



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

I. Das 14. Jahrhundert als Grundlage der altdeutschen Kunst

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

I.

Das 14. Jahrhundert als Grundlage der altdeutschen Kunst

3. Der Wandel der Figurenauffassung im 14. Jahrhundert

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

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

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

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

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

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

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

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

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



27. Gewandpartie der Bamberger Madonna



28. Gewandpartie der Nike von der Athene Balustrade

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



30. Propheten vom Hauptportal des Straßburger Münster.



31. Propheten vom Rottweiler Kapellenturme

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

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

beobachten, grundsätzlich verwandte Züge zu erkennen. Man betrachte die Propheten am linken Seitengewände des Straßburger Seitenportals (Abb. 30).

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

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

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

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

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

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



32. Propheten vom Rottweiler Kapellenturme

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

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

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

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

ostportal von etwa 1360, ursprünglich Westportal der Pfarrkirche über Feld, einen Kompromiß dieser Richtung mit der Rottweiler.

Eindrücke des Rottweiler Stiles scheinen auch in der Holzplastik gewirkt zu haben. Die fast lebensgroßen Figuren der Heimsuchung im Nürnberger Germanischen Museum (Katal. Josephi Nr. 213, 214) haben in Proportion und Gewand gewisse Beziehungen. In den Köpfen mehr Breite und Festigkeit. Sie stammen aus der Gegend von Schwäbisch-Gmünd und scheinen an der gleich zu behandelnden Stilwendung, die nach 1350 sichtbar wird, beteiligt zu sein. Gleichzeitig könnten sie auch mit dem Stil einiger Figuren des Freiburger Münsters (an den Strebepfeilern) in Beziehung stehen, denjenigen, die jetzt in Verbindung mit dem Hl. Grab im südlichen Seitenschiff des Münsters gebracht werden. Als Rittergrabmal ähnlicher Richtung darf der Ulrich von Ahelvingen, † 1339 in St. Veit zu Ellwangen, genannt werden.

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

Eine unverkennbare, wenn auch allgemeinere Ähnlichkeit finde ich ferner an einigen Figuren des Westturmes am Freiburger Münster (in den Tabernakeln an den Diagonalseiten des Oktogones), sowie in Thann, Elsaß, an der Westseite des Münsters (namentlich Johannes der Täufer an der Nordseite der linken Mittelstrebe und Madonna im Südtabernakel).

Über weitere Ausstrahlungen der schwäbischen Schulen siehe weiter unten.

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

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

Dieser Umschwung verrät sich sehr deutlich auch beim Vergleich der Köpfe. Die schwellenden und geschlängelten Umrißlinien von Stirn, Nase, Wangen, die in Rottweil den

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

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

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

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

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

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



33. Prophet vom Gmünder Südportal

Qualität stark betont, ebenso aber ihre grundsätzliche Zugehörigkeit zum Stile der „plebejischeren“ Apostel. Sie bezeichnet einen festen Punkt. Bildet man sich nun eine Reihe aus der Bamberger, der Rottweiler und der Augsburger Maria (Abb. 4, 5 und 34), so erhält man den lehrreichsten Eindruck einer geschichtlichen Wellenbewegung. Es sei einmal für die Dauer dieses Vergleiches erlaubt, von drei „Stilen“ zu reden. Man sieht, wie der dritte gewisse Werte des ersten wiederbringt, die von dem zweiten verneint worden waren, wie er aber das nur kann, weil er die Werte des zweiten in sich trägt — und wie er eben dadurch unrettbar von dem ersten geschieden wird. Der spätere Stil des 14. Jhhs. bringt in veränderter Form Werte des 13. Jhhs. wieder — aber gesehen durch den Stil des früheren 14. Der dritte Stil teilt mit dem ersten gegenüber dem zweiten den größeren Sinn für die Vollkörperlichkeit der Wirkung. Aber jener innerlich tief antik gedachte dramatische Gegensatz von Körper und Gewand im ersten Stile ist durch den zweiten auch mit der Wirkung auf den dritten ausgelöscht. Es handelt sich bei diesem also nicht etwa um einen Rückgriff auf den ersten Stil, sondern um eine vorschreitende Umbildung des zweiten. Die vollere Körperlichkeit ist in der Augsburger Madonna doch angewendet auf jene neue Einheit, die erst das 14. Jhh. wieder geschaffen hatte, auf jenes Dritte aus Gewand und Körper, in dem die kontrastierenden Elemente verschmolzen sind. Die zwar verhüllte, aber künstlerisch durchaus im Inneren der Gewandstatue empfundene Nacktheit des Bamberger Stiles ist vorbei. Nicht eigentlich die Körperlichkeit des Leibes, sondern die Körperlichkeit des Statuenblockes hat gewonnen; das Ganze ist stämmiger, gewölbter, breiter. Die größere Breite aber wirkt zugleich als Zuwachs malerischer Werte. (Die grundsätzliche Bedeutung der Breitendimension für das Malerische dargelegt zu haben, ist eines der Verdienste August Schmarsows um die Klärung unserer Grundbegriffe.) Man beachte, daß wir in Wahrheit nicht so sehr viel mehr über die „wirkliche“ Gestaltung des Leibes, von den allgemeinsten Verhältnissen abgesehen, bei der Augsburger Madonna erfahren als bei der Rottweiler — sehr im Gegensatz zu Bamberg. Man nehme, um ein günstiges Diagnostikon zu gewinnen, die Partie des rechten (Spielbein-)Knies. In Bamberg so gut wie völlig nackt, in Rottweil fast unsichtbar, ist es in Augsburg auf kurze Strecken zu ahnen, zu erschließen, als eigene Form aber nicht dargestellt. Ähnlich steht es mit der Brust. Nur die Wölbung des Leibes, als der bequemste Träger der gewölbten Form überhaupt, tritt wieder stärker heraus. Die Falten machen ihr an der Hüftgegend Platz, die schwere, große Schüsselfalte betont sie kontrastierend. Wir spüren zweifellos, daß das unter dem Gewande gedachte Leibliche voller, wärmer, persönlicher sein müsse. Aber das plastische Erlebnis führt nicht dazu, es — wie in Bamberg — vorzustellen. Es verharrt gebunden im Gewandblock. Wo, wie in Kopf und Hals, der Körper frei heraustreten muß, wirkt er hier majestätisch schwer und fest. Im

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

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

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



34. Muttergottes vom Südportal des Augsburger Domchores



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

führung ausnützt (vgl. Abb. 35 u. 36).

