



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

5. Die neuen Motive des 14. Jahrhunderts

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

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

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



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



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

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



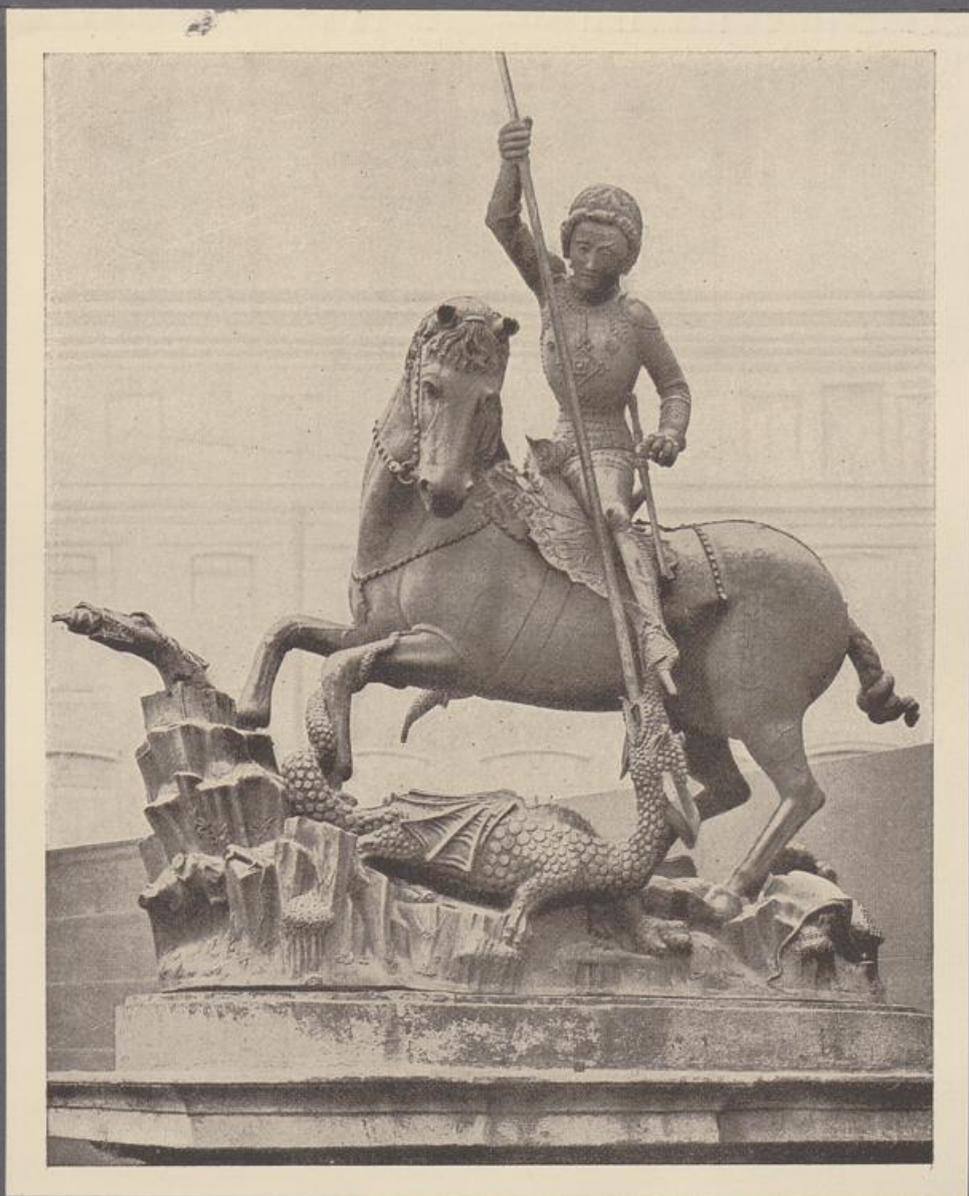
66. St. Georg an der Fassade des Baseler Münsters.

