diese zuerst veröffentlichte, hat schon in ihr verschiedene „Hände“, d. h. Anschauungen, erkennen können. Es handelt sich um das Südportal des Mainzer Domes, das zur Gedächtniskapelle und von da in den Kreuzgang führt. Etwa 1400 errichtet, die Domseite mit je 4 Statuetten links und rechts übereinander, die Memorienseite mit je zwei nebeneinander ausgesetzt. Eine eigentümliche Weichheit zeichnet alle Figuren aus, sie wirken wie aus Thon geknetet. Margarete und Agnes (Back, XI rechts, XII links) sind kurzstämmig, mit breiten Köpfen, aber ganz und gar von idealisierendem „gotischem“ Schwung. Es ist die Melodik der ununterbrechlichen Linie, die in holdem Gleitfluß das Gewand — und das Gewand ist die Gestalt — durchschauelt. Nahe steht der noch feinere Martinus (Abb. 96). Das Problem der knappen Ritterfigur im weiten Mantel auf Verräumlichung hingewendet; trotz des unwirklichen Maßstabes springt in dem winzigen Bettler lebhafteste Vergegenwärtigung, Freude am absurd Häßlichen auf (wie bei Masaccio



98. Elisabeth von der Memorienpforte des Mainzer Domes. Nach Back.



99. Vom Saarwerdengrabmal im Kölner Dom. Phot. Dr. Stoedtner.

lerfigur verhakt. Auch diese im halben Verstecke des Mantels überschattet, stark malerisch und in einzelnen fast grotesken Zügen ungewöhnlich verlebendigt. „Den Memorienmeister“ gibt es nicht; aber wohl erkennt man einen bestimmten Stilwillen; fein modellierte Gesamtform, Spiel ununterbrechlicher Linien, holdes Ethos, über kleine aber äußerst deutliche Regungen starker Charakteristik sicher herrschend, feines Rechnen mit Schatten, fließende Übergänge — eine Plastik, die genau auf ihren Maßstab eingestellt ist, intim und voller Charme. Gerne möchte man in diesen Zügen das stetige Wesen des Mittelrheines erkennen. Wirklich werden die Thonplastik des Rheingaus, kleinere Steinfiguren von Mainz, ja das großartige Daungrabmal des Mainzer Domes noch selbst uns ähnliche Züge entgegenhalten. Auch gibt es zwei kleine stehende Rotsandsteinapostel aus Eitfeld, einen in Darmstadt, einen im Frankfurter Skulpturenmuseum, die in der Augenbildung vor allem, aber auch in der ganzen Haltung verwandt wirken.

Doch ebenso sicher ist, daß dieser Stil sich weit nördlich und weit südlich von Mainz viel genauer, zum mindesten sehr ähnlich wiederfindet: in Köln und Ulm. Dr. Lübbecke hat mir gelegentlich vertraulich Abbildungen kleiner Sitzfiguren von sehr hohen Stellen des Kölner Domes gezeigt, die mich damals jedenfalls ganz sicher darin machten, daß mindestens auch eine der Hände von der Memorienpforte sich am Grabmal des Friedrich von Saarwerden († 1414) im Kölner Dome feststellen läßt. Die Beziehungen zwischen Mainz und Köln haben schon Clemen und Isphording gesehen.

Die Grabplatte des Erzbischofs, aus Bronze, scheidet aus; sie könnte niederländischer Import sein. Aber an den Wänden der Tumba befinden sich unterlebensgroße Figuren von wunderbarem Zauber, von jener gerne als mittelrheinisch empfundenen Lieblichkeit, die dem nördlicheren und leicht französisierenden Wesen der nieder-rheinischen Stadt doch fremd ist. Das Motiv der Tumbafiguren ist bereits gewandelt, dem Ausdruck der Klage jener der Prophetie vorgezogen. Ein Muster vollendeten Flusses, ununterbrechlicher Linienführung ist die Verkündigung (Abb. 99). Der Engel (dessen Kopf dem Mainzer Martinus nicht fern steht) kniet im Profil; unter der glatten Schulterpartie teilen sich wenige Linienströme von zarter Eleganz ab, sie fließen in reinen Kurven herunter und biegen sich im Spruchbande wieder hinauf. Eine sehr raumhaltige Gewandmasse legt sich in rundlicher Fülle

in der „Schattenheilung“. Im Gesichte lyrisches Sentiment. Das ist der Prager Gewalt so fern wie der Bremer Monumentalität: Feinplastik. Delikat lieblich die Barbara (Back; IX rechts). Am bedeutendsten wohl der Stephanus (Abb. 97): Langweiches Fließen des Gewandes, eine sehr wohl begriffene Hand, die einen Stein von ausgewaschener, fast teigiger Form hält. Im Kopfe schleiergleiche Duftigkeit, parallel zur Prager Kotlikbüste. Der Fluß der Übergänge sehr sicher, die winzig-zarten Linien der Oberfläche völlig der vorgefaßten Gesamtform untergeordnet. Die Brauen hochgezogen und verschattet, das Fleisch spielt. Die Elisabeth, sicher von gleicher Hand, in stärkere Wogen gesetzt, die sich aber vollendet ausponderieren. Es ist gotischer Schwung, doch anders durch sich selbst pariert als im 14. Jahrhundert. Wenn die Hüfte nach rechts auswagt, wird sie vom linken Arme formal zurückgeholt und alle Schwingung zuletzt an der Bett-



100. Von der Tumba des Saarwerdengrabmals im Kölner Dom. Phot. Dr. Stoedtner.

gebogen über die Kniee Marias, und läßt den zartwarmen Bewegungsstrom nach rechts verklingen. Sehr Ähnliches findet man im Braunschweiger Skizzenbuche (Neuwirth Taf. 17 rechts oben). Die Grundanschauung des Gewandes lebt von jenem Primat der Masse über die Linie, den die Parlerzeit errichtet. Aber alles Protestierende und scharf Männliche ist verschwunden, die Masse organisiert sich in Linien, die dem Auge schmeichelnd jede Ecke, jeden Knick ersparen, ihm gleichsam zureden; die steinerne Masse nimmt Formen an, wie sie in einer beweglichen, dickflüssigen, durch Rühren in runder Führung erreicht würden. Wie es schon lange eine Sprache der Falten gab als Liniensystem, so gibt es jetzt eine Sprache des konsistenten Gewandes als Massenorganisation. Beide Male ist das Sprache des Gewandes. Wenn stärkerer Bewegungsdrang sich anstaut, wird es brodeln und üppige Wellen schlagen. Schon bei diesem Meister, der fein verhaltend denkt, sind Abstufungen deutlich. Das Thema der Apostel erzeugt größere Ausschläge (Abb. 100). Einer hält das Buch in verhüllter Hand, die Linke greift darauf gebogen herab, der Kopf mit langem Bart, scheinbar regellosem Haupthaar, breiter Nase, hochgezogenen Brauen, warm und groß blickenden Augen, schaut visionär aufwärts. Man ahnt, wieviel man aus der Sprache des umwickelnden Gewandes in diesem Stile herausholen kann, aber zugleich verblüfft die Kraft der Vergegenwärtigung. Das ist nicht der Apostel oder Prophet als Idee, das ist die Prophetie als erlebte oder erlittene Tätigkeit. Ein anderer hält das Buch mit beiden Händen nach rechts, der Daumen greift in die Blätter, die sich leicht aufgerollt verschieben, der Blick geht aus dem Schatten des Kopftuches hinaus — er denkt ins Weite. Zwei andere thronen frontal. Einer hält wieder das Buch, nun aber nach vorne. Nur die Hände werden sichtbar und der Kopf, sehr individuell, mit etwas müde zusammengezogenen Lidern, wie von angestrengtem Denken und Lesen; nichts von den Füßen, von denen bei beiden Vorigen immer einer nackt mit scharf herausgearbeiteten Zehen erschien. Das Gewand spinnt den Körper ein, aber wie anders als hundert Jahre früher in den Straßburger Propheten! Die monumentale Ferne ist gebrochen, wie ihre natürliche Sprache, die rhythmische Linie. Man muß mit eigener Hand-, ja Körperbewegung der geschmeidigen Schängelung des Mantels folgen, wie er zwischen Buch und Knie sich umlegt, einem sehr gewundenen Flußlaufe gleich. „Natürlich“ ist das durchaus nicht — im Gegensatz zur Teilbeobachtung am Menschen — es ist Eigenleben des Gewandes (vgl. Braunschw. Skizzenb., bes. Tafel 11 unten links). Am erstaunlichsten doch der Prophet, der aufgerichtet sich in den Bart greift. (Das Motiv kommt auch in Bremen vor und wird jetzt überall beliebt.) Über dem intimen, fast genrehaften Leben der anderen richtet er sich, den kleinen Maßstab innerlich sprengend, zu Moses-hafter Größe auf. Wieder spürt man, wie gerade in dieser vielspältigen, wogenden



101. Apostel von der Archivolte der Vorhalle des Ulmer Münsters.



102. Apostel von der Archivolte der Vorhalle des Ulmer Münsters.

Nach Hartmann, *Gotische Monumentalplastik Schwabens*

und suchenden Epoche Renaissance schlummert. In den Gmünder und Augsburger Propheten ist zweifellos der Grund dazu gelegt. Dort ist die blockfeste Stämmigkeit, die Kürze der Figur, das Schwergewicht der Armverhängung und der Hängedraperie, das Übergewicht des Hauptes, das aktive Wesen des prophetischen Menschen schon formuliert. Wie eine zukünftige Folge aber — die Wandlungen der Kunst als Schicksale eines geheimnisvollen Lebewesens angesehen — dämmert hier der gewaltige Umriß von Michelangelos Moses auf. Dessen florentinischer Vorfahre ist Donatellos Johannes im Dome, der schon vor dem Saarwerden-Grabmale bestellt, kurz nach ihm gesetzt worden ist. Ich denke nicht an Einfluß, ich denke an Wachstumsparallele. Es ist der europäische Geist, der damals eben diese Art der Begegnung von mittelalterlich Tektonischem, neuartig Lebendigem und einer neuen Betonung des Ichs als monumentwürdiger Größe ermöglicht. Es sind die europäischen Bedingungen, die die Ähnlichkeit erzeugen. Großartig, wie bei der Kölner Figur das übergeschlagene Bein seine konkrete Wucht gegen das Gewand von innen vorschiebt, das soviel abstrakte Kräfte bewahrt. Aber wollte man nun, wie in Italien, eine Verbindung von Belebung und Monumentalität zu großer Form erwarten, so würde man sich doch eine Enttäuschung holen müssen. Wir dürfen nicht vergessen, daß der Deutsche das Große gerne im Kleinen wagt. Und zumal diese Zeit will den kleinen Maßstab, instinktiv sucht sie ihn als das natürlichste Mittel, die Altarkunst noch in der Hüttenplastik vorzubereiten. Im Maßstabe des Florentiner Johannes hätte auch dieser Meister so Kühnes wohl nicht gegeben. So monumental war man in den Gmünder Kirchenvätern gewesen, aber noch unter dem Rückhalte der alten Architektur. Jetzt, wo er schwindet, darf man nur im Kleinen kühn sein. Immerhin beweist wie bei manchen Holzschnitten Dürers eine Projektion in großem Maßstabe, daß die Form doch größeres Format ertrüge. Das ist das Stück niedergehaltener Mittelmeerkunst im Nordländer, zumal im Deutschen, das uns (was könnte bezeichnender sein!) gleich nach Dürer als Vertreter zuständlicher Formengröße die Kleinmeister bescherte.

Wenige Jahre später tauchen an der Ulmer Vorhalle sehr ähnliche Gedanken auf (Abb. 101—104).

Das Hauptportal ist in zwei Halbportale gespalten, über den verglasten Bogenflächen ist Maßwerk vorgegittert. In der Laibung des Rahmens sitzen kleine Apostel übereinander. Der Gedanke ist sehr beliebt, er kommt

vorher am Kölner Petersportale, beinahe gleichzeitig in Laudenbach (Gipsabgüsse im Stuttgarter Lapidarium), sehr bald nachher an der Trierer Dreifaltigkeitskirche und noch mehrfach vor. Verschiedene Ausführende sind hier sehr leicht zu erkennen, einer aber hat den Entwurf geleistet und er hat so ähnlich dem Saarwerden-Meister gedacht, daß die Meinung, beide für einen zu nehmen, begreiflich war. Die stilistische Welt ist auch fast die gleiche. Die Figuren sind noch kleiner, um so größer ihre Kühnheit. Kein Ansatz zur Monumentalität — aber verstärkte Gegenwärtigkeit. Hier wird wirklich gearbeitet. Einer liest, einer tunkt die Feder ein, einer probt sie gar, einer diktiert sich selbst mit hochgehobener Hand — lauter emsige Tätigkeit, ein fast fieberhaft geschäftiges Wesen, das sich mit erstaunlichem Reichtum in den Zügen spiegelt. Ein Heiliger, der schreibt, ist nicht so sehr ein Heiliger, der schreibt, als ein Heiliger, der schreibt. So hatten im Trecento etwa Tommaso da Modena oder Theoderich von Prag gedacht. Einzelähnlichkeiten der Gesichter mit Köln und Mainz sind hier schwerer zu erkennen, am ersten noch bei jenem, der die Feder eintunkt. Die Geschmeidigkeit der Gewandbildung stimmt grundsätzlich mit Köln überein, der Ausdruck des Augenblicklichen ist weit verstärkt; daneben aber sind es auch gewisse Züge abstrakten Eigenlebens in der Gewandung. Die reine Linienphantasie, eine uralte Kraft deutschen Blutes, wird unwillkürlich mit allen anderen, auch den ihr feindlichen Kräften der Beobachtung, miternährt. Wo alle Säfte schwelen, erobert auch sie, jeder Beobachtung unabwehrbar angeschmiegt, von neuem die Sprache des Gewandes. Die ununterbrechliche Linie wird hier und da in reichere Saumornamente hinein vervielfältigt. Beide Züge aber, die verstärkte konkrete wie die verstärkte abstrakte Phantasie, sind unmittelbar aus der Welt des Saarwerden-Grabmales herausgesponnen. Es ist hüttenplastische Kleinkunst, in den erzählenden Reliefs des späteren 14. Jahrh. überall vorbereitet, in der Form von erstaunlich neuer Kraft. So lebhaft hatte man, was jetzt und hier geschieht, nur als allgemeinen Vorgang in der Handlung, nicht aber in Übertragung des Erzählerischen auf das Existenzbild gedacht. Das ist neu und führt zu verfeinerter Form. Unabhängig voneinander haben Dehio und Habicht, der letztere mit urkundlichen Gründen, diese Verbindung zwischen Köln und Ulm zuerst ausgesprochen.

Der Umkreis Mainz-Köln-Ulm ist mit diesen köstlichen Schöpfungen noch nicht umgangen. Wer die Archi-

10*



103. Martinus und Madonna. Vorhalle des Ulmer Münsters.
Nach Hartmann, Gotische Monumentalplastik Schwabens.



104. Madonna, Vorhalle des Ulmer Münsters. Nach Hartmann.

voltenfiguren schuf, wissen wir nicht genau. Nur ein allgemeiner Werkstattname ist uns überliefert: 1420, also schon unter der Bauleitung des Hans Kun, hat ein Meister Hartmann, der erst acht Jahre später Bürger Ulms wurde, die Bezahlung für sie, 1421 die für neunzehn Figuren an der äußeren Stirnwand der Vorhalle erhalten. Man sieht nur wieder, wie wenig das besagt: Diese neunzehn Figuren sind von ganz anderem Geiste, ohne höhere Qualität, für die Stilgeschichte nur lehrreich durch das Wachstum der Pendelfalten, das Nebeneinander steilerer und sehr gebogener Figuren und die starke Schrägknickung der Köpfe. Weit bedeutender die vier Standfiguren an den beiden freien Pfeilern: rechts Maria und St. Martinus, links Johannes Baptista und Antonius. Dazu noch zwei sitzende: Jakobus Minor und ein Diakon. Auf Grund ihrer allgemeinen Artverwandtschaft mit den Statuen der oberen Stirnseite hat man sie ebenfalls Meister Hartmann zugeschrieben. Wir hätten dann — abgesehen von den Archivoltenfiguren — zufällig gerade für Gesellenarbeiten den Unternehmernamen erfahren und könnten das verwandte Bessere dem Meister selber zutrauen. Unter den Pfeilerstatuen selbst sind Maria und Martinus wieder viel statuarischer als die beiden anderen, der Martin aber ist überhaupt das qualitativ Höchste (Abb. 103). Schon die Sockel sind prächtig. Bauernfigürchen hocken unter den Männern, Vagantensang- und Volksliedstimmung formt unter dem Antonius Vorahnungen Breughelscher Bauertypen. Auch dies ist neu. Der kirchliche Vorwand, der die Vorstufen in den Beifiguren der Passionsszenen erlaubte, ist hier schon beinahe vergessen. Unter der Maria musizierende Engel, von ähnlicher Stimmung wie in den herrlichen Konsolen des Mittelschiffes (wo ja auch schon die Archivoltenpropheten Brüder fanden), man spürt das Zeitalter des Genter Altares. Überall drängt sich das gegenwärtige Leben ein — die Parlerzeit hatte ihm längst die Tore geöffnet. Schon bei der Täuferfigur möchte man an die Memorienpforte denken (etwa die Elisabeth); man muß es entschieden beim Martinus. Das ist nicht nur die Ähnlichkeit der Aufgabe, es ist die Ähnlichkeit der Lösung selbst. In sehr vielem ist die Mainzer Figur das zartere Vorbild der Ulmer. In dieser ist das Standmotiv verdeutlicht, der geschlitzte Rock läßt das Bein hervortreten, die Haltung ist fester, der Kopf energischer geworden, das Lockenhaar umkränzt völlig die Stirne; der Bettler fast auf das Grausige hinausgesteigert. Dazu vermehren sich wieder die Falten, die Epoche ihrer Reduktion geht auch in diesem Kreise zu Ende. Mit der Charakteristik des Konkreten steigt wie nach dem Gesetze der leitend verbundenen

Röhren die Eigenkraft des Abstrakten. Die Madonna gibt einen sehr weit verbreiteten Typus der Zeit um 1420. Das Kind liegt schräg, der Horizontale nahe, die im Aufbau sehr deutlich betont ist. Die Gewandfigur steigt in schmal ovalem Umriss auf, leise S-Linienbewegung, im geneigten Haupte Mariens umgebogen, wird durch symmetrische Faltengehänge an der breitesten Stelle des Ovals pariert. Die geheime Symmetrieachse treibt die Falten der Fußpartie in zwei Strömen auseinander — eine neue gotisierende Richtung, die mit der des Vierzehnten nicht verwechselt werden kann. Der Kopf voll und lieblich, mit blasiger Stirne und lächelndem Munde. Die Seitenansicht läßt den anschwellenden Reichtum der Falten ebensogut wie das Vor und Zurück der bewegten Figur erkennen. Die Biegung ist räumlicher als im 14., weniger stark, aber differenzierter als im 13. Jahrh. Die Qualität nicht hoch, das Kind recht roh ausgefallen, am stärksten seine Funktion: es bildet sich ein intimer Hohlraum, auf dessen Geschichte alle weitere Beobachtung der plastischen Madonnen zu achten hat. Nennen wir das Gemeinsame an den Ulmer Figuren getrost mit aller Vorsicht „Hartmannstil“, so können wir diesem jedenfalls noch Verschiedenes zurechnen. Auch in den Doppelaibungen des Hauptportales mit Märtyrern und Jungfrauen hat man die gleiche allgemeine Art gefunden. Durchaus überzeugend Baums Hinweis auf das Grabmal des Grafen Konrad von Kirchberg († 1417) in dem Ulm benachbarten

Kloster Wiblingen. Die jugendliche Figur ist dem Martin der Vorhalle so eng verwandt, daß man hier gerne gleiche Hand annehmen wird. Es ist eine Grabfigur, fast ohne Gelegenheit, Gewand zu entwickeln, und es ist ein Relief. Aber das Relief projiziert das voluminös-Feste der Rundfigur in absoluter Sicherheit auf die Fläche, und die faltenfreie Rittergestalt drückt den gleichen Formwillen aus, wie die vom Gewande umrieselte. Das Motiv der Beine, das Gefühl für die Schräglinie des Schwertes (durchaus dem Künstler in die Hand gegeben), der Griff der Linken, der Kopf, die Rosetten der Haare — alles ist gleich. Aber von da aus fällt auch schon ein Licht in ein weiteres Problem, das zu größerem Teile dem nächsten Abschnitte gehört, sofern die Frage nach Hans Multscher sich damit verflücht. Am Ulmer Rathause ist ein Grundgedanke von Nürnberg und Bremen her, aus der Parlerzeit herüberragend, wieder aufgetaucht. Man hat den Kaiser und die Kurfürsten an der Fassade aufgestellt. Die Figuren, sehr verschiedener Art und Güte, stehen an der Wende zweier Stile. Die des Kaisers und seiner kleinen Wappenhalter sind unter denen von Rang diejenigen, die im wesentlichen noch die kurze Proportion der Frühzeit (in dieser nicht allein herrschend, später aber nicht mehr möglich) besitzen, und nur ganz kleine Züge sprechen schon von der Auflösung der ununterbrechlichen Linie. Daß hier das Multscherproblem schon da ist, leugne ich nicht. Aber ist nicht auch der Hartmannstil doch sehr stark zu spüren? In dem Knaben zur Rechten ist noch viel vom Kirchberggrabstein. Hat man dies erkannt, so ist auch der Weg zum Martinus frei. Er führt ein kleines Stück zurück, gewiß, aber doch dahin. Es ist eine kleine Verstärkung des Ethos, wie es jene beste größere Figur des Hartmannstiles zeigt. Gleichzeitig erinnert man sich der Wiener Wappenhalter, in denen auch der Humor sich schon leise regt, der den Knappen zur Linken des Ulmer Kaisers zum drohigen Knirpse bildet. Man wußte vielleicht in Ulm etwas von den Wiener Leistungen. — Genauere Nachforschung wird noch mehr entdecken. Ich rechne hierher auch das prächtige Martinusrelief der Aschaffener Stiftskirche. (Lange Zeit außen an der Maria-Schneekapelle, jetzt abgenommen; wo es ganz ursprünglich stand, wissen wir nicht.) Das Isenburgische Wappen auf der Pferdestirne hat man auf Erzbischof Dieter von Isenburg (in Mainz 1475—82) gedeutet. Aber dafür liegt kein zwingender Grund vor. Wir sind hier in der Nähe des Ulmer Martinus. Alle Formen haben die runde Geschlossenheit der Frühzeit und zwar die spezifisch knappe und plastische des besten Hartmannstiles. Die Mantelzipfel sind in der Zeit eckiger Linienbrechung um 1480 so nicht mehr möglich. Und vollends der Bettler, der hier klein zur Erde kauert, mit leidverstümmeltem Gesichte, aufstöhnendem Munde, verkümmerten Gliedern an seiner Krücke hockend! An der nordwestlichen Grenze des Mainzer Gebietes gibt die gleiche Darstellung über der Türe des Fritzlarer Rathauses schon einen schwächeren Abglanz; zugleich sind die melodischen Vorzüge der ununterbrechlichen Linie aufgegeben. Das ist später als Aschaffenburg, und es ist datiert: 1441. (Litt.: Inventar u. Fr. XIX, S. 48. Inv. Rb. Kassel II, Taf. 12.)

Eine gewisse Nachwirkung der Ulmer Arbeiten läßt sich vielleicht noch in Basel aufspüren. Hier ist das beste Werk des späteren 14. Jahrh. wohl der Fischmarktbrunnen, dessen ausgezeichnete Figuren noch aus dem Parlerstile ihre Konsequenzen ziehen: in der Madonna sind Züge, die auf die grundsätzliche Art der älteren vom Augsburger Südportale zurückweisen, und überall ist ein breites Totalitätsgefühl durchgesetzt. Später sind die musizierenden Engel unten, die grundsätzlich an den Sockel der Ulmer Madonna erinnern. Und auch bei der Madonna des Spalento (zwischen zwei Aposteln mit Spruchbändern stehend), darf man an Ulm denken. Auch hier trägt der Sockel musizierende Engel. Die Figur freilich schwebt auf der Mondsichel. Die Propheten auch, kurz, mit lebendigem Aufblick, der eine leicht geöffneten Mundes, beide mit wunderbar dekorativ aufbewegten Spruchbändern, dürfen ganz allgemein in diesen Kreis gerechnet werden. Es ist jeden-



105. Kirchberggrabmal im Kloster Wiblingen.

Nach Baum, Got. Bildw. Schwabens.



106. Vom Oktogon des Ulrich Ensinger, Straßburger Münster.



107. Vom Oktogon des Ulrich Ensinger, Straßburger Münster.



108. Vom Oktogon des Ulrich Ensinger, Straßburger Münster.

Aus den Monatsheften für Kunstwissenschaft.

falls vorzügliche südwestdeutsche Bauplastik, ohne unmittelbare Werkstattbeziehung zu Ulm, aber ihm doch verwandt.

Der Baumeister von Ulm jedoch, in dessen Zeit der Stil fast all dieser Werke sich bildete, war 1392—1419 Ulrich Ensinger, der große Mann der Epoche im Südwesten. Er übernahm auch den Straßburger Bau. Das 14. Jahrh. hatte in trauriger Resignation den Abstand zwischen den unvollendeten Westtürmen zu einer Plattform geschlossen. Seit 1399 setzte hier Ensinger asymmetrisch über dem alten nördlichen seinen neuen Einzelturm auf. Dieses kühne Bekenntnis zu sich selbst, die Pietätlosigkeit gegenüber der vergangenen Grundform, das neue deutsche Ideal (seit dem Freiburger Münster) in großartiger Rücksichtslosigkeit gleichsam irgendwohin zu pflanzen, wo nur der Grund trug — das ist der Wille dieser Zeit, gespiegelt in der Architektur. Ein Verzicht des Vierzehnten hatte ihn ermöglicht — das wirkt symbolisch.

Eine neue Straßburger Bauhütte entstand durch auswärtigen Zuzug; wir kennen für 1402 mehrere Namen: Otteman von Würzburg, Hans Bollender, Adolph von Burne, Peter zur Kronen. Von dem Zyklus großer Statuen, an dem sie beteiligt waren, sind nur Mönch und Kaiser noch erhalten. Sie tragen deutlich die Züge der Kunst um 1400. Der Mönch hat etwas vom Mainzer Stephanus, die stengelhaft aufwachsende Figur (hier nur schlanker), die schlaffgroße Ondulation, die nicht außen strömt, sondern innerhalb der Grenzen der Gestalt, die leicht sentimentale Neigung und Durchbildung des Gesichtes, die Einbettung der Augen, sogar den Griff der Hände. Hans Christ, dem wir einen sehr bedeutsamen Aufsatz über die Straßburger Bauplastik verdanken, sieht in diesen Figuren, dem Kaiser vor allem, den Stil der Ulmer Pfeilerstatuen keimen. Ich sehe das noch nicht so deutlich, daß ich unmittelbare Beziehung der beiden Ensingerhütten bewiesen fände, doch wird in dieser Richtung die Einzelforschung weiter suchen müssen. Sicher gehen diese großen Gestalten den kleineren von Ulm und Mainz voraus und schwimmen im gleichen Strome. Das ganz Überraschende geschah auch hier nicht in Großfiguren, sondern erst in einem Zyklus architekturplastischer Feinkunst, den Christ sehr hübsch veröffentlicht hat. Ensinger wollte den Turm niedriger halten, als er jetzt ist. Man sieht heute noch die Ansätze für das geplante kuppelige Spitzgewölbe. Wo die Steinpyramide beginnen sollte, gehen von den vier Schneckentürmchen Brücken nach dem Umlange des Oktogons, jede mit zwei Eckpfeilern. Hier hat ein einzigartig genialer Einfall ungemein Packendes geschaffen: Auf jeder der acht Ecken, zu vier Paaren also, kauern kleine Figuren, die noch heute, trotz schwerster Verwitterung, unbeschreiblich suggestiv wirken (Abb. 106/8). Sie blicken aufwärts. Es ist jedesmal ein Werkstück, zwei Meter lang, einen Meter hoch, einen halben Meter tief, welches Figur, oberen Querbalken und die Hälfte des

unteren Maßwerkes umfaßt (Notizen des Verfassers von 1912). Also Architekturplastik im engsten Sinne und datierbar vor 1419, wo Ensinger starb. Das ist terminus ante. Offenbar sind wir in der Zeit der Ulmer und Kölner Figuren. Die Straßburger Sitzstatuetten sind schon inhaltlich sehr merkwürdig. So sind die Paare: die Madonna mit einem Manne in weltlicher „burgundischer“ Tracht, dem Zeichen nach vielleicht Ensinger selbst; Katharina (die eine Kapelle besaß) mit der Turmheiligen Barbara; zwei Gestalten mit Spruchbändern, deren eine, besser erhaltene, ähnliches modernes Pelzbarett mit Hängelappen trägt, wie Ensinger; endlich ein Stier und ein Bär. Also offenbar Vertreter alles Lebendigen von der Himmelsmutter bis zu den Tieren der Erde in Feld und Wald herab, der Baumeister selbst der Göttlichen gesellt. Jenes Welt- und Selbstgefühl, dem wir schon bei der neuen Auffassung des Reiters auf die Spur kamen. Noch überraschender — ein Blitz in die Tiefe ungeheurer Wandlungen — ist die Umkehrung der architektonischen Funktion in der Figur. Alle starren und staunen aufwärts — nach der Turmspitze, die über ihnen geplant war, dem Schluß- und Zielpunkte der acht ansetzenden Rippen. Das Zusammenstreben objektiver Kraftlinien wird hier subjektiv gespiegelt und in lebensvolle Gestalten verlegt, die es schauen, es wird durch die unsichtbaren Linien ihrer Blicke gesteigert.

Noch einmal Architekturplastik — aber wie neu! Die Figuren vertreten nicht das Bauwerk, sondern seine Betrachter, sie sind Weg, nicht Teile des Zieles für den Blick. Wenn von den Türmen zu Laon Tiere herabblickten, so waren auch sie eine Verlebendigung, aber eine des Bauwerkes. Der Turm blickte auf uns herab — jetzt blicken wir zum Turme. Gewiß, so etwas kann zum „Verwischen der ideellen Grenze zwischen Betrachter und Kunstwerk“ führen (Christ); schon im 14. Jhh. hatte die Aufstellung herabblickender weltlicher Figuren an einer Mühlhäuser Kirche diese Grenzverwischung begonnen. Aber hier ist Tieferes geschehen. Die Stille, in der diese Exponenten unserer selbst hockend unablässig schauen, hat jene neue Ruhe des malerischen Blickes, die den Einheitsbau der Hallenkirche als bildhaft gesehenen Raum an Stelle des motorisch erlebten errichten konnte. Die Gestalten des echten Mittelalters sind Teile des architektonischen Rhythmus, wie Pfeiler und Traveen — diese hier Vertreter des Erlebenden. Gewiß ist das „Grenzverwischung“, d. h. Romantik, eine spezifisch deutsche Einstellung. Aber ist nicht diese „Grenzverwischung“ der notwendige Weg, dem Objektiven mehr Seele abzurufen, nicht dieses geheime Ziel die treibende Kraft der „Entwicklung“? Zwischen einem Bachschen Konzert und der Neunten Symphonie ist ein ähnlicher Unterschied wie zwischen der Architekturplastik des Mittelalters und dieser neuen. Dort entwickelte sich eine objektive Gesetzmäßigkeit, hier horchen wir in einen Hohlraum hinein und erleben das Werden der Form aus dem Chaos unserer selbst. Das ist nicht durchaus das Gleiche, aber hier wie dort wird die Grenze der Gestaltung näher an den seelischen Urquell verlegt, das Subjekt selbst mit dargestellt, ein Stück mehr vom Subjektiven objektiviert. Auch in den Straßburger Blickenden hat das Subjektive die Eroberung einer früher abstrakten Objektivität durchgesetzt. Gewiß, will man hier Konsequenzen wittern, wie sie schließlich in Weltenburg zutage traten, wo der Architekt selbst sein Werk beschauend dargestellt ist, über die Brüstung gelehnt — man darf es. Straßburg selbst hat schon im frühen 16. Jhh. ähnliches geschaffen. Aber wie am Oktogon der Mimus der Rippen zum menschlichen des Blickens umgespiegelt wird, ist die Wirkung überwältigend rein. Unwillkürlich kann die Rückenansicht der Katharina die kleine Magdalenenfigur Altdorfers auf der Landschaft der „Drei Kreuze“ wachrufen. Auch sie ist Romantik — ohne die tiefe Umstellung der Phantasie, wie sie hier um 1400 erscheint, wäre auch Altdorfer nicht möglich gewesen. Es ist der Geist der Malerei, angewendet auf gesetzmäßige Architektur. In letzter Ferne erscheinen die Rückenfiguren C. D. Friedrichs, die als unser gleichsam hineinverlängertes Ich unsere Lust am Raume in das Bild selber tragen. — Schon Ensinger dachte sich hier oben eine Aussichtsgalerie. Der Kölner Johann Hültz hat durch seine Treppentürmchen erreicht, daß gleichzeitig acht Gruppen von Besuchern hinaufsteigen, die Einzelnen sogar die Spitze erreichen konnten. Es ist eine schöne Logik der Geschichte, daß damit über der Gruppe der Hinaufstaunenden der vollendete Turm die erste ganz fertige Berechnung auf Aussicht, eines der ersten großen Zeugnisse des neuen Weltgefühles gegenüber der Landschaft ist. — Und nun die Formen selbst. Das Sitzmotiv lockte die Zeit. (Braunschweiger Skizzenbuch!) Noch bei Conrad Witz spürt man die Vorliebe. Die Magdalena seines Straßburger Bildes taucht unwillkürlich hinter unserer Katharina auf. Aber bei Witz zerspringen die Gewandmassen seidig und spröde — hier ist noch die ununterbrechliche Linie Axiom. Bei dem einen „Propheten“ (heute ohne Kopf) liegt das Bein wie bei einem Buddha wagerecht um. Der Faltengang respektiert die natürliche Motivierung. Noch großartiger wirkt der besser erhaltene. Der schiefgelegte Kopf mit den tiefen Augen, der alterswelken Haut, kann an den Kahlkopf einer Breslauer Parlerkonsole erinnern. Es ist etwas von der unheimlichen Inbrunst der gleichzeitigen Martinusbettler darin, und (wie in diesen) etwas von dem Geiste, der Donatello „Zuccone“ schuf. Einzigartig die Beobachtung in der greisenhaften Hand mit den gichtischen Gelenken. Im Gewande eine noch lebhaftere Form des Saarwerdenstiles. Bei Katharina beachte man die freie Umschlagsfalte und die Rückenansicht. — Verwandt noch die etwas größere Sitzstatue eines Mannes, beim Abbruch eines Privathauses gefunden, jetzt im Hofe des Frauenhauses. Der geringere Reichtum der Gewandung vielleicht auf Rechnung



109. Bogenfeld der Liebfrauenkirche, Frankfurt. Nach Back, *Mittelrheinische Kunst*.

des Formates zu setzen (Christ). „Burgundisches“ sehe ich nicht unmittelbar, wohl aber einen großen, vielleicht weitgereisten Meister der Vergegenwärtigung. Auch die Anordnung der Aufwärtsstauenden ist Vergegenwärtigung — unseres Eindrucks. Immer ist diese Zeit dem Ungewöhnlichen hold.

Einigermaßen vergleichbar mit der Bauplastik des Südwestens ist in Westfalen das Sakramentshäuschen der Johanneskirche zu Osnabrück.

Im allgemeinen genügen für diesen Boden kurze Erwähnungen der Bauplastik: das Portal der Soester Wiesenkirche (mit dem Kölner Petersportal in deutlicher, schon von Isphording erkannter Beziehung), eine Reihe von Chorstatuen in der Wiesenkirche und in St. Pauli zu Soest, St. Reinoldi zu Dortmund, St. Johannes zu Osnabrück. Die späteren unter den letzteren z. T. bedeutend, aber schon an die Spitze des nächsten Bandes zu setzen. — Das Sakramentshäuschen von Hartlaub mit warmen Worten eingeführt. Es verdient sie. Es scheint sich um einen Wanderkünstler zu handeln, der gründlich rheinische Luft geatmet hat. Westfälisches kaum zu spüren. Die Komposition aus der Großarchitektur genommen. Die sitzenden Apostel erinnern weniger an die Ulmer als an die des Kölner Petersportals, auch das Verkündigungsrelief teilt den Kompositionsstil mit dem Kölner. Die Kühnheit der schreitenden Figur rechts auf dem Tympanon findet in der Thon- und Alabasterplastik des Rheinlandes (s. u. S. 152) bedeutsame Parallelen. In den kleinen Standfigürchen allgemeinere Formenverwandtschaft mit Memorienpforte-Saarwerdengrabmal. Prachtvoll der Gabriel, ein Abkömmling jenes von der Kölner Tumba. Eine bedeutende Schöpfung. — Litt.: Back, *Mittelrhein. Kunst, Frankf.* 1910, S. 19ff., Taf. VIII—XII. — Hartmann, *Got. Monumentalpl. Schwabens* I, 23—26. — Habicht, *Ulmer Münsterplastik*. Diss. Heidelberg 1911 u. *Zeitschr. f. christl. K.* 1912, Sp. 169. — Isphording, *Z. Köln. Pl. d. 15. Jahrh.*, Diss. Bonn, S. 65. — Clemen, *Monatsh. f. Kunstw.* V, 8, S. 328. — Dehio, *ebda.* V, 2. — B. Meier, *ebda.* VI, 9. — W. Christ, *ebda.* VII, 1. — Hartlaub, *ebda.* VI, 6. — Lübbecke, *D. got. Köln. Pl.*, Heitz, Nr. 13. — Baum, *Got. Bildw. Schwabens*, S. 114ff.

Parallel der Entwicklung Memorien-
portale Saarwerden-Ulm geht nun auch die
plastische Ausstattung der Würzburger Ma-
rienkapelle, wohl gegen 1420 und später.
Es handelt sich um drei Portale.

Das nördliche mit der Kölner Verkündigung
zu vergleichen, doch nicht von deren paradisischer
Sanftheit, das Ganze auch bildhafter. Die paus-
bäckige Rundheit würzburgische Nüance der rhei-
nischen Formenwelt, der Stufe der Ulmer Vorhalle
fremd, zurückhaltend gegen alle Wucherung des
Gewandes. Zwei prachtvoll Epitaphe im Inneren
(beide von Schwarzburgern gestiftet) der Bauhütte
zuzurechnen. Eine Kreuzigung: Christus am Ast-
kreuz, ungewöhnlich derb und schwer, bäuerlich
und grausig; in den übereinandergelockten Füßen
ein gewaltiger Protest (wie bei Castagno!) gegen alles
Rhythmisch-Elegante. In der allgemeinen Gruppie-
rung auffällige Ähnlichkeit mit der Kreuzigung
Meister Theoderichs zu Karlstein bei Prag (Burger,
D. Malerei I, S. 161). Die merkwürdig schöne
Schattenbehandlung des Christuskopfes mag der
Künstler von dem des benachbarten Marientodes
gelernt haben. Der Steingrund dort leise gehöhlt,
als räumliche Tiefe gedacht, aus der die Gestalten
aufdämmern. Dem feinen, milden Ethos entspricht
die thonige Weichheit der Form, ihr Gefühl für
Atmosphäre. (Näheres bei Pinder, Mittelalterl. Pl.
Würzburgs 1911, S. 102 ff. Dort auch verwandte
Arbeiten in Kitzingen, Ochsenfurt, Laudenbach,
Hirschhorn besprochen. Ikonographisch verwandt
die Verkündigung des Kiedricher Westportals.)



Seinen feinsten Triumph feiert der Früh-
stil des 15. Jhhs. auf westlichem Boden im Bo-
genfelde des Südportals an der Frankfurter Lieb-
frauenkirche, gegen 1430. (Back, I. XIII.) (Abb. 109.)

Der erste Blick lehrt, wie unerlässlich unser Griff in das 14. Jh. für das Verständnis alles Folgenden gewesen. Die Linie Ulm-Thann-Haßfurt kommt zum Abschluß. Der Dreikönigszug als Festzug der Phantasie durch das zur Landschaft gewandelte Tympanon. Maßwerkvergitterung überschattet den Einheitsraum. Der Plattengrund ist von Felsen, Pflanzen, Gestalten aufgezehrt. Schroffen und Klüfte, wie in Ulm, aber verfeinert und schattig verschärft, diagonal mitten durchgetrieben. Aus der Tiefe winden sich die Reiterzüge, lebendig wie bei Pisanello, Gentile, den Eycks. Prachtvoll, wie der Zug vorne rechts wahrhaft herauftaucht, das vorderste Pferd den Huf hebt, den Kopf dreht. Und wieder: mit dem rollenden Blute vergegenwärtigten Lebens ist auch die Macht abstrakter Phantasie gewachsen. Links bei der Madonna das Geschmiegte, Gleitende, üppig Wallende der eigenlebendigen Stoffmasse! Großartig die Propheten der Zwickelmedaillons. Das Rund der Rahmung schraubt sich — am stärksten beim Moses rechts — im Spruchbande noch enger, in immer neuen Kreisteilen, immer schmäleren Bahnen schwingt es konzentrisch aufwärts, bis die Hand, zum Barte greifend, hochgedrückt wird, der Kopf herrscherhaft heraussteigt. Die Größe des Bremer „Weisen“ verschmilzt sich mit der rauschenden Sprache des Liniengewoges. — Vielleicht der gleichen Werkstatt, sicher der gleichen Stilstufe gehört das Westportal der rheingauischen Pfarrkirche zu Kiedrich an (Inv. R.B. Wiesbaden, I, Taf. V). Veränderte Bedingungen (Verkündigung und Krönung Mariens), aber gleicher Stil. Liebhaber von Einzelsymptomen mögen die Staufalten des Christus rechts mit denen der Madonna im Frankfurter Bogenfelde vergleichen.

110. St. Petrus von der Vorhalle des Regensburger Domes.



111. Schmerzensmann in der Pfarrkirche zu Altdorf.

Aus: Die Kunstdenkmäler Bayerns.

versinkt. Das vorgesetzte Knie wirkt nur als Ausgang fortstrahlender Faltenröhren. Schwerste Pendelfalten brodeln an der steilen Gestalt abwärts. Zwischen ihren senkrechten Gewichten schlagen diagonale Bogen seitwärts — ein Kampf, der sich im sicheren Rahmen der äußeren Abwärtsbewegung aufheben muß. Diese Steigerung bekannter Formen braucht nicht spät zu sein. Für das Kloster von Reichenbach (B.A. Roding) nordöstlich von Regensburg hat Abt Lazarus Kretzel (1417—18) eine „Imaginem Beatae virginis lapideam pulcherrimam“ erworben, die uns offenbar in einer noch erhaltenen Marienstatue begegnet. Der Kopf leider überarbeitet. Das Gewand beweist, daß das Lob „pulcherrima“ im Sinne letzter Konsequenzen der Regensburger Domhütte gemeint war — es ist der Stil des Petrus im Mittelschiffe. Die Verräumlichung von Falten und Gewand spricht aus der strotzenden Radianz der Rohre und Tüten, die wie Trompeten schräg in den Raum abstrahlen.

Die Regensburger Figuren sind Nachträge, auch von der Architektur her gesehen, die Gedanken klassischer Zeiten weiterdenkt. Längst war anderwärts ein modernerer Geist auch in dieser aufgetreten. Sein stärkster Zeuge im bayrischen Gebiete war Hans Stetthainer von Burghausen, der dem Backsteinbau der bayrischen Hochebene einen neuen Sinn verlieh. Im Schatten seiner bürgerlichen Monumentalität, die auf den Schultern der Parler-Epoche ruht, gedieh noch einmal eine blühende Hüttenplastik.

Sein Meisterwerk, die 1392 begonnene Martinskirche zu Landshut, beweist es. Das Relief überwiegt, der Schmuck der Bogenfelder im Westportal (1432) und an den vordersten der Langseiten ist das Wichtigste gewesen. Es ist schon Spätzeit des weichen Stiles. Das Meisterzeichen Stetthainers erscheint aber schon unter einem ausgezeichnet erfundenen Schmerzensmann an der Landshuter Hl. Geist-Kirche, 1407. Noch fehlt leider der Inventar-

Die statuarische Hüttenplastik hat schon nicht viel Größeres mehr zustande gebracht. Eine wichtigere Hütte bestand noch in Regensburg.

Die Dekoration der Domfassade war unfertig geblieben. Jetzt erhielt das Hauptportal sein Bogenfeld, davor wurde eine dreieckige Vorhalle geschoben, deren Freipfeiler mit einer Reihe von Statuen besetzt wurden. Hier im Großen also, wie an jedem der drei Ulmer Freipfeiler im Kleinen, eine Aufstellung im dreieckigen Grundriß. Der abstrakte weiche Stil feiert wahre Orgien des Gewandrausches. Über hundert Jahre früher hatte in Regensburg der Erminold-Meister dem Gewande außerordentliche Bedeutung zugestanden. Es ist, als tauche hier der genius loci wieder auf. Die Köpfe interessieren die Künstler mehr als letzter Ausschlag der Bewegung. Unpersönlich im Ausdruck, „fern“ wie solche des früheren 14. Jhhs., nur mit reichlicher Fülle der Bärte und Haare, sind sie so gelockert, doch so oft es erwünscht scheint, wie jene der Ulmer Stirnwand; sie können, wie die von Vögeln, seitlich schräg gehoben werden. Das Gewand umwickelt das Körperliche wohl in bewußtem Wettstreit mit überlieferten Formulierungen älterer Hüttenkunst. Es formt überall Bäusche und Wellen, fällt in Kaskaden, rauscht in breiten Bächen. Das Stärkste der Petrus am Mittelpfeiler, mit bedeutendem Kopfe, tiefer Einschachtung im Gewande zwischen den Knien, enormen Wulstungen der Querfalten und mächtigen Hängedraperien (Abb. 110.) — Ein sehr anderer Geist im Dominikus an der Dominikanerkirche. Er steht streng frontal, die Mittelbahn steigt — selbst fassadenhaft — ruhig, glatt wie eine Pfeilerfront; der Reichtum der Falten ist durchaus an die Seiten verwiesen. Ein anderer Stil! — Dagegen formt eine extreme Ausbeutung des Dompportalstiles den stehenden Petrus im freien Mittelschiff des Dominnern. Er ist die Steigerung dessen vom Türpfeiler. Falten von ungeheurer Raumkraft, stets als Massengänge gebildet, treiben tiefe Schüsseln und runde Röhren zu einem wogenden Gesamtgefüge gegeneinander, in dessen Innerem die Gestalt völlig

band für die Stadt Landshut. Doch erhält man einen Extrakt in einem schon veröffentlichten Werke des gleichen Kreises: wieder ein Schmerzensmann, und wieder an einem Turme, an der Pfarrkirche zu Altdorf. „albrecht ratmulner 1419“ steht darunter (Abb. 111.) Eine Gedächtnisstiftung also, und wahrscheinlich bei der Landshuter Hütte bestellt. Anders als in Regensburg, wo ein gleichsam anonymer Figurenkern nur der herumschäumenden Gewandplastik wegen vorhanden scheint, ist hier die reiche Ausbiegung der Gestalt da, in der die Zeit die Vorschwingung des 13ten mit der seitlichen des 14. Jhhs. zu einer tief räumlich wirkenden Synthese kombiniert. Die rund zurückweichende Nische gibt, aus einer festen Architekturfläche herausgeschachtet, einmal den sonst unsichtbar gefühlten Gestaltungsraum in tastbarer Begrenztheit. Eine doppelte Windung in diagonaler Ausnutzung der Tiefe wird durch die schattige Nische hindurchgeschraubt, ein strömendes Volumen. Ein Nischenraum auch zwischen den Beinen im Schatten des Tuchgehänges. Vom zurückgesetzten Beine windet sich der Oberkörper zurück; vom vorgesetzten her überschneidet die Phantasie diese Bahn durch eine zweite Diagonale, die in der Tiefe lebt, nicht nur in der Vorderansicht. Über den entgegengesetzten Arm biegt sie nach dem Kopfe, der aus der Rückspannung elastisch wieder vor-schnellt, während der Blick mit ergreifender Schwere uns erfaßt. Wichtig, daß diese sehr entwickelte Form auf 1419 datiert ist. — Vielleicht erklärt das Vorhandensein der Landshuter Bauhütte auch die ungewöhnliche Form des Landshuter Hochaltares von 1424. Noch einmal ein Steinretabulum, wie eine zweigeschossige Fassade behandelt. Einzelfiguren unten, Szenenteile oben — Erinnerung an die alten hüttenplastischen Retabelaltäre. (Vieles erneuert, Flügel modern.) Die Reste im Altertümmuseum zeigen Spuren von Farbe und Vergoldung. Die unteren Apostelreihen wie Gewändestatuen gesehen, unter steilen Baldachinen; durch einen breiten Mittelpfeiler mit kleinen Engelfiguren werden immer zwei zu engen Paaren verbunden, jedem Paare entspricht oben eine Szene. Das von Engeln gehaltene Dorsale spielt dort eine Hauptrolle (vgl. Nürnberger Frauenkirche). Der Stil erinnert wieder an das Braunschweiger Skizzenbuch. Viel Macht ist dem geschriebenen Worte zugestanden. Es ist von Interesse, die leidenschaftliche Kraft dieser Inschriften auf sich wirken zu lassen, sie gehört zum Werke selbst. Sighart hat sie vollständig abgedruckt. — Ein außerordentlicher Reiz lebt in der sehr malerischen Martinsgruppe. Eine genauere Untersuchung der stilistischen Zusammenhänge — eine Werkstatt ist nicht immer ein Stil! — ist mir z. Zt. nicht möglich. Sicher ging aus der Hütte das Epitaph des großen Baumeisters selbst († 1432) an der Westwand hervor. In einer tiefen Nische trägt der erstaunlich charaktervolle Kahlkopf als Konsole die Halbfigur des Erbärmdechristus. Wieder ein Künstlerbildnis als Konsole. In der Folgezeit hat diese von der Parler-Epoche ererbte Vorliebe für Konsolenbüsten im gleichen Gebiete auf die prächtigen Bildniskragsteine der Wasserburger Kirche gewirkt, deren Langhaus Stetthainer geschaffen. Ein gutes Stück gleicher Art, nicht gleichen Kreises, an der Weildorfer Kirche 1429.

Einen kurzen Blick verdient auch die Bauplastik Schlesiens.

An der Striegauer Pfarrkirche begegnen sich sehr verschiedenartige Anschauungen. Der Meister des Südportales ging offenbar von Feinkunst, ja von Elfenbein aus. Hier herrscht fast französische Eleganz. Auch das Ikonographische ist interessant: Verdreifachung der Marienkrönung durch typologische Parallelen. Der Meister des Nordportales gibt derbe, entartete Parlerkunst, häuft in die Höhe und meint die Tiefe; die Gewandbildung nähert sich dem (ebenfalls ziemlich rohen) Marienode des Wiener Nordportales. Das Westportal teilt mit dem Wiener auch das Thema der Pauluslegende. Liegnitz besitzt in der Nordtüre der Oberkirche eine Anbetung der Könige, die nicht gar geschickt die Tiefendrehung des Reiterzuges mit der Respektierung der Fläche zu verbinden strebt. Von größtem Interesse in diesem Gebiete die Wenzelstatue am Westportale. Sie ist datiert: 1421. Hier hat Einer kühn gewagt, die übliche Ritterfigur aus dem hinterfangenden Mantel gleichsam herauspazieren zu lassen: es ist mehr ein Gang- als ein Standmotiv herausgekommen, als solches bemerkenswert biegungsreich. Wieder ein Vorklang „spätgotischer“ Formen in der Frühzeit des Jahrhunderts. Die Figuren des Westportales am Breslauer Dome waren mir durch Einrüstung entzogen. Auch hier käme Verschiedenes in Betracht.

In Mitteldeutschland wenig Wichtiges.

Den Standfiguren der Ulmer Stirnwand grundsätzlich ähnlich, nur schwächer und starrer, sind die Gestalten eines Meisters J., die außen an den Strebepfeilern des Erfurter Domes stehen. J. hat monogrammierte Werke zwischen 1405 und 1422 hinterlassen (Overmann, Kunst d. St. Erfurt, Nr. 65). Nicht viel bedeutender der „Meister von St. Augustin“ zu Erfurt, der am Turme dieser Kirche (zw. 1432 u. 1444) arbeitete. Der hl. Augustin selbst eine schwächliche Figur, im Grundzuge nicht besser als die schwächsten Figuren der Ulmer Stirnwand, im übrigen schon stark in der Auflösung der ununterbrechlichen Linie begriffen.

In Obersachsen bot der Weiterbau des Meißener Domes auf dem Berge der Albrechtsburg Gelegenheit zu Bauplastik. Die Skulpturen des nach 1400 neugeschaffenen Südtores am Langhause nähern sich allerdings schon der Jahrhundertmitte, obwohl sie auf den ersten Blick unserer Epoche zu gehören scheinen. Wie ein Symbol

und Schlußsiegel aber auf dieses Kapitel wirken die Figuren der Fürstenkapelle. Das große Portal nach der Kirche war noch im 14. Jhh., offenbar unter stärkster Beteiligung von Erfurter Künstlern gearbeitet worden (s. oben S. 73). Nach 1427 jedoch geschah sehr Symptomatisches. Es scheint, daß Meister Wolffhardt von Königsberg in Franken (damals kursächsisch geworden) den Bau leitete. Wie in Königsberg wurden die Pfeiler durch Statuen unterbrochen. Die sieben alten, die heute noch da sind, hat man geschnitzt. Das ist der beste Beweis für das Versickern der Hüttenplastik. Daß sie noch lange ihre Nachzügler hatte, beweist nichts dagegen. In der Zeit ihrer Blüte wäre es undenkbar gewesen, daß Schnitzer Bauplastik lieferten. Es sind lange, gestreckte Figuren ohne viel höheren, als dekorativen Wert, immerhin einige in der Anlage als Standfigur (König Balthasar) oder im Griffe einer Hand (Caspar) nicht bedeutungslos. Ihr Stil hat im 2. Bande seine Rolle zu spielen.

Das Entscheidende ist das Symptom: es ist wohl der erste Fall, daß Zünfter für eine Hüttenaufgabe einsprangen. Und wenn um 1400 noch ein Gleichgewicht geherrscht hatte — nach 1430 offenbart sich die innere Unterhöhlung des Alten gänzlich nackt. Die Hüttenplastik ging zu Ende, die Zunft hatte gesiegt.

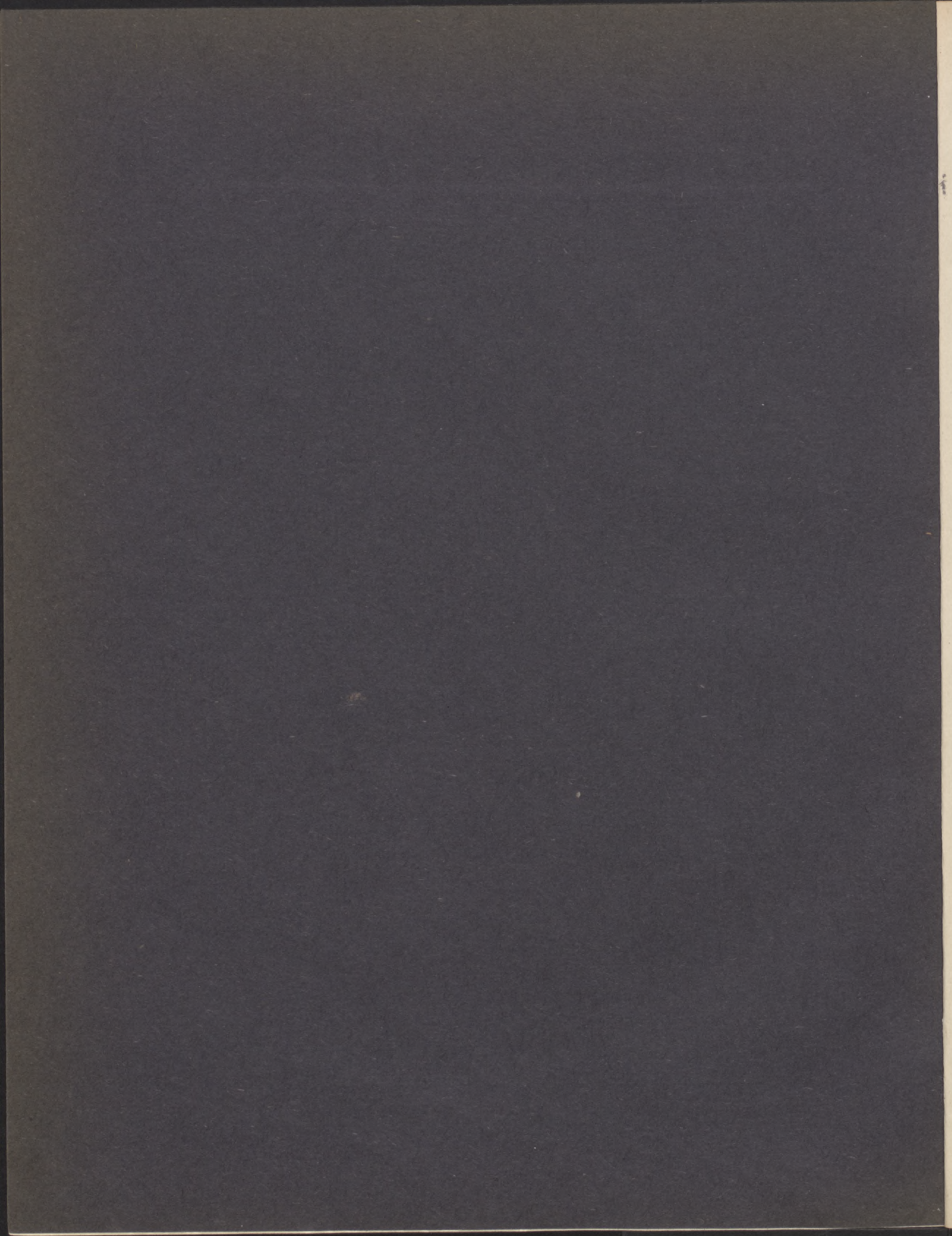
Litt.: Reichenbach u. Altdorf: Inv. O. Pfalz u. Regensburg I, Fig. 107, N. B. II, Fig. 27. — Sighart, Gesch. d. bild. Künste in Bayern 1863, S. 508 (Stetthainer-Epitaph), S. 509 (die Inschriften d. Landshuter Altares). — Hanfstaengl, H. Stetthainer. — Semrau, Schles. Vorzeit N. F. II, S. 73ff. — Lutsch, Schles. Kunstdenk. I, 16, 32, 53, 54. Bd. II, S. 201. — Liegnitz b. Dehio, Denkm. d. d. Bildhauerk., 15. Jahrh. I, 3. — Kunstdenk. Sachsens, H. 40, S. 150ff. u. S. 182ff. — Über Hildesheimer Bauplastik s. u. S. 221.