Auffallend nahe der Oberzeller Madonna stand — bis zur Erneuerung — die Muttergottes am Westportal des Wetzlarer Domturmes, nächst ihr die der Südseite. In weiterem Abstände folgt die aus einem Würzburger Weinberge stammende, auf die Rauch, Hessenkunst 1912, S. 11, aufmerksam machte (jetzt im Germanischen Museum). —

„Diese Richtung beherrscht ganz wesentlich die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Sie fußt auf der vorhergehenden. Sie verdankt ihr den Typus der geschwungenen Gewandfigur, legt ihn aber in einer Weise aus, die seine künftige Auflösung verspricht. Sie setzt bei dem Biegungswinkel der Gestalt, den sie in der Hüftgegend vorfindet, mit einer starken körperlichen Vorstellung ein; sie vervollständigt die Ausbiegung zur Vorwölbung. Die bestimmende Bogenlinie rückt sie von der äußersten Seite der Figur vielmehr nach der Mitte zu, damit sie diese nicht mehr von außen abschließe, sondern im Innern teile: die erste Andeutung der

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

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

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

künftigen Symmetrie. Gleichzeitig beginnt an Stelle der gemeinschaftlichen Diagonalität von Ober- und Unterkörper, der Kursivschrift gewissermaßen, die sie verbindet, ein stärkerer Gegensatz von oben und unten, eine blockartige Festigung, Lagerung der Teile, Möglichkeit des Aufbaues. Charakteristisch für den diesseitigen Zug ist die gesunde Ungeistigkeit der Typen, die satte Rundheit des Albert von Hohenlohe, die schwelende der Oberzeller Madonna.“

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

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



36. Grabmal Albert v. Hohenlohe. Würzburg, Dom



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

ein allgemeinerer und tieferer Vorgang war, durch diese Erleichterung des Lebensgefühles doch hier und da beschleunigt werden konnte. Für die fränkischen Lande liegt die Annahme wirklich nahe. Ein Gott-Vater, wie ihn der Würzburger Türstein (Abb. 37) zeigt, ist jedenfalls nur durch eine ungewöhnliche Mitarbeit der Leidensgefühle am Kunstwerke ganz erklärlich; er ist vielleicht nicht ohne Kenntnis des Rottweiler Stiles entstanden, aber sicher eine Steigerung aller „Rottweiler“ Eigenschaften zum stärksten seelischen Ausdrucke: ein Gott



38. Skulpturen am Portal der Liebfrauenkirche in Mainz

der Pestkranken. Soviel bis jetzt bekannt ist, fehlt es völlig an ähnlichen Formen in der französischen Kunst. Dagegen mag die in der deutschen so gern gepflegte Behandlung des „Vesperbildes“ (Maria mit dem Leichnam Christi im Schöße) mit einer ihrer wichtigsten Wurzeln bis in diese Zeitstimmung zurückgreifen.

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



39. Madonna des Kölner Kunstgewerbemuseums

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

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

Mainz
Kölner

Zu den genannten Mainzer Werken vgl. A. Stix, „Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz“. Kunstgeschichtl. Jahrbuch der K. K. Zentralkommission Wien, 1909, S. 99 ff. — Dazu Pinder, *Mittelalt. Pl. W.*, S. 45, 46, Anm. — Die Kenntnis von Amiens, wie auch Paris und Reims, verraten auch die frühesten Freiburger Arbeiten, die Heiligen an den südwestlichen Strebepfeilern. Auch sie haben das „mächtige Hinterhaupt“ das Stix an der Plastik der Südpforte zu Amiens als charakteristisch betonte. Selbst in den späteren Statuen der Mittelschiffpfeiler im Innern ist die Nachwirkung hier und da erkennbar. Die schwäbisch-oberrheinische Gruppe Christi mit dem schlafenden Johannes zum Teil veröffentlicht bei Benoit Oppenheim, *Katalog der Sammlung Oppenheim*, T. 60 und 60a. Dazu tritt ein Stück in Straßburg und eins im Karlsruher Museum. Das bei O. veröffentlichte Stück aus Heiligkreuzthal im Stuttgarter Altertümernuseum kommt dabei der Rottweiler Art schon einigermaßen nahe. Wie mir G. Dehio mündlich mitteilte, ist die schwäbische Heimat der ganzen Gruppe ziemlich sicher, die französische Färbung eines Hauptstückes durch inzwischen erwiesene elsässische Abkunft erklärt. Vgl. Baum, *Deutsche Bildwerke d. 10.—18. Jhh.*, Kataloge d. Stuttg. Altertümernus., Bd. IV. S. 23.

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

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

Vgl. Wilhelm Vöge, *Die Madonna der Sammlung Oppenheim*. Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen, XXIX, S. 217 ff. Auf S. 218, Anm. 5, Hinweise auf Beobachtungen von O. Wulff (für Giov. Pisano) und August Feigel (für die Wimpfener Stiftskirche). — Der Typ der Madonna Oppenheim selbst hat verwandte Bildungen in Deutschland wohl fast immer erst in der Spätzeit — und kaum in unmittelbarer Abhängigkeit — gefunden. Sie ist ein ausgesprochenes Werk des 14. Jhhs. und hat den Keim zu einer starken Breitenentfaltung in der Richtung, wie auf französischem Boden, z. B. die von Vöge ihr zugesellte von Rampillon (a. a. O. Abb. 3) sie einschlug. — Einen frühen Nachklang der Madonna Oppenheim selbst könnten eine Reihe kleiner deutscher Madonnen bedeuten, von denen die bekannteste eine des Kölner Kunstgewerbemuseums ist (vgl. Abb. 39). Nach Vitry verwandt mit einer Madonna in St. Dié.

Es scheint, daß der Typus jener schlanken Pariser Madonna insbesondere am Rhein beliebt gewesen ist. Zahlreiche Figuren, namentlich des Kölner Kreises, stehen unter dem Eindrucke ihrer selbst oder jedenfalls verwandter Formbildungen, so ein paar kleine Holzfiguren der Sammlung Schnütgen-Köln (Abb. 40), auch wohl einige Typen des Oberweseler Altares (ca. 1338), die mit den Aposteln des Kölner Domchores in Beziehung stehen. Die Wimpfener Madonna hat, wie die Wimpfener Architektur, auch das hessische Gebiet beeinflußt.

W. Pinder, *Die deutsche Plastik*.

4



40. Madonna. Sammlung Schnütgen-Köln

Köln
St. Dié
Vitry



41. Vierge Doree von Amiens

Doree“ von Amiens scheint hinter einer Reihe von Figuren zu stehen, die namentlich im sächsischen Gebiete verbreitet sind, — so daß auch hier die geschichtliche Einordnung außer der frei vorschreitenden Stilbildung des Jahrhunderts die Nachwirkung eines alten Gedankens zu berechnen hat. Die Jungfrau von Amiens ist als Gewandstatue weit voller und üppiger gebildet, als die vom Querschiff der Pariser Kathedrale. Sie setzt dazu den großen Umschwung voraus, den wir innerhalb des 13. Jhhs. besonders gut in Reims beobachten können, von dem kleinfaßlichen antikischen Stil, den noch der Visitatio-Meister hat, zu dem breit flächigen, dessen berühmtestes Beispiel der jugendliche König von einem der Strebepfeiler ist, von diesem aber zu dem Stil der späteren Reimser Verkündigung (Abb. 41).

