



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance**

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

a) Die Bauplastik der manieristischen Richtung

**urn:nbn:de:hbz:466:1-41954**

Klang — abgesehen davon, daß es hier auch noch eine zeitliche Ordnung gibt und dem expressiven Manierismus ein dekorativer vorangeht und die Wege ebnet. Die Nüancen sind zahllos. Nie aber wird — das ist außerordentlich bezeichnend — eine manieristische Figur den Eindruck selbstverständlichen Daseins, formal: den der schwellenden Breite machen. Immer wird sie — wie Parmigianinos Madonna — „col collo lungho“ empfunden sein und eine Tendenz zur Länge zeigen. Länge (gleich Höhe) ist das sicherste Mittel, Breite und Tiefe des Körperlichen auszutreiben. Länge ist auch das sicherste Mittel, Linie empfinden zu machen. Der Manierismus des Vierzehnten, der im Bamberger Hohenlohe gipfelt, trifft sich darin mit jenem des Sechzehnten, der in Greco gipfelt (beide Male in Ländern, die man nicht europäisch vorbildliche, nicht schulbildende, sondern „Konsequenzen ziehende“ nennen kann). Beide Male erscheint der Körper wie ein durchsichtiger Buchstabe für „Geist“. Beide Male gehen allgemeiner verbreitete, weit weniger extreme Vorformen voraus. Beide Male aber schaut zum Ende das Todesbewußtsein heraus, noch einmal ein Bewußtsein vom Verändernden im organischen Leben selbst, aber nicht vom jugendlichen Wachstum, sondern vom verdorrten Alter.

Der Manierismus der dunklen Zeit hat im Grunde durchaus Vergleichbares gewollt. Gewiß, er sieht im Ganzen anders aus. Aber die ähnlichen seelischen Grundlagen, zunächst die Bewußtheit des Veränderns, müssen wir ihm durchaus zusprechen. Dazu gehört keineswegs die Vorstellung, daß die Künstler — wie heute — darüber viel geredet hätten. Es ist allzu offenbar — man erinnere sich noch einmal der Hauptbeispiele aus den 40er Jahren — daß ein Wille zum Anders-Sein, zum Anders-Machen vorhanden und als solcher deutlich war. Hier interessiert zunächst sein manieristischer Weg: die Vergewaltigung der Figur durch Tektonisierung und Graphisierung, d. h. durch eine Form von vordringlicher Konsonanz, die noch einmal die Figur dem „Natürlichen“ entfremdet. Und mit ihr zusammen geht überall jene seltsame Verdunkelung und Vertrübung des Seelischen, die dann plötzlich in hohen Fällen die Maskenhaftigkeit des Menschlichen spiritualistisch durchscheinend macht.

#### a) Die Bauplastik der manieristischen Richtung.

Das Datum des Halberstädter Andreas von 1427 gibt erwünschte Gelegenheit, von festem Punkte aus in einem Zusammenhange, in der inneren Stilgeschichte einer Bauhütte einen sehr markanten Fall dieses Geschehens durch die ganze Epoche hindurch zu verfolgen. Noch immer also, noch einmal Bauplastik. Sie war — das wissen wir — das Absterbende, die untergehende Ausdrucksform, und darum wohl besonders geeignet für die neuen Formen, soweit sie sich als Tugenden der Not begreifen lassen. Die spätere Lösung aus dem „Dunkel“ kam nicht mehr von ihr, kaum noch für sie. Das macht sie besonders disponiert; das sieht man ihr oft schon an.

Die Bauplastik von Halberstadt ist von Dr. Hildegard Marchand in einer vorzüglichen, leider noch ungedruckten Leipziger Dissertation untersucht worden. Nur kurz kann hier der Weg beschrieben werden. Im kleinen läßt sich zunächst noch einmal — in einer Bauhütte von vorwiegend manieristischer Stimmung — der Gegensatz zwischen einer Kunst der Störungszonen und einer Kunst der Neutralisierung beobachten. Es gibt im Halberstädter Dome eine Katharina — in deutlicher Beziehung zu der Braunschweiger Bauhütte der Annenkapelle — die das Irwerden des weichen Stiles an sich selbst wesentlich in der Setzung eines „gelenklosen massiven Blockes“ (Marchand) beweist. Kaum eine Spur von Störungszonen — Anorganisation der Masse. Dieser Wille bestimmt unter den Aposteln den Johannes und in einigem den Bartholomäus. Der 1427 datierte Andreas aber mitsamt Paulus und Petrus (offenbar von gleicher Hand) arbeitet zunächst mit der Bewegungsfülle des weichen Stiles. Er steigert sie nur ins Unruhige und schärft die einzelnen Falten — wie es sehr gerne und früh die Alabasterplastik tut, an die man sich unwillkürlich erinnert fühlt (Schwertel). Er arbeitet also mit gewissen Störungszonen. Gleichzeitig aber meldet sich im Barte des Andreas, noch mehr des Paulus, eine