7. Die Feinplastik in Thon und Alabaster

Schon der erste Umblick über die wesentlichen Werte der Hüttenplastik traf eine wogende Zeit voller Gegensätze. Neben Werken, die in immer wieder neuen Formen nach Selbständigkeit überhaupt, nach Leben überhaupt ringen, treten immer wieder solche auf, die nach gültiger Allgemeinregel streben. Die kühn-selbständigen sind darum nicht formlos, die regelhaft eingestellten nicht leblos. Alle verbindet der innere Zwang der ununterbrechlichen Linie, alle der Sinn für die Totalität des Eindrucks und eine gewisse Neigung zum Malerischen. Aber es ist ein Kampf: es gibt zweifellos Werke, die der Glaube an gültige Normalform entscheidend beeinflußt, und solche in denen der Trieb zum Einmaligen überwiegt. Es läßt sich zugleich ahnen, wem der Sieg zufallen wird: je näher an 1400, desto häufiger die Werke einer freien Phantasie, je näher an 1430, desto häufiger jene einer freiwillig gebundenen. Es sind wohl sehr tief gelegene gegensätzliche Kraftquellen, die an der Oberfläche durcheinandersprudeln. Beide sind schon im 14. Jhh. da. Keine tritt allein auf, aber der Grad der einzelnen gibt beider Begegnung den Ausdruck. Die eine ist offenbar die Vergegenwärtigung — wo der heiße Atem ihres Willens weht, das „Jetzt und Hier“ zu erfassen, da wird immer die Individuation der Form selber etwas Einmaliges verleihen wollen. Die andere ist der rhythmisierende Wille, den das zweite 14. Jhh., gleichsam um Platz zu machen, zurückdrängen mußte; er wird immer auf die Bindung durch allgemein Gültiges drängen. Kaum hat sich genug neue konkrete Phantasie durch die Lücken gezwängt, so schießt er in neuer Form heran und schließt sich herum. Eine Reaktion des Rhythmischen also, aber auf das angewendet, was eben jenes zweite 14. Jhh. mit verbindlicher Zukunftswirkung geschaffen, auf die Masse, deren Verhältnis zur Linie sich umgekehrt hat. Malerisch-total, in einer Art Atmosphäre gesehene Masse: wenn das Spiel der abstrakten Linienphantasie sich von ihr aufnehmen läßt, so ergibt sich „weicher Stil“. Wir wollen den Namen annehmen, wie andere Stilnamen auch, als Fechtnamen. Er ist eingebürgert, und seine erste Aufstellung durch Börger war zu ihrer Zeit fein und glücklich. Nur müssen wir uns streng hüten, alle Plastik um 1400 als weichen Stil anzusehen. Er scheint die allmählich wachsende, aber selbst im Siege nicht völlig alleinige Regel zu sein, die Grundstellung gleichsam, die Einheitsform, auf die sich die wunderbar wogende Zeit schließlich zusam-



Der Apostel Bartholomäus. Tonfigur im germanischen Museum zu Nürnberg



menziehen möchte — damit der ewig geschäftige Schöpferwille sie wieder auflösen könne. Wer die Notwendigkeit fühlt, verliert den Mut zum Tadeln. Frühere Zeiten, die im Grunde nur Naturwiedergabe schätzten, konnten in einem solchen Stile nur „Manierismus“ sehen — für uns hat sogar dieser Name schon den tadelnden Beigeschmack verloren. Genau so aber wird der Historiker sich hüten müssen, in dem scheinbar ungebärdigen Wesen der Vergegenwärtigung und Beobachtung nur die formzerstörende Kraft zu erblicken. Es scheint vielmehr, als öffne sich im großen Herzschlage der Geschichte immer wieder gleichsam eine Klappe, ein bestimmtes Maß von Erscheinungswelt neu einzulassen, und schließe sich dann wieder, es zu verarbeiten. Die Extreme sind Formlosigkeit hier, Tod im Dekorativen dort. Wie eine Epoche zwischen ihnen sich hält, das macht zuletzt ihren Sinn aus. Wir Heutigen wissen etwas davon. Um und vor 1400 springen Tore auf, eine unbändige Freude am einmalig Lebendigen, am Geschehenden, am „Wirklichen“ strömt herein. Man kann beobachten, wie ein gesetzlich denkender Wille zur Form diese Tore langsam wieder zu schließen beginnt. Manche nennen das Verfall: es ist Atmung. Nur einzuatmen, wäre nicht weniger tödlich, als nur auszuatmen. So angesehen ist das geschichtliche Bild weit nüancierter, der geschichtliche Blick wird weiter und vorsichtiger als beim Glauben an einen Fortschritt der Kunst von der noch unverstandenen zur schon verstandenen Natur. Tatsächlich fügt sich diesem der wirkliche Verlauf niemals ein. Um diesen Glauben aufrecht zu erhalten, hat man gegen all jenes Lebendige sich absperren müssen, das wir hier gläubig zu erfassen suchen: man hat sich die deutsche Plastik nicht ansehen dürfen. Das Verwickelte unserer Epoche spricht schon daraus, daß in der Hüttenplastik selbst, deren Uraufgabe monumentale Dekoration ist, die Gegensätze sich begegnen und verschlingen. Man könnte in ihr ein Streben erwarten, wie es in der Regensburger Bauhütte sich krönte — und nur in der beweglichen, einzelnen, der Plastik kleinen Formates vor allem, die freieren Formen des Natürlichen. Aber wir sahen sie gerade in den Aposteln der Ulmer Archivolten und sahen durch ihre Kraft jene der reinen Stilform nicht gesprengt, sondern geradezu miternährt. Immerhin, die Erwartung besonders überraschender Eroberungen in der beweglichen Plastik kleinen Formates wird uns nicht täuschen. Sie soll zunächst besprochen werden, um die theoretisch stärksten Gegensätze gleichsam als Gesamtrahmen auszuspannen. Nur werden wir, wie in der Hüttenplastik Zeugnisse keckster Verlebendigung (und auch da schon bewußt kleinen Maßstabes!), so hier gelegentlich Gedanken aus der Sphäre des Monumentalen finden. Gegensätze und Mischung von Gegensätzen überall, so ist die Zeit um 1400.

Der Steinplastiker hat hartes Arbeiten. Das kleine Modell vor Augen, muß er die Weichheit der Form der Härte des Materials abringen. Thon aber ist weich, die Festigkeit schafft erst der Brand. Die Ausführung ist zugleich Entwurf, der schöpferische Wille findet geringsten Widerstand, die Härte bringt ein mechanischer Vorgang. Manche Formen der Nürnberger Heldenköpfe, der Mainzer Memorienfiguren ließen an die feuchte Frische und Geschmeidigkeit der Thonplastik denken. Nürnberg und der Mittelrhein sind zwar auch durchaus nicht die einzigen, wohl aber die wichtigsten Stätten der Terrakottakunst um 1400, die wir bisher kennen. Die Nürnberger hat am frühesten Beachtung gefunden.

Das Germ. Museum bewahrt eine Folge von sitzenden Aposteln, die etwa in der späteren Zeit des Schönen Brunnens entstanden sein mögen, nur 61—65 cm hoch (Abb. 112/4). Sie sind vermutlich in der Frauenkirche, davor in einem Nürnberger Kloster gewesen; drei weitere finden sich in der Jakobskirche. Hier enthüllt sich die Zeit mit überraschender Kühnheit. Wieder scheint das kleine Format ermutigt zu haben, hier noch durch die Nachgiebigkeit des Materiales unterstützt. Wir haben keine Großformen von vergleichbarer Wucht und Leidenschaft. Alle auf Sitzbänken mit musterhaft feiner Maßwerkverkleidung — ein Zug, der gleich der Sorgfältigkeit der Rückenbehandlung in der schlesischen und böhmischen Kunst wiederkehrt (wohl nicht zufällig!). In einer neuen Dramatik



112. Apostel aus Thon, Nürnberg, German. Mus.



113. Apostel aus Thon, Nürnberg, German. Mus.



114. Apostel aus Thon, Nürnberg, German. Mus.

wirkt heiße Vergegenwärtigung des Persönlichen gegen überreiches eigenlebendiges Gewand an. Gedanken des 13. Jhhs. (auch dies ist nicht vereinzelt) kehren in verwandelter Form wieder. Bartholomäus schlägt das Bein über, wie man es im 14. Jhh. seit den Sitzfiguren des Freiburger Turmes nicht mehr gesehen. (In kleinen Reliefs taucht das Motiv schon vor der Zeit der Thonapostel wieder auf.) Aber nicht die Beinform selbst erscheint, nur der (abgebrochene) Fuß war zu sehen. Das Körperliche wirkt als verborgenes Treibendes für den Strudel der Gewandung; was in ihr geschieht, legen wir dem Charakter zu. Sie hat selbst soviel Temperament wie ein Gesicht, bei Bartholomäus ein heiß sprudelndes; es kocht und — wunderbar — die Linie bleibt ununterbrechlich. Auch wo sie nach außen überborden will, schwankt die Welle in runden Bogen zurück. Der Kopf Abglanz der Faltdramatik. Die Haare ringeln sich energisch, auf der Stirne häufen sich die Falten. Bohrende Blicke, schwer verschattet, scheinen aus dunklen Höhlen vorzustechen, die Hand packt in das Buch. Ein Choleriker. Man muß einen der Jugendlichen daneben halten; geglättet wie das apfelrundlich feine Gesicht, spülen die Gewandwellen symmetrisch herab, ohne schwarze Kluft, wie sie der Fuß des Alten hineinstieß, wohligh und hold. Einer von ihnen hat das Motiv der Hängedraperie in besonders voluminöser Form, das Attribut darauf zu tragen; die Hand auffallend schlank und mit einer leichten Eckigkeit gebogen, in der schon Züge einer späteren Zeit zu werden scheinen. Der lächelnde Kopf mit der Eingrabung seitabwärts der Nase, wie sehr belebte Prager Büsten (Kotlik) sie liebten. Unter den Alten fällt einer noch auf, der in sehr starker Wendung den rechten Fuß ganz im Profil nach außen streckt. Eigenwillige Regung, aller bisherigen Formel unbekannt und ohne nähere Folgen. Großartig schwingt der ganze Körper zurück, wie prallend — in den fühlbar geformten Raum, der sich bilden will, stößt der gesenkte Kopf vor. — Der milde Kahlkopf mit den kleinen Einzellöckchen über der Stirne hat die etwas schlaffen Falten, die seiner geklärten Ruhe entsprechen. Die angestaute Kraft überschüssiger Gewandmassen im Dienste einer leidenschaftlichen Charakteristik; innerhalb einer Form, aus der Formel werden kann, alles frisch und eben erfunden; einzelne überraschende Vorstöße in gänzlich neues Land; konkret vergegenwärtigende Phantasie, glücklich dramatisiert gegen eine nachgiebige abstrakte — und hier und da ein großer Wurf nach dem Erhabenen. Alles am stärksten wohl im Bartholomäus. Wäre er eine große Figur — sie könnte die deutsche Kunst dem Moses Claus Slüters entgegenstellen. Es ist bezeichnend, daß sie klein ist. Wir Heutigen möchten sie doch gerne einmal vergrößert sehen, wir trauen ihr mehr zu als ihre eigene Zeit. Als man den Meister zu sehen begann, hat man ihm (Thode vor allem) sehr vieles zugeschrieben, auch in Holz und in Stein. Nicht einmal in Thon kennen wir in Wahrheit ein weiteres Werk von ihm. Die Kalchreuter Apostel sind älter und schwächer. Es muß sehr häufig gerade in Nürnberg in dem weichen Stoffe gearbeitet worden sein. Die knieende Frau des Germ. Mus. Nr. 85 ist von derberer und all-



115. Christus und Apostel (Terrakotta), Neudenau, St. Gangolf. Phot. Kratt, Karlsruhe.

gemeinerer Form. Offenbar Hauptfigur aus einer jener Darstellungen des Marien Todes, bei denen die Sterbende im Gebete zusammenfällt. Danzig und Regensburg geben u. a. gleichzeitige Beispiele. Der koloniale Osten, — so Stoß im Krakauer Altar — hat allgemein lange noch an dieser Fassung festgehalten. Es lag nahe anzunehmen, daß drei stehende Apostel (Germ. Mus. 87—89), die ganz offenbar zu einer solchen Darstellung gehören, gerade von dieser selben stammen. Die Trauergebärde des einen hat man früher auf einen Johannes unter dem Kreuze deuten können. Material, Stil und Maßstab rechtfertigen die gemeinsame Aufstellung, die man jetzt vorgenommen hat, durchaus. Gänzlich anders eine Gruppe anbetender Könige im Kais. Friedr. Mus. (Vöge Nr. 52). Die Formen sind schärfer, der Ausdruck hat etwas Frisiertes. Weitere Beispiele bei Josephi Kat. Germ. Mus. Nr. 98—100. Die ergreifende Totenmaske Christi (ehemals Samml. Felix, Leipzig) wohl schon 1430; die Herkunft nicht gesichert. Frau Dr. Zimmermann denkt an den Mittelrhein. Thonwerke werden uns gelegentlich im ganzen oberdeutschen Gebiete begegnen. Die Modelldruckung begünstigte die Vervielfältigung und den Export. Die Töpferfamilie der Vest aus Creußen soll bis in diese Zeit zurückreichen und auch in Österreich gearbeitet haben, wo um diese Zeit in St. Florian und Kreuzenstein Öberggruppen aus Thon begegnen. Vgl. Walcher von Moltheim, Kunst und Kunsthandw. Wien XII, S. 354. — (Über die Nürnberger Apostel vgl. Josephi a. a. O. S. 50ff.)

Im weiteren Verlaufe hat auch Bayern eine eigene Thonplastik entwickelt. In unserer Epoche sind fürerst noch verhältnismäßig wenige sichere Zeugnisse da, besonders an Feinplastik.

U. a. eine hübsche Pietà im Germ. Mus. (Josephi Nr. 97) und ein schlafender Jünger von einem Öberg ebenda. Eine sitzende Katharina, die das Münch. Nat. Mus. 1911 erwarb (von Halm im Münch. Jahrb. 1911, S. 126ff. veröffentlicht), wage ich nicht recht der bayrischen Schule zuzurechnen. Man muß sie mit der typisch bayrischen Thonmadonna von Weidenwang (s. u. S. 179) vergleichen, um den großen Unterschied der Auffassung zu erkennen. Sie wird wohl dem Aschaffener Gebiete angehören, in dem sie gekauft wurde.

Nicht fern von diesem, nämlich zwischen Nürnberg und dem Mittelrhein, dem letzteren aber geographisch wie stilistisch weit näher, in der Jagst-Neckargegend, hebt sich eine kleine und offenbar in sich selbständige Gruppe von Terrakotten heraus.

In Neudenau (St. Gangolf) eine Folge sitzender Apostel, der verwandte Serien in Billigheim und Neckarmühlbach entsprechen. Die Formen sind spitziger, das Pathos ist geringer, das Ganze mehr fein-dekorativ. Hierher gehört auch zweifellos das 1416 datierte kleine Vesperbild der Wimpfener Dominikanerkirche; nicht nach Schwaben und nicht an den eigentlichen Mittelrhein (Abb. 115).

Der Mittelrhein ist ungleich bedeutender. Er hat uns ganz Überraschendes gespendet, seit Back und fast gleichzeitig Rauch das Augenmerk auf ihn gelenkt. Was hier in kleinem Maßstabe aus dem Thon geholt wurde, stellt an einigen Punkten die Nürnbergischen Leistungen noch in Schatten, ja es ist ohne Vergleich in der Feinheit der Formerhaltung bei so intensiver Vergegenwärtigung. Mainz und Bingen scheinen Hauptorte gewesen zu sein. Im Rheingau jedenfalls war der glänzendste Thonplastiker tätig: er schuf die Lorcher Kreuzigung (jetzt Wien, Sammlung Figdor) und die Dernbacher Beweinung (Limburg a. d. L., Dommuseum). Beim ersten Auftauchen auf dem kunsthistorischen Kongreß in Darmstadt hat namentlich die Beweinungsgruppe ungläubiges Staunen erregt. Manche wollten sie erst einer hundert Jahre späteren Zeit zutrauen, in der sie natürlich keinen Platz mehr fände (Abb. 2, 20, 21, 116—120).

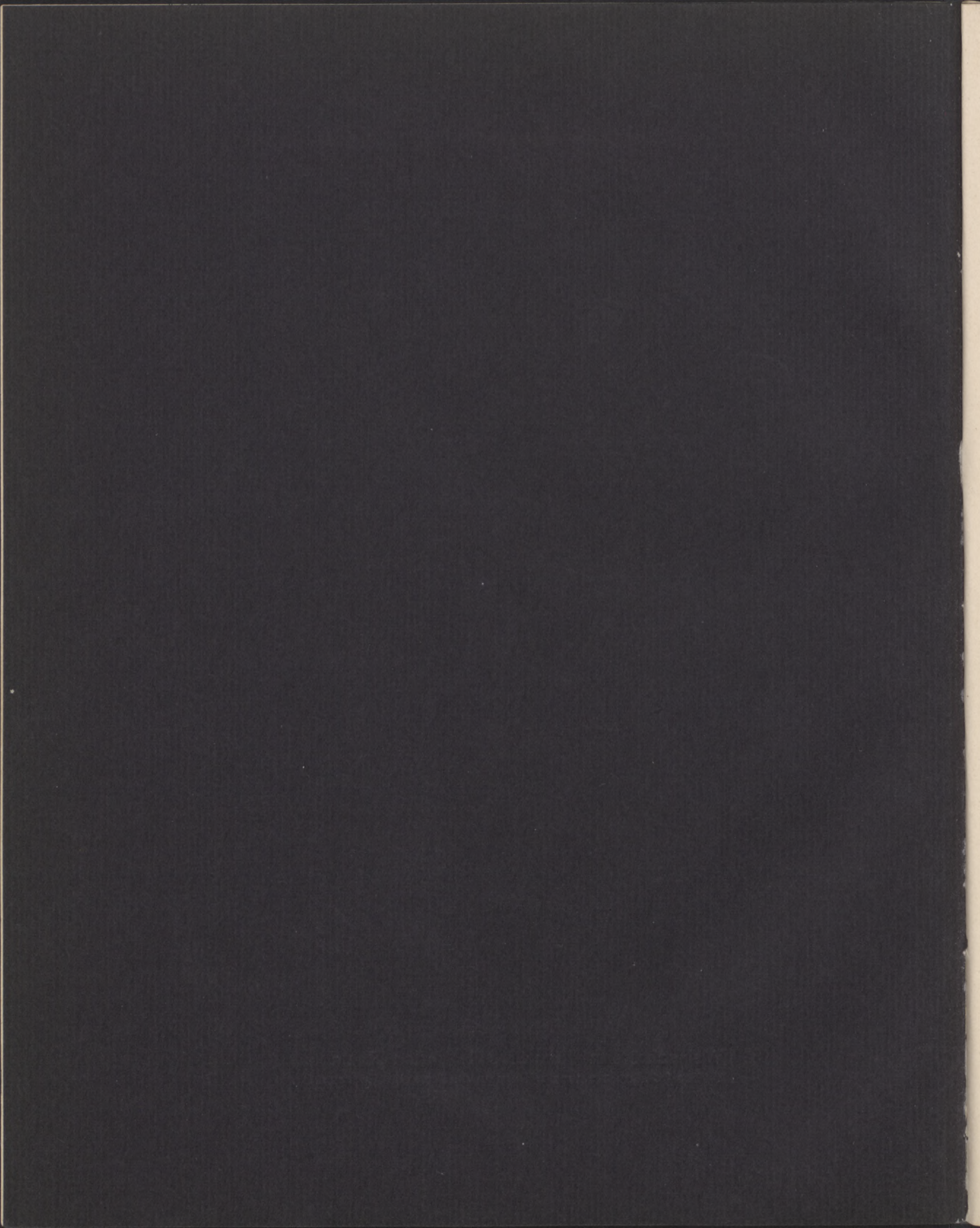


116. Die Lorcher Kreuztragung, Wien, Slg. Figdor. Nach Back.

Nach einer alten Zeichnung von Franz Hubert Müller stand die Lorcher Kreuztragung in einem Maßwerk-schrein; ein erhaltenes Stück davon zeigt, daß auch er aus Terrakotta war. Offenbar haben wir hier einen Teil des Kreuzaltares von Lorch, den 1404 Johannes Kutzenkint und einige Landsleute stifteten (Abb. 116). Am ersten noch aus den alten Bedingungen verständlich erscheint die Gruppe der Leidtragenden. Sie ist schon in der Kreuzigung selbst vorgebildet. Die hüttenplastischen Reliefs und die Epitaphie des 14. Jahrhunderts besonders in Franken und Thüringen, aber überall, und so in der Mainzer Gegend selbst die schöne kleine Holzgruppe aus St. Christoph (Back Taf. XXVIII), kennen immerhin schon Ähnliches. Aber neu ist die rein stilistische Kraft der langen ununterbrechlichen Linie, fortgedachtes 14tes Jhh.! In der ersten Frau links hinter Maria wechselt sie wie ein Federstrich gebogen von innen nach außen und wieder zurück, unmittelbar wie ein sanfter Gesang. Ergreifend sicher ist die Sprache des Gewandes in der Gottesmutter selbst. Das Kopftuch, fein genarbt, sinkt in ruhigen Bogen, auch das Obergewand noch, das die still zusammengelegten Hände umschreibt; dann beginnt alles zu schüttern, unruhig, wie Stöße schluchzenden Weinens — es ist als sei das Kniezittern des Ohnmachtsfalles in Falten übersetzt. Ist in der fest zusammengewachsenen Gruppe noch über das zarte Leben der Vergegenwärtigung eine milde Zuständlichkeit und holde Typik hingebreitet, so ist in der nächsten alles neu. Ein Mann im Stahlhelm, ein durchaus heutiger Mensch mit kräftigem Polizistengesicht, wendet sich herrisch gegen die Leidtragenden. Er empfindet die Trauergruppe als Auflauf. Der Nächste, in tief menschlichem Gefühle, rührt ihn besänftigend mit der Linken an. Dann zwei, die ganz im Geschehnis, nicht im Ereignis, aufgehen. Einer in prachtvoller Beckenhaube mit Visier, die Hakennase weit vorspringend, eine genau beobachtete und gänzlich einmalige Erscheinung, eilt weiter; ein anderer, dessen Gesicht an die zarten Formen der Memorienpforte erinnert, hutlos ihm halb voraus. Andere stehen und gucken aus dem Hintergrunde, andere strömen vorwärts, einer in vollem Laufe. Figuren, die nicht der heilige Sinn der Tatsache, sondern die Vergegenwärtigung des Vorganges erzeugt hat, Nebenfiguren, wie sie Masaccio im Tabitha-Fresko durch den Raum spazieren läßt. Die Schwächer werden verbundenen Auges wie Tiere an einer Leine geführt. In der Mitte aber Christus zusammenbrechend. Eine Gestalt, die schon das Straßburger Westportal kennt und der das ganze 15. Jhh. — besonders gern in Schwaben — nachgegangen ist. Eine wunderbare Form, in einer großen Linie ganz eine Masse von einem Ausdruck. Die Ärmellinien schwingen nach der Hand,



Weinschrötermadonna aus Hallgarten (Rheingau)
Mit bes. frdl. Genehmigung d. Herrn Dr. von Braumühl, Engers a. Rh.





117. Christus von der Lorcher Kreuztragung, Wien.
Slg. Figdor. Nach Back.



118. Stifterfigur von der Lorcher Kreuztragung, Wien, Slg. Figdor. Nach Back.

die Hand zerteilt sich über dem Knie, die Falten zersträhnen sich von da aus wie die Linien eines spätgotischen Panzerhandschuhs und zerschleifen am Boden, ein Bündel hingeschütteter Kräftestrahlen. Der Kopf namenlos ergreifend; mit der Zurückhaltung eines sehr westlichen Stilgefühles ist alles Leiden in eine stille Form gebannt. Auch ein Stifter ist da. Er kniet, ganz zarteste Masse, aber so vereinheitlicht wie ein Federstrich. Die Gesichtsbildung erinnert wieder an die Memorienpforte. Ist das alles um 1400 möglich? Es ist nur damals möglich, die nächsten Generationen sprechen eine ganz andere Sprache, herb und eckig. Die Zeit um 1500 formt viel massivere und rauhere Figuren. Nur eine der unseren, der Mann in der Visierhaube, könnte maximilianeisch wirken. Hier sind überall zarte Körper, von der typischen Einziehung des Leibes, der vorquellenden Brust, den etwas hängenden Beinen, wie sie in den Bremer Kurfürsten, vorher schon im Prager Wenzel und gleichzeitig in Rittergrabmälern überall bezeugt sind. Noch mehr: es sind ja nur freigewordene Relieffiguren, was uns hier verblüfft. In den gestaltenreichen Portalreliefs der Parlerzeit ist ihre Einzelbildung wie das Leben ihrer Gesamtheit vorgedacht. Es ist etwa die Stufe des Wiener Paulusreliefs. Dort, ja schon im Freiburger Nordportale, war auch dieser Grad von Räumlichkeit durchaus geschaffen, die Vordergrundsbühne, in deren Tiefe hinein auch die Relieffiguren treten konnten — anders natürlich als in den landschaftlichen Aufsichten der Königszüge. Es genügt, sich an die kleinen lebensvollen Gruppen der Freiburger Innenseite zu erinnern, die ja gut eine Generation älter sind. Emanzi-



119. Deutscher Holzschnitt, Frühzeit des 15. Jahrhunderts.

Nach dem Börnerschen Auktionskatalog.

pierte Relieffigürchen sind die Lorcher; die Nürnberger Sitzstatuetten verkleinerte Monumentalformen. Schon darum dürfen wir hier die Feierlichkeit, das majestätische Rauschen der fränkischen oder böhmischen Arbeiten nicht erwarten. Aber zu der Herkunft aus dem erzählenden Relief tritt noch eine offenbar mittelrheinische Sonderart, eine Fähigkeit, sehr lebhaft Vorgänge mit Charme darzustellen. So wie bei Stephan Lochner oder Fra Angelico das Vergegenwärtigende von einer holden Typik übersponnen wird, so, in Einigem nur etwas kühner, gibt hier eine innerlich sehr deutliche Dramatik sich unter das Gesetz einer delikaten Form. Auch hier aber ist es das Ermutigende des kleinen Maßstabes, das der überraschenden Einzelheit die Pforte öffnet. Auf der Auktion der Sammlung Hoffmann in Leipzig (Börner, 1922, Kat. I, I) tauchte ein früher Holzschnitt auf, dessen Komposition allgemein verwandt ist (Abb. 119). — Die Lorcher Kreuztragung war schon länger bekannt, nur nicht recht beachtet. Die Limburger Beweinung hat erst Back ans Licht gezogen. Sie war weiß übertüncht. Die Wiederherstellung im Darmstädter Landesmuseum hat kostbare Farbenreste aufgedeckt. In der Mitte ragte das Kreuz, die beiden Schächer der Nebenkreuze sind auch noch erhalten. Bei dem ganz verkrümmten Bösen wird man sich trotz der Zurückhaltung in der Gesichtsform der grotesken Bettlergestalten an den Martinsdarstellungen von Mainz, Aschaffenburg, Ulm erinnern dürfen. Die Hauptgruppe ließ sich zusammensetzen und ergibt nun eine Gesamtlinie von unerhörter Schönheit. In mondig-weichem Bogen sinkt sie von Joseph Arimathia zur Madonna; die Schlingung von Josephs Oberkörper wiederholt sich verstärkt im Kopftuche, im Mantel der Mutter, tieft sich zurück gegen den dahinterknieenden Johannes, fließt dann lang aus im hingestreckten Leichnam, um in der unendlich schweigsamen Figur des Nicodemus feierlich steil wieder aufzuwachsen. Eine große Biegung, gegen die eine rahmende Vertikale schließt. Selbst die Farbe macht den Gang mit. Rotbraun beginnt sie im Joseph, mit Weiß im Umhängetuch, Schwarz im Haar und Täschchen gehoben; in der Maria-Johannes-Gruppe hat sie die höchste Wärme und gegensatzreiche Fülle; der Mantel der Madonna blau, der des Johannes weinrot, beider Untergewänder komplementär gefärbt, links Braunrot (das von Joseph noch herüberkommt), rechts Dunkelgrün. In den Säumen klingt Gold. Christus dann leichenfarbig mit zahlreichen kleinen Blutspritzern, rot und grünlich in Flecken verteilt, ganz golden das Lendentuch; und da die Linie im Nikodemus wieder aufschießt, kommt auch das Rotbraun wieder, nun hinter und über dem reinen Gold des Lendentuches. Den Klang der Linien muß das Auge selber fühlen. Der Zauber der Form siegt widerstandslos. Die Charakteristik innerhalb dieser überwältigend schönen Lyrik hat Back fein empfunden. „Links der tätige fromme Joseph mit gefalteten Händen, Täschchen und Messer am Gürtel, rechts der suchende Mann des Geistes, in schmerzlicher Erwägung, an allem unsicher geworden.“ Wirklich, auch dies steckt noch darin. Merken wir uns aber auch, wie die Gesamtlinie hier von einer elastisch-einheitlichen Masse



120. Limburger Beweinung, Terrakotta. Nach Back.

erzeugt und wie diese im Inneren raumhaltig ist, wie das Ablesen des Räumlichen in der Maria-Johannes-Gruppe auch das lyrische Erlebnis noch rhythmisiert. Klassische Einheit des Gefühls und seiner sichtbaren Bahnen. — Lorcher Kreuztragung und Dernbacher Beweinung sind unverkennbare Werke eines Meisters. Mindestens die erstere geht dem Saarwerden-Grabmale, den Ulmer Archivoltenaposteln voraus. Bezeichnend ist wieder die Freiheit gegenüber allem Abstrakten in dieser Frühzeit. Die Vergegenwärtigung ist es, die hier im Kleinen, im Maßstabe, den das erzählende Relief der Hüttenkunst überall geschult, das Erlebte mit einer Deutlichkeit hinstellt, die die Bindung des Stiles vergessen läßt. Weicher Stil in jener abstrakten Formulierung, die schon am Prager Brückenturme, an der Ulmer und gar der Regensburger Vorhalle uns entgegentrat, ist das nicht. Das Eigenleben der Falten-sprache kocht nirgends über, es dient. Und doch ist dies Stil, reine und ausschließliche Kunst um 1400 mit der Abtönung auch des Groß-Dramatischen zum Weiblich-Delikatsten, die der Zeit oft, dem Mittelrhein aber als nahezu stetige Eigenschaft zugehört. Die Gesichter mit den feinen Nasen und hohen Brauen begegnen uns im Mainzer Kreise noch häufig. Vielleicht haben wir ein Spätwerk dieses musterhaft feinen Ateliers selber noch in einem Vesperbilde aus Frankfurter Privatbesitz (Schmidt-Swarzenski Nr. 56), nur 58 cm hoch; der fehlende Leichnam muß annähernd horizontal gelegen haben, der Kopf, tief im genarbten Tuche verschattet, schrägen Blickes geneigt, ist von der charakteristischen Holdheit des Schmerzes; die Falten sehr groß vereinfacht und von einer Schärfung, die auf Spätzeit deutet. Mehr nach dem ausgesprochenen weichen Stile hin neigt schon das herrliche kleine Vesperbild des Kasseler Landesmuseums, das Rauch veröffentlichte, als es noch der Sammlung Großmann in Frankfurt gehörte. Der Ausdruck ist betonter, von unbeschreiblich feiner Kraft, das Gewand rauscht in großem Stile — und doch Kabinettkunst (Abb. 120—121).

Eine besondere Gruppe thonplastischer Werke gruppiert sich um Bingen.

Aus Dromersheim bei Bingen erwarb das Berliner Museum eine delikate Madonna, die Vöge richtig mit einer Figur des Louvre zusammenstellte (dort immer noch als „belle Alsacienne“ bezeichnet, obwohl Vöge



121. Vesperbild (chem. Slg. Grossmann), Kassel, Landesmuseum.

blättert sich auseinander, der Schleier legt sich schräg und eben über die Brust bis unter das Kind, das der Dromersheimer Figur an lieblicher Lebendigkeit noch überbietet. Wie fern ist hier das leicht grimasierende Lächeln des 13. Jahrhunderts! Zweifellos hat hier ungemein scharfe Beobachtung, Nachzeichnung nach dem Leben mitgeholfen, aber das „garder l'esquisse“ ist denn auch vollendet geglückt. Der Ausdruck der Köpfe ist nur die Steigerung des Ausdrucks der Falten: hemmungslos freies, eckenlos helles Fließen, gütig und rein. Es ist die „Weinschröter-Madonna“, die Muttergottes eines glücklichen Trauben- und Sonnenlandes. Etwas verderbert spiegelt sich ihre Art in einer Thonmadonna aus Frankfurter Privatbesitz (Schmitt-Swarzenski Nr. 41). — Figuren wie diese sind einzeln gedacht.

Aber etwas westlicher noch, in Carden an der Mosel, findet sich wieder ein Terrakotta-Altar, auch der Schrein aus Thon (vgl. Lorch).

Petrus und Paulus, Castor — der Kirchenheilige, dessen Hauptgedächtnismal die Koblenzer Kirche ist — und eine Anbetung der Könige sind unter drei Maßwerkdoppelbögen vereinigt. Sie stehen frei bearbeitet, aber, wie gewisse Relieffiguren der Parlerepoche, auf schmaler Bühne. Maria, das Kind, der älteste König kleiner und erhöht in der Mitte, der Kleine blickt strahlend nach den dargereichten Schätzen. Die Gewänder der Stehenden, wie der Mittelgruppe von weicher Fülle, etwas näher dem normalen weichen Stile als die Rheingauer Arbeiten, aber ohne symmetrische Faltenpendelung. Die Proportionen gekürzt, breiter als in Lorch. In den Köpfen eine gewisse Stilverwandtschaft, aber es ist ein entschieden anderer Meister, vielleicht noch in einiger Beziehung zur Hüttenplastik größeren Formates. Außerordentliches Leben in den Aposteln. Petrus zeigt schimmernde Zähne. In den Königen ein höfischer Prunk, der an die Kaiser- und Kurfürsten-Darstellungen der Zeit von ferne erinnert. Eine außerordentlich hohe Leistung. — Auch größere Formen hat die Thonplastik erobert; der Marienod des Frankfurter Domes erzählt davon. Ein Nachzügler ist der Cronberger. Doch hat Frau Dr. Zimmermann erfreulicherweise festgestellt, daß die Wappen keineswegs erst auf 1470 deuten. Wir sind noch nicht fern vom

ihrer Herkunft aus Kloster Eberbach längst nachgewiesen hat). Inzwischen ist ein begeisterter Laie, Herr v. Braumühl in Engers am Rhein, auf ein wundervolles Marienbild in Hallgarten (Rheingau) gestoßen, das dann Klingelschmitt veröffentlichen durfte. Es ist nicht nur die Schwester, sondern der Zwilling der „belle Alsacienne“, d. h. der Eberbacher. (Taf. VIII.) Große Verdienste erwarb sich Rauch, der schon 1910 und 1914 uns einen Begriff von der Ausdehnung der mittelrheinischen Thonplastik verschaffte. Eine ganze Gruppe ist jetzt klar, die Madonnen von Dromersheim, Eberbach, Hallgarten, dazu noch eine Katharina und Barbara in Bingen. Schon der Kopf der Dromersheimerin lehrt den engen Zusammenhang mit dem Meister von Lorch und Dernbach. Hohe blasige Stirn, adelig zarte Nase, kleiner Mund. Die Figur auf der Mondsichel aufwehend, in feinem Schwunge, das Kind drollig-saftig und lachend. Die Tunika mit dem Gürtel erscheint wieder — das ist ein Zug aus dem 13. Jhh., der in neuer Form wiederkehrt, und mit ihm eine neue Überwindung des Bürgerlich-schweren. Doch ist es mehr gegenwärtiger Adel als entrückte Hoheit, eben doch nicht 13tes, sondern frühes 15. Jahrhundert. Die Zurückhaltung in den Falten, die Ablehnung der reichen seitlichen Ondulation ist wieder sehr bezeichnend. Die Mantellinie der rechten Seite lang und fein, von ununterbrechlicher Zügigkeit. Die Hallgartener Formulierung ist noch glattläufiger; der Schwung der Mondsichel kehrt in der Gestalt selbst wieder. Dies scheint gotischer zu sein als die Figuren des späten 14. Jahrhunderts. Die Toga

Lorch-Limburger Meister. — Weitere Werke in Binger Privatbesitz (zwei Engel, ein Prophet), Schlußsteine im Kreuzgange von St. Stephan zu Mainz, Krönung an der Sakristeitüre zu Rüdesheim; ferner in Waldstetten und Sorgenloch bei Bingen. — Litt.: Back, *Mittelrh. Kunst* S. 26ff., Taf. 17—26. — Rauch, *Hessenkunst* 1910 u. 1914. — Vöge, *Amtl. Ber. preuß. Kunstsamml.* XXIX Nr. 12. — *Gazette des Beaux Arts* 1903, S. 371. — Klingelschmitt, *Unsere liebe Frau v. Hallgarten*, Wiesbaden 1916. — Rauch, *Das illustr. Blatt*, Frankf. 1913. 9. Okt. Invent. Rheinprov. (Clemen). — Schmitt-Swarzenski, *Meisterw. d. Bildh.* aus Frankf. Privatbes. Frankfurt 1921. — Frau Dr. Zimmermann bin ich für Überlassung eines Durchschlags ihrer Arbeit „Vier mittelrheinische Meister“ verpflichtet. — Im weiteren Verlaufe spielen auch die Thonmodel eine größere Rolle.

Die Thonplastik hat also nicht nur Einzelfiguren, fast immer unterlebensgroß, sondern besonders gerne auch Altäre geschaffen (Kalchreut, Nürnberg, Neudenu, Lorch, Dernbach, Carden, Cronberg). Ihr eigenes ist die feuchte Frische des Materials, seine außerordentliche Bildsamkeit. Daß dieses Material bestimmte Formenarten nahelegt, ist nur wichtig weil jetzt ein Wille zu diesen da ist, der es um ihretwillen wählt. Das Kostbare, das Kleine und Feine, das Schmiegsame, das Kühne, das Ungewohnt-Lebendige, der unmittelbare Wurf treffen sich hier. Es sind Willensströme der Zeit. Das kleine Format und der Ausdruck des Delikatens, weniger eine (allerdings auch schon fühlbare) Widerstandsschwäche des Materials stellen dem Thon den Alabaster zur Seite. In Italien hat er immer eine Hauptrolle gespielt. Im 14. Jhh. hat neben Spanien vor allem England ihn gepflegt. Die Werke der Schule von Nottingham und ihre Verwandten sind in Wahrheit nicht allzu schwer von den heimischen auf deutschem Boden zu trennen. Meist Fabrikware. Ein besonders hübsches Beispiel allerdings das eines ganzen Altares im Danziger Museum. Die leichte Versandbarkeit des Alabasters hat die Werke aus diesem Stoffe sehr weit verstreut. Dennoch ist es gelungen, einen großen Teil als deutsch, Deutschland sogar als ein ausgesprochenes Hauptland der Alabasterkunst festzustellen. Das entscheidende Verdienst gebührt Georg Swarzenski. Eine einzigartige Erwerbung auf italienischem Boden für die Frankfurter Skulpturengalerie hat ihn auf das Gebiet gelenkt. Seine Forschungsergebnisse sind in großer Reichhaltigkeit im ersten Hefte des *Staedelschen Kunstjahrbuches* zusammengestellt. Mit dieser Arbeit im Hintergrunde dürfen wir uns auf das Wesentlichste beschränken (Abb. 123—125).

Der Alabaster scheint um 1400 geradezu an die Stelle von Elfenbein und Email zu treten, als Werkstoff intimer Einzelfigürchen und kostbarer Altäre von kleinem Maßstab. Die häusliche Privatandacht, die Vorbedingung aller feinplastischen Kabinettkunst, bevorzugt ihn jetzt. Ein vollständig erhaltenes Alabasteraltärchen in altem Holzschreine ist allerdings bisher nur einmal bekannt geworden, in einem Stück des Münchener Nationalmuseums, das schon jenseits der Epoche steht (Swarz. Abb. 73). Die deutschen Werkstätten haben weithin versandt, auch sind — so an der Kanzel von Barcelona — deutsche Meister neben vlämischen in Spanien selbst zu beobachten. Die Ausfuhr nach Westen ist gelegentlich urkundlich bewiesen. Von einem deutschen Kaufmann erwarb 1432



122. Terrakotta. Madonna aus Dromersheim b. Bingen. Berlin, K. Fr. Mus.

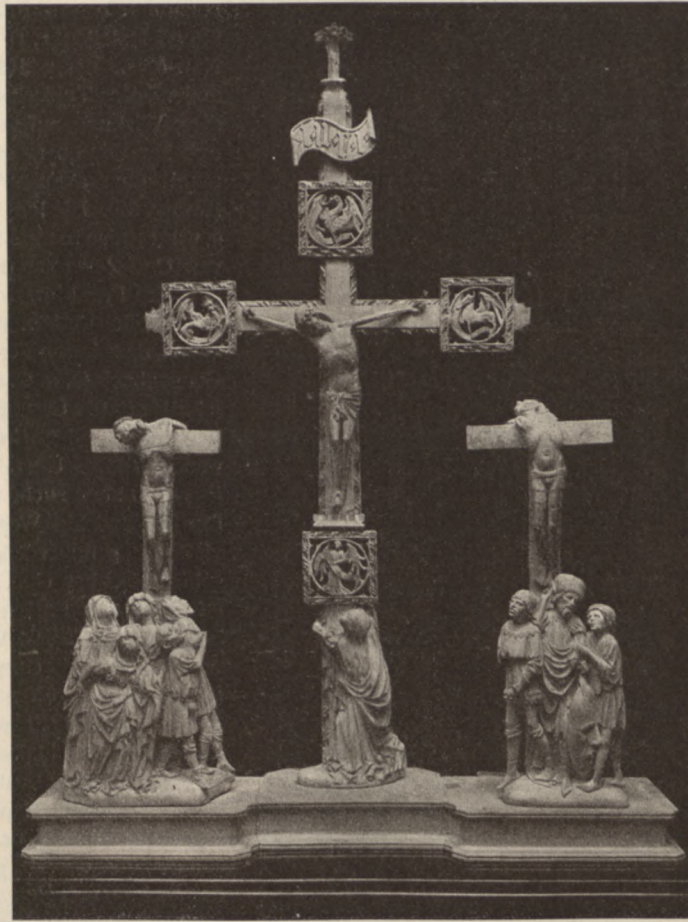


123. Vom Alabasteraltar aus Rimini, Frankfurt, Skulpturengalerie.
Phot. Folkwang Verlag.

haben, den Ghiberti in seinem Kommentar unmittelbar vor seiner eigenen Vita bespricht als einen der ganz wenigen Bildhauer, denen er eine besondere Darstellung widmet. Mit einem Ton geheimnisvoller Ehrfurcht spricht der berühmte Florentiner, selbst typischer Vertreter des weichen Stiles, von dem deutschen Genie, das alle Anderen übertroffen habe. Er betont auch ausdrücklich, daß der Große bereitwillig seine Entwürfe und Modelle anderen überließ. Es muß also einen ungewöhnlich starken rheinischen Künstler in Italien gegeben haben, dessen Stil Ghiberti nahe lag, und der weite Wirkungen ausübte. Wenn je eine Hypothese mir bestechend schien, so ist es diese Sw.'s, der im Altar von Rimini ein Hauptwerk jenes Deutschen im Süden erkennt. Vieles vereinigt sich: der Altar stand in Mittelitalien, aber die nordischen Züge springen ins Auge: die gleiche Hand begegnet uns in der regenspendenden Madonna dell'aqua in der gleichen Stadt Rimini aus gleichem Material, ihre Zwillingschwester aber steht heute noch in Lorch im Rheingau! Der Meister des Alabasteraltars von Rimini ist freilich ein durchaus anderer als der Thonplastiker der Lorcher Kreuztragung. Dennoch sind heute, wo jenes kostbare Werk dem heimischen Boden wiedergewonnen ist, reiche Züge allgemeiner Verwandtschaft festzustellen. Ein großer symmetrischer Aufbau. Die drei Kreuze in der Mitte, das Christi sehr feierlich mit den Evangelistensymbolen geschmückt. Die majestätische Repräsentation und Symbolik aber verbindet sich mit jener hinreißenden Vergegenwärtigung, wie sie am stärksten die rheinische Thonplastik erreichte. Neben dem stillhängenden edlen Gottesleibe zwei verkrümmte Schächer, die Beine zerhackt (wie in Limburg), Arme nach hinten, einer ist mit dem Kopfe hintenübergeschlagen. Unter dem mittelsten Stamme Magdalena von hinten gesehen, fast wie eine italienische Figur des Fra Angelico; unter dem linken die trauernden Frauen, die bekannte Gruppe zu Dreien, wie schon die Nürnberger Lorenzpforte sie gab: Maria zusammenbrechend, die beiden hinter ihr in reicher Wendung der Köpfe. Das Gewand

der Abt von St. Vaast in den südlichen Niederlanden eine alabasterne Marienkrönung mit zwölf Aposteln. Das Thema ist das gleiche wie auf zahlreichen heimischen Schnitzaltären (Oberwesel), insbesondere aber solchen aus Alabaster (Schwerte i. W.). Größere Meister haben sich gewiß nicht auf das eine Material beschränkt, doch müssen mehrere Zentren für ausgesprochenen Ausfuhrbetrieb bestanden, diese sich also wohl darauf besonders eingestellt haben. Ikographisch wie künstlerisch sind die deutschen Werkstätten von den englischen durchaus unabhängig (wenige ältere Nachahmungen ausgenommen). Die Luft um 1400 förderte die freie Phantasie — das war immer für unsere Künstler günstig. Auch die Geschichte der Malerei lehrt das. Abhängigkeit zumal von den Niederlanden tritt erst gelegentlich seit der Mitte des 15. Jhhs. — und auch dann kürzer als man zu glauben pflegt — greifbar zutage. Gemeinsamkeiten der Form sind in unserer Epoche mehr Wirkungen einer europäischen Wachstumseinheit als einer Beeinflussung von außen. Der größte deutsche Alabasterkünstler steht unter sehr weitem Horizonte; es sind uns offenbar nur Werke seiner Spätzeit erhalten; seine entscheidende Ausbildung muß um 1400 erfolgt sein. Seine Werke sind nur z. T. auf deutschem Boden; er hat in Italien gelebt. Er war nicht der einzige deutsche Meister im Süden — aber es spricht vieles dafür, daß, wie Sw. annimmt, wir in ihm jenen großen Meister aus Köln vor uns

später im Stile als bei der Lorcher Gruppe. Außerordentliche Vielfältigkeit, Parallelen gegeneinanderwogender Diagonalen, seitliche Pendelungen — die ausgebildete Rhythmik des weichen Stiles. Zwei Männer, der eine, ein Blinder, derb wie ein Martinusbettler, mit breiten Kinnbacken, ein ganz deutscher Kopf, von Inbrunst verzerrt; drüben Longinus, zart und sanft mit länglich vornehmem Kopfe, stimmungsvoll verwandt dem Lorcher Krieger, der die rohe Schutzmannsseele besänftigt. Die Linke greift, aristokratisch schlank, auf einen Schild mit geheimnisvoll dunklem Mondgesichte (wie oft auf gleichzeitigen Gemälden, besonders der Prager Kunst); die kunstgewerbliche Form trägt etwas von dem großen Landschaftsereignis in sich. Davor der mit dem Essigschwamm, hager wie eine Rogiersche Figur, hakennasig, wulstlippig, ganz augenblickliche Tätigkeit; die Beine noch immer etwas hängend, sehr nordisch, ganz unitalienisch. Der Sohn des Longinus zuletzt: völlig lyrisch, mit rheinisch feindeutlicher Gebärden- und Mimik, die Hand auf den Arm des Vaters legend (ganz nach dem Lorcher Tempo), von einem Gesichtsausdruck, der schon in Eyckische Zeit weist. Überall schärft sich leise die Form. Der Gesamtgang ist noch weich und fast ganz ununterbrechlich, doch werden die Rundungen schon stehhafter, man ahnt kommende Spitzigkeit. Die bewundernswerte dramatische Deutlichkeit und lyrische Empfindung ist von ganz großem Stile bewältigt. Zwölf Apostelfiguren verbreitern nach beiden Seiten die Komposition. Das Motiv der Statuenreihe



124. Alabaster-Altar aus Rimini, Frankfurt, Skulpturengalerie.
Phot. Folkwang Verlag.

zerlegt die Aufgabe in Variationen eines Themas. Hier herrscht abstrakte Linienphantasie im Gewande, üppige Eigenkraft der überschießenden Stoffmassen, wie an dem Regensburger Domportale. Alle Eigenschaften, die wir hier finden, sind grundsätzlich bekannt: die Raumhaltigkeit, die Kopfgeknicktheit, die Vielheit der Möglichkeiten zwischen breit gerahmter Steilheit und pendelnder Beschwingtheit. Daß diese Kunst nicht italienisch ist, lehrt ein Blick. Sie hat gleichwohl, fast am deutlichsten in den Evangelistensymbolen, aber auch in der Magdalenenfigur und einigen anderen, südliche Züge. Die Größe des Meisters lehrt die eindringliche Wirkung ohne Worte. Sein Stil ist deutsch, aber zugleich auch westlich-nordisch, er kann auch an Niederländisches anklingen. Weder Holland noch Vlamland kennen jedoch irgendwie Ähnliches, wie Sw. festgestellt hat. „Keine der Figuren findet in den Niederlanden eine direkte Parallele, während jede von ihnen in einer ganzen Reihe von Figuren, die sich in Deutschland befinden, ihre Geschwister hat.“ Sw. konnte dem Meister noch einige weitere Werke überzeugend zuweisen. Einmal einen Christophorus in Padua von einer Auffassung, die auf deutschem Boden schon längst im späteren 14. Jhh., am deutlichsten am Freiburger Südportale, vorbereitet war. Der bärtige Kopf legt sich wie in ungeheurer Überraschung um. Das Knie tritt nackt heraus. An St. Sebald in Nürnberg werden wir 1442 eine energische Weiterbildung dieser Personenlandschaft finden. Dazu kommen drei Vesperbilder in Rimini, Rom und Lorch. Sie haben jenen horizontalen Kultbildtypus, der um 1400 dem diagonalen siegreich entgegentrat, der besonders im deutschen Osten beliebt war, in Italien immer nur als süddeutscher Import vorkommt. — Der Meister scheint geradezu ein Zentrum gewesen zu sein, von einer Bedeutung, wie sie eben Ghibertis großer Un-



125. Alabaster-Apostel, Erfurt.
Nach Overmann.

bekannter besessen haben muß. In Italien selbst läßt sich die Wirkung feststellen, z. B. an einer Madonnengruppe, jetzt im Münchener Nat.-Mus., deren Köpfe „völlig italienisch“ sind, während alles andere, das Typische, deutsch ist. Noch deutlicher verfolgen wir diese Wirkung auf deutschem Boden. Aus Kölner Privatbesitz in unbekanntem übergegangen ist eine schöne Anbetung der Könige, die unmittelbar aus der Werkstatt des Künstlers zu stammen scheint (Swarz. 56). Die Pietà-Fassung ist bei großer Stilnähe mehrfach abgewandelt, so in zwei Stücken zu Berlin und Paris und dem Kultbilde von Oud Zevenaar (a. a. O. 96, 98, 101). Ein zerstörter Altar, der lange im Frankfurter Dome stand, tritt hinzu (a. a. O. 10), — aber er ist erheblich derber. Wundervoll Neues und Zukunftsreiches birgt eine kleine Beweinung der Sammlung Ammann München, angeblich aus Gengenbach (a. a. O. 9, 93). Christus liegt am Boden; das ist ein Ausschnitt aus der Gesamtgruppe, wie das Ulmer Portal sie schon kannte. Die Isolierung legt eine Form fest, die um 1500 erst allgemein beliebt werden sollte. Überall die treibende Kraft des kleinen Formates. — Es gehen aber auch, unabhängig von dem einen Großen, über ganz Deutschland hin Wege einer Alabasterkunst, die sich auf die Dauer vielleicht genauer lokalisieren lassen wird. Nach Süddeutschland gehört offenbar eine Pietà des Germ. Mus., die das Lorcher Motiv mit der Berlin-Pariser Variante kombiniert, und vieles andere (Swarz. 36, 38, 43, 69, 70, 94, 95, 123). Nach dem Niederrhein und Westfalen verlegt man eine Gruppe Trauernder des Breslauer Schles. Mus., die R. Kautzsch veröffentlicht hat. Am Ende unserer Epoche ist hier die Apostelfolge von Schwerte entstanden. — In Sachsen und Thüringen sind Erfurt und Halberstadt wichtig, die gleichen Städte, die es auch für große Formen sind. Ganz eigen und von ergreifender Kraft sind hier ein Johannes Baptista und ein Apostel, zu deren Füßen Stifter knien (Overmann, 64, u. Abb. 125). Sie sind sehr schwingungsreich, die Biegung scheint ja allgemein mit dem neuen Anschwelen der Faltenrhythmik sich zu verstärken, ihre Schwingung aber ist in ungewöhnlich hohem Grade Gefühlsausdruck. Das ist eine Beseelung, die packt und verblüfft; wohl gegen 1430 schon, doch nicht später. — Auch Schleswig-Holstein hat seine Alabasterplastik. Vor allem zwei Apostelserien in Hadersleben und Schwabstedt bei Husum (Sw. 126/127). Bis nach dem hohen Norden und fernen Osten, nach Schweden und Preußen hin läßt sich deutsches Alabaster verfolgen,

hier jedoch in häufiger Begegnung mit englischem Export (vgl. den schon genannten engl. Altar des Danziger Museums). Diese Kabinettkunst hat an allen Gegenständen teil, die die kirchliche Plastik überhaupt kennt; es ist lehrreich, allein die zahlreichen Möglichkeiten des Vesperbildes zu vergleichen (Sw. 90—101). Es findet sich noch der dramatische Diagonaltyp des 14. Jhhs., diesmal mit dem kindhaft kleinen Leichnam, die Mutter auch noch in der steil-schlanken Fassung von vor 1400. (Angebli. aus Hildesheim, jetzt Hannover, Prov.-Mus.) Es findet sich der neue horizontale Typus von 1400, einmal — in einem Kopenhagener Stücke — in überraschender Übereinstimmung mit einer berühmten Lübecker Pietà, woraus ich den sicheren Schluß ziehen möchte, daß hier eines der zahllosen Zeugnisse Lübisches Exportes nach Skandinavien vorliegt; es finden sich die reichsten Verschiebungen des Typus von Lorch und Rimini — und schließlich jener erst viel später häufig gewordene in dem Exemplar der Sammlung Ammann. Überhaupt hat die Alabasterkunst selbst durch die nächste Epoche stark gewirkt, bis andere Feinmaterialien, so um 1500 besonders der Solnhofer Lithographenstein, noch später von neuem das Elfenbein den weichen Stein ablösten. Für uns ist wichtig, dieses reiche Gebiet wenigstens kurz beleuchtet zu haben. Auch in ihm regt sich, wie in der Thonplastik, ein kühner Wille, der dem Großformate späterer Zeiten vorgreift. Auch hier ist, neben der Verkleinerung und zuweilen Verniedlichung der damals herrschenden Großform, die selbständige Neuerfindung zu Hause; am feinsten sicher in jenem rheinisch-italischen Künstler, der den Frankfurter Altar geschaffen hat. Nachdem Hütten- und Fein-Plastik gegenübergestellt, dürfen wir nun-

mehr in das reiche Gebiet der beweglichen größeren Plastik aus Stein und Holz eindringen. Die Grenzverwischung zwischen monumentaler Dekoration und intimer Feinkunst ist eine lehrreiche Vorbereitung auf das Verständnis alles dessen, was diese Grenzfälle — theoretische Grenzfälle, deren praktische Verwischung wir überall sahen — umschließen. — (Litt.: Swarz., Städel-Jahrb. I, 1921, S. 167ff. (142 Abbild.l.). — R. Kautzsch, Schles. Vorzeit, N. F. VII., S. 176ff. — Mela Escherich, „Christl. Kunst“ 1919. Heft 7 u. 8 und Zeitschr. f. christl. Kunst XXXIII. H. 4, S. 51. — Für niederländische Herkunft: Ber. d. Berl. Mus., — Spalte 209ff. (von Swarz. widerlegt).