Eine steinerne Madonna im Bischofsgange des Magdeburger Domes, der leider der Kopf fehlt, schließt sich ganz unmittelbar ihr an (Abb. 42). Das schräg heraufgeraffte Gewand hat noch die ganze satte, schwellende Weichheit. Die Ähnlichkeit im Biegungsgrade, die Art, wie die Raffung unter dem Kindeskörper verschwindet, das langsame Übergehen der plastischen Schwellung aus dem (früher klar kontrastierenden) Kerne des Leiblichen nach den Außenflächen des Gewandes, zeugt selbst in Einzelheiten, für unmittelbare Verwandtschaft

So folgt ihr die Madonna in der Friedberger Stadtkirche. Das ganze Kölner Gebiet vor allem scheint eine natürliche Geschmacksverwandtschaft besessen zu haben, die in der deutlichen Betonung dieser altfranzösischen Schlankheit auch in der späteren Entwicklung noch oft zum Ausdruck kommt. So gut aber der Pariser Typus bis Italien gelangen konnte, so gut auch in süddeutsche Gegenden. Ein Beispiel bildet die Madonna Nr. 208 des Germanischen Museums, die aus dem Tiroler Kunsthandel (Kufstein) erworben wurde. In solchen Fällen wird der Wandel der Figurenauffassung ab und an verdeckt oder abgelenkt. Im großen bleibt doch bezeichnend, daß auch in der rückgreifenden Wahl alter Vorbilder der schlanke Typus wesentlich in der ersten Jahrhunderthälfte und im Westen bevorzugt wird, während ich einem breiteren, ebenfalls noch vor 1300 geschaffenen Werke, eine Wirkung von längerer Dauer und vor allem auf innerdeutsche, nicht westliche Gegenden glaube zuschreiben zu dürfen.

Ein besonders beliebter Studienort deutscher Meister des 14. Jhhs. war offenbar die Kathedrale von Amiens, namentlich ihr Südportal. Ich erinnere noch einmal an Mainz, Freiburg und Würzburg. Die „Vierge

mit der Vierge Doreé. Der Vorgang selbst aber — die Verdichtung des Blockes und die Verlegung der plastischen Vorstellungen an die Oberfläche — wird von den mitteldeutschen Meistern weiter getrieben. Sie halten dabei die Verbindung in der Tracht vor allem deutlich aufrecht. Überall, wo im fortschreitenden 14. Jhh. die starke Unterscheidung zwischen Untergewand und Obergewand, womöglich mit sichtbarem Tunikagürtel, festgehalten wird, darf man auf eine gewisse Anlehnung an ein Werk des 13. Jhhs. schließen. Sie bleibt auch in dieser sächsischen Gruppe deutlich, aber es kommt künstlerisch etwas Neues heraus. Die Vereinheitlichung des Linienzuges, die Verdichtung der Masse wirkt hier so gut wie bei den selbständigeren Arbeiten der gleichen Zeit. Besonderes Interesse finden die weit vorspringenden Schüsselfalten. Auf dem Wege hierzu befindet sich in Frankreich z. B. die Madonna des Reimser Westportals, deren Eindruck sich offenbar bei einigen Arbeiten in den der pikardischen noch hineinschiebt.

Diese Formulierung trifft — als wohl ältestes Stück — eine Madonna der Halberstädter Marienkapelle, die von Alfred Wolters in einen Kreis von Mindener und Halberstädter Skulpturen, hinter denen überall Reims erkennbar ist, noch als Werk des 13. Jhhs. eingeordnet wurde. Hier werden die Schüsselfalten gleichsam emanzipiert und zu weiter ausgreifenden, starrenden Bogen versteift, während im Gesichte die spitz-süße Anmut der Reimser Skulpturen, der eingewinkelte Mund, die schrägen Brauen, das kleine Kinn zu einem maskenhaften, fast grinsenden Ausdruck werden. Der Zug zur Blockeinheit triumphiert, und ohne daß die im Westen (Wimpfen, Rottweil, Köln) so beliebte Schlankheit gesucht würde, festigt sich schon der breite Charakter, der der sächsischen Kunst seit ihrer Frühzeit innewohnte. Eine Madonna im Hildesheimer Domkreuzgange gibt in etwas schlammiger Verweichlichung nur einen schwachen Abklatsch. Wichtig dagegen ist eine für das östliche Kolonialgebiet hervorragende Muttergottes aus der Spandauer Nikolai-kirche, jetzt im Märkischen Museum. Sie bildet unverkennbar den Halberstädter Typus weiter und kommt in der Gewandbehandlung dem der Reimser Madonna näher. Fr. Wolff hat die Spandauer Figur richtig mit einer späteren im Magdeburger Dome zusammengetan (an einem Pfeiler des südlichen Querarmes). Während die Gewandung mächtiger schwillt, der Block sich gewaltiger rundet, weichen die Köpfe der Gruppe stärker auseinander (Abb. 43). Eine größere Spannkraft — und offenbar die gleiche Wendung zum Breiten, die später an völlig



42. Madonna im Magdeburger Dome



43. Madonna im Magdeburger Dome

Zusammentreffen — wohl gleichzeitig, am E. des 14. Jhhs. nimmt die Madonna an der Karthause von Champmol bei Dijon „die schwungvollen Motive des 13. Jhhs. wieder auf, in großartigerer Ausladung schon das Barock vorausnehmend“ (Vöge). Und der erste Eindruck, den die beiden Figuren an den Vierungspfeilern im farbigen Dunkel des Regensburger Domes erwecken, ist der eines ungeheuren Aufrauschens, innerlich ähnlich den neuen Bewegungsformen des Slüterstiles. Es ist auch wirklich so: der Geist des ersten großen malerischen Jahrhunderts, des 15., meldet sich bereits an; allein, wie so oft in deutschen Leistungen, verbindet sich persönliche Eigenart des Meisters, innerlich moderne Absicht und Nachklang eines sehr alten Motives miteinander. Das rauschende Wogen der Gewandmassen, das auch der „weiche Stil“ des frühen 15. Jhhs. schuf, ist mit einer Art atavistischer Haltung gesättigt, das Modernste durch eine Steigerung des Alten erreicht. Ich glaube nicht, daß hier irgendein Eindruck „burgundischer“ Kunst vorliegt.