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 W. 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 „hilf ghot!“ Das ist die Atmosphäre, aus der die Brüder von Klausenburg (Lázár nennt seinen Aufsatz „Die Kunst der Brüder Kolosvari“) hervorgegangen sind. Die Nähe zur Goldschmiedekunst, zur Klein- und Feinarbeit, wird ohnehin durch die Einzelformen ihres Werkes überall bezeugt. Deutsche Kunst, aber allerdings vor sehr internationalem Prospekte und gewiß nicht allein vom Deutschen aus zu erklären. Die Meister waren Söhne eines Malers Nikolaus; der Vater gab ihnen die Namen der beiden Reiterheiligen, die unsichtbar über diesem Kapitel stehen: Martin und Georg. Dies wirkt zunächst symbolisch, da die Brüder im Reiterbilde, der erhaltenen Prager Kampfgruppe (1373), dem verlorenen Ladislaus von Großwardein (1390), gerade für diese Seite der Entwicklung so Wichtiges geleistet haben. Aber könnte es nicht mehr sein, könnte sich nicht ein tieferes Interesse des alten Malers für diese Heiligen in der Namengebung an die Söhne verraten — hat ihn selbst vielleicht das Problem des Reiters als Maler gereizt? Eine Möglichkeit, aber verlockend: wir könnten das Hinaufquellen des Problems aus der Flächenkunst in die plastische einmal als Familiengeschichte, d. h. als engsten Generationsvorgang ansehen. Soviel scheint dem Verfasser sicher: unter allen Beispielen, die Lázár in der verdienstvollsten Weise zusammengetragen, sind die nächsten — er selbst hat, scheint mir, den engeren Zusammenhang nicht genügend betont — die Miniatur eines italienischen Codex und ein verlorenes Fresko Simone Martinis in Avignon! Und die erstere ganz besonders. Sie aber war — für einen Anjou gemalt, für die Bibel König Roberts von Neapel († 1343). Ein Werk aus der Generation des Vaters und aus dem Hause der Anjou, die Ungarn damals beherrschten, in deren Diensten sogar Nikolaus hätte stehen können (Abb. 68). Niemand wird sich der Sprache der Formtatsachen wie der rein geschichtlichen verschließen können — Bilder dieser Art müssen die Klausenburger gekannt haben. Daß sie Bilder, Bilder von einem solchen Bewegungsgrade in eine große und vollrunde Form übertrugen, ist nicht einfach ein immer und überall im Mittelalter vorkommender und natürlicher Vorgang; hier, wo es sich um den Reiter in Bewegung und seinen Sieg über den denkmalhaft aufwachsenden handelt, hier ist es charakteristisch für den Geist unserer Epoche. Zweifellos, auch die Neapeler Miniatur hat ihre Ahnen; ein byzantinisches Kleinrelief im Louvre z. B. (B. Lázár,

Abb. 31) gibt einen sehr deutlichen Vorklang. Das Bild verknüpft die größere Rundform von Prag mit der kleinplastischen Reliefkunst der byzantinischen Spätantike. Aber das Überspringen des Bildes in die Rundform ist das Aufhellende und für uns Wichtige; es läßt dem Plastiker einen erstaunlichen Grad von Leistung übrig, die das deutsche Volk getrost zu seinen größten Schätzen rechnen darf, nur freilich eine jener sehr deutschen Leistungen, die eines großen übervolklichen Zusammenhanges, eines weitgespannten, beinahe europäischen Horizontes bedurften. Es ist die Zeit, wo Siena, Avignon, Prag, Dijon, Paris Zentren und Wechselstellen des höheren geistigen Verkehrs waren. In der Parlerkunst, schon in ihren Voraussetzungen, haben wir offenbar innerdeutsche Kunst von gewaltiger volksmäßiger Kraft, die Verbindung nach westlichen Ausgängen verliert sich im Dunkel weitester Allgemeinheit. Mag auch die Prager Malerei den Parlern bekannt gewesen sein: es ist doch wesentlich die deutsche, die Note der Theoderich-Schule, die ihnen entspricht. Aber unseres Georgs Ahnenreihe führt nach Italien und Avignon, in unmittelbar vorangehende und immer noch wirkende, zeitgenössische Kunst, die Italien, Deutschland, Frankreich, Niederlande 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 früher Renaissance-Stimmung. Blicken wir aber gar vom Prager Georg zum Bamberger zurück, so enthüllt sich



