



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

d) Der Nordwesten

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

d) Der Nordwesten.

Auch der deutsche Norden hat seine Angrenzung an den Westen. Köln besonders besitzt wundervolle Dokumente der dunklen Zeit, die westliche Lebendigkeit unter den Bedingungen der allgemeinen Krisis bezeugen. Die Frühzeit des Jahrhunderts hatte in dem Saarwerdenmeister und seinem Kreise einige der feinsten Leistungen in ganz Deutschland hervorgebracht (I. Teil S. 137). Wie tief dieser Stil ging, wie er zugleich mit östlichen, spätgotischen Formen sich berührte, das ist inzwischen auf der Jahrtausendausstellung klar geworden, wo zum ersten Male die ganze Archivoltplastik des Petrusportales vom Kölner Dome in guten Abgüssen zu sehen war. Daß er eben-



318. Altar aus Rieden.

so aber stetig in das Neue sich fortsetzen ließ, ist durch neue, schöne Entdeckungen festgestellt.

Das Kunstgewerbemuseum hat den Torso einer Madonna und eine Engelkonsolle aus dem Karthäuserkloster als Leihgaben bekommen können — trotz der Zerstörung wundervoll sprechende Dokumente. Schäfer (Ber. a. d. Kunstsammlungen d. Stadt Köln I, 1924) erkennt die Verbindung mit dem Saarwerdenmeister. E. B. Dietrich von Moers, der das Grabmal des Vorgängers zu setzen hatte, ist auch der Stifter der Marienkapelle an der Karthäuserkirche (um 1425). (Er ist überhaupt der Kölner Kirchenfürst der „dunklen Zeit“ und wird uns noch weiterhin entgegentreten.) Ein Zusammenhang der Karthäuser-Plastik (auch an Ort und Stelle sind noch Konsolfiguren erhalten) mit dem Saarwerden-Stile scheint allerdings unabweislich. Dabei ist zugleich unverkennbar, daß eine leichte Verschärfung eingetreten ist, eine leichte Vorbereitung auf Konsonanz sparsamerer Hauptlinien. Das Material ist ein feiner Kalkstein („Baumberger?“), ähnlich wie bei den besten Lübecker Arbeiten, an die man überhaupt erinnert wird. Nur ist in dem Engel zugleich eine wunderbare Fülle, besonders der verflochtenen Lockengänge, die einen jedem Manierismus abholden, sehr westlichen Geschmack für das „Lebendige“ anzeigt. Er findet sich ebenso in dem wohl gleichzeitigen Relief von der Ratskapelle im gleichen Kunstgewerbemuseum. Und — an der Konsolle der Maria in S. Kunibert. In dieser Kirche stehen vor dem Chore an zwei Pfeilern lebensgroße Figuren der Verkündigung einander gegenüber (Abb. 319/320). Wir kennen das Datum: Hermann von Arcken, als Adorierender ganz klein unter der Madonna dargestellt, hat 1439 die Gruppe gestiftet. Keine Abbildung vermag — ebenso wie bei dem Sebalder Christophorus in Nürnberg — die gewaltige Fülle des Volumens anzudeuten. Namentlich die Madonna kommt in den bekannten Aufnahmen viel zu kurz. Es ist das großartige Gefühl für



319. Madonna, Köln, S. Kunibert

Masse, das ebenso den Freisinger Altar und den Nürnberger Christoph auszeichnet, das also gerade um 1440 bezeugt ist. Das gleiche Massengefühl, das etwa im Würzburger Brunngabmal das Lebendig-Zufällige erstickt, wirkt in Werken solcher Art als lebensvoll imposante Dehnungsenergie. Die Gläubigkeit aller westlichen Kunst an das „Natürliche“ behauptet sich innerhalb dieser absoluten Voluminosität mit einem spezifisch rheinischen Zauber der Wirkung. Die prachtvollen Engelköpfe jener früheren Zeit können in Köln geradezu als Leitform dienen. Die urlebendige Schlingenerung und Verflechtung ihrer Locken kann man vom Saarwerdengrabmal über die Karthäuserplastik und das Ratskapellenrelief bis zu der Gruppe von S. Kunibert verfolgen. Hebt sich der Blick aber dann auf die große Form, so steht zugleich das in stetiger Wandlung erzeugte Neue da: ein Kontrast gegen die Verkündigung des Saarwerdengrabmals, nicht weniger eindrucksvoll als irgendwo anders, ein Kontrast, ohne daß jedoch eine bewußte Antiform weichen Stiles zugrunde läge (vgl. I. Teil, Abb. 99, und Abb. 319). Man könnte ruhig in dem großen Künstler von S. Kunibert den Schüler des Saarwerden-



320. Engel, Köln, S. Kunibert.

meisters sehen — allerdings dann unter gleichzeitigem Einflusse jenes, der die Madonna von S. Gereon geschaffen hat. Der Gegensatz verstärkt sich durch Format und Bestimmung — aber beide können zugleich als Symptome, zum mindesten Symbole gelten. Die kleine, feine und eingeordnete Form im frühen, die gewaltige einsame und „absolute“ im späteren. Man empfindet, daß Feinplastik überhaupt der Kunst um 1400 tiefer zugehört, als jener der dunklen Zeit (nur wird freilich gerade Köln uns alsbald eine Ausnahme zeigen). Ebenso wissen wir — rauhere Parallelformen bot besonders Nürnberg —, daß das neutralisierende tektonische Gefühl der 40er Jahre noch einmal gerne zum großen Format greift — weil eben „Masse an sich“ zum neuen Willen gehört. Man vergleiche die Engel. Die Fülle ist geblieben, ja gewachsen. Aber die Ununterbrechlichkeit der Linie ist aufgehoben. Die einheitlichen Federstriche, mit denen der Saarwerdenmeister seine weich zusammengebackene Totalform angenehm klar organisierte, sind, gerade weil die Masse wuchs, nicht mehr nötig und darum nicht mehr möglich. Der Gesamteindruck der der Schlingerung, — die auseinandergesprengten Linienzüge rollen und krümmen sich raffiniert. Es sind Störungszonen, wie bei Kaschauer, und noch mehr als dort trotzdem weiche Störungszonen. Eine stetige Abwandlung also, aber nach dem Pole des „Barocken“ hin. Zugleich meldet sich die zukünftige „zweite Gotik“. Der Körper reckt sich — dies besonders bei der Madonna —, er bekommt „spätgotische“ Proportionen. Die Hände, namentlich bei dem Engel von unsäglicher Feinheit, werden länger und beginnen, mehr die Richtung der Finger und den Einschnitt der Gelenke zu betonen, als die Dehnung der Faust. Die rahmenden Haarlocken verweisen voraus, fast auf die Zeit von 1480; sie sind voller Hohlräume und Verschrau-