Das Gemeinsame mit dieser ist das Übertreten des gesteigerten Kubischen in das Malerische, es ist der europäische Vorgang, der hier hinter altertümlichen Gedanken hervorleuchtet. Daher auch kein reinlich „weicher“ Stil. Die wie in der Luft plötzlich gefrorenen riesigen Gewandmassen haben als Körperlichkeit etwas Metallisch-Hartes, das zumal in den

andersartigen Gestalten der gleichen Zeit und wenigstens der benachbarten Gegend (in denen kein Nachklang des 13. Jhhs. mehr lebt) festzustellen sein wird, der Geschmack um und nach 1350. Der starkknochige Kopf wird zuständlicher im Ausdruck, das fatale Lächeln geht auf eine leise Regung zurück. Es ist der breite (an slavischen Modellen geschulte?) Kopftypus, den die Erfurter Kunst gleichzeitig besitzt. Die Erinnerung an die Vierge Doreé möchte sich auch hier noch anmelden. Man kann, auch in der Spandauer Figur, noch genau das Motiv der rechten Hand wiedererkennen (die bei der Reimser fehlt), ein flächiges Sich-hoch-biegen. Ähnliches gilt von der Knitterung der Staufalten über dem Sockel. Aber schon fühlt man, wie eine eigene innerdeutsche Stilabsicht, weit mächtiger als der Nachklang des Alten, die Form vorantreibt. Das stark zerklüftete Gewand bekommt an der Spielbeinseite — die hier im Gegensinne erscheint — etwas Herb-Starrendes; und zugleich melden sich Schattengegensätze von solcher Kraft, daß sie aus dem Sinne der reinen Modellierung des Gesamtblocks (den sie noch bewahren) bis zum Sinne des Phantastisch-Malerischen umschlagen könnten. Das geschieht hier noch nicht, wohl aber in der Madonna der Regensburger Verkündigung (Abb. 44.45), die wirklich wie eine letzte Steigerung dieses Typus in der Hand eines starken, feurigen, eigenwilligen deutschen Künstlers erscheint. Ein merkwürdiges



44. Engel der Regensburger Verkündigung

Verschlingungen des Engelsgewandes mit der Weichheit der Linien einen sonderbaren Klang ergibt, übrigens vom höchsten Reize. Die erhobene Hand Mariens ist dabei uralte — wie eine Übersetzung des Motives von Amiens. Bezeichnend ist auch, daß die Regensburger Figuren gleich den genannten sächsischen nicht die in den übrigen deutschen Arbeiten übliche Ausladung nach der Seite zeigen (nur die spätere Magdeburger macht hier eine Ausnahme), also nicht das „Profil in der Vorderansicht“, sondern eine Bewegung rein aus der Tiefe nach vorne. Sie beschreiben einen Bogen, dessen Sehne die Wand bildet, auf den Beschauer zu, wie oft im 13. Jhh., und wie überhaupt gerne in Frankreich, wo die seitliche Ausbiegung immerhin selten weiter ausgreift. Selbst in den Gesichtformen scheint der Zusammenhang mit der sächsischen Gruppe deutlich. So mündet also auch eine, innerlich durch ältere Erinnerungen gebundene Gedankenfolge schließlich doch da, wo die freiere Entwicklung hinstrebt. Sollte der seltsame, im Bayerischen doch wohl alleinstehende Regensburger Meister vielleicht aus dem



45. Madonna der Regensburger Verkündigung

Sächsischen kommen, ein Landsmann des Konrad von Einbeck, der in der Halleschen Moritzkirche Schöpfungen von höchster Eigenart hinterlassen?

Für wertvolle Anregungen und für photographisches Material danke ich Alfred Wolters. Die Beziehungen zu Amiens und der Anschluß der Regensburger Verkündigung sind Vermutungen des Verfassers. Über die Spandauer und die Magdeburger Madonna, vgl. Fr. Wolff, Zwei mittelalterliche Plastiken des märkischen Museums, Monatsh. f. Kunstwissenschaft, 1909, S. 447 ff. — Die Zusammengehörigkeit der Regensburger Verkündigung mit dem sel. Erminold in Prüfening, sowie dem lehrenden Petrus des Museums von St. Ulrich zu Regensburg schon betont bei Dehio, Handbuch d. deutsch. Kunstdenkmäler, sowie bei Riehl, Bayerns Donauthal, 1912, S. 117.

Das seltsamste Beispiel einer Verschwisterung von Formen des reifen 14. Jhhs. mit solchen des 13. bietet aber Erfurt und die von der mächtigen Reichsstadt abhängige thüringische Kunst. Zunächst ist es schon eine ältere Beobachtung, daß in der Erfurter



46. Königsgrabmal im Prager Dom.
Ottokar I.



47. Heiliger König vom Regensburger
Dome

Plastik Gewand- und Bewegungsmotive von den herrlichen Figuren im Naumburger Westchore noch sehr spät verarbeitet wurden. Besonders für die Grabplastik gilt das.

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

Von 1349 ab entstand in Erfurt der neue Domchor, und ungefähr innerhalb des folgenden Jahrzehntes wurde die Bauplastik am Triangel, dem malerisch so reizvollen, dreieckigen Eingangsportale des Domes geschaffen (vgl. Overmann). Besonders fühlbar und wohl am längsten bekannt ist die unmittelbare Herkunft der Kreuzigung im Bogenfelde der Westseite von der Naumburger Gruppe am Lettner. Die Madonna am Türpfosten bringt, soweit dies möglich, die gesamte Gewandführung der trauernden Maria im Gegensinne wieder. Das ist wichtig genug: die Abhängigkeit von Naumburg ist hier viel stärker, als auf der Ostseite die der klugen und thörichten Jungfrauen von denen der Magdeburger Nordvorhalle.



48. Reims. Figuren vom Nordportal



49. Erfurt. Apostel vom Triangel

Aber die Erklärung, daß man es hier eben mit einem provinziell zurückgebliebenen Einheimischen zu tun hätte, würde bis dahin noch genügen können. Doch tritt nun etwas anderes hinzu: die Apostel der Gewände unter der Kreuzigung zeigen zwar sehr freie, jedoch auch sehr bewußte Übersetzungen von Reimser Statuen; nun aber nicht einmal von solchen des späteren 13. Jhhs., sondern ausgerechnet von solchen des frühen Nordportales, dessen Plastik mit jener der Chartreiser Vorhalle auf gleicher Entwicklungsstufe steht. Also ein Unterschied von ungefähr vier Menschenaltern in der Zeit.