8. Die bewegliche Figurenplastik größeren Maßstabes

Es wird gut sein, nunmehr eine Wanderung durch die Hauptgebiete anzutreten. Es liegt nahe, daß dabei gewisse örtliche Arten deutlicher werden könnten. Schon die beiden vorigen Abschnitte bereiteten darauf vor. Man spürt schon jetzt, daß zwischen einem mittelh rheinischen Thongebilde und einer Prager Steinfigur gleicher Zeit und gleichen Wertes Unterschiede wirksam sind, die nicht nur auf Material und Größe beruhen. Man spürt, daß alles Westliche milder, alles Östliche schärfer zu sein scheint, daß den alabasternen Longinus aus Rimini, den thönernen Joseph Arimathia aus Dernbach, den steinernen Stephanus der Mainzer Memorienpforte ein bestimmtes Ethos vereinigt, das doch wohl aus Volksboden quillt. Gleichwohl würde es äußerlich, ja wohl unmöglich sein, Hüttenplastik und bewegliche Kabinettkunst lediglich nach Orten und Gegenden klassifizieren zu wollen. Die lokal bindenden Bedingungen, obwohl sicher vorhanden und nicht selten fühlbar, werden von den befreienden der Wanderkunst überschritten. Bei der Monumentaldekoration sind immer noch die Hütten, die Künstler selbst also die Wandernden: bei der Feinplastik sind es die Werke. Feste Werke von Wandernden, Versandarbeiten von Ansässigen, das sind theoretische Gegensätze, zwischen denen die Fülle des Wirklichen sich ausbreitet. Es ist durchaus möglich, daß in dieser grenzverwischenden Epoche gelegentlich ein Klein-, ein Thonplastiker Portalstatuetten zu entwerfen bekam. Memorienpforte, Saarwerdengrabmal, Ulmer Archivolten — das sind Zeugnisse einer freischaltenden Phantasie, die auch durchaus ein Feinplastiker besessen haben könnte. Auch das Umgekehrte ist möglich — daß ein Meister der monumentalen Dekoration kleine Formen lieferte. Wer weiß, ob nicht der Künstler der Nürnberger Thonapostel in einer Bauhütte erzogen war.

Wir suchen uns von den Leistungen der in Zünften organisierten Meister einen Begriff zu machen und beginnen vielleicht am besten wieder da, wohin die politische Verschiebung das Schwergewicht verlegt, im Südosten; nicht weil hier die Qualität besser sein müßte — sie ist im Durchschnitt in den meisten Gegenden gleich — sondern einfach, weil wir auch bei der Hüttenplastik von hier ausgingen. Wir versuchen gleichsam von außen nach innen und wieder nach außen das Reichsgebiet zu durchwandern.



126. Schmerzensmann an dem Altar der Goldschmiede, Breslau, Schles. Mus.



127. Triumphkreuz, Breslau,
Corpus-Christi-Kirche.

Phot. Dr. Wiese.

a) Der Südosten: Böhmen, Schlesien, Österreich

Es ist nicht ganz einfach, sich ein Bild böhmischer Plastik zu verschaffen, das jenem der böhmischen Malerei entspräche. Außerordentlich viel ist zerstört worden. Besser als Prag selbst lehrt Breslau, damals auch politisch eine böhmische Stadt, den Stil kennen, den die Deutschen auf dem kolonialen Boden des Südostens entwickelten. Man kann geradezu von hier ausgehen. Das hat auch das Gute, daß endlich der Bann, den westliche Überheblichkeit auf diese reiche und schöne Stadt gelegt — eine Stadt mit siebzehn alten Kirchen, gepreßt voll alter Kunst — um so gründlicher gebrochen werden kann. Die grundlegende Arbeit über die Breslauer Plastik um 1400, die Erich Wiese auf meine Anregung geliefert, soll erst gedruckt werden. Die Entdeckungszüge, die ein fast unerschlossener Reichtum hier möglich machte, brachten unerwartete Freuden.

An die Spitze gehört der schon von Semrau veröffentlichte Altar der Breslauer Goldschmiede (Abb. 126). Eine Stiftung des Henrich von Glatz und seiner Frau um 1398 gibt den Terminus a quo. Der heutige Altar als Ganzes ist um einen älteren Kern gelegt, der dem Stiftungsdatum entsprechen könnte. Ein steinerner Schmerzensmann bildet ihn, ein ursprünglich einsames Andachtsbild, das zur Keimzelle neuer Gestaltung wurde. Daß dies geschah, ist für die Epoche charakteristisch: sie sucht überall den reicheren Zusammenhang. Dem steinernen Christus wurden später zwei holzgeschnitzte Apostel zur Seite gestellt. Noch später sind die Schnitzarbeiten der Krönung und der Staffel, sie entsprechen dem Vollendungsdatum 1473 genau. Sie dürfen gleich den Gemälden zur Seite bleiben. Der Altar, jetzt an einem Ehrenplatze des Schles. Mus., steht in nächster Nähe eines ähnlich zustande gekommenen, dessen Kern eine Pietà von gleichem Material wie der Schmerzensmann bildet: feinem, vielleicht böhmischem Mergelkalk. Bei beiden Figuren ist auch die Bemalung gleichartig; blau-weiß-gold ist der Grundklang, eine italienische Note? Wir kennen aus der Grabmalplastik, aber auch aus der Prager Wenzelstatue, den Wienern von St. Stephan die Aufgabe der Gestalt vor dem hinterfangenden Mantel. Sie ist hier sehr großartig im Sinne eminenten Verräumlichung behandelt. Still herabschleifendes Tuch bildet eine bewegte Wand als Hintergrund, aber über Schultern und Arme greift dieser selbst, die Gestalt umarmend, in großem Bogen nach vorne, ungeheuer schwer wiegende Hängelasten herabträufelnd: das Gewand als Innenraum für die Figur. Stärker konnte der Gegensatz zum früheren 14. Jhh. nicht formuliert werden. Die Figur bückt sich gleichsam in einen sie umsinkenden Raum. Alles lastet mit ziehender Wucht:

der Kopf mit den dicken Flechten der Krone, den tauartig herabfallenden Haarsträhnen, im Ausdruck sonderbar tiefer Schwermut, gedrückt in buchstäblichem Sinne trotz der schlanken Gesamtbildung; der Oberkörper schwerer als die Beine. Noch immer hängen sie etwas, aber es ist bemerkenswert, wie sie auf dem Boden des Mantelraumes sich schon einrichten, in die Tiefe stehen, das eine mit vollem Auskosten der Raumdehnung zurückgesetzt. Eigen schwer der Griff der durchbohrten Linken nach der Wunde. Die Figur könnte Import aus Prag sein; dort sind solche Köpfe vielleicht zu Hause gewesen, — doch das ist durchaus Vermutung. Ihr Stil zeugt sicher in Breslau weiter. Einer der ganz Starken und Eigenwilligen, die diese Epoche hervortreibt, einer vom Geschlechte der Castagno- und Konrad Witz-Menschen, hat hier offenbar sich gebildet: Es ist der gewaltige Meister des Triumphkreuzes in der Corpus-Christi-Kirche. Kreuzigung und Kruzifix spielen damals eine besonders große Rolle. Der neue Gestaltenreichtum, den die Auffassung der Kreuzigung als gegenwärtiges Geschehnis geschaffen, dringt auch in die alte feierlich-repräsentative Form des Triumphkreuzes ein. Gerade Schlesien ist ganz außerordentlich



128. Johannes, Breslau, Corpus-Christi-Kirche.

Phot. Dr. Wiese.

reich an solchen, von der alten dreifigurigen Form bis zu der neuen mit Frauen, Soldaten, Longinus, dem Sohne des Hauptmannes. Nur Einiges sei vorher genannt. Schon im späteren 14. Jhh. spürt man das Hindrängen. Ein Kruzifixus im nördlichen Oberraume der Christophorikirche ist so parlerisch, daß er am Freiburger Nordportale denkbar wäre. Die Barbarakirche, ein kostbares Museum alter Kunst, hat allein zwei Kreuzigungen bewahrt, auf jeder Empore eine. Die zum mindesten in den Beifiguren altertümlichere der Nordseite zeigt schon einen bemerkenswert schönen schlanken Kruzifixus, dessen Kopf, gerade allein gesehen, außerordentlich packend ist: Die Augen gebrochen, fast geschlossen, das Gesicht wie ein einziges großes Stöhnen. Dennoch — ich erinnere an ihn zuerst, weil er die monumentale Größe des Corpus-Christi-Meisters erst in volles Licht setzt. Dieser geht ganz von dem Stil des Goldschmiedealtars aus. Er gibt einen sehr untersetzten Körper von wuchtiger Schwere, überlebensgroß lastend. Alle Form ist hier Ausdruck ungeheuren Gewichtes. Der Kopf mit den dicken Tausträhnen der Haare, der schwer verflochtenen Krone, die überall Dreiecke bildet, ist selbst ganz vom Dreieck aus geformt (heute würde man das „Triangulismus“ nennen) (Abb. 127). Dreiecke bilden sich aus Jochbein und Brauenbogen, in den Augen selbst, an der Nase, etwas undeutlicher, aber immer noch fühlbar in den Zapfen des Bartes. Das Lententuch hängt in symmetrisch breiter Zipfelung. Die massiven Beine



129. Maria, Breslau, Corpus-Christi-Kirche.

Phot. Dr. Wiese.

mit dick herausgetriebenen Adern — das Gleiche werden wir bei Konrad von Einbeck in Halle finden, einem ebenfalls sehr abseitigen, bäuerlich-drastisch, barbarisch-grandios empfindenden Künstler. Das ist zugleich ein Zug, an dem die ostdeutsche Kolonialkunst überall noch lange festhält. Die Beine so schwer übereinandergesploßt, wie auf dem Schwarzburg-Epitaph der Würzburger Marienkapelle (s. o. S. 144). Der Kopf über dem aufgerissenen Leibe, der überall kleine Buckelungen hervortreibt, wie in einen voluminösen Gestaltungsraum hineingebückt — das entspricht ganz dem Stile des Goldschmiedealtars. Dennoch ist dies ein anderer Meister. Seine unerhörte Eigenart spricht am vernehmlichsten vielleicht aus dem Johannes (Abb. 128). Er ist ohne Vergleich in seiner Zeit. Der Hals krampft und zieht sich in schweren Linien zusammen, die im Kopfe unter der Haut vervielfältigt weiterarbeiten. Eine riesige Lockenmähne rahmt die ganz einmaligen Züge eines geistvollen und schwer von Leiden durchgemeißelten Gesichtes; das ist gesteigert wie im stärksten Barock. Die Hände schließen sich um ein Gewandstück, das wie eine Fackel, wie ein antikes Blitz-Symbol aus ihrer Pressung aufschießt. Der Ruck des Kopfes, die tragische Einsamkeit der Abwendung vereinzelt die Erfindung auf weite Strecken hin. Im Kreise des Jan van Eyck kommt so etwas vor (Kleine Berliner Kreuzigung), dann vielleicht von da aus angeregt gegen 1480 im Nördlinger Altar des Simon Lainberger; und dann wieder noch viel weiter zurück in der Kreuzigung des Naumburger-Lettner-Einganges, in einem geschichtlichen Augenblicke, wo die Monumentalität des 13. Jhhs. schon sich umbiegt im Vorschatten der kommenden Epoche, die Gestalt wirklich unter einer Herrscherlinie tragischen Ausdrucks vereinheitlicht wird. Erich Wiese, der eigentliche Entdecker des grandiosen Werkes, ist zu dem Eindruck gekommen, der Meister müsse die Naumburger Erfindung gekannt haben. Er verpflichtet das mit einer urkundlichen Nachricht. In den Breslauer Zunftbüchern dieser Zeit spielt eine Hauptrolle Jörg von Geraw (Gera), ein Thüringer. Er könnte der Meister sein und alte heimische Erinnerungen verarbeitet haben. So etwas wird Vermutung bleiben müssen. Mindestens einen allgemeinen Wahrheitskern hat diese jedoch: noch mehrfach finden wir, daß gerade damals kühn protestierende Einzelne über den Rücken der letzten Vergangenheit weit hinaus in das 13. Jhh. griffen (s. S. 194 die Reutlinger Heimsuchung, vor der J. Baum Ähnliches empfand). Mir selbst ist eher etwas Anderes aufgefallen, das schließlich doch in die gleiche Richtung weist. Ist nicht in diesem wild-heroischen Pathos verwandelt etwas von dem dämonisch-monumentalen der Bamberger Sibylle, und ist das so ganz isolierte Motiv der Faltenfackel nicht dort



131. Johannes von der Kreuzigung der Dumlose-Kapelle, Breslau, St. Elisabeth. Phot. Dr. Wiese.



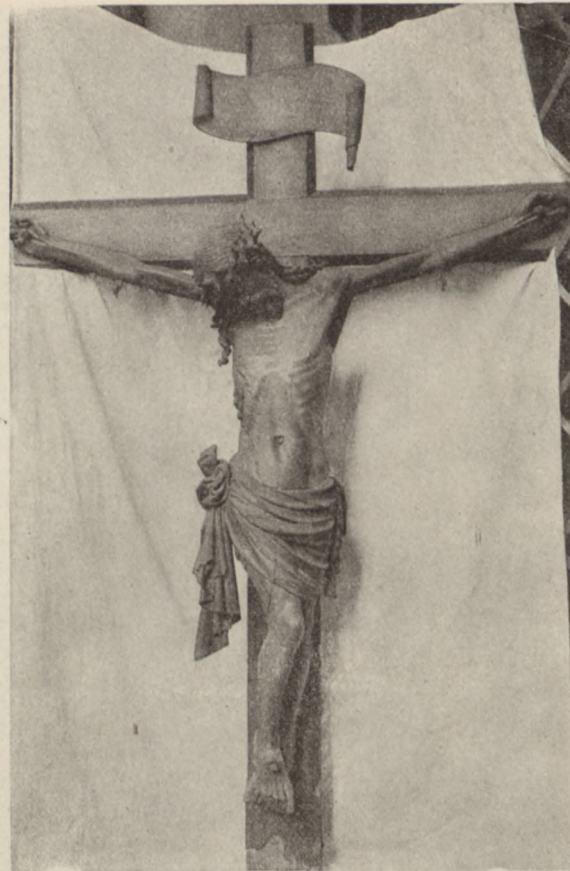
130. Maria von Triumphkreuz, Breslau, Corpus Christi-Kirche. Phot. Dr. Wiese



132. Von der Kreuzigung der Dumlose-Kapelle, Breslau, St. Elisabeth. Phot. Dr. Wiese.

auch vorgebildet? Und so weit Wieses Eindruck nicht nur auf das 13. Jhh., sondern auf Franken-Thüringen zielt, ist nicht schon einmai die pathetisch formbildende Kraft des Dreiecks uns gerade in jenem Gebiete aufgefallen? Die Koburger und Erfurter Pietà, Werke einer verwandt großen und rauhen Leidensempfindung und selbst noch am 13. Jhh. genährt, hatten diesen Zug. War der Meister einer, der traditionsbefreit unter alten großen Dingen seine Ahnen selbständig wählte, so hat er es in Franken und Thüringen getan. Gewiß, so etwas zu glauben, wird man Niemanden zwingen können; daß überhaupt ein solcher Glaube möglich wird, führt in sichere Methode zurück. Was hier imponiert, was hier vereinsamend wirkt, das sind Züge aus einer alten Kunst, der jüngeren Vergangenheit von damals so fremd, wie der zeitlichen Nachbarschaft. Methodisch einwandfrei läßt sich gleichzeitig erweisen, daß dieser Meister — kam er auch wirklich vielleicht aus dem fränkisch-thüringischen Gebiete — jenem des Goldschmiedealtares soviel verdankt, daß er sein Schüler gewesen sein könnte. Sein Stil ist ostdeutsch, mit geheimnisvollen Parallelen zur Monumentalkunst, die jedenfalls da sind, man mag sie auf wirkliche Eindrücke, auf bewußtes Lernen zurückführen wollen oder nicht. Ostdeutsch ist auch die Maria. Ihr tränenstarr blickender Kopf ist von einem dichten Tuche gerahmt, die Hand hält einen letzten Zipfel. Das kommt in ostdeutschen Vesperbildern als Lieblingsmotiv vor. Auch hier kann man sich eines alten Paralleleindrucks schwer erwehren: diese unwickelnde Kraft eines wie aus dem Rauschen gefrorenen Gewandes hat etwas allgemein und grundsätzlich Verwandtes mit den Formen des Regensburger Verkündigungsmeisters. In der gleichzeitigen ostdeutschen Plastik aber vergleiche man die Klosterneuburger Figuren in der Seitenansicht (Abb.86,87). Zu beiden bieten sich Parallelen:

Im Grade der Vorwärtsschwingung allgemein, in der Faltenschwingung von der Schulter her zu Statue II (bei Garger) im besonderen. Die „Haarnadelfalte“ an der Seite ist typisch für die Schönen Madonnen des Südostens (s. u. S. 167). Das monumentale Denken des Meisters schloß gewiß eine zu weit gehende Verbreiterung der Gruppe durch Nebenfiguren aus. Es ist nur noch eine Magdalena da, knieend, im Profil gegeben. Allenfalls könnte noch eine einzige weitere Figur verloren gegangen sein. Nur Gefäße des stärksten Ausdrucks sind zugelassen. Andere, meist etwas spätere Meister dachten anders, sie nahmen mehr und gaben weniger. So jener, der die Gruppe in der Elisabethkirche schuf; ebenso der einer Brieger Gruppe und der einer Kreuzigung aus der Breslauer Magdalenenkirche (beide im Schles. Mus.). Die Formen sind hier flacher und spitziger. Fünf, sieben, noch mehr Figuren können auf dem Balken des Triumphkreuzes stehen. Keiner nahm den Wettbewerb auf, der Corpus-Christi-Meister blieb einsam und ohne Nachfolge. Starkes Gefühl in der Christusfigur selbst ist nicht selten bei der Breslauer Kunst; ich nenne noch einen kleineren Kruzifixus aus der Magdalenenkirche im Schles. Mus.; der Rippenkorb ist qualvoll herausgetrieben, die Arme von langen Schmerzenslinien zersägt, die Füße zerquollen, der Kopf aber nicht unedel, fast sanft. In der Gewandbehandlung eine gewisse Eleganz — ein Begriff, der dem gewaltigsten Willen des Corpus-Christi-Meisters Schauder eingeflößt haben müßte. Wir wissen aber, daß es damals eine internationale Kunst gab, die elegant zu sein verstand, ohne flach zu werden. Wir wissen, daß diesseits der Alpen wie Dijon auch Prag die Atmosphäre für solche Kunst besaß. Auch von ihr bewahrt Breslau seine Zeugen: zunächst in dem Meister der



133. Christus der Dumlose-Kapelle, Breslau, St. Elisabeth. Phot. Dr. Wiese.

Dumlose-Kapelle von St. Elisabeth. Er ist der äußerste Gegensatz zum Corpus-Christi-Künstler, er ist einer der gepflegtesten Feinplastiker, die Deutschland damals hervorgebracht hat. Eine viel spätere Kreuzigungsgruppe von weit größerem Maßstabe (um 1500) mündet bei einer Kreuzigung, so delikate, so einzig fein in der Formbehandlung, wie es der Westen selbst nicht besser hätte gestalten können (Abb. 131/3). Christus, vornehm schlank, mit tief gesenktem Haupte, Bart und Haare kalligraphisch in Parallelen und Kräuselung, freie Locken und Dornenkrone räumlicher verflochten als in dem monumentalen Haupte der Corpus-Christi-Kirche. Minutiöse Beobachtung im Brustkorbe und der Nabelgegend, die Schwellung der Füße deutlich, aber mit Zurückhaltung gegeben — Schönheit im Sinne eines nordischen Ghiberti; alle Flächen leise, wie von zärtlich streichelndem Gefühle bewegt und unter klassischer Glätte zusammengebunden. Erst Riemenschneider hat wieder Ähnliches gewollt. Und doch sind alle Formelemente die typischen der Zeit um 1420, bis hinein in die Knotung und Narbung des Lententuches. Alles Typische findet sich genau übereinstimmend bei einem freilich nicht so kostbar feinen Kruzifixus in Prag, den Štěch veröffentlicht hat (Zpráva kuratoria Mus. Kr. Hláv. Města Prahy Zrok 1912. — Prag 1913, S. 23, Abb. 2). Der Breslauer unterscheidet sich nur durch seine klassische Vollendung. Ein Dritter, noch enger dem Breslauer verwandt und von unbekannter Herkunft, ist in der Büdinger Schloßsammlung. Am Mittelrheine ist ähnliches nicht bekannt. Der Fall mag als problematisch vermerkt werden (Inv. Großh. Hess., Kr. Büdingen, Tafel V u. S. 108). — Dazu in der Dumlose-Kapelle Maria und Johannes. Es sind ausgesprochene Gewandfiguren weichen Stiles. Der Meister war kein großdenkender Eigenbrödlar, er war sicher auf kleines Format eingestellt, ein Kabinettkünstler ganz auf der Höhe der internationalen Kunst seiner Zeit. Der ununterbrechlich strömende Linienfluß der Gewänder könnte uns in Schwaben (Eriskirch), in Nürnberg (Thonapostel)



134. Maria und Johannes von der Kreuzigung der Dumlose-Kapelle, Breslau, St. Elisabeth. Phot. Dr. Wiese.



135. Madonna aus St. Elisabeth, Breslau, Schles. Mus. Phot. Dr. Wiese.

sehr ähnlich begegnen. Die Locken bei Johannes schwingen und tanzen. Der Kopf hat allen weichen Fluß der Übergänge, wie ihn die Prager Kunst etwa im Prokopmeister entwickelte. Maria mit still gekreuzten Händen; man denkt an Lorch und Dernbach. Der Mund klein und zart, das Gesicht rosig weich in lieblicher Schwellung. Die Augen tränen, die Leidensfalte über dem linken kann und will den mädchenhaften, fast kindlichen Charme des Ganzen nicht aufheben. Sehr charakteristisch die Rückenansichten: lange Steifalten in der Mitte, nach unten sanft umverlaufend, an den Seiten strebt alles nach der vorderen Bewegungsfront hin. Dies scheint für die ostdeutsche Plastik besonders charakteristisch. Der Dumlose-Meister, zum wenigsten seine Art, ist in der gleichen Kapelle noch mit einer entzückenden kleinen Barbara vertreten. Etwas schlanker, immer noch sehr verwandt, eine Hedwig und ein heiliger Ritter der Ursulinerinnenkirche (Schles. Vorzeit II, S. 8). In die Nähe gehört auch ein holzgeschnittener Bischof des Schles. Museums. Die Einzelformen sind schon etwas spitzer und reicher. Ein gewisser Vorklang dieser Figur aber ist in einem Bischof zu Hohenfurth gegeben, — in Böhmen also! Das ist bezeichnend. Wir geraten, den Spuren dieser Kunst folgend, unausweichlich in einen Kreis sicher südostdeutscher, vielleicht böhmischer Arbeiten hinein. Mit dem Bischof nämlich geht eine Madonna, ebenfalls aus Holz und im gleichen Saale des Schles. Mus., sehr nahe zusammen. Die Rückenansicht ist so außerordentlich jener der Beifiguren von der Dumlose-Kreuzigung verwandt, daß Stil-, ja Werkstatteinheit gegeben ist. Sie stammt von St. Elisabeth.



136. Madonna a. St. Magdalenen, Breslau. Schles. Altert.-Museum.
Phot. Zenk-Breslau.



137. Kalksteinmadonna aus St. Magdalenen,
Breslau, Schles. Mus.



138. Kalksteinmadonna, Bonn, Prov. Mus.
Phot. Rose, Bonn. Kind und Rechte Marias ergänzt.

Mit ihr aber sind wir zugleich im Kreise eines Problems, das auch noch in einer Reihe weiterer Schulen seine Rolle spielt, des Problems der „Schönen Madonnen um 1400“. Es handelt sich offenbar um Feinkunst für Privatandacht vornehmer Menschen von internationaler Bildung und höfischer Geschmacksrichtung. Schlesien und das eigentliche Böhmen haben diesem Typus eine besondere Ausbildung gegeben (Abb. 135—142).

Die Breslauer Gruppe vertritt in diesem Falle am besten die herrliche Kalksteinfigur aus St. Magdalenen, der die holzgeschnittene aus St. Elisabeth offenbar vieles verdankt. Sie ist unterlebensgroß, von köstlicher Bemalung, blau-weiß-gold (auch die Haare sind golden). Nur im Mantelfutter wird Rot verwendet. Die Oberflächenbehandlung von minutiöser Feinheit. Der Ausdruck von intimer Lieblichkeit. Die Figur fordert einen vornehmen kleinen Innenraum; die Behandlung der Rückseite beweist, daß sie freistehend gedacht ist — beweist zugleich den Zusammenhang mit der Art des Dumlose-Meisters. Die Form sehr neu und auf den ersten Blick



139. Böhmisches Madonnenbild, München,
Slg. Sepp. Phot. Stoedtner.



140. Schlesische Madonna, Thorn,
Johanniskirche. Phot. Stoedtner.

in der ganzen deutschen Kunst schwer unterzubringen. Nicht die übliche symmetrische, sondern eine stark kontrapostische Behandlung der Gewandung: eine große unregelmäßige Ziehfalte verbindet sich mit einer zweiten zu einem unten geschlossenen Bügel (Haarnadelfalte). Dies weist auf Burgund; darüber hinaus auf eine noch unbekannte Quelle, einen Typus, den eine Madonna des Louvre, eine dem üblichen Schema der „Vierges bourguignonnes“ fremde übrigens, vertritt. Das Breslauer Werk aber geht über das Pariser weit hinaus. Der blockschweren Unterpattie ist ein fein aufgebrochener Gestaltungsraum im Oberteile entgegengesetzt. Dieser entstammt der böhmischen Malerei, dem Typus des Hohenfurther Gnadenbildes (Burger, D. Malerei I, S. 142). Die kletternden Linien des spielenden Kindes, die entzückende Biegung und Spaltung der Hände vor einem Schattenraum über der nach rechts auswogenden Gewandung sind dort sehr ähnlich, hier aber im Sinne des Braunschweiger Skizzenbuches weitergebildet. Die gemalte Madonna der Münchener Sammlung Sepp, ein Halbfigurenbild gleich dem Hohenfurther, gibt eine vollendete Parallele. Eine dumpfere Vorform des Breslauer Typus in einer Madonna unbekannter Herkunft des Budapester Museums (das Kind hier noch bekleidet). Offenbar aus der Breslauer Werkstatt selbst stammt die bekannte Madonna der Thorner Johanniskirche, die in den oberen Teilen fast zum Verwechseln ähnlich ist, im unteren mit der des Bonner Prov. Mus. zusammengeht, die von dem Vorbesitzer wahrscheinlich in Schlesien gekauft, jedenfalls nicht mittelhheinisch ist. Die Beziehung zu Böhmen, dem südlichen Gebiete der großen deutschen Klöster, geht nun noch weiter. Auch dort ist ein Typus Schöner Madonnen aufgestellt worden, der ebenfalls auf die Louvre-Figur zurückgeht und ebenfalls im Oberteile den Eindruck eines böhmischen Gnadenbildes ins Plastische überträgt, aber nicht des Hohenfurthers, sondern des Goldenkroners, dem das der Prager Schatzkammer identisch ist. Die wundervolle Krumauer Madonna der Wiener Staatsgalerie, kokett, manieristisch, französisch in der Haltung und östlich, fast slavisch im fein tierhaften Ausdrucke des Menschlichen, ist das beste Beispiel. Ihr reiht sich eine ganze Gruppe von Werken an, die aber alle im freieren Verhältnis zu ihr stehen, als die Thorner und Bonner

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



141. Madonna aus Krumau, Wien,
Staatsgalerie.

Aus d. Jahrb. d. Centralkommission.



142. Wittingau, Madonna.

Aus d. Jahrb. d. Centralkommission.

zur Breslauer. Wittingau — nicht mit den zweiseitigen verschobenen Gehängen, wie Krumau sie dem Goldenkroner Gnadenbilde entnimmt — Maria Kulm, in weiterem Abstände eine Mondsichelmadonna, heute noch im Krumauer Kloster, das Gnadenbild von Pilsen, Nesvacil, Tismitz, Suchenthal u. a. m. Einige davon sind schon dem üblicheren symmetrischen Typus nahe, besonders deutlich die von Nesvacil. Nicht immer ist Böhmen hier vom angrenzenden Österreich zu trennen. Die Madonnen von Hollenburg, Nonnberg, Theres, selbst das späte Gnadenbild von Großmain (1453) haben noch ihre allerdings teilweise recht fernen Beziehungen. Am deutlichsten zeigt sich die Eignung des Südostens überhaupt zur Ausbildung des schönen Madonnentypus in der Bewegung der freien Umschlagsfalte, wie sie in Breslau so charakteristisch vorkommt. Die zwei köstlichen Klosterneuburger Figuren, deren eine das Profil der Prager Anna von Schweidnitz wiedergab, verraten die Bekanntschaft mit diesen Formen, die einer freieren Beobachtung verdankt werden und dem Stile eines Slüter, Donatello, Quercia nahekommen, aber auch in Prag am Altstädter Brückenturme auftauchen. Es ist zugleich sehr deutlich die Art des Braunschweiger Skizzenbuches, und von diesem aus erscheint eine entzückende Dorothea am Kirchenportal von Steyr sowie manches Salzburgerische (s. u. S. 184) verwandt. Hier ist eine eigentümlich reizvolle Schraubenwindung der Figur durchgeführt. Gleichzeitig findet sich mehrfach der „Katzenkopftypus“ der Krumauer Madonna auch im Alpenlande. Die Verkündigung „aus Großmain“ (Frankf. Priv. Bes.) zeigt ihn deutlich; im fernen Osten spielt er durch die Züge der



143. Dorothea vom Kirchenportal
in Steyr.



144. Vesperbild an St. Elisabeth, Breslau,
Schles. Mus.

Madonna von Kruzlowa im Krakauer Nat. Mus. Eine Thonbüste der Jungfrau mit dem Kinde im Berliner Museum zeigt ihn im Ausdruck auf das Feinste gesteigert. Sie ist aber gewiß echt böhmisch. Man vgl. auch eine kleine Heilige Agnes der Slg. Oertel (Demmler, Taf. 18b) und eine kleine Thonmadonna ebenda (Taf. 62). Die grundlegende Arbeit über schlesische Plastik von Erich Wiese ist erst im Drucke. Litt. zu den Schönen Madonnen: Semrau, Schles. Vorzeit N. F. VII, II. — Ernst, Jahrb. d. Centr. Komm. IX. — Buchwald, Einige Hauptwerke usw. Breslau 1921. — Garger, Kunst u. Kunsthandw. XXIV, H. 56. — Schmitt-Swarzenski, Meisterwerke, Taf. 46—48. — Das Genauere bei Pinder, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1923. Zu den dort behandelten Werken vgl. noch österr. Kunsttopogr. V, 1, S. 135; VII, S. 59; XI, S. 129; X, S. 413. Für Sonderstudien wichtig auch als der Wittingauer Madonna nahestehend eine Sitzmadonna in Mariasaal (Kärnten) (Österr. Kunstbücher Bd. XVI, Taf. 6). Die „Großmainer“ Verkündigung soll aus Großloping stammen.

Alle diese Werke legen eine sicher ostdeutsche Stilsphäre (vor einem weit gespannten internationalen Horizont) um die Schönen Madonnen und sichern auch den schlesischen ihre Zugehörigkeit zum Osten. Der Eindruck verdoppelt sich durch die Analyse einer großen Reihe von Vesperbildern. Daß ihre erste Idee aus dem Osten stammen müsse, ist nicht gesagt. Sie alle verbindet ein Typus der Anschauung, der notwendig dem künstlerischen Charakter um 1400 zugehört. Dieser sehr komplizierte Charakter, der gelegentlich auch das wild-Dramatische, das Pathetische, häufiger das Lyrische, Idyllische, Genrehafte hervortreibt, äußert sich gerne in einem wachsenden Gefühl für Zuständlichkeit. Eine innig empfundene Zuständlichkeit, eine Fähigkeit, sichtbar gewordene Gefühlsgehalte nun wieder still repräsentativ zu halten, entspricht der überall sich regenden Neigung zum Idealisieren und Monumentalisieren. Die unmittelbare Leidenschaft des Er-



145. Vesperbild aus Seon, München, Nat.-Mus.
Nach Dehio-Bezold, Meisterwerke.

schauung überwächst die Erregung, der objektive Anblick die subjektive Einfühlung. Der Leichnam wird der Horizontale angenähert, das Schreien des Mundes, der Arme verlischt, die Hände werden still gefaltet, die Komposition gipfelt symmetrisch in der steiler gerichteten Gottesmutter. Das Drama ist Kultbild geworden. Dies schafft die Epoche. Sie tut es wohl auch im Westen, aber ohne dort ganz auf das Weiterdenken der alten dichterischen Vergegenwärtigung zu verzichten.



146. Vesperbild aus Baden b. Wien, Berlin, K. Fr.-Mus.
Nach Dehio-Bezold, Meisterwerke.

lebnisses in erregender Diagonalkomposition einzufangen, das lag dem träumerisch-glühenden Wesen der mystischen Epoche, — die Glut des dichterischen Wortes glomm in ihr noch fort. Die Zeit um 1400 ist dem dichterischen Ursprunge ferner. Sie faßt das Gegebene und längst Bekannte als neues Formproblem und wandelt das dramatisierte Mitleidsbild zum beruhigten Mittel einer stilleren Andacht; sie ersetzt den „mystischen“ Typus — so können wir jenen ersten heroisch-grandiosen nennen — durch einen sozusagen „katholischen“, der dem Anspruche behaglicherer Seelen, gepflegterer Menschen auf beruhigte Anschauung entspricht. Die An-

schauung überwächst die Erregung, der objektive Anblick die subjektive Einfühlung. Einige feine, kühne Formulierungen gelangen gerade jetzt noch. Der Osten aber wie der benachbarte Süden beschränkt sich ganz auf den neuen Typus und schafft gerade in den sehr detailfreudigen und delikat denkenden Werkstätten der Schönen Madonnen einige besonders klare Formulierungen, eröffnet dafür einen Versand in zahlreichen Varianten. Dieser trifft wieder das ganze koloniale Gebiet vom Süden bis nach Norden, bis nach Schweden hin, bis nach Hermannstadt, gelegentlich auch bis nach Oberitalien hinunter (Abb. 144—150).

Im Breslauer Altertümmuseum hat man Gelegenheit, die Schöne Madonna aus der Magdalenenkirche mit

einem Vesperbilde aus St. Elisabeth zu vergleichen, das von einem Altar umschlossen wird. Ein gemaltes Annenbild über der Pietà vervollständigt die Möglichkeit der Untersuchung. Diese Dreierheit überzeugt: in Form, Farbe und Ethos, für die beiden Skulpturen auch im Material, ist das eine Welt, die Welt böhmischer Kunst, ostdeutscher auf jeden Fall. Das Annenbild stammt aus Striegau, die beiden Skulpturen aus Breslau. Uns geht das Vesperbild an. Eine nicht ganz zwingende Urkundenauslegung sieht in ihm eine Stiftung von 1384, die Bischof Wenzel als „feines Bildwerk“ gerühmt. Der Zeitpunkt scheint zunächst reichlich früh, doch ist er vielleicht nicht unmöglich. Hat man aber diese Form sich eingepägt, hat man sie auswendig gelernt, versteht man Varianten zu vereinigen, so kann man sich darauf gefaßt machen, die gleiche Form etwa in Venzone und Breslau,



147. Pietà, Breslau, Sandkirche. Phot. Zenk, Breslau.

ein anderes Zwillingsspaar in Danzig und Hermannstadt, ein anderes in Breslau und Bruneck, ein anderes in Wien und Magdeburg zu finden. Das sind konkrete Beispiele. Im Westen wird man so enge Verwandtschaft mit einem dieser Stücke nur ganz ausnahmsweise, so etwa in Bildechingen finden, nur hier und da eine vielleicht wundervoll vertiefte und gesteigerte Bearbeitung. In einer Technik, die schon der Schmerzensmann des Goldschmiedaltares, noch deutlicher die schöne Madonna nebenan zeigt, ist an dem Breslauer Vesperbilde jede Saumfalte „bis auf Papierdünn“ (Semrau) hinterhöhlt. Technik und Material sind identisch. Das Wichtige ist der Stil. Seine Feinheit spricht schon aus der filigranzarten Dekoration der Sitzbank, die stark an jene der Nürnberger Thonapostel erinnert. Sie spricht vor allem aus der Fassung des Hauptmotives. Diese Fassung darf nur sehr cum grano salis die „horizontale“ genannt werden. Beide Figuren sind leicht diagonal gegen die Sockelplatte, gegeneinander aber rechtwinklig gestellt. Die Formen Christi hager, die der Madonna weich: Leiden und Mütterlichkeit. Stille herrscht, vor allem in den reglos übereinandergelegten Händen. Der ältere Typus gab immer noch das Sterben im Gestorbensein — dieser gibt den Tod. In Maria etwas Leben, sie neigt sich sanft herab, die Linke greift in das Kopftuch, von den Knien aus wird der Faltenstrom königlich frei, schleift wie bei Ghiberti, in schlanken Wogen nach beiden Seiten verströmend, aus; wieder ist diese Form im braunschw. Skizzenbuche bei einem sitzenden Propheten sehr gut wiederzuerkennen (Neuwirth a. a. O. Taf. XLII oben). Die Faltenbehandlung ist überall gleichartig mit jener der Schönen Madonnen. Die Vision, die zu Grunde liegt, ist im Kerne nicht geringer, als die Urvision des frühen 14. Jhhs. Die Werke aber, in denen wir sie besitzen, sollte man vorsichtig einschätzen. Wer sie oft und in den entlegensten Gegenden gesehen hat, empfindet tatsächlich den Charakter der Manufaktur. Ungemein saubere Feinarbeiter haben immer wieder dem Christus die gleichen Rosettenlöckchen im Barte, den Falten die gleiche gläserne Zartheit, den Narbungen die gleiche musterhafte Scharrierung gegeben; man muß doch oft an moderne italienische Marmorarii denken, es ist viel Virtuosität in der Ausführung. Lehrreich auch, zu der Fassung dieses Vesperbildes aus der Breslauer Elisabethkirche wenigstens die wichtigsten Schwestern aufzusuchen. Alle lokalen Bindungen versagen hier. Das ist Versandkunst, die auf der Achse oder auf Wasserwegen ging. „Anno 1404 kam ein künstlich Marienbild her von Prag in Böhmen, so die Junckherren von Prag gemacht haben,

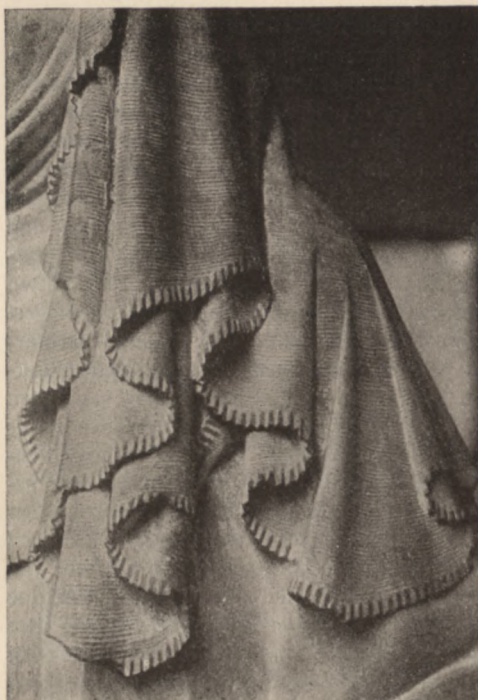


148. Pietà, Hermannstadt.

Aus: Roth, Deutsche Plastik in Siebenbürgen.

das schenkte Konrad Frankenberger des Werks Ballierer.“ So melden Specktlins handschriftl. Collectaneen für Straßburg. Eine Aufzeichnung im Donationsbuche legt nahe, daß dies Marienbild identisch ist mit einem „tristis imago beatae virginis“, einem böhmischen Vesperbilde also. Selbst nach Straßburg hat man versandt. (Die Junker von Prag — d. i. ein mystisch dunkler Begriff, zu dem sich damals ähnlich wie bei der Freimaurerei offenbar der Ruhm der Parler mythisiert, den wohl aber auch der gleichzeitige Ruf der böhmischen Exportwerkstätten gefärbt hatte). Ich nenne zunächst neun ganz eng übereinstimmende Werke, man möge die Fundorte beachten: Neumarkt, Seeon (jetzt Nat.-Mus. München), München (Frauenkirche), Lohkirchen, Moosburg, Höhenberg (B.A. Regensburg), Bruneck, Linz, Hermannstadt (Phot. Stöedtner 23564, 40712, Kat. Nat. Mus. 1896, 337, Inv. O. Pf. B.A. Regensburg, Fig. 56, Atz, Kunstgesch. Tirols, Fig. 552, 553, Viktor Roth, Deutsche Plastik i. Siebenb. Taf. VII). Schlesien, Westpreußen, Oberpfalz, Bayern, Tirol, Siebenbürgen! Ein Werk auf Böhmen sehr benachbartem Boden zeigt eine deutliche Einwirkung des Typus: Der Altar aus der Bartholomäuskirche in Dresden (jetzt Sig. des Altertumsvereins). Die mensa ist als Heiliges Grab ausgehöhlt, und Mutter Maria greift sich, wie auf den Vesperbildern, in das Schleiertuch. Der Stil der Arbeit ist

ganz böhmisch. Gegen 1415. Es gibt noch eine Variante: Man läßt, bei ganz gleicher Gebärde der Maria, die Rechte Christi sinken. Das kommt in der Sandkirche von Breslau und in Venzona vor. Schlesien und Oberitalien! Daneben gibt es eine andere noch häufigere Fassung: Maria greift nicht an ihr Kopftuch, sondern mit der Linken nach der Linken Christi. Die Finger legen sich dabei mit der gleichen Feinheit, die wir von den Schönen Madonnen kennen, wenn sie den Apfel reichen; es bildet sich eine Gruppe schräger Begegnungen in den Händen, die wundersam stillen Ausdruck gewinnen kann. Die Hauptbeispiele: Baden bei Wien (jetzt Kais. Friedr. Mus.). Thüna, Nonnberg, Magdeburg (Dom, Chorumgang), Admont, Breslau (Seminarkirche), Nesvacil, Jena (jetzt städt. Museum), Marburg (Predella d. Marienalt. v. St. Elis.), Danzig (St. Marien, Reinoldikap.) Bildechingen. Österreich, Salzburg, Nordobersachsen, Steiermark, Schlesien, Böhmen, Thüringen, Hessen, Westpreußen! Sogar Mitteldeutschland wird erreicht und einmal sogar Hohenzollern. Als eingeordneter Mittelteil einer größeren Beweinung kommt diese Variante in schlagender Übereinstimmung z. B. mit dem Badener Stücke in Böhmen vor. Nur der Kopf Christi, von Joseph v. Arimathia hier gehalten, müßte etwas nach vorne geholt werden (s. Anm. u.). Etwas abseits steht eine schlankere Fassung: Braunau am Inn (jetzt K. Friedr. Mus.) und Schmölln b. Altenburg (dort noch mit einem Diakon, der das Blut auffängt; thüring. Variante, vom Erfurter Meister der Severisarkophagplatten schon angewandt). Inngend und Thüringen! Das Material ist nicht immer gleich, war von mir auch nicht überall festzustellen. Material und Stil aber decken sich z. B. in Breslau, Seeon, Höhenberg, Baden b. Wien, Magdeburg — wahrscheinlich noch in sehr viel zahlreicheren Fällen. Die Angaben des Werkstoffes schwanken meist zwischen Mergelkalk und Kunststein, „Kunstmasse“. Der Maßstab ist fast immer unterlebensgroß, das Danziger Stück macht eine der wenigen Ausnahmen. Die Gruppierung der Fassungen bedeutet keine stilistische Scheidung. Danzig und Hermannstadt stehen einander im Ausdruck sehr nahe. Stilistisch aber ist Danzig



149. Von einer böhmischen Figur, Danzig.
Mus. Beispiel der Oberflächenbehandlung.



150. Pietà, Schweidnitz, Pfarrkirche.
Nach Dehio-Bezold, Meisterwerke.

am allereinsten mit — Schweidnitz verwandt. Dort ist in der Marienkirche eine größere Pietà, die den Gedanken von Breslau-Venezone weiterdenkt. Der rechte Arm Christi sinkt nicht nur leise schräg, sondern sehr tief, beinahe senkrecht herab. Nesvacil wieder geht mit einem Stücke unbekannter Herkunft aus der Sammlung Böhler in München zusammen (Phot. Seemann Nr. 21057). Seon scheint am engsten mit Bruneck, aber auch mit Baden b. Wien, Linz wieder mit München, Frauenkirche verwandt. Das sind schließlich halbwegs aneinandergrenzende Gebiete, doch unterschätze man die Strecke vom südlichen Brenner nach der Salzach und gar nach Wien nicht. Genug der Beispiele. Die Skepsis Demmlers gegen die Anschauung, es handle sich um Repliken eines Kultbildes, teile ich durchaus; um so sicherer bin ich überzeugt, daß hier Werkstattzusammenhänge gegeben sind. Es ist offenbar den Schönen Madonnen zugute gekommen, daß sie auf eine vornehme Atmosphäre berechnet waren. Es macht sie seltener und tatsächlich erlesener. Nach Vesperbildern war sehr viel größere Nachfrage, aber auch unter ihnen sind Wunderwerke nüancierender Feinheit, einer Kunst geringer Abstände, leisen Sprechens, die noch heute in einer verwandelten, dem Bildnerischen stark entfremdeten Welt die österreichische Literatur und Schauspielkunst vor der reichsdeutschen auszeichnet. Ich nenne Seon, Baden b. Wien, Bruneck und Hermannstadt. Das letztere wirkt noch in der Zerstörung wunderbar weich, im Gewande wie im Haupte der Mutter — sie ist eine enge Schwester der Bonner Schönen Madonna. — Der Versand und natürlich auch die weiterzeugende Anregung des Versendeten läßt sich, wie schon Venezone zeigte, bis nach Oberitalien verfolgen. Schon v. d. Gablenz notierte als deutschen Import die Vesperbilder von San Fermo in Verona, San Marco in Venedig, San Giovanni in Bragora (Venedig), San Domenico in Bologna. Demmler ist vor allen Dingen noch der „Pfaffenstraße“ (Plöckenpaß) nachgegangen, dem alten Handelswege von Deutschland nach Oberitalien. Er nennt Cividale, Sesto a Reghena, San Daniele und Valeriano bei Udine, Ceneda, Gemona. (Das letztere Vesperbild gleich dem von Venezone aus Thon.) Daß auch Oberitalien sich zu eigener Arbeit anregen ließ, beweist ein Stück aus Contino im Sarratale (Berlin, früher Sammlung Schwarz). Auch der Westen hat den Typus rechtzeitig kennen gelernt. Das ging schon aus der Madonna dell'aqua zu Rimini und ihrer Zwillingsschwester zu Lorch hervor. — Der große rheinisch-italische Alabasterkünstler könnte die ostdeutsche Form allerdings auch im Süden gesehen haben. Auf Ostdeutschland verweist alles, auch die Ausschließlichkeit der Herrschaft dieses Typus dort. Am Rheine hat man gleichzeitig



151. Schmerzensmann, Breslau, Dorotheenkirche. Phot. Dr. Wiese.

immer noch einige gänzlich freie Diagonalkompositionen geschaffen, hier stand man immer noch unter dem Atem der offenbar dort entwickelten dichterischen Erfindung. Der schönste frühe Holzschnitt einer Pietà unseres Typus stammt aus einer Handschrift des Stiftes Lambach bei Linz! Die zeitliche Einordnung wird sich im allgemeinen zwischen 1400 und 1430 halten müssen. Das Breslauer V. B. der Seminarkirche und das Hermannstädter können noch vor 1400 sein. Danzig und Schweidnitz geben schon die kältere Faltenhäufung der Spätzeit. — Absolute Sicherheit über die zentralen Werkstätten ist nicht zu gewinnen. Der geographische Umkreis umlagert Böhmen, doch glaube ich bestimmt, daß nähere Nachforschung bei einigem Glücke auch eigene alpenländische Werkstätten nachweisen wird, wie sie für die Schönen Madonnen sicher sind (s. u. S. 184f.). Von Prag als Versandort spricht unzweideutig die Straßburger Nachricht 1404. Der heutige böhmische Befund an Vesperbildern ist allerdings nicht sehr gewichtig. Die rohe Pietà von Lásenich hat nichts mit unseren Formen zu tun, — sie könnte tschechisch sein, — Nesvacil dagegen gehört dazu. Und die schon erwähnte böhmische Beweinungsgruppe ist von einer inneren und auch ins Einzelne gehenden Verwandtschaft mit exportierten Stücken wie dem des Berliner Museums, daß schon damit ein Teil der Lücke sich schließt. Daß der häufig angewendete Kalkstein sehr wahrscheinlich Pläner ist, bei Prag gebrochen, braucht Widerstrebende nicht zu überzeugen. Es ist bewiesen, daß er unbearbeitet versandt werden konnte (Mitt. von Chytil an Semrau), z. B. für die Görlitzer Grablegung von 1492. Die Hussiten haben sehr viel zerstört; erst aus dem 16. und 17. Jahrhundert finden sich in Prag und Bechin spätere Nachahmungen. Die verhältnismäßig engste Zusammendrängung gibt es vielleicht heute noch in Bayern und Tirol. Im ersteren wäre noch Gars (Steinguß), Winhöring, Glon, Schmiechen, Landshut zu nennen. Manche Vesperbilder, so das Moosburger, sind aber deut-

lich lokale Umarbeitungen. Die Tiroler Stücke in Brixen, Burgeis, Virgen u. a. Orten kenne ich nicht. Aber das Licht kommt wohl von den Schönen Madonnen her. Sie sind aus gleichen Werkstätten. Es gab gewiß eine ganze Reihe, die sich kannten und gegenseitig ausnutzten. Für ihre wichtigsten Arten aber scheint Böhmen und Schlesien als Heimat sicher, daneben alpenländische Konkurrenz wahrscheinlich. Ein Beispiel statt vieler von genauer Kopie des Typus Magdeburg-Baden in Obersachsen: die kleine Pietà von Mohorn. — Für das noch völlig ungeklärte Problem möglicher italienischer Beziehungen (Farbengebung, Ghibertische Schleifenfalten) möge wenigstens noch ein Hinweis gegeben werden: die unter dem Kreuze trauernde Maria des Don Lorenzo Monaco (Florenz, S. Giovanni dei Cavalieri) erinnert an die Mutter der südostdeutschen Vesperbilder. Aber gerade sie fällt in Florenz aus dem Üblichen heraus und scheint fast den Eindruck eines plastischen Werkes — in den Falten vom Knie abwärts, der räumlichen Wirkung des Kopftuches, den Muldungen an der Brustpartie — zu verraten. Vielleicht wird diese Beobachtung später verwertbar. Bis jetzt deutet sie mehr auf ein empfangendes als auf ein gebendes Verhältnis Italiens zum Norden.

Litt.: Semrau, Schles. Vorzeit VII, S. 72ff. — Atz, a. a. O. S. 505ff. u. 510ff. — B. Riehl, Geschichte der Stein- u. Holzplastik in Oberbayern, München 1906. — Demmler, Berliner Museen XLII, H. 11/12, S. 117ff. — v. d. Gablenz, Mittelälterl. Plastik i. Venedig, S. 216. — Hlavka, Topographie Böhmens, Bd. 37, S. 153 (Netetschin), Bd. 35, S. 194 (Nesvacil). — Vöge, Kat. Berlin Nr. 55. — Weise, Got. Holzplastik u. Rottenburg usw., Tübingen 1921. — Paul Weber, Hessenkunst 1906, S. 5ff. — Viktor Roth a. a. O. S. 40ff., Taf. VII. — Inv. Oberbayern, Tafel 252 (Lohkirchen), 248 (Gars), 265 (Winhöring), 49 (Moosburg). — Österr. Kunsttopogr. IX, S. 130, V, 2 S. 541. Die erwähnte Beweinung mit der typischen Pietà als Mittelstück: Zpráva Kuratoria Musea Král. Hlav. Mesta Prahy. Zarok 1912. Prag 1913. (V. V. Stech) S. 23 und (ergänzt) Taf. XVII. Dort

auch Taf. XVIII, nur falsch in das 16. Jahrhundert datiert, eine etwas spätere Darstellung aus unserer Epoche. Der Griff der Madonna nach der Brust entspricht der Variante Breslau-St. Elisabeth. — Das Annenbild mit Pietà und Madonna bei Buchwald a. a. O. Abb. 1, 3, 4. — Schmitt-Swarzenski, Nr. 57. — Slg. Oertel Nr. 13, Taf. 19 (vgl. Lorch-Rimini).

Breslau selbst bewahrt außer den Werken des Corpus-Christi- und des Dumlosemeisters, außer den Madonnen- und Vesperbildern noch eine Anzahl guter Werke östlicher Kunst.

Die Reihe der großen Holzfiguren von St. Magdalenen wurde gegen 1420 um einige vermehrt, bezeichnenderweise kleinere, in tüchtigem „weichen Stil“. Ein schöner letzter Anlauf: Schmerzensmann und Weinstrauch-Madonna der Dorotheenkirche in Rokoko-Umrahmungen, lange Zeit unerkant gewesen. Guter Spätstil. — Die Grabmalkunst beruht auf Prag. Das beste Beispiel Bolko II. in Grüssau, danach Heinrich III. in der Ursulinerinnenkirche, roher, doch um so deutlicher abhängig Bolko III. und Anna in Oppeln, ebda Boleslaus v. Falkenberg mit Bolko II. von Oppeln (Schles. Kunstdenkm. Taf. 222/223).

Wie sehr der ganze koloniale Osten Wandergebiet war, würde ein Vergleich mancher Breslauer Kruzifixe (z. B. Elisabethkirche!) mit jenem lehren, das Meister Petrus Lantregen von Österreich 1417 (lt. eigener Inschrift) für Hermannstadt geliefert hat. Ein enorm schwerer Steinkörper mit plumpen Armen; aber der Typus wäre genau so in Breslau möglich. Der hier mit aller Vorsicht noch vage gesehene Kreis südostdeutscher Kunst greift offenbar nordwärts bis in das Küstengebiet.

Die prachtvolle Kreuzigung der 11000-Jungfrauenkapelle zu Danzig (Marienkirche, leider mit widerwärtigem barockem Christus, eher einem Schächer) hat deren typische Züge: Maria den Griff vieler Vesperbilder nach dem Tuche, ihr Gewand die groß-rauschenden Schüsselfalten, die einseitige Draperie der Schönen Madonnen Schlesiens. Ein Werk von tiefer Stimmung und starker Form, das nicht zur Küstenkunst gehört. Eine andersartige, sehr erhebliche Gruppe in Elbing (Abb. 223).

In Böhmen scheint die Schnitzplastik noch immer zurückzuhalten — oder ist auch sie besonders stark mitgenommen worden?