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

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

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

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

Béla Lázár, Studien zur Kunstgeschichte, Wien 1913. — Stech und Wirth, La Richesse d'Art de la Bohême I, S. 9. — Zur siebenbürgischen Metallkunst: Hampel, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 1892; Hirths Formenschatz, 1916, Nr. 15. — Pulszky, Radisics et Molinier, Chefs d'Oeuvre d'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 Lebensinsbrunst, der Augenaufschlag und Umblick des Individuums, entdeckt zuerst neue Geheimnisse an Innigkeit, Mitgefühl, Versenkung, bevor auch die Buntheit, der Reiz des Zufälligen formenwürdig wird. Es ist die Kraft des verweilenden Gefühls, die mit der Kraft der beobachtenden Erzählung zusammengehen mußte, um das Gesicht der gesamten folgenden Kunst zu bilden. Daß sich beide Kräfte historisch gerade so verteilen, entspricht dem Wandel der Figurenauffassung. Die zarteren Gestalten der älteren Zeit sind Gefühlsgefäße, die kräftigen der zweiten Existenzblöcke; jene gehören der subjektiven, diese der objektiven Vergegenwärtigung zu.

Wenn man am mittleren Bogenfelde des Straßburger Münsters der lebensvollen Erzählung der Passion folgt, so wird man hier und da Stellen entdecken, deren dramatischer Gehalt geringer, deren lyrischer um so größer ist, Stellen, an denen ein inniges Gefühl verweilen, das verweilende den Ablauf der Handlung innerlich unterbrechen kann. So in der Szene des Abendmahles die Stelle, wo Johannes an der Brust Christi ruht. Dramatisch sagt sie wenig, ja nichts, verglichen mit dem aufstörenden Worte: „Einer unter euch wird mich verraten.“ Menschen aber, deren Sehnsucht auf eine Verschmelzung des Ichs mit Gott zielte, die durch Versenkung sich selbst in das Göttliche zu vertiefen strebten, die das stille Gefühl darum als produktiv, als das wichtigste Mittel zum ersehnten Zustande, zur Vereinigung mit Gott beobachteten, es koseten und pflegten, — weibliche, lyrische, mystisch gesonnene Menschen also fanden hier ihr tiefstes Symbol: den Kult des heiligen Herzens. Menschen, für die Suso schrieb, Frauen vor allem, wie wir wissen, Medien für Visionen, wie Elsbeth 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 verselbständigte Eigenform, ursprünglich Nebenakzent einer Handlung, jetzt Zentrum einer Gefühlsstrahlung. Sie ist so sehr Eigentum der mystisch wollenden Epoche, daß ihre Wirkung sogar sich fast ganz auf diese beschränkt; ihre entscheidenden Denkmäler gehören so gut wie ausschließlich der ersten Jahrhunderthälfte und in dieser offenbar dem oberschwäbischen und 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 Plastikers 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 Königlichlichen, 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 Schauspieles. Was wir bei der Gruppe aus dem Abendmahl, bei dem Gekreuzigten innerhalb schon gefundener sichtbarer Formen wahrnahmen, das ist hier also zunächst im Dichterischen geschehen: Isolierung des Gefühlsgehaltes aus dem Verlaufe der Handlung. Die Pietà ist also ein neuer, tiefer gelagerter Fall. Die Dichtung selbst hat die Isolation vollzogen, die Szene erst geschaffen, dann die Nebenfiguren vom Throne des Gefühlswesentlichen wegverwiesen, die Menschenmutter mit dem toten „trutkind“ einsam bestrahlt.