bungen. Die Flügel im Schwunge gestielt und einander entgegengespißt. Im Kopftypus, ja selbst im Aufbau der Maria eine Erinnerung an jene von S. Gereon (I. Teil, S. 225). Auffallend die schlanke Dehnung und die weiche Torsion im Körper. Sehr beachtenswert (und meist vergessen) der schöne kleine Gottvater über der Madonna. Ein schwächerer Abglanz dieses Stiles in der Pietà von S. Kunibert, deren neuer Typus unten mit zu behandeln ist — ein Typ ohne Erinnerung an den von 1400. — Es scheint aber, daß auch noch in der großartigen Ursula im südlichen (äußeren) Seitenschiffe von S. Ursula eine Erinnerung an den Kunibertmeister lebt. Nach Isphording („Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts“, Diss. Bonn 1902) wäre freilich diese Ursula samt Maria und Salvator erst aus dem letzten Jahrzehnt des Fünfzehnten. Aber das kann nicht sein, und schon die drei Figuren unter sich sind nicht ganz gleichartig. Am altertümlichsten Maria, eine geschlossene massive Figur, mit dem tektonisch schweren Halse, der für das Jahrzehnt des Freisinger Altares typisch ist. Der Salvator, ihr noch näher, leitet zugleich zur Ursula über. Von links nach rechts kann man die wachsende Torsion wahrnehmen. In den Figuren der 11000 Jungfrauen bereits ausgesprochene Knitterung. Dem Verfasser scheint die Ursula als ein wichtiges Meisterwerk den 60er Jahren (bis gegen 1470) anzugehören, Maria und Salvator aber noch älter zu sein.

Bald nach der Gruppe von S. Kunibert und gleichzeitig mit ihren Folgeformen ist nun aber eine ganz andersartige Gruppe von Werken entstanden, eine ausgesprochen feinplastische. Isphording glaubt sie dem Dombaumeister Konrat Kuyn zuweisen zu dürfen, der durch eine spätere Nachricht (1616) als Schöpfer plastischer Werke „innerhalb und außerhalb“ der Domkirche bezeichnet wird. Für den größten Teil dieser Werke hat das überzeugende Kraft. Das erste bewahrt heute das Erzbischöfliche Diözesan-Museum — Reste vom Grabdenkmal des Dombaumeisters Nikolaus von Buiren, dessen Nichte sein Nachfolger Kuyn geheiratet hatte. (Vgl. Merlo, Zeitschr. f. christl. Kunst, I, Sp. 265f., mit Abb.). Das Todesdatum ist 1445. Wir sind also wenige Jahre nach der Verkündigung von S. Kunibert; aber in einer anderen Welt. Man darf sie getrost „burgundisch“ nennen. Das ist westlicher „Naturalismus“, es ist sogar eine zweifelloze Erinnerung an jene kleinen Figuren, die an den Sarkophagen von Dijon das Trauergefolge darstellen. Wie die Gesamtform war, ist nicht mehr zu finden. Vier kleine, nur 43 cm hohe Figürchen von einer erstaunlichen Charakterisierungskunst: Bauleute, einer offenbar Architekt, auf eine Tafel zeichnend, ein Jüngerer mit Meißel und Hammer, einer mit dem Winkelmaße. Der Architekt zumal eher niederrheinisch, ja niederländisch wirkend, als eigentlich kölnisch, aber deutlich vorbereitet in den Statuetten des alten Hochaltars von S. Alban (Inv. St. Köln I, 4, Fig. 7 links). An dem „Leben“ dieser Figuren hätte Konrat Witz seine Freude gehabt. Das Lineare scharf im einzelnen, der Gesamteindruck immer noch nicht ohne Weichheit. — Nachweislich von Kuyn geliefert ist das Kempener Sakramentshaus von 1461 (Inv. Rheinprov. I, S. 69). Wieder sehr kleine Figuren, aber offenbar nicht „eigenhändig“. Doch die Frage nach der eigenen Hand darf zur Seite bleiben. Die ganze Gruppe von Werken ist überhaupt weniger durch die Ähnlichkeit der Handschrift als durch den Geist und das Format, ja durch den Geist des Formates bestimmt. Das gilt auch für die Beziehung zwischen den Figuren vom Buirenepitaph und denen des Dietrich von Moersschen. Der Erzbischof starb 1463. Drei Jahre vor dem Tode hatte er sein Grab gerichtet. 1460 paßt auch sehr gut auf den Stil der Figuren. Sie befinden sich heute hinter dem Hochaltar des Domes. Größer als die bisher genannten, aber doch immer noch Plastik kleinen Maßstabes und in der eigentümlichen Reihung über der Inschrifttafel wohl auch geeignet, das Bild des Buirenepitaphs um ein wenig klarer zu machen. Offenbar liebte es Kuyn — mit dem wir sehr wahrscheinlich zu rechnen haben, — eine einfache Reihung über der Inschrifttafel vorzunehmen. Er gab im Moersepitaph die Anbetung der Könige. Die Madonna als Zentrum der Gruppe, Engel zur Seiten, zur Linken der Stifter, empfohlen von S. Peter (ein „burgundischer“ Gedanke, an das Portal von Champmol, an die Rollin-Madonna erinnernd). Es ist ein feiner, weichschlingiger, die Formen gleichsam backender und zart aufrührender Stil. Es ist die Zeit des Frankfurter Bartholomäus. — Gleicher Geist in den kleinen Figuren des Joh. Hardenrath und der Sibylla Schlößgen an den Chorschranken von S. Maria im Kapitol (Inv. Rheinprov. VII, Fig. 171 und 178) von 1464. Etwas steifer und trockener — doch läßt sich der Stil vom Buirenepitaph noch recht gut ableiten. — Kuyn starb, wie fast alle uns biographisch greifbaren Meister der dunklen Zeit, in den 60er Jahren, 1469. Allgemein gehört auch sein eigenes Epitaph zu dieser Gruppe kleinfigurig fein-deutlicher Genreplastik. An einem südlichen Pfeiler vor dem Domchore angebracht, mit winzigen Figürchen. St. Andreas (ergänzt; der Originalzustand abgeb. Zeitschr. f. christl. K. I, Tafel zu Sp. 165f., links neben den Figuren des Buirenepitaphs) empfiehlt den Verstorbenen (dieser leider neu!) der Madonna. Der Beweis, daß diese wirklich zugehörig, bei Isphording, S. 107. Das ist wichtig, denn von da aus läßt sich auch eine Madonna in S. Aposteln datieren: eine Steinfigur von 1,10 m Höhe, die der vom Kuynepitaph im ganzen Typus außerordentlich nahesteht (Inv. Stadt Köln I, 4, Fig. 76). Also rund 1470! Das ist natürlich das Ende der „dunklen Zeit“. Und die Form verrät es deutlich genug. Es ist schon die aufgeschlitzte und durchhöhlte Gesamtform — die Aufgabe der für unsere Epoche so charakteristischen Blockeinheit,