228. Paulus im Halberstädter Dome.



229. Petrus im Halberstädter Dome.



230. Sixtus im Halberstädter Dome.

derartige Ornamentalisierung, daß man von bewußtem Archaismus reden möchte (Abb. 228). Selbst die Bartformen des 14. Jahrhunderts gehen nicht so weit. Schon hier möchte der Verfasser aber an das Vorkommen westfälischer Parallelerscheinungen erinnern. Dem Nordosten — man denke an Konrad von Einbeck — liegt damals zuweilen eine „götzenhafte“, schreckhafte Heraldisierung. Ein Apostel im Pfarrhause von Roxel (Kreis Münster-Land), zwei Reliquienköpfe im Paderborner Altertumsverein, ein Johanneskopf der Dortmunder Propsteikirche — alles Werke der frühen „dunklen Zeit“ — zeigen in Stimmung und Form Verwandteres, als sonst irgendwo zu finden scheint (Inventar Kreis Münster-Land, Taf. 97, 1, auch 3, Kr. Paderborn, Taf. 100, Kr. Dortmund-Stadt, Taf. 34). Freilich nur für diesen beschränkten Formenumkreis des Kopfes und vor allem des Bartes. Das Ganze ist in Halberstadt weit lebendiger, und es steigert sich in dem Petrus als Papst zu einer wirklich monumentalen Größe (Abb. 229). Hier spielt die im weichen Stile beliebte Horizontalzone mit dem Motive der Hängelalten als Pendelgewichten noch einmal eine große Rolle. Aber wie der Oberkörper mit dem eigen-schmalen Kopfe sich darüber hinausreckt, verrät er einen neuen Willen. Der Bartholomäus, ca. 1440 ansetzbar, stößt die Horizontalzone aus. Er beschränkt sie auf eine schmalste Gürtelzone. Die Erstarrung geht weiter, zumal auch im Haar, das man mit dem starren Stil des späteren Dreizehnten (Regensburger Verkündigung!) vergleichen möge. Schwächere Werke sind dann Simon und Thaddäus. Hier wird wieder der Zusammenhang mit der Annen-Kapelle von Braunschweig fühlbar, zugleich aber der mit dem Grabmal des Semeca in Halberstadt selbst, dessen leere Formenfestigkeit verschieden gedeutet wurde, durch Marchands Untersuchungen aber endgültig für unsere Periode gesichert ist. Die Trauernden an der Tumba gehören in die Reihe der mitteldeutschen Klagefiguren, die sich von Arnstadt und Querfurt über Schulpforta und Meißen aus dem 14. Jahrhundert bis in unsere Epoche verfolgen lassen. Sie sind weit lebensvoller als die Grabfigur, aber ihre Stimmung ist typisch „dunkel“; sie ist jedoch positiv betont, während die Gestalt des Dompropstes



231. Jacobus maior im Halberstädter Dome.



232. Philippus im Halberstädter Dome.



233. Hieronymus im Halberstädter Dome.

fast eine Negation ist: wesentlich Block, kaum Menschenbild. Die Form der Tumbanischen findet Marchand mehr im Osten, in österreichischen Werken des späteren 14. Jahrhunderts. Sie erinnert auch an das krakauer Grabmal Kasimirs des Großen († 1370), dessen Verbindung mit der Parlerplastik (die sie auch hier noch, wie in Bremen und Braunschweig im Hintergrunde fühlt) ihr sicher scheint. — Unter den Chorstatuen aber folgt wieder eine bedeutende Figur, die eine neue Stufe darstellt: der Sixtus (Abb. 230). Sein Kopf hat die kubische Kantigkeit, die Konrat Witz — wohl ganz gleichzeitig — liebt. Aber er hat keineswegs die „Seelenlosigkeit“, die Dehio bei dem großen Maler findet, als Korrelat seiner wesentlich formalen Problemstellung, die die Spiegelung des Kubischen im Raume sucht. In den sorglichen Stirnfalten, dem eingesogenen Munde kommt eine fein gefühlte Geistigkeit heraus. Das Haar sehr ornamental. Im Gewande keine Horizontalzone mehr, dafür ein wie auseinander geblätternes Obergewand. In den Falten viel eigentümliche Unruhe — aber nicht wolkig, sondern streifig. — Ein neuer Schritt: Jacobus maior, dem sich Thomas und Matthäus anschließen lassen (Abb. 231). Ein „Wachstum der Vorderansicht“, dessen Bedeutung wir schon kennen, eine ganz neue Diagonalführung der Falten, vor allem aber ein in edelstem Sinne manieristisches Gesicht: ein Nachtwanderer, Nachtwandler, gespenstisch fast und tief ergreifend. Man gestehe sich doch, daß im weichen Stile, dessen Gewandssystem hier immer noch von ferne als das abgewandelte Grundphänomen durchblickt, ein solcher Klang völlig unmöglich war. Es ist eine ergreifende Eisigkeit und Ferne, die auch ein neues Verhältnis zum Raume offenbart: man fühlt etwas wie ein tastendes, blindes Vorschreiten in einen Raum, der im weichen Stile so doch noch nicht um die Figur da war. Und man sieht wieder — wozu diese Darstellung ja vor allem helfen will —, daß man nicht verallgemeinernd gerade Linien ziehen darf. Das Brunn-Grabmal ist, etwa dem Mainzer Berthold Daun gegenüber, enträumlicht. Diese Figur hier, eine Pfeilerfigur, müßte man mit den Aachener Chorstatuen von 1430 (s. unten) vergleichen, und man würde umgekehrt eine innere Lösung vom Banne des Architektonischen finden,