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

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



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

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 Ingrimme verbissenen Mitgeföhls, 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 umgebrochen, sondern von Marias Rechter gestützt: ist viel weicher gebildet, die Wucht des Schreies fast ganz gestillt. Coburg-Erfurt-Wetzlar, monumental-tektonischer, linear-graphischer, massiv-plastischer Stil. Die unmittelbare Formensprache des mystischen Zeitalters ist in der zweiten Jahrhunderthälfte nicht völlig mehr verstanden; um so stärker die Mitwirkung des Symbols. Blutstrauben bilden sich auf den Wunden, die fünfblättrige Rosa mystica, ursprünglich Symbol der reinen Jungfrau, des Hortus conclusus, hier zweifellos ihre Frucht, die Hostie einbegreifend, ist golden auf blauem Grunde der Sitzbank aufgemalt. Ähnliches ist im Vesperbilde des 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 Leicnams, 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 Formengesinnung, hager, ausgesogen, schroff rhythmisch durchgestaltet. Die drei Frauen dahinter, mit leisem Wandel des Ausdrucks, wesentlich aber auf das Dunkle und Innige eingestellt. Weihrauchschwingende Engel zu Füßen und Häupten. Erst oben, auf dem Baldachin, zwischen den Fialen der Wimperge gibt der Auferstandene zwischen zwei Frauen und zwei Engeln die Auflösung aus dem Leidseligen in das Glückselige. Man muß diese Grundform sich einprägen, sie bleibt Voraussetzung für eine beliebte Darstellung des 15. Jahrhunderts; und wieder ist der Erfinder das Vierzehnte (Abb. 51).

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

Otto Schmitt, Das Heilige Grab im Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, XV, 1919, S. 1—18. — Alfred Wolters, Die Skulpturen des Halberstädter Domes. — Auf die Gmünder Fresken und ihren Zusammenhang mit dem Hl. Grabe wies Herr Dr. 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 Gefühlssumme 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 Gottesgebärerin, 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. 347 ff. — Die Legende der Sibylle bei Baronius, Annales, Moguntiae 1601, 14 No. 26. Die Tafel des „Hortus Deliciarum“ in der Straßburger Ausgabe 1901, Pl. LXXVI. — Die Doberaner Madonna: „Bau- und Kunstdenkmäler von Mecklenburg-Schwerin“, III, S. 612. — Witte, Kat. 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 anklingen. 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 Irmgard 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. Kűch 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 Reliefraum. 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 Veitsdomes durchgeführt. Man kann den Zug der Trauernden noch einmal aufrufen, ihn aber über die teilungslose Fläche hinleiten: das ist in einer nur noch körperlichen, darin aber überwältigenden Rhythmik in 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. Kűch, 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 wichtig 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 erkannt!), wenn im frühen 16. Jahrhundert, nach einer Reaktion des persönlichen Grabmales, der Gedanke des Andacht-Epitaphs wieder herrschend wurde.



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

Unverkennbar rein ist dieser im Epitaph des Berthold 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!