321. S. Michael in S. Andreas, Köln.



322. S. Michael in S. Aposteln, Köln.

— jene raumdurchlässige Gesamtform, die das gegebene Gefäß für die Zirkulationen des großen Bewegungsstiles von 1480 sein wird. — Die um den (vermutlichen) Kuyn-Stil herumgelagerten Werke bedeuten immerhin etwas wie ein Intermezzo. Es ist eine unmonumentale, westlich-naturalistische Genre- und Feinplastik. Sie erinnert an Alabasterkunst. Die kleine Verkündigung des Germ. Mus. (Wilm, *Mittelalterliche Plastik*, 54), 17 cm hohe Figürchen, steht z. B. auch stilistisch dem Moers-Epitaph nicht fern. Dagegen führt eine Linie monumentalen Denkens von der Kuniberter Verkündigung bis zur Ursula der Ursulakirche. Der Verfasser glaubt, daß auf ihr auch der schöne, über 2 m große Michael von S. Aposteln steht, der merkwürdigerweise überall als Nachfolger jenes in S. Andreas aufgefaßt wird (Inv. St. Köln I, 4, Fig. 75). Er gehört offenbar der späteren Lochnerzeit. Er hat den typisch einheitlichen, leicht kurvierten Umriß unserer Epoche, den tektonisch schweren Hals, den Reichtum der Locken, die noch halbweiche, aber bereits gebrochene Linienführung mit der Verkündigung gemeinsam, so wie das Standmotiv — durchaus nicht „breitspuriges Stehen“, sondern eher ein gummihaft weiches Auseinander-rutschen — ausgesprochen lochnerisch ist. Das Datum 1430 (Erbauung der Weidenbacher Klosterkirche, deren Hochaltar die Figur enthalten haben soll) kann unmöglich maßgebend sein. Die riesige Gestalt ist bestimmt nicht ursprünglich als Altarfigur gedacht. Stilistisch aber ist sie ein so klarer Fall stetiger Abwandlung des weichen Stiles, daß nur die bisher allgemeine Unkenntnis der ganzen Epoche die späte Datierung verständlich macht. Das Motiv des hinterfangenden Mantels stammt aus deren Frühzeit (Ulmer und Münchener Schmerzensmann, Gandersheimer Georg usw.). Die Form der Flügel wie die des Kopfes mit den hochsitzenden Brauen weist nahe an die Zeit des Kuniberter Verkündigungsengels. Eher noch vor als kurz nach der Mitte des Jahrhunderts. — Der gewöhnlich als Vorbild genannte Michael von S. Andreas (Inv. St. Köln I, 4, Fig. 40 und Tafel VII) ist

weit deutlicher auf dem Wege zur Spätgotik. Das ist schon Stil der langen Linie, eine neue Proportion, ein ganz anderes Gesichtsprofil, mit geschärfter länglicher Nase. Auch hier klingt noch Lochnerstimmung nach. Aber man kommt schon mehr in die Nähe von Memling (Danziger Altar). Ob der Kupferstich, den Molsdorf (Zeitschr. f. chr. Kunst 1909, Sp. 17f.) als eng zusammenhängend erkannte, Vorbild oder Nachbild ist, wird schwer zu entscheiden sein. Dieser galt zuerst als Werk des E. S.; jetzt ist er Israel v. Meckenem zugeschrieben, aber als Verarbeitung eines E. S.-Blattes von 1467. Wäre er sicher das Vorbild, so wäre also 1467 Terminus a quo für die Figur. Die Gründe Isphordings (a. a. O. S. 116f.) scheinen dem Verfasser freilich nicht zwingend; doch würde man ohnehin kaum über 1460 zurückgehen können. Der Zeit der Ursula, wenn auch nicht gerade ihrer Werkstatt, gehört vor allem noch die Barbara in S. Aposteln (Inv. St. Köln I, 4, Fig. 77). Ihr Meister könnte von dem der Kuniberter Verkündigung ebenso herkommen, wie der der Ursula. Es ist das Stadium der Brüchigkeit (Halberstädter Philippus, Würzburger Strohmaiergrabmäler), aber diese angewandt auf Schlingerung, Breitenbrunn und die Sterzinger Nebenfiguren geben Parallelen. Schon der König unter dem Turme widerlegt das späte Datum „um 1500“. Der Kopf sehr kölnisch. In die Nähe gehört noch eine Häusermadonna des Kunstgewerbemuseums, von der Straße „Unter Taschenschmayer“ 15/17; ganz besonders eng, wohl werkstattgleich, aber das entzückende kleine Figürchen ehem. Slg. Röttgen (Katal. Nr. 80), das durch die Ähnlichkeit mit der Barbara als kölnisch ausgewiesen wird. Zu spät datiert werden offenbar auch die beiden großen Christophori von Köln, der im Dome und der in S. Andreas (Inv. St. Köln I, 4, Fig. 42). Die Jahrtausend-Ausstellung konnte auch hier dem einmal aufmerksam Gewordenen helfen. Von jenen Christophori her gesehen, die uns an S. Stephan in Wien z. B. entgegneten werden, ist der von S. Andreas selbst dann „zurückgeblieben“, wenn man ihn den 60er Jahren zuschreiben will. Wir werden sehen, daß der Stil Nikolaus Gerharts in jenen Jahren einen ungeheuren Vorstoß in die Möglichkeiten von 1480 bedeutete. Sie sind hier noch nicht geahnt, geschweige denn jene von „1500“. Der Riese in S. Andreas lebt noch unter dem typischen Ansichtszwange der dunklen Zeit. Der Faltenstil ist gewiß entwickelter als der der Kuniberter Verkündigung, aber nur um wenige Grade: hier und da finden sich fahrige Faltenblitze — wir kennen sie aus der Zeit der Romerschen Grabmäler in Würzburg, des Philippus von Halberstadt bereits viel schärfer. Die Haarbehandlung, der Typus des bekleideten (!) Jesuskinds, das alles kommt noch von der Kuniberter Werkstatt her. Es ist kein Grund, über 1460 hinauszugehen. Man vergleiche doch nur den Christoph des Kronbergepitaphs (Abb. 253). Sollen zwei Menschenalter den in S. Andreas von ihm trennen? Schon eines scheint reichlich hoch gemessen. Auch der hl. Riese des Domes ist noch in den 60er Jahren denkbar, allerdings wohl mehr an ihrem Schlusse. Er zeigt jene starken, zahlreichen Knitterungen, die sich bei den Jungfrauen der Ursula in S. Ursula beobachten lassen. Die wolkige Bildung der Gewandzipfel vergleiche man mit der Burkarder Madonna in Würzburg. Die Bildung der Wasserwellen, die ernste Straffheit der Engel, — alles spricht für das Ende der 60er Jahre (Abb. 324).