die in ganz entgegengesetzter Richtung sich bewegt. Gemeinsam ist zunächst nur das Negative: fort von der blühenden Naivität des weichen Stiles! — Für den Matthäus ist wichtig, daß er nach dem Hoymischen Wappen am Sockel nicht vor 1458, also dem Jahre des Sterzinger Altares geschaffen sein kann. Hier regt sich ein eckiger Schwung, der mit dem Stil der „langen Linie“ eine leichte Verwandtschaft hat, gleichzeitig aber in der Heftigkeit der Brechungen ein wenig an die Passauer Madonna von S. Severin erinnert. Matthäus und Thomas stehen dem Jacobusmeister nahe. Aber etwas völlig Neues bricht dann mit Philippus und Jacobus minor an (Abb. 23). Hier sind wir in der typischen E.-S.-Zeit, der späten. Nicht vor 1466 kann der Philippus entstanden sein, da der Stifter Ludwig Stammer, hier als Bischof dargestellt, erst 1466 das Bistum Magdeburg übernahm. Hier ist vollendete Brüchigkeit der Linie. Die Steilfalten, die wie gefrorene Blitze eckig durcheinander fahren, können etwas an das Würzburger Grumbach-Monument von 1466, mehr freilich noch an das Limpurg-Denkmal ebenda von 1455 gemahnen. Verschiedene Schulen und Bedingungen, aber dieses Mal eine Stilstufe. Im Gesichte ist der Norddeutsche wieder weit überlegen. In den gleichen 60er Jahren aber folgt nun der Hieronymus (Abb. 234), nach Marchand ein Spätwerk des Meisters der Braunschweiger Wandköpfe in der Annenkapelle. Hier bricht gleichsam eine äußerste Konsequenz dessen durch, was im Andreas von 1427, im Paulus sich an heraldisierenden Tendenzen geregt. „Zurückführung auf geometrische Urformen“ nennt es Marchand. Eine völlige Steilheit und Verstartheit, ein Triumph des Ansichtszwanges. Zumal im Löwen, der rein als Wappentier behandelt, in Aufsicht vorgelegt ist („anspringen“ wäre ein irreführendes Wort aus dem Leben, das diese konsequente Kunst der Starre gerade verlöschen will). Kein Zufall, sondern mindestens ein Dokument des Zeitgefühles ist die Tatsache, daß Meister E. S. in sehr vergleichbarer Weise auf dem Blatte L. 205 (Geisberg: Bl. 208, T. 210) zwei Tiere in flach gebügelter Aufsicht zeigt (Abb. 233, 234). Das untere ist ein Löwe von einer gewissen Ähnlichkeit an manieristischer Lebensstarre. — Aber nun der Kopf des Hieronymus: ist das nicht wieder vollendeter Manierismus? Ein panzerhart zusammengefrorenes, knochiges Steingefüge, das durchaus vielsagend ist, schmal wie die extremen Leistungen des 14. und des späten 16. Jahrhunderts, und wie sie — nur noch starrer, steiniger — als Maske asketischen Lebensgefühles redend. Es ist ein alter Meister offenbar: Regungen der Frühzeit bringt er spät zu einem vollendeten Ausdruck. Aber die späte Form gibt das Gesicht dieser manieristisch anorganisch denkenden Richtung am deutlichsten.

Es wird wohl doch kein Zufall sein, daß eine so extreme Prägung auf norddeutschem Boden auftritt. Im Südosten, in Kaschauers Heimat, wird sich kaum etwas Derartiges finden. Bis zur Küste reichen die geheimen Fäden dieser Stimmung. Auch der Schweriner Gottvater (I. Teil, Abb. 221) hat im ganzen Süden keine Parallelen. Es ist bemerkenswert, daß die Bauplastik im Norden wohl gewiß das Stärkste dieser einen Richtung hervorgebracht hat. Der Norden ist konservativer, wie ja auch sein härterer Dialekt dieser ganzen Richtung besonders entgegenkommt.

Die Halberstädter Höchstleistungen sind solche für den ganzen Norden. Der Lettneraltar des Magdeburger Domes von 1448 — auch er ein spätes Werk der Hüttenplastik —, steht schon qualitativ zurück. Manieristisch darf auch er heißen: eine Abwandlung des weichen Stiles nach Längung und Härtung unter Wahrung der alten Grundform. In den vollplastischen Figuren des Lettners ist dann auch mit dieser ge-



234. Kupferstich des Meisters E. S.



235. Matthäus im Aachener Münster.

brochen: eine nicht sehr geschickte, aber sehr markante steife Eckigkeit beherrscht sie. Die Proportionen sind bereits die „spätgotischen“ der zweiten Jahrhunderthälfte.

Noch ungünstiger steht es um Braunschweig.

In den Skulpturen der Annenkapelle, von deren Werkstatt, wie es scheint, die des Halberstädter Domchores z. T. ausgegangen ist, hatte es — offenbar durch eine Verbindung mit dem Südosten, die auch in Bremen da war — noch eine reiche und relativ glückliche Leistung späten weichen Stils erlebt. In den Fürstenstandbildern aber, mit denen 1447—68 das Altstädter Rathaus unter Leitung Hans Hesses versehen wurde, kam eine unsäglich trockene und langweilige Werkstattkunst zu Wort,

die zwar als Dokument der Zeit vermerkt werden muß, aber nicht von Rang ist. Diese Skulpturen sind immer noch wichtig, weil sie zweifellos in keiner anderen Zeit so möglich waren. Aber man spürt die Gefahren des Verstarrensstiles: gleich dem „primitiven“ um 1300 hat er eine zweifelloste Neigung, sich schwachen Naturen auszuliefern. Auch das bescheidene Talent zehrte um 1400 wie im Dreizehnten von der Sicherheit eines gefestigten großen Stiles. In einer Übergangszeit ertrinken die Schwachen schneller. An den Brüsseler Figuren des Jacob Kopperslagere kann man sich einen Begriff machen, wie bessere Vorbilder dieses Stiles wirklich aussehen können.