Man vergleiche vor allem die zwei jugendlichen Heiligen (Abb. 48 u. 49). Im Kopfe ist die Ähnlichkeit am deutlichsten; aber wichtiger ist das Gewand. Sein Eigenleben, das für das 14. Jhh. auffällig groß ist, die Selbständigkeit seiner gewellten Linien, seiner geblähten Massen gegenüber der Blockfläche, wird nur als Übersetzung jenes sehr alten Togenmotives verständlich. Andererseits belehrt der bärtige Kopf über die Abkunft der kantigen Flächenbehandlung, der regelmäßigen Bogenbildung der Brauen z. B. Auch eine Anzahl Einzelheiten, die Absetzung eines vorderen Haarkranzes, die nackten Füße, sind wichtig. — Kein Zweifel, die Erfurter Skulpturen setzen, außer Naumburg und Magdeburg, Reims voraus und zwar haben sie am älteren Stil des 13. Jhhs. mehr für sich zu finden verstanden, als am jüngeren. Neuerdings wird die Triangelplastik ein Menschenalter früher angesetzt. (Vortrag von Frl. Legal im Frankfurter Universitäts-Seminar.)

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

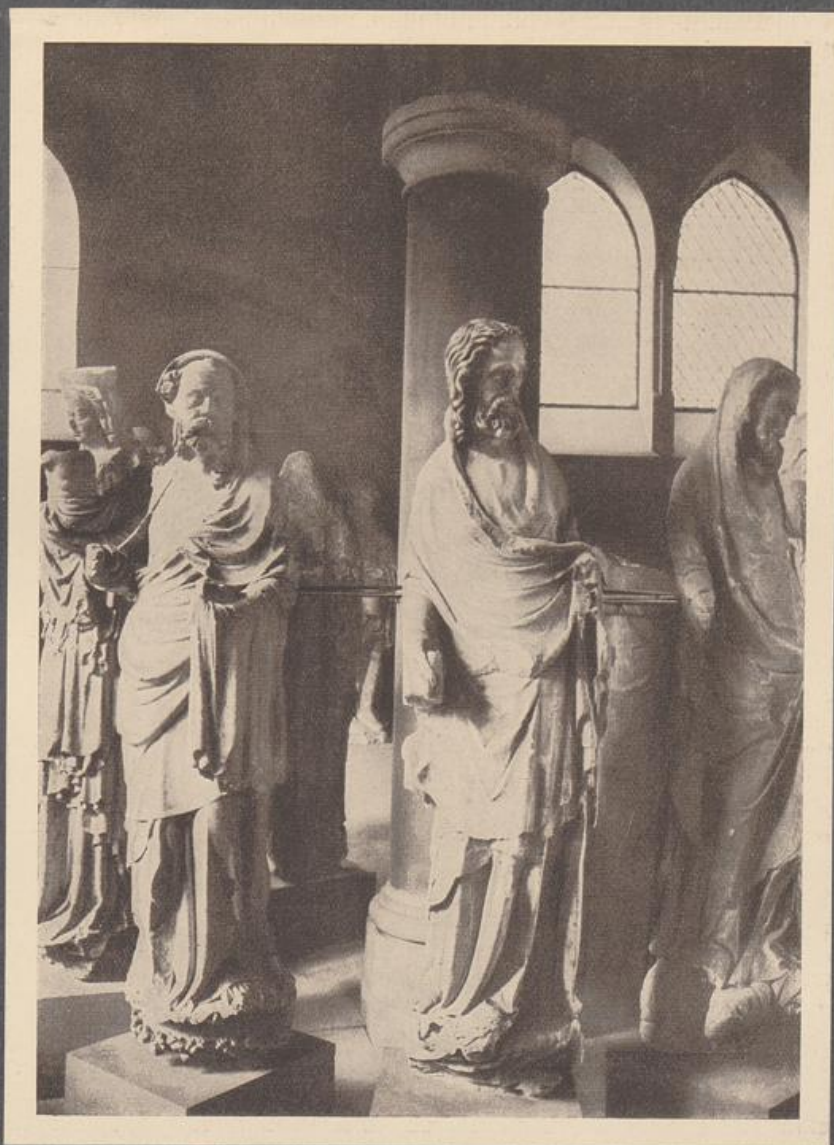
Vgl. über die Plastik am Erfurter Triangel Overmann, a. a. O., Nr. 20—26 (mit Angabe der älteren Literatur, v. Tettau, Greinert). — Die Abkunft von Naumburg auch bei Overmann betont. Den Hinweis

auf Reims verdankt der Verfasser in diesem Falle ausschließlich mündlicher Mitteilung und freundlich geliehenem Abbildungsmaterial von Alfred Wolters. — Durch ihn wurde er ferner auf die Madonna neben dem Nordportal der Mühlhausener Blasiuskirche aufmerksam gemacht, die im Gesamturte offenbar auf den Typus der oben genannten Halberstädter Madonna, in der zerwühlenden Behandlung des Gewandes dagegen deutlich auf Naumburger Eindrücke zurückgeht, sowie die in diesen Zügen verwandten Strebepfeilerfiguren von Stadtilm.

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

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

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



Skulpturen von der Überwasserkirche zu Münster

W. Pinder, Die deutsche Plastik

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

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

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

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



50. Vom Freiburger Hl. Grabe.

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

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

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

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

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

Auch Regensburg ist reich an Zeugnissen der entscheidenden Wandlung.