Eine Entwicklungsreihe für sich läßt sich aus den Madonnen bilden. Auch hier ist mit alten Irrtümern aufzuräumen. Die Madonna im Chore von S. Maria im Kapitol (Inv. St. Köln II, 1, Fig. 178) gehört wohl der dunklen Zeit, geht aber offenbar auf ein Werk des 13. Jahrhunderts zurück. Früheste Ansätze zu unbeeinflußt Neuem bietet eine kleine Eichenholzmadonna des Kunstgewerbemuseums (Schäfer, Berichte I, S. 11, ungenügende Abb.). In ihr beginnt, wiewohl sie nur wenig später als die Karthäusermadonna sein kann, sich das Neue eben anzudeuten. Es ist nicht mehr „weicher Stil“, wenn hier das Gewand in solcher Einseitigkeit nach dem Kinde hochgezogen



323. Detail von Abb. 321.



324. Christophorus im Kölner Dome.

wird. Das ist ein Mittel, von der alten Symmetrik abzulenken. Es findet sich bei wesentlich weichen, nur an wenigen Stellen gelockerten Formen vergleichbar an einem gerahmten Madonnenrelief der Sammlung Schnütgen wieder (Zeitschr. f. christl. Kunst XXII, Taf. II, Katal. Schnütgen, I, 32). Dahinter steckt ein Formideal, dessen energische Verwirklichung ein für die Konrat-Witz-Zeit gesicherter Stich bietet: es ist jene Madonna mit dem Buche und auf der Schlange, das glänzendste Blatt des Spielkartenmeisters, das wir als Zeugnis deutscher plastischer Phantasie schon kennen (s. oben, S. 321). In ihr ist die Asymmetrie als einheitlich diagonales Hochwogen der Falten durchgeführt. Für die sanftere Kölner Art kann es bezeichnend scheinen, daß so verschiedene plastische Übersetzungen dieses Motivs, wie sie der Oberrhein mit der Madonna von Lippach b. Markdorf bot, bei ihren Zeugnissen nicht vorkommen. Im übrigen ist die Kölnische Tradition sehr lückenhaft. Sollte die auf Taf. 38 des Sigmaringer Sammlungswerkes abgebildete Madonna wirklich kölnisch sein, so wüßte wenigstens der Verfasser keinerlei genauere Parallele. Die Gewandform erinnert am meisten an die oberrheinischen Figuren von Stauffen (oben S. 320). Freilich könnte man von der Karthäusermadonna aus durch weitere Schärfungen der Stege und weitere Auspolierung der Dellen zu ähnlichem kommen; und das Gesicht ist gewiß nicht oberrheinisch, sondern immerhin nordwestlich. — Von völlig anderer Art ist die Madonna von S. Columba. Sie gilt als „um 1500“. (Von Lübbecke, „Die got. Kölner Pl.“, abgesehen, wo S. 103 diese Madonna um 1400 datiert wird. Dort aber die Ergänzungen nachzulesen. Der Sockel, nach L. später, aus der „niederländischen Verfallszeit“, beweist die richtige Datierung in Wahrheit ebenfalls.) Ein Blick auf die Sterzinger Heiligen Katharina und Apollonia sollte genügen, wenigstens stutzig zu machen. Die Blockfestigkeit erinnert an die Maria von S. Ursula (die ja bei Ispording auch als später gilt). Es ist in Wahrheit eine kölnische Parallele zu der bayerischen Madonna von Breitenbrunn (Abb. 275). Weniger Wogung im Ganzen, kölnische sanfte Gehaltenheit gegenüber der ostdeutschen Bewegungsenergie — aber der gleiche Gedanke, zwischen festen Seitenbahnen ein großes Dreiecksfeld unregelmäßig freier Brechungen auszubreiten. Wieder eine über massiven Block hingegossene Oberflächenbrodelung. Es gibt auch eine lübische Parallele, deren nordwestliche Ahnenreihe dem Verfasser deutlich scheint: eine Madonna des Lübecker Domes, die freilich ebenso erst von der falschen Datierung befreit werden muß (s. Abb. 333). Lehrreich ist auch der Vergleich mit der köstlich schönen Madonna von Gaesdonck (Lüthgen, Got. Plastik in d. Rheinl. 66 und 67). Die Gaesdoncker ist ein prächtiges Werk von spätestens 1470 und ausgemacht später als die von S. Columba. — Später, etwa 1470, eine holzgeschnitzte Madonna in S. Kunibert (Inv. a. a. O. Fig. 157). Hier ist die „dunkle Zeit“ verklungen. — Eine bei Wilm (Die got. Holzfigur, Taf. 67) als rheinisch abgebildete Madonna der Münchener kleinen Galerie ist kaum kölnisch — vielleicht moselfränkisch. Der besondere Sinn für Schlingerung scheint eben in der Gegend, die Nikolaus Gerhart auftauchen sah, am stärksten entwickelt zu sein — so stark wie im Südosten, der den großen Frühmeister der nächsten Epoche nach dem Oberrhein für seine weiteren Wirkungen aufnahm. Vergessen wir schon jetzt nicht, daß wir chronologisch bereits dessen Wirkungszeit berühren. Da Maria und Salvator in der Hardenrath-Kapelle der Kapitolskirche (1466) auch stilistisch ihm ganz nahe sind, muß ihre Betrachtung noch verspart werden. Nur darf für den Torsionsgrad der Ursula von S. Ursula an die Hardenrathsche Maria schon erinnert werden. Das Ende der dunklen Zeit konnte auf verschiedene Weise eintreten: durch den Zirkulationsstil und durch den ausgeprägten der langen Linie. Der große Gegensatz, der sich in der Kölner Malerei etwa zwischen Lochner und dem Meister des Marienlebens beobachten läßt, der neue Bruch und Einbruch im Sinne dieses letzteren, niederländisch beeinflussten Meisters, ist in der Plastik sehr deutlich an einer Madonna in S. Andreas zu sehen (Inv. St. Köln I, 4, Fig. 32). Ohne den Meister des Marienlebens kaum zu denken, und jedenfalls eine deutliche Parallele zu ihm —