236. Aus dem „Marienschlafaltar“ des Frankfurter Domes.

Daß Westfalen für die Schärfung und Verdunkelung besonderen Sinn hatte, wurde bei Gelegenheit von Halberstadt schon vermerkt. Nicht unmöglich, daß in Halberstadt doch auch eine wirkliche westfälische Mitarbeit stattgefunden hat.

In der Bauplastik wäre die Reihe der Chorstatuen von S. Johannes zu Osnabrück auf diesen Ausdruck hin zu untersuchen. Wie sehr der Stammescharakter solchen Formen ohnedies zudrängte, zeigen schon am Ende des 14. Jahrhunderts die Statuen der Soester Wiesenkirche.

Sobald man sich dem Niederrhein nähert, weichen diese stammlichen Grundbedingungen zurück.

Hier ist vor allem die Apostelfolge des Aachener Münsterchores das erste wichtige Dokument. Sie ist gleichzeitig, ja sogar noch etwas später, als die frühen Zeugnisse der Wandlung in Halberstadt. 1430 wurden die Figuren aufgestellt (nach Bericht der kl. Aachener Chronik. Vgl. Faymonville, Der Dom zu Aachen, 1909, S. 193). Das Datum fügt sich gut in das Gesamtbild. Der weiche Stil ist durchaus noch für den Gesamtentwurf maßgebend. Die ganze Anordnung und Proportionisierung bis in die Form der Baldachine und Konsolen hinein entspricht der Apostelfolge am Hochaltar von S. Martin zu Landshut von 1424 auffallend genau — ein neuer Beweis übrigens für dessen Herkunft aus dem Kreise der überstammlichen Hüttenkunst. Die Art aber, wie der weiche Stil sich abwandelt, ist an einem anderen datierten Werke — nun auch der westlichen Kunstgegenden — so verwandt, daß fast an Identität der Werkstatt gedacht werden muß. Es ist der 1434 gestiftete „Marienschlafaltar“ des Frankfurter Domes. Auch er trägt hüttenplastischen Charakter. Man vergleiche einmal

den Apostel Matthäus in Aachen (Abb. 235) mit dem zu Häupten Mariä Sitzenden in Frankfurt (Abb. 236). Der Matthäus ist unter den Aachener Figuren die neuartigste. Auf ganzen Strecken (Schulterpartie) ist der alte Faltenreichtum verschwunden. Zur Sparsamkeit der Falten tritt dann eine feine Schärfung, zumal über dem Knie des Spielbeines, die beweist, daß auch ohne Opferung des „Lebendigen“ schon viel Neues zu sagen war. Gerade diese Partie ist mit der entsprechenden der Frankfurter Figur nahe verwandt. Auch die Bärte sind charakteristisch. Ihre Regelmäßigkeit ist stärker als in der Frühzeit, vermeidet aber in beiden Fällen in ganz gleichem Grade die extreme Heraldisierung von Halberstadt. In den Aachener Figuren ist noch ein Stück Slutzerzeit zu spüren. Aber Einzelheiten verraten überall das Neue: Sparsamkeit der Falten als angedeuteter Weg einer neuen Vereinigung von Körpermasse und Gewandmasse, also von Tektonisierung, Schärfung als Andeutung von Graphisierung, plötzliches Umknicken der Stauungslinien am Sockel als Andeutung der Brüchigkeit. Der verschiedene Grad des Neuen, z. B. zwischen Matthäus und Paulus, gibt zu dem Eindruck bedeutender Qualität noch einen unverkennbaren historischen Reiz hinzu. Gerade unter der fast altertümlichsten Figur, dem Paulus, ist der schalmeiblasende Engel der Konsole ein typisches Werk beginnender Verschärfung, ja Verstarrung, schon rein „dunkle Zeit“. Wir stehen erst an ihrem Beginne. Die Köpfe, wie die Gestalten noch warm durchflutet, haben einen majestätischen Ernst, der hier und da — bei dem großartigen Philippus und bei dem tiefen Matthias — schon in das Sorgenvolle übergeht. Indes von dem geheimen Pessimismus, der in Halberstadt hinter einer energischer manieristischen Haltung durchscheint, ist dies erst ein Hauch. Sehr zu beachten ist in vielen Fällen das Motiv des eng angelegten Armes, so bei Philippus des rechten, bei Matthias und besonders bei Jacobus minor des linken. Hier meldet sich schon ein Formgefühl, ja ein Formenmotiv, das für die „Multscherzeit“ (1450—60, manche glauben vielleicht heute noch: für den Multscher-Stil) charakteristisch ist: der Arm legt sich eng an und windet sich wie ängstlich (offenbar doch unter dem Zwange eines sehr massiv empfundenen Figurenblockes) nach vorne herum. E. S., Multscher und viele andere Künstler bald nach der Jahrhundertmitte lieben es sehr, durch einen hier durchgezogenen Mantelschlauf die Enge zu betonen, zugleich aber die kommende Möglichkeit einer neuen Aufbrechung anzubahnen.

Daß im allgemeinen der Norden für die extrem-manieristische Richtung stärkere Vorbedingungen in sich trägt, wurde schon gesagt. Aber auch, daß sie in der Bauplastik als solcher zu liegen scheinen. Sie ist an sich das „Sterbende“ in dieser Zeit, und mit Eifer scheint sie besonders die manieristische Möglichkeit zu suchen. Auch im Süden. Nur ist hier zu bedenken, daß da, wo die westliche außerdeutsche Kunstspäre sich nähert (wie schon in Aachen), diese stets mildernd wirkt. Denn konsequenzziehend im extremsten Sinne ist immer nur Deutschland selbst.

