



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

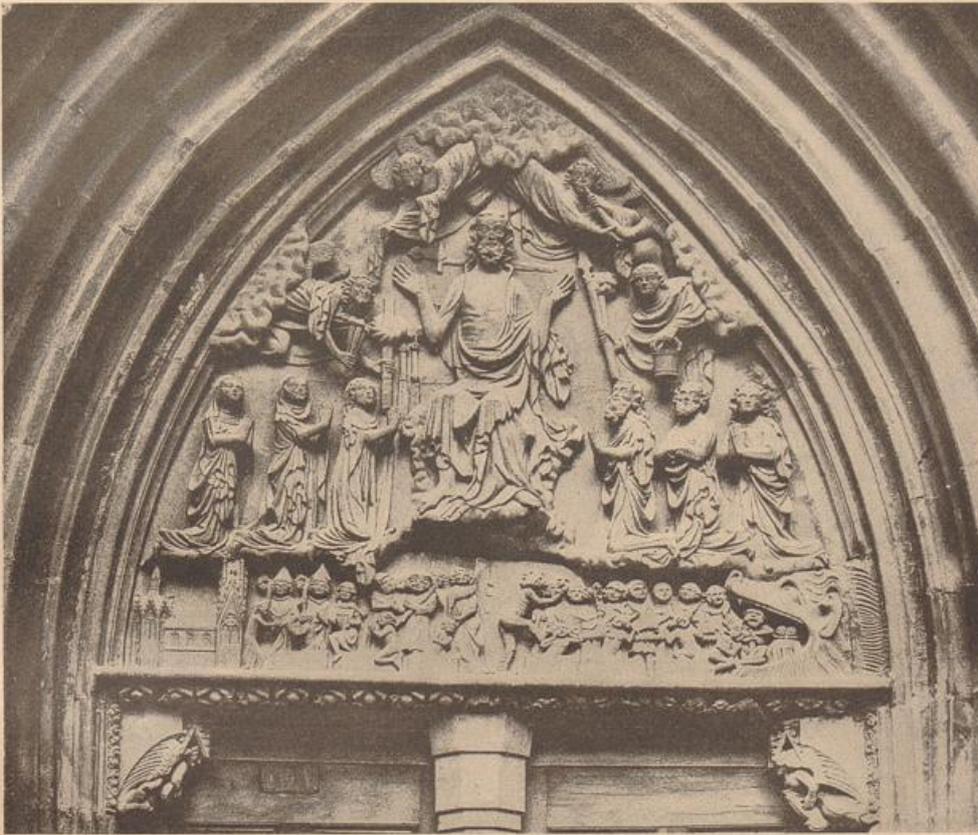
Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

Grundlegung

urn:nbn:de:hbz:466:1-41993



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-

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

1



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 Vergangener 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. Begleitweise 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 Teynkirche.
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 Entschliebung 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).



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“

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,

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 Unterschneidung, 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, Schwelen, 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 (BeiBel, 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: Mád1, 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, zerfurchen, zerschnitzen läßt. Hier eine Form, die sich selbst an eine feste Stirnwand bindet, — dort eine Form frei bewegter Umriss. 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.