also wieder einmal nicht „Ende 15. Jahrhunderts“, sondern 60er Jahre. Die glänzende, eben gar nicht niederländische Beweglichkeit dagegen, die mit Gerhart aufkam, scheint tief im Moselfränkischen zu wurzeln. Ein wundervolles Gestaltenpaar, Maria und Johannes von einer Kreuzigung (Erzbischöfl. Diözesanmuseum) stammt aus der Eifel. Unteretzte Figuren von enormem altertümlichem Schwunge. Das Gewand z. T. brüchig wie bei den Darmstädter Trauernden aus Bayern, im ganzen völlig anders, mit äußerster Verve geschlungen und geschlingert. „Barock“ in sehr hohem Sinne. Die Köpfe verweisen auf Zeit und Nähe Gerharts, die Locke des Johannes kann man vom Stadium der Kuniberter Verkündigung her entwickelt denken. Für die Frage von Gerharts Herkunft das Ganze sehr wichtig. Am engsten verwandt ein Hausaltar der Slg. Seligmann in Köln (Lüthgen, Die niederrhein. Plastik, Taf. 55). Die Proportion der Nürnberger Sebalduschormadonna in einen neuen Sinn versetzt. Ein süddeutscher und vielleicht ein südbelgischer Einschlag (Abb. 325).

Über weitere kölnische Werke vgl. man Isphoring a. a. O. S. 110ff.: die Plastik des Gürzenich von ca. 1445/50. Ferner: Renard, Katal. d. Kunsthist. Ausstellung Düsseldorf 1902. — Festschrift des Wallraf-Richartz-Museums 1911, S. 118f. — Feinste frühe Regungen des Neuen an den Konsolfiguren im Chore von S. Andreas (Inv. Fig. 13 und 29), sowie ebenda im Chorgestühle (Inv. Figg. 35–37). Ferner einige Johannesschüsseln der Slg. Schnütgen (Zeitschr. f. christl. Kunst, XXII, Taf. VI). Eine reizvolle Parallele zu der Sigmaringer Dorothea gibt eine Madonna der Slg. Schnütgen (Katal. I, 33 rechts).

Wo, wird man fragen, ist nun in Köln der Manierismus? Es ist nur wenig, und kaum echt Kölnisches, was ihm zugehört.

Unzweideutig, wenn auch qualitativ nicht allzu hoch, entspricht ein Johannes des Kölner Kunstgewerbemuseums dem Stil des Castellaun-Kälberauer Meisters (Lüthgen, Niederrhein. Plastik, Taf. 33, 1). Er sieht nordniederrheinisch aus. Die manieristische Richtung liegt dem nördlicheren Niederrhein überhaupt. Der eigentümlich fein-bittere Ausdruck, den wir am schärfsten, als einen raffiniert trockenen Eichenholzstil, in der Gegend von Emmerich finden werden, wird noch in den Formen der späteren Zeit die Erinnerung an das manieristische Empfinden immer wieder wachrufen. Hier ist ein stetiger Faktor, eine Eigenschaft der Gegend, die dem historischen Faktor des Manierismus verwandt wirkt. Beide begegnen sich eindrucksvoll in einer Heiligen, angeblich aus Bocholt, im Kölner Kunstgewerbemuseum (Lüthgen, Niederrhein. Plastik, Taf. 33, 2, und Got. Pl. i. d. Rhld. 64). In einer solchen gestrafften und hart geschrägten Figur ist niederrheinischer Geist unverkennbar und gesichert, ebenso wie jener der 40er Jahre. Für Köln ist ja bekannt, daß mit dem Zusammenbruch des Lochnerischen Geistes in der Malerei, mit dem Einbruch des Dirck-Bouts-Geschmackes, niederrheinischer Geist, holländischem verwandt, überhaupt seinen Einzug in die reiche und merkwürdige Stadt hielt, die als Bindeglied zwischen Mittelrhein, Moselfranken, Niederrhein, Holland, Belgien, Frankreich, Deutschland mit den Wandlungen der Generation besonders deutlich die Wandlungen fremder Einwirkungen erfuhr. Man wird zwischen westlichem Niederrhein, der Gegend um Aachen, und nördlicherem, der Gegend um Wesel, Emmerich, Cleve zu scheiden haben. Die Heilige aus Bocholt wäre in Köln in so früher Zeit nicht denkbar, sie verweist auf den Stil von Emmerich, dessen



325. Hausaltar bei Seligmann, Köln.



326. Cornelius in Corneliemünster.

delikateste spätere Leistung wir in einer Madonna des gleichen Museums kennen lernen werden, der herrlichen kleinen Madonna aus Schaag bei Venlo (wohl Ende der 70er Jahre, ca. 1480) (Lüthgen, *Got. Pl. i. d. Rh.*, 72). Den Weg zu dieser bahnt eine ganze Reihe von Figuren, durchweg länglich — innerhalb Süddeutschlands entspricht der Typus Nabburg ihren inneren Absichten. So eine der Bocholter Heiligen ganz nahe verwandte, aber etwas spätere Madonna der Adelgundiskirche in Emmerich und eine Katharina am gleichen Orte (Lüthgen, *Niederrhein. Pl.*, Taf. 33, 3 und 4). So die — des Kindes wegen — als freie niederrheinische Parallele zur Passauer Severinsmadonna schon früher genannte Madonna des Weseler Rathauses. So auch, in einigem Abstände, eine (offenbar überarbeitete) Gottesmutter des Bonner Provinzialmuseums (Lüthgen, *G. Pl.* 58).