An der äußersten Südwestgrenze des deutschen Kulturgebietes, in Freiburg in der Schweiz, bezeugen die Portalfiguren, 1438 (unter der Figur des Simon) datiert, noch immer deutlich genug die Wandlung in manieristischem Sinne. Die Falten werden sparsam (Vereinheitlichung), sie brechen, dünn und verhärtet, durch. Die Gestalten strecken sich. In den Köpfen mit riesigen aufgerissenen Augen, verdrossen-schweren Mündern, hängenden heraldisch anstilisierten Bärten, ist der Protest gegen den holden Fluß des weichen Stiles wie gegen sein Ethos völlig deutlich. Es ist das Jahr des Wurzacher Altares! Am großartigsten Simon (Abb. 237), eine wahrhafte Statue. In anderen, wie dem Petrus, eine übermäßige Biegung, wie sie E. S. bringen wird. Die acht Jahre Entfernung von den Aachener Aposteln beweisen sich im Fortschritte der Verdunkelung.



237. Simon am Münster von Freiburg i. d. Schweiz.



238. Kreuztragung des Speyerer Domes.

Der Skulpturenschmuck am „Schneck“ des Konstanzer Münsters gehört nicht der hier besprochenen Richtung an. Er spielt eine große Rolle, aber in anderem Sinne. Dagegen am Mittelrhein — dessen schönstes Bekenntnis zum Manierismus wir freilich außerhalb der Bauplastik, in der Madonna von Castellaun finden werden — ist die Kreuztragung des Speyerer Domes sehr bemerkenswert (Abb. 238). Man gut tut, sie — obwohl ein Relief — mit der Lorcher zu vergleichen (I. Teil, S. 152). Wie sanft und zahm erscheint hier der „Realismus“ des älteren Werkes, wie lyrisch! Man kann vergleichen, was man will: überall spürt man einen rauhen, rissigen Laut an der Stelle der früheren Melodik. Es ist der gleiche Unterschied, wie zwischen den Bildern des Würzacher Altares (1438) und dem Münchener Veronikabilde. Christus, im Terrakotta-Altare ein einziger weicher, zart auseinander gefaseter Linienzug, in Speyer gereckt, von Brüchen überknistert, eine riesige wilde Klage. Johannes, die Frauengruppe nicht minder ins Drastische übersetzt. Dazu eine Stopfung der Figuren unter dem Ansichtszwange, eine atembenehmende Beklemmtheit und Gedrängtheit, die wieder ganz an „Mulscher“ erinnert. Hier zeigt sich der neue Geist zunächst als Dramatisierung, ja Drastik. Aber in der Länglichkeit und Schärfung des Figürlichen tritt er zugleich als Manierismus auf. Und auch dessen unstatistisches Wesen spricht: aus der radiantem Stellung der äußeren und hinteren Figuren, die nicht auf die Erdachse, sondern auf die Bildachse bezogen sind, als unselbständige Wesen von ihr ausstrahlen.

Viel derber und schwächer die Kreuztragung von S. Agatha zu Aschaffenburg (Inventar Stadt-Archiv Fig. 119). Daß die verwitterte Inschrift 1483 zu lesen sei, ist nicht wohl denkbar. 1443 wird richtig sein.

In Unterfranken, im Lande des Johann von Brunn, ist es Haßfurth, mit seinen zwei wichtigen Kirchen, das die neue Richtung spiegelt, wie sie im Grabmal des Fürstbischofs gipfelt.

Die Sandsteingürchen der Sakristeikapelle in der Pfarrkirche, mit dieser bald nach 1440 geschaffen, sind zwar ganz gewiß nicht bedeutend. Aber ihr starker Gleichklang mit dem Würzburger Denkmal macht sie historisch interessant. Der Hieronymus ist völlig steil und durchgeriefelt von Längsfalten, die plötzlich unten umknicken. Ähnlich die anderen. Sie können an die „Primitivität“ von 1300 erinnern. Gewiß: das ist gar keine Qualität, aber die Form kommt hier doch nicht einfach aus mangelnder Qualität, sondern aus dem Geiste eines wirklichen Stiles. An der Ritterkapelle findet man diesen selbst. Schon das früher (I. Teil, S. 81) erwähnte Tympanon des Dreikönigszuges (vor 1438) kennt die Versteilung und Durchriefelung der Figuren, der in dem Kreuzigungs-Tympanon des östlichen Südportales (vor 1461 gestiftet) die Konsequenz der Brechung bereits folgt. Den starken heraldischen Stil aber, als eine Äußerung heraldischen Wollens offenbart der Gedächtnisstein von 1438. Eine vollendete Symmetrie, wie sie so härtend und verfestend im weichen Stile undenkbar

war, in Wappen, Tafeln, fliegenden Engeln (die „karolingisch“ aussehen können). In der Mitte ein durchaus fein und streng, mit imposantem Ernst entworfenen Engel, völlig steil stehend. Man muß die Wappenengel der 60er Jahre (Epitaph Elisabeth von Görlitz in der Trierer Dreifaltigkeitskirche) dagegen sehen, um das Spätere, die heraldischen Grabsteine des Salzachgebietes (1. Teil, S. 182, 183), um das Frühere dagegen abzusetzen. Man sieht: die Starre ist gewollt, und sie wirkt durchaus notwendig, zwischen einer noch mehr in der Fläche und einer völlig im Raume spielenden Bewegtheit. Der Wappenkopf vor den Füßen des Engels ebenso dunkel in der Stimmung, wie die gleichzeitigen Figuren zu Freiburg in der Schweiz.