Nur mit einiger Wahrscheinlichkeit ist Böhmen (auf Grund von Beziehungen zur Malerei wohl) der hl. Georg zu Fuße des Germ. Mus. (Josephi Nr. 228), sowie ein (nur allgemein) ähnlicher des Münchener Nat.-Mus. zuzurechnen, zierliche und feinbewegte Arbeiten, zumal der letztgenannte, doch nicht ebenbürtig den Madonnen und den Vesperbildern. In die Nähe von deren Qualität führt die Madonna von Suchenthal (Bez. Wittingau), eine schöne Arbeit, die dem schlesischen „Schönen“-Typus der Proportion nach sich nähert. Schwächer schon ein Petrus in Slinitz (Bez. Pribram, Fig. 165). — Einiges zusammengestellt bei Ernst in dem oben S. 170 erwähnten Aufsätze über die



152. Hl. Georg, deutsch-böhmisch. Anf. 15. Jhhs. München, Nat.-Mus.



153. Sitzende Madonna aus Altdorf, Nürnberg,
Germ. Mus.



154. Madonna aus Hallein, Darmstadt, Landesmuseum.
Aus d. Monatsbl. f. Kunstwissenschaft.

Krumauer Madonna. — Bei Stech, a. a. O. (tschechisch) Taf. XI und X eine Standmadonna und ein bedeutender Erbärmdechristus. Der letztere, im neuen Prager Rathause, auch in „La Richesse d'Art de la Bohême“, Taf. 94 abgebildet, läßt durch die große Glätte der Übergänge, die sehr genaue Beobachtung des weich eingebetteten Nabels an den Dumlose-Kruzifixus und seinen Prager Bruder denken. Der Text des letztgenannten Werkes bezeichnet als vergleichbar den Kruzifixus der Teynkirche von 1439.

Zum böhmischen Gebiete gehört auch die Lausitz und künstlerisch z. T. noch die Dresdener Gegend. (Vgl. oben: Altar der Bartholomäuskirche, urspr. Franziskanerkloster.) Auch der Annenaltar des Meißener Domes (steinerner Aufsatz, leider arg zerstört) wirkt böhmisch. Die Annenfigur beinahe eine Vesperbild-Maria. Wenn hier mehr von Einfluß die Rede sein kann — die Lausitz ist wirklicher Teil böhmischen Kunstgebietes. Bedeutende Schnitzfiguren, ein Johannes Evangelista, zwei Madonnen in der Pfarrkirche von Radibor. Beide Madonnen von vornehmer Reichtum, die eine, kaum viel ältere, erinnert noch an die Gewandorganisation des 14. Jhhs. Die Hüfte ist noch Faltegabel, aber an beiden Seiten rieseln üppige Draperien. Bei der anderen die Diagonalität zurückgedrängt, der Johannes zwischen beiden Stufen. Der elegante Stil der Wittingauer Madonna in einigen prächtigen Figuren von Cunewalde (Löbau); der Bischof Nikolaus eine ausgesprochene Weiterentwicklung des Hohenfurthers. Sehr „böhmisch“ auch der Altar von Ehrenberg im Dresdener Altertümmuseum. Schwächer die drei Apostel von Großbröhmsdorf. (Kunstdenkm. Sachsens, H. 31, S. 238, 240. H. 34, S. 85. H. 35, S. 56. — Über Dresden: H. 21/23, S. 85ff. Meißen: H. 40, S. 103.)

Unser Wissen steht hier überall in den Anfängen. Überall ist für den Südosten die Hauptarbeit noch zu leisten. Das Wenige, das jetzt schon zu nennen wäre, wird immer zufällig sein.

In Wien vor allem eine unterlebensgroße Steinmadonna des Historischen Museums aus St. Stephan von ausgesprochen südöstlichem Gesichtstypus („Katzenkopf“), das Kind in fein lebendiger Bewegung; das Ganze unter setzt und von weicher malerischer Gewandbildung. Auch etwa die des Mittelpfostens an der Süd-, die Anbetung an der Nordvorhalle von St. Stephan; der Schmerzensmann ist mehrfach, einmal in sehr großem weichem Stile, an St. Stephan, auch an St. Michael vertreten. (Zu erneuten Studien war ich nicht in der Lage.) St. Stephan, Maria-Stiegen, das Historische Museum werden noch viele Aufklärungen bringen und immer noch erst nach Durcharbeitung viel weiterer Gebiete aufhellend wirken. Am Ende unserer Epoche steht (zeitlich jenseits, stilistisch zugehörig) der schöne zweigeschossige Flügelschrein des Neustädter Altares in St. Stephan, von elegantem Linienflusse und fein-zarter Stimmung. — Auch Kärnten und Steiermark stecken noch voll unerforschter Schätze. Wiedergegeben gelegentlich in den „Mitt. d. Zentralkomm.“, sowie im Graus'schen „Kirchenschmuck“ (meist freilich erst für die folgende Epoche). Es ist nicht Mangel an Interesse, sondern lediglich die Schwierigkeit der Forschung, was hier diese wertvollen deutschen Gebiete noch nicht recht zu Worte kommen läßt.



155. Gnadenbild aus Seon, München, Nat.-Mus.

b) Bayern und das Alpengebiet

In der Passauer Gegend scheint Österreichisches — schon damals immer von einer gewissen holden Feinheit, der Urform des Wiener Charmes — sich mit Böhmischem zu begegnen.

Stark böhmisch wirkt z. B. der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes auf der Niedernburg (Inv. N. B. III, S. 471). Alle Züge entwickelten weichen Stiles, nicht von der strotzenden und dröhnenden Fülle der Regensburger, sondern der beherrschten deutsch-böhmischer Feinarbeiten, zeigt ein Heiliger mit Kirchenmodell in Heining (B.A. Passau). In Vornbach (Pfarrhof) eine delikate Madonna, die in Haltung, Kopf, Faltengebung einer ähnlichen Atmosphäre wie die Wittingauer „Schöne Madonna“ angehört, aber deren eigentlichem Typus doch selbständig gegenübersteht. Eine verwandte, aber vielleicht eigene Passauer Note in der hl. Gisela der Niedernburg und der Heimsuchung des Domes (Ortenbergkapelle). (Inv. N. B. III, Taf. XXX u. Fig. 99.) — Es ist doch wohl nicht nur Zeugnis anderen Jahrzehntes, wenn solchen Formen gegenüber die thönerne Sitzmadonna von Weidenwang (B.A. Beilngries) durch eine enorme Üppigkeit auffällt. Es ist die Fülle der Madonna von Reichenbach (s. o. S. 146).



156. Schmerzensmann, München,
Frauenkirche.
Aus: Die Kunstdenkmäler Bayerns.

also Regensburger Art, die sich hier mit dem Eindruck der bekannten Vesperbilder begegnet; so auch in dem etwas roheren Erbärmdechristus von Kastl (N. B. IV, Fig. 90, 203. O. Pf. u. Reg. XII, Fig. 136, XVII, Fig. 203).

Im inneren Niederbayern gibt es neben ländlicheren Formen (Madonnen von Jenkofen und Veitsbuch) gelegentlich sehr feine Dinge, die auf eine größere Werkstatt zurückgehen müssen.

So hat Petersglaim (B.A. Landshut) eine kleine Anbetungsgruppe aus Holz von überraschender Qualität. Die Figürchen nur einen halben Meter hoch; alle Falten weich aber frei, ohne dekorative Üppigkeit feinfühlig zum Ausdrucke des Vorganges beseelt. Man darf an Carden denken! Die Bewegung des Kindes so bezaubernd wie dort — auch diese kennt das Braunschweiger Skizzenbuch (N. B. II, Fig. 115, 165, 143). Ein knieender Jüngling aus Dingolfing (Stein, jetzt Kais. Friedr.-Mus.) könnte einem hüttenplastischen Zusammenhange entstammen; eine knieende Figur von großer Rundung und Festigkeit (Berl. Museen 1908/09, Sp. 5, Abb. 3). Von wunderbarem Flusse ein hl. Michael, ebenda. Noch viel von der Undurchdringlichkeit und Massivität des späteren 14. Jhhs.

Aber es läßt sich daneben der weiche Stil in allen Phasen verfolgen. Besonders beliebt scheinen Sitzfiguren. Keine erreicht die Eigenart und das zarte Spiel, wie sie der hüttenplastischen Feinkunst des Westens zugehörten. Es herrscht deutliche Betonung des abstrakten Wucherns in der Gewandung, das derbes Leben des Menschlichen nicht aus-, sondern buchstäblich einschließt.

Ein verhältnismäßig frühes Stadium der Petrus des Münchener Nat.-Mus. Die unteren Staufen verschlingen sich ruhig, seitliches Gehänge rieselt herab. Viel reicher eine niederbayrische Sitzmadonna des Germ. Mus. (Josephi Nr. 238). Sie stammt aus Altdorf, wo der schöne Schmerzensmann steht. Auch hier könnte sich Landshuter Hüttenkunst spiegeln, zugleich aber — wie in jenem — böhmische. Deutliche Erinnerung an östliche Vesperbilder, viel Räumliches im Gewandleben, elegante Gewundenheit in der Gestalt; der Kopf des Kindes äußerst bajuvarisch. Die Gesamtwirkung entschieden die von Kabinettkunst. In der Verbindung feinsinniger Grundidee und mensch-

lichen Reizes der Mutter mit auffallender Derbheit (riesigem Kopfe) des Kindes steht eine gleichartige Darstellung in Halfing nahe; in den Falten großzügiger und freier, an der linken Seite von wuchernden Häufungen befreit. Stilistisch zwischen beiden der sitzende Aegidius in Lengmoos. Man muß ihn neben dem Petrus von Meilham sehen, um das Wachstum der Verräumlichung zu empfinden. Auf die Sitzmadonna übertragen, schafft diese einen sehr breiten Typus, bei dem viel Platz und Bewegungsmöglichkeit für das Kind, viel Abstand zwischen beiden Köpfen ist. Ein schönes, frühes Beispiel das Gnadenbild von Seon, jetzt München, Nat.-Mus. Es hat auch in Nachbildungen weitergewirkt. (Eine frühere, gute ehemals in Slg. Oertel, Kat. Nr. 23, Taf. 8, jetzt Germ. Mus.) Der Variante werkstattverwandt eine hl. Katharina der Slg. Frey in Salzburg (Österr. Kunsttopogr. XVI, S. 16). Deutlich ist von der Seoner her die thronende Maria von Hallein des Darmstädter Landesmuseums entwickelt. Sie beherrscht dort den „Kirchenraum“ imponierend mit ihrer voluminösen Breite. Rundung, Ausstrahlung nach allen Seiten; die ältere Altdorferin ist schlank dagegen. Wie auf einer ausgeschwungenen Halbtterasse entfaltet sich das Kind im freien Raume, den der vollsaftige Kopf Mariens hinterfangend krönt. Hier ist alles noch rund und üppig. Eine (ergänzte) Sitzende, ehemals Slg. Kaufmann-Berlin, neigt schon zu leichter Schärfung und Spitzung, sie weist auf das Ende unserer Periode (Abb. 153—155).

An der Münchener Frauenkirche — wohl auch nicht unabhängig von der Bauhütte der älteren Anlage, jedenfalls erst später auf den heutigen Bau übertragen — können zwei Figuren als Rahmen für die Entfaltung des weichen Stiles gelten.

Eine kleinere Madonna, ausgeschwungen zwischen Pendelfalten, steht etwa auf der Stufe des Sigismund vom Altstädter Brückenturme in Prag; sie ist zart und auch in der Konzeption nicht groß. Ein Schmerzensmann an einem Portale dagegen ist eine der glücklichen und seltenen Erfindungen, in denen der weiche Faltenstil am Schlusse seiner Entwicklung noch einmal grandiosem Ausdruck dient. Die Gestalt ist lang und schlank, sie wird dem Erbarmdechristus der Breslauer Dorotheenkirche, dem sehr modernen des Ulmer Westportales (s. 2. Halbband) schon gleichzeitig sein. Aber sie meidet alle Ecken und drückt doch späten, gereiften, ja eigentlich neuen Willen aus. Wenn der Breslauer Schmerzensmann des Goldschmiedealtars in den Innenraum eines aus der Tiefe vorlangenden überschweren Gewandes hinabgezogen schien — hier ist gerade das Gegenteil geschehen, dem Wandel des Ethos entsprechend. Der Münchener sinkt nicht, er steigt, die Arme hoch erhoben; der Mantel strahlt wie die Gloriole bei der Transfiguration. Kristallene Symmetrie als Symbol der Ewigkeit. Der schlanke, vornehme Kopf, der noch immer die einfach verknötete Dornenkrone trägt, drückt Aufstieg und Verewigung aus. Der Heiland segnet, obwohl er seine Wunden darzustellen scheint. Das ist Vorklang der neuen Idealität, aus der einst der Sterzinger Altar entstehen sollte. Das Räumliche ist zum Ausdruck einer Bildfläche geglättet. Den Meister möchte man sich gerne als Westdeutschen denken; es ist Ulmisches in seinen Formen, wie später in einigen der Blumenburger Gestalten, ein Vorklang zeitblomischer Stille in einer älteren Idealität. Es gibt jedoch in der Münchener Gegend wenigstens noch ein stimmungsverwandtes Werk von ähnlich edler Haltung bei anderer Anlage des Gewandes: es ist der hölzerne Salvator von Pullach. Er steht wirklich, die Gebärde zwingt, wie bei dem Münchener Schmerzensmanne, und der Kopf ist so vornehm länglich und still sprechend wie dort (Abb. 156).

Grill, Monatsh. f. Kunstw. V, 11, Taf. 102. — Feigel, Cicerone 1913, H. 2. Weitere bayrische Werke der Zeit bei Stegmann, Münchener Jahrb. 1909, S. 89 und Halm, ebda. 1911, S. 126ff. Dort auch u. a. (1909, S. 93) eine untersetzte Madonna unserer Zeit und eine prächtige sitzende Heilige aus Triftern (1914/15, S. 168). Sie kommt aus Niederbayern, geht aber mit anderen sicheren Werken dieses Kreises (Sitzmadonna Germ. Mus.) nicht recht zusammen. Irgendwie spürt man die Atmosphäre der Schönen Madonnen und Stimmungsverwandtschaft mit Arbeiten wie Maria Saal (Kärnten). — Inv. O. B. Taf. 141, 109 (München), 220 (Halving), 248 (Lengmoos). — B. Riehl a. a. O. Taf. IV, 4 (Meilham) und V, 4 (Seeon). — Die eigenartige Holzmadonna d. Salzburger Mus. (Österr. Kunsttopogr. XVI, Taf. XV) zeigt fernste Erinnerung an die „Schön. Mad.“, geht aber auch mit nieder-rheinischen (Kat. Slg. Röttgen Nr. 120) oder mitteldeutschen Figuren (Wilsdruff, Arnstadt) zusammen. Neue Warnung vor voreiligem Lokalisieren! — Aus Nachbargebieten noch erwähnenswert die 13 Statuetten von Spitz, die dem Landshuter Hochaltar verwandt sein könnten, und die Madonna von Imbach (Österr. Kunsttopogr. I, S. 387/390, S. 188). Ferner ebenda S. 250, 569, 279. — Hübsche Sitzmadonna im Suermondt-Museum, Aachen (Schweitzer, Taf. 20).

Eine große Rolle spielt im bayrischen Gebiete die Grabmalplastik.

In der nordostbayrischen, fränkisch gemischten Grenzlandschaft allerdings ist außer dem Pfalzgrafen Rupert Pipan († 1393) der Amberger Martinskirche nicht viel zu nennen. In der Form der Klagetumba bedeutete dieses Werk den Abschluß einer Entwicklung des 14. Jhhs. Der malerische Geist des Entwurfes, überall im Kampfe mit hartem Material und derbem Gehirn, überflutet wie die Seitenflächen auch die Deckplatte. An dem Gepanzerten, den wie bei den Prager und Schlesischen Werken der Mantel sehr räumlich umfängt, springt ein Hündchen empor. Zur Rechten des Kopfes erscheint ein größerer Engel, aber auch an den anderen drei Ecken tauchen Köpfe herauf, und das Spruchband ringelt sich so, daß es von der Seitenansicht der Tumba zur Aufsicht der Plattenfigur vermittelt. Grenzenverwischung überall. Hier spiegelt sich in etwas ungeschickter Ausführung doch noch eine größere Welt. Das Grabmal Hadmars IV. († 1420) in Laaber ist dagegen völlig Provinz. Dafür ist aber in Straubing auf Grund des Amberger Typus ein außerordentlich bedeutendes Werk entstanden, das Grabmal Herzog Albrechts des Jüngeren († 1395) in der Karmeliterkirche. Man sieht hier erst, welche Möglichkeiten in dem Typus stecken; das Gewand voll wundervoller Feierlichkeit — zwei kleine Engel halten die oberen Zipfel —, die Neigung des Kopfes wirkt im Ernste des Menschlichen doppelt ergreifend durch die Majestät des Untergrundes. Wohl sicher erst nach 1400 ausgeführt (Abb. 157). Weit schwächer ist das Doppelgrab von Niederaltaich (1418). Aber vielleicht steht mit dem Straubinger Werke das herrliche Doppel-Grabmal von Mindelheim in Zusammenhang (s. u. S. 199).

Um so erstaunlicher schwillt Qualität und Erfindung in der noch südlicheren Gegend an.



157. Grabmal Herzog Albrechts d. Jüngeren
(† 1395), Straubing, Karmeliterkirche.



158. Trenbeck-Grabstein in Haslach bei
Traunstein.

Aus: Leonhardt, Spätgotische Grabmäler des Salzachgebietes.

Das Salzachgebiet entwickelt nebeneinander eine Kunst des heraldischen Gedenksteins von sehr hoher Feinheit und eine ursprünglich gewiß ebenso reiche des ikonischen.

In der Rattenberger Klosterkirche findet man eine hübsche Vereinigung von beiden: Johannes Kümersprucker († 1393) und Anna von Kastelback (1396) nehmen mit ihren zierlichen Gestalten auf sehr freiem Grunde nur die untere Hälfte des Steines ein. Über dem geflammten Kielbogen steigen prachtvoll gemeißelte Wappen auf. Auf dieser Stufe herrscht ein ausgesprochenes Gefühl für die Verpflichtung der Grenzebenen: der seitliche Rahmen wird respektiert, und das Relief bemüht sich, die Parallele zur Grundform möglichst einzuhalten. Von dieser Stilabsicht her wird auch noch ein späterer, rein heraldischer Stein bestimmt, der des Martin Rütter († 1416) auf dem Salzburger Friedhofe von St. Peter. Innerhalb der bewußt gewählten Grenze spielen die Linien in zahlreichen Verästelungen von wunderbarer Feinheit, alle Ecken und Windungen der paßförmigen Innenrahmung schmiegsam auszügelnd. Das ist versenktes Relief. Man blieb nicht dabei. Eine imposante Entwicklung des Wappensteines leitet einen überraschend klaren Vorgang ein. Der des Michael von Haunspurg († 1404) in Michaelbeuren läßt alle Innenrahmung fort. Er gibt Hochrelief. Sobald man zu diesem übergeht, kann man auch die Innenrahmung wieder verwenden, aber nun will das eigenkräftige Wachstum der heraldischen Form in reicher Wucherung auch die seitlichen Grenzen überspülen.

Die Entwicklung ist bei der Enge der Aufgabe, dem Reichtum, der Qualität ihrer Lösungen sehr deutlich und äußerst lehrreich. Es ist die uralte ornamentale Phantasie, die bei den Vorfahren

groß war, noch ehe sie die Welt der Erscheinungen auf den Rücken nahm. Sie schießt hier neu empor und erzeugt aus dem Motive der Helmzier vor allem eine verwandte, sehr deutsche, gerade der französischen entgegengesetzte Formenwelt. Auch im frühesten Mittelalter tauchten auf den Kämmen der ornamentalen Bewegungswellen Stücke aus der Welt des Sichtbaren auf, mitgetragen, unter- und weitergerissen von einer an sich gestaltlosen, unendlich ausdrucksvollen Linienmimik. Das war vor der großen Zeit der Architektur. Jetzt sind wir hinter ihr. Was Erscheinung ist, wird nicht im gespenstischen Abbilde fremder Formulierungen gespiegelt, sondern mit frischem Blicke erfaßt; aber auf vergleichbare Weise wird es vom heraldischen Ornament auf den Rücken genommen. Erst, was wir hier und in dieser Epoche finden, darf im engeren Sinn traumhaft genannt werden: es ist außerlogische Verknüpfung an sich verdeutlichter Bilder und Bildstücke durch eine spielende Vorstellungskraft.



159. Gedenkstein Ludwigs des Gebarteten
in Wasserburg.

Aus: Die Kunstdenkmäler Bayerns.

Der Grabstein Peter Schönstetters († 1400) deutet mit der nach rechts und links rahmenüberflutenden Helmdecke noch vorsichtig das Kommende an. Das Reliefgefühl ist noch sehr gemäßigt. Das eigentliche Anheben der neuen Entwicklung kann man etwa im Seener Kreuzgang am Steine des Erasmus Laiminger († 1406) erkennen. Das Haunspergwappen lieh das Hochrelief auf zurückgetieftem Grunde, das Schönstettersche die auszüngelnde Kraft, die über den Rahmen strebt. Ein drachenhaftes heraldisches Tier, den Kopf im Helme verborgen, den eine gekrönte Katze auf einem Kissen deckt, umklammert die bewimpelte Lanzenstange. Der Schweif peitscht aus, die Ranken der Helmdecke vermählen sich den Formen des Wappentieres, der Katzenschweif hängt auf die Rahmenschräge über. Man fühlt, hier werden die Grenzen überspült werden. Der nahe verwandte Grabstein des Thomas Trenbeck in Haslach bei Traunstein, bei Lebzeiten bestellt und wohl gegen 1410 zu datieren, treibt schon etwas weiter: Auch die Tierklaue, zugleich Ranke und Pranke, erobert die Rahmenschräge. Die gesteigerte Wiederholung des Drachens gibt dem Grotesken dämonischen Klang. Immer mehr lockert sich die Individuation der musterbildenden Form. Der Baumburger Wappenstein des Oskar Törringer († 1418) läßt aus zwei löwenartigen Tieren von frei symmetrischer Anordnung Ranken quellen, aus denen wieder Menschen in Halbfigur herauswachsen. Sie nehmen lebendigsten Ausdruck an, aber kaum heraufgeblitzt, verwandelt sich sonderbar im wehenden Barte der Lebensschein zum heraldischen Ornament: Traumlogik. Die Rahmenschräge wird überwuchert, aber auch der ganze Plattengrund bezieht sich mit Geranke.

Damit ist in stetiger Wandlung ein neuer Typus erreicht, den wir genau in das 4. Jahr-
fünft des 15. Jhhs. datieren dürfen. Der menschliche Organismus wird in das Ornament gezogen,



160. „Schöne Madonna“, Salzburg,
Franziskanerkirche.
Aus: Die Österr. Kunsttopographie.

die innere Rahmengrenze überquollen, mehrere Tiefenschichten der Dekoration werden gewonnen und der freie Grund verschwindet. Das vollendet sich in den Gedenksteinen Ludwigs VII. des Gebarteten.

Man pflegt unter ihnen fast immer nur das berühmte Grabmodell des Münchener Nat.-Mus. zu nennen, als sei es isoliert. Die Welt, aus der es wird, ist aber hier auf bayrischem Boden in straffer und stürmischer Logik geschaffen worden. In Wasserburg 1415, in Aichach 1418 schon sind die Grundbedingungen da, in denen sich die Phantasie des Grabmalmeisters ergehen konnte. Das Modell ist ein berühmtes Problem und scheidet hier noch aus, da es wieder mit der Multscher-Frage verflochten ist, aber den nationalbayrischen Charakter seiner Grundform muß man schon jetzt sich klar machen. Sie steht am Ende der Entwicklung, deren Beginn das Laiminger-Grabmal von 1406 schon jetzt deutlich erkennen läßt. Durch stetige Wandlung in einer Richtung ist eine neue qualitas erzeugt. Im Aichacher Stein hat sich der Rahmen in verflochtene Äste gewandelt, Äste schlingen sich auch über die Grundfläche. Die Ornamentik, die beim Törringersteine auf noch sichtbarem Grunde aufliegt, hat diesen nun völlig aufgezehrt, aus einer Fläche ihn ideell zum hinterfangenden Schattenraume umgedeutet. Schon hier erscheint die Sonne, schon hier der geflügelte Löwe, die menschliche Figur daneben, der kauernde Löwe in halber Aufsicht (hier sogar zweimal) — alle die Züge, die man merkwürdigerweise an dem spätesten Werke dieses Kreises, dem Grabmodell, wie etwas ganz Neues anzusehen sich gewöhnt hat. In dieser raumhaltigen Gestrüppwelt des traumartigen Ornamentbildes war Ludwig zu Hause, als er 1429 in seinem Regensburger Testamente die genauen Anweisungen für das Grabmal gab. Die Dekorationsplatte war Bildraum geworden, in heimischer Entwicklung. Am heraldischen Steine hatte sich noch einmal wiederholt, was im 14. Jhh. am architekturplastischen Relief geschehen war.

Neben dieser prachtvoll logischen Entwicklung des heraldischen geht nun noch eine sehr bedeutende des ikonischen Grabmales.

An ihrer Spitze steht ein Künstler, den wir mit Namen kennen: Hans Haider schuf für Kloster Seeon das Grabmal des Stifters Aribio (1395—1400). Man spürt, daß hier Boden auch für das Heraldische war. Es bestimmt schon die Gestaltung der Tumba: breite Arkaturen mit liegenden Schilden umschließen symmetrisch die fünfte mittelste, in der ein Bischof erscheint. Rankenwerk bezieht den ganzen Grund — zu ihm verhält sich die Figur wie ein Wappen zum glatteren Steingrunde. Starre Majestät gibt auch ihr heraldischen Ausdruck, aus dem heraus doch der längliche Kopf mit dem geöffneten Munde, den zusammengezogenen Brauen feinen Lebensschein gewinnt. Überall symmetrische Entsprechung um eine strenge Vertikalachse. Spruchbänder gehen dreimal nach beiden Seiten aus, den Rahmen überflatternd, oben und in der Mitte von Engeln gehalten, unten sinkend, so daß auch darin dem Liegen ein Stillstand der Form entgegenarbeitet. Ein sehr überlegenes Werk, wenn man etwa an den Amberger Pfalzgrafen denkt: Man möchte glauben, daß die Heroisierung eines sehr lange Verstorbenen — er lebte im 10. Jahrhundert! — der Phantasie des Künstlers, in der so etwas schon liegen mochte, verstärkte Richtung auf architekturhafte Strenge gab. Heroisierung als Monumentalisierung. — Wenig später ist der Baumburger Grabstein einer Stifterin. Aus einer sehr ähnlichen Welt ist doch alles auf das Weibliche gewendet. Ein kleiner und sehr lieblicher Kopf, leicht geneigt, auf weich gebogenem massiverem Unterkörper. Die Falten aber fließen auch hier lang und fein und sind der Häufung, ähnlich wie die mittelrheinischen Thonfiguren, durch ihr glattes Strömen enthoben. — Dem Künstler des Trenbeckwappens, als Schüler Hans Haiders, schrieb Leonhardt die Figur des Abtes Simon Farcher († 1414) in Seeon zu — mit wieviel Recht, vermag ich nicht zu sagen. Nur das ist mir völlig sicher, daß der heilige Vitalis in St. Peter zu Salzburg nichts mit ihm noch mit unserer Epoche zu tun hat. Halms Datierung auf 1448 trifft sicher das Richtige. — In einer anderen Gegend steht dem Farcher-Grabmal das des Abtes Johann



161. Kopf der Madonna aus Horb.
Nach Baum, Gotische Bildwerke Schwabens.

Zipfler († 1417) ungefähr gleich (Raithenhaslach, roter Marmor). Völlig andere Auffassung — abstrakt weicher Gewandstil, dem eine unerwartet heutige Naturwirkung des feisten Pfaffenkopfes sonderbar entgegensteht.

Lit.: Inv. O. u. Reg. IV, Taf. VI (Laaber). O. B. Taf. 229 (Haslach), 234 (Baumburg), 28 (Aichach), 229 (Hans Haider), 269 (Raithenhaslach). N. B. VI Taf. XXIV (Straubing). — Leonhardt, Spätgot. Grabdenkm. d. Salzachgeb. 1913, S. 17, 18, 19, 9 (Griesstaett), 12 (Laiminger), 14 (Farcher). — Halm, Kunst u. Kunsthandw., Wien 1913, S. 121, 1912, S. 77ff., 1911 S. 115. — Die Erkenntnis des Zusammenhanges zwischen allen Denksteinen Ludwigs des Gebarteten findet sich schon bei Riehl a. a. O. S. 56f. Hier noch die von Friedberg 1409 und Schrobenhausen, 1414 genannt. Der Herzog liebte es, seine Befestigungstätigkeit zu rühmen. Der auch von Leonhardt erwähnte Ingolstädter Grabstein (künstlerisch niedrig) ist später zu besprechen. Ein nicht untüchtiges Grabmal unserer Epoche auch in der Ortenbergkapelle des Passauer Domes, ein Ortenberg († 1360), erst ca. 1420 ausgeführt. Inv. N. B. 3, Fig. 95.

Unter den Schnitzarbeiten des Salzburgischen Gebietes ragt die Heimsuchung an der Türe der Irrsdorfer Kirche hervor.

Der Bau wurde 1408 geweiht, die Türflügel, obwohl zu groß, sind gleichwohl gleichzeitig, sie zeigen das Wapen des Gründers, Pfarrers Berthold von Straßwalchen († 1410). Hans Tietze hat den Beweis überzeugend geführt. Daß wir hier eine Datierung haben, ist sehr wichtig. Aus der Tatsache, daß das spätere 14. Jhh. der Epoche um 1400 die gekürzte Proportion überliefert hat, zieht man gerne den Schluß, daß schlanke Proportionen dem ersten Jahrzehnt fern seien. Schon die Lorcher Kreuztragung könnte das Gegenteil beweisen. Hier ist die Datierung wichtig, schon weil die schwäbische Holzplastik das gleiche Thema in auffallend verwandter Form behandelt

W. Pinder, Die deutsche Plastik,



162. Schöne Madonna, Horb (Südschwaben). Phot. Klink, Horb.



163. Kalksteinfigur aus Berchtesgaden,
Berlin, K. Fr. Mus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.



164. Madonna, Winhöring.
Aus: Kunstdenkmäler Bayerns.

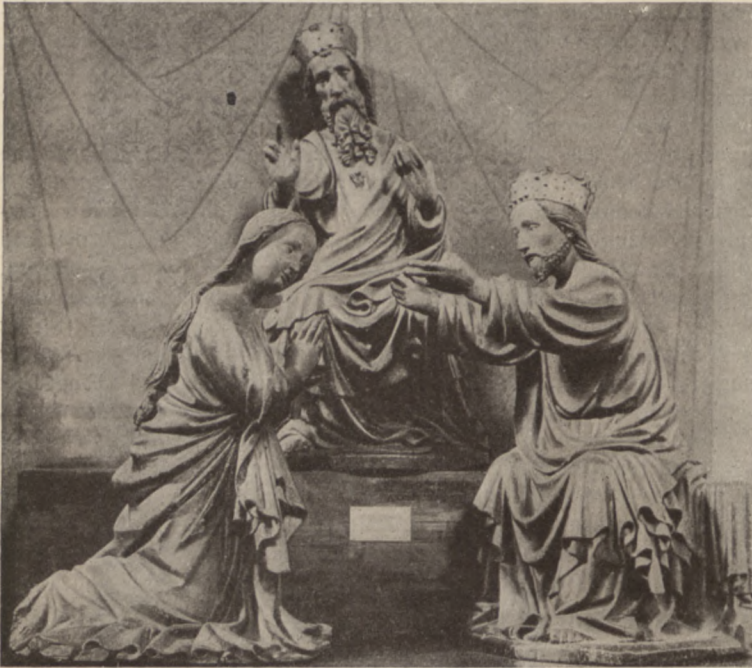
hat. Es ist die Heimsuchung. Beide Frauen in sehr deutlicher Betonung der Schwangerschaft. Auf den schräg weit vorgewölbten Leibern (Grundform des 14. Jhhs.) erscheint die Leibesfrucht sichtbar in Gloriolen. Die Toga als Schale, an der Hüftengegend umgeblättert, die länglichen Körper winden sich mit jener Räumlichkeit und Grazie, die das Braunschweiger Skizzenbuch liebte, die Dorothea von Steyr und eine weibliche Heilige des Salzburger städtischen Museums besitzen. Bezeichnend für Salzburg, daß sogar das Halbrelief auf den Reichtum des Räumlichen in der Figur nicht verzichtet: es projiziert ihn. Lange Faltengänge, unten symmetrisch auseinandergetrieben. So etwas kommt auch bei den Schönen Madonnen vor. Eine schöne und stille Stimmung. Zu ungewöhnlichem Reichtum von wundervoller Üppigkeit steigert sich der weiche Stil der Irrsdorfer Figuren in der breiter und kürzer gehaltenen Madonna des Benediktinerstiftes in St. Peter in Salzburg selbst. Sie steht jetzt im zweiten (barocken) Altar der Stiftskirche, so wie die ihr etwas artverwandte Breslauer in einer Rokokonische der Dorotheenkirche. Die gesättigte Holdheit des Kopfes, der in sehr reichen Windungen heraufblüht, krönt eine ausschwingende Gesamtbewegung, die von schwer träufelnden Pendelgewichten seitlicher Draperien ausgewogen wird.

Wenn wir hier die Nähe der Schönen Madonnen fühlen, so ist das Wichtigste noch nicht gesagt. Wie für eine Reihe von Vesperbildern des Ostens Salzburger Ursprung vermutet werden darf, so läßt er sich für eine Gruppe echter schöner Madonnen geradezu beweisen.

Die Salzburger Franziskanerkirche bewahrt das entscheidende Werk. (Abb. 160). Der Grundgedanke der Oberpartie ist wohl mit dem der Schlesischen verwandt (Thorn vor allem), aber die Auffassung des Kopfes ist kräftiger, weniger höfisch, und die der Gestalt weit mehr bewegt. Das Knie tritt vor, die gesackte, breit ausrollende Schwere der schlesischen Madonnen weicht einer energischen Einziehung. Die Faltendraperie darüber zieht kräftiger, steiler herab. Offenbar ist dies ein Typenwettbewerb, keine einfache Nachahmung der böhmischen Art; doch ist diese selbst, nicht ihr unbekanntes Vorbild, vorzusetzen. Die Salzburger Malerei der 20er Jahre stellt eine vollendete Parallele zu der Oberpartie dieses Werkes in dem schönen Rauchenbergerschen Motivbilde (jetzt Freising). Die Beziehung ist so eng wie die der Münchener Madonna Sepp zu der Breslauer Skulptur, aber es ist eine Salzburgerische, heimische Beziehung. Als sicheres Versandwerk aus diesem Salzburgerischen Kreise sehe ich die nach Horb in Südschwaben gelangte Kalksteinfigur an, von der eine Variante, nachweislich aus Salzburg stammend, dem Kasseler Landesmuseum gehört; ebenso hängt eine gute Holzfigur in Horchheim bei Worms mit ihm zusammen. Salzburgerisch und eng sich hier anschließend ist die Berchtesgadener Heilige des Berliner Museums, der wieder eine Madonna in Winhöring („Steinmasse“) nahesteht. Eine von Garger bei Gelegenheit der Klosterneuburger Figuren herangezogene Heilige des Salzburger Stadtmuseums kann über die Umformung böhmischer Eindrücke durch die alpenländische Originalität in gleicher Richtung belehren: diese will überall das Tempo verschnellern, sie faßt eine Figur gleichsam mit fester Faust zusammen und wringt sie, so daß die Griffstelle zusammengeschlungen, die obere ausgeblättert wird. Bei sehr fühlbarer Beeinträchtigung durch einen unmittelbaren starken Eindruck der schlesisch-böhmischen Art ist immer noch die alpenländische Nuance, mächtig und etwas klotzig aufgeschwollen, in der Madonna von Feichten zu erkennen. Litt.: Mitt. d. Zentr.-Komm. 1899, S. 148. — Österr. Kunsttop. 10, Taf. 9 u. S. 66, 12, S. 17 Fig. 34. — Das Nähere zu den Schönen Madonnen bei Pinder, Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 1923. — Weiteres u. a. in Irrsdorf: Pietà und Madonna gegen 1408, Österr. Kunsttop. S. 70.

In Tirol, das auch zum Verbreitungsgebiete der südlichen und östlichen Vesperbilder gehört, (und sicher an ihrer Herstellung tätig beteiligt war), regt sich eine verwandte Kunst. Gründlichere Forschungen sind freilich erst noch zu erwarten. Das sicherlich ausgezeichnete, soeben erschienene Inventar von Südtirol bringt für uns zu wenig Abbildungsmaterial. Das brave Buch von Atz hat indessen eine gewisse Basis gelegt. Die „Mitteil. d. Ferdinandeums“ und die der Zentralkommission, auch einige große auswärtige Museen helfen wenigstens zu einem ersten, sicher äußerst verbesserten Bild. —

Später Geist des 14. Jhhs. lebt noch in den Stationsreliefs von Hoch-Eppan (für Innsbruck 1893 erworben). Hier ist örtlicher Charakter wohl kaum zu erkennen. Aber gleich nach 1400 spürt man zuweilen schon etwas von der ungewöhnlichen, fast herausfordernden Lebendigkeit des Kopfes und des Blickes, die für die späteren Tiroler Arbeiten so bezeichnend ist. Ein sitzender Petrus um 1400 im Ferdinandeum hat etwas davon; vor Jahren hat er mich an Oberitalienisches erinnert. Ganz Außerordentliches hat diese tirolische Eigenart in einem thronenden Kaiser, einst Sig. Oertel (Kat. Taf. 11/12) hervorgebracht. Sitzstatuen sind in Tirol so beliebt wie in Bayern. Diese geht zwar in der unteren Partie über das Übliche nicht hinaus; das Obergewand ruht in der bekannten Schleifung über den Knien, von denen Falten symmetrisch abstrahlen. Der Kopf aber mit der faltigen Haut, gebogener Nase, hohen Brauen, wirkt erstaunlich einmalig und eindringlich. Ich glaube allerdings von Kennern Zweifel an der Echtheit gehört zu haben. Aus den Abbildungen würden sie mir nicht kommen. Die Zeit hat genug überraschend porträthafte Köpfe. Die Hakennase kommt immer wieder vor und ertäuscht sogar zuweilen Porträtwirkung, etwa in Passionsszenen. Hier wirkt sie habsburgisch. Die vordringliche Kraft des Blickes scheint typisch tirolerisch, südtirolerisch. Ähnlich, doch schon starrer, ein sitzender Ulrich in Gerlas (B. Zwettl, Ö. K. Topogr. XIII, S. 372). Er könnte tirolerisch sein. — Ein köstlicher Georg, zu Fuße kämpfend, aus einer Südtiroler Kapelle (jetzt Berlin, Kais. Friedr. Mus., Vöge Nr. 60), übertrifft an Augenblicklichkeit und Leben die entsprechenden böhmischen bei weitem. Er ist aber auch räumlicher gedacht. Die große Möglichkeit Pacher steckt schon in der Frühzeit. Nicht nur seine Themen — dies versteht sich —, auch seine Formulierungen klingen schon an; so seine Salzburger Sitzmadonna in der Holzgruppe am Portal der Klosterkirche Marienberg (Atz, Fig. 537). Das Kind ist merkwürdigerweise bekleidet, aber das Ethos des Ganzen, das feine Haupt der Mutter, das Motiv der Hand, die den Apfel reicht, die Faltengänge über dem rechten Knie — das sind Züge, die den Schönen Madonnen der schlesisch-böhmischen Art verwandt, zeitlich gleichlaufend und selbständig ebenbürtig sind. Sie lassen Pacher voraussehen. Das Ganze zu fein-lebendig und zurückhaltend nüanciert, um ausgesprochen weicher Stil zu sein. Möglich, daß in der Berchtesgadener Gegend sich engere Beziehungen zu dieser Kunst nachweisen lassen: Die köstliche Madonna von Weildorf, deren thematische Fassung in späterer Ausprägung etwa in der von Pürten



165. Krönung Mariae aus Tschengels (Vintschgau). Phot. Dr. Wolters.

Germ. Mus. gehört. (Josephi, Nr. 231, Taf. XX. unsere Abb. 165.) Sie stand in einem Altare, in Farben strahlend. Das Gold herrscht vor, alle Gewänder blinken davon. Gottvater ruhig segnend — trotzdem in der Stirne kleine sorgsame Falten, die erhöhtes Aufmerken ausdrücken: Vermenschlichung. Der Ausdruck des Voluminösen, der bei ziemlich großen Figuren außerordentliche Wucht erreicht, ist aus keiner Abbildung zu ahnen. Sehr starke Plastik in unmittelbarem Sinne. Gleichzeitig ist großes Gewicht auf das Räumliche des Schreines gelegt, das die Volumina fordern. Das ist echt tirolisch — der Nürnberger Deokarusaltar ist ein lehrreiches Beispiel für örtliche Verschiedenartigkeit bei sehr ähnlicher Stilstufe (s. unten S. 213). — Gegen 1430 wird der Altar von St. Sigmund zu Paiern im Pustertale entstanden sein (Atz, Fig. 561). Die Grundform der Pacheraltäre ist hier charakteristisch festgelegt; sie ist echt tirolisch: drei tiefe Nischen, in die die Figuren mit unverkennbarem Raumgeföhle eingebaut sind. Die mittelste breiter; in drei auffallend hohen Sockeln wird die symmetrische Ordnung durchgeführt. Die Anlage eingeschossig. Die Mitte als Gruppe (in Paiern ist es die Sitzmadonna), die Flanken als Statuen (in Paiern der Pilger Jacobus und St. Sigmund). Auf dieser Komposition, ihrer ausgesprochen gestalträumlichen Anlage, beruht noch das Meisterwerk von St. Wolfgang. Die Stilstufe des Paierner Altars ist — bei geringerer Feinheit — die der Madonna von St. Peter zu Salzburg: Faltenhäufung, leichte Anschärfung. Es scheint, daß die südlichere Gegend, die der Brixener Schule, schon damals in Tirol qualitativ überlegen war. Litt.: Atz, Kunstgesch. v. Tirol, II. Aufl. 1909. — Zeitschr. des Ferdinandeums 1901, S. 97 (Gnadenbild von Senale). — Graus, Kirchenschmuck, 1903, S. 71. — Mitt. d. Zentr. Komm. 1889, S. 158 (Mauern). — 1890, S. 24 (Landeck). — Inv. Oberbayern, Taf. 281 (Weildorf), 252 (Pürten), 32 (Oberwittelsbach). — Josephi a. a. O. S. 121. — Vöge S. 27 u. 30. — Für das Grabmal hervorzuheben: Oskar v. Wolkenstein, gest. 1445 in Brixen, Atz, Fig. 556. Offenbar noch bei Lebzeiten errichtet. — Demmler, Samml. Oertel, Taf. IV, XI, XII. — Gute Tiroler Arbeiten u. a. Sammlung Schnütgen, Kat. Taf. 70, ein Täufer und ein Bischof.

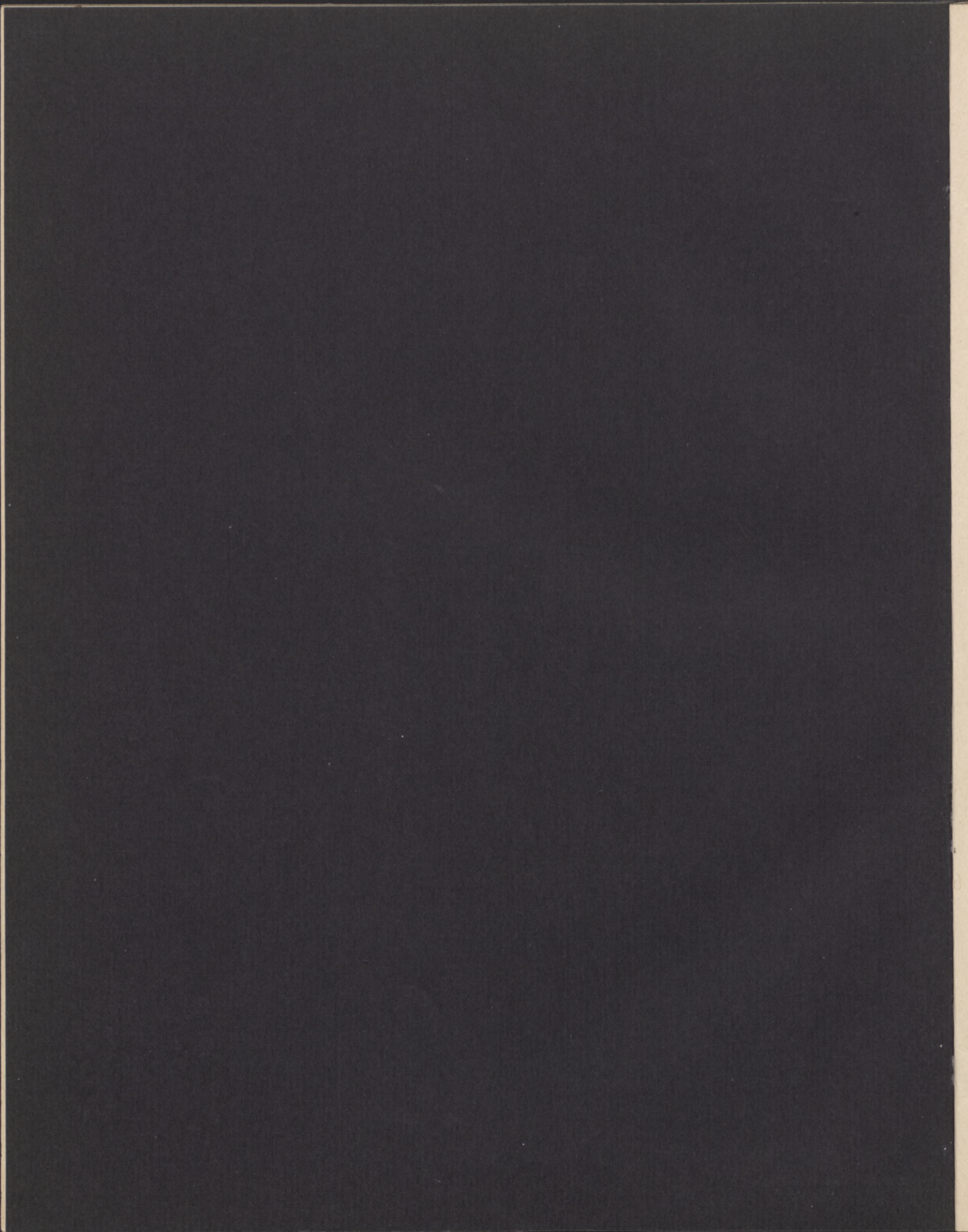
c) Der Südwesten Schwaben

Die Geschichte unserer Malerei lehrt, daß der Südwesten, Schwaben und Oberrhein, im frühen 15. Jhh. eine überragende Bedeutung besaß. Man spürt etwas davon auch in der Plastik.

wiederkehrt; beiden vorangehend die von Oberwittelsbach. Die Tiroler Madonna Sig. Oertel Nr. 24 gehört in ihren Kreis. — In anderer Form vertritt den weichen Stil die schöne Steinstatue in Aurach bei Kitzbühl (Atz, Fig. 547). Das Kind in lebendig genrehafter Auffassung, die Mutter als regina coeili. Die Falten-symmetrie läßt hier an Monumentalplastik denken (französischer Färbung?). — Den Typus der Ulmer „Hartmann“-Madonna hat eine hölzerne Figur aus Terlan im Bozener Museum (Atz, Fig. 545), und die volle Üppigkeit des abstrakten Massenstiles wird in einer kleinen Madonna aus dem Brixener Katharinenkloster (jetzt Ferdinandeum) sichtbar. Das Thema der Marienkrönung — in dem einst Pacher das Größte erreichen sollte — war überall im 14. Jhh. aus der Tympanon-Plastik in die der Altäre übergetreten. Im Vintschgau, in Tschengels stand einst die köstliche Gruppe zu Dreien, die jetzt dem



Schwäbische Pietà aus Sternberg (Terrakotta). Frankfurt, Slg. Fuhr.
Als Leihgabe in der Skulpturengalerie.



Gerade Schwabens Lage ist günstig. Es grenzt an den Oberrhein und ist ihm schon im frühen 15. Jhh. offen gewesen. Es ist dem bajuvarischen Gebiete und dem fränkischen benachbart — von beiden kam der große Strom ostdeutscher Plastik und mit ihm, zurückgebogen und verwandelt, ein anderer Flußlauf internationaler großer Strömungen. Mittelrhein und Unterfranken grenzen; an es ist ein Herzland für das alte oberdeutsche Hauptgebiet unserer Kunst, und das warme Blut fühlt man überall.

Die schärfere Leidenschaftlichkeit der östlichen, die maßvollere Gepflegtheit der westlichen Kunst treffen sich

auf einem glücklichen Boden. Es ist wohl das bevorzugte Gebiet auch der Forschung, über wenige ist soviel veröffentlicht worden. Das Stuttgarter Landesmuseum, die Rottweiler Lorenzkapelle, das Münchener National-Museum und in immer stärkerer Betonung das Deutsche Museum in Berlin haben Vieles konzentriert, und immer noch ist auch an den alten Stätten Manches geblieben. Das Meiste, das Beste freilich mag wohl doch schon in Sammlungen abgewandert sein.

Nach Rottweil, Gmünd und Augsburg war schon seit der späteren Parlerepoche Ulm in der Hüttenplastik führend geworden; in der Ensingerschen stand es an erster Stelle, und es scheint, daß damals die innere Umwandlung der Hüttenkunst nach der beweglichen der Altäre und Einzelfiguren sich auch in persönlichen Wandlungen ausgesprochen hat. Ulm hat das ganze Jahrhundert hindurch seinen führenden Rang bewahrt und bedeutet schon gegen seine Mitte in der Welt der Schnitzerwerkstätten so viel, wie am Anfang in jener der Bauplastik — Hans Multscher, in dem diese Wandlung mit der Auflösung des Stiles der ununterbrechlichen Linie parallel sich vollzieht, kann erst im nächsten Halbband näher zu Worte kommen, muß aber als Erscheinung schon hier einmal gesehen werden. Am Ende unserer Epoche schafft er noch in Stein (sicher den Kargaltar von 1433, vorher vielleicht den Schmerzensmann des Westportales). Bald darauf liefert er gemalte und geschnitzte Altäre. 1427 wurde er in die Bürgerliste aufgenommen. Er nannte sich schon selbst auf seinen Werken. Von Hartmann dagegen besitzen wir nur „unfreiwillige“ Urkunden, er signierte noch nicht. (Auch das Parlerzeichen war nur Firmensignet, nicht Selbstnennung eines Künstlers.) Erst ein Jahr später wurde Hartmann Bürger. Das scheint von Bedeutung. So lange gehörte er noch der ortsfremden Bauhütte an, deren Bestand an Aus-



166. Dornstädter Altar. Nach Baum, Gotische Bildwerke Schwabens.

wärtigen, deren reicher Personenwechsel aus dem von Habicht besprochenen Hüttenbuche sehr klar hervorgeht. Wenn der Meister nun ortsansässig wurde, so liegt wirklich nahe, daß der Sieg der Zunft über die Hütte sich hier biographisch aussprach. Hartmann wurde nun, wie Multscher, Stadtmeister; und ebenso wie jener scheint dieser am Münster angestellt gewesen zu sein. Ob wir Schnitzwerke des Hartmannschen Stadtateliers wirklich besitzen, ist nicht sicher. Das Kirchberggrabmal, das der Künstler des Martinus selbst geschaffen haben könnte (niemand weiß natürlich, ob gerade dieser Hartmann hieß) war gewiß bei der Bauhütte bestellt worden.

An die allgemeine Haltung der Stirnwandfiguren erinnert trotz höherer Qualität die Schutzmantelmadonna aus Herlazhofen. (Jetzt Aachen, Mus.) Der Madonnentypus von der Münstervorhalle begegnet uns mehrfach, doch immer in verschiedener Prägung; er gehört zugleich sehr fernen Gegenden an und ist an sich nichts Schwäbisches. Daß er in kleinerer Hüttenplastik weiterwirkte, verwundert nicht (Bergkirche von Laudenschach, schon fränkisches Gebiet, Stuttgart, Kat. Nr. 79 nach 1412). Viel genauer ist der Anschluß bei einer Stuttgarter Neuerwerbung; hier ist es Ulm selbst, das gewirkt hat. Der Typus findet sich u. a. weit südlicher in Illertissen (jetzt Stuttgart, Baum Nr. 36), aber schwächer und steifer. (Verwandt soll eine Figur der Friedhofskapelle von Sonthofen sein, desgl. eine aus Wessingen, jetzt Frankf. Privatbes.) Dann in etwas größerer Schärfung am Ende unserer Epoche in Pfärrich (Stuttgart Nr. 42), ursprünglich Mittelfigur eines Altares, zu dem zwei Heilige, jetzt in München, gehören. Am nächsten der Ulmerin ist wieder ein Altarmittelstück: die Madonna von Dornstadt (Stuttgart, Abb. 166). Der Anschluß spricht aus Proportion, Gewandbildung und Gesamtstimmung, doch ist dies entschieden ein feineres Werk. Zugleich haben wir hier den ältesten erhaltenen Altar unserer Epoche auf schwäbischem Boden. Der Typus ist so schwäbisch, wie der von Païern tirolisch ist. Die Grundlage die gleichmäßige Reihung. Eine flache Hinterwand in drei Giebeln geschlossen. Maria, etwas größer, zwischen Barbara und Katharina. Die Anordnung strebt nicht auf das Malerische und Räumliche des Ganzen; die Szene (wie die Marienkrönung in Tirol) scheint in dieser schwäbischen Altarwelt ausgeschlossen. Nur Reihung stiller Existenzbilder, die ein leiser Fluß ebenmäßiger Bewegung sanft durchrieselt. Man könnte sich ganz gut vorstellen, daß ein Hüttenplastiker solche Altäre erdachte. Aber wenn es auch so war (Baums Ansicht, daß wir es mit Hartmann selbst zu tun haben, sagt immerhin nichts Unmögliches), es entsprach zugleich einem stetigen Zuge des schwäbischen Charakters, dem gleichen, der später Holbeins Bildnisse erzeugte und der vielleicht am deutlichsten in der gemütvollen Unbeweglichkeit Zeitbloms zutage treten sollte. Der Blaubeurer Hochaltar von 1493 keimt in der Art des Dornstädters wie der St. Wolfgangers Pachens in jenem von Païern. Die Katharina hat manches von der Weise der Binger Thonfiguren, doch fehlt die nüancierte Feinheit. Es ist eine ländlich-holde Gemütsruhe, innig und sanft, aber nicht aristokratisch. Maria der Ulmer entschieden überlegen. Der Griff der Linken an den Leib des Kindes ist symptomatisch. Er ist feiner als in Ulm oder gar in Pfärrich. Doch möge man nur an die Krumauer Madonna denken, um zu sehen, daß die Vergegenwärtigung nicht annähernd so blühend ist; schon das plumpere Motiv des liegenden Kindes hindert daran. An sich ist seine Lage zum stehenden Körper der Mutter bezeichnend für die Zeit.