327. Von der Cornelistatue in Corneliemünster.

Wie sehr diese Formen an Niederländisches angrenzen, beweisen zahlreiche Figuren — bequeme Beispiele bieten die (durchweg der Emmericher Art unterlegenen) „flandrischen“ im Amsterdamer Rijksmuseum und in der *Slg. van Stolk* zu Haarlem (Lüthgen, *N. Pl.*, T. 32, 4 und 2). — Es gibt auch eine heiter denkende Richtung. Diese vertreten z. B. eine Barbara und eine Katharina des Kranenburger Pfarrhauses (Lüthgen, a. a. O. T. 34, 2 und 3), die etwa der Maria von S. Ursula zu Köln entsprechen, aber etwas älter und einfacher sind. Genaue Kaschauerzeit. Altertümlicher noch eine Reliquiarmadonna in Xanten (Lüthgen, *G. Pl.* 57). Der Andreas aus Uedem und der Salvator in Grieth stehen außerhalb dieser Linie (Lüthgen, *N. Pl.*, 61, 1 und 2), sind aber von Interesse, weil sie offenbar stilverwandt mit den Kupferstichaposteln des „Meisters von 1446“ sind (Geisberg, *D. Anf. d. Kupferstiches*, 2. Aufl., Taf. 43). Sie sind durch Proportion, Ausdruck, Faltengebung so deutlich verwandt, daß kein Grund ist, sie aus unserer Epoche herauszurücken. Es ist bei jenem durchaus nicht erstangigen Kupferstecher (vgl. Geisberg, a. a. O. S. 57) anzunehmen, daß die äußere Anregung, die man bei ihm stets voraussetzen möchte, dieses Mal aus der Plastik kam, aus Figuren, wie vor allem dem Andreas in Uedem.

Die fremden Einflüsse aber, die wir an der Plastik des Niederrheines selbst in unserer Epoche wahrnehmen, sind verschiedener Art. Wenn der Emmericher Stil an Niederländisches erinnert, so dürfen wir bei der außerordentlichen Höhe und inneren Echtheit seiner besten Leistungen (die Krone bleibt, freilich schon jenseits unserer Epoche, immer die Madonna aus Schaag im Kölner Kunstgewerbemuseum) diese Ähnlichkeit als etwas Gewachsenes, als innerliche Stammesverwandtschaft ansehen. Anderes erweist sich als reiner Import. So offenbar die Grabfiguren der Herren von Heinsberg in Heinsberg (Lüthgen, *N. Pl.* I, 30). Sie sind vorzügliche Dokumente für die europäische Bedeutung des Manierismus der 40er Jahre (1443—48 datierbar), aber offenbar gar nicht deutsch. Schwieriger liegt der Fall bei dem Cornelius im Inneren der Kirche von Corneliemünster (*Inv. Rheinprov.* IX, II, Fig. 40, 41). Als Stifter soll Abt Heribert von Sülzdorf (1450—1480) feststehen. Es kommt wohl die Frühzeit



328. Apostel in Aldenhoven.

dieser Periode in Betracht. Die köstlichen Gestalten des Sockels (die Engel wenigstens) können wie Weiterwirkungen der Sockelplastik an der Künibter Verkündigungsmadonna erscheinen. Und auch der Grundgedanke ist ikonographisch verwandt. Auch hier neigen sich Engel unter der Hauptfigur. Auch hier kniet, wie dort Hermann von Arcken, der Stifter — H. v. Sülzdorf. Aber er kniet am Sockel selbst, und er ist stilistisch sehr anders gefaßt, mit burgundisch faltenarmer Großheit weich gebrochener Faltenmassen, und mit einem Ausdruck, der südniederländisch wirkt. Nun soll die Figur des Cornelius selbst (Inv., S. 62) eine enge Verwandte in Fächer-



329. Stich vom „Meister der Weibermacht“.

Micheroux, also in Belgien haben. Und so möchte sie südniederländisch sein. Doch läßt sich nicht leugnen, daß gerade sie (während die Sockelplastik an Burgund und Köln gemahnt) zwar gar nicht nach Kölnischem jedoch ziemlich deutlich nach Niederländischem aussieht. Ohne Kenntnis der Figur in Fächer-Micheroux wagt der Verfasser keine Entscheidung. Das Wahrscheinliche ist ja doch die Herstellung in Aachen, und es bleibt offen, ob es sich um ein Zeugnis enger, auch innerlicher Ähnlichkeit zwischen Aachen und dem unmittelbar benachbarten Wallonien handelt, oder um einen belgischen Meister, der sehr wohl Aachener Bürger sein konnte. (Aachen lieferte gewiß auch in das wallonisch sprechende Nachbargebiet.) — Merkwürdig übrigens, daß auch die Corneliusstatue am Außentor der Pfarrkirche von Cornelimünster, mit dem Wappen des Albert von Wachtendonck (1548—1573) am Sockel, gewisse Stiltzüge unserer Epoche noch aufweist. Wir wissen, daß es hier einen „hundertjährigen Kalender“ gibt. Ist das geschichtliche Wiederkehr, oder birgt sich ein real alter Kern unter späterer Behandlung? (Inv. a. a. O. Fig. 43). Stark westlich wirkt auch der hl. Nikolaus in Calcar (Lüthgen, N. Pl. T. 33, 5). — Von gänzlich anderer und unzweifelhaft deutscher Erscheinung sind zwei Apostelfiguren in Aldenhoven (Inv. Rheinprov. VIII, 1, Fig. 4). Das ist die Zeit des Frankfurter Bartholomäus und jene spezifisch deutsche Art von Leidenschaftlichkeit, die einen gleichsam heftig geklärten Gesichtsausdruck aus einem bei aller reichsten Beobachtung doch stets irgendwie abstrakt wirkenden Gewandblocksyste herausbrechen läßt (vgl. Abb. 328 und 329). Der Stich des niederrheinischen „Meisters der Weibermacht“ ist stilistisch völlig parallel. Bei der Sockelplastik vom Cornelimünster spüren wir, nur an späterem Zeitpunkte, die gleiche westliche Welt, die am Konstanzer Schnegg, am Münchener Grabmodell zu empfinden war. Die Figuren von Aldenhoven stehen innerlich rein Oberdeutschem näher, als Belgischem. — Es ist zu fragen, ob wir in der köstlichen, von Engeln umflatterten Maria der Sg. Weiller in Frankfurt uns von anderer Seite Westlichem nähern. Oder vielmehr: es ist sicher, doch dürfen wir auf deutschem Boden bleiben. Die (ältere) Madonna der Sg. Lucius in Wiesbaden ist wohl kölnisch. Hier ist die Taf. XXII bei Lüthgen (N. Pl.) nützlich. Man sieht, wie die Wiesbadener Gruppe



330. Meister von Westerstede.
Trauernde.

sich aus der Madonna von S. Gereon entwickeln läßt. Die Gruppe bei Weiller aber (ebda Taf. XXII, 5) könnte eher schon südwestlich nach Moselfranken führen. Sie ist älter als der oben (S. 345) erwähnte Hausaltar bei Seligmann in Köln. Besonders die Engel sind erheblich primitiver. Aber das eigentümliche Rauschen, das nicht kölnisch ist, regt sich schon.