In Nürnberg, das uns weiterhin mit einer kleinen Reihe sehr wichtiger datierter Werke beschäftigen wird — dem Rieterschen Christus von 1437, dem Schlüsselfelderschen Christophorus von 1442, der Grablegung in S. Aegidien von 1446, dem Nikolaus in S. Lorenz von 1452 — ist die Bauplastik normalerweise immer schon von einer gewissen Derbheit und Zurückgebliebenheit gewesen.

Daß freilich der Meister der Pfeilerapostel von S. Lorenz wirklich erst unserer Zeit angehört — wie Loßnitzer annahm, der in diesem „spätgotischen Manieristen“ den „letzten Vertreter der gotischen Steinmetzkunst auf Nürnberger Boden“ sah —, vermag ich noch immer nicht zu glauben. Es handelt sich hier doch wohl um spätes Vierzehntes. Als Bauplastik unserer Zeit indessen dürfen die zwei bekannten Gruppen in S. Sebald, die Volkamersche Verkündigung und die Behaimsche Heimsuchung angesehen werden. Die Verkündigung ist das ältere Werk. Man hat es in S. Sebald nicht schwer, gegen die klassischen Werke weichen Stils in nächster Nachbarschaft, die Madonna im Strahlenkranz und den engverwandten tönernen Johannes (1. Teil, S. 192 u. Taf. XI) das Neue zu erkennen: Frost und Härte, so scheint es zunächst, gegen Wärme und Weichheit. Aber die hagere Länge namentlich des Engels (Abb. 239), die scharfen langen konsonierenden Falten, geben der neuen Form eine steile Würde, die der alten fremd war. Es ist die eigentümliche Würde des Manierismus. Auf dem Wege von der weich-strahlenden Schnitzmadonna des Sebalduschores bis zu dem hager-scharfen Engel — einem Wege, kaum länger als ein Jahrzehnt — steht ein steinerne Engel vom Imhofschen Hause (jetzt Germ. Mus., Abb. bei Justus Bier, Nürnbergisch-fränkische Bildnerkunst, Bonn 1922, T. 34). Dieser hat noch die Grundform des alten Stiles. Er hat sie nur im einzelnen geschärft. Die Tunikafalten werden noch weniger energisch, noch an höherer Stelle als beim Brunn-Grabmal, aber doch schon in dessen Art verknickt. Der obere Mantelumschlag läßt auch schon an die Formen der Schnitzkunst um 1460 vorausdenken. Aber das Ganze ist doch alte Grundform mit verwandelten Einzelheiten. Der Volkamersche Engel dagegen — auch der Imhofsche stammt wohl von einer Verkündigung — ist energisch neu im Sinne des starren Manierismus. Ein Replik der Sebalder Gruppe findet sich in Amberg (Inv. Stadt A. S. 26, Fig. 9). — Die Behaimsche Heimsuchung entstammt einem völlig anderen Meister. Er arbeitet mit der Differenzierung von Kern und Schale; seine Form ist — obwohl viel steifer, bauplastisch noch gebundener — in diesem einen Punkte mit der weit raffinierteren Passauer Madonna von S. Severin zu vergleichen. Nur im inneren Teile der Figuren und in den Proportionen ist sie manieristisch; außen, namentlich im Gewande der Maria, arbeitet sie mit Störungszonen. Das Werk wird den 50er Jahren angehören. Aber von der Volkamerschen Verkündigung kann man dafür wohl zu der berühmten Grablegung von S. Aegidien kommen (Abb. 240). 1446 ist sie datiert. Der Name „Hans Decker“ ist ihr beweislos von Murr angehängt. Sicher ist nur die Stiftung in jenem Jahre. Wir dürfen die Grablegung, gleich den beiden Frauengruppen, zur Bauplastik rechnen, obwohl Werke dieser Art ja nicht mehr im alten Sinne monumentales Dekorationsprogramm sind. Das Entscheidende sind die Menschen. Es sind andere als die Schnitzer. Meister wie diese stammen offenbar aus Bauhütten, sie gehören



239. Engel der Volkamerschen Verkündigung in Nürnberg.



240. Grablegung von S. Aegidien. Nürnberg. 1446

zu der absterbenden Gattung der (oft in höchstem Sinne) dekorativen Steinmetzen. Der Meister von S. Ägidien kennt die Malerei. Es ist ein sehr großartiger Gemäldeentwurf, den er in seine etwas trockene Technik übersetzt. Die Trockenheit hat hier ihren — nicht nur geschichtlichen — Reiz. Sie ist durchaus Reaktion gegen den weichen Stil. Ihre Art, die Formen hager und fest anzuplätten, ist in unserem Sinne manieristisch mit großer Wirkung. Wie eindrucksvoll wirkt die eindringliche Konsonanz der Vertikalen, von links nach der Mitte steigend und sich verkürzend: der von unten aufwachsende Mann mit dem herabhängenden Arme Christi, das Lententuch mit dem Gewande Marias, das Mantelgehänge unter dem Knie des Leichnams. Dazu die herbe Diagonale vom Kopfe Mariens über die Linke, über die Knie des Toten herab, das Überhängen des Ganzen nach unten links, die herbe Brechung in der sinkenden Diagonale von rechts oben nach links unten — es sind alles Züge, die auch der Manierismus des Sechzehnten kennt. Zugleich in dem „Immer wieder“ knochiger Liniensträhnen eine Erinnerung an den des Vierzehnten und seine Vesperbilder. (Zur Nürnberger Plastik der Jahrhundertmitte vgl. Loßnitzer, Veit Stoß, S. 18 ff. und Fr. W. Hoffmann, Die Sebalduskirche in Nürnberg. 1912.)