Es ist ein Horizontaltypus wie jener der um 1400 beliebten Vesperbilder. Von diesen ist mir auf schwäbischem Boden nur ein aus Osten oder Süden importiertes Stück, das von Bildechingen bekannt geworden. Das in Rottacker halte ich nicht dafür, es ist nur besonders deutlich nach der einen der beiden östlichen Fassungen (Baden-Magdeburg) kopiert, ebenso wie die Pietà Oertel. Beide Fassungen aber waren in Schwaben wie überall im Westen bekannt. (Vgl. Baum, Got. Bildw. Schwabens, Abb. 84 u. 85.) Die kleine Terrakotta-Pietà der Wimpfener Dominikanerkirche haben wir nach dem Neckarkreise verwiesen, die weit überlegene thönerne aus Steinberg, jetzt Frankfurt (Fassung Baden-Magdeburg) hat den schönen Sinn gerade dieser Variante, die Begegnung der drei Hände, in einer Weise zu neuer Erfindung vertieft, wie kein einziges der östlichen oder südlichen Exportwerke. In keinem von diesen ist die Senkung von Mariens Haupte, der tiefe und wehe Blick so ergreifend gesehen. Selbst die Falten des Kopftuches, schwer herabsinkend, verstärken und verlängern hier die mütterliche Herabneigung im Ausdruck. Auf Grund eines weitverbreiteten Typus ein völlig neues Werk. Wie lobt sich der Stil dieser Zeit, indem er soviel Freiheit in soviel Bindung zuläßt! In den Vesperbildern des Ostens herrscht virtuose Eleganz, in den echt westlichen temperamentvolle Dramatik. Schwaben aber hat zwischen beiden eine stille Lyrik geschaffen, gefühlvoller als der Osten, formvoller als der Westen. Für die Steinberger Pietà noch Hartmann heranzuziehen scheint mir weder gut möglich noch nötig. Es muß ein sehr Einsamer gewesen sein, der so abgelegene Tiefes schuf. Als Zeitpunkt denke ich mir den Anfang der 20er Jahre (Taf. IX). Schwaben hat natürlich eine sehr große Reihe von Vesperbildern dieser Zeit, aber wohl kein zweites von derartigem Rang. Die tüchtige Pietà aus Nenningen (Baum 82), in der Haltung noch stark vom 14. Jhh. herkommend, altertümlicher, ging vom gleichen Typus aus, wahrte

ihn aber noch genauer. Die freie Lage des linken Christusarmes über der Linken der Madonna, die in der Steinberger so wundervoll wirkt, kommt auch noch in anderen, schwächeren vor. So in der Pietà von Gutenzell. Eine eigene Grundform, die später weiterwirkt, hat die von Steinhausen a. R. Sie geht von dem gleichen Typus wie die Wimpfener aus, wendet den Leichnam aber nach vorne herum. Expositio corporis. — Eine Reihe von Verarbeitungen des Themas hat Weise aus der Gegend von Rottenburg, Horb und Hechingen veröffentlicht (ein Beweis, wieviel noch zu erwarten steht). Während die Pietà von Bildechingen unbedingt Import ist, sind die von Kiebingen, Geislingen, Hechingen, Rexingen u. a. m. Übersetzungen in örtlichen Stil. — Auch das mit den Vesperbildern so oft gemeinsam auftretende Motiv der Schönen Madonna hat eingewirkt. Die aus Salzburg nach Horb versendete Kalksteinfigur hat in der zuletztgenannten Gegend Nachahmung gefunden, die sich damit — soweit das Original wirkte — gegen das Land selbst isoliert: besonders in der Madonna von Weildorf, schwächer in der von Bisingen. Der Gedanke, die Horber sei aus der Weildorfer entwickelt, ist unmöglich. — Schwäbische Milde und Zuständigkeit spricht aus der Sitzmadonna Germ. Mus. 32, die aus württembergischem Kunsthandel stammen soll. Schwäbische — der lachenden Breite bayrischer Darstellungen gegenüber. Aber in Schwaben selbst könnte sie dem gleichen Grenzgebiete nach Rheinfranken zugehören, wie die Wimpfener Pietà, die Apostel von Neudenu, Billigheim, Neckarmühlbach. Es ist, wie in jenen, eine feinere, etwas nervösere Spitzigkeit darin, und die größere Schlankheit des Oberkörpers, die Gewandung in der Unterpartie würde gerade mit Neudenu zusammengehen; allerdings ist die Figur aus Holz, nicht aus Thon. Altertümlicher in den Falten, stiller im Ethos, saftiger im Körperlichen die gleiche Darstellung in Salmandweiler, aus Birnau (Stuttg. Kat. S. 22). Gesteht wir frei — wir sind nicht soweit, klare Begriffe von den Werkstätten der Zeit selbst in dem gut durchforschten Schwaben zu haben; wir werden wohl nie dazu kommen. Vom Stile des Dornstädter Altares her könnte man sich die schöne Schutzmantelmadonna aus Gößlingen (jetzt Rottweil) entwickelt denken. Auch hier fühlt man gewisse Artverwandtschaft mit dem Linienflusse bingischer Figuren, und auch hier keimt die lange vornehme Linie der reiferen Multscher-Zeit. Das Motiv des Sterzinger Madonnenkinds ist hier eigentlich beinahe schon da; noch mehr gilt das von einer Maria aus Pfärrich, jetzt in Eriskirch (Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Abb. 42). Gleich der Gößlinger Mantelmadonna läßt sie sich vielleicht nach dem Grade des Faltenreichtums und seines Reliefs vom Dornstädter Altar herleiten, den sie an lebendiger Feinheit freilich übertrifft. Sie ist wirklich auf dem Wege zum Ethos des reiferen Multscher, schlank und lieblich. Mit der Proportion des Ganzen hat sich auch die des liegenden Mondgesichtes am Sockel gestreckt — das Motiv ist in Dornstadt vorgebildet. Es ist die bekannte Anspielung auf das apokalyptische Weib.

Den besten Führer gibt vielleicht die Vorliebe der Schwaben für Frauengruppen, Heimsuchung und Trauernde, ab. An deren Fassungen entlang läßt sich ein gewisser Weg abzeichnen.

Am Anfange steht der Meister von Trochtelfingen. Er hat vier trauernde Frauen von einem Heiligen Grabe hinterlassen; drei sind wieder an Ort und Stelle, eine in Lichtenstein. (Stuttgarter Kat. S. 32, Baum, G. B. Schw. Abb. 71.) Er ist noch vom Ansichtszwange des 14. Jhhs. beherrscht. Die Vollrundung des Hartmannstiles fehlt ihm. Man denkt an ältere Monumentalplastik. Es ist weicher Stil, sofern die Falten symmetrisch oder in ausgewogener Kreuzung ununterbrechlich geführt sind; aber es ist noch jene Fassung, die bereits im Hohentruding zu Bamberg heranwuchs. Die Figuren wurzeln bis über die Hüfte hin fest, wie in dem weit älteren und eleganteren Stile der Kaisheimer Madonna, d. h. also des Freiburger Hl. Grabes. Die Schwingung ist nur leise in der Fußpartie angegeben und klingt ebenso leise im Kopfe aus. Dessen Durchbildung aber leitet einen bestimmten schwäbischen



167. Figuren aus Bronnweiler, Stuttgart, Landesmuseum.



168. Kopf einer Trauernden aus Bronnweiler.

Typus ein: Längliches Gesicht, die Wangen leicht aufgeblasen, über dem Auge scharfe Stege. Eine Figur aus Veringenhof, jetzt bei Klingelschmitt-Mainz, soll eng verwandt sein. Von hier könnte der Meister von Bronnweiler herkommen. Er hat drei stilistisch ihm gesicherte Figuren hinterlassen, die Maria einer Heimsuchung (Baum, Kat. Stuttg. 66 und G. B. Schw. 7, 8) und zwei trauernde Frauen (Kat. Stuttg. 67, G. B. Schw. 78) (Abb. 167). Ein kreuztragender Christus gleicher Hand soll sich 1888 beim Photographen Sinner in Tübingen befunden haben. Für die Datierung ist der Vergleich mit Irrsdorf wichtig. Es ist nicht unbedingt nötig, daß die Neuerrichtung des Kirchenchores 1415 sie bestimme. Die Salzburger Darstellung von 1408 ist jedenfalls in allem Wesentlichen von gleichen Zügen. Es ist die Haltung von 1410, aber so etwas kann sich natürlich immer zeitlich verschieben. Die wahrhaftig nicht bedeutende Madonna von Laiz, in deren Innerem sich auf einem Zettel Meister Grezinger 1427 nennt, beweist, wie der wogend-weiße Stil schon in jenen Jahren selbst bei geringeren Künstlern zu Ende gehen konnte; jedenfalls ist die Form von Bronnweiler noch im ersten Jahrzehnt des 15. Jhhs. denkbar. Wichtiger ist der Eindruck eines entschieden persönlichen Stiles. Die Gesamtform kann, wie Irrsdorf beweist, Gemeingut sein. Aber einmalig ist die Auffassung des mensch-

lichen Kopfes. Nichts von der üppigen Lieblichkeit des Hartmannstiles (obwohl das Kirchberggrabmal ähnliche Verschiebung des Mundes zeigt). Der Mund beißt fest zu, die Unterlippe quillt vor, was einen grämlich-entschlossenen Ausdruck gibt. Alle Formen stehen ein wenig schief. Die Stirne blasig gequollen und dennoch fest im Ausdruck. Die Herbheit steigert sich bei den Trauernden. Der Mund wird eine dicke Querlage, die hart das Gesicht durchschneidet. Der Mann hatte einen festen Druck der Hand, etwas Unliebenswürdig-Energisches und Kräftiges. Sehr anders wirkt der Meister von Eriskirch (Abb. 169/70). Man unterscheidet wohl mehrere Hände, aber man erkennt sein Atelier. Seine Art scheint mir schon in einer Trauernden aus Hofen heraufzuwachsen. (Stuttg. Kat. Nr. 64.) Solche gleich Tintenstrichen wirkende Querlagen wie bei Bronnweiler gibt es hier nicht. Schon das Gesicht hat stillere Haltung. Wie immer in dieser Zeit spiegelt das Gewand den Charakter des Menschlichen. Bei Bronnweiler ist es stoßförmig herausgedacht, mit kleinen Härten und unfreundlichen Winkelungen, die viel Ausdruck besitzen. Bei Hofen fließt es so glatt, daß man fast an die wundersame Linienreinheit der Lorcher Trauernden, an Mittelrheinisches denken möchte. In der Schale des glattflüssigen Mantels erscheint, feinfühlig herausgetieft, ein schlanker Körper; das Bein wird unter dem Gewande deutlich spürbar. Die Hände legen sich still zusammen. Ganz ähnlich kehrt das bei einer der Eriskircher Figuren selbst wieder. (Jetzt Rottweil. Baum, G. Bildw. Schw. 73, 75.) Nur ist der Gesichtsausdruck aus dem gleichen lyrisch-lieblichen

Untergrunde heraus noch gesteigert. Die Kopfbildung ist mit der von Bronnweiler nicht zu verwechseln. Der Mann denkt in großen Flächen, von denen aus er eintieft. Ein Mund ist ein feingewellter Einschnitt, eine strichgerade Grube, die Unterlippe quillt nicht vor, wie in Bronnweiler. Genau so steht es mit der Stirne: dort beult sie sich kubisch vor, hier plattet sie sich in kantigen Flächen ab. Und doch ist der Gesamtausdruck ohne Herbheit. Die Köpfe von Bronnweiler sind rundlicher im Plastischen, aber unfroh-schroff im Ausdruck, die von Eriskirch kantiger im Zusammenstoß der Flächen an Stegen, aber voller Charme. Auf das Gewand übertragen, als bewegter Fluß, bestimmt dieser Charme eine andere, im Heraneilen gegebene Figur (Baum, a. a. O. 72, 74). Die Linien sind elegant, wie bei der besten Feinplastik in Alabaster — solche möchte man dem Meister gerne zutrauen. Wenn einmal erst die fürchterliche Tünchung, an der alle Werke der Rottweiler Lorenzkapelle leiden, entfernt sein wird, darf man sich auf eine noch weitergehende Feinheit aller Bewegungseindrücke gefaßt machen. Viel derber ist die Heimsuchung (Baum 5, 6). Sie ist im Plastischen auf das Engste zugehörig, die Elisabeth aber von einer robusteren Gewandbildung. In der Maria sieht Baum Nachwirkungen des Trochtelfingers. Das Münchener Nat.-Mus. besitzt noch eine Trauernde und eine Pietà aus diesem Kreise. Mit sehr viel weniger



169. Meister von Eriskirch, Trauernde.

Grund schreibt man der gleichen Werkstatt den Altar von Pfärrich zu, dessen Madonna schon erwähnt wurde. Zwei Heilige jetzt im Münchener Nat.-Mus. Der männliche hat etwas von dem freien Gewandflusse der Trauernden mit zusammengelegten Händen. Ein Kreuztragender der gleichen Sammlung mehr in der Bewegung, als in Einzelheiten verwandt. Abseits der Linie Trochtelfingen-Bronnweiler-Eriskirch stehen eine Reihe ähnlicher Gruppen. Die Trauernden von Ottobeuren (Baum 77) scheinen allerdings noch von Bronnweiler auszugehen. Sehr besonders dagegen die Heimsuchung der Reutlinger Marienkirche, die etwa auf gleicher Stufe, wie in Bayern die Passauer der Ortenbergkapelle steht (Abb. 171). Wie bei den Thonmadonnen des Binger Kreises fühlt man hier eine Idealisierung, einen Sinn für adelige Haltung, der wie verwandelte Rückkehr des 13. Jhhs. aussehen kann. Feine Spitzigkeit in Falten und Gesichtern, flüssiger Schwung in den Leibern. Der große Fluß, die verlebendigte Haltung dieser Figuren, von einem einzigartig feurigen, wild-pathetischen Künstler auf das Thema der Trauernden übertragen, erzeugt das ganz einmalige Werk aus Mittelbiberach (jetzt K. Fr. Mus. Berlin) (Abb. 172). In den Grenzen einer ungewöhnlich sicheren Form fühlt sich der Meister so frei, daß er, gleich einem der mystischen Epoche, mit der erbarmungslosen Erlebnisglut, wie sie die westlichen Vesperbilder schuf, seine Gruppe auf eine Höhe des Ausdrucks steigerte — vergleichbar jener des Corpus-Christi-Meisters von Breslau. Endlich wird einmal auch in Schwaben das allgemeine



170. Meister von Eriskirch.
Trauernde, Rottweil.



171. Heimsuchung aus Reutlingen.

Ethos durchbrochen. In Bronnweiler war so etwas nur dumpf, wie murrend, vorgeahnt. Hier ist aber in jedem Zuge der Ausdruck des Grell-Pathetischen. Überraschend der schlafe Fall des rechten Armes bei Maria, ganz Ohnmacht. Die plastische Form gibt, was der Isenheimer Altar durch die Marmorblässe der Farbe aussprach: Ohnmacht als Sterben, Traurigkeit wirklich bis zum Tode. Ähnlich deutlich die krampfartige Schraubung der Halstuchfalten. Im offenen Munde des Johannes, dem wild-verkrümmten Weinen aller Gesichtszüge scheint das Naumburger Pathos mit seinen Nachkommen, den schreienden Christushäuptern der ältesten Vesperbilder, wiederzukehren. Besonders packt der verbissene Schmerz der zweiten Frau. Eine alte Komposition — aber der Künstler hat die Szene wie zum ersten Male erlebt. Die Explosivkraft, mit der er den Schmerz herausheulen läßt, steht zu dem scheinbar vorherrschend sanften Charakter der Zeit (Eriskirch!) wie Castagno zu Fiesole, wie der Corpus-Christi-Meister zu dem der Dumlosekapelle. Man möge in Baum's Stuttgarter Katalog S. 26 die Gruppe aus Mühlhausen bei Cannstatt mit der unserigen vergleichen. Da ist alles still wie in einem Altarschrein. Die Gruppe aus Roggenbeuren (jetzt Rottweil) führt schon aus unserer Epoche heraus. Sie geht auf leichte Brüche und Schärfen in der Sprache des Gewandes; im Ausdruck ist sie fast gleichgültig. Den kompositionellen Platz aller solcher Gruppen kennen wir z. B. aus der Lorcher Kreuztragung. Man muß schon aus der Häufigkeit dieser Teile, die doch nicht isoliert lebensfähig waren, auf das häufige Vorkommen des Kreuzträgers schließen. Es ist mir darum nicht immer sicher, ob die Fälle, in denen dieser allein erhalten ist, stets Fälle wirklicher Isolation bedeuten. Unter den erhaltenen Darstellungen, die einander fordern, paßt freilich bisher nichts ineinander, wohl auch nicht recht der Münchener Kreuzträger mit den Eriskircher Frauen. Zu Mittelbiberach möchte man eine Kreuzigung, zu den anderen Kreuztragung fordern. Diese Trauernden sind wirklich nicht gut allein lebensfähig. Der Kreuzträger war es natürlich. Der von Herlathofen, jetzt K. Fr. Mus., verweist wohl auch noch auf größeren Zusammenhang. (Man denke an den Lorcher, der einzeln gesehen so viel einsame Kraft entwickelte und doch nicht allein war.) Er ist der kompakteste und zugleich malerisch feinste von allen; der Oedheimer (schon aus halbfränkischem Gebiete), schärfer pathetisch, scheint besser isolierbar, er konzentriert den Ausdruck einer ganzen Szene. Gewiß hat Volbach

richtig daran erinnert, daß der Kreuzträger in Visionen gesehen wurde und daß man gerade im 14. Jhh. Heiligkreuzkirchen (Gmünd!) zu bauen begann. Das war aber die mystische Epoche, die auch aus der Abendmahlsdarstellung die Gruppe des Hl. Herzens herauslöste. Nach und um 1400 herrscht ein anderer Geist.

Die hier gewonnenen Nüancen sind nur Teilspiegelungen. Eine andersartige Gruppe von Werken, zu der eine gute Madonna in Frankfurter Priv.-Besitz und eine noch bessere der Slg. Oertel gehört, scheint mir in einer noch nicht lange erworbenen oberschwäbischen Heiligen mit Buch des Kais. Friedr. Museums zu gipfeln (Abb. 173). Im Reichtum der Biegungen, der verwickelten Auswiegung, selbst im Ethos eine leise Verwandtschaft mit den „Schönen Madonnen“. Der vollere Ausdruck des Gesichtes hebt sie von den rheinischen (s. unten), der abweichende Charakter aller Einzelheiten von den schlesisch-böhmischen Werken ab. — Eine interessante Gruppe von Werken in der Gegend der Hohenzollerschen Lande hat Weise zusammengestellt. Es sind vor allem eine Reihe von Figuren in Poltringen, die ihm zu einer Schule zusammengehen. Die Stufe z.T. etwa die des Trochtelfinger Meisters; dies gilt wenigstens von Maria und Johannes in Poltringen selbst (Weise, Abb. 28/29). Nach den Abbildungen hat mich die Anordnung durch den verdienstvollen Forscher nicht überall überzeugen können. Die entsprechenden Figuren in Sulzau (Weise 31, 32) sehen schon wieder recht anders aus. Die Poltringer haben eine eigentümliche Schärfe in der Gesichtsform, die, verbunden mit länglichen Proportionen der Stimmung, noch einen für mein Gefühl andersartigen Klang verleiht. Die Zusammenstellung der Marienköpfe von der Poltringer Trauernden und der Rexinger Pietà offenbart die Schärfung des Linearen bei der ersteren ziemlich deutlich — fast auf den Eriskircher vorbereitend. Die Weildorfer und Bisinger stehen, angeregt durch das Horber Importwerk, unter besonderen Bedingungen. Litt.: Volbach, Berl. Museen XLI, S. 134ff. — Demmler, Kat. Oertel, Taf. 4, 5. — Inv. Württ. Donaukr. I, S. 195 (Rottacker). — Amt Bibrach S. 128, 224. — Schmitt-Swarzenski (Frankf. Priv. Bes.), Abb. 34. — Weise, D. got. Holzpl. u. Rottenburg usw., Abb. 10—47. — Schwäbisch aus unserer Epoche auch die Katharina des Aachener Suermondt-Museums (Kat. Schweitzer, Taf. 24).

Nur Weniges ist in dieser Epoche vom Oberrhein zu erwähnen. Das feinste Kleinwerk der Schnitzkunst dort die hl. Familie aus Mutzig (Kais. Friedr. Mus.), (Abb. 174). Selbst in dieser reichen Zeit steht die entzückende Deutlichkeit der Szene zwischen Mutter und Kind (mit der Wärterin) und der stille Schwung im Joseph fast einzig da. Wieviel muß uns hier verloren gegangen sein! Auch der Johannes aus Molsheim (Phot. Stoedtner 116, 793) von delikater Schönheit. Unter den Grabmälern die von Rötteln (Kr. Lörrach, Taf. V) hervorzuheben. Markgraf Rudolf († 1428) und Anna v. Freiburg († 1411).

In den Grabmälern des eigentlichen Schwaben ist die Stammesart wohl auch zu spüren, doch liegt der Hauptton nicht auf ihnen.

Das Kirchberggrabmal, obwohl von einer Bauhütte geliefert, fügte sich mit seinem fein betonten Gefühl für das Junge und Zarte jener sehr gut ein. Vergleicht man das Kaisheimer Denkmal des 1296 gestorbenen Weih-



172. Gruppe Trauernder aus Mittelbiberach, Berlin, K. Fr. Mus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.



173. Oberschwäbische Heilige, Berlin,
K. Fr. Mus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

bischofs Heinrich (erst in unserer Epoche ausgeführt!) etwa mit dem Simon Farcher in Seon, so fällt das Fehlen des heraldisch-dekorativen Einschlags auf — er ist nicht schwäbisch —, gegen den Zipfler in Raitenhaslach wieder die größere Ausgeglichenheit zwischen Persönlichem und Abstraktivem. Nicht wappenhafte Pracht, wie sie im Salzachgebiet, nicht vorbrechende Lebendigkeit, wie sie in Raitenhaslach gegenüber regelhaftem Gewande verblüfft. Schwäbisches Gleichmaß auch hier, aber doch nicht das sehr besondere Ethos der Schnitzarbeiten. (Grabmalkunst ist offenbar doch leichter ortsfremd.) Es ist aber auch nicht die stilbildende Kraft darin, die wir in der starken Denkmalkunst des unterfränkisch-mittelrheinischen Gebietes antreffen werden. Dessen Art nähert sich merkwürdigerweise ein Grabmal in Bayrisch-Schwaben, der Prämonstratenser Abt Wilhelm I. von Tannhausen aus der Klosterkirche Ursberg (B.A. Krumbach, jetzt München, Nat.-Mus.). Der Abt regierte 1412—1452. Etwa in die Mitte dieser Zeit fällt das schöne Werk. Zwischen schräg gestellten Wappenlöwen wächst die Gestalt in weichem Schwunge herauf. Symmetrische Pendelgehänge in der Hüftengegend, darüber schwingen die Falten in nahezu konzentrischen Kurven. Erst in dem sehr ernsten, mit stark eingetieften Konkaven durchgemeißelten Gesichte wird die Mittelachse erreicht und scharf betont — nun empfindet man das konstruktive Dreieck aus Mitra und Pendelfalten. Darüber Kielbogen und Engel in den Zwickeln. Der Typus steht dem Würzburger und auch dem Mainzer nahe (obwohl das Material der im Südosten und auf der Hochebene bevorzugte Rotmarmor ist). Von dem Korbinger Ernfried von Vellenberg († 1421), einem ausgezeichneten Werke, gilt dies so stark, daß er bei der Main-Rheinischen Kunst behandelt werden muß. Für die Ritterfigur liefert wieder das östliche, heute bayrische Schwaben die stärksten Werte. In Kaisheim bringt schon verfärbter weicher Stil das merkwürdige Stifterdenkmal des Heinrich von Lechgemünd. Um Bildnis konnte es sich nicht handeln. der Dargestellte war in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gestorben. Dennoch hat der Kopf etwas bildnishafte. Man glaubt zuerst wenigstens aus der breiten Nase, dem sprechenden Munde, den großen Augen einen einmaligen Menscheneindruck zu empfangen. Was man heimträgt, ist im Grunde nur ein heraufverlebendiger Gewandstil, übertragen auf den Kopf. In den Zügen ruht schon die Flammenform der Haare, und diese selbst ist nur das konzentrierte Widerspiel der Faltenkurven. Es ist ein im Grunde abstraktes Lodern der Form, das die ganze Fläche auszuzüngeln strebt. Doch ist

zugleich eine seltsame Grimmigkeit des Ausdrucks erreicht, die an die Gemälde des Wurzacher Altares (1437!) denken läßt und zusammen mit einigen energischen Störungen des Liniengefüges noch eine zweite Behandlung des Werkes an späterer Stelle nötig machen wird. Auf einer ganz anderen Ebene steht das glänzende Doppelgrabmal von Mindelheim: Herzog Ulrich von Teck († 1432) mit seiner zweiten Gattin Ursula († 1429) (Abb. 175). Da die erste, Anna von Polen, 1425 starb, ist also die zweite Hälfte des 3. Jahrzehntes der früheste Zeitpunkt. Wahrscheinlich ist der genaue das Todesjahr des Herzogs. Mit streng gefalteten Händen, in absoluter Formensteilheit (darin dem Aribo von Seon vergleichbar) ruht der Mann, die knappe Rüstung blättert sich aus dem Mantel heraus, dessen reicher, aber streng-feiner Fall ähnlich bei dem Straubinger Herzogsgrabmal begegnete. Der sehr längliche Kopf, zwischen festgeballten Lockenmassen, ist leider stark beschädigt worden. Aber man spürt noch immer den leidenschaftlichen, fast eyckischen Ernst der Auffassung. Im Kopfe der Frau — ausgezeichnete Entsprechung — eine herbe Anmut, aus der merkwürdigen Verbindung sehr schmaler Grundform, sehr langer Linien (der Nase, des Wangenumrisses) mit leichter Schwellung gewonnen, während in der Stirne noch die alte blasige Form herrscht: unvergeßlich eindrucksvoll. Man spürt, wie hier der Boden für den Stil des Sterzinger Altares, damit also auch für eine Aufnahme niederländischer Ideen sich bereitet. Feinfühlig dient das Kopfkissen der kennzeichnenden Unterscheidung. Es legt sich unter dem Charakterkopfe des Mannes in die Falten einer Sturmflagge; der herben Anmut der Frau schiebt es sich in faltenlos



174. Hl. Familie aus Mutzig, Berlin, K. Fr. Mus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

glatter Schwellung unter. Wundervoll, wie das Kopftuch ihr Haupt umlangend einhegt; in ihm klingt der feine Schwung der Gesamtfigur — so nobel flüssig, wie bei mittelrheinischen Terrakotten — logisch aus. In der schwäbischen Kunst des württembergischen Gebietes wüßte ich nichts Ähnliches. Das benachbarte Augsburg versagt ebenfalls. Am nächsten steht bis jetzt doch wohl das Straubinger Herzogsmal. Straubing war mit Holland politisch verbunden; und schon Leonhardt hat darauf verwiesen, daß vielleicht einiges Überraschende der dort gleich darauf auftretenden Grabmalkunst, eben der eyckische Zug, eine gewisse Erklärung finden könne. Auf jeden Fall haben wir es hier mit einer Kunst ersten Ranges zu tun; und auch mit einer sicher deutschen (ich wüßte nicht, daß in den stammverwandten Niederlanden wirklich Gleiches vorkäme), nur eigentlich schwäbisch scheint sie nicht. Schwer wird es auch sein, die beinahe lebensgroßen Messinghochreliefs des Konrad von Weinsberg († 1446) und seiner Gattin Anna von Hohenlohe († 1437) auf örtliche Herkunft zu bestimmen. Das Gebiet ist schon mehr fränkisch als schwäbisch (Kloster Schönthal). Schwäbische Gießerhütten kennen wir nicht, eher könnte man an Nürnberg denken, das sehr bald darauf wenigstens große Bedeutung in der Metallbilderei gewann; ganz sicher ist auch das nicht, zumal man heute daran denkt, die Gießkunst der Vischer aus dem Harzgebiete abzuleiten. Zweierlei ist dagegen sicher. Einmal: das sind keine Grabfiguren. Es sind Anbetende, vor einem ewigen Lichte aufgestellt. Und dann: sie gehören stilistisch vollkommen, chronologisch noch gerade eben in unsere Epoche. Daß der rundliche Schwung der Frauenfigur die Erinnerung an die „Schöne Madonna von Nürnberg“ (aus Vischers Werkstatt) wachrufen konnte, war immerhin innerlich berechtigter, als eine Zuweisung in einen dazwischenliegenden Zeitraum gewesen wäre. Gegenüber der rein-großen Kurve der Dame ist der Ritter naturgemäß eine aufgebrochene Form. Aufgebrochen — aber zwischen allen Öffnungen vermittelt die ununterbrochene

Linie. Die Beine hängen noch, die Sturmflagge erst gab der Gestalt ihre Achse, seitwärts verlegt. Sobald man sie ergänzt, fühlt man, daß hier Formen der Vischerschen Werkstatt vorklingen, eine abermalige Verbindung also sich auftut. In Römheld kann man die Folgerungen aus dieser Gestaltung sehen. Das Todesdatum des Ritters kann höchstensfalls den äußersten Terminus angeben. Wahrscheinlich lebten beide noch, als sie sich anbetend verewigen ließen; oder der Tod der Gattin gab den Anlaß zur Stiftung. Die Tracht des Ritters ist gleichzeitig mit jener, die wir auf dem Grabmodell Ludwigs des Gebarteten 1434 und an Ulmer Rathausfiguren finden werden; der Sigismund des Freisinger Altars von Kaschauer (1446) steht ihr noch nahe. Die Übertragung der Freifigur auf die Darstellung Lebender ist immerhin ein besonderer Fall. Tendenzen der Grabmalkunst und der Schnitzplastik begegnen sich auf dem Gebiete des Porträts. Es ist als solches allgemein gehalten. Die Ritterfigur, auch in der Rathaus- und Wohnhausplastik, der Freiluftplastik, wie man sie nennen könnte, herangebildet, vertritt den Mann mehr, als daß sie ihn wiedergäbe. In aller Allgemeinheit haben diese Züge eine derbe Kraft, die der Frau aus gleichem Gefühle heraus etwas allgemein Weibliches.

Litt.: Baum, Got. Bildw. Schwab., S. 123 ff. Dort werden unserer Epoche (1416) noch vier Denkmäler von Bebenburgern an der Anhäuser Mauer bei Gröningen zugewiesen. Nach der ungenauen Abbildung bei Gradmann, Jagstkreis 1907 S. 735 kann ich mich dem noch nicht anschließen. Die Köpfe könnten noch etwas von dem Schönthaler Weinsberg haben. Das Ganze würde ich eher den 60er Jahren zutrauen mögen, doch fehlt mir die eigene Anschauung und damit das Recht, das Urteil eines verdienten Kenners umwerfen zu wollen. — Ebenda Abb. 120—124. — Kat. Münch. Nat.-Mus. VI, 896 und Nr. 297 (Ursberg). — Leonhardt a. a. O. S. 47 ff.

d) Unterfranken und der Mittelrhein

Das nördlich an Schwaben grenzende Gebiet des unteren Mainlaufes, das heutige Unterfranken und der Mittelrhein, wird am besten von der Grabmalkunst her gesehen, nachdem der Anteil an der Hütten- und der Feinplastik bereits festgestellt. Hier sind die beiden großen Museen deutscher Bischofsdenkmäler, die Dome von Würzburg und Mainz. Ihnen gegenüber ist in Unterfranken vor allem nur sehr Weniges erwähnenswert.

Die Würzburger Grabmalkunst war während des 14. Jhhs. der Mainzer überlegen gewesen. Aber so wie hundert Jahre später die Ablösung Ulms durch Augsburg in der Person Gregor Ehrharts biographisch deutlich wird, so drückt sich die Überflügelung Würzburgs durch Mainz in der Übersiedelung eines sehr greifbaren, wenn auch namenlosen Künstlers aus, genau an der Wende zum 15. Jhh. Das letzte große Bischofsgrab des 14ten war der Albert von Hohenlohe gewesen (s. o. S. 45). Der Nachfolger Gerhard von Schwarzburg starb genau 1400. Sein Denkmal krönt die dort begonnene Entwicklung, gibt ihr einen neuen Sinn — und ist auf längere Zeit das letzte Großgedachte und Zukunftsreiche, das der Denkmalkunst Würzburgs geschenkt wurde. Der Bruder steht schon im Mainzer Dome: Konrad von Weinsberg († 1396). Der Künstler, den wir hier am Werke sehen, hat eine klassische Formel für den Übergang in das neue Wollen des 15. Jhhs. gefunden, er muß starken Eindruck in der ganzen Gegend gemacht haben. Er faßte die Summe des späteren 14ten zusammen und überdeckte das verwandelte Alte durch ein völlig Neues. Er überdeckte es, — erst der zweite aufmerksame Blick sieht, daß noch eine Figur des späteren 14. Jhhs. dem Manne im Sinne lag. Die alte Diagonalität klingt in der leisen Schwingung des Oberkörpers, den engen Hängel-falten darüber noch nach. Es ist noch nicht die neue, tiefräumliche Ausbiegung. Der Übergang ist wunderbar klar darin zu erkennen, daß über die schon geschwächte Schwingung eine dem graphischen Bogen schon entfremdete, steil gemeinte Bildung gelegt ist. Über sie — und hier eben kommt das ganz neue: die Figur hat ein Hintereinander von Schichten, eine Folge von Gründen. Die Hüftengegend, früher als Faltengabel und Biegungswinkel von erster Bedeutung, wird zugehängt; seitlich ziehen die hier noch zarten Pendelgewichte der Draperie herab, so daß der schwache Anschwung des Untergewandes, der noch nach der rechten Hüfte (dieses Mal!) sich leise durchzieht, von der Schwingung der Brustpartie abgetrennt und in sich paralysiert wird. Und die Falten der Casula wallen vor. Der Aufriß sagt nichts mehr. Das bedeutet die Niederstreckung des Graphischen. Ein komplizierter Grundriß, ein Volumen, uns entgegengebildet und mit dem Ausdruck großer Freiheit, arhythmisch, natürlich und kubisch — das ist das entscheidende Formerlebnis. Es ist tatsächlich so, als greife hier ein kräftiger Wind in die Casula mitten ein wie in ein Stück Segel; die alte regelhafte Figur bleibt dahinter, aber wo der neue Luftzug weht, sind gänzlich individuelle, einmalige, wechselreiche Bildungen da. Und während das plastische Gefühl in die Gewandung sich hineinwühlt, vor- und zurückgeschaukelt wird, trifft das Auge auf Schatten, die nicht nur modellieren, sondern malerisch wirken wollen. So ist auch der Kopf zugleich von der alten Rhythmik befreit, plastische Totalität, und in eine bildmäßige Sphäre getaucht. Die träge gesenkten Lider sind Vorhänge für die Augen, wie die weich



175. Grabmal des Herzogs Ulrich von Teck († 1432) und Ursula († 1429), Mindelheim.

Aus: Baum, Gotische Bildwerke Schwabens.



176. Grabmal des Gerhard von Schwarzburg, Würzburg.

Phot. Gundermann.

vorgeblähte Casula für die Gestalt. Der verschobene Mund, hinter dem die Zähne energisch zu arbeiten scheinen, die Falten von der Nase seitab, das sind Züge, die verraten, daß inzwischen die Büsten des Prager Triforiums entstanden waren. Nicht daß der Schwarzburgmeister sie selbst hätte kennen müssen, aber er lebte von der neuen Atmosphäre, die dort ihr Stärkstes geschaffen hatte. Weil jene geschaffen waren, weil die deutsche Kunst das erlebt hatte, konnte nun, wohl 1402, ein Kopf wie dieser erdacht werden. Die Würzburger Plastik selbst hat sich, soweit wir sehen können, nur Teilergebnisse dieser großen Leistung gerettet. Die Stadt, von dem gewalttätigen Gerhard grausam niedergeworfen, erlebte unter den Nachfolgern eine schwere Krisis. Ein schwacher Abglanz von der Kraft des Kopfes wird in Ochsenfurt sichtbar, an dem zweiten der drei Könige, die einst, noch im 19. Jahrhundert, an den Pfeilern der Pfarrkirche standen, dem Motiv nach Kopien der Würzburger Anbetung; ebenso an einem heiligen Bischof eines Pfeilers. Die neue freie Organisation des Gewandes verstand der Meister eines Grabmales in St. Burkhardt zu Würzburg, des Abtes Hermann Lesch († 1408); es ist aber ein flaches Relief. Das nächste Bischofsdenkmal schon, Johann von Egloffstein († 1411) fiel als schwache Kopie aus. Am ehesten ist noch der Kopf gelungen. Die überall aufwuchernde Kraft des Abstrakten erzeugte ornamentalen Parallelismus, wo in stärkeren Gebieten ein üppiges Rauschen aufkam. Rein chronologisch scheint die Form dadurch weiterschritten, als sie innerlich ist. Das Monument eines wahrscheinlich 1436 verstorbenen Abtes von St. Burkhardt wurde der unmittelbare Vorgänger für jenes des Johann von Brunn († 1444), das dann schon in eine allgemeine Zeit der Umlagerung fällt. Großartiges entstand in Comburg, in der prachtvollen Gestalt des Ernfried von Vellenberg († 1421),

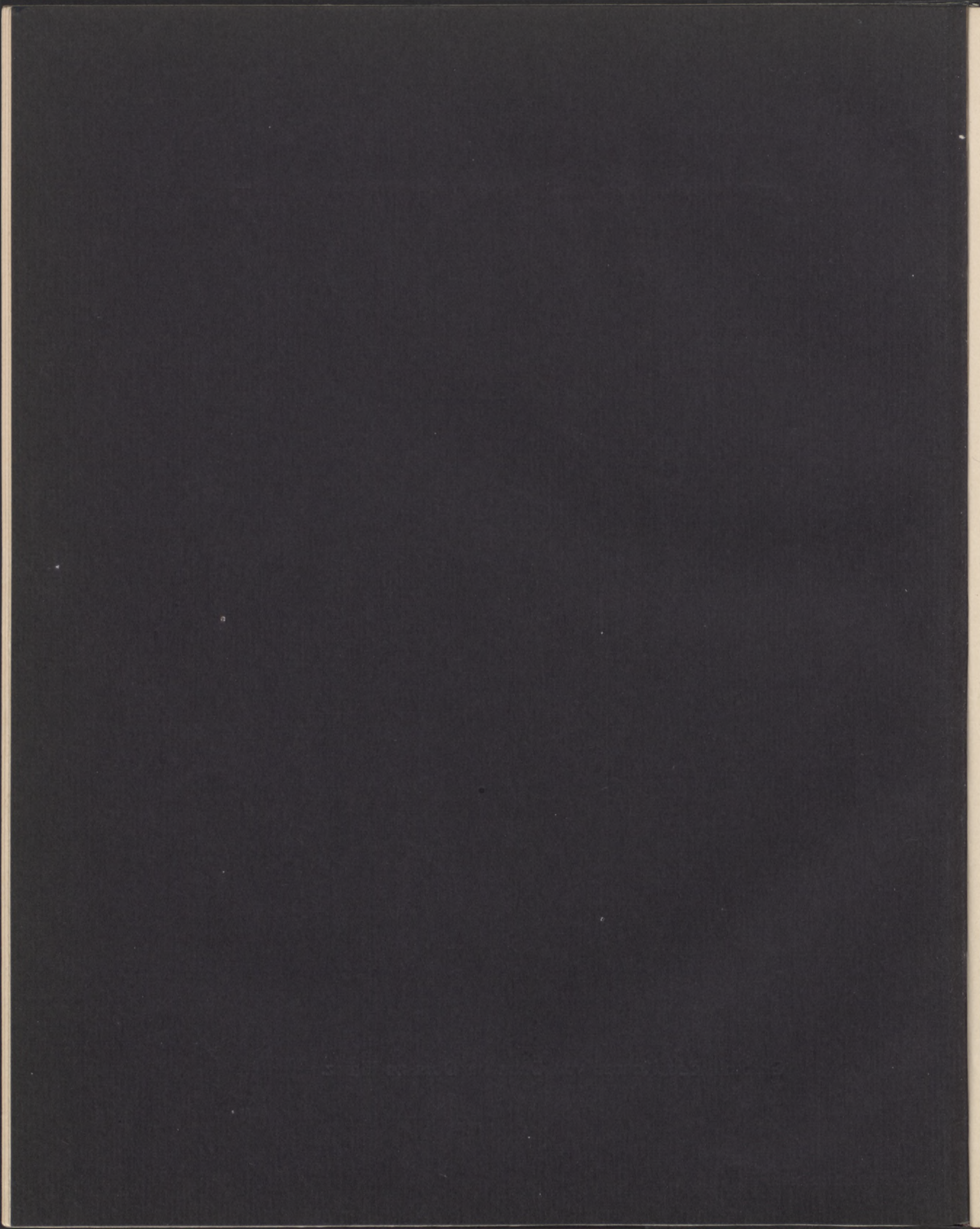
die unter die lebendigsten Zeugen des neuen Stiles gehört, kräftig und reich zugleich; vor allem aber in Mainz, und hier durch die Wirkung des Schwarzburgmeisters selbst. Der Conrad von Weinsberg ist im Grabmal der Zwillingbrüder des Würzburger. Er hat die große und stolze Form, mit der das Würzburger 14. Jhh. sich einen völlig eigenen Klang geschaffen hatte. Eine ausgesprochen plastische: die Rahmenplatte ganz zurückgedrängt, jene Annäherung an die Unbedingtheit des Kubischen, der das zweite 14. Jhh. günstig war.

Bis in die Landschaft hinein, bis in ihre fast unheimlich nackten kubischen Formen, ist Würzburg eine Stadt plastischen Wesens. In der Malerei war es niemals groß. Das neue Jahrhundert aber war das erste große der Malerei. Jetzt kam der ständige Charakter der Mainzer Gegend, ihr Sinn für bildmäßige Verschmelzung, für zarte Nüancen, dem der Epoche so glücklich entgegen, wie jenem der vorigen der ständige Würzburger. Das Mainzer Grabmal hat eine so großartige Befreiung vom Drucke des Kastenrahmens, wie der Otto von Wolfskehl sie erreichte, nie gewollt. Mainz hatte auch — der Adolf von Nassau († 1390) beweist es — keinen Plastiker vom Range des Würzburger besessen. Jetzt kam seine Zeit. Würzburg lieh ihm seinen stärksten Künstler. Das war Blutzufuhr, doch nach außen blieb es Episode und unterbrach nur vorübergehend den Gang. Eben jetzt aber stieg in und um Mainz die weiche und geschmeidige, graziöse und tiefe Kunst der Thonplastik, der Memorienpforte auf. Und nun wuchs auch der Denkmaltypus, von guten Meistern auf die Schultern genommen, zu ganz neuer Bedeutung (Abb. 177).

Bei Adolph von Nassau war Raum und Rahmen besser als Körper und Bildnis. Bei Johann aus dem gleichen Geschlechte († 1419) wurde gerade das alte Gefühl für Rahmenbedingtheit mit einem neuen für die Gestalt, malerischer und plastischer Sinn zu einer prachtvollen Schöpfung zusammengeworfen. Man erkennt jetzt erst recht, wie sehr das Weinsbergdenkmal hier ein Fremdling war. Ein Baldachin springt vor. Darin war auch das Adolphgrabmal von 1390 sehr eindrucksvoll gewesen. Dort stiegen an den Seiten Fialen auf, flügelschlagende Kinderengel (keimte nicht auch in ihnen schon etwas vom Saarwerdenstil?) vermittelten zum schattigen Raume. Der ist auch hier, polygonal vorspringend, — das ist äußerst wichtig. Die Rahmenränder aber sind wie die Archivolten der Memorienpforte behandelt. Standfigürchen (leider wesentlich erneuert!) steigen dreifach übereinander, unter bogenverkreuzten Baldachinen. Feines Gestänge gliedert die Rahmenschräge, und darunter biegt aus dem Stande eine Figur von eigentümlicher Schönheit, zwischen Abstraktion und Verlebendigung traumhaft sicher schwebend. Der Künstler hat sich das Weinsbergmonument gut angesehen, aber sein geistiger Boden ist jener der Memorienpforte. Wo der Schwarzburgmeister tiefe plastische Höhlen gegeben hatte, da breitet in einer summarisch-malerischen Anschauung der des Johann von Nassau die Stauung der Alba als Einheitsform aus. Falten gibt er hier, wie der Saarwerdenkünstler, durch Wegnahme der Masse. Der Umriß verbreitert sich, die großen Wallungen der Casula werden runder und fülliger. Das Band des Rationales schmiegt sich jeder geblähten Bewegung frei an. Die sanfte Strudelung, die warm durch alle Massen treibt, biegt beide Arme mit der Widerstandslosigkeit von Faltenröhren herum; die Linke mit dem Buche aber greift stark lebendig auseinander. Aus der Masse steigt ein Kopf von zartester Lebendigkeit. Wir kennen den Typus von der Lorcher Kreuztragung. Die Proportion dagegen ist als Generationszeugnis neu; sie ist zugleich sehr mainzisch. Der Würzburger forderte den Kopf als Krone eines Blockes, hier ist er die Blüte eines Wachstums. Das ist sehr mittelrheinisch gedacht. Je mehr wir nach Westen kommen, desto kleiner darf die Masse sein; je sicherer das Gefühl für Nüancen, desto weniger Ausdehnung braucht es. Wie Würzburg zu Nürnberg, so verhält sich Mainz zu Würzburg. Die Gestalt, d. h. das Gewand, dehnt sich freilich weiter aus. Es soll ja ein Rahmen gefüllt, nicht einer Platte eine Statue vorgesetzt werden. Das ist schon eine Art von malerischem Denken, wenn auch noch stark am Dekorativen genährt. Der Lebensausdruck aber braucht nur kleinen Maßstab, da eine Kunst geringer Abstände ihm dient. So waren auch die Thonmadonnen des Binger Kreises gedacht; hier ist unverkennbare Verwandtschaft. Ein Gegenbeispiel von der Ostgrenze des Würzburger Einflußgebietes wäre der Bamberger Albert von Wertheim († 1421) (stark erneuert). Bei ihm ist das Ornamentale weit stärker. — Noch Größeres aber als dem Meister des Johann von Nassau gelang jenem Nachfolger, der etwa zehn Jahre später den Konrad Rheingraf schuf. Back hat nachgewiesen, daß das Todesjahr 1434 hier terminus ante ist. Hier ist nun wieder auf die Statuettengewände verzichtet. Die malerische Breite des Johann von Nassau bediente sich noch des architektonischen Raumes, der Baldachin war unerläßlich. Hier verläßt man sich auf den malerischen. Ein hinreißendes Gefühl für Atmosphäre um die Figur. Wie eine ganz begriffene Mondsichelmadonna einer statuarischen gegenüber, so verhält sich der Daun zu seinem Vorgänger. Er schwebt. Hier ist die neue, die räumliche Diagonalität. Der Schwarzburgmeister hatte die graphische besiegt, der des Johann von Nassau



Grabmal des Konrad von Daun im Dom zu Mainz.





177. Grabmal des Johann von Nassau im Mainzer Dom. Phot. Krost, Mainz.



178. Thomas von Rieneck, Lohr, Pfarrkirche. Aus: Kunstdenkmäler Bayerns.

den graphischen Umriß wieder aufgenommen, aber mit kubischer Schwellung angefüllt. Hier nun windet sich mehrfach der Leib; der Kopf folgt also nicht mehr wie dort in leichter Seitwärtsneigung der geheimen Hornform des Ganzen, sondern entringt sich in abermaliger Wendung einer schon verräumlichten Totalität. Löwen zu den Füßen, Engel zu Häupten, aus der Tiefe schräg emportauchend, weben einen unsichtbaren Bewegungsraum um den Schwebenden. Es ist kein Nicht-stehen, wie in den Kölner Domchorstatuen, keine Biegung zu seiten einer auswärts verlegten Achse, kein Strebebogenprinzip, sondern eine geschlängelte Windung durch einen geheimnisvollen Raum, der Nebengeschöpfe heraufspendet, lagernde unten, befreite, luftigere oben. Es ist beinahe noch mehr als der Typus einer Mondsichelmadonna (den ganz gleichlaufend damals die Mutter im Strahlenkranz des Sebalduschores verwirklichte), es ist schon wie eine Vorahnung der Assunta. So geht selbst durch die Beifiguren eine Entwicklung im Ethos: Die kleinen Löwen, das sah schon Börger richtig, haben einen leidenden Ausdruck; die Engel müssen verklärt gewirkt haben. Zwischen Leiden und Verklärung aber, in schmerzlicher Seligkeit blickt der Kopf des Entrückten, wie der eines barocken Märtyrers. Der Hals des Weinsberg saß und hielt den Kopf, dieser steigt und hebt ihn. (Bei Johann von Nassau schwamm er in einem sanften Bewegungsstrom mit.) Das Gefühl für Atmosphäre umschwillt eine menschlich-pathetische Szene. Das ist fast beispiellos, und doch ist diese edelste Formulierung der Bedingtheit nur möglich durch all jene seltsamen Abwandlungen und Abartungen, mit denen das 14. Jhh. die plastische Form aus ihrer raumlosen Absolutheit hinweggelockt hatte. Und sie wird es so erst jetzt, da überall die erste große Epoche des Malerischen angebrochen ist, der Sinn für Schatten, Tönung, Farbe, für alles „Zwischen den-Gestalten“ seine ersten Triumphe feiert. Hier ist ein Höhepunkt, von dem die Summe unseres Zeitalters übersehbar wird (Taf. X).

So Glänzendes erreicht nur die vornehmste Form des Grabmals, die des bischöflichen. Aber auch das ritterliche und bürgerliche begann um 1400 neu zu blühen. Ich möchte glauben, daß wir in ihm sogar noch einmal wenigstens der Werkstatt und Schule des Schwarzburgmeisters nahe kommen. Es entstand damals ein ganz neuer Typus von sehr individueller Form, und er läßt sich zwischen Wimpfen, Lohr und Schweinfurt, also um das Zentrum Würzburg herum verfolgen. Der entscheidende Meister könnte darum doch, wie der des Schwarzburg, fortgezogen sein. Die Stadt selbst hat — doch das mag Zufall sein — kein sicheres Monument dieser Gruppe.

Deren Auftreten verrät ein Ritterdenkmal aus Gröbblingen bei Röhlfeld, heute München. Nat.-Mus., der Konrad von Bickenbach († 1393). Man muß sich den unmittelbar vorangehenden Typus klar machen, um das Neue zu begreifen. Monumente wie Diether von Hohenberg († 1381), jetzt ebenfalls München, ein Voit von Rieneck († 1379) in Aub, Eberhard von Wolfskehl in Heiligenthal († 1379), Konrad von Seinsheim († 1369) an der Schweinfurter Johanniskirche, wollen die Vollwucht des Gestaltenblockes; der Gröbbling ist zart gegen sie. Jene stehen fast ganz steil, er ist wieder leicht gebogen. Dafür ist in der Komposition eine andersartig flutende Bewegung. Die Krönung mit Wappen und Engeln ist der des Konrad von Weinsberg so nahe verwandt, auch die Art der Biegung und die Form des Kopfes sind es, daß hier ein Jugendwerk des Schwarzburgmeisters uns erhalten sein könnte. Hier dringt auch die neue Mode der überfallenden Hängeärmel ein. In jeder nicht gänzlich zerrütteten Zeit ist Mode nur ein anderer Ausdruck dessen, was in höherer Form bildende Kunst erzeugt, Ausdruck von Ich- und Weltgefühl. Der Geist des weichen Stiles schafft diese Ärmel, die im Leben wie im Grabmal die Erscheinung des Einzelnen erweitern, den gegenwärtigen Menschen in der Bewegung des Tages so frei umplätscherten, wie sie es auf seinem Abbilde im Grabmal wollen. Malerisches Bedingtheitsgefühl — während das zweite 14. Jhh., das der plastischen Gestalt eine gewisse Unbedingtheit gab, den enggeschlossenen Umriß wollte und jene knappe Tracht allein schuf, die nun wieder umhüllt wird. Die Unterfranken verbinden ihr bodenständiges Blockgefühl mit diesem neuen Elemente. Ludwig von Hutten († 1414) im Kreuzgange des Klosters Himmelsporten, Ludwig von Rieneck († 1404) in der Lohrer Pfarrkirche, Heinrich von Bickenbach († 1403), jetzt in München, Friedrich von Wolfskehl († 1408) in Heiligenthal sind die wichtigsten Zeugen. Die drei letztgenannten zum mindesten sind aus einer Werkstatt und stehen dem Schwarzburgmeister sehr nahe. Drohende Wucht der Gestalt, eine leise und vom Gewande schnell ausparierte Bewegung, ein ausgesprochenes Blockgefühl, das selbst dem reichströmenden Gewande eine gewisse Festigkeit verleiht. Im Konrad von Rieneck weckt die Kopfdrehung einen Ausdruck von Tatbereitschaft. Leider ist der Kopf erneuert, die Nase wieder völlig eingesetzt. Aber in den trägen Lidern, dem leise kauenden Munde ist die gleiche verhaltene Kraft, wie in dem Würzburger Bischof. Von hier geht auch ein Wimpffener Grabstein aus, ein Weinsberg in der Dominikanerkirche (ohne Datum, sicher dem ersten Jahrzehnte angehörig). Die starke Diagonalität, die etwas von Anlauf in das Stehen bringt, ist die genaue Weiterbildung dessen, was der Lorcher Ludwig von Rieneck andeutet. In der engeren Würzburger Gegend hat man das Stehen selbst weiter gedacht. Der Ritter Kunz von Haberkorn († 1421), jetzt Münch. Nat.-Mus., streckt sich schon deutlich. Die Rechte, die die (überall jetzt fehlende) Sturmflagge hielt, greift nicht mehr aufwärts, sondern herab. Die Gestalt zieht sich geschlossen zusammen. Den Endpunkt gibt wieder ein Lohrer, Thomas von Rieneck († 1431). Wenn man das Maß des Reliefs nimmt, so sieht man, daß der späteste das größte hat. Hier zum ersten Male greift die Rechte aus dem Reliefraum nach vorne. Auch der großartige Helm springt diagonal aus. Verräumlichung also — und den Raum ausnutzend geht der Kopf etwas zurück, dann aufwärts, mit einem prachtvollen Ausdruck biederer Kraft (Abb. 178).

In diesen spezifisch unterfränkischen Monumenten hat der alte große Begriff „fränkische Ritterschaft“, dessen Namensklang noch immer die Phantasie reizt, Fleisch und Blut erhalten. Zur Kritik der Konstruktion von örtlichen Charakteren ist es jedenfalls wichtig, daß diesmal nicht das „Lyrische“ den Unterfranken kennzeichnet, sondern die drohende Schwere und verhaltene Kraft. — Am Mittelrhein ist die Grundfassung meist weniger kriegerisch.

Wertheim liegt noch sehr nahe an Lohr. Hier ist der 1407 verstorbene Graf Johann zweimal dargestellt, einmal (ursprünglich) liegend, in die Platte von doppelter Rahmentiefe eingeordnet, sehr stark vom Heraldisch-Dekorativen umwuchert; mit besonderer Sorgfalt ist die Zaddelung der Ärmeltücher durchgeführt. Von hier aus möchte man glauben, daß mindestens schon der ältere Lohrer Grabstein (der Himmelsportener vielleicht noch nicht) eigentlich aufrecht gedacht ist. Epithaph — in diesem engeren, nur die Aufstellung meinenden Sinne — ist das zweite Denkmal Johanns von Wertheim. Er steht zwischen seinen beiden Frauen, ein Dreiecksgiebel mit den drei Wappen steigt in der Mitte auf, Fialen über den Rahmenpfeilern. Die Gestalt sehr ruhig paradiierend. Die der Frauen



179. Grabmal der Anna von Dalberg,
Oppenheim. Nach Back.



180. Doppelgrab des Rupprecht von der Pfalz, Heidelberg,
Heilig-Geistkirche. Aus dem Bad. Inventarverz

gehen von zwei verschiedenartigen Möglichkeiten aus. Die zur Linken mit gesenkten Armen, der Mantel teilt sich und offenbart die in zarter Biegung aufwachsende Gestalt in oben ganz knappem Hauptgewande. Die andere rafft den Mantel, so daß reiche Faltenzüge entstehen. Es gab ein Stadium der Forschung, in dem man beide Typen verschiedenen Meistern oder Jahrzehnten zugeschrieben hätte, wenn man sie nicht gerade auf einer Platte fand. Im allgemeinen zeigt sich die schnell wachsende Überlegenheit des Mittelrheins gerade an den Frauengestalten. Nur kurz sei auf das Typische verwiesen. Elisabeth von Hutten († 1183) im Himmelsportener Kreuzgange zeigt im Unterkörper noch die Diagonalität der Falten. (Eine Parallele im nördlich angrenzenden Hessen etwa das gute Grabmal derer von Weinau in Unterreichenbach, Kr. Gelnhausen: Zwei Frauen, deren eine ein lieblich schüchternes kleines Mädchen, eine Frühverstorbene an der Hand führt.) Anna Zingel († 1407) in der Würzburger Franziskanerkirche gibt den festgerundeten Block. Die Basis springt polygonal vor, die Gestalt schwillt in reichlicher Überhalbrundung aus. Zahlreiche Vertikalen in der Mitte; der Mantel blättert auseinander, die betenden Hände sind an den Hals gehoben, es ist das Stadium der „Grundstellung“. Ist diese erreicht, so beginnt die neue Biegung.



181. Grabmal der Gertrudis von Breydenbach, Aschaffenburg, Stiftskirche.
Aus: Kunstdenkmäler Bayerns.

Margarethe Fuchs († 1400) in Himmelsporten, Katharina von Hutten († 1415) ebenda und Elisabeth von Rieneck († 1419) in Lohr zeigen sie energisch. Die Letztere hat im Gesichte viel vom Ludwig Rieneck, also von der Art des Schwarzburgmeisters. Aber man spürt, daß ringsum keine blühende Kunst lebt.

