



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

c) Die neuen Formgelegenheiten. Klagetumba, Epitaph und Schnitzaltar.

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

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 anklängen. Das Motiv der Tumba mit Pleureurs stammt nicht aus Deutschland und nicht aus dem 14ten, es ist zuerst wohl am Grabe Ludwigs des Heiligen, Mitte des 13. Jahrhunderts, aufgetreten. Für unsere Kunst ist es bezeichnend, daß sie nun erst ihm Einlaß gewährte: das Grabmal Heinrichs IV. von Liegnitz in der Breslauer Kreuzkirche ist einer der ersten Fälle (Abb. 71—72).

Richtig gesehen, gibt die Figur selbst den sichersten Hinweis auf die nächste Quelle; sie ist unter allen Verwandten am nächsten dem schönen Pariser Grabmal des Robert von Artois († 1317), das Jehan Pepin de Huy, ein Südniederländer von der Maas also, gemeißelt hat, dem einzigen beglaubigten Werke des berühmten Künstlers. Pepins Stil gelangte auch nach Burgund, 1310 erhielt der Wallone den Auftrag für das Grabmal Ottos IV. Das Motiv hat auch die Slüterschule gewonnen, die es dem 15. Jahrhundert erhielt, in Dijon z. B. Deutschland kannte die Klagenden, wie erwähnt, schon als Träger des Tischgrabes, schon vor Ludwigs des Heiligen Monumente. Es kannte auch — der Sarkophag der heiligen 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 wuchtig Rhythmische, plastisch Unbedingte der Prager Monumente wird hier allerdings von einem neuen Rhythmus durchkreuzt; aber er ist nicht architektonisch abstrakt, sondern mimisch konkret. Und die Leere der Fläche ist für ihn so sehr Voraussetzung, wie für die prachtvollen Wappen von Prag. Es ist jene Vereinheitlichung, die für die Parler als Träger des zweiten 14. Jhhs. charakteristisch ist. Noch weiter konnte man gehen. Waren die Seitenplatten des Severisarkophags in Erfurt wirklich Platten einer Tumba (und dies scheint durchaus so), so sind sie schon Zeugnisse der Möglichkeit, die vereinheitlichte Platte gleich den Bogenfeldern der Portale dem erzählenden Relief zu überlassen. Dies ist mit Sicherheit am Schlusse des 14. Jahrhunderts schon sehr weit durchgeführt. In der Amberger Pfarrkirche St. Martin zeigt die Tumba des Pfalzgrafen Ruprecht Pipan († 1397) durchgeführte Passionsszenen, die im Sinne der späteren Hüttenkunst des 14. Jhhs. die Grundfläche stellenweise ganz verneinen, sie zerwühlen und zum Reliefraume umdeuten. Setzen wir den rein architektonisch geteilten Sarkophag der hl. Irmingard an den Anfang, den rein malerisch aufreliefierten des Pfalzgrafen an den Schluß, so umspannt diese Strecke die ganze Epoche; und sie lehrt nichts anderes als die Ablösung des architektonisch Rhythmischen durch das Malerische, erreicht durch die Übermacht des lyrisierenden Gefühles. Von jeder Seite empfinden wir die Einheit eines vorwärtsdrängenden Willens, ohne den das Kommende nicht wäre. Ist das Stillstand?