Erfurt, das mit Nürnberg im 14. Jahrhundert so oft seine Beziehungen hatte, beteiligt sich an der Bauplastik unserer Zeit und Richtung mit dem schon früher (1. Teil, S. 147) erwähnten Augustinus der Augustinerkirche.

Dessen „Reizlosigkeit“ — der des Meisters J vergleichbar, aber innerlich später — ist die des Manierismus. Einige Reliefs, Christus und Thomas (1447 datiert, jetzt Städt. Mus.) und Johannes der Täufer (1448, Stadtmauer neben dem ehemaligen Johannestore) gehören hierher (Overmann, Kunstdenkm. der Stadt Erfurt, Nr. 104, 106, 107). Auf die symptomatische Bedeutung der Meißener Figuren in der Fürstenkapelle des Domes war ebenfalls schon im ersten Teile verwiesen. 1427 (das Datum des Halberstädter Andreas) ist der

Terminus a quo für diese merkwürdige Bauplastik, die schon durch ihr „unerlaubtes“ Material, das Holz, die Krisis der Hüttenkunst beweist. Diese Figuren sind zugleich typische Werke des Manierismus. Sehr schlank, gedörft, zusammengezogen, versteift und durchgeriefelt, gehören namentlich die Könige der Anbetung zu jener Formenklasse, der auch Figuren Fiesoles und manche Lochners zuzurechnen sind. Auch möge man noch einmal für den jungen König mit dem Füllhorn (Abb. 241) sich des Van Eyckschen Arnolfini in London erinnern. Kein Zweifel, hier ist eine europäische Erscheinung, an der selbst der größte Maler des nordischen Realismus teil hat. Diese durchkannelierte säulensteife Form ist ein Protest gegen die schwellende Breite des weichen Stiles. Viel manieristische Konsonanz von Parallelen, viel manieristische Würde und feierliche Spitzigkeit. Bis in das Gesicht, bis in den schmal konzentrierten Blick, bis in das Greifen der Hände geht die innere Ähnlichkeit so verschiedenwertiger Werke durch die geheime Verbindung der historischen Gleichzeitigkeit. Im übrigen verdient vor allem der Paulus Würdigung. Er ist bereits moderner als der steinerne in Halberstadt. Am Mittelrhein erwähnenswert das Portal der Kirche von Babenhausen; ziemlich derbe Figuren, wohl schon Mitte des 15. Jahrhunderts.

In Eichstätt, wo schon das jüngste Gericht des Mortuariums (noch ca. 1420?) eigentümliche Schärfungen der Form zeigt, hat ein Bildhauer Johann de sabac (oder sabar = Steinamanger?) das Stifterdenkmal zu S. Peter für Gräfin und Grafen von Hirschberg (13. Jahrhundert) signiert. (Inv. M.F. I Fig. 82.) Obwohl nicht auf den ersten Blick in diesen Zusammenhang gehörig, sei es doch hier genannt. Die merkwürdigen Brechungsformen, die neben verallgemeinerten weicheren auftreten, weisen doch in die Richtung. Entschiedener tritt sie in den Konsolfiguren der zwischen 1450 und 1463 erbauten Kapitelsakristei entgegen. Die eines Engels erinnert noch an die Holdheit des weichen Stiles. Die eine Männerbüste dagegen, scharf geriefelt im Gewande, mit ein paar harten Brüchen im Ärmel, mit der dunkel-doppeldeutigen Stimmung des Ausdrucks ist ausgesprochen manieristisch. Am stärksten das Veronikaschweiß Tuch. Hier kann man sich der norddeutschen Dinge, des oben (S. 263) erwähnten Dortmunder Johanneskopfes erinnern. Fahrige Falten des Tuches umknistern ein bitterernstes Gesicht, von ornamentalisiertem Haare gerahmt. Vielleicht nicht viel später die Terrakottafiguren an den Seitenwänden der Nordwesthalle des Domes. Die köstlichen älteren Figuren der Anbetung in den Bogenlaibungen selbst geben gute Gelegenheit, die neue Herbheit mit der alten Holdheit zu vergleichen (Inv. M.F. I, Fig. 24 u. 23).

In Straubing wurde das östliche Südportal der Jakobskirche noch vor 1440 vollendet. Offenbar stehen wir hier in der zweiten Hälfte der 30er Jahre. In der Verkündigung (Bogenlaibung) überwiegt beim Engel das Auftreten unruhiger Störungszonen, bei beiden Figuren aber ist der Umbruch der Staufalten unten von der am Brunn-Grabmal erläuterten Form. Zur völligen Rassereinheit gedeiht die manieristische Richtung in einer Sitzfigur der Vorhalle (Inv., Fig. 14 rechts). Später, offenbar schon den 40er Jahren zugehörig, die rechte der beiden Standfiguren über dem Portal.