Ein Blick nach dem Westen lehrt den stärksten Gegensatz. Im Mainzer Gebiete ist das Museum ritterlicher Grabmalkunst die Oppenheimer Katharinenkirche. Der ganze Zauber der Thonplastik ruht auf der Anna von Dalberg († 1410). Unglaublich — man hat die schönen Locken zum größten Teile abgemeißelt. Aber der Vorstellungskraft ist noch genug Anhaltskraft geboten. Was unverletzt dasteht, die vorschwellende und sanftgeschwungene Gestalt, die zusammengelegten Hände, nicht träges Symbol, sondern Lebensausdruck, der knappgeschlossene fein-liebliche Kopf — das zeigt, wir sind im Kreise der Memorienpforte und der Binger Thonfiguren. In der Ansicht Klingelschmitts, daß hier der Meister der Hallgartner Weinschrötermadonna zu uns spreche, ist jedenfalls ein gewisser Wahrheitskern. Man muß nicht immer denken, daß alle Terrakotta eine geschlossene Welt für sich sei. Dieses Material ist nur der Besonderheit des Mainzischen Empfindens so günstig, wie jenes Stadium der allgemeinen Entwicklung. Die Empfindung aber, die ihren Lieblingsstoff wählt, bleibt, auch wo sie mit anderem arbeitet. Sie formt wieder — wie im Johann von Nassau — den Kopf sehr klein, weil sie ihres besonderen Charmes, der Verbindung von leiser Schwellung mit zierlichen Akzenten, sicher ist. Das Verhältnis des Kopfes zur Masse und der Ausdruck sind dem Bischofsdenkmal außerordentlich nahe. Aber das Gewand vermeidet noch mehr jede Querform; es hat ganz jenen Sinn für die Länge der ununterbrechlichen Linie, der den Binger Thonfiguren eigen ist. Nur ist auch hier ein Rahmen gefüllt. Es ist lehrreich, zur Anna Zingel in Würzburg zurückzublicken. Nach dem Todesdatum ist nur ein Unterschied von drei Jahren, im Stile ist es eine ganz andere Welt. Dort ist die Platte der Figur angeschlossen, hier die Figur der Platte eingefügt. Dort ist das Weibliche nur die dumpfere Form einer im Männlichen noch starken Kunst, auf mittelrheinischem Boden aber kann sogar der Ritter den feinen Zug von Weiblichkeit — ohne Weich-

lichkeit — entwickeln, der höfische Kulturen auszeichnet. Würzburg ist heute noch die Hauptstadt eines Seitentales, Mainz liegt an einer Weltstraße. Der Unterschied der Lebenskultur bei naher Verwandtschaft der Sprache in jedem Sinne ist etwa der von Wien um 1900 gegen München. Das Oppenheimer Doppelgrabmal des Johann von Dalberg und seiner Gemahlin Anna von Bickenbach († 1415) ist sehr bezeichnend für den westlichen Geist. Der Meister hat mit dem der jugendlichen Anna von Dalberg nichts zu tun. Er gibt tiefere Schatten und kräuselnde Bewegung von jener Art, die schließlich zum Stil der Tympana von Frankfurt und Kiedrich führen sollte, wo ja die gleiche höfische Liebenswürdigkeit selbst bei kirchlichem Thema herrscht. Nicht der Ritter, sondern der Edelmann wird betont. Und beide, Frau und Mann, haben den gleichen Ausdruck von Verbindlichkeit selbst im Gebete. Ich glaube, wir haben ein Werk, an das der Meister dieses Doppelgrabes gedacht haben kann, ja muß, obwohl es in der Anlage von Natur her anders ist. Von der glanzvollen Reihe pfälzischer Herrschergräber, die einst aus der Heilig-Geistkirche in Heidelberg ein Museum deutscher Plastik gemacht hatte, von 1410 bis 1685 reichend — dreizehn Wittelsbacher mit Verwandten, Vasallen und Gelehrten — hat die maßlose Roheit der Franzosen 1693 alles zertrümmert bis auf das eine älteste, das Doppelmonument König Rupprechts von der Pfalz († 1410) und der Elisabeth von Hohenzollern (Abb. 180). Der heldenmütige Pfarrer Johann Daniel Schmidtmann, der die Plünderung, das Toben selbst gegen die Leichen mit ansah und nur eben noch erreichen konnte, daß man schließlich die eingeschlossenen Lebenden aus der angezündeten Kirche herausließ, führt als einziges gerettetes allerdings ein anderes Grabmal an, das Herzog Kasimirs. Da dieses fehlt, muß es doch wohl mit dem erhaltenen verwechselt worden sein. Dieses selbst ist leider erneuert, aber doch im Wesentlichen unzerstört. Die Ähnlichkeit der Oppenheimer Dame mit der Heidelberger Königin ist offenbar kein Zufall. Es ist gewiß nicht der gleiche Künstler, aber hier hat wohl

der Oppenheimer Meister entscheidende Eindrücke gehabt. Die Erinnerung geht ins Einzelne, bis in die Behandlung der Krüselhaube. Der Klang höfisch-weiblicher Feinheit im Spiel der Linien wie im Lächeln des Gesichtes lebt sehr deutlich auch in der Figur des Pfalzgrafen-Königs selbst. Das Dalberg-Grabmal ist später — kannte man von beiden Werken nur die Männer, so wäre die Verbindung weit schwerer zu erkennen. Der Ritter in Oppenheim steht auf seinem Löwen, der Heidelberger scheint fast im Sinne des 14. Jhhs. aufzuwehen. Die Tracht ist nicht idealisierend wie in Heidelberg, sondern modern: gegürteter Rock mit weiten Ärmeln. Das entschieden mehr plastische Formgefühl des Künstlers, das auch der Vergleich der beiden Frauen erweist — im Aufriß sind sie ähnlicher als im Grundriß — bildet den Mann unter seinem Baldachin mit dem pompös stattlichen Zierhelm zur Seite in üppiger Breite aus. Das lebenswürdige Lächeln hat auch er. — Nirgends kommt im echten Mittelrheingebiete der Ausdruck tatbereiter Kraft in der ausgezeichneten unterfränkischen Formulierung vor. Die Ritter Knebel von Katzenellenbogen († 1401 Oppenheim), Heinrich zur Jungen († 1433 ebenda), Philipp von Ingelheim († 1431 Oberingelheim) sind alle in friedlicher Haltung dargestellt.

Litt.: Pinder, Mittelalt. Plastik Würzburgs, Taf. 40—51. — Kautzsch, Kreis Mainz, Bd. II, 1 Taf. 49. — Kreis Gelnhausen Taf. 317. — Kr. Moosbach, S. 179. — Ehemaliger Kreis Wimpffen, S. 106. — Kreis Heidelberg, S. 134. — Back, Mittelrh. Kunst, Taf. VI, VII, III. — Börger, Grabdenkmäler im Rheingebiete, 1907, Leipzig. — Schweitzer, Grabdenkmäler in der Neckargegend. — Von Interesse ferner ein Ritter in Mentzingen, Kr. Karlsruhe I, S. 111 (mit Wertheim zu vergleichen) und ein Arnburger Doppelgrabmal von Linden = von Bellersheim (1394) Kr. Gießen II, S. 97; ein Eberbacher von 1343 Reg.-B. Wiesbaden, Nachlese, Fig. 62; eines in Marienborn (1389) Kreis Büdingen S. 210. — Köpchen, Grabplastik in Württembergisch-Franken, Diss. Halle 1909.

Das reiche Leben des Figurengrabmals am Mittelrhein läßt schon auf eine günstige Entwicklung auch des Andachtsepitaphes schließen.

Der gleiche Geist sanften Formenflusses und zarter Nüancen, der das Grabmal der Anna von Dalberg auszeichnet, herrscht in dem Epitaph der Gertrudis von Breydenbach († 1421, Aschaffenburg, Kreuzgang der Stiftskirche). Sie kniet, umschlossen von langem Gewande, — die Melodie der Falten stimmt zuweilen bis in das kleinste mit dem köstlichen Oppenheimer Werke überein —, ein Spruchband windet sich aufwärts zur Madonna. Es endet in der Höhe der Wappenschilder, man fühlt, hier beginnt die Atmosphäre. Über der Mondsichel neigt sich die Muttergottes herab, das Christkind beugt sich abwärts, als ob ihm der alte König das Kästchen reichte, die Gewandzipfel träufeln ganz sacht noch eben über die Grenze, die die Wappenschilder zeichneten. In den Ecken oben tauchen Engelchen auf, das linke ein ganz klein wenig näher an der Mondspitze, an der Seite, die das Gewicht des Kindes etwas mehr drückt. Wie eine feine Schaukelbewegung ist das empfunden. Alles ist wieder mit leisen Abständen, gleichsam mit wenig erhobener Stimme gesagt, aber wundersam eindringlich. — Ein fast ebenso schönes Werk ist das Epitaph des Siegfried zum Paradies (Frankfurt, Nicolaikirche). Dieser starb schon 1386; hier muß es sich um eine beträchtlich spätere Setzung, etwa aus den 20er Jahren des 15. Jhhs. handeln, vielleicht auch unmittelbar um die Werkstatt des Aschaffener Stückes. Nur wenige Schärfungen sind eingetreten. Wieder zwei Zonen: der Verstorbene kniet links vor dem Wappen mit der Helmzier in ganz entsprechender Verschiebung wie Gertrudis, ein wenig mehr Unruhe wühlt in den kleinen Faltenwinkeln unten, das Ganze strömt doch sehr ähnlich. Der bartlose Kopf mit lederartig dürrer Haut, eng anliegendem Haare, wieder in der Lorcher Kreuztragung vorbereitet. Wundervoll der Ausdruck der Andacht in dem alten Gesichte. Wieder ringelt sich das Spruchband aufwärts, und hier erscheint in der oberen Hälfte der Schmerzensmann als Halbfigur auf Blattwolken, die Hände still gelegt. Engel von holdseliger Weichheit der Züge tragen ihm zu Seiten die Marterwerkzeuge. Ganz so fein ist das Epitaph des Kanonikus Peter Schenk von Weibstadt († 1437) im Aschaffener Kreuzgange schon nicht mehr. Die Madonna als Hauptfigur stehend, der Verstorbene kleiner und knieend (wie gerne im 14. Jhh.). Die Einzelformen verraten das Nahen der Linienbrechung. Man kann es im gleichen Kreuzgange weiter verfolgen, er bietet wieder einmal eine der konzentrierten Studiengemeinschaften des Mittelrheingebietes. — Inv. U. F. IXX S. 145, Taf. XXI. Back, Taf. IV, 2. —

In der Einzelplastik jenseits des Grabmals offenbart sich die Kräfteverschiebung zwischen Würzburger und Mainzer Gebiet noch deutlicher; das Verhältnis kehrt sich gegen jenes des 14. Jhhs. geradezu um.

An dessen Ende war in Würzburg noch eine prachtvolle Madonna entstanden von saftiger Fülle und großem plastischem Gehalte, eine Verfeinerung des Albert-Hohenlohe-Stiles (an einem Hause der Johannitergasse, Pinder, Taf. XXXII). Im neuen Jahrhundert verdient eigentlich nur eine Standmadonna mit liegendem Kinde in der Kirche des Bürgerspitals Erwähnung (a. a. O. Taf. 53). Die Gewandbildung geht vom Stile der Anna Zingel aus, ist aber



182. Rheinische Madonna, Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 233.

um zwei kleine Steinfiguren, jetzt im Mainzer Lapidarium (Back XIV), die offenbar mit einem malerischen Martinus zu Pferde des Domkruzganges eng zusammengehören. Die aus der Korbasse scheint die etwas Ältere. Beide Köpfe sind unverkennbar am Denkmal Adolphs I. von Nassau vorgebildet, und noch einmal muß man sich gestehen: will man es überhaupt wagen, den Saarwerden-Meister irgendwo zu lokalisieren, so kommt man doch immer wieder in die Nähe der Mainzer Kunst. Die Engel an jenem Grabmal, in ihrem kleinen Maßstabe weit besser als die Hauptfigur gelungen, haben die kleinmeisterliche Beweglichkeit, das weiche Auftauchen des Details — Züge, die auch die kleinen Eltviller Rotsandsteinapostel in Frankfurt und Darmstadt (s. o. S. 136) mit jenem Feinkünstler der Architekturplastik verbinden. Die Weinstrauchmadonnen stehen jenen Aposteln nicht fern. Sie schwelgen aber in einer eigentümlich glitzernden und rieselnden Ornamentik. Krone und Madonnenhaar haben die gleiche kleinstrudelige Gartenüppigkeit wie der Strauch, in dem der Kruzifixus erscheint. Und im Gewande wuchern Querfalten und Hängedrapenien. Eine dritte ganz gleichartige in Amberg, an der Martinskirche, um 1870 „aus rheinischer Gegend“ erworben. Es gibt den Typus, noch reicher, auch im fernen Osten (Lemberg), dort in Beziehung zu den „Schönen Madonnen“, an die auch hier kleine Züge denken lassen. — Doch ist hier noch kein rechter Weg zu deren Typus.

Auch der Westen und offenbar auch der Mittelrhein hat jedoch seine eigenen Schönen, nur ist die Formulierung sehr anders, von der bekannten größeren Zartheit und Glätte. Es ist

schon nach einer leisen Schärfung des Einzelnen abgewandelt, das Ethos nicht zwingend. Trübselig die Anna Selbdritt um 1417 im Neumünster. Ein seltsam weinerlicher, kümmerlich verdorrter Zug im Menschlichen, rein ornamentale Auslegung der neuen Möglichkeiten des weichen Stiles im Gewande. Erst der Andreas der Ochsenfurter Westempore gehört zu dessen guten Zeugnissen, aber da nähert sich schon die Nürnberger Sphäre, die in Kitzingen und Marktbreit noch deutlicher wird. — Wir dürfen uns nicht einbilden, ein irgendwie klares Bild von der Plastik des Mittelrheines zu besitzen. Sehr verschiedenartige Dinge kommen nebeneinander vor. Wenn wirklich die Kreuzigungsmaria des Darmstädter Museums (Back XXIV) mittelrheinisch ist, so würde ich glauben, ihr, nicht etwa dem Trocheltfinger Schwaben eine Gruppe trauernder Frauen in Frankfurter Privatbesitz (Schm.-Sw. 40) anschließen zu müssen, wenigstens bis genauere Kenntnis des Originals mich eines anderen belehren sollte. Allein weitere Verwandte zu der Darmstädter Figur sind mir nicht bekannt geworden. Dagegen läßt sich ein bestimmter Typus von Madonnen mit dem Weinstrauche allerdings aus der feststehenden Mainzer Kunst ableiten. Es handelt sich



183. Madonna, vom Türpfeiler der Marienkapelle, Würzburg.

Phot. Gundermann.



184. Madonna aus Caub, Frankfurt,
Privatbesitz.



185. Detail der Madonna aus Caub.
Nach Lüthgen, Got. Plastik i. d. Rheinl.

auch offenbar eine andere Ahnenreihe dahinter, sicher nicht die problematische Louvre-Madonna, eher noch ein nordfranzösischer Typus.

Wenn nämlich irgendwo eine mittelrheinische Schöne Madonna ausgeprägten Charakters überhaupt erhalten ist, so ist es die wundervoll feine der Würzburger Marienkapelle (Abb. 183). An ihrem Platze wirkt sie ortsfremd. Die Erklärung durch die Tätigkeit des Frankfurters Eberhard Friedeberger am Bau wird freilich mit der Sicherheit der urkundlichen Nachricht (die erschüttert sein soll) hinfällig. Es bleibt das Zeugnis der Formen. Der adelig-zarte Kopf stammt von dem Typus der Lorcher Kreuztragung und verwandter Werke doch wohl unverkennbar ab. Auch an die leicht spitzigen Thonmadonnen der Binger Schule wird man stark erinnert. Die Bewegung des Körpers ist leichter und deutlicher als bei den Breslauer und Bonner Schönen, die des Gewandes um ebensoviel geringer. Dennoch ist ein Motiv gemeinsam mit einigen östlichen Werken, nämlich mit Krumau, auch Pilsen: das Motiv des lallend-wackeligen Kinderköpfchens und der fein-weich eingedrückten Mutterhand. Hier glaube ich eine westliche Ahnenreihe zu sehen. Die größte allgemeine Ähnlichkeit hat nämlich die Madonna Germ. Mus. 233; man möge das an der Abbildung (182) nachprüfen. Die Herkunft ist unbekannt, die Bestimmung des Josephischen Kataloges „rheinisch unter französischem Einfluß?“ hat aber, scheint mir, guten Grund. Es ist im Gesichte, in dem gewinkelten Munde, dem leicht koketten Lächeln, etwas Französisches. Und nun gibt es — wieder auf deutschem Boden — eine französische Madonna, die geradezu das Vorbild der Nürnberger Figur sein könnte, ihr Typus scheint es jedenfalls: im Aachener Suermondt-Museum (Schweitzer Taf. 54 rechts). Und gerade hier ist auch das Motiv



186. Vesperbild, Koblenz, Mus.

des Kindes ebenso wie das gewundene Durchtreten des Knies von schlagender Ähnlichkeit. Das ist eine klare Reihe eines westlichen „Typus“ der Schönen Madonna — und sie gipfelt in einem offenbar mittelrheinischen Werke auf fränkischem Boden. Den östlichen Formen etwas näher im Schema, aber ebenso fern im Formengeiste, steht eine Madonna am Hause Schustergasse 12 in Mainz. Daß die zu Horchheim bei Worms salzburgischer Import ist, wurde bereits betont. Frau Dr. Zimmermann glaubt in ihr die Idee der Breslauer Figur wiederzufinden. Daß deren — nicht mittelrheinischer — Typus dem Westen bekannt geworden sein kann, ist nicht ausgeschlossen. Für den Oberrhein habe ich selbst es bei anderer Gelegenheit bewiesen.

Vielweniger bedeutend, weit schematischer sind die „drei Jungfern“ des Wormser Domes, Zeugen eines sehr deutlich rhythmisierenden Gefühls (Back XVI). Dagegen muß reiche Rhythmisierung im Dienste bedeutender Charakteristik sehr groß in einer Sitzstatue aus Kloster Eberbach gewirkt haben (Back XV, jetzt Wiesbaden). — Das größte Leben herrscht doch in der Schnitzplastik. Die einzig schöne Holzfigur aus Dieburg im Darmstädter Museum steht auf eigener Ebene. Man würde zunächst kaum erstaunt sein, sie irgendwo im Südosten zu finden. Das hat Garger richtig beobachtet: hier ist die gleiche Verräumlichung durch eine schlanke Gestalt geleitet, die in Klosterneuburg, Salzburg, Steyr, im Braunschweiger Skizzenbuche schließlich auch zu beobachten ist, doch ist auch sie entschieden zarter als irgendwo im Osten. Zu dieser Figur wüßte ich wieder keinen näheren Verwandten

am Mittelrhein. Wie vieles ist hier dunkel, sobald wir uns von dem festen Boden entfernen, den die hier sicher lokalisierte Kunst der Grabmäler, der Memorienpforte, der Terrakotten gewährt! Diesen nähern wir uns wieder mit der wundervollen Holzmadonna aus Caub, die im Frankfurter Privatbesitze aufgetaucht ist und zu unseren größten Schätzen gehört (uns. Abb. 184). Sie ist breiter und ist den Regeln des weichen Stiles näher als etwa die Thonmadonnen von Dromersheim oder Hallgarten. Aber etwas von ihrem sprechenden Blicke, ihrem heimlichen Strahlen hat sie doch, und auch die Art des schwebenden Stehens auf der liegenden Mondsichel ist verwandt. Ich glaube, Dialektverständige der sichtbaren Form hätten auch ohne Kenntnis der Herkunft auf den Mittelrhein geraten müssen. Noch einmal erinnert man sich der Schönen Madonnen. Kein Zweifel, hier sind wir ihrer Grundstimmung nahe. Aber ist das für irgend jemanden, der Nüancen zu lesen versteht — und erst die Nüance ist hier das Wesentliche — der gleiche Stil? Die Würzburger Madonna samt ihren Verwandten ist zarter und im Menschlichen allgemeiner, die östlichen sind räumlicher und träger zugleich und ebenfalls allgemeiner. Der individuelle Kopf mit der etwas großen Nase — das ist eine Persönlichkeit, die man sich merkt, wie eine der lebendigen Gegenwart. Die östlichen Schönen gerade sind alle Varianten eines vorgefaßten Typus. Nie würde aus der holden Rundlichkeit ihrer apfelhaft weichen und festen Köpfchen eine Einzelform sich soweit herauswagen, wie hier die delicate Nase; sie alle haben eine ganz bestimmte typisch-höfische Atmosphäre. Die Cauber ist ihnen mindestens ebenbürtig als Form, als dargestellte Person ist sie ihnen überlegen. Und wie anders ist das Gewand! Keiner der wirklich charakteristischen Züge der Schönen Madonnen findet sich hier. Nicht das allgemeine üppige Schwellen, nicht die Umblätterung des Mantels, nicht die malerische Tiefe, die er birgt, nicht die Haarnadelfalte, nicht die Einseitigkeit der Hängedraperie, nicht die fein unregelmäßige Umschlagsdiagonale. Nein, im Gewande ist das Verhältnis geradezu umgekehrt. Bei der Cauber ist es viel typischer und der gesamten deutschen Kunst wohl vertraut. Auch in den Händen ist ein Unterschied; so biegungsreich wie bei den Ostdeutschen ist ihre Auseinanderfaltung nicht. Selbst in der Bonner, die in diesem Punkte nicht die beste ist, hat doch die Linke (der Breslauer außerordentlich ähnlich empfunden) mehr Sprache als die Rechte, die bei der Cauber den Fuß faßt. Deren Linke drückt sich weich an das Fleisch des Kinderkörpers. Das allerdings muß man gestehen: dieses Motiv ist nur bei der Krumauer noch tiefer empfunden, gerade da aber ist es ein nachweislich westlicher Einschlag. Das Motiv der eingedrückten, nicht nur aufliegenden Mutterhand ist offenbar deutsche Fassung. Es kehrt auch meist bei all



187. Madonna der Seminarkirche
in Mainz.



188. Vesperbild aus Geisenheim, Frankfurt,
Skulpturengalerie.

jenen Marien wieder, die die allgemeine Anlage der Ulmer Hartmann-Madonna haben. Hat man dies erkannt, so sieht man auch, daß die gesamte Komposition der Cauber Figur nur ein weiteres Beispiel dieser im ganzen Südwesten und selbst Norden so weit verbreiteten Fassung und auch darum eben so üblich-vertraut, so entgegengesetzt der ganz spezifischen Verräumlichung der Schönen Madonnen ist. Aber allerdings, ich wüßte kein Beispiel, das dem liegenden Kinderkörper innerhalb dieses Kompositionstypus derart gerecht würde. Er ist von bezaubernder Anmut, — wie arm und plump, wie dekorativ gemeint ist das Ulmer Kind dagegen! Wie das linke Beinchen sich über das rechte herüberkrümmt, die Händchen um den Vogel tasten, ohne recht herumschließen — eine herrliche Erfindung, von einem Meister durchgeführt. Sollte einmal ein weiteres Werk von ihm auftauchen, es dürfte nicht allzu schwer zu erkennen sein. Er dürfte in Mainz gesessen haben, aber er verrät auch französische Beziehungen, so zu einer Madonna des Aachener Suermondt-Museums (Schweitzer, Taf. 54, links). Vor allem aber ist die Anlage seiner Figur fast identisch mit der einer sehr schönen Maria im Privatbesitze zu Huy.

Von den wahrscheinlich zahlreichen Werkstätten, die in Mainz sich bildeten, von der Höhe der Schnitzkunst gibt eine ganz andere Gruppe von Arbeiten wieder einen auf gleicher Grundlage abnuancierten Begriff. Zunächst wieder eine vorzügliche Madonna, das Gnadenbild der ehemaligen Liebfrauenkirche von Mainz, heute in jener des Seminars (Abb. 187). Ein sehr vornehmes Werk, die Idee der schlank Thronenden in reichem Spiele langer Linien suggestiv durchgeführt. Es ist Steigen zugleich und lieblich-majestätische Herabneigung. Man muß nachfühlen, wie die Locken sich teilen, das Manteltuch ausbiegt, das Kind wie in einer Schlinge einhingend, die gleichen Strahlen dann von den Knien abgehen und erst ganz unten das auseinandergebogene Getrennte sich

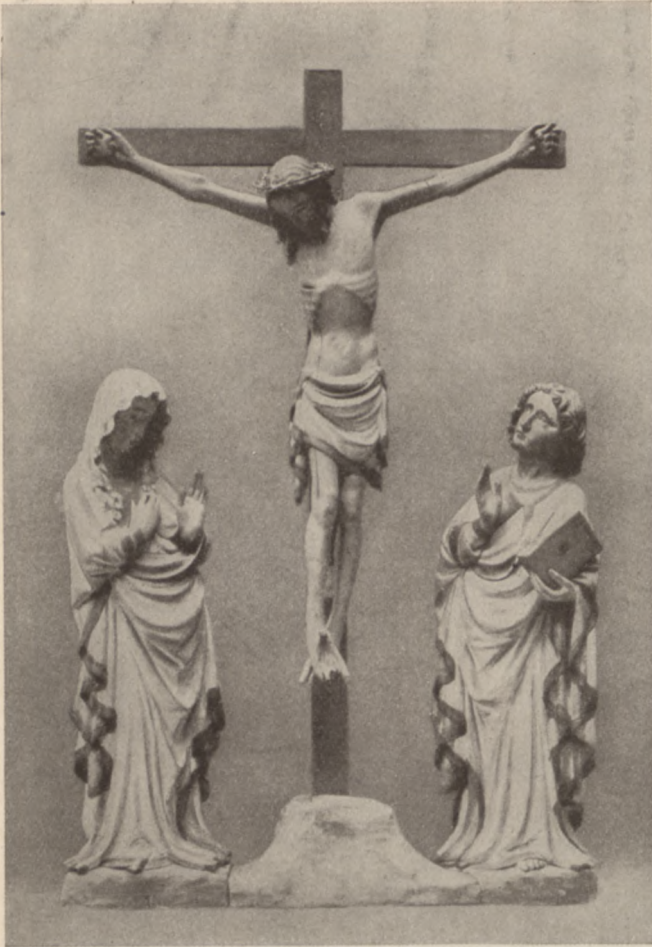
findet, die zwei Wegstrahlen der Leitform sich in den Stauungen mischen und durcheinanderwinden. Gerade die leichte Steifheit, auch in dem spielenden Kinde deutlich, bezaubert. Es ist graziöse Majestät. Ganz individuell wieder der Kopf, breitstirnig mit tiefgesenkten Lidern, langer Nase, feinen Nüstern, bogig hochgewinkelter Mundlinie. Man hat der gleichen Hand noch zwei Vesperbilder zugeschrieben. Mehr als Artverwandtschaft kann ich nicht erkennen, ja mit Sicherheit nur in einem Falle den allgemeinen Boden richtig gesehen finden. Es zeigt sich noch einmal jenseits von 1400, daß wir hier im Lande der leidenschaftlich freien Erfindung auch der Pietà sind. Im Westen waren die Diagonalkompositionen zu Hause. Daß der Hauch der neuen Zeit nun hier auch diese noch einmal belebt, ist ein abermaliger Beweis dafür, daß die verschiedenen Grundtypen der Vesperbilder nicht nur geschichtlich, sondern auch örtlich zu trennen sind. Wir wissen, der Lieblingstyp des Ostens war auch im Westen bekannt. Es gibt Belege für seine selbständige Bearbeitung auch am Mittelrhein. Dahin gehört z. B. die Pietà von Marienstatt (Kr. Wiesbaden, IV, Fig. 141). Sie ist, wie am schönsten die Schwäbische aus Steinberg, Bearbeitung der östlichen Formulierung. An sich war auch der Westen selbständig wenigstens zu einer ähnlichen Form gelangt. Wo dies aber geschah, da ist die Horizontale gewöhnlich viel straffer, als in den ostdeutschen Werken; so in einem kaum nach 1400 entstandenen Stücke aus Frankfurter Privatbesitz (Schm.-Sw. 55). Die Thonplastik hatte ebenfalls eine solche selbständige Horizontalkomposition geschaffen, noch in der Nähe des Lorch-Limburger Meisters (s. o. S. 155). Aber hier interessieren jetzt die freien Lösungen, die man mit dem Gnadenbilde aus der Liebfrauenkirche zusammengebracht hat. Es sind die Vesperbilder von Boppard oder Geisenheim (in der Frankfurter Skulpturengalerie) und von Unna (jetzt Münster, Landesmuseum). Das Frankfurter Werk hat zuerst das Aufsehen erregt. Man war erschüttert und bestürzt über dieses grausame Durckerleben des zerquälten Leichnams, den krampfgeschüttelten Kopf des Toten, die fast skelettierten Arme, die Auftreibung der Füße, den vorgepreßten Rippenkorb, das Blut. Man empfand richtig, daß die Mutter merkwürdig sanft gefaßt sei, weinend, in der richtigen Beobachtung begriffen, daß weinende Menschen, namentlich Frauen, von bestimmten Seiten her zu lächeln scheinen. Wir wissen, das Wesentliche der Idee ist Gut des 14. Jahrhunderts, Erinnerung an seine gewaltige Urschöpfung. Und es sei gleich bemerkt: es läßt sich eine Überleitung zu dieser Schöpfung von dem alten Diagonaltypus her am Mittelrhein selber nachweisen: Im Coblenzer Museum ist eine Pietà ähnlichen Maßstabes wie die Frankfurter, 90 cm hoch, aus Lindenholz (Abb. 186). Sie ist noch mehr im alten Sinne auf Vorderansicht berechnet, die Form geht wesentlich ruckweise in den beiden Hauptebenen eines unsichtbaren Rahmens. Aber der untere Aufbau formt sich schon landschaftlich in die Höhe, als Golgatha geschildert. Der Christuskörper ähnlich hager und zerrissen, Maria ähnlich sanft. Dieses Werk geht dem Frankfurter offenbar voraus und hält die Erinnerung an die große Form des 14. Jhhs. in kleinerem Maßstabe noch deutlicher fest. Diese Erinnerung klärt über das Neue auf. Wie der alte Gedanke wiederkehrt, wird er überall vom Malerischen, vom Intimen, fast von einem Sinne für das Kostbare, vom Geschmack am Farbigen empfangen und zauberisch verwandelt. Es ist eine ganze Landschaft aus Felsenschichten, Menschenschädeln, von Gewandfalten übergossen, aus der die Sitzende aufwächst. Wie tief verschieden ist das von dem Geiste der Coburger, der Erfurter Pietà! Reiche Vergoldung übergießt das Kleid der Madonna. Rein als Erscheinung, bei allem Gehalte an Leidensempfindung, sollte das Ganze den Reiz des Farbigen-Kostbaren entfalten — nicht anders als die Schönen Madonnen. Das ist eine tiefe Wandlung gegenüber der mystischen Epoche. Es ist der Maßstab der Kabinettkunst, der ja auch die Hüttenplastik erobert hatte, der Geschmack am farbigen Totalindruck zugleich — wie fern war diese Sphäre dem vorweltlich-einsam-Grandiosen der älteren Epoche! Gegenüber der ergreifenden Knickung der hochgedrückten Schulter mit dem umgefallenen, aber doch nicht übergefallenen Haupte wirken die langen Linien der Madonna doppelt beruhigend, so sanft wie die durchaus artverwandten der Lorcher Trauernden. In der Tat glaube ich, daß wir zeitlich und künstlerisch dem feinen Terrakottameister nicht fern — und ebendarum, daß wir dem Gnadenbilde der Liebfrauenkirche doch nicht allzu nahe sind. Es ist sicher später (das meinte auch schon B. Meier), aber kaum von der gleichen Hand. Ein eng abhängiges Stück, beinahe eine Kopie, ist in dem beneidenswert reichen Frankfurter Privatbesitze aufgetaucht (Schm.-Sw. 53), und ich will gerne zugeben, daß wir hier beim Kopfe der Madonna, aber auch nur bei ihm, etwas näher dem Gnadenbilde sind. Weit origineller noch ist das Vesperbild aus Unna in Münster. (Unsere Tafel 1.) Aber nur mit sehr starkem Vorbehalte sei es schon hier erwähnt. Ich halte es für sehr möglich, daß wir schon vor einem rheinisch-westfälischen, für recht sicher aber, daß wir schon vor einem späteren der 30er Jahre stehen. Auch hier wächst die Gruppe auf polygonalem Sockel über der Schädelstätte auf. Ihre Formulierung aber ist einziger Art, schon durch die reiche Vielfältigkeit der fruchtbareren Ansichten. Das linke Knie ist hochgestemmt; Christus, in noch kleinerem Maßstabe als der Frankfurter, wird von beiden Armen der Madonna herangepreßt, gleitet still und klein zur Seite herab. Die Mutter will den Sohn küssen. Unerhört in der deutschen Plastik schon das Motiv des Sitzens, überwältigend neu die Erfindung von Marias Armen. Der linke ist eingewickelt und gibt gegen die Faltenbewegung über dem aufgestemmtten Knie einen großartigen Anblick. Der rechte wirkt, gleich der ganzen Schulter,

nackt. Er ist es nicht wirklich, die Abbildungen täuschen hierin. *Aber die Bekleidung, nur aus der Bemalung zu erkennen, ist so eng, daß das Körperliche allein zum Ausdruck kommt. Dieses Gefühl für nackten Körper, das gelegentlich einmal in der Brustpartie einer schönen Konsolenfigur (Ulm!) bequemen Ausweg fand, auf die trauernde Mutter anzuwenden, den Reiz einer Modellbeobachtung so mit der dichterischen Vorstellung hemmungslosen, nackten Schmerzes zu verbinden — das reißt durch alle alten Bindungen hindurch, eine Kühnheit ohne Gleichen. Außer einer unmittelbaren Kopie kleineren Maßstabes in der Slg. Mengelberg zu Utrecht (nicht aus den Niederlanden!) wüßte ich keinen zweiten Fall. Das allgemeine Motiv der Gruppierung dagegen hat B. Meier richtig im Granadaaltar des Rogier van der Weyden (wahrsch. 1431) nachgewiesen; er hat der Versuchung widerstanden, unmittelbaren „westlichen Einfluß“ festzustellen. Es ist nur eine Möglichkeit, daß die im Grunde noch immer recht geheimnisvolle „burgundische“ Kunst die gemeinsame Quelle sei. Die Zuweisung des Werkes nach Mainz ist mir doch nicht so ganz sicher. Eine etwas ältere Sitzmadonna der Slg. Schnütgen auf polygonalem Sockel (Kat. Witte, Taf. 29, links) hat schon einen ähnlichen Kopf. Wenn sie wirklich kölnisch wäre, so könnte das allerdings den mittelrheinischen Zusammenhang stören. Auf die Möglichkeit eines etwas nördlicheren Ursprunges komme ich noch zurück (s. u. S. 222, 225). Beziehungen zur Frankfurter Pietà sind jedenfalls im unteren Aufbau der Unnaer, der Freiheit der Erfindung als solcher, dem Sinne für das Farbige-Kostbare und Malerische gegeben.

— Es gibt bisher nichts, was diesen beiden Werken und ihren Nachbildungen als selbständige Pietà-Erfindung gleichzusetzen wäre. Das Vesperbild der Slg. Carl in Frankfurt (Schm.-Sw., 51) kann an das der Skulpturengalerie erinnern, mag es sogar voraussetzen, folgt ihm aber nicht in dem, was kühn und entscheidend ist. Der Sockel ist ebenfalls polygonal, das Profil Mariens mit der langen Mantellinie hat etwas Verwandtes; das Fehlen des Golgathaberges, der schwere und übliche Fall der Beine Christi schaffen um so mehr Verschiedenheit. Immerhin noch wertvoll und empfindungsreich. In die Nähe gehört eine noch etwas derbere Beweinung in Köln (Slg. Schnütgen, Kat. Witte, T. 38 ob. links). Weit weniger innerlich stark die Pietà der Bopparder Karmeliterkirche, auch örtlich schon dem Niederrheine näher. Sie entspricht einer der östlichen Varianten, mit dem Griffe der mütterlichen Linken



189. Deokarus-Schrein, Nürnberg, St. Lorenz.



190. Kreuzigung aus Nürnberg, Nürnberg, Germ. Mus.

nach dem Kopftuche. Es ist Kultbild und Expositio corporis — nichts von intimer Dramatik; im Grunde kühl trotz oder besser wegen des betonten Weinens. Der Sockel ist auch hier, wie schon im Gnadenbilde der Liebfrauenkirche, polygonal. Das ist offenbar eine in Mainz, aber vielleicht nicht ausschließlich dort beliebte, für eine Werkstatt jedenfalls noch nicht beweiskräftige Form. — Eine thönerne Pietà des Bonner Provinzialmuseums darf zur Seite bleiben. Das ist weicher Stil abstrakter Faltenwucherung, auf halb modische Tracht angewendet. (Phot. Rose-Bonn, Nr. 13990.) Ob die sehr bemerkenswerte Pietà des Büdinger Schlosses in unser Gebiet gehört, habe ich leider noch nicht untersuchen können. Sie ist jedenfalls ein wichtiger Beitrag zur Gesamtgeschichte der Pietà. Gleich der alabasternen aus Sig. Amman-München (s. o. S. 160) hat sie eine erst später allgemein beliebte Form schon in der Frühzeit: es ist der vom rechten Knie der Mutter aus am Boden liegende Leichnam. Ein Werk von herber Kraft, trotz kleiner Brüche in der Form wohl unserer Epoche noch zuzurechnen (Inv. Kr. Büdinger, Taf. V). In den Kreis der freien Diagonalkompositionen gehört als schwächere Spiegelung eine Pietà Sig. Schnütgen (Witte, Taf. 38 u. r.). In gleicher Sig. ein schönes Sippenrelief unserer Epoche (ebda. Taf. 36) und ein stehender Dionysius (ebda. Taf. 70). — Litt.: Pinder, Jahrb. d. Preuß. Kunstsg. 1923, H. 5. — B. Meier, Monatsh. f. Kunstw. VI, 9. — Lübbecke, Hessekunst 1912, S. 5 ff. — Schmswarz. Nr. 54 gilt als verwandt einem Stücke in Pellenz („D. Christl. K.“ 1917, S. 250 ff.). — Phot. der Coblenzer Pietà verdanke ich durch

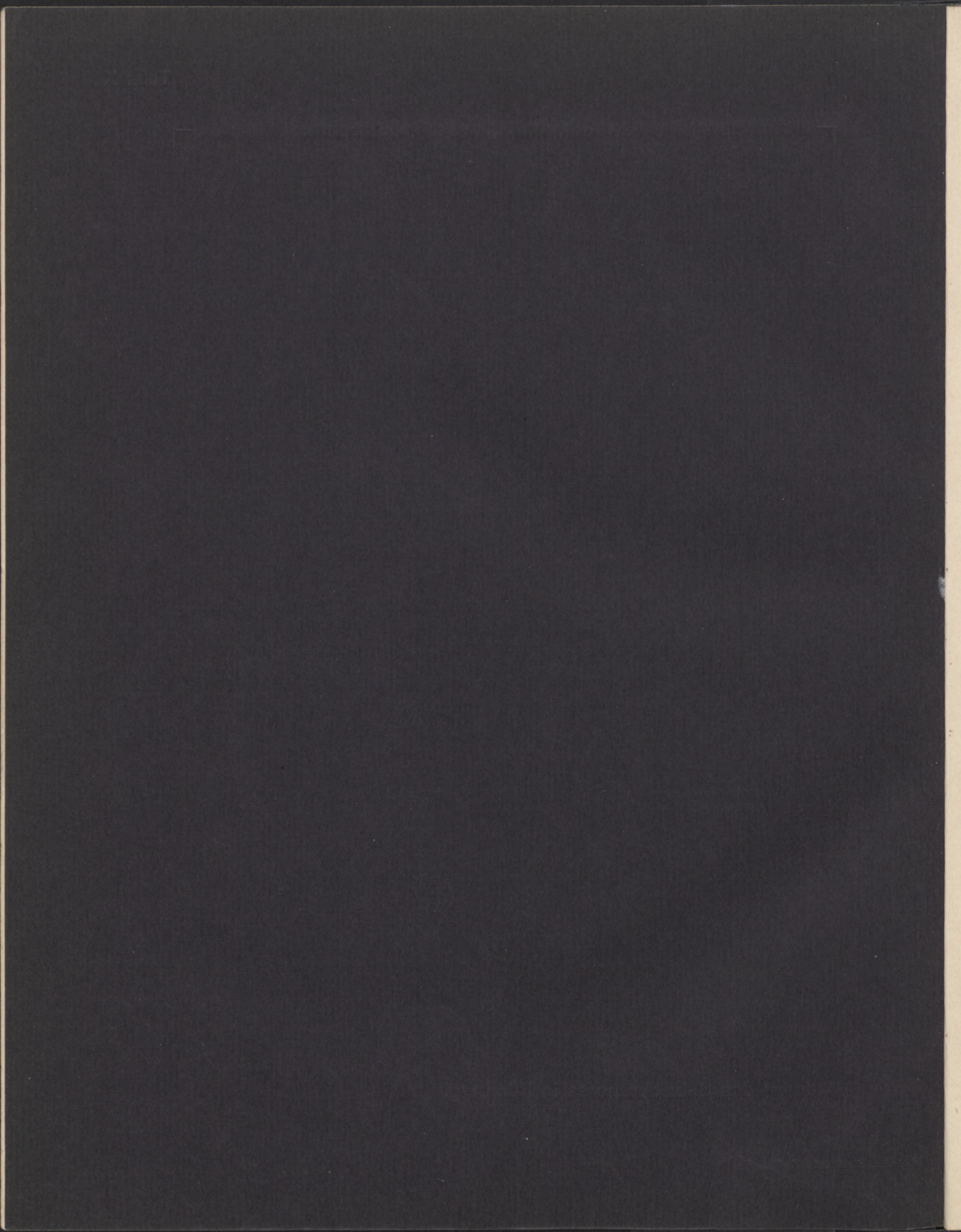
frdl. Vermittlung von Herrn N. Pevsner-Leipzig der Güte des Museums. — Bei Feigel, Cicerone 1913, H. 2 eine Maria aus Heuchelsheim. — Frau Dr. Zimmermann schreibt dem Meister der Weinstrauchmadonnen auch die Eitfelder Figuren und den Adolf von Nassau zu, ferner den Martin des Domkreuzganges und die Verkündigung des Kiedricher Westportales. Ich sah ihr Manuskript erst nach der Niederschrift des meinen. (Erst dadurch erfuhr ich von der Existenz einer Ockenheimer Madonna, die ebenfalls dazu gehört.) Sie hält die Bopparder und Unnaer Pietà für Werke eines Meisters (die letztere für das ältere!) und schreibt ihm noch eine Madonna aus Braunfels und einen thronenden Christus des Germ. Mus. zu. Daß sie den Saarwerdenmeister aus dem der Weinstrauchmadonna und dem Lorcher ableitet, ist (wie man oben sieht) auch mir sympathisch.

e) Nürnberg und Mittelfranken

Wie außerordentlich viel Neues im Verlaufe der letzten Jahrzehnte erst wirklich gesehen worden ist, wie sich das Bild der deutschen Kunst und ihrer örtlichen Verteilung gewandelt hat, lehrt der Blick auf Nürnberg. Für die romantische Zeit war es die altdeutsche Kunst. Heute sehen wir, daß schon um 1400 das ganze alte Reichsgebiet fast lückenlos in Blüte stand und Nürnberg nur ein Zentrum unter vielen war, ein vorzügliches, kein überragendes. Die neue Erkenntnis mindert nicht den Eindruck der Nürnberger, sie verstärkt nur den Eindruck der deutschen Kunst.



Madonna des Sebalduschores in Nürnberg.





191. Lobenhofersche Madonna,
Nürnberg, Germ. Mus.

Leider fehlt für Mittelfranken das Inventar. Nur Wesentliches kann hervorgehoben, mit unbekanntem Wichtigem muß noch gerechnet werden.

Die Rolle Nürnbergs in der Hütten- und der Thonplastik ist schon bekannt. Aber auch die später so expansive Schnitzplastik dieser Stadt nimmt schon um 1400 den entscheidenden Anlauf. Ihr erstes großes Werk ist der Deokarusaltar von 1406 in St. Lorenz (Abb. 189). Die eingeschossige Form (Paiern, Dornstadt) ist noch nicht da. Hier, wie noch im Neustädter Altar zu Wien (gez. 1435, so überkreuzen sich im Wirklichen Vorgänge, deren Richtung gleichwohl klar ist) sind die Figuren in zwei Rängen angeordnet. So war es überall da, wo die hüttenplastischen Retabelformen nachwirkten (Landshut, Norddeutschland). Die kleine Sitzfigur — plötzlich überall beliebt geworden — wird in jedem Geschoße zum Zentrum zwischen Gruppen zu Dreien. Sehr fein, wie nur die obere, der Salvator selbst, die Achse klar umkleidet, die untere, geneigten Kopfes, nur bedingt herrscht. Die Gruppen sind jedesmal stark verräumlicht, die Mittelfiguren in Schattenraum zurückgebannt; die Gestalten schwerköpfig und kurzstämmig. Die Gewand-



192. Johannes aus Thon, Nürnberg, St. Sebald.

Thonaposteln herzuleiten. Daß der Meister sie wohl kannte, ergibt sich aus den örtlichen Verhältnissen. Aber nicht eines der Gewand-, nicht eines der Sitzmotive jener merkwürdigen Gestalten kehrt wirklich wieder. Nur Zeitstil verbindet diese Werke einer wenig älteren, gedankenreicheren Kunst mit dem Altare. Auch in den Köpfen sehe ich keine Beziehung. Wir werden im Deokarusmeister vielleicht einen echten Nürnberger vor uns haben — den der Terrakotten verband vieles mit böhmischer Kunst: das Maßwerk der Lehnen, die Behandlung der Rückenansichten, die weit ausschweifenden unteren Falten. Sein Nachfolger war vielmehr der des etwas späteren Abendmahles in St. Lorenz, als dessen Material ich auch am liebsten Thon vermuten möchte. (Genauere Untersuchung der braunrot verschmierten Gruppe war mir leider nicht möglich.) Ganz anders ist der Deokarusmeister: er ist schon ein echter Schnitzer, er höhlt aus und bildet scharfe Stege. Gleichwohl könnte auch er noch persönlich Hüttentradition empfangen haben. Es ist ein herber, aber ziemlich allgemeiner Charakter in seinen Köpfen; auch die Proportionen sind noch die kurz-breiten der älteren Parlerstatuen. Man denkt vor diesen Erscheinungen unwillkürlich an die Augsburger Gewandfiguren vom Südportal des Domes (nach 1356). Hier weit eher als an den Thonaposteln könnte unser Schnitzer gelernt haben. Ist es nicht charakteristisch für den geschichtlichen Augenblick, daß die Figuren der Portalgewände, noch kleiner geworden, zu Gruppen in einem Altargehäuse zusammentreten? Es ist der Sieg der Zunft über die Hütte. — Daß die kurze Proportion niemals allein herrscht, wissen wir schon. In Nürnberg beweist dies auch die Kreuzigung Gem. Mus. Nr. 235 (unsere-Abb. 190). Auch sie stammt wohl aus einem Altare, einem eingeschossigen wahrscheinlich. Das Kreuz ist immerhin schon fast $1\frac{1}{2}$ m, die Nebenfiguren sind 90 cm hoch. Der Kruzifixus ein — vorsichtig gesagt — auch in Böhmen bekannter Typus, jener, dessen schönste Zeugnisse in der Dumlosekapelle zu Breslau, in Prag und in

der Büdinger Schloßsammlung bewahrt werden (s. o. S. 165); und nicht fern ist ihm ein etwas größerer im Langhause der Lorenzkirche, mit den Evangelistensymbolen an den Kreuzesenden (vgl. Büdingen und Rimini-Frankfurt). Irgendwelche Verwandtschaft zum Deokarusmeister besteht nicht. Die Beifiguren haben weichen Schwung, beide an den Seiten sehr ornamental geschlängelte Säume (die böhmische Kunst liebte es, diese durch Gold zu betonen); auch mag schon die ursprüngliche Bemalung sie hervorgehoben haben, die Falten von den Knien abwärts erinnern an östliche Vesperbilder und Madonnen. — Von jedem dieser Altäre nun führt ein Weg zu je einer größeren Madonna; jede von diesen prägt den Gegensatz noch schärfer aus. Der schlaffweiche Fluß, die etwas müde Schlängelung des Kreuzigungsschreines, die gestreckterer Proportionen bedarf, kehrt auf höherer Stufe in der („Lobenhoferschen“) Häusermadonna Germ. Mus. Nr. 234 wieder. (Abb. 191). Sie hat den vom Ulmer Türpfeiler her bekannten weitverbreiteten Typus (der als solcher also wirklich niemals ein lokales Stilkriterium sein kann). Die alte Biegung des 14. Jhhs. ist wieder aufgenommen — es hat schmale Wege gegeben, auf denen sie niemals ganz unsichtbar blieb. Die Leitform ist die große Faltendiagonale vom rechten Fuße nach der linken Hüfte. An ihr entlang entwickeln sich alle Formen in weichem und lieblichem Flusse, viel feiner und besser als gerade in dem Kreuzigungsschrein. Selbstverständlich hätte diese Leitform im 14. Jhh. mehr auswärts gesessen, niemals hätte sie die leichte Knickung gezeigt; was jetzt gleichsam von innen her aufgefüllte Röhrenform ist, wäre Steg gewesen. Aber die Vorherrschaft der einheitlichen Ausdruckslinie ist wirklich stark und will sich auch der Hängedrapeerie nicht beugen. Der Kopf lieblich, von fein verhaltener Anmut; in allen Formen ein lang geschlängeltes Strömen; bei höherer Qualität und reiferer Entwicklung doch die Grundart der Beifiguren jener älteren Kreuzigung. Gegen jene war der Deokarusmeister von männlicher Kraft, nicht wehend, sondern wuchtig in der Form. Mit seltener Kunst ist diese wuchtige Kraft, prall gestrafft, saftig geworden, zum Strömen gebracht in der Madonna des Sebalduschores (S. 8. Abb. 8). Der Gegensatz der Proportionen wiederholt sich, ja das breitgestirnte Gesicht, seine unbeschreiblich vollblütige Schwere läßt an den massiven, polykletisch klaren Kopf der alten Steinmadonna vom Augsburger Südportal zurückdenken, als sei hier die Fülle unserer Altarfigur vorausgeahnt. Der Klang von Bürgerlichkeit ist nun ganz deutlich, aber dichterisch gesteigert. Prall wie reife Trauben sind die Köpfe, sonderbar fest und von lachender Kraft die eingewinkelten Münder. Erst Hans von Heilbronn und noch mehr Conrad Meit haben wieder ähnliches gewollt. Ihre Möglichkeit liegt hier, so wie in der Maria vom Lobenhoferschen Hause die des Blaubeurer Hochaltars und selbst Riemenschneiders. Dort eine aufwehende Form, die auf Gewicht verzichten muß, hier eine durchaus aufwachsende, nach allen Seiten rundlich vorschwellende: Wuchs und Schwere. Aber Wuchs und Schwere sind durch eine noch höhere Bedingtheit in träge Schwebung von wunderbar zwingender Macht versetzt. Es ist eine Mondsichelmadonna vor flammender Sonnenglorie, gar nicht für Freiluft, sondern für kirchlichen Innenraum gedacht und in diesem wieder für den geheimnisvoll farbigen Phantasieraum ihres Schreines. Jede der eckenlos geschmiegtten Falten, die sie mit Riesenwucht von innen hervortreibt, ist nicht nur tastbare Masse, sondern Licht-, Schatten-, Farbenfänger. So traubenschwer und vollgepfropft von Saft die Formen auch sind — sie werden doch von einem Bildraume umwogt. Engel tauchen aus der Tiefe unter dem Monde, Krönende zu Häupten empor. Das ist an sich keine Neuerfindung. Der Typus muß weiter verbreitet gewesen sein. Eine südniederländische Madonna in Léau (Lüthgen s. u. Taf. XII, 4) hat die gleichen Motive bei durchaus völlig anderem Stile. So wie in Léau ist das Motiv des liegenden Kindes mit den seitlichen Draperien, dem vortretenden Spielbein vereinigt. Der Typus ist zugleich eben grundsätzlich der der Lobenhoferschen und das macht den Vergleich doppelt fruchtbar. Wie zart und „wohlerzogen“ (Vöge erkannte diese Eigenschaft als den Christkindern Riemenschneiders angeboren) war das Kind bei der Maria des Germ. Mus. Hier ist es so lebensstark, die Gruppierung der strampeligen Beinchen mit der mütterlichen Hand so reich und sprechend, wie nur noch bei der Cauber Madonna in Frankfurt. Zarte Seelen werden sich dieser strotzenden Kraft entziehen wollen, vermutlich alle, denen Riemenschneider mehr sagt als Hans von Heilbronn oder Conrad Meit. Aber hier gerade ist wirklich rollendes Blut, deutsches Volk von damals, bärengesund, stiernackig fest und von warmer dichterischer Empfindung voll bis zum Rande. Noch einen Schritt weiter, und wir gelangen zu einem der stärksten Werke der deutschen Plastik überhaupt, einem Triumphe des Volumens, der nur vor dem Werke selbst zu genießen, in keiner Abbildung zu ahnen ist, dem Schlüsselfelderschen Christophorus. Jedoch in ihm wird zugleich schon völlig Neues wirksam, er gehört mit einem fast gleichwertigen und gleichzeitigen glänzenden Christophorus der Rothenburger Jacobskirche (von wieder anderer Hand) in den nächsten Teil. Ihn dem gleichen Meister zuzuschreiben, halte ich keineswegs für ratsam. Um so verwunderlicher ist, daß die außerordentliche Verwandtschaft einer nur wenige Schritte von der Madonna entfernten Thonfigur m. W. noch nie ausgesprochen worden ist. An der nördlichen Chorwand stehen die beiden Johannes; der Täufer auch schon aus unserer Zeit, aber noch völlig aus der alten Steinmetzplastik entwickelt, deren Werden man in den zahlreichen Steinfiguren der ganzen Kirche verfolgen kann. Nur das Äußerliche hat er von der neuen Art gelernt. Der Evangelist jedoch — das ist

genau die gleiche Breite, die gleiche strotzende Fülle der Falten, das gleiche Gesicht, die gleiche Proportionalität. Das Modell stammt gewiß vom Meister der Madonna (Abb. 192). — Die sehr eigentümliche Schleifung und Beutelung der Falten zwischen beiden Armen findet an einigen Einzelheiten einer guten Grabfigur jener Zeit Parallelen: bei Conrad von Egloffstein (1416) in der Jacobskirche. Das sehr beschädigte Werk ist im übrigen von anderer Empfindung, schlank und vornehm.

Mir scheint, daß in Nürnberg sich im allgemeinen eine recht scharfe Trennung zwischen den einzelnen Materialgattungen der Plastik beobachten läßt. Neben der Schnitzerkunst, deren wenige hier besprochene Vertreter von verschiedenem Range sind, ist eigentlich alles irgendwie Bauplastische von der lokalen Überlieferung schwer gefesselt. Schon im 14. Jhh. ist gerade in Nürnberg das Mißverhältnis zwischen Zahl und Wert, Programm und Ausführung sehr auffällig gewesen. Wenn irgendwo, so gilt für Nürnberg das Wort Dehios von den „abkommandierten Steinmetzen“, als die sich die Mehrzahl der deutschen Bildhauer damals entpuppte. Im Ganzen möchte ich das Wort nicht unterschreiben. In der Frauenkirche, wie in St. Sebald aber, wo fast lückenlos die bauplastischen Arbeiten bis ins 15. Jhh. hinübergleiten, trifft es zu. Nur scheinen zuweilen fruchtbare Ideen sich hinter nichtbedeutenden Werken zu verbergen, so bei der Dreikönigsgruppe im Chore der Frauenkirche eine gewisse Vorbereitung stärkerer räumlicher Windung, der sich die Gewandmassen sehr schmiegsam anschrauben. Am besten kurz vor 1400 von der Eckmadonna der Frauenkirche, jetzt Germ. Mus. zusammengefaßt. Es ist ein Stil, dessen Zusammenhang mit einer Reihe von Bamberger Arbeiten um das Grabmal Hohentrudingen herum zu untersuchen wäre. Noch die Apostel der Lorenzkirche, soweit sie echt sind (namentlich die der Nordseite sollte man auf Kopierung der Barockzeit untersuchen), gehen auf diesen faltenreichen Parallelenstil zurück, sie gehören an das Ende unserer Epoche.

Dies alles ist eine völlig abgetrennte Welt, die absterbende Welt der Hütten. Daß der schöne Evangelist im Sebalduschore aus Thon ist, deutet auch auf einen Eingriff der zünftlerischen Kunst. Wo sie erscheint, ist das Neue da. Und wieder eine andere Welt ist die der Epitaphien. Neue Friedhöfe waren im 14. Jhh. entstanden; besonders wichtig der bei St. Sebald. An diesem selbst und der benachbarten kleinen Moritzkirche kann man sich einen Begriff dieser Kunst machen. Sie steht höher als die Bauplastik und doch wieder auf einer anderen Ebene als die Kunst der Schnitzer.