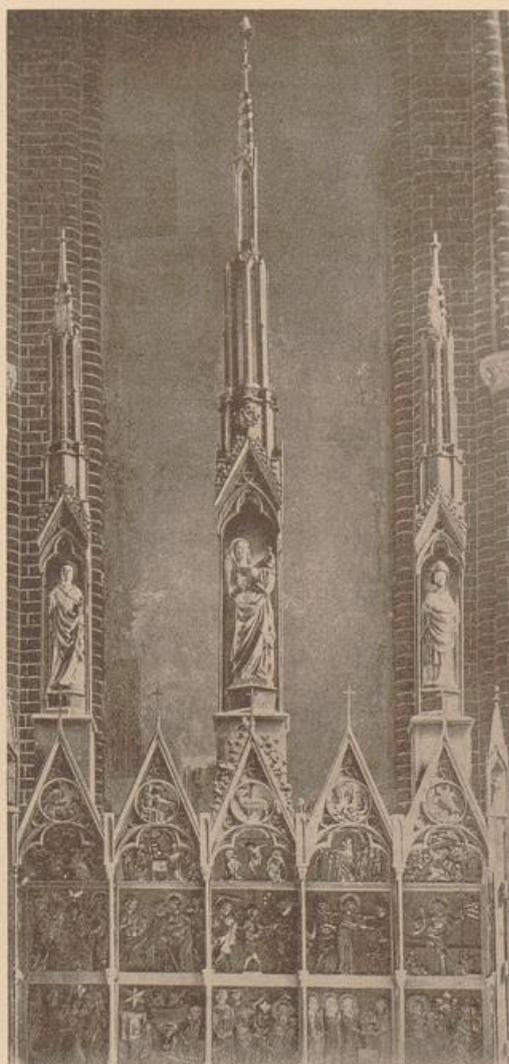
Es kann der Schmerzensmann, es kann Maria die Himmelskönigin sein — immer ordnet sich der Verstorbene unter, immer ist die Feier der andächtigen Unterordnung das Entscheidende. Das notwendige formale Gleichnis liegt im Siege des Reliefs über die Rundfigur. Bedingend ist die Erweiterung des Weltgefühles, 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. Irmingard erinnert. Der Vergleich ist sachlich erlaubt. Der Altar ist, seitdem der Reliquienkult sich seiner bemächtigt hat, zugleich „sepulcrum“; eine kleine Öffnung darin hat den Namen im engeren Sinne bewahrt. Hinter der *mensa* von St. Ursula aber, vorne auf ihr, hinten auf vier Säulen ruhend, trägt eine Platte drei romanische Reliquienschreine. Die Front erscheint also, wie früher der Priester, hinter dem Altare, noch nicht auf ihm. Als freie Architektur, so daß Pilgerprozessionen unter dem wimpergbekrönten Säulenbogen hindurchziehen konnten, tritt der Reliquienträger (der Sarkophag wird zwischen den Wimpergen sichtbar) dann ebenfalls im späteren 13. Jahrhundert hinter dem Altar der Adelphikirche von Neuweiler im Elsaß auf (1821 mit dem Chore beseitigt). Diese Form ist noch nicht zukunftsreich, sie bleibt seltene Nebenart; nur die Betonung des Architektonischen, die selbst technische Herkunft aus der Bauhütte, verbindet sie mit der Grundbedingung des Kommenden. Diese ist aber in St. Ursula in einem kleinen Ansatz zu erkennen, der absichtlich zunächst noch nicht genannt war. Der Abstand zwischen der *mensa* und der Platte, die die Reliquiengehäuse trägt (deren Gesamtfront war symmetrisch gegiebelt), wird durch eine Folge ganz niedriger Arkaturen verkleidet. Dieses Stück nennen wir *Retabulum*. Eine steinerne Wand, die die



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

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

mensa überragt, eine in diesem Einzelfalle kleine Fassade, die gleich der wirklichen, etwa der 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 Elfenbeinaltären im Halberstädter Dome (Dehio, Gesch. der deutsch. Kunst II, Abb. 172, dort ohne Ortsangabe) erinnert in dem festen Mittelteile sehr deutlich an die Hüttenform, wie sie im Marburger Altare groß erschienen war. Der Schrein ist eingeschossig, die Madonna zeigt sich symmetrisch übergeordnet zwischen zwei Heiligen; auf den beweglichen Flächen sind zweigeschossige Szenen. Ein anderes hübsches Beispiel solcher Hausaltären mit der Verkündigung als Mittelszene gibt es u. a. im Münchener Nationalmuseum (mit dem Halberstädter auf Taf. 22, Bd. II, bei Münzenberger).

In den Flügeln des Cismarer Altares besonders erkennt man leicht die Einwirkung der elfenbeinernen Reliquiare. Im Mittelschreine könnte man sich an die Heiligenschränke, aber auch an die Retabelstatuetten erinnern. Jedenfalls, die ehemals als Retabel feste Wand ist nun Mitte einer beweglichen Gesamtkomposition geworden. So finden wir gegen 1330/40 am Mittelrhein die Altäre von Oberwesel und Marienstatt (Nassau). Wundervoll ist der Oberweseler im 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-Bezd, 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. Jhhs. bezeugt ist. Damit wäre eine weitere Neuschöpfung unserer Epoche bewiesen.

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

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

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

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