Regensburg hatte in der Bauplastik des Dom-Westportales seinen sehr deutlichen Beitrag zum weichen Stile geliefert (I. Teil, S. 146). Auch in ihr stecken aber schon einige Züge des Neuen. Namentlich der Laurentius, die innerste Figur der rechten Gewändeseite, mit dem eigentümlich schräggenommenen Kopfe, den seitlich gedrehten Haaren, den parallelen Röhren des Ober-, den Umbrüchen des Untergewandes, geht auf Versteifung und kommende Brüchigkeit des Formalen, auf harten Ernst des Menschlichen aus. Aber auch in seinen Nachbarn ist — leiser — eine manieristische Regung. Den schon früher (I. Teil, S. 146) betonten großen Unterschied des Dominikus an der Dominikanerkirche aber möchte der Verfasser heute mit voller Deutlichkeit als großartiges Dokument der dunklen Zeit angesehen wissen. Die breite steile Zwischenzone, die wie ein Keilbrett die Pendelfalten mitten auseinander hält, ist ein grandioses Mittel des neuen Ansichtszwanges, gerade-



241. Junger König aus der Meißener Fürstenkapelle.



242. Hl. Bischof von S. Stephan  
in Wien.

zu monumentale Frontalität, schwerer Ernst, nur freilich keine völlige Trennung vom weichen Stile. — In Ingolstadt bemerkenswert die Skulpturen des West- und des Südportales der Oberen Pfarrkirche, besonders erstere: ca. 1460 (Inv. O.-Bayern, Taf. 5).

Die Bauplastik von S. Stephan zu Wien, quantitativ sehr reich in der „dunklen Zeit“, wird von Bruno Fürst einer Untersuchung unterzogen, der hier nicht vorgegriffen werden soll. Es handelt sich vor allem um eine große Reihe von Pfeilerfiguren, die verschiedene Stadien zeigen; alle schlank, oft von prismatischer Härte. Einige Mönchsfiguren darunter, die an den Stil des Brunn-Grabmales erinnern können. Andere dann, in denen ein leises Schlingern der Falten durchgeht. — An der äußeren Vorhalle des Sängertores imponiert der Geist manieristischer Haltung besonders in der Stephanusgruppe. Sie betont eine Kante des polygonalen Baues in streng vertikaler Übereinander-Ordnung des knienden Heiligen und eines einzigen Steinigers. Von außerordentlicher Großartigkeit der Kopf des Märtyrers. — Vom Außenbau ist bekanntlich Vieles, so auch die früher (1. Teil, S. 64) schon genannten verschraubten Fürstenfiguren, in das Historische Museum der Stadt gelangt. Ein Bischof mit einem Fische in der Hand (S. Zeno?) ist in Abb. 242 wiedergegeben. Ein wundervolles Werk, wohl der späteren 40er Jahre, das keiner Erläuterungen mehr bedarf. Üppiger und derber eine lesende weibliche Heilige, ebenda und ebenfalls von S. Stephan. Ob die 1805 größtenteils zerschlagenen Figuren des sehr reichen Portales von Seefeld in Tirol der dunklen Zeit angehörten, ist nach der Abbildung nicht festzustellen, es scheint aber möglich (vgl. Atz, Kunstgesch. Tirols, S. 295 und 447).

#### b) Die Grabmäler der manieristischen Richtung.

Wie die Bauplastik durch ihren eigenen damaligen Lebenszustand dem Manierismus günstig war, so war es das Grabmal durch den stetigen Faktor seiner Bestimmung — sofern es richtig ist, an eine geheime Verbindung zwischen Todesgefühl und brüchiger Formenstarre zu glauben. Straubing ist wohl der Ort, die manieristische Richtung des Grabmals am besten zu studieren. Wir kennen schon aus dem 1. Teil (S. 182, Abb. 157) das bedeutende Grabmal Herzog Albrechts in der Carmelitenkirche. Schon in ihm ist ein Hauch der neuen Stimmung zu spüren: die bittere Verdampfung des Gesichtsausdrucks, der sonderbare Umbruch des Kopfes, das harte Herabzeigen der Linien, die Schärpen und Brüche in den Falten, die herbe Gesamtform der Engel. In einer großartig neuen und sparsamen Form, vorbildlich und geradezu symbolhaft zusammengefaßt, treten diese Züge in der Gedenkplatte des Ratsherrn Ulrich Kastenmayr (Jakobskirche) entgegen (Abb. 243).

Dieser starb 1432. Da die Jahreszahl aber deutlich nachgetragen ist, so muß die Arbeit schon bei Lebzeiten gefertigt sein, vielleicht also noch Ende der 20er Jahre, so daß wir etwa auf Gleichzeitigkeit zum Halberstädter Andreas kommen würden. Wenn Halm's Vermutung zutrifft, daß der Meister des Albrechts-Monumentes auch dieses geschaffen habe, so hat dieser Künstler jedenfalls einen energischen Schritt in neues Land getan. Auch der Manierismus des Vierzehnten hatte — gerade ein Jahrhundert früher — den Eindruck der Leiche zum Ausgange ergreifender Schöpfungen genommen. Schon im Augsburger Grabmale des Bischofs Roth von 1301, dann besonders in den heiligen Gräbern (Freiburg i. Breisgau). Zweifellos wirkt aber der Kastenmayr wie eine neue Entdeckung, in der der Naturalismus dem Manierismus — so sonderbar das klingt — zu Hilfe kam. Man erinnert sich unwillkürlich an Jan van Eycks Arnolfini auf dem Londoner „Verlobungs“-Bilde