Ein Ölbergepitaph an St. Sebald scheint allerdings mit dem Stil der Lorenzer Apostel zusammenzuhängen (Redslob, s. u. Abb. 2, S. 14). Aber das ist wohl fast die einzige Verbindung mit der größeren Bauplastik. Auffallend groß ist hier die Rolle des Schmerzensmannes. Eine außerordentliche Gefühlseligkeit, die in der Form den böhmischen Vesperbildern nicht ganz ferne steht, schafft einige sehr bemerkenswerte Werke. Das beste darunter ein 1422 datiertes Epitaph an der Moritzkirche (Redslob, Taf. 2). Es ist zweigeschossig; oben erscheint der Schmerzensmann als Halbfigur, so wie am Gedenkstein Hans Stettheiners in Landshut; von da aus geht aber ein riesiges Veronikaschweiß Tuch bis auf den Boden des Untergeschosses herab. Zweimal sieht man das Leidensgesicht. Heilige knieen unten an den Gewandzipfeln; die Stifter zu Seiten, der Mann in modischer Tracht mit dem Barett, aus dem der lange Tuchlappen herabhängt. Und oben zwischen zwei weiblichen Heiligen Maria und Johannes in außerordentlich gebärdereicher Sprache. Vöge hat sr. Zt., als sehr viel weniger Material bekannt war, bei Gelegenheit des Vesperbildes aus Baden bei Wien an dieses Epitaph erinnert (Kat. Berlin S. 127). Ich glaube, daß sich sein Eindruck von anderer Seite her bestätigen läßt. Nicht nur der Schmerzensmann, sondern ganz besonders Maria mit dem Griffe nach der Brust und die entzückend feine Heilige rechts oben sehen ausgesprochen „böhmisch“ aus, im Sinne jener hochentwickelten süddeutschen Kunst, der wir diesen Fechtamen geben. Von ähnlichem Interesse ein Epitaph am Tucherportal von St. Lorenz und das eines Tetzels in St. Ägidien.

Von der Kunst Eichstädts, die im Winkel zwischen Franken, Schwaben und Bayern lebend in der Folgezeit größere Rolle spielen sollte, ist aus dieser Zeit neben kleineren Arbeiten am Domportal, besonders einer bezaubernden kleinen Sitzmadonna weichen Stiles, nur eine geschnitzte und bemalte Sippengruppe zu nennen, die aus Sammlung Leinhaas in das Germ. Mus. gelangt und jetzt im gleichen Saale mit der Krönung von Tschengels zu sehen ist. Der Unterschied gegen die voluminöse Tiroler Gruppe ist lehrreich. Etwas von schwäbischer Milde glättet alle



193. Epitaph des Günther von Saalfeld, Erfurt, Dom.

von dem Chore, Evangelist, Georg (beide erneuert), Täufer und der ganz ausgezeichnete Christophorus. Dieser vom Ende unserer Epoche. — Redslob, Die fränk. Epitaphien des XIVen u. XVen Jahrh. Mitt. d. Germ. Mus. 1907, S. 1—30. I. Teil, dort u. a. das Epitaph Pömer Taf. I.

Formen und erzeugt ein lebendiges Spiel von großer Feinheit. Der Palmesel-Christus (Germ. Mus. 230, Josephi Taf. XIX) zeigt im Original (was keine Abbildung vermuten läßt) so große Ähnlichkeit des Christusprofils mit dem der Krönung von Tschengels (nur ein klein wenig ist der Ausdruck in das Jüdische gesteigert), daß ich ihn schließlich auch für tirolisch halten könnte, aber zu beweisen ist das nicht. Es ist nötig, die Unsicherheit nicht zu bemänteln, die an vielen Punkten herrscht. Eine hölzerne Trauermadonna, ebenda 239, paßt jedenfalls besser in das Bild Nürnbergs. — An der Johanneskirche zu Rothenburg o. T. ein Christophorus um 1400, in St. Jacob ebenda, eine Gruppe von Pfeilerstatuen südlich

f) Mitteldeutschland. Thüringen und Obersachsen

Eine gewisse Verwandtschaft nicht im Sinne der Abhängigkeit, sondern innerlich ähnlicher Neigungen verbindet mit Franken Thüringen, oder besser gesagt, mit Nürnberg Erfurt. Noch immer ist Erfurt das entscheidende Zentrum Mitteldeutschlands, aber es läßt sich nicht leugnen, daß seine Bedeutung in dem Maße abnehmen sollte, als die Druckkraft des 14. Jhhs. nachließ. Dies heißt also, daß bis zum Ende unserer Epoche noch eine reichere Kunst geblüht hat, die ihre eigene Nüance besitzt. Die Steinplastik ist der Nürnberger ebenbürtig, in manchen Punkten überlegen, die Schnitzplastik ist es offenbar nicht. Wir wissen, in ihr gerade lag die große Zukunft der mittelfränkischen Reichsstadt. Im Einzelnen ist die Geschichte der Erfurter Kunst erst noch zu schreiben. Die sehr dankenswerte Zusammenstellung durch Overmann hat weitere Forschungen nötig, aber auch erst möglich gemacht. Weniges kann hier skizziert werden (Abb. 193—196).

Ein ungewöhnlich schöner Entwurf liegt einer Madonna vom Hause Futterstraße 2 zugrunde. Dort stand sie falsch, es ist gut, daß das Museum sie erworben hat. Maßstab und Form verlangen einen patrizischen Innenraum: wir sind irgendwie der Welt der Schönen Madonnen nahe. Die Gewandbildung kann ein Vergleich mit der Madonna Thewaldt in Bonn oder dem kleinen Stücke der Sammlung Clemens, jetzt Köln, aufklären (s. o. S. 168). Typische Faltengänge aus jenem Formenkreise sind nur ein wenig vom großen Auswogen zurückgeholt, etwas mehr auf parallele Schmiegunen behandelt. Bezaubernd aber und in jenem Kreise selbst bisher nicht nachgewiesen ist das Motiv des Kindes. Es sitzt auf der Rechten der Mutter, stützt die Rechte auf deren Linke, klammert sich an und ist von oben auf die nackte rechte Brust zugefahren, es saugt. (Das ist das Lieblingsmotiv Italiens, auch in böhmischen Bildern wohlbekannt.) Die Bewegung von einer Sicherheit, wie bei den besten Stücken des ost- und alpendeutschen Kunstkreises, der Kopftypus der Mutter sehr deutlich von jenem der Breslauer Schönen abgeleitet. In Erfurt scheint das Werk isoliert — die angedeutete Beziehung erklärt das. In der allgemeinen Stilstufe, aber nicht im engeren Stile steht ihr das schöne Epitaph der Familie Buseleyben (Todesdatum 1415) an der Lorenzkirche nahe (Overmann 70). Es führt in die Welt der Gedenksteine, in der Erfurt Nürnberg durchaus ebenbürtig ist. Ein wundervoll empfindungsreicher Kreuzifixus, das Haupt nach rechts gehoben, nicht geneigt, zwischen Maria und Johannes. Die sechs Familienglieder leicht radiant um den Stamm geordnet. Diesem Werke



194. Epitaph des Vitzthum von Allenblumen,
Erfurt, Dom.



195. Grabmal des Kirchberg in Kapellendorf
bei Weimar.

parallel trotz früheren Todesdatums (1405) das prächtige Epitaph des Günther von Saalfeld im Kreuzgang des Domes (Overmann 61). Grundsätzlich ähnlich wie an der Karthause von Champmol werden die knienden Stifter von ihren stehenden Heiligen dem Schutze der Himmelskönigin empfohlen. Diese ist kleiner, und das bedeutet hier zweifellos etwas Malerisches. Sie erscheint als apokalyptisches Weib im Strahlenkranz der Sonne: fern und darum klein. Hier ist der Phantasieraum der Altäre auf das Relief projiziert; die herumflammenden Spruchbänder umgrenzen ihn freilodernd. In der weiteren Entwicklung hat der oben erwähnte Meister J. eingegriffen, ein Bauplastiker im allgemeinen ohne höhere Feinheit, dem man ein Werk wie das Epitaph Gottschalk-Legat († 1422) ohne die Signatur nicht zutrauen würde (Overmann 74). Immerhin verrät es gerade gegen den Saalfeldstein gesehen, daß hier noch Einer von älterer Erziehung spricht. Wahrscheinlich war J. mit dem Kruzifixus der Michaeliskirche (Overmann 63) von der Bauplastik zur Epitaphkunst übergegangen. Es soll sich bei diesem um Gedächtnisstiftung des Hartung vom Paradeis († 1405) handeln. Der Mann ist wesentlich dekorativer Künstler. Man hat ihm große „Fortschritte in der Anatomie“ gutgeschrieben. Ich kann sie weder stark finden, noch darin an sich einen wesentlichen Wert erblicken, der die Physiognomie des Stiles verändern könnte. Das Heraldische gelingt besser als das Menschliche. Im Legat-Epitaph allerdings hat der Meister seine Schwächen zu Tugenden gewandelt, er hat buchstäblich sich selbst übertroffen. Unter dem Schmerzensmann kniet das Ehepaar. In langen feinen Linien sind die Gestalten schmal zusammengefaßt und hochgepreßt, fast gespritzt; die Eleganz der schlanken Form kann an den Stifter der Lorcher Kreuztragung erinnern — der dann freilich doch zugleich seine feinere Menschlichkeit um so heller offenbart. Feine Beobachtung von Altersformen gewiß — doch nichts Überraschendes. Das Dekorative aber ist geradezu ersten Ranges. Ein gleichzeitig wohl ebenfalls aus Erfurt



196. Schmerzensmann, Erfurt,
St. Lorenz.

Beziehung zu Mainz für denkbar. In einem köstlichen Schlußstein der Predigerkirche (Overmann 108). Die Madonna mit dem reizenden Kinde sollte man nur reinigen, man würde sie im Aschaffenburger Kreuzgange neben der Gertrudis von Breydenbach ohne weiteres als dahingehörig empfinden. So etwas könnte mainzisch sein. — Eine Gruppe von Einzelfiguren könnte auf J. zurückführen. Man hat den Namen „Meister von St. Augustin“ dafür vorgeschlagen (s. oben S. 147). Die besseren Werke, die diesem Kreise zugerechnet werden, können nicht von diesem Manne sein. Hierher gehört in erster Linie der ausgezeichnete Schmerzensmann von St. Lorenz (außen, Abb. 196). Er steht ganz still, hält mit der Linken das Gewand, die Rechte fängt im Kelche das Blut der Wunde — es ist noch immer das alte dicke Traubenblut der mystischen Epoche. Der nackte Oberkörper, in sehr feinen Flächen bewegt, trägt ein stilles Haupt mit seltsam verschwimmendem Blick. Sehr charakteristisch ist die mächtige Vorwölbung einer mittleren Schüsselfalte, die einen tieferen Schattenraum überdacht. Man findet ähnliches beim Schmerzensmann der Wigbertikirche und der Madonna hoch oben an der Wand (Overmann 101). Sie trägt das Kind liegend; seitliche Draperien fallen herab, es ist also der so häufige Typus. Die besondere Art des Stiles liegt wieder wie beim Schmerzensmann der Lorenzkirche in dem beredten Gegensatze zwischen der still-flachen unteren und der enorm durchgewühlten, sehr raumhaltigen Mittelpartie. Der Kopf wie die gesamte Anlage deutet auf Schulung bei J. Die Abwandlung nach neuer Formzersetzung wird — noch im Rahmen der gleichen Art — bei einer zweiten Madonna von St. Wigberti deutlich (Overmann). Ein überreiches Gedränge, in dem die Linie hier und da zerdrückt wird und zerplatzt.

Litt.: Overmann, Kunstdenkm. d. St. Erfurt, Erfurt 1911. — Paul Greinert, Erfurter Steinplastik des XIVen u.

geliefertes Epitaph in Mühlhausen i. Th. (Blasiuskirche: Hermann von Heylingen, † 1422) kann sich damit nicht messen (Buchner, Tafel IX). — Schon im Gottschalk-Legatstein deutet sich eine jener Erscheinungen an, die wir dem „Hundertjährigen Kalender der Kunstgeschichte“ zurechnen können. In den Ärmeln vor allem keimte ein Parallelfaltenstil, der hundert Jahre später verwandelt wiederkehren sollte. Er ist eine nordische Formel für Renaissance. Er verzichtet nicht auf die Linie, erreicht aber durch ihre Parallelisierung beinahe ihre Paralysisierung, den Ausdruck runder Zuständigkeit, den völlig ebenen gleichsam geölt glatten Lauf des Blickes. Diese Eigenschaft entwickelt Meister T. R. in zwei prächtigen Epitaphien: Einmal dem des Mainzischen Vitzthum von Allenblumen (Overmann 84). Dieser starb erst 1432, hat aber laut Inschrift 1429 den Stein „Czu Erfurt loszen machen“, wodurch nicht nur das Datum feststeht, sondern auch jede Kombination mit der Mainzer Kunst (die die politischen Verhältnisse nahelegen könnten) ausgeschlossen wird. Der Aufbau ist zweigeschossig, genau so, wie in gleichzeitigen Nürnberger Epitaphien. Das ist kein Zug des 14. Jhhs. etwa. Die beiden Stifter unten, zu drei Viertel herausgedreht, sind mit einer wunderbaren Rundheit und Geschlossenheit gefaßt: mit allen ihren Parallelfalten, die immer nur die Gesamtform uns durch Wiederholung aufreden, von ähnlicher Plastizität, wie der beste Kopf des Ulmer Hartmannkreises, der Martinusmeister, sie erzielte. Darüber eine schöne Anbetung der Könige. Der gleiche Meister hat auch den Kirchbergstein in Kapellendorf bei Weimar geschaffen (Buchner, Taf. VIII). Dieser ist nur innerlich zweigeschossig. Auf einer Konsole erscheint der Schmerzensmann über den Knieenden. Das Werk ist noch reifer, ein wahres Meisterstück. Das Wachstum der Charakteristik in den Köpfen sprengt die prachtvolle Gesamtform nicht. Bei der Frau besonders denkt man an jenen hundert Jahre späteren Stil, den man früher zuweilen nach Jörg Kendel von Biberach benannte. Die Atmosphäre des T. R. ist höflich adlig, zweifellos. Daß er „weniger Seele“ als Meister J. besitzen sollte, will mir darum nicht einleuchten; er steht einfach als Künstler auf höherem Niveau. Die Erfurter Erzählerneigung hat außer im Epitaph reizvolle Zeugnisse in Gewölbeschlußsteinen hinterlassen. Bei Overmann (81 d) Abbildungen eines hübschen Stückes, das Färber bei der Arbeit zeigt. Man erinnert sich der bürgerlichen Lebendigkeit, des Hanges zur Hineinziehung des gewerblichen Daseins, schon von den Seitenplatten des Severisarkophages. Auf einem der Steine hat J. signiert. In einem anderen Falle halte ich eine

XVten Jahrh. E. A. Seemann 1905. — Buchner, Mittelalterl. Grabplastik in Nordthür. Studien z. deutsch. Kunstgesch., Heitz. H. 37, 1902. — Außerhalb Erfurts eine Reihe interessanter Madonnen in Heiligenstadt und Arnstadt, Y-Typus mit eigenartiger Drehung und genauer Rückseitenbehandlung, in ferner Beziehung zu den Schönen Madonnen. Daneben derbere des Horizontaltypus in Meiningen (Stadtpfarrkirche) und Langensalza.

Jenseits des Erfurter Kunstkreises, der in typischer Weise das Wesen einer reichen Bürgerlichkeit ausspricht, hat die Kunst von Thüringen in unserer Epoche so wenig Bedeutung wie die von Obersachsen. Auch dort bleiben nur wenige isolierte Werte, sobald man die Lausitz als den Teil böhmischen Kunstgebietes gelten läßt, der sie ist, und von der überlokalen Bauplastik, — in erster Linie Meißen — absieht.

Auch der Dresdner Franziskaneraltar (Hl. Grab) und der Annenaltar von Meißen sind Steinwerke im engsten Anschlusse an die böhmische Kunst. Schnitzaltäre aber wie der thüringische in Allendorf bei Schwarzburg, die obersächsischen von Eutritzsch, Altmügeln bei Oschatz (nur die Madonna in der Mitte), Reichenau bei Zittau (noch einmal Lausitz, aber ganz provinziell) tragen nichts Wesentliches zur Entwicklung bei. Etwas Besseres hatte wohl der Mann des Hausaltars von Roth-Schönberg bei Deutschenbora gesehen, vielleicht gar eine Schöne Madonna. Das alles ist doch Provinz. Es fehlt die charaktervolle Härte des Nordens, die bewegliche Kraft des Südens, das musikalisch leidenschaftliche Wogen zwischen Holdheit und Wildheit des Ostens, die gepflegte Nüancierung des Westens, kurz die Qualität. Es ist tatsächlich ausgesparte Mitte, eine kleine weiche Niedlichkeit und formlos gemütvollte Enge. Die große Begabung gerade des sächsischen Volkes, die in der Musik, gelegentlich auch in der barocken Baukunst und in der darstellenden Kunst um 1500 sowie gegen 1600, der Zeit des Manierismus, ihre natürlichen Gelegenheiten fand, ist damals örtlich nicht zu fassen. Sie mag anonym in manchen Werken der großen Gebiete, vielleicht gerade in der benachbarten schlesisch-böhmischen Kunst versteckt sein. Lediglich der thüringische Schnitzaltar der Erfurter Barfüßerkirche (Overmann Nr. 273) erhebt sich höher; aber er scheint unter norddeutschem Einfluß zu stehen (durchgehendes Mittelstück mit Marienkrönung zwischen zweigeschossig gruppierten Szenen). Ein einsames Werk guter Holzschnitzerei ist der von Schmarsow zuerst richtig datierte und feinsinnig gewürdigte Dominikus der Leipziger Paulinerkirche. Woher er stammt, ist schwer zu sagen. Aber eine ausgezeichnete Arbeit ist das. Mit außerordentlicher Mäßigung ist das Gewand behandelt; nur zwei symmetrische Saumbahnen gehen zu den Seiten herab, wenige freie Muldungen gliedern das blockfeste Untergewand. Die Rechte ruht wirklich, die Linke lehrt; der Kopf fein geneigt mit verzogenem Munde, sanftem Blicke. Nach dem Ethos könnte man an Mittelrhein denken. Geschichtliche Tradition legt auch Böhmen nahe. Man hat an den Auszug aus Prag gedacht, bei dem die Figur mitgeführt sein könnte. Doch ist der Heilige dem Paulinerkloster, das die neue Universität aufnahm, an sich zuzudenken. Auch gibt es immerhin Verwandtes in Grabsteinen des Naumburger Domes: Bruchterte († 1391) und Eckartsbergk († 1406). Eine Steinfigur ausgesprochen späten weichen Stiles von langer Proportion, der heilige Paulus an der Universitätskirche (4. Jahrzehnt), und ein kleiner Schmerzensmann in der Predigerstube von St. Nicolai sind das einzig Erwähnenswerte. Die Madonna von Wilsdruff muß einem weiter gespannten Zusammenhange angehören: Y-Typus.

Im benachbarten Halle aber taucht eine ganz sonderbare Erscheinung auf: Conrad von Einbeck, der Bauplastiker der



197. Conrad v. Einbeck, Trauernde Maria. Halle, Moritzkirche.



198. Conrad v. Einbeck, Selbstbildnis. Halle, Moritzkirche.



199. Von der Verkündigung im Hildesheimer Dom.

Moritzkirche. Noch im 14. Jahrhundert hatte der seltsame Meister am Bau gearbeitet, und die Art der Außenskulpturen, die dort entstand, scheint sich weiter verbreitet zu haben. Auch an der Braunschweiger Andreaskirche findet sie sich vergrößert wieder. Hohes Interesse gewinnt Conrad in später Zeit. Lange in provinzieller Abgeschlossenheit sich selbst überlassen und offenbar zu einem sehr deutlichen Gefühle seiner Eigenart gelangt, hat er im zweiten Jahrzehnte des 15. Jhhs. als alter Sonderling eine Reihe von Skulpturen geschaffen, die das Innere der Moritzkirche bewahrt (Abb. 197, 198).

Er legte Wert auf seinen Namen, er brachte ihn in ausführlicher Inschrift an und nannte das Jahr. So auf dem hl. Moritz (1411) und am Ecce homo (1461). Man erlebt hier das Schauspiel einer innerlich sehr primitiven Seele. Für das Erhabene weiß er nur götzenhaften Prunk. Das gilt von dem ganz dekorativen Anbetungsrelief wie von dem schellenbehangenen Moritz; Neger würden hier einen tiefen Eindruck haben. Stark aber ist er und reißt mit, wo ein unzweideutiges Gefühl von bitterster Schärfe ihn erfüllt. Der Christus an der Martersäule ist grauenhaft zerpeitscht und zerspickt, der Ausdruck des herben Kopfes ungöttlich und schwächerhaft. Tiefer packt auch dieser Künstler doch im ruhig stehenden Schmerzensmanne. Hier hilft ihm eine weitere Kraft seeiischen Urzustandes: das Symbol. Alle Marterwerkzeuge trägt der groß hingetretene leidende Gott. Das Blut und die Wunde selbst stark ornamental und zugleich von der überwältigenden Kompaktheit der Gesamtform, der Kopf stark und mit großem Gefühl durchlebt. Überall, wo Symbol und Ornament sich treffen können, schießen sie unwillkürlich zusammen. So wird der Nimbus zum Schauplatz stark dekorativer Phantasie, die Haare drehen sich zu Tauen, die Adern (auch die östliche Kunst liebte sie, wie wir wissen) verflechten sich zu einem Netz von Ornamenten über den

ganzen Leib hin. Man spürt: das ist echt, ganz ohne Zweifel, und der Grad der Begabung ist im Grunde ungewöhnlich hoch. Aber wohl doch nur in einem erhaltenen Werke hat der Mann sich selbst übersteigert und Bleibendes geschaffen, in der weinenden Mutter Gottes. An einer einzigen Stelle, dem keulenhaften Unterarme, mag ein ernstlich sich Hingebender vielleicht noch zaudern. Auch sie aber hat echte Wucht und unmittelbaren Ausdruck und dient zum künstlerisch sinnvollen Kontraste. Denn alle übrige Form wallt, und sie wallt wirklich so, daß man empfinden muß: jede Linie trägt grauenvolles Leiden vor. Es ist eine Bäuerin mit einem halb-slavisches Barlachgesicht; man könnte sie sich hockend in der russischen Steppe vorstellen, breit und voll endloser Monotonie. Sie wickelt und wühlt sich heulend in ihren Mantel, wie frierend vor Gram — dies ist sogar eine zweifellose Naturbeobachtung, die hier reine und pathetisch hinreißende Form geworden ist. Dicke Tränen rollen aus den Augen. Um den Kopf herum krampfen sich die Falten, wie später die zerwrungenen Hände von Grünewalds Magdalena, und nach unten fällt das Tuch in großartiger Auflösung, in zitternden Stößen herab. Der halbslavisches Kopftypus ist der der Gegend, den auch der große Naumburger sich angesehen hatte, und jener hatte auch in seinem Johannes noch innerhalb der alten großen Monumentalität ähnlich hemmungslosen Schmerz gestaltet. Vielleicht hat Conrad von Einbeck die Kreuzigung des Naumburger Lettners gekannt. Das wäre möglich, und es wäre wieder ein Fall, der an den gewaltigen Meister der Breslauer Corpus-Christi-Kirche denken ließe. Die tiefe Unruhe der Zeit peitscht an manchen Stellen den Grund bloß, so daß Gestalten Platz finden, die fast zeitlos und, wenn irgendwem, so schon fernen Epochen verbunden scheinen. Bei Conrad von Einbeck war der Boden einer abgeschlossenen und bauernhaften Seele von starker Begabung dafür da. Die Merkmale des Zeitstils, die auch hier überall durchrollende ununterbrechliche Linie (so stark ist der Zwang der Epoche selbst für den Abgearteten), die kleinen Einzelheiten der Tuchbehandlung, die sehr kompakte Plastizität, treten vollkommen hinter dem Eindruck des Einmaligen und scheinbar Voraussetzungslosen zurück. Der Mann hatte die drei Merkmale eines primitiven Zustandes in sich: Symbolik, Ornamentik und inbrünstiges Gefühl. Unendlich weit ist er von der eigentlichen Kultur seiner Zeit entfernt; und doch hat man das Gefühl, daß eben damals gerade so etwas möglich war. Einmal hat Conrad eine

sehr geschlossen feste Form geschaffen, in dem Selbstbildnis als Konsolenbüste, das ich ihm nicht absprechen möchte. Man sieht einen harten und verschlossenen Kopf mit kaufesten Kinnbacken. Seine herbe Kraft ist nicht sächsisch im heutigen Sinne, der Mann ist Niedersachse. Vielleicht weisen Skulpturen, wie der sehr wuchtige sitzende Schmerzensmann des Braunschweiger Domes in die Nähe des Meisters, sicher in seine heimische Sphäre.

Litt.: Wanckel, Die Samml. d. sächs. Altertumsver. zu Dresden, Taf. 33, 34, 36, 40. — Schmarsow, Die oberrheinische Malerschule, Teubner 1903, Tafel 3—5.

g) Niedersachsen und Westfalen

Daß die Plastik Niedersachsens mit den berühmten anderen Gebieten unserer Kunst in Wettbewerb treten könne, scheint schon jetzt nicht recht möglich, wo gewiß die Forschung noch nicht genügend durchgegriffen hat. Was wir von ihr kennen, ist z. T. entschieden charaktervoll, besonders in Westfalen, aber selten von dem Range östlicher, alpenländischer, mittelhheinischer, schwäbischer, fränkischer Werke. Das Niveau und auch die Zahl der überragenden Werte ist geringer. In Hildesheim allerdings hat Habicht eine Reihe von Arbeiten zusammengestellt, die auf dem Niveau der westlichen Werke stehen. — Sie finden sich jedoch ausnahmslos in der Bauplastik, also einer von Natur überlokalen Kunst und haben, soweit ich sehen kann, keinen heimischen Boden (Abb. 199).

Die Figuren am Nordwestportal des Domes, Godehard mit Stiftern, Berwart und Epiphanius, besonders aber eine Verkündigung können sich wirklich überall sehen lassen (Habicht 41—44). So früh indessen, wie H. sie ansetzte, 1390, können sie keinesfalls entstanden sein. Wenn das Portal selbst um 1405 schon erbaut war, so ist dies wirklich kein Hinderungsgrund, das Wappen am Sockel der Figur auf einen 1405—10 genannten Probst, und gewiß kein Zwang, es auf einen 1380—91 erwähnten gleichen Geschlechtes zu beziehen. Hildesheim würde der gesamten Entwicklung vorausellen; so etwas ist bei Bauplastik an sich nicht ausgeschlossen, nur zwingen die Nachrichten nicht dazu. Die Erbauung eines Portales pflegt jedenfalls terminus ante für die Figuren zu sein, es kann nur auch vorkommen, daß die Figuren vorher gefertigt, ebenso daß sie von älterem nicht ausgeführtem Bau, eher aber daß sie ganz normal eben später als der eigentliche Bau sind. Die drei heiligen Bischöfe, zwei in einer Gruppe vereinigt, sind sicher sehr nahe an 1400; in der Gewandung noch nicht viel Überraschendes, um so mehr feine und volle Form in den lebensvollen Köpfen. So etwas würde auch am Mittelrhein nicht verwundern. Von anderem, reicherem Stile die Verkündigung. Die Madonna hat die feine verräumlichende Windung des Körpers, die Schleifung der Falten, die sehr freie Behandlung des Einzelnen, die im ersten Jahrhundertdrittel nicht selten, im allgemeinen erst bei reiferen Werken (Pfeilmadonna der Würzburger Marienkapelle) begegnet. Die Muttergottes in der zweiten Kapelle der Südseite (Habicht, T. 45) gehört zu jenem Typus, den wir auch in Ulm und überall sonst gefunden haben, mit dem halbliegenden Kinde, nur im Gegensinne der Betonung der Majestät. Doch ist sie ganz für sich im Stil: schon ein reifes und sehr gutes Beispiel. Gute Qualität hat auch das Epitaph (Habicht 47) aus der Andreaskirche mit der Madonna, die das auf dem Schoße stehende Kind trinken läßt. Es steht dem Verkündigungsmeister nahe. Sehr weiche und feinfühlig Form, maßvoll und von einer Holdheit, die in Ulm oder Mainz sich durchaus behaupten würde. Ob dies alles ein Niedersachse gemacht hat, können wir nicht wissen — so wenig wie wir Peter Parler für einen Böhmen, Meister Hartmann für einen Ulmer, Meister Johannes für einen Bremer halten müssen. Wir können lediglich die freie Luft der großen Kunst um 1400 empfinden. Als deren schwächere und spätere Zeugnisse müssen auch die Reste eines Jungfrauenzyklus vom Dome im Andreasmuseum (Habicht 48) angesehen werden. Zu erwähnen ferner noch Maria und Johannes von einer Kreuzigung in St. Godehard. Mit den prächtigen Figuren am Portal des nördlichen Domparadieses, Maria und zwei heiligen Bischöfen sind wir am Ende der Epoche. Heimische Art — jedenfalls eine diesen hochstehenden Skulpturen völlig fremde, aber den westfälischen innerlich nahe — haben wir wohl in der Madonna aus Marienborn bei Hildesheim, jetzt Mus. Hannover, vor uns. Einen Boden jener Bauplastik in der älteren Hildesheimer Kunst vermag ich nicht zu



200. St. Georg in Gandersheim, Georgenkirche.



201. Madonna, Soest,
St. Paul.

erkennen. Der Fall wäre auch eigentlich eine Ausnahme. Der Regel nach handelt es sich bei Hüttenkunst um Wandermeister, die erst durch dauernde Beschäftigung ansässig werden und dann sich gelegentlich mit Örtlichem verbinden können. Die Kunst der Schnitzaltäre — eine Welt ohne jeden Zusammenhang mit dieser — soll bei der niederdeutschen Altarschnitzerei behandelt werden. Von überragender Bedeutung ist unter dem mir bekannt Gewordenen nur der über zwei Meter hohe holzgeschnitzte St. Georg in Gandersheim (Georgenkirche); der ganz auf Konkaven gearbeitete bartlose Kopf sehr charaktervoll. Ein weicher Zaddelmantel umrieselt die gerüstete knappe Figur. Gegen 1430 und wohl sicher niedersächsisch. Eine steinerne Marienfigur in Kemnade auf Konsolen mit zwei prächtigen Büsten gehört dagegen wohl ebenso sicher einem überlokalen Zusammenhange an.

Das führende Land im nichtkolonialen Niedersachsen ist Westfalen. Hier kommt in der Bauplastik neben vornehmen Werken auswärtiger Schulung, wie den ausgesprochen vom Kölner Petersportal abstammenden Figuren des Westportals der Wiesenkirche in Soest, auch gelegentlich Lokales vor, so die Statuen im Chorinneren der gleichen Kirche: sie haben harte klotzige Köpfe voll derben Ausdrucks und schematische Gewandung. Zwischen rheinischer Eleganz und westfälischer Kraft können sich synthetische Formen bilden: ein schönes Beispiel ist die feine Madonna der Soester Paulskirche (Abb. 201). In ihr glaube ich am deutlichsten den Punkt zu sehen, an dem aus westfälischem, durch rheinisches flüssig gewordenen Wesen sich die hanseatische Küstenkunst, vor allem aber die Lü-

becker bilden konnte (s. u. S. 231 ff.). Die derbe Leidenschaft, die prächtige Männlichkeit des Landes, die in ihrer wuchtig monumentalen Baukunst zumal romanischer Zeit sich ein ewiges Denkmal gesetzt hat, kommt den Bedingungen der Plastik um 1400 nicht sonderlich entgegen; weniger merkwürdigerweise als denen der Malerei, in der ein Conrad von Soest doch zweifellos in die vorderste Linie der Entwicklung treten konnte: Es sind Züge in der westfälischen Plastik, die in der abgearteten Ausprägung eines Sonderlinges allerdings, also überschräfft, uns auch bei Conrad von Einbeck entgegentraten. Der größten Wirkung sicher ist sie unzweifelhaft im Grell-Dramatischen. Sie hat echte Kraft und Leidenschaft. Wie im 14. Jahrhundert schon der zerrissene Christus am Astkreuz ihr ein Lieblingsthema gewesen war,



202. Beleke, Madonna.



203. Figuren vom Hochaltar der Marienkirche zu Iserlohn.

so hat sie auch das Vesperbild gepflegt — in einer der südöstlichen Plastik genau entgegengesetzten Weise.

Die Pietà von Telgte, mit kleinem diagonal sitzendem Christus, noch in der Art des 14. Jahrhunderts, trägt einen eigenschweren Ernst in die Züge der trauernden Mutter. Ganz anders noch wühlt die der Soester Nicolai-kapelle im Traurigen. Es gibt in der ganzen deutschen Plastik kaum eine so grimmige Zerbeulung des Leichnams. Die Mutter selbst ruhig und dumpf. Wir sind nahe an 1400 — aber wie unendlich weit sowohl von Wetzlar als von Steinberg! Ein wenig in die Nähe der Unnaer Pietà führt die von Herzebrock, ohne jedoch deren Kühnheit im geringsten erreichen zu wollen. Das rechte Knie der Mutter höher gesetzt, eine leichte Andeutung der Schädelstätte am Boden, also nicht mehr tektonische, sondern landschaftliche Sockelform; ausrieselnde Falten, ein weiches, volles Gesicht. Die Einzelformen schärfen sich schon: Ende der 30er Jahre. Daß ein ähnlicher Typus wie der des Steinberger Vesperbildes auch in Westfalen bekannt war, läßt sich aus einer späteren Nachbildung zurückschließen, der Pietà von Horstmar. Daneben kommt auch vereinzelt genaue Nachbildung des im Osten beliebten Typus vor, den die Gegend ganz deutlich so wenig wie der übrige Westen in dieser Form hervorgebracht hat. Die Pietà von Attendorn ist im einzelnen den Vesperbildern der Breslauer Sandkirche (genau im Motive des Christus) und der Schweidnitzer Pfarrkirche (Haltung und Gewand Mariens) auffallend ähnlich gemeint, jedoch klein und von Holz. Und schließlich findet sich auch eine Diagonalkomposition mit nach vorne gewälztem Christus und tief herabgebeugter Mutter in Beckum. Die Darstellung des Gekreuzigten bezeugt Ähnliches: entweder dumpfe Schwere, so in der Bußdorfkirche von Paderborn und der Marienkirche von Ahlen, oder grimmige Schärfe wie in der Kapelle von Beleke.

So sehr das Derb-Pathetische diesen Kraftmenschen liegt, so selten erhabene Anmut. Die Madonnen sind ungemein schwer und breit. Gerade die Breite, nur eine der Möglichkeiten um 1400, wird als die dem stehenden Charakter innerlich genehme verstärkt.

Bezeichnend ist schon im 14. Jahrhundert die Art, wie die Madonna von Herzebrock den bekannten Typus der Kölner von St. Ursula übersetzt. Die heitere Anmut geht dabei verloren. Doch war noch am Ende des 14. Jahr-

hundreds gelegentlich ein Madonnentypus von einer gewissen saftigen Lieblichkeit offenbar recht verbreitet gewesen. Sein bestes Beispiel, ist das kleinste, eine Holzfigur des Germ. Mus. (Josephi 217), knapp $\frac{1}{2}$ m hoch. Die Figur steht fest zusammengezogen, die noch sehr beherrschende Faltendiagonale des Unterkörpers als kräftiges Volumen vorgetrieben, der Kopf großzügig und von weicher Festigkeit (Abb. 202). Um — in einem Buche voller ungelöster Probleme — noch einmal rückblickend eine fernere Möglichkeit aufzutun: wollte man etwa die Unnaer Pietà doch noch auf Westfalen bestimmen, als ein gewiß überraschendes, aber immerhin dort mögliches Werk, so dürfte man auf einen Kopf wie diesen sich stützen. In ihm keimt jedenfalls ein sehr verwandter Typus. Es ist wohl eine Beziehung zum Rheine, aber mehr zum niederen als zum mittleren. Von den Verwandten ist die von Beleke hervorzuheben. Um 1400 setzt die verbreiternde Bearbeitung ein; die Dortmunder Propsteikirche hat ein Beispiel davon. Aber nun wird überall enorme Breite aufgesucht. Die Madonnen von Beckum (ca. 1400), Walstedde (ca. 1410), eine zweite der Dortmunder Propsteikirche (1420) fließen und schwellen aus. Man kann zuweilen an Bayern denken. (Im Weltkriege ließ sich am Menschlichen ähnliches beobachten.) In beiden Ländern wirkt eine schwer flüssige Bauernkraft und unverwüsthche Männlichkeit, die plötzlich überkocht. Den Unterschied des Blickes und des Dialektes wird man niemals übersehen und überhören. Bayern hat an der großen südostdeutschen und alpenländischen Kultur teil, und man spürt oft die Nähe der österreichischen Melodik. Westfalen steht in ähnlichem Verhältnis zum Niederrhein. Die bayrische Breite strotzt mehr (Regensburg-Altendorf), sie ist dunkeläugig und erfinderisch, die westfälische hart und hell, weniger ausholend. Bis in die Faltensprache ist das zu spüren.

Die Plastik der Schnitzaltäre hat am Anfang des Jahrhunderts den schönen Mindener Hochaltar hervorgebracht — er gehört in einen noch weiteren Zusammenhang (s. u. S. 229). Auch der ausgezeichnet bewegte, sehr stark niederländisch, zum mindesten niederrheinisch wirkende Szenenaltar der Dortmunder Reinoldikirche kann hier noch nicht besprochen werden. Das Hauptstück unserer Epoche ist der Hochaltar der Marienkirche von Iserlohn (Abb. 203).

Eingeschossig mit überhöhter Mitte. In den seitlichen Arkaturen einzelne Heilige, im Mittelteil der Gekreuzigte zwischen zwei Gruppen. Die beiden Marien und Johannes in der üblichen Anordnung links, rechts drei Männer in Zeittracht. Sie deutet auf die Zeit des Ulmer Martinus, den Beginn des dritten Jahrzehntes etwa. Christus mit ausdrücklichem Verzicht auf alle Rhythmik und Melodik, mit bewußt derber Linienführung in den Beinen. Die Mutter Maria in großer Einheitlichkeit gebogen, sinkend, die zweite Frau blickt etwas stumpf geradeaus, Johannes mit ergreifendem Ausdruck aufwärts. Die Männer zur Rechten sind echte Westfälinger mit mächtigen Köpfen, zu denen die modische Tracht nicht recht passen will. Die Haare enorm mächtig, perückenhaft geballt. Ein Paar Figuren stechen heraus: In einer weiblichen Heiligen mit Buch ist wirkliche Anmut sicher erreicht. Aus der gerundeten Gesamtförm ragt eine kräftig feine Nase über edlem Munde heraus. Das ist einmal Haltung und eine zu herber Lieblichkeit gesteigerte Formenfestigkeit. Man versteht doch, daß gerade Westfalen der Küstenkunst viel zu geben hatte. Nur konnte der Iserlohner Altar nicht etwa die Jungfrauen des Lübecker Burgtores beeinflussen, so wenig wie die Osnabrücker Bauplastik die Bremer — aus dem gleichen Grunde: weil er später als jene ist. Die Qualität ist sehr verschieden. Beeinflussung von Holland her will ich nicht als unmöglich ausschließen, doch sehe ich die positiven Beweise noch nicht. Die Ähnlichkeit mit dem Altare von Haekendover in Flamländ täuscht, sie beruht nur auf der Zeittracht. Unter den Grabmälern ist das Dietrichs von der Mark († 1398) in Hörde zu nennen, sicher erst am Ende des ersten Jahrhundertdrittels ausgeführt. Eine knappe Figur in Rüstung. Der Kopf herb und massiv; prächtig die wappenhaltenden Engel, die aus dem Steine heraufschießen. Hier lebt etwas von dem Schwunge des Osnabrücker Sakramentshäuschens.

Litt.: Habicht, Mittelalt. Plastik Hildesheim, Straßburg 1917. — Inv. Braunsch. IV, Taf. XIII, V S. 196. — Inv. Westfalen: Kreis Soest, Taf. 101, 102, 123; Münsterland, Taf. 111 (Telgte); Soest 67, Wiedenbrück 11, (Herzebrock) Steinfurt, Taf. XXXV (Horstmar), Olpe S. 22 (Attendorn), Beckum 15 (dort auch ein gutes Epitaph mit sitzendem Schmerzensmanne); Paderborn 93, Beckum 4 (Ahlen); Arnsberg 19 (Beleke), Lüdinghausen 99 (Walstedde), Dortmund Stadt 36, Beckum 14, Iserlohn 15—18, Hörde 8. — Ein im Motiv feines, durch die Metallbeziehung des Holzkernes starr gewordenes Stück, die Sitzmadonna der kleinen Kirche in Osnabrück mit saugendem Kinde, Inv. Hannover IV, Fig. 194. Eine echt westfälische: Sammlung Schnütgen (Katalog Witte, Taf. XXVIII). Ein paar echt westfälische Apostel im Suermondtmuseum Aachen (Schweitzer, Text, Abb. 27).



204. Madonna von Zons,
Stadthaus.

h) Der Niederrhein

Die westfälische Kunst geht selbstverständlich hie und da schon in die niederrheinische, damit auch die Kölner über. Trotzdem eine Reihe von Arbeiten über diese vorliegt, ist gerade über unsere Epoche noch durchaus kein klares Bild zu erlangen. Es kann nur versucht werden, einige wichtige Stücke zu beleuchten, damit auch einige Wege ahnen zu machen. —

Die starke Vorliebe des Niederrheines für lange Proportionen und scharfe, vielfältige Linienführung, die ihm schon im 14. Jhh. eine gewisse Sonderstellung gab, dauert bis nahe an die Jahrhundertgrenze. Der Gnadenstuhl der ehemaligen Sammlung Roettgen in Bonn (Kat. Taf. III) mit der übermäßigen Freude an wiederholenden Parallelen und scharfen Stegen, eine Madonna in Kempen (Lüthgen XX, 2) und drei stehende Apostel, ebenfalls früher bei Roettgen, mögen als Beispiele dienen. Hier scheint der Geschmack des Petersportales weiter gewirkt zu haben. Man möge im Katalog Roettgen die Apostel auf Tafel 4 oben links und rechts mit den monumentalen des Türgewändes vergleichen: es ist die gleiche Straffheit des Stehens, die gleiche Schärfung der Falten, nur alles noch gehäuft, durchgestrahnt und durchgekämmt. Man



205. Madonna v. St. Gereon,
Köln.

sieht dann auch den Weg der Entwicklung: Der auf Tafel V ebenda unten rechts ist schon kürzer, die Stirne glatter. Die Vertikalen sind zur Hauptsache geworden, der Obermantel wird ganz außen in dünnen Lagen und bewegten nahe aufgepreßten Säumen angelegt. Dieser Richtung entgegen geht eine andere, die der süddeutschen entspricht — denn in der Tat: der Gnadenstuhl wie die beiden älteren Apostel sehen doch aus, als habe es kein Gmünd, keine große Totalitätsform im zweiten 14. Jhh. gegeben. Dort war eine deutsche Reaktion gegen die Eleganz der linearen Rhythmik eingetreten, während hier die französische Sphäre mächtiger blieb. Aber schon die „Schreibbrüder“ am Grabmal des Erzbischofs Engelbert von der Mark (1368) im Dome — dazu einer in Sammlung Schnütgen (Witte, Taf. 76 links) — bringen eine größere Ruhe der Einzelheiten, ein Streben nach stillem Stande, faltenarmer Großflächigkeit, feiner Weichheit in den Köpfen, einen Blick sogar, in dem ich doch immer wieder auch etwas von den kommenden Möglichkeiten des Saarwerdengrabmales spüren möchte. Noch einmal darf auch an die Madonnen von St. Ursula und ihre Verwandten erinnert werden. Nur darf man nicht vergessen, daß diese den südlichen Vorgängen frei entsprechende Stilgesinnung nicht allein herrschend war. Ihr zu Hilfe kommt nun ganz offenbar eine dieses Mal unleugbar zu erkennende niederländische Einströmung: die Sitzmadonna des Aachener Münsters (Lüthgen XXVII 4) kann an die Gruppe um die Ursulamadonna erinnern; sie zeigt auch noch in altertümlicher Weise die Tunika mit dem Gürtel und ist mit 1400 zu spät datiert. Zugleich aber steht sie der Formenwelt nahe, die in den Südniederlanden, an der Grenze flämischen und wallonischen Gebietes, später die mächtig breite Standmadonna vom Südportal der Kirche in Halle (französisch: Hal) hervorgebracht hat (Lüthgen, Taf. XXVII, 2—4). In dieser ist ein dem westfälischen verwandtes Wollen mit größerer Kultur vorgetragen (man mag sich immerhin daran erinnern, daß in Halle wie im Münsterlande eine sehr ähnliche niederfränkische Mundart geredet wird). Die Figur ist gleichsam mit einem riesigen Vorhange zugehängt. Die gesamte Oberpartie ist glatt — so etwas kennen wir grundsätzlich in Oberdeutschland schon lange, z. B. von der Augsburger Südportalmadonna — die ganze Erscheinung ist matronenhaft schwer und von einer wesentlich bürgerlichen Wucht. Von da kommt wohl die Madonna von Zons, kein schwächeres, beinahe ein besseres Werk her. Es ist zugleich die Breite burgundischer, d. h. in Wahrheit wieder weit mehr niederländischer als französischer Plastik. (Warum zieht man eigentlich aus den unleugbaren Tatsachen der urkundlichen



206. Madonna von Maria-Lyskirchen, Köln.



207. Madonna von Maria-Lyskirchen, Köln.

Künstlertgeschichte, die uns so viele plattdeutsche Nordniederländer am Hofe von Dijon oder im Dienste des Herzogs von Berry überliefert hat, so ungern die selbstverständliche Folgerung? Noch immer steht die richtige Betonung dieser Geschichtswahrheit durch Georg Dehio fast allein da.) Von der allgemeinen Art, die hier wirkte, sind auch die Holzfiguren der Apostel in der Vorhalle der Stiftskirche von Cleve (Lüthgen IXX, 1, Waldmann a. a. O., Abb. 20). Die Flächen sind ein klein wenig mehr zerschnitten. Man kann auf niederrheinischem Boden beobachten, wie die den Niederlanden verwandte Breite und die dem Französischen verwandte Linienrhythmik sich zu einem eigenen Dritten durchdringen. Die holzgeschnitzten Propheten in der Prophetenkammer des Kölner Rathauses, kleine Figuren von rund 1,10 m Höhe, gehören hierher. Die Massen kommen aus der Ballung und Versteifung wieder ins Schaukeln und Rollen. In den Madonnenfiguren läßt sich der Weg gut verfolgen. Die von Buschbell (Lüthgen XXIII, 3) ist noch ohne jene niederländische Einströmung zu begreifen. Sie steht noch am Ende des 14. Jhhs. und weist wohl auf die Quelle für die westfälischen Figuren vom Typus Beleke zurück. Es ist noch Faltenhäufung und Linienparallelismus auf schon gekürztem Blocke. Es ist zugleich im Kopfe die Stimmungswelt, die meiner Ansicht nach doch noch einmal im Hinblick auf die Unnaer Pietà untersucht werden sollte. (Die breite feste Kopfform kann man vielleicht noch deutlicher in Kölner Reliquienbüsten und in einer Sitzmadonna beobachten (Slg. Schnütgen, Witte, Taf. 46, 29). Auch die reizende Madonna der gleichen Sammlung (Witte 31, 2) mit dem saugenden Kinde hat noch etwas davon.) Die grandiose Zusammenfassung aber, die Halle und Zons bringen, ist bereits Voraussetzung für die schöne kleine Buchsbaummadonna aus Marienbaum bei Xanten, unmittelbar von der holländischen Grenze, jetzt Berlin (Vöge Nr 75). Lediglich die leise Vermehrung

und Verschärfung der linierenden Stege — fast unerläßlich bei Feinplastik dieser Art — begründet den Unterschied gegen die von Zons. Der Grundgedanke nahezu abgeschrieben. Das Bezeichnende ist der mächtige Durchgang der Form von unten nach oben, das Steigen am Halte der hinter dem Gewande begriffenen Figur, die deutliche Verbindung des Spielbeins mit dem Oberkörper, nur leise überdeckt von den gerundeten Querfalten der Hüftengegend. Sobald aber auf diesem Boden die Macht der Linie neu erstarkt, verklingt das Körperliche, und die Sprache der Falten übernimmt den Vortrag. In der eigenartigen Y-Stellung einer Madonna der Sammlung Roettgen (Kat. Taf. XIX, Lüthgen, T. XXI, 5) ist der Trieb zur Verflechtung noch zunächst auf das Körperliche angewandt. Die Anstrengung, in die hierdurch die Falten geraten, ist der geheime Selbstzweck. Bei weit ruhigerer Stellung und geringerer Breite ist die Madonna aus Neuß in Berlin (Lüthgen XXI, 2) ein Zeugnis dieser überwachsenden Macht der Gewandbewegung. Es sind nicht mehr die wesentlich querlaufenden Falten der Buschbeller, es sind durcheinanderverhängte und zum großen Teile zugleich abwärts ziehende Bewegungen. Für diese Figur — keineswegs jedoch für die Marienbaumer —, gilt die Abhängigkeit von der Maria „Ster der Zee“ in Maastricht, die Lüthgen für beide behauptet hat (Lüthgen XXI, 1). Wir stehen hier nahe an 1420, und von hier aus ist der Weg frei zu der wundervollen Holzmadonna von St. Gereon, die aus der abgebrochenen Kirche Maria ad gradus an ihren heutigen Platz gelangt ist (Abb. 205). Die Datierung läßt sich durch den kleinen Pallantaltar in Aachener Privatbesitz erbringen, den Firmenich-Richartz als kölnisch, um 1429 gestiftet, nachweisen konnte. Er ist etwas weicher und verschwommener in der Form. Doch sind Proportionen, Linienführung und Ethos immerhin verwandt genug (Lüthgen XXII, 2). Nicht fern ist auch sicherlich die wallonische Madonna von Léau. Die von St. Gereon aber ist von lieblicher Majestät. Sie wächst über der Mondsichel hoch und trägt, leicht zurückgebogen, das sich abstemmende Kind. Das genaue niederrheinische Gegenstück zu der mittelrheinischen von Caub. Auch sie drückt die Linke in das weiche Fleisch des Kindes. Allein das Gefühl für elastische Masse ist bei der Kölnerin weniger deutlich. Wie alle Falten steghaft feiner gebildet werden, so trifft auch die sich eindrückende Hand einen weniger nachgiebigen Körper. Die Cauberin ist mehr Frau als Königin; das kölnische Wesen hatte immer mehr von der Ferne des 14. Jhhs. behalten und war damit dem französischen Trecentostile näher geblieben als der wärmer empfindende Mittelrhein. Nur einmal rauscht auch in Köln eine fast fessellose malerische Phantasie auf: in der überlebensgroßen Madonna von Maria-Lyskirchen (Abb. 206/7). Lage und Bildung des Kindes ist der Cauber Erfindung noch ähnlicher. Unsäglich feines Gefühl biegt die Finger Marias am Beinchen des Kindes graziös auseinander. Und doch bleibt dies fast episodisch innerhalb der phantastischen Gesamtidee; diese aber ist — das hat schon der ausgezeichnete Ispording richtig gefühlt — sehr entfernten, bayrischen Schöpfungen verwandt. Man denkt besonders an Regensburger Dinge, den Petrus des Dominieren und die Steinmadonna von Reichenbach. Ihnen, ja selbst dem Bamberger Albert von Wertheim ist sie näher als dem „Ster der Zee“. Es sind Werke um 1420! Auch hier strahlen riesige Faltengänge im Dreieck nach beiden Seiten aus, zwischen denen die innere Figur, von großartigen Falten schüsseln überkreuzt, sich aufwärts windet. An der einen Seite strotzen die Säume seitab, an der anderen fällt stiller das Gewand nieder. Die Wendung des Kopfes biegt wie im Altdorfer Schmerzensmanne die aufwärts gewundene Hauptlinie der inneren Bewegung zurück. Ein unerhörter Prunk, ein Überquellen der Plastizität in die Außenformen der Gewandung und ein immer neues räumliches Zurückweichen und kubisches Vorquellen, das überall Schatten einfängt und Lichter aufblitzen läßt. Malerische Unordnung des Einzelnen in einer großen Gesamtform. Wäre nicht der Kopf doch wohl typisch niederrheinisch, man wäre versucht an südöstlichen Import zu denken. Bescheiden wir uns dabei, die Grenzen unseres Wissens wieder einmal einzusehen. Auch hier taucht der geheimnisvolle Zusammenhang der Schönen Madonnen im Hintergrunde auf. Überall, wo er zu ahnen ist, zerreißen die Bindungen des Lokalen. — In den Darstellungen der Pietà herrscht im allgemeinen weit größere Ruhe, als man vom 14. Jhh. aus erwarten sollte; zugleich jedoch die den Westen kennzeichnende Selbständigkeit gegenüber den östlichen Fassungen. Zwei charakteristische Stücke in Aachen (Schweitzer Text, S. 20, 21). Das ältere ganz ruhig horizontal, das zweite (aus Buchsbaum) diagonal bewegt, der Christus aber still und leicht nach vorne gedreht. Am spätesten die steinerne Pietà von St. Ursula. Der rechte Arm Christi fällt ganz herunter. Man kann an den Typus Schweidnitz denken. Das Stilistische völlig anders, rundlich und reich. —

Litt.: Lüthgen, „Niederrhein. Plastik“ u. „Gotische Kölner Plast.“. — Ispording, Lübbecke a. a. O. — Creutz, Mitt. d. rhn. Vereins f. Denkmalspflege 1914. H. 2, S. 61, Abb. 7, und Inv. Rheinprov. — Im Katalog Röttgen noch Taf. 12/13, Rheinisch-Westf. Kruzifixe, 66 hl. Helena.

i) Der niederdeutsche Schnitzaltar

Wir sind nun beinahe schon gerüstet, den letzten Gang durch die Kunst der kolonialen Küstenstädte zu verfolgen. Diese ganz zu verstehen, wird man gewiß alles bedenken müssen,



208. Apostel aus Mölln b. Lübeck,
Berlin, K. Fr. Mus.

was für das innere Mutterland wichtig war. Es war schon gesagt, daß besonders mit der hochentwickelten östlichen Kunst zu rechnen sein wird. Auch die Erforschung der norddeutschen Malerei trifft immer wieder auf ihre Spuren, und nachweislich reckt sie sich in die Kunst von Danzig, Thorn, Elbing hinauf. Hier aber traf sie auf einen westlichen Strom, die Kunst Westfalens und der Rheinlande in einer wunderbar lebenskräftigen Umformung. Nur eine der Grundlagen fehlt uns noch — es ist die allgemeine niederdeutsche Kunst des Schnitzaltars, die im ganzen west- wie ostfälischen Gebiete verbreitet war und nachweislich — z. B. mit Meister Bertram — auf die Küstenstädte übergriff. Wenn sie hier verhältnismäßig kurz behandelt wird, so geschieht es im Hinblick auf die Übersichtlichkeit. Möglich, daß die Sonderforschung in diesem reichen Gebiete schon feiner differenzieren kann, als es



209. Heiliger aus Mölln b. Lübeck,
Berlin, K. Fr. Mus.

hier geschehen soll. Hier müssen nur die Haupttypen des im weitesten Sinne niederdeutschen Gebietes genannt werden. Die summarische Behandlung bedeutet hier mehr Vorsicht als Verknennung (Abb. 208—211).

An der Spitze steht der schon erwähnte Grabower Altar von 1379. Meister Bertram von Minden, ein Westfale also, ist der Schöpfer. Die Rolle, die er in der deutschen Malerei spielt, seine „böhmische“ Schulung ist seit der Wiederentdeckung durch Lichtwark schon mehrfach erörtert, die Beziehung seiner Bilder zu denen des Buxtehuder Altars vom Entdecker selbst betont worden. Die gemalten Szenen besitzen alle Errungenschaften der Parlerplastik, Totalitätswirkung und Vergegenwärtigung. Es gibt nicht viele norddeutsche Altäre, deren Plastik an so vielen Stellen zugleich mit Feuer und Eigenart erfunden wäre (s. o. S. 116). Namentlich die Propheten und die Cäcilie sollte man sich einprägen. Es ist eigentümlich lebensvoll, wie ein Kopf, ein Arm aus der Masse hochtaucht und in feinem Bogen zum Rumpfe zurückleitet; die Gestalt ist ganz und gar Gebärde. Nahe verwandt die untere Figurenreihe des Hochaltars von Doberan. Nach der Vollendung des Langschiffes (1368) ist sie hinzugefügt worden. Lichtwark nahm ohne Dokumente Ausführung in Bertrams Werkstatt an. Ein in manchem ähnlicher Meister hat dann den Hochaltar von Lund geschaffen, die tabula 1398 noviter fabricata mit einer Verherrlichung Mariens in der Mitte. Wrangel vermutet einen Lübecker. Sein Werk ist mit 7,6 m Gesamtlänge der größte Altar Schwedens! Auf deutschem Boden selbst ist der Altar von Landkirchen auf Fehmarn allgemein verwandt, dessen Komposition sehr ähnlich in Burg a. F. wiederkehrt (Matthäi, Taf. VII, IX). Er zeigt aber nicht Figuren-



210. Schnitzaltar aus Minden. Berlin, K. Fr. Mus.

reihen, sondern Passionsszenen, z. T. in sehr lebendiger Vergegenwärtigung. Die Formen haben etwas Gebackenes, die Faltenführung riefelt lineare Systeme hinein. Vergleichbar mit Grabow in der Qualität der Einzelerfindung — nicht im Stile selbst — sind um 1400 nur die besten Figuren des Altars von Mölln bei Lübeck, früher in München, jetzt Berlin. Zwei vor allem, die eine ganz eigene Hand verraten, großzügig geschwungen, mit feurigen Köpfen, voll erstaunlicher Verräumlichung und Sprache des Gewandes, heben sich weit heraus. Die anderen sind plattdeutsch in einem nicht sehr günstigen Sinne, lang, hager, mit harten Formen, glotzigen Augen vor allem. Die Komposition des Ganzen kennen wir nicht (Abb. 208/9).