Niederrheinisches und Westfälisches begegnen sich in der Oldenburger Gegend. Erste grundlegende Beobachtungen gab Otto Holtze (Kunstchr. 1922/23 Nr. 29, Oldenbg. Landes-Ztg. 1923). Darnach 1925 Überblick von Herbert Kunze (Oldenb. Jahrb. des Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte 29). Ein schwächerer Übergangsmeister, im weichen Stile wurzelnd, mit leiser Übersetzung der Sprachmittel, ist jener des Westersteder Kreuzträgers und der Pietà von Rastede (Kunze, Abb. 11 u. 9). Tektonisch verdumft und neutralisiert die Maria-Johannes-Gruppe aus Zwischenahn (ebda Abb. 10). Ein westfälischer Zusammenhang noch leise fühlbar. Dunklen Stil höchster Qualität erreicht am Ende der Epoche ein Meister von ausgesprochen niederrheinischem Ausdruck, der der Westersteder Trauernden. Kunze schreibt ihm die Trauergruppe aus Varel und einen Kreuzträger ebendort zu (Kunze, Abb. 12–14). Die Westersteder Kreuzigung heute auseinandergerissen; der Kruzifixus in der Kirche, die Trauernden im Landesmuseum (Abb. 330/31). Echtes Erleben drückt sich in großzügig steiler Schwere aus. Der männliche Kopf sehr derb, der weibliche „schöner“; in beiden Stammes-



331. Meister von Westerstede.
Trauernder.

verwandtschaft zur Richtung von Emmerich. Charakteristisch die tief ausgesägte Zahnung des Haares. Nicht so monumental die Vareler Gruppe. Sie ruht auf einer viel verbreiteten offenbar niederländischen Komposition, die häufig in Szenen-Altären vorkommt. Noch der spätere Meister von Osnabrück kennt sie. Die große Kreuzigung aus Zwischenahn (Kunze, Abb. 15) mag gewiß schon der nächsten Epoche angehören. Der besonders im Kopfe gänzlich veränderte Johannes erinnert doch immer noch an die dunkle Zeit. Der ganze Reichtum an Unterschieden, der sich unter dem Begriff „niederrheinisch“ bergen kann, erhellt aus dem Vergleiche mit einer reizenden kleinen Eichenholz-Madonna aus Aachen (Lüthgen, Rhein. Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz 87), die alle Süßigkeit des Westens offenbart, und dies auf der Zeitstufe des Westersteder Meisters.

In Westfalen selbst ist die eigenstämmige Art, breiter und derber als die des Niederrheins, noch neben nieder-rheinischer Stilgesinnung zu erkennen. Eine Madonna in Offer, gen. Ruhr (Kr. Münster, Land, Taf. 25) auf dem Rittergut „von zur Mühlen“ ist der Emmericher Katharina aus der Adelgundis-Kirche (Lüthgen N. Pl., Taf. 33, 3) verwandt, doch nicht von gleicher Schärfe des Lineamentes im Oberkörper. Auch eine Soester Madonna in St. Patrokus (Kr. Soest, Taf. 29, 2) der Emmericher Art vergleichbar; desgleichen, bedingt, eine heilige Agnes in Rheine (Kr. Steinfurt, Taf. 76, 4). In der Schlankheit noch entschiedener, altertümlicher, von schwer beschreiblichem, „primitiv“ kostbarem Reiz und delikater Ausführung eine Madonna in Telgte (Kr. Münster Land Taf. 111 links). Überschlankte Proportion; die Figur wie mit einem Gewandvorhang zugehängt; der neue Umriß, der von