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

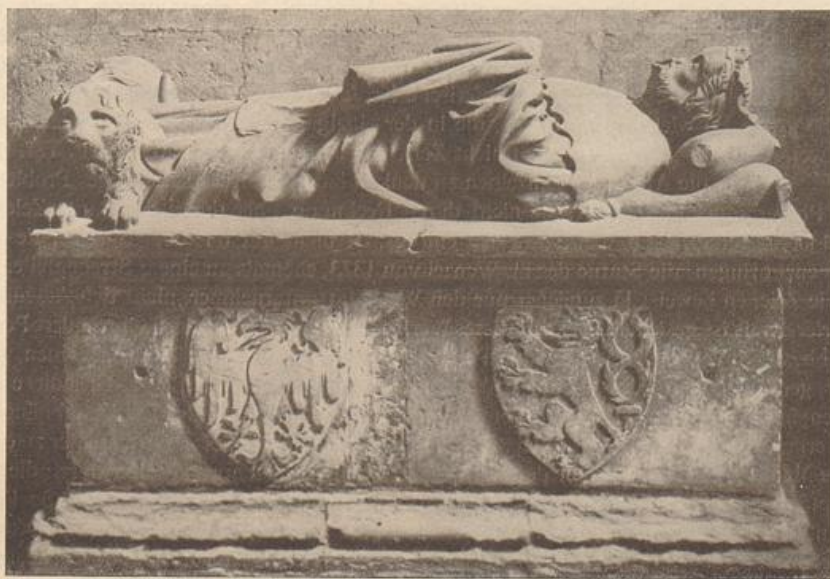


51. Pfeilerfigur im Regensburger Dome.
Phot. Laiffe-Regensburg.

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

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

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



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

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

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

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

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

zartem Gestänge. Dort klingt auch, in der Mittelfigur des linken Gewändes (Abb. 13) etwas von dem Charakter der Herzogin-Figuren (Nordportal rechts, Südportal links) an, das Zeitgenössisch-Profane. Ganz ungewöhnlich aber, und aus deutscher Tradition nicht zu erklären, ist die Idee der Wappenhalter neben den Fürsten. Vielleicht, ja offenbar hat hier neben dem Prager Hofe der Pariser Karls V. gewirkt, an dem eine glänzende Profankunst lebte. Sauval (in den *Antiquités de la Ville de Paris*, I. II., p. 23) sah unter Ant. Lemerrier die berühmte Portaltreppe abbrechen, die Karl V. errichtet hatte, die „Vis du Louvre“. Sie war außen frei, im Hofe hochgeführt und zeigte 10 Steinfiguren, Fürstendenkmäler!, jedem mit einem Baldachin bedeckt, von Konsolen getragen, in Nischen gestellt. Im ersten Stocke aber, rechts und links von der Türe, waren zwei „sergents d'armes“ aufgestellt, wappenhaltende Knappen also, die Jean de Saint-Romain geschaffen. Solche sergents d'armes sind hier an beiden Portalen den herzoglichen Figuren beigegeben, am Bischofstor Rudolf IV. und der böhmischen Katharina, am Singertor Albrecht III. und Elisabeth v. Böhmen — etwas Ungewöhnliches und Einziges in der deutschen Kunst, die so überwiegend von kirchlichen Inhalten bestimmt und nur hier in Wien und Prag vor größere höfisch-profane Aufgaben gestellt war; erst im 15. Jahrhundert, am Ulmer Rathause kehrt es wieder. Die Vis du Louvre stammt freilich aus dem Todesjahre Rudolfs IV. (1365), aber der Herzog mag von der Idee gewußt, sich Zeichnungen verschafft haben, und sein Nachfolger hat sie jedenfalls ausführen lassen. Dieser wenigstens konnte von der Vis du Louvre genaueres wissen, schließlich auch den Plan von Paris besorgt haben. Für uns ist wichtig, daß die Planung jedenfalls als einheitliche Absicht zu werten ist. (Das Singertor ist später als das Bischofstor.) Die Motive zumal an beiden linken Gewänden ungewöhnlich keck in der Bewegung — die untersetzte Fülle und schmiegsame Weichheit des böhmischen Wappenhalters neben der Herzogin eine neue Note, die schon mit dem deutschen Wollen von 1380 zusammenklingt, allerdings in der Ausführung doch erst auf das Ende des Jahrhunderts verweist. Das Gleiche wird von dem Knappen des Herzogs selbst gelten, mit feistem Pfäffleingesicht, fast drollig und von koketter Grazie — vielleicht würde man in der französischen Malerei Ähnliches finden. Hier in Wien, wo der habsburgische Sinn für großen Stil in der Repräsentation den fein-



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



54. Strebepfeilerstatue im Ulmer Münster.

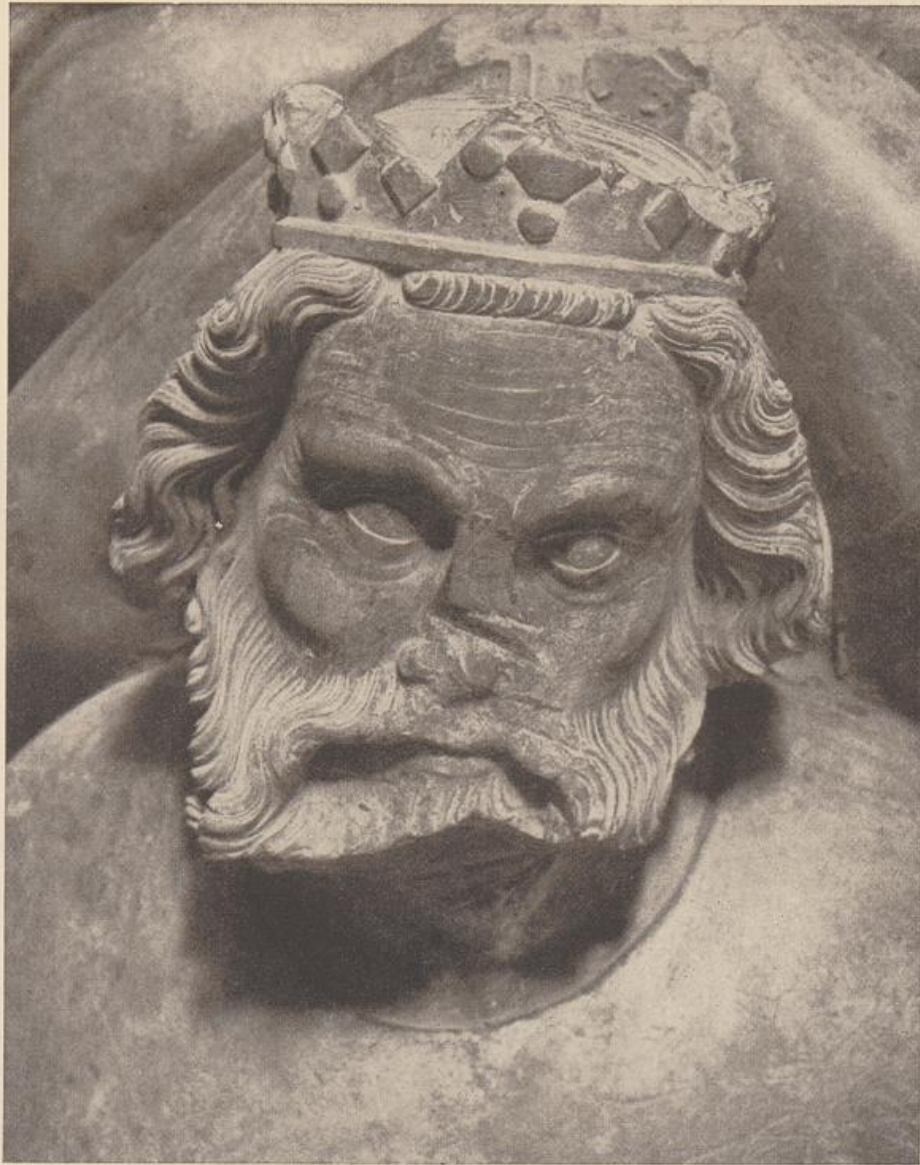
Phot. Evangel. Kirchengemeinde, Ulm.