Man sieht aber schon jetzt, es stehen um 1400 wichtige Grundmöglichkeiten nebeneinander: Figurenaltar und Szenenaltar. Der innerliche Unterschied ist nicht schwer zu begreifen. Im Figurenaltar herrscht immer noch Erinnerung an Fassadenplastik. Hier wirkt noch die Idee der Statuenreihe in verkleinertem Maßstabe nach. Der Blick gleitet an der Grundfläche ab. Der individualistische Reichtum der großen Statuarik fehlt trotzdem. Erst bei näherem Herantreten enthüllt sich eine kleine Vielfältigkeit der Nüancierung. Es ist eine Form, der eine tiefe malerische, wie eine große plastische Phantasie sich widersetzen wird; und dies ist sicher auch der Grund, aus dem Süddeutschland sie so gut wie gar nicht angenommen hat. Es liebt damals im Altare noch das Große und Wenige, aber es hüllt selbst das einzelne Standbild noch in weiche Atmosphäre. Die Sebaldußmadonna ist nicht nur plastischer, sie ist auch malerischer als diese Miniaturfassaden, und auch der Deokarusaltar, ja, selbst süddeutsche Einzelfiguren sind malerischer als der Szenenaltar von Landkirchen. Dessen Ahnen sind die Tympana der Kathedralen, nicht ihre Gewände, andererseits aber die Werke der Kleinplastik.

Die bedeutendsten Leistungen des Szenenaltars sind der von Grönau (der alte Lübecker), der nach Wrangel die von Helsingborg und St. Olof beeinflußt hat, und der spätere von Neukirchen, zwischen ihnen vor allem erwähnenswert der der Lübecker Marienkirche.



211. Teil der „Gülden Tafel“ aus Lüneburg, Hannover, Prov.-Mus.

Die statuenreihenden Altäre sind von Natur auf Vervielfältigung angewiesen und greifen nicht selten zur verdoppelten Summation. In dem Entschlusse, die Horizontale noch einmal zu unterstreichen, scheint das nördliche Niederdeutschland dem südlicheren gegenüberzustehen. Der Unterschied ist mehr örtlich als zeitlich. Westfalen und Südhannover sind für Eingeschossigkeit und arbeiten sich in einer Weise in die Hände, die ich wenigstens noch nicht recht auseinanderzuwirren verstehe.

Eines der verhältnismäßig früheren Werke der Minoritenaltar in Hannover, dem der von Gronau zum Verwechseln ähnlich sieht (H., Hildesh. Pl. XXIII u. XXIV). Die Coronatio, das alte Thema des Reihenaltars schon im 14. Jahrhundert, unter breiten Doppelarkaden zwischen lauter einzeln gerahmten Statuetten in einem Geschoße. Das hübscheste sind die Medaillons darunter. Ich kann hier leider nur unter Vorbehalt berichten. Nach der Abbildung bei Habicht halte ich eine Entstehung noch im 14. Jahrhundert für kaum möglich. Die Bewegung steif, auch in den Falten eine gewisse Langeweile. Weit früher offenbar — darin ein leichter Hauch wie

vom Grabower Altare — ist jener der Hildesheimer Trinitatiskirche (Habicht XXIV). Wieder eingeschossige Komposition. Es liegt nahe, bei diesen drei Werken an Hildesheim als Ursprungsort zu denken. Anders steht es mit dem Altar von Northeim (Habicht XXVI, 57). Er ist kompositionell eng verwandt dem schönen von Minden (Münzenberger I, Taf. 13), an Qualität aber weit unterlegen. Der Mindener, heute in Berlin, steht auf dem ältesten Holzretabulum, das wir kennen, dem ersten Mindener Altar des 13. Jahrhunderts. Auch dieser hatte schon betonte Mitte (coronatio) und war in aller bescheidenen Ausdehnung zweigeschossig. Der neue des frühen 15. Jhhs. aber fand ein prachtvolles Motiv, das die altertümliche Monotonie der Hildesheimer Altäre siegreich durchbricht. Die Krönung erscheint in einer Rosette, Baldachine grenzen sie schattengebend ab. Jetzt ist ein wirkliches Zentrum da, nicht eine kurze Pause im Entlang-Lesen — das nur im echten Mittelalter ohne Langeweile möglich war —, sondern ein strahlender Mittelpunkt symmetrischer Gruppierung, deren Macht die Reihung umdeutet. In den Figuren reicher und bewegter Stil, in den Köpfen starke Stimmung. Das war ein Meister. Nichts annähernd Gleichwertiges kann ich in der südöstlichen Nachbarschaft finden. Offenbar ist Ostfalen der nehmende Teil. Das Northeimer Werk ist einfach langweilig gegen das Mindener. Das Rosenmotiv findet sich gelegentlich auch anderwärts, so in Werben a. d. Elbe (Doering u. Voss, Taf. 60). — Durchaus für sich steht der Altar der Göttinger Jakobikirche, dat. 1402; ein ungeheurer Kasten, so schwer, daß die gewaltig dicken Flügel gleich bei der Aufstellung auf steinerne Konsolen (mit Tragefigürchen) gesetzt werden mußten (Habicht, Taf. XXVII). Die Figuren zu zweit geordnet, die Sockelzone vereinheitlicht; doch erkennt man noch die Medaillons, mitschwimmend im Strome einer flüssigen

Gesamtform. In den Figuren (vgl. Bremer Rathausplastik) gelegentlich eine kühne Wendung ins Profil und in Schrittstellung, etwas mehr Tempo. Der Totaleindruck bleibt aber wichtiger als die Einzelheiten. — In Braunschweig, Bruderkirche (Habicht XXVIII) ist die Eingeschossigkeit aufgegeben. Es mag sich jedoch um eine nördlichere Werkstatt handeln; im Norden hatte man an der Grabower Einteilung konsequenter festgehalten. Die schönsten Werke dieser Form sind die „Guldene Tafel“ aus Lüneburg (Münzenberger I, 63—68), die Altäre von Preetz (Holstein, jetzt Kopenhagen, Matthäi Taf. XII) und Hoyer (Matthäi, Taf. IX). Die Guldene Tafel zeigt ausgesprochen weichen Stil von kräftiger Plastizität und Bewegungsfülle. Einiges nähert sich wahrhafter Monumentalität. Es sind Moseshafte Gestalten darunter, bei denen man sich an Slüter erinnert fühlt. Der Stil wirkt entwickelter als jener des eingeschossigen, sicher lübischen Neustädter Altares, obwohl dieser erst 1435 gesetzt sein soll. Noch rundlicher die Einzelformen von Preetz. Hier wie in Hoyer ist das Grabower Kompositionsgesetz abgewandelt: nicht eine Hauptszene durchbricht die Zweigeschossigkeit, sondern oben wie unten macht die breitere Mittelgruppe einer Szene den symmetrischen Kern der so sich umdeutenden Reihung. (Unter den Gruppenaltären ähnliches auf Fehmarn, in Landkirchen und Burg.) Schon an der Guldene Tafel will hier und da freiere Faltenführung den üblichen Stil durchbrechen. Das verstärkt sich in Preetz. Die noch schwereren Gestalten hier und da von schroffen Höhlungen angeschlitzt. Die Komposition gehört noch unserer Periode, die Einzelgestaltung weist nach dem Anfang der nächsten hin. Gewiß ist diese Kunst lange unterschätzt worden, aber man möge doch das gewaltige Leben der anderen Gebiete vergleichen. Das nützt dem Augenmaße. Ohne Frage ist die prächtig dekorative Wirkung wohlhaltener Stücke dieser Art in ihrem strahlenden Golde groß. Der eigentlich plastischen Kunst ist nur in Ausnahmen (Grabow, Mölln, Preetz, Lüneburg) Größeres gegeben worden. Das gilt auch von dem imposanten Altar zu Wismar, St. Georg. Die Zweigeschossigkeit durchbricht hier eine Doppelgruppe von Baldachinen; darunter größere Coronatio.

Diese Aufgabe des Gleichmaßes ist bezeichnend; bezeichnend für das ganze Gebiet aber, daß die Fragen der Komposition das Eindringlichste sind. Hier lebt ein Stück Architekturgegeschichte nach. Der Geschmack an rhythmischer Wiederholung straffer Vertikalen ist jener der Backsteinbaukunst. In ihren Räumen, als strahlende Akzente, gewinnen diese Flügelschreine ihre vorzüglichste Wirkung. Alles Klettern und Wuchern freierer Formen verbietet sich wie in der großzügig strengen Ziegelarchitektur. Achsenbetonung, ruhige gerade Abschlüsse, Rahmenzwang, steile Kraft des Einzelnen (die Figur ist Traveen-Füllung), Breite des Ganzen. Ein männlicher und im Architektonischen vorbildlicher Geist — freie Phantasie nur in Ausnahmen. Als späte Prunkstücke dieser Richtung darf man sich den Flügelaltar von S. Nikolai zu Reval (Phot. Seemann Nr. 20141) für den Figureschrein — Kompositionstypus Preetz-Hoyer —, den von Triebsees in Pommern für den szenischen merken.

k) Die Küstenkunst

Schnitzaltäre in Backsteinräumen — das ist jedoch nur eine Seite dieser Kunst. Der Beginn des 15. Jahrhunderts brachte der Küstengegend die Steinbildnerei als westlichen Import. Und hier treibt unsere Plastik ein Reis von größter Schönheit. Man staunt über die Expansionskraft dieser Kunst — es ist die des deutschen Menschen von damals. Ungeheure Länderstriche hatte er erobert und urbar gemacht, an allen wichtigen Flußmündungen sich festgesetzt. Hansa und Ritterorden, der deutsche in Preußen, der Schwertorden in Livland, hatten gewaltige Gebiete dem alten Lande angeschlossen. Zackig und formlos zum Teil, schwere Gefahren für die Zukunft bergend, ragten sie in das Chaos östlicher Völkerschaften hinein. Wir wissen, daß die letzte Einheitlichkeit der Organisation fehlte. Der Kraftaufwand bleibt um so erstaunlicher. Dieses neue koloniale Deutschland war fest konstituiert, als der Strom der Ideen von 1400 über das Mutterland hinflutete. Das neue deutsche Bürgertum, das die Ostsee beherrschte, sich in Schweden vor allem, so in Stockholm, mit heute unvorstellbarer Kraft breit machen konnte, zog die Kunst hinter sich her. Deutsche Küstenkunst wollen wir nennen, was jetzt entstand: eine tapfere Kunst in allen Zügen. Die Schnitzaltäre sind nur ein Teil, mit dem sie im gesamt-niederdeutschen Gebiete



212. Jungfrau an der Burgkirche
in Lübeck.



213. Jungfrau an der Burgkirche
in Lübeck.



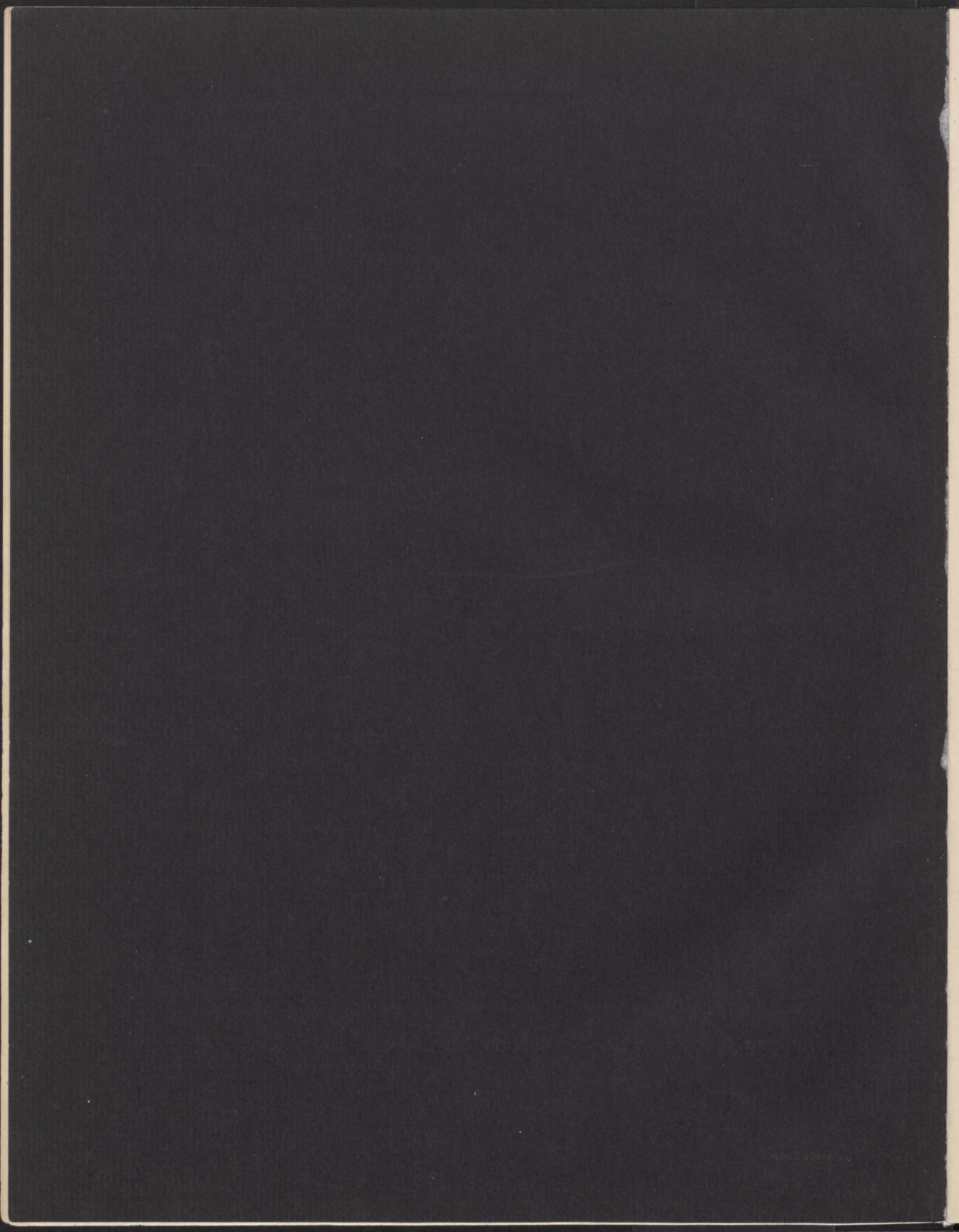
214. Christus als Gärtner aus
der Burgkirche in Lübeck.

verankert ist. Die von Westen vordringende Steinplastik erlebte eine Umformung, die Lübeck zur geistigen Königin der Ostsee machen sollte. Auch der Schnitzerei wurden nun neue Bahnen gewiesen. Im letzten Fünftel des 15. Jhhs. sollte sie mit dem Stockholmer Georg eines der höchsten deutschen Meisterwerke aller Zeiten schaffen. Die schwedische Forschung hat sich um dieses Gebiet sehr verdient gemacht. Für ihre Probleme ist Lübeck mindestens das, ja weit mehr als das, was für die Erforschung unserer älteren Monumentalplastik Frankreich bedeutet. Johnny Roosvaal hat auf der Lübecker „Nordischen Woche“ 1921 vorgeschlagen, diese Kunst, die der übrigen deutschen mit sehr eigenem Ausdruck gegenübersteht, weder deutsch noch skandinavisch, sondern „baltisch“ zu nennen — weil alle Anwohner der Ostsee geistig von ihr lebten, auch unsere nicht-deutschen Verwandten in Skandinavien. Jedoch, die Richtung dieser Kunst ist so einseitig von Deutschland ausstrahlend, ihre urkundlich gesicherten Vertreter sind so ausnahmslos deutsch, daß man keinem Volke der Welt in solchem Falle zumuten könnte, sie sich durch freiwilligen Anschluß an eine solche Begriffsbestimmung selbst zu nehmen; am wenigsten dem deutschen, dem überall, oft mit bösem Willen und schlechtem Gewissen (über beides ist natürlich die schwedische Forschung völlig erhaben!) an seinem Gute gerupft wird.

Die Entwicklung beginnt mit einem Zyklus kleinfiguriger Bauplastik, getragen von dem gleichen Geiste, der im Südwesten den Formenkreis Mainz-Köln-Ulm erzeugte. Es sind die Skulpturen von dem 1399 neu erbauten Chore der Burgkirche zu Lübeck (jetzt Museum). Stuck und Holz waren bisher im Küstengebiet die wichtigsten



Darssow-Madonna in der Marienkirche zu Lübeck.



Werkstoffe gewesen. Nun wurde Baumberger Sandstein aus Westfalen eingeführt. Den Weg des Materials gingen, wie der Pionier auf diesem Gebiete, A. Goldschmidt, es schon aussprach, auch die Künstler. Kein Zweifel: der geistige Strom kommt von Westen, aber er verwandelt sich merkwürdig schnell und färbt sich nach der eigentümlichen Atmosphäre der Landschaft. Auch wenn Lichtwarks Traum einer eingeborenen spezifisch hamburgischen Kunst in nichts zerrinnt — daß hier Eigen- und Ebenbürtiges wurde, steht fest.

Die klugen und törichten Jungfrauen der Burgkirche (Goldschmidt, Taf. 10) sind das nordische Gegenstück zur Memorienpforte. Sie deshalb schon (wieder einmal!) für mittelrheinisch zu nehmen, ist natürlich unmöglich. Der nordische Dialekt ist zu hören. Gemeinsam mit Mainz ist die feine Niedlichkeit der Stimmung, die in der Farbenkunst die Paradiesgärtlein schuf. Die Fäden der Stilgeschichte führen nach Westfalen, und zwar, wie ich glaube, weit weniger nach dem (ja doch späteren) Iserlohner Altare, als einmal auf Bertram von Minden, dann besonders auf den Stil der Madonna von St. Pauli zu Soest (Abb. 201). Die kluge Jungfrau (Abb. 213) ist die Tochter der Grabower Cäcilie. Die



215. Darssow-Madonna in St. Marien zu Lübeck.

ist die Sympathie des Gestalters bei den Vertreterinnen der modischen Eleganz. Mehrfach kommt hier eine vertikale Durchstrahlung knapper Gewandfiguren vor, die wohl in den holzgeschnitzten Gruppen des Hochaltars von St. Marien weiterwirkt. Rund 1404/06 darf man den Burgkirchen-Zyklus ansetzen. Es gehören noch Ecclesia und Synagoge dazu sowie eine Apostelfolge. Ecclesia eine breitverhängte Gewandfigur — wie die Madonnen von Halle und Zons. Von geringerem Interesse die Apostel, typisch gewisse kalligraphische Saumrollungen an den Seiten (vgl. wieder die Mad. v. St. Pauli-Soest!). (Goldschmidt, Taf. 10, Stoedtner 106, 998/188.) Es ist ein ergreifendes Schauspiel, den unbezwinglichen Aufstieg größerer Ideen aus diesem Niveau zierlicher Hübschheit und dekorativer Allgemeinheit zu beobachten. Einige gegen 1420 geschaffene Figuren, ebenfalls aus der Burgkirche, führen mit einem Schritte in freie Luft. Christus als Gärtner: Das Gewand als große Schale um den Körper gelegt, in der Hüftengegend umgeblättert, mit sehr freien Dellen malerisch aufgebrochen; der Fuß nackt in sicherem Stande; ein weicher gesehener Oberkörper, ein mild-schöner Kopf, jedem mittelrheinischen ebenbürtig. Verstärkte Idealität, ein Stil von internationaler Höhe. Ein neuer Strom muß herangekommen sein; das Nähere vermag ich nicht festzustellen. Einzelheiten wie die erwähnten Saumweilen verbinden auch die neue Form gerade mit dem älteren Zyklus; noch enger einen Heiligen mit Buch (Goldschmidt, Taf. 11 r.) von schlankem Typus. Ein bärtiger Apostel (Stoedtner, 106, 156) sollte auf weite westliche Beziehungen untersucht werden. Daß hier noch mehr Rheinland als Westfalen gewirkt habe, spreche ich nur als Vermutung aus.

Sicher ist nun schon ein Niveau erreicht, dem auch der einseitig oberdeutsch Orientierte seinen hohen Wert zugestehen muß. Noch Größeres erhebt sich darauf. Hartlaub hat mit großer

knappe Spitzigkeit der Köpfe im allgemeinen, die gesamte Organisation der Törichten (Abb. 212) im besonderen möge man genau mit der Soester Figur vergleichen. Da ist alles auf das Deutlichste verwandt. Es ist die Linienführung des 14. Jhhs. auf eine besonders knappe Prägung gebracht, und eine nordwestliche Kühle, die eine Welt von Gefühlen zwischen Lübeck-Soest hier, Oberdeutschland dort einlegt. Die Formel für Holdheit, die die Zeit wollte, ist dort sonnig weich, hier spröde und von steifer Zierlichkeit. Die hübsche Frisur findet man am Altar von Haekendover (Niederlande) wie an dem von Iserlohn wieder. Aber das ist gleiche Mode, nicht gleicher Stil. Der lübsche Meister hat für die Törichten Zeittracht gewählt, den Klugen überwiegend die antikisch-ideale des Mittelalters zugeordnet. Das ist eine feine Spaltung des Gefühls, die durch Gegenwartsempfindung (den Boden der Vergegenwärtigung) ermöglicht wird. Die eigentliche Charakteristik erschöpft sich in dieser Unterscheidung zwischen Jetzt und Ewigkeit, die jedenfalls ein geschicktes Symbol ist. Keine Spur mehr von der bis an das Hysterische grenzenden Tragik, die Magdeburg und Erfurt in den Törichten geformt. Eine niedlich-feine Existenzdarstellung; im Grunde



216. Köpfe der Bergfahrerapostel, Lübeck.

Wärme das Werk eines Einzigen innerlich gesehen, das dann von einer schon quantitativ nicht sehr wahrscheinlichen, selbstverständlich nicht unmöglichen Ausdehnung gewesen wäre. Er sieht nahezu in allem, was diese neue Plattform trug, das Werk eines großen Anonymus, für den er (mit aller Vorsicht) den Namen Johannes Junge (mehrfach urkundlich erwähnt) in Erwägung zieht. Bremen, Lübeck, Wismar, Neukirchen, Vadstena in Schweden enthalten die Hauptstücke. Gemeinsam ist zweifellos überall hohe Qualität, meist auch die Grundstimmung. Hartlaub hat jedenfalls unsere Kenntnis, namentlich auch durch Heranziehung schwedischen, von Lindblom bearbeiteten Materials so erweitert, daß der Eindruck einer sehr bedeutenden und ausgesprochen hantschen Küstenkunst jetzt nicht mehr umzuwerfen ist. Auch dies sei zugestanden: Da große Männer der kürzeste Weg der Entwicklung sind (so etwa hat es Chamberlain einmal ausgedrückt), so ist mit einem großen Anreger, einem „Spiritus rector“ immerhin zu rechnen. Sein „Œuvre“ aber wird sich doch wohl auf verschiedene Köpfe verteilen, die von seinem Genie lebten, wie so viele Maler des 17. Jahrhunderts von dem eines Rembrandt. Er mag kaum ein Geringerer gewesen sein. Gerade hier, in Lübeck, an der Naht zwischen dem alten Deutschland und dem neuen, das es mit bewundernswerter Kraft aus sich hervortrieb, ist eine neue Kunst entstanden, die keinen Vergleich zu scheuen braucht. Und sie hat Stammes- und Ortscharakter (Abb. 215—219).

Schon Goldschmidt erkannte die Zusammengehörigkeit der wundervollen „Darssow“-Madonna in St. Marien (Abb. 215) mit den 8 Stuckfiguren aus der Bergfahrerkapelle. Die Entwicklung der Burgkirchenplastik führt unmittelbar auf beide zu. Von der steinernen Madonna wissen wir heute, daß sie zwischen Barbara und Katharina das Mittelstück des Darssow-Altars bildete, dieser aber 1420 gestiftet war. Sie ist nun wieder das Gegenstück zu der Kölner Madonna von St. Gereon. Aber wie wundervoll vornehm und eigen ist sie! Wie übertrifft sie die scheinbar so ähnliche in Nesvacil! Lang und schlank wächst sie in mondig weicher Biegung, ein feines Oval. Das Knie des Spielbeins tritt glatt hervor; in paralleler Diagonale ziehen die Falten aufwärts (das ist ihre künstlerische Funktion, objektiv gemeint sinken sie); freie Schlüssel und Dellungen spielen unter der Querung. Die Rechte greift an das Bein des Kindes, das mit großen warmen Augen aus einem plattdeutschen Köpfchen blickt. Der Kopf Marias selbst aber ist so königlich, eine solche „Würde der Frau“, so wundervolle Selbstdarstellung des blonden Nordens, daß jeder Deutsche, der seine geschichtliche Nationalpersönlichkeit verstehen und lieben will, diese Form auswendig lernen sollte. Ganz leise senken sich die Lider herab, nordisch verhaltend; um so tiefer und lebensvoller nur blickt das Auge unter dem Vorhange heraus. Die Nase groß und frei, der kleine Mund von lieblich herber Energie, das Profil von bedeutendem Ernst. Ist wirklich hier der „Realismus“ das Entscheidende? Das Entscheidende ist die neue bürgerliche Idealität, die Verklärung der gewollt ergriffenen Erscheinung. In den langen Locken allein schon liegt milde und bezwingende Schönheit. Daß eine westfälische Urschöpfung zu Grunde liegen könnte, legt die Madonna von Menden i. W. nahe. Sie ist später und geringer als das Lübecker Werk, könnte aber dessen Vorgängerin unmittelbar voraussetzen. Den ersten Hinweis verdanke ich Herrn Scheewe-



217. Neukirchener Altar. Kiel, Thaulow-Mus.

Leipzig. Zu den Nachwirkungen des Lübecker Werkes in der Nachbarschaft gehört eine kleine mecklenburgische Madonna des Schweriner Museums aus Holz.

Unter den Bergenfahrer-Aposteln ist einer unmittelbar aus dem „Christus als Gärtner“ entwickelt (Abb. 216), diesem nahe ein anderer (Hartlaub I, S. 135. zweiter v. rechts). So seltsam das klingt — hier ist manches von der Formensprache der Schönen Madonnen: die Schönheit der Umhüllung, der reiche Gegensatz von Kern und Schale, dieser vom 14. Jhh. hinwegverschleierte, nun wiedererweckte Wert des monumentalen 13ten. Wie bei den Schönen Madonnen wogen die Schüsselfalten nach einer Seite, rieseln die Säume auf der entgegengesetzten, zieht ein freier Umschlag diagonal zwischen beiden herab. Das ist eine geheime Verbindung. Treffen wir in Lübeck vielleicht, wie in der Malerei Meister Bertrams, auf die entgegenströmende Welle? oder kommt der Zustrom unmittelbar aus dem Westen? Ich wage keine Entscheidung. Wichtiger ist es, erst einmal den ungeheuren Reichtum selbst auszubreiten. Großartig die Köpfe (Abb. 216): der schmale, nervös-feine des überlangen Apostels mit den tief sinkenden Lidern, beinahe schmachtend, aber noch haarscharf sicher vor dem Absturz ins Sentimentale gerettet; der weiche des kurzstämmigen Mönches; der ganz auf Horizontalen zusammengestampfte, breit vorgepreßte des Abtes mit der unheimlich in der Tiefe arbeitenden gleichsam kauenden Energie. Westfalen, das die lübische Plastik einst in Bewegung gesetzt, vermag hier selbst nicht mehr zu folgen. Nur etwas älteres von verwandtem Range besitzt es: die herrlichen Skulpturen der Überwasserkirche von Münster (Taf. III). Tatsächlich könnte in ihnen etwas von diesem großen Stile stecken, ein starker früher Eindruck des Künstlers etwas von ihrer Art in das spätere Werk getragen haben. Überhaupt — in Lübeck sind damals noch Werte lebendig, die anderswo gestorben waren. Später Eintritt in die Geschichte kann die Mitarbeit sonst versunkenen Wollens sichern. Diese Kraft idealisierender Monumentalität war im alten Deutschland fast nicht mehr da — was es schon hat, die eindringliche Vergegenwärtigung ist auch hier schon. Kolonialkunst im schönsten Sinne. — Gleiche Höhe der Qualität, engste Einzelbeziehung zur Darssow-Madonna zeigen die sechs Lettnerfiguren aus Stuck in St. Marien: Elisabeth, Selbdritt, Verkündigung, Evangelist, Dorothea (Hartlaub I, S. 137 II, Abb. 22, 24); vor 1428 entstanden. Man vergleiche das Korbchen der Dorothea mit dem des Darssowkindes. Das ist eine Einzelheit, die in der gleichen Richtung zeigt wie die Weiterentwicklung der Stilgedanken. Hier ist Werkstatteinheit sicher. — Soweit folge ich Hartlaub gerne. Weniger überzeugt mich, daß wir auch in Bremen dem gleichen Meister auf der Spur sein sollen. Die fünf geschnitzten Heiligen des Bremer Domes sind gewiß von hoher Qualität, scheinen auch in manchem auf die Lübecker Lettnerfiguren hinzuweisen. Aber das klingt doch alles anders, derber, westfälischer. Der Bischof ist des Lübecker Hauptmeisters nicht würdig. Ich würde ihn am liebsten von den vier anderen Figuren absetzen als mindere Qualität. Ist der Zusammenhang in einem Altare eigentlich bewiesen? Allgemeiner Stilzusammenhang leuchtet ein, doch darf man vor der sehr charaktervollen Bremer Maria doch nicht an die Lübecker königliche denken. Wieder eine andere Note — nach Hartlaub der Altersstil des großen Unbekannten — kommt mit einigen Schnitzwerken: dem Neukirchener Altar des Thaulowmuseums in Kiel, dem Krämeraltar der Wismarer Marienkirche und mehreren Werken im schwedischen Brigittenkloster Vadstena, deren „norddeutschen“ (d. h. fast immer: lübischen) Ursprung Lindblom bereits erkannt hatte. Die Maria des Krämeraltars hat die allgemeine Anordnung der Darssowmadonna. Das beweist höchstens Vertrautheit mit ihrem Schema — das ihre Art nicht bedeutet. Das Besondere und Persönliche hat Hartlaub richtig betont: „plattdeutsch“ nannte er es. Daß der Darssowmeister ein solches Riesenbaby oder

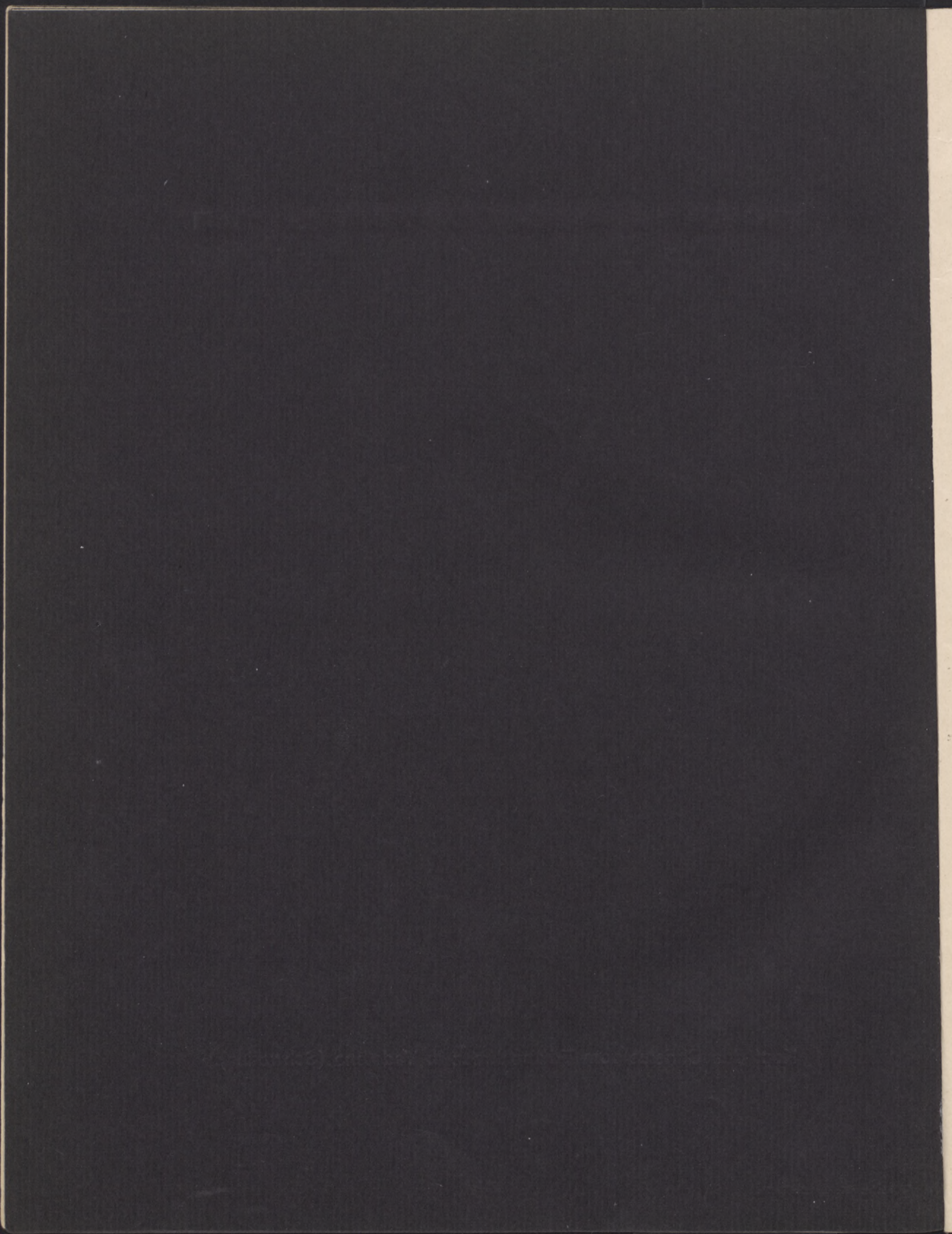


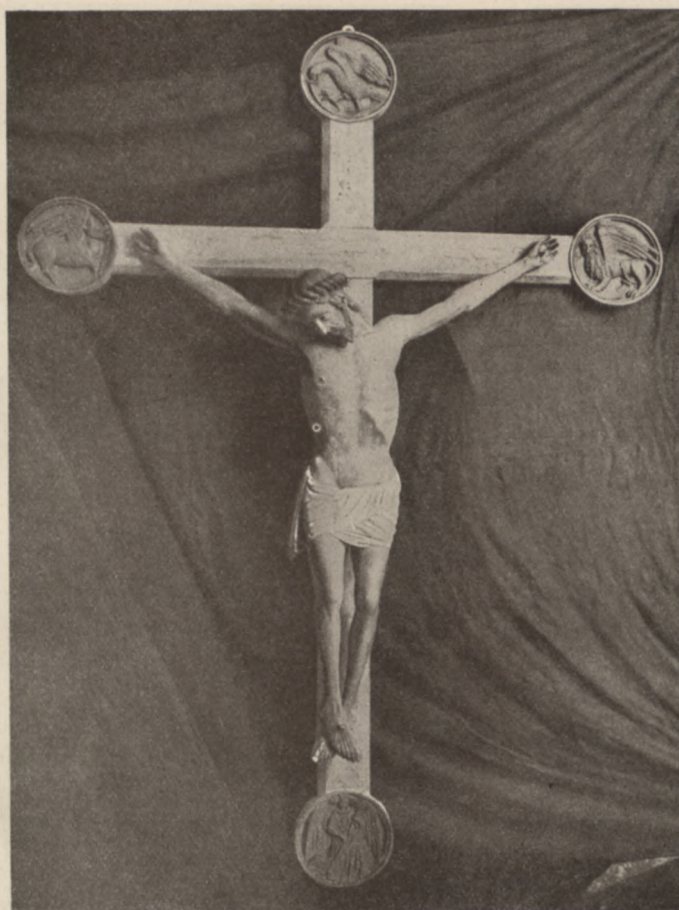
218. Kopf der hl. Brigitta (lübisch), Vadstena (Schweden),
Brigittenkloster.

den fast barlachisch schweren, ernsten Mauritius geschaffen hätte, das könnten nur Beweise denkbar machen, wie sie Donatello oft so gegensätzliche Werke auf ein Ich zusammengruppieren. Der Neukirchener, im Schreine ein-, in den Flügeln zweigeschossig, ist ein typischer Gruppenaltar. Hier ist in den Frauen unter dem Kreuze mit rücksichtslosem Ernst das Schwere gesagt; das ist norddeutsch in stärkster Potenz. Stilistisch nahe der kleine Altar der Insel Poel bei Wismar. Die großartigste Steigerung ist die Brigitta von Vadstena. Ein wirklich großes Werk vom Ende unserer Epoche. Die heilige Prinzessin thront wahrhaft; eine grandiose frei-diagonale Faltung kreuzt zwischen den starken Gängen, die vom Knie ausstrahlen. Der Oberkörper steigt, in steilen Rieffellungen betont, aus der umgeblätternen Mantelschale; ein monumentaler Kopf mit breitem Munde, schwerer Nase, zähen Augenlidern blickt unbeschreiblich beseelt mit visionärem Ernst ins Weite. Hier mögen wir wohl dem „Meister des Neukirchener Altars“ (Knorr) nahe sein; weit weniger aber den meisten Lübecker Gestalten. Um so mehr freilich entspricht diesen die Anna Selbdritt, eine Sitzgruppe, in Vadstena (Hartlaub II, Abb. 11, 12), auch ein Laurentius, dessen Ähnlichkeit mit dem Bremer Paulus mir bisher noch nicht aufgegangen ist. Alles Schwierige, Unsichere, Unfertige muß frei aufgedeckt werden: die Verwandtschaft jener Anna Selbdritt mit der



Kopf des Christus vom Triumphkreuz in Vadstena (Schweden).





219. Christus, Vadstena (Schweden), Brigittenkloster.

Bremer Madonna leuchtet auch mir wieder ein, und so verknüpft sich auch Bremen neu mit Lübeck — nur will mir der Darssowmeister hier nicht aufgehen. Wir suchen hier überall. Es ist nicht Nörgelei, wenn auch der dankbar den Forschungen Hartlaubs und Lindbloms Folgende nicht überall mitkann. Am Ende unserer Epoche, als majestätischer Schlußakkord dieser lübischen Kunst ist wohl gegen 1440 (Beendigung der Kirche) der große Triumphkreuz-Christus von Vadstena entstanden. Lindblom vermutet die Werkstatt der acht Bergenfahrerapostel und des Neukirchener Altars (für mich nicht eine Werkstatt!). Von den ersteren klingt hier sicher etwas nach. Abb. 3 und 4 bei Hartlaub II überzeugen (Abb. 219). Aber das ist ja auch wieder die große Welt von internationalem Horizonte. Dieser vornehm-stille Kruzifixus mit den Evangelistensymbolen ist das Ideal des Dumlosemeisters von Breslau wie des rheinisch-italischen Alabasterkünstlers von Rimini oder des Büdinger Meisters. Freilich, hier spricht ein nordischer Mensch, ein lübischer Deutscher. Der Kopf ist erstaunlich reich und überrascht mit jeder Wendung: von vorne gesehen mit den fast blinzelnden Augen zerrieffelt und durchgewühlt, von der Seite großartig geschlossen, mit eigen spitziger Nase. In den Augenfalten erstaunliche Einzelbeobachtung.

Gewiß dürfen wir gerade von der ausgezeichneten schwedischen Forschung noch viel Aufklärendes erwarten. Vielleicht darf ich doch meinen vorläufigen Eindruck zusammenfassen. Es sind zwei Richtungen, über deren Niveau sich nicht streiten läßt. Die eine von unverkennbarem Zusammenhange mit der älteren Monumentalität (bis zum Portal der Münsterer Überwasserkirche zurück); monumental, idealisierend auch bei kleinem Maßstabe; den reifsten Formulierungen der neuen Zeit, freier Beobachtung, kühner Charakteristik, gleichwohl offen, aber immer



220. Junge Madonna in der Nikolai-
kirche zu Stralsund.



221. Holzbüste im Museum zu Schwerin.

Nach Paul, Lübsche und Sundische Kunst.

sie ihrem klassischen Wesen einschmelzend: Burgkirche, Darssowmadonna, Lettner von St. Marien, Bergenfahrer, Kruzifixus von Vadstena. Die andere energisch neu, unklassisch, plattdeutsch in herbem Ernst: Neukirchen, Krämeraltar, Brigitta von Vadstena. Zwischen beiden gibt es Begegnungen, am Anfang in Bremen, am Ende in Vadstena. Ein ständiges Sich-Kennen und Beobachten. Sollten nicht mindestens zwei starke Köpfe einander gegenüberstehen, kleinere zwischen ihnen vermitteln? Ich möchte es hier glauben — ohne zu leugnen, daß die Epoche in Donatello einen Meister hervorgebracht, in dem mindestens zwei scheinbar gegensätzliche Ichs sich periodisch aneinander emporschrauben. (Ich bezweifle, daß man rein mit den Mitteln der für deutsche Kunst üblichen Stilanalyse Donatellos Zuccone und den Bronzedavid des Bargello einem Meister zuschreiben könnte.) Die Ehrfurcht vor großen Leistungen, die nicht zu unserem Spiele da sind, zwingt zur Zurückhaltung, wo sichere Quellen versagen.

Es findet sich noch mancherlei daneben; so vor allem der „Meister der bemalten Kreuzigungsreliefs“ in Anklam, Ratzeburg, Schwartau und Schwerin. Das ist eine Kunst, deren überlegener mittelrheinischer Parallele

wir an den Portalen von Frankfurt-Liebfrauen und Kiedrich begegnen. Ein malerisch vielfiguriger Stil, dessen Herkunft aus dem Reliefstil der Bogenfelder, aus der Epoche der Dreikönigszüge wohl unzweifelhaft ist. Also noch ein Reis der Hüttenplastik. In Westfalen, Bentlage und Paderborn (an der Gaukirche) hat man Ähnliches festgestellt. — Sehr stark malerisch ist natürlich auch der Reliefstil Meister Franckes (vgl. Burger-Schmitz-Beth. S. 420 f.). Goldschmidt hat nachgewiesen, daß der berühmte Maler des Thomasaltares (Lichtwarks andere Entdeckung neben Bertram) auch skulptierte Altäre geliefert hat. In Nykerkö auf Finland ist einer davon gefunden. Nur allgemeinere Verwandtschaft zu diesem hat der westfälische von Schleddehausen bei Osnabrück, auf dessen unverkennbare Beziehungen Habicht aufmerksam machte.

Wenn so immer wieder die Fäden nach rückwärts laufen, immer wieder westlich Niedersächsisches sich mit Ostseekunst verflucht — ebenso sicher ist, daß diese von Lübeck aus nicht nur im Wege der Werkeversendung, auch im Wege geistiger Fortpflanzung nach Osten weiter wanderte. „Sundische und lübische Kunst“ konnte Max Paul seine Greifswalder Dissertation nennen, die besonders den prächtigen Jungealtar der Stralsunder Nikolaikirche beleuchtete. (Die Schule Semraus hat sich auf unserem Gebiete eine Reihe Verdienste erworben.)

Über alle anderen Werke der schönen Hansastadt ist das Wichtigste dieser Altar einer Familie Junge (zusammenhängend mit dem Lübecker Künstlernamen?). Die Datierung auffallend spät — kaum vor 1432 (nach Paul), wo die Familie ratsfähig wurde. Das Datum 1456 (damals ein aufsehenerregender Mordfall, der Anlaß zur Stiftung gegeben haben soll) sicher zu spät. (Man vergleiche die 1455 datierte Fünfte, den kleinen Schnitzaltar des Lübecker Domcs.) Hier herrscht noch weicher Stil — und hier steht eine der Form nach ganze typische „Schöne Madonna“ schlesischer Prägung. Aber das ist kein Exportwerk: ein heimischer Schnitzer hat die Holdheit der Kalksteinfiguren in das Norddeutsche übersetzt. In Thorn stand ja ein versendetes Werk dieser Art, in rötlichem Marmor ausgeführt. Unter den erhaltenen Schönen ist sie zweifellos die nächste. Dieser geographische Weg der Kunst ist noch lange begangen worden; Böhmisches kam über Schlesien nach Westpreußen und Posen. Ostdeutsche Kunst des Südens stieß nordwärts. Dann empfing sie eine neue Richtung, weil sie auf eine wirkliche Kraft auftraf: die Küstenkunst. Das Stralsunder Kind ist echt plattdeutsch, alle übrigen Formen sind geradezu abgeschrieben. Der Eindruck des Originals in Maßstab, Grad der Plastizität und Farbe ist noch überzeugender selbst als die Nebenstellung der Bonner Figur bei Paul (Abb. 220). Nicht die Übersetzung in Holz — der Geist der Landschaft verändert den Charakter. Überall eine kleine kühle Abplattung oder Schärfung der Formen (sehr gut am Nasenprofil der Maria zu beobachten); dann wieder, bei dem Kinde, Herausbrechen breiter plattdeutscher Derbheit an Stelle österreichischer Melodik. Ich glaube hier eine spezifisch mecklenburgische Note zu erkennen. Eine — schon schwächere — Madonna aus dem Schweriner Dome (Schwerin, Mus.) verrät im Kinde sehr ähnliches Gefühl, ja wohl Abhängigkeit von Stralsund. Das prächtigste, fast mecklenburgische Platt spricht auch der Riemeraltar der Stralsunder Nikolaikirche, ein Spätwerk des weichen Stiles. In ihm und verwandten Schweriner Altären trifft man immer wieder auf einen Typus, den Paul als „Leitmotiv“ dieses Stiles bezeichnet hat. Am besten prägt ihn eine Holzbüste des Schweriner Museums ein (Abb. 221). Der Sinn für Formen dieser Art ist heute wieder da. Mit der oft trockenen Langeweile des Menschlichen in den üblichen Schnitzaltären Norddeutschlands darf diese Erfindung nicht verwechselt werden. Es ist etwas Großartiges in der Kürze des Weges, den hier das Schnitzmesser gegangen ist. Man muß sich nur lebhaft die Leistung des Schnitzers vergegenwärtigen, der dem leblosen Holze gegenübersteht. Es gehört sehr große Sicherheit dazu, mit ein paar Abplattungen einen so ausgesprochenen Blick, einen Mund und — bei so deutlicher Verwandtschaft eines Bart- und eines Haarwulstes — doch eine zunächst tektonisch starke Wirkung zu erzielen, die zugleich so deutlich lebendige Erscheinung ausspricht. Das ist tief norddeutsch und steht der südlichen Formenwelt gegenüber wie Eichenholz gegen Linde oder Buchsbaum. Das seltsam dunkle Ethos dieses ganz ungewöhnlich guten Werkes, in dem schon ein gut Stück Barlach steckt, verweist übrigens schon in die nächstfolgende Epoche. Der Stil scheint mir jedoch deutlich vorbereitet in drei holzgeschnitzten Jüngergestalten einer Ölberggruppe aus Dobbartin (Schwerin, Mus.), die durchaus in unsere Zeit (ca. 1430) gehört. Auch zu den späteren, roh-gewaltigen Werken aus Belitz (ebenda) bahnt sich von hier aus der Weg. — Je weiter man nun aber nach Osten der Küste entlang geht, desto sicherer trifft man die entgegenströmende südöstliche Welle. Die hl. Elisabeth in Bremen ist freilich ein sehr westliches Beispiel (der überlokale Zusammenhang der Schönen Madonnen). Nichts reizvoller, als die Mischung der Ströme zu beobachten. In Stettin z. B. trifft man den Verkündigungsalter von Verchen (Inv. Stett. 1, Fig. 50). Der Engel, auch die Maria noch, hat norddeutschen Kopftypus. Das Raffinement der Falten aber läßt eher an die bayrische Sitzmadonna aus Altdorf denken



222. Kreuzigung der Elftausend-Jungfrauen-Kapelle, Danzig, St. Marien.

(s. o. S. 178). Das ist die Melodik südlichen weichen Stiles. Weit südlicher, im Brandenburger Dome, ein importierter böhmischer Altar (Inv. Brand II, 3, Taf. 47 A u. B.), und süddeutscher Stil ist verbauert auch im Sandsteinrelief der Fronleichnamskapelle von St. Katharinen (ebda. Taf. 22) zu erkennen. Je näher der Küste, desto höher und selbständiger hält sich die norddeutsche Kunst. Küstenkunst hat Rückgrat. Auch der Altar von Karthaus i. W.-Pr. zeigt Züge von beiden Seiten her; sehr großartig aber ist die Begegnung in Danzig. Hier, wie in Elbing, gibt es prachtvolle Ausläufer süddeutscher Kunst, die Kreuzigungen der Elftausend-Jungfrauen-Kapelle in Danzig, der Stadtkirche in Elbing, und in der Reinoldikapelle von St. Marien (Danzig) ein ausgesprochenes Importwerk aus der Werkstatt der Vesperbilder. Sehr böhmisch sieht dort die kleine Madonna der Priesterbruderschaft aus, und ostdeutsch ist der Marientod über dem Korbmacherportal von St. Marien — er hat die Form, der auch Veit Stoß noch anhing. Im Altar der Hedwigskirche aber verbinden sich schon die Stile. Hier klingt schon Hansisches in den Köpfen, während die Gewänder südlich spielen. Aber das vornehmste Beispiel der Synthese findet sich in der Reinoldikapelle: eine prachtvolle Steinmadonna ersten Ranges (Abb. 224). Sie hat das Motiv der Schönen Madonnen, auch im Sachlichen: die Mutter reicht dem Kinde den Apfel. Es ist im besonderen die genaue Gewandorganisation der Stralsunder Junge-Madonna. Das Kind ist nur auf die andere Seite versetzt.



223. Trauernde Maria, Elbing.



224. Madonna der Reinoldikapelle, Danzig, St. Marien.

Und doch ist das eine völlige Neuschöpfung. Der hansische Klang, das Lange, Blonde, Keusche, das auch die so andersartige Darssow-Maria auszeichnet, dehnt von innen her die südliche (urspr. westliche?) Idee zu einer Gestalt von distinguiertem Adel, rassig und schlank. Ein Blick in das Gesicht Marias spürt die freie Ostseeluft auf. Da ist nichts von der holden Schwüle der binnenländischen Mutterform. Hier spricht offenbar ein Danziger Meister lübischer Schulung, der das Stralsunder Werk oder Verwandtes genau studiert hat. Das lange Spitzoval des Umrisses, die Überführung des Schwellenden in das Steil-Verhaltende ist Küstenkunst, aus südlicher herausgewonnen.

Litt.: V. C. Habicht, *Mittelalterl. Pl. Hildesheims*. — Matthäi, *Holzpl. i. Schlesw.-Holstein*. — Inv. Lübeck. — Schlie, *Inv. Mecklenb. IV, 22 (Kams), 303 (Reinhagen); II, S. 232 (Poel)*. — Lichtwark, *Meister Bertram. Hamb. 1905*. — Meister Francke, *Hamb. 1898*. — Lindblom, *Kunsthistoriska Sällskapet Publikation, 1916, S. 43ff.* Christophorus (zu M. Bertram) ca. 1380 vom Schrein von Falsterbo. — Schäfer, *Vergess. Meisterw. d. Lüb. Pl., 29.—31. Jahresbericht d. Ver. d. Kunstfr. in Lübeck*. — Hartlaub, *Z. got. Pl. i. Bremen. Jahrb. d. Brem. Sgln. 1912, I. Halbbd. S. 17ff.* — *Zur Hanseat. K. d. M.-A. I, Zeitschr. f. bild. K. N. F. XXIV, H. VI, — II, ebda. 1919/20, H. 3/4.* — *Monatsh. f. Kunstw. 1919/2/3 (Schäfer); ebda. S. 213ff. (Rohde); ebda. 1915.*

W. Pinder, *Die deutsche Plastik*.

16a

H. 12 (West). — Goldschmidt, Lüb. Malerei u. Pl. L. 1890. — Über Schweden: Bericht v. Schäfer, Kunstchronik 1918/19, Nr. 27, S. 548ff. — Lindblom a. a. O. 1918. — Kat. d. Stockh. Brigitten-Ausstell. 1918. — Knorr, D. M. d. Neukirchen. Altares. Diss. Kiel 1911. — Paul, Sund. u. Lüb. K. Diss. Greifsw. 914. — Anni Pescatore, D. M. d. bem. Kreuzigungsreliefs. Diss. Greifsw. 1917/18. — Wrangel, Acta Lundensia N. F. XI, 1915. (Schwedisch mit kurz. deutsch. Zusammenfass.) — Über die verschw. Olafsäule in Lübeck. Inv. L. S. 307, Abb. e. Federzeichnung. — Ludorff, Inv. Westfalens, Kr. Paderborn, S. 110, Taf. 72; Kr. Steinfurt, S. 106, Taf. 83. — Fr. Becket, Altartavler i Danmark, Kopenhagen 1895, Taf. III, IV (Boleslunde). — Ehrenberg, D. Pl. u. Mal. 1920, S. 92 (Carthauß). Über Francke als Pl.: Goldschmidt, Zeitschr. f. bild. K. 1914/15, Seite 17—23. — Habicht ebda. Seite 231. — Ein schönes lübisches Exportwerk in Finnland: Finlands Kyrker, Helsingfors 1912 I, S. 97: Mad. um 1400. Pietà östlicher Typus. Die schöne Lübecker Pietà (s. oben S. 160) bei Goldschmidt a. a. O. Unter den Stralsunder Werken darf die gewaltige steinerne Annen-Gruppe der Nikolaikirche noch nicht in irgendwelche unmittelbare Beziehung zu unserer Epoche gesetzt werden: sie gehört in die Zeit der Regensburger Verkündigung und muß mit Magdeburger Arbeiten des späten 13. Jhhs. verglichen werden. Dagegen ist der kreuztragende Christus am Sakramentshäuschen der gleichen Kirche (scheußlich modern bemalt) ein vorzüglich feines Werk aus der Frühzeit des 15ten.

Wir blicken zurück. Von dem reichen Gebiete der Parlerkunst war diese Wanderung ausgegangen, die erste, die es versucht, den Spuren der neueren Forschung im Ganzen nachzugehen, im genauen Bewußtsein der Schwierigkeit und Unvollständigkeit aller ersten Versuche und in der Hoffnung, sich durch erweiterte Vorstöße selbst bald erweitert zu finden. Ein Reichtum, von dem der Deutsche bis vor kurzem kaum eine Ahnung gehabt hat, voll überstammlicher Nüancen, jedem Stamme seine Sprache gebend, das ganze Land zu einer unerhörten Produktionsstätte bildnerischer Kunst befruchtend, ist vorbeigezogen. Die große Wanderkunst der Bauhütten, in sich selbst geheimnisvoll gewandelt, über alle Ländergrenzen hinweg den Samen des Neuen tragend, ist überall von den zünftlerischen Werkstätten in sich genommen, denen sie sich entgegengeformt. Schon taucht das überlokal Mittelalterliche in den Hintergrund zurück, schon klingen überall die Dialekte auf. Im Südosten wie im Westen dem internationalen Horizonte offen, von Stadt zu Stadt im Inneren daran genährt, nach Norden und Osten ins Freie strömend und durchaus gebend, voll einer großen sehr eigenen Kunst, die — volkstümlich in einem Maße, das wir uns heute nicht mehr erträumen können — überall einem gehobenen Bürgertume dient: so ist das Deutschland von damals. Der Kräfteüberschuß dieses starken Landes, wie er überall über die zu engen Grenzen die Menschen nach Ostland gedrängt, hat auch das stolze Reis der Küstenkunst getrieben; und wie diese die Ostsee entlang wandert, trifft sie im letzten weiten Bogen, eine helle, klingende, nordische und tapfere Kunst, auf die reiche und feine des Südens und verbindet sich ihr am schönsten im alten Danzig. Der Ring ist geschlossen.

ENDE DES ERSTEN TEILS.

50436

50436