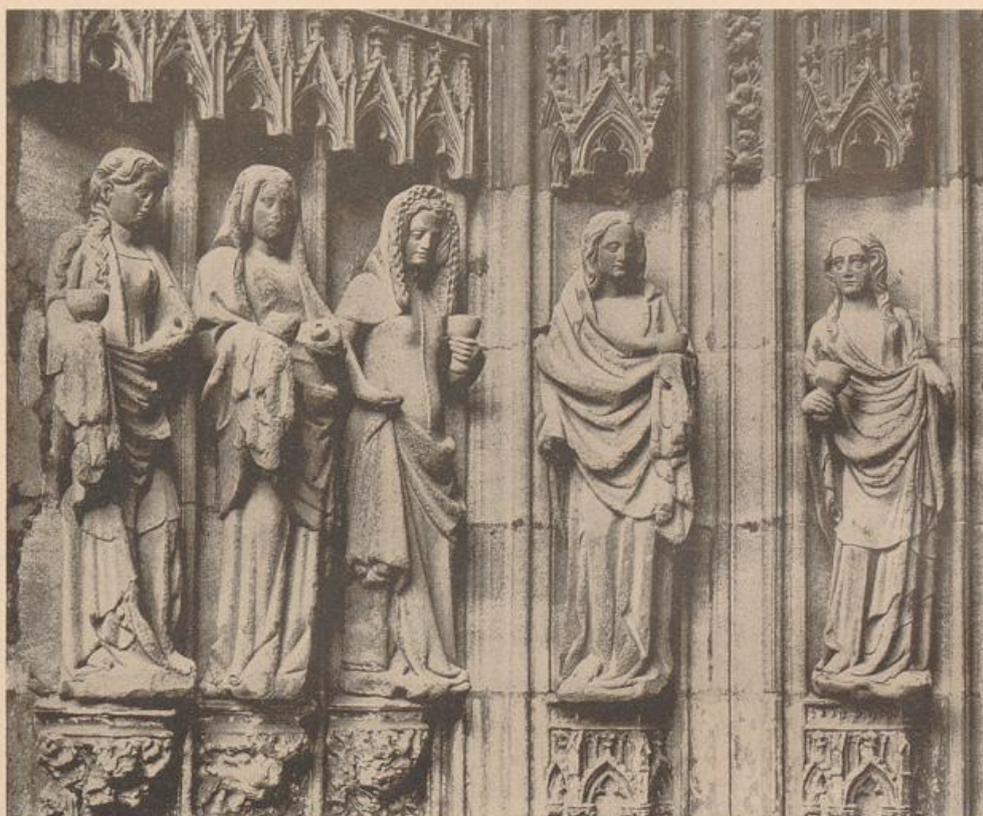
Die Beweglichkeit der Formvorstellung wird so stark, daß sie das leichtere Material bevorzugt, um den technischen Vorgang dem Tempo des geistigen, den Widerstand des Stoffes dem Schwunge der Vorstellung etwas besser anzupassen. Was sie aber dann am Holze leichter

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



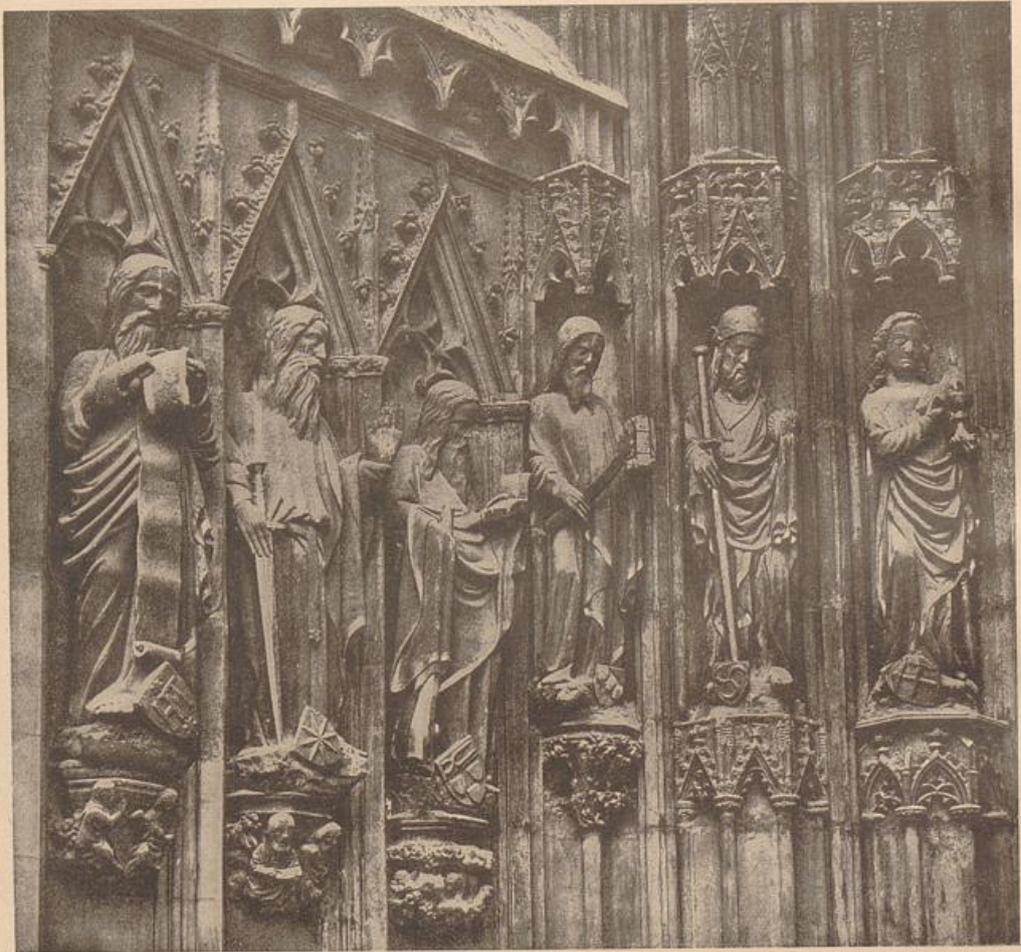
14. Törichte Jungfrauen vom Nordportal der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd.
Aus: Hartmann, Gotische Monumentalplastik in Schwaben.

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 Vereinzlung 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.

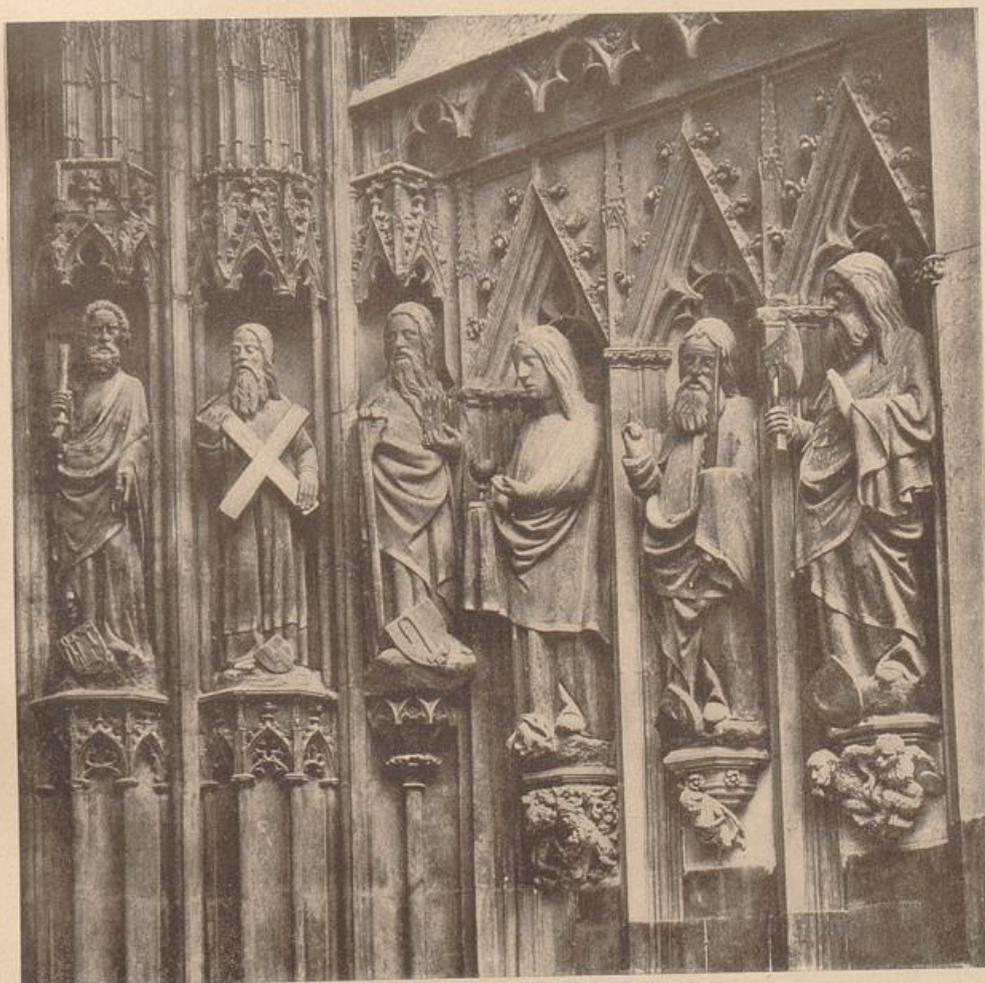
Es gibt sogar noch eine dritte Möglichkeit — den Schreiner, ja eine vierte: den Faßmaler.

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

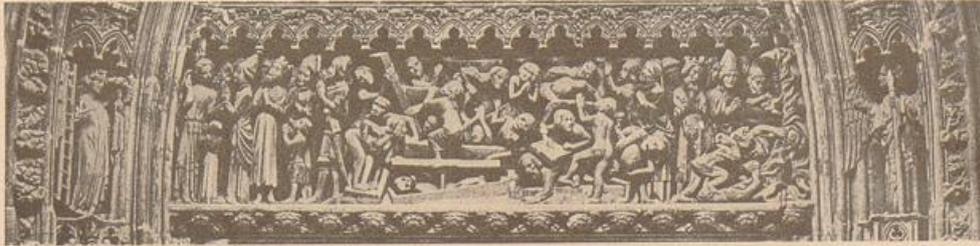


16. Apostel vom Südportal des Augsburger Domchores.
Aus: Hartmann, Gotische Monumentalplastik in Schwaben.

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.



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

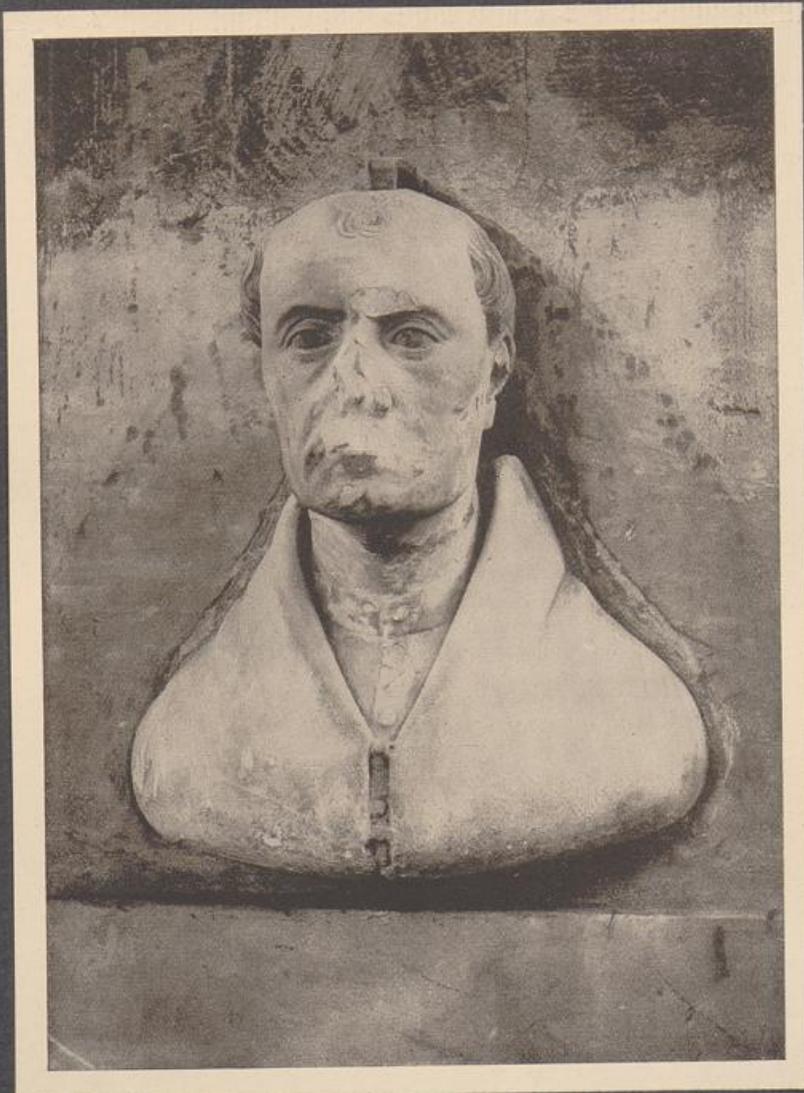
lichkeit der Arbeit gelegentlich bis zur Erstickung des persönlichen Ausdrucks treiben. Trotzdem ist der schon angedeutete entwicklungsgeschichtliche Unterschied zwischen Hütte und Zunft wirklich da. Die Hütte ist das Erbe des eigentlichen Mittelalters — je tiefer wir in unserer Epoche rückwärts gehen, 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, Veltadam, Triforium
(Nach Mádl, XXI. Porträtbüsten)

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



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 Tafelmalerei vorsehend 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 Gruppenbildern 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.



21. Gruppe der Krieger
Aus: Back, Mittelheutsche 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 ersteht 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 Gegensatz 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 Gegensatz 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 Bauamt 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.: Klaißer, 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 Klaißer, 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 gebührenden 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, Glaswörter 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 Klaißer hinwies — durch die Tatsache, daß eine Person mehrere Tätigkeiten erlernen und damit zu mehreren Zünften beitriffsfähig 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 Malerzche 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 „Bidschnitzer, Sattler, Maler, Glaswörter 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: Mád1, 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 Klaißer 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 Klaißer 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.