



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

a) Die bewegte Freigruppe. Der Reiter in Bewegung.

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 vorwärtreibt: 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 Bürgerschrift. Alles klein, nahe, warm, breitgelegt, erzählt und bewegt.

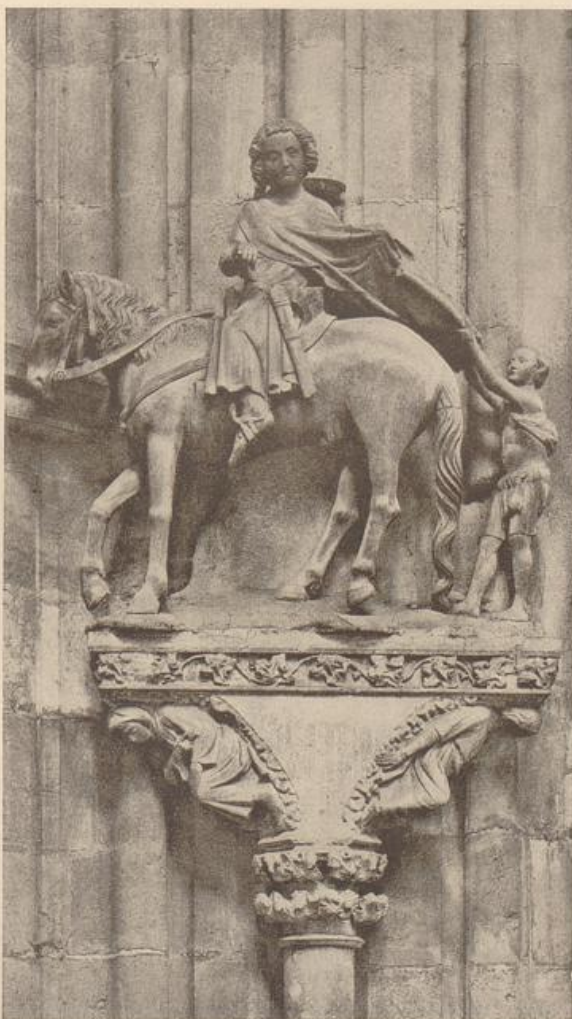
Eine auffallende Annäherung an die Art dieses Martinus zeigt der Georg an der Pfarrkirche von Karlstadt a. M. Das Inventar datiert ihn auf 1520, und Einzelheiten wie die Ärmelfalten, sprechen dafür. Das gesamte Motiv ist jedoch so augenfällig dem Regensburger entnommen, Typus und Schritt des Pferdes 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 sausenden 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 sausenden 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.