der Hüfte ab das Ganze zu einem verhangenen Blocke gestaltet. Ca. 1450. Typische Frühformen der Umgestaltung des weichen Stiles ferner in Paderborn-Gaukirche und Rheine (Kr. Paderborn, Taf. 73, 3 und Kr. Steinfurt, Taf. 76, 2). In ihrer Art ist auch die Madonna von Menden (Kr. Iserlohn), die mit dem Typus der Darssowschen in Lübeck zusammenhängt, ein Fall geradliniger Verwandlung weichen Stiles. Die Madonna in Rheine ist eine echte Westfälin. Sie gestaltet den alten Horizontaltypus mit dem liegenden Kinde energisch um, im Sinne einer blockhaften Fülle (vgl. Freisinger Mad.). Überwiegend die gerade Festigkeit eines in den Falten bewußt verarmten tektonischen Blockes. Nahe der Mitte des 15. Jahrhunderts. Vergleichbar ein hl. Martin von Tours (57 cm, Holz) im Suermondt-Museum = Aachen (Schweitzer, Taf. 44 links). Das bekleidete Kind wird auch in Westfalen für das erste Stadium der dunklen Zeit charakteristisch, so bei zwei Madonnen in Alfem (Kr. Paderborn, Taf. 9, 1) und in Vreden (Kr. Ahaus Taf. 60, 3). Die Vredener in interessanter Begegnung von harter Brechung und beginnender Brodelung. Ausgezeichnet sind die westfälischen Parallelen zum Multscher-Stile an der Wende der 50er und 60er Jahre. Das lebensvoll Feinste eine Kleinfigur von nur 46 cm Höhe im Suermondt-Museum (unsere Abb. 332). Auch hier verbindet sich „zweite Gotik“ mit dem Eintrag feinbrüchiger Details. Reizvoller Schwebezustand zwischen „Lebendigkeit“ und Bindung, vollkommener Parallelismus zu der Odenwälder Madonna von 1457 in Würzburg. Weit derber die bäuerliche Madonna von Rüblinghausen (Kr. Olpe, Taf. 41, 2). — Erheblich qualitätvoller die sehr schöne Doppelmadonna der Marienkirche zu Ahlen (Kr. Beckum, Taf. 4, 2). Eine ganze Gruppe, die die „Hochstufe“ des Stiles der dunklen Zeit bedeutet. Es scheint richtig, hier 4 Madonnen in einer Vergleichsbeziehung zu sehen: die Ahlener, die von Columba in Köln, die oben erwähnte Lübecker (Abb. 333) samt ihren Verwandten und noch eine ausgezeichnete in Rheine (Abb. 334). Von Süddeutschland her können Sterzing und St. Burkhard-Würzburg, auch Breitenbrunn, den Zeitrahmen für Ahlen geben. Die starke Schlingering im mittleren Faltendreieck als Vorbereitung auf ein königlich steigendes Haupt mit (sterzingisch) fließendem Haare entspricht St. Burkhard-Würzburg; die sanfte Stimmung und gewisse Eigenheiten der Faltsprache Columba; die Gestaltung der äußeren Faltenrahmen, ferner Sitz und Bekleidung des Kindes entsprechen Rheine. Über die Lübecker vergleiche unten S. 352. Die Gruppe ist ein glänzender Beleg für die innere Gemeinschaft der deutschen Landschaften. Gleiches Niveau und gleiches Stilstadium um 1460. Das neue Ethos der beginnenden zweiten Gotik am edelsten bei Ahlen und Columba; am eigensten nordisch, gekühlt, fein, fremd und lieblich bei Rheine und Lübeck (Hamburg). — Nachklänge dieser Stimmung in einer derberen Madonna der Soester Patroklus-Kirche (Kr. Soest, Taf. 59, 1) mit stärker kontrapostischem Standmotiv (Kind bekleidet); auch eine feinfühligere kleinere Eichenholz-Madonna der Sammlung Karl Neumann jun. in Barmen gehört hierher. Zu beachten auch: Madonna in Voßwinkel (Kr. Arnsberg, Taf. 55, 1), 60er Jahre. Eine andere, wenig spätere Gruppe charakterisiert sich durch ein Zusammenziehen der brodelnden Falten auf eine geringere Zahl gewellter Röhren. Ihr vielleicht feinstes Stück im Suermondt-Museum zu Aachen: die Madonna Schweitzer Taf. 37. Man könnte hier auch an Köln denken. Die feine Torsion entspricht der in Köln schon bei der Kuniberter Verkündigungs-Madonna angebahnten, bei der hl. Ursula in S. Ursula vollendeten inneren Bewegung. Die vorher betrachtete Gruppe Ahlen, Rheine, Lübeck-Hamburg, Columba meidet noch den Kontrapost, sie übergiebt einen Massenblock mit welliger Außenbewegung. Diese neue aber versetzt den Block selbst in Schlingering, läßt die Faltenbewegung zu Einzelströmen zusammengerinnen, die dem Körper ausweichen können. Es ist also mehr Körper da. Das faltenlos vordringende Knie für die Aachener Madonna so bezeichnend wie für den hl. Veit von Sünninghausen (Kr. Beckum, Taf. 68, 3). — Ein bäuerlicher Abglanz der Aachener Madonna in der Katharina von Lünen (Kr. Dortmund Land Taf. 29, 2). Zwei eng zusammengehörige Mondsichel-Madonnen in Lette (Kr. Coesfeld, Taf. 76, 2, 3) setzen den Stil der Aachener in der Richtung auf jene Zuspitzung des Gesamtumrisses nach unten fort, die für 1470 bezeichnend sein wird. Bei beiden das Kind bekleidet. Der Durchzug der Mantelschlaufe hinter eng herumgreifender Hand (ein Modemotiv der 50er bis 60er Jahre) auch noch bei einer schwächeren und späteren Heiligen in Saßmicke (Kr. Olpe Taf. 41, 4).



332. Madonna, Suermondt-Museum.



333. Madonna. Lübeck, Dom.

Altertümlicher, aber doch in gleicher Richtung zu nennen die Madonna von Wiedenbrück (Kr. Wiedenbrück, Taf. 45, 1).

Der westfälische Pietätypus biegt sich in unserer Epoche, wie überall, nach einer neuen Form um, die unten im ganzen zu besprechen ist. Doch sei schon gesagt, daß auch von hier aus die Wahrscheinlichkeit für den nordwestlichen, nicht mittelrheinischen Ursprung der Unnaer Pietà im Münsterer Landesmuseum wächst (unsere Taf. 1). Die Sammlung Thomée in Altena besitzt unter mehreren ein besonders deutliches Zeugnis (Kr. Altena, Taf. 10, 2). Die Gesamtform variiert den Gedanken von Unna, wobei die für die ganze kommende Epoche grundlegende Differenzierung innerhalb der Gruppenteile sich anbahnt. Etwa 1460. Vergleiche auch eine Pietà des Schnütgen-Museums (Katalog Taf. 39). — Für die 40er Jahre von Interesse in der gleichen Sammlung die beiden Sitz-Madonnen, Kat. Taf. 28 r. u. Taf. 43. — Dort auch ein westfälischer Bartholomäus ca. 1450 (Kat. Taf. 64). Für die Spätzeit wichtig der sitzende Gottvater der Dortmunder Marienkirche (Phot. Stoedtner 119813). Ein interessantes westfälisches Dokument für



334. Madonna. Rheine.

die Jahrhundertmitte eine Sitzmadonna, silbern, im Domschatze zu Osnabrück („Werkstatt des Johann Dalhoff“, abgebildet bei Witte, Der Domschatz zu Osnabrück, Taf. 29).

e) Mitteldeutschland

In Ostfalen, im Inneren und in Mitteldeutschland überhaupt wieder geringeres Niveau, zugleich ein sehr unzureichend durchforschtes Gebiet. Vorbehalt bleibt geboten, und erlaubt ist es, zur Zeit nur Weniges zu nennen. Neben der Bauplastik von Braunschweig, Halberstadt, Magdeburg (Lettner), Erfurt, Meißen steht wahrscheinlich hier die „freie“ Kunst überhaupt zurück. Braunschweig besitzt ein wichtiges Werk der späten dunklen Zeit in dem T. Johannes des Domes. In Merseburg beansprucht das Chorgestühl eine über seine Qualität hinausgehende Bedeutung. Es ist datiert 1446; als Künstler der rückseitigen Reliefs bezeichnet sich Caspar Schockholz. Man empfindet die dem Manierismus besonders günstige Zeittage, sicher auch den Geist des damals energisch auftretenden Kupferstiches. Die Schärfung und konsonierende Durchrippung der Formen geht über die Meißener Figuren am Grabmal Friedrichs des Streitbaren noch hinaus. Wie sehr sich um die Jahrhundertmitte Formen innerlich verschiedenen Alters auch hier drängen, läßt eine Erfurter Madonna erkennen, die vom Hause Futter-