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

doch im Grunde von jener plastisch wollenden, auch das Abbild des Seelischen plastisch isolierenden Kultur, die im 13. Jhh. ihren Höhepunkt erlangte; und nur durch die Art der Behandlung trug die spätere Epoche ihr eigenes Wesen umdeutend in die ererbte Form. Das eigentliche Epitaph aber ist Zeugnis bewußt gefühlter Bedingtheit, nicht mathematisch abstrakter, die den architektonischen Raum, sondern seelisch konkreter, die den Weltraum, gleichsam einen Gefühlsraum voraussetzt. Der Verstorbene erscheint nicht selbständig, sondern als Teil einer Szene — seelisch wie formal spricht ein neues Bewußtsein vom Verhältnis des Ichs zur Welt. Es läßt sich eine Philosophie des Epitaphs denken, die weite Prospekte eröffnete. Die Unterwerfung der Person unter das All, das Aufspringen weiter seelischer Räume fordert auch im Gedächtnismal die Abhängigkeit der Figur an Stelle ihrer isolierten Wesenheit. Man kennt diese Abhängigkeit von der Stifterdarstellung her. Die Stifter des Würzburger Bürgerspitals, der Bürger Johann Stern († 1329) und seine Frau, sind knieend zu seiten ihres Wappens dargestellt, über ihnen Maria und Johannes, darüber der Gekreuzigte. Dies ist ein Stifterbildnis — es könnte ebensogut schon Epitaph sein. Der Gedanke der künstlerischen Form als Gedächtnisstiftung verbindet beides; er kann schließlich auch zur Stiftung des reinen Andachtsbildes führen, an dem nur ein bescheidenes Wappen noch die Erinnerung an den Gebenden festhält: letztes Verschwinden des Persönlichen unter dem Überpersönlichen. Das seelische Verhalten, das dem 14. Jahrhundert und damit der ganzen folgenden Entwicklung das Andachtsbild geschenkt hat, die Andacht selbst projiziert sich; zum Andachtsbilde tritt das Bild der Andacht als selbstgewollter Ausdruck des Gedächtnisses. Der Verstorbene erscheint zugleich als Vertreter und Exponent der gesamten Gemeinde. Betonung der Persönlichkeit als Gemeindeglied, als bewußter Teil eines Ganzen — das trägt schon jene Gemeinschaft der Gebildeten, der Individualitäten in sich, die wir gerade in Deutschland als bürgerliche Kultur empfinden. Jener Gott der Pestkranken, den die Geißlerzeit als Türstein des Würzburger Bürgerspitals ersann, sieht zu seinen Füßen außer Maria und Johannes wieder zwei kleine bürgerliche Stifter. Nicht anders schließlich kniet Jodocus Vyt mit seiner Gemahlin am Genter Altare, das burgundische Herzogspaar neben den Heiligen an der Pforte von Champmol. Gewiß: doch etwas anders, nämlich durch einen neuen Anspruch auf gleiches Körpermaß gesteigert, die Überlegenheit des Heiligen dem riesigen Zusammenhange der Gesamtkomposition getrost anvertrauend. Aber hier, wieder im 14. Jhh., ist der entscheidende Gedanke zweifellos geschaffen worden. Ältere kleine Ansätze im 12. Jahrhundert waren im Keime erstickt; und es war nur ein Rückgriff auf unsere fruchtbare Epoche (eine lange Zeit nicht erkannter!), wenn im frühen 16. Jahrhundert, nach einer Reaktion des persönlichen Grabmales, der Gedanke des Andacht-Epitaphs wieder herrschend wurde.



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

Unverkennbar rein ist dieser im Epitaph des Berthold Rücker († 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 Spruchbande, geben den Geist des Epitaphs am klarsten wieder. Mitte des 14. Jahrhunderts!

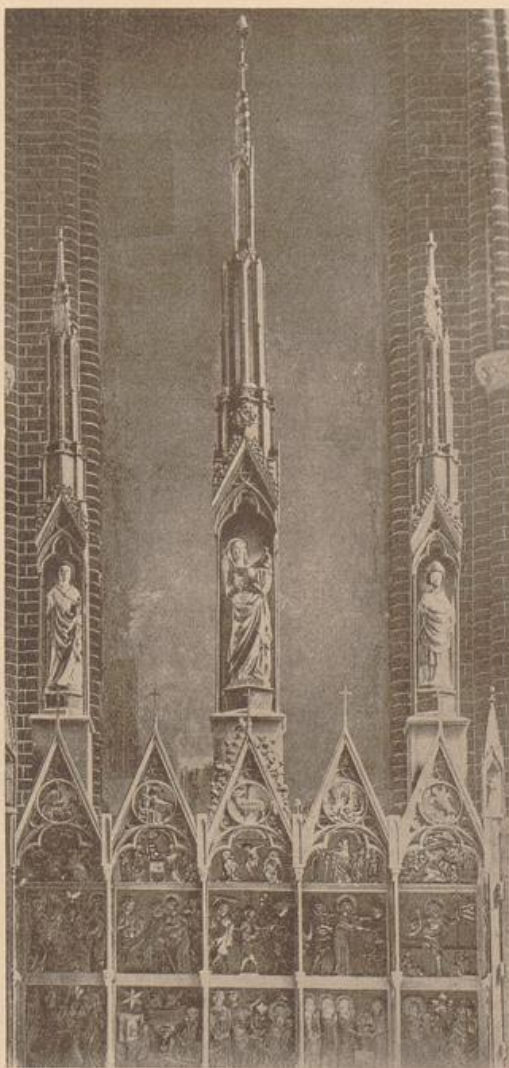
Es kann der Schmerzensmann, es kann Maria die Himmelskönigin sein — immer ordnet sich der Verstorbene unter, immer ist die Feier der andächtigen Unterordnung das Entscheidende. Das notwendige formale Gleichnis liegt im Siege des Reliefs über die Rundfigur. Bedingend ist die Erweiterung des Weltgefühles,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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



75. Vom Grabower Altar.
(Daniel.)



76. Vom Grabower Altar.
(Ezechiel.)



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

Nach Dehio-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, Ezechieel, 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.