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

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

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

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



Kopf Ottokars I. im Dom zu Prag

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Der Wandel der Reliefauffassung im 14. Jahrhundert

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

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

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

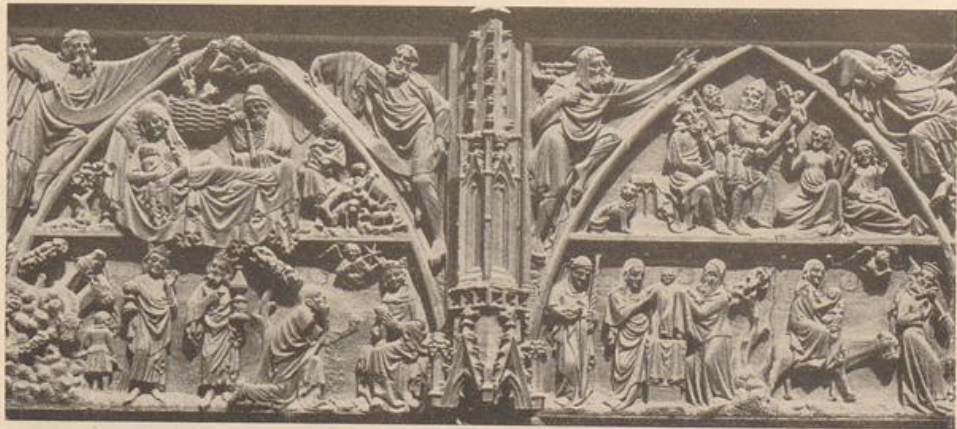
Eine nicht zu große Reihe von Beispielen soll die aufklärende Parallelentwicklung der Reliefauffassung zu deuten versuchen. An der Schwelle vom 13. zum 14. Jahrhundert steht die großartige Konzeption der Straßburger Westfassade. Ein ungeheures, steinernes Buch gleichsam, Statuen und Reliefs dreier Portale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

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



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

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



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

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



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

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

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

6

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

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



58. Westportal der Frauenkirche in Nürnberg.

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

6*

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

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

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

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



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

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

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

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

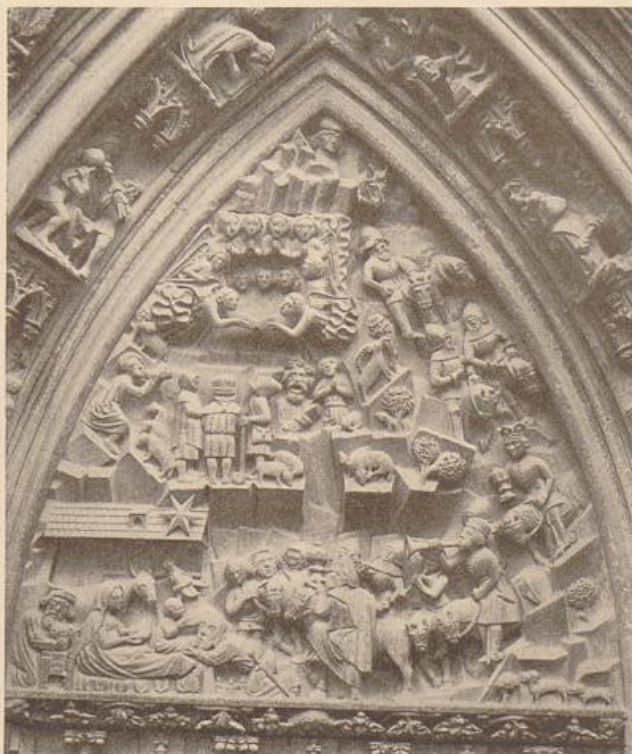
In einer gewissen Abschattierung mit größerer Reliefprojektion, ist ähnlicher Stil auch im Relief des Kölner Petersportales zu finden. Hier kommen, z. B. ganz links, neben der Petrus-Kreuzigung, sogar Figuren vor, die an den Parlerkreis erinnern können. Ein gewisser Vorklang des weich Gebackenen und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

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

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

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

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



60. Portalrelief der Parlerschule am Theobaldsmünster in Thann.

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

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



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

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

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

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

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

5. Die neuen Motive des 14. Jahrhunderts

a) Die bewegte Freigruppe. Der Reiter in Bewegung

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

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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

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

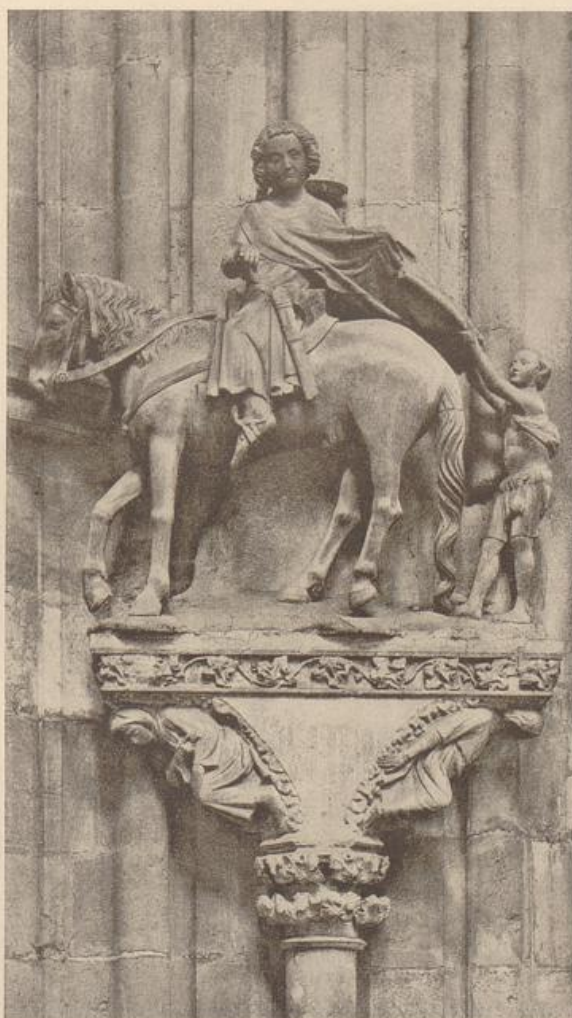
Eine auffallende Annäherung an die Art dieses Martinus zeigt der Georg an der Pfarrkirche von Karlstadt a. M. Das Inventar datiert ihn auf 1520, und Einzelheiten wie die Ärmelfalten, sprechen dafür. Das gesamte Motiv ist jedoch so augenfällig dem Regensburger entnommen, Typus und Schritt des Pferdes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