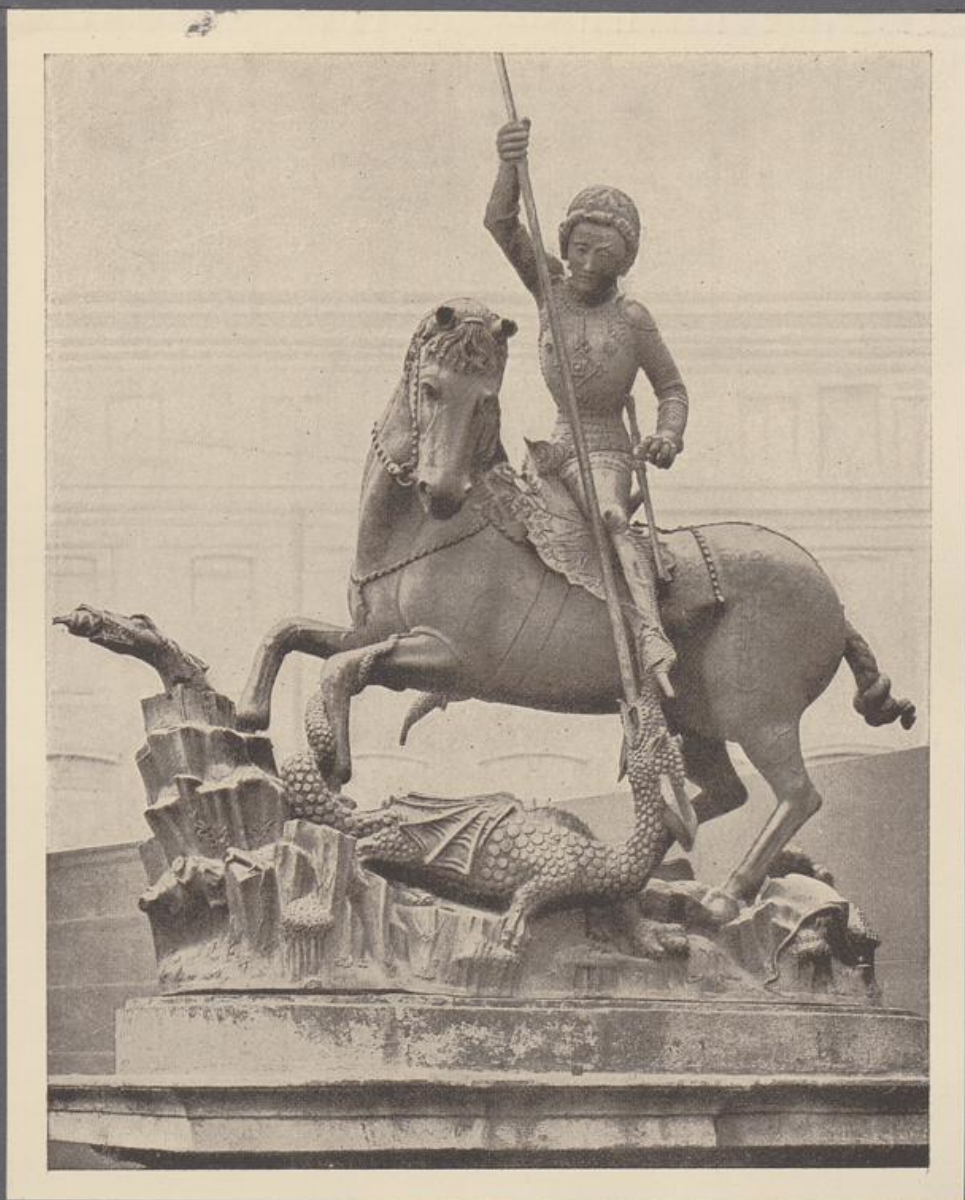
66. St. Georg an der Fassade des Baseler Münsters.

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

Abb. 31) gibt einen sehr deutlichen Vorklang. Das Bild verknüpft die größere Rundform von Prag mit der kleinplastischen Reliefkunst der byzantinischen Spätantike. Aber das Überspringen des Bildes in die Rundform ist das Aufhellende und für uns Wichtige; es läßt dem Plastiker einen erstaunlichen Grad von Leistung übrig, die das deutsche Volk getrost zu seinen größten Schätzen rechnen darf, nur freilich eine jener sehr deutschen Leistungen, die eines großen übervolklichen Zusammenhanges, eines weitgespannten, beinahe europäischen Horizontes bedurften. Es ist die Zeit, wo Siena, Avignon, Prag, Dijon, Paris Zentren und Wechselstellen des höheren geistigen Verkehrs waren. In der Parlerkunst, schon in ihren Voraussetzungen, haben wir offenbar innerdeutsche Kunst von gewaltiger volksmäßiger Kraft, die Verbindung nach westlichen Ausgängen verliert sich im Dunkel weitester Allgemeinheit. Mag auch die Prager Malerei den Parlern bekannt gewesen sein: es ist doch wesentlich die deutsche, die Note der Theoderich-Schule, die ihnen entspricht. Aber unseres Georgs Ahnenreihe führt nach Italien und Avignon, in unmittelbar vorangehende und immer noch wirkende, zeitgenössische Kunst, die Italien, Deutschland, Frankreich, Niederlande zusammenzog zum Komplex einer großen Kultur. Simone Martini, der in der Unterkirche von Assisi auch den hl. Martin in Bewegung zu Pferde darstellte, hat für den Dom zu Avignon ein Fresko des Georg im Drachenkampfe gemalt, das nur mit etwas größerer Breite alle wesentlichen Züge des Prager Erzusses enthielt. Es ist verschwunden, aber durch eine Zeichnung im Vatikan überliefert (B. L. a. a. O., Abb. 36). Wo solche Quellen sprechen, brauchen wir nicht auf den bürgerlichen Pferdetypos 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 zgedacht, 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