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

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

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

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



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



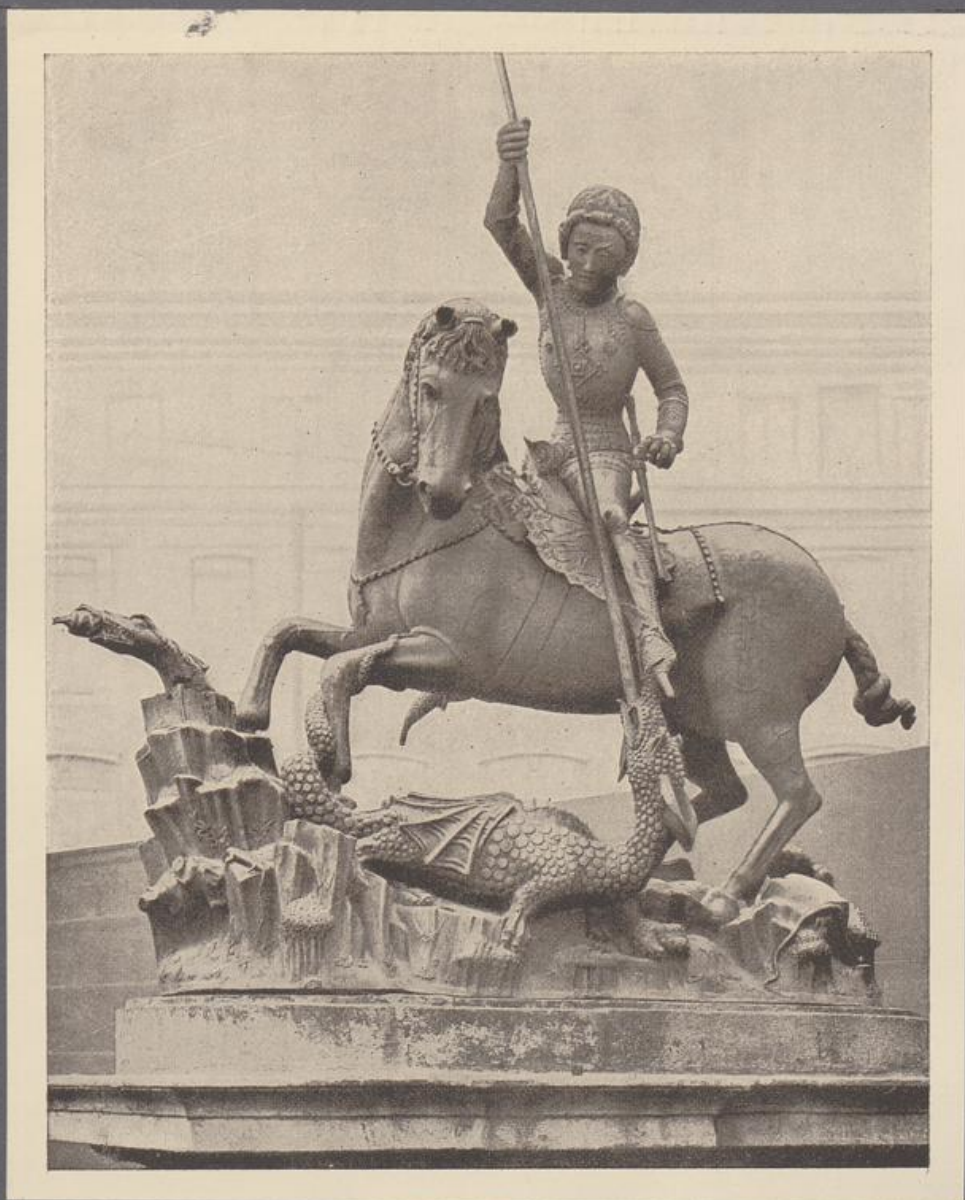
66. St. Georg an der Fassade des Baseler Münsters.

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

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

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

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



S. Georg im Burghof des Hradschin zu Prag

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

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

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

Das Letztere verneint Lázár: er sieht hier — in sehr begrifflichem Wunsche — ein echtes Werk des ungarischen Pinder, Die deutsche Plastik.



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

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

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

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

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



68. Hl. Georg aus dem Codex des Robert von Anjou, Neapel.
Nach Bela Lázár, St. z. Kunstgeschichte.

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

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

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

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

b) Die neuen Inhalte. Das Andachtsbild

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Christus-Johannesgruppe aus Schülzburg
Ehemals Berlin, Sig. Oppenheim

W. Pinder, Die deutsche Plastik.

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

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

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

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

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



69. Vesperbild in der Veste Coburg. Um 1320—30.
Phot. D. Loßnitzer †.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Settingen)

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

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

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

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

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

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

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

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

W. Pinder, *Die deutsche Plastik*,

8

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

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

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

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

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

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

c) Die neuen Formgelegenheiten

Klagetumba, Epitaph und Schnitzaltar

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



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

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

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

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

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

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

Bielefeld



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

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

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

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

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



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

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

Christ geruche zu labine die seele der begrabine. Amen.

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

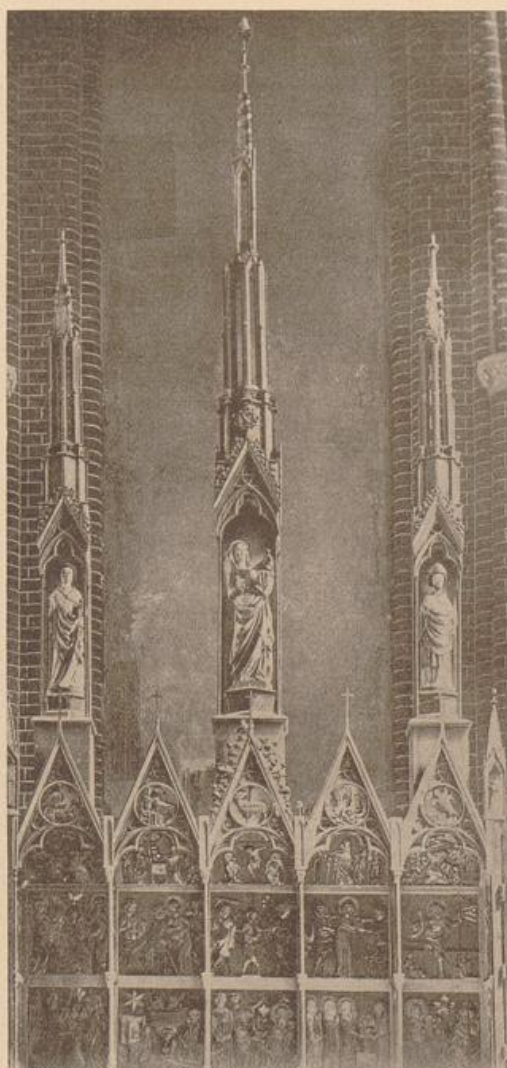
Es kann der Schmerzensmann, es kann Maria die Himmelskönigin sein — immer ordnet sich der Verstorbene unter, immer ist die Feier der andächtigen Unterordnung das Entscheidende. Das notwendige formale Gleichnis liegt im Siege des Reliefs über die Rundfigur. Bedingend ist die Erweiterung des Weltgefühles,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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



75. Vom Grabower Altar.
(Daniel.)



76. Vom Grabower Altar.
(Ezechiel.)



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

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

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

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

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

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

